

**FICCIÓN E HISTORIA EN ALEJO CARPENTIER: ENTRE LA DESFIGURACIÓN
AUTOBIOGRÁFICA Y LAS DERIVAS DE LA CRÍTICA**

JORGE LLACA BUZNEGO

Thesis submitted to the University of Ottawa
in partial Fulfillment of the requirements for the
Doctorate in Philosophy degree in Spanish

Department of Modern Languages and Literatures
Faculty of Arts
University of Ottawa

© Jorge Llaca Buznego, Ottawa, Canada, 2020

Resumen

Esta disertación examina la ficción histórica de Alejo Carpentier tomando como prisma las perspectivas epistemológicas de la modernidad y la postmodernidad sobre la historia y la historiografía. El corpus de la investigación lo componen las novelas *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *El arpa y la sombra* y el cuento “Los advertidos”, relatos que identifican y representan diferentes ciclos novelísticos del autor. La investigación prueba que la novela histórica carpenteriana, a través de los círculos, recurrencias y repeticiones de la historia, efectúa un cuestionamiento de la modernidad y su manera de interpretar el pasado, es decir, el método historiográfico influenciado por la dialéctica del progreso hegeliano y su condigno sentido teleológico, lineal y cronológico. Estas obras son estudiadas por medio de un análisis textual apoyado en la teoría de la narrativa, el análisis del discurso, los estudios del género de la novela histórica, el barroco y lo real maravilloso como teorías culturales, y la filosofía de la historia. En el *Capítulo I* argumento que Carpentier, luego del año 59, se construye un pasado marxista a partir del relato autobiográfico, encubriendo, de manera intencionada, su vida documental como activista asociado a grupos de derecha. Los capítulos de análisis interrogan la ficción histórica del autor en relación a las filosofías de la historia de Oswald Spengler, Giambattista Vico y Friedrich Nietzsche, al barroco y al género de la novela histórica. El *Capítulo II* analiza *El reino de este mundo* y el vínculo con la filosofía espengleriana, la circularidad de la historia y la noción grecolatina de los ciclos orgánicos culturales. El *Capítulo III* evalúa *El siglo de las luces* en correspondencia con la filosofía de Vico y la idea de la regresión histórica por la que la humanidad marcha en una espiral de idas y vueltas de avances y retrocesos. El *Capítulo IV* examina *El arpa y la sombra* respecto a la filosofía de Nietzsche y los valores de la

postmodernidad como el escepticismo, la parodia y el revisionismo del discurso historiográfico. Por último, este capítulo explora “Los advertidos” en relación a los ciclos cósmicos de Spengler.

Esta investigación es la primera en estudiar la identidad política de Alejo Carpentier y en mostrar cómo el discurso oficial de su imagen, el del intelectual comprometido, impacta y repercute en su recepción crítica. Además, es también la primera en abordar la obra del autor en conjunto desde la reflexión de los estudios de género de la ficción histórica, dando respuesta al vacío dejado en los estudios literarios latinoamericanos de mitad del siglo XX en relación a la teoría de la novela histórica. La investigación concluye que la actitud irreverente y desafiante de la novela carpenteriana hacia la modernidad muestra el camino de transformación por el que transitó la novela histórica tradicional hacia la postmodernidad, resultando en la nueva novela histórica latinoamericana. Dicho de otro modo, la novela carpenteriana es el punto de partida que explica cómo la novela histórica del *Boom* llega al *Post-boom* y cómo vienen a producirse, en la literatura latinoamericana, la crítica textual de la historia y los grandes cuestionamientos que rodean al lenguaje que definió los espacios discursivos del Nuevo Mundo y las Indias Occidentales.

Abstract

This dissertation examines the historical fiction of Alejo Carpentier through the epistemological perspectives of modernity and postmodernity on history and historiography. The corpus of this research focuses on *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *El arpa y la sombra* and “Los advertidos”. These works identify and represent different novelistic cycles of the author and are studied through a textual analysis involving the theory of narrative, discourse analysis, the genre of the historical novel, the baroque and the marvelous real as cultural theories, and the philosophy of history. This dissertation posits that the carpenterian historical novel, through circles, recurrences and repetitions of history, questions modernity and its way of interpreting the past, that is, the modern historiography influenced by Hegel’s dialectical view of progress. In the first Chapter, I argue that Carpentier, after the triumph of the Cuban Revolution, constructs a communist past in his autobiographical writings, masking his personal trajectory as a right-wing activist. Chapters II, III and IV interrogate the author’s historical fiction in relation to the philosophies of Oswald Spengler, Giambattista Vico and Friedrich Nietzsche, as well as the baroque, and the genre of the historical novel. Chapter II analyzes *El reino de este mundo* in relation to Spengler’s philosophy, the circularity of history and the Greco-Roman notion of cultural organic cycles. Chapter III evaluates *El siglo de las luces* in correspondence to Vico’s philosophy, the idea of the historical regression and its spiral laws of eternal return. Chapter IV examines *El arpa y la sombra* in connection with Nietzsche’s philosophy and the values of postmodernism such as skepticism, parody and historiographic revisionism. Finally, this chapter explores “Los advertidos” in relation to Spengler’s cosmic cycles.

This research is the first to explore Carpentier’s political identity and to show how the official discourse surrounding his image in Cuba, which portrays the writer as a left-wing and

revolutionary intellectual, impacts on his critical reception. In addition, this research is also the first to address the author's works through the prism of the evolution of the genre of the historical fiction. This investigation concludes that the rebellious attitude of the carpenterian novel towards modernity also reveals the evolution of the traditional historical novel towards a postmodern aesthetics, and to Latin America's new historical novel. In other words, the carpenterian novel is the starting point that explains how the historical novel of the Latin American *Boom* reaches the so-called *Post-boom*.

Agradecimientos

Toda culminación de tesis doctoral conlleva entrega, dedicación, paciencia y sacrificio, así como también el más que merecido reconocimiento a aquellos que ayudaron y colaboraron, en diferente grado y medida, en llevar a puerto el proyecto. A todos ustedes aquí abajo, y con el permiso de algún que otro nombre que se me escape, mi más sincero y sentido agradecimiento, pues sin ustedes hubiera sido imposible.

Todo este proyecto empezó por alguien a quien, por casualidad del destino y de la vida, encontré en un pasillo de la Facultad de Artes de la Universidad de Ottawa cuando buscaba la certificación correspondiente a la concentración de estudios latinoamericanos durante el último año de mi programa de licenciatura en politología. Del accidente de tiempo y espacio se produjo toda una reorientación de mi carrera académica y de vida, pues por dicha encontré, en el Profesor Jorge Carlos Guerrero, al mentor que dirigió mis trabajos de maestría y doctorado. De sus virtudes y disposiciones como tutor y persona, en las que puedo asegurar se encuentra un inagotable caudal de paciencia, me quedo con su voz de exigencia y aquellas duras palabras que, aun tocando lo más íntimo de las sensibilidades, me hicieron encontrar la brújula las veces que perdí el camino. A él, mi mayor respeto, gratitud y reconocimiento.

Un agradecimiento especial merecen los miembros de mi comité, los Profesores Rosalía Cornejo Parriego y Joerg Esleben, por el apoyo, orientación y disposición incondicionales. Sus comentarios, sugerencias e ideas resultaron invaluable para el desarrollo de este proyecto. Extiendo también mi gratitud a la Profesora Aimée González Bolaños, quien desde la distancia realizó significativos aportes y sugerencias, y a todos los miembros del Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas, a quienes debo mi formación académica y profesional. Entre ellos, el Profesor Luis Abanto Rojas y sus valiosas clases de didáctica, los Profesores Elena Valenzuela, Gastón Lillo y a otros que, pese al retiro, dejaron huella indeleble, Fernando de

Diego y José María Ruano de la Haza. A todo este colectivo docente le agradezco por dejarme una valiosa experiencia de aprendizaje, un sentido de compromiso con el trabajo académico y, sobre todo, recuerdos inolvidables.

También me gustaría extender mi reconocimiento al cuerpo administrativo de la Facultad de Estudios de Postgrado del Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas. Mención especial merecen Harry Kisoka y Philippe Villeneuve, quienes con oficio y buena disposición resolvieron mis constantes encomiendas. Igualmente, quiero agradecer el apoyo de todos mis compañeros de estudio con los que compartí largos años de debates, discusiones e intercambio de ideas. En especial, a mi querida amiga Ana María Fernández, quien en momentos de dificultad supo alentarme con una discusión, o cuando menos un demandante congreso, impidiéndome bajar los brazos.

Extiendo también mi agradecimiento a la Universidad de Ottawa, mi Alma Mater, por su asistencia financiera y las becas de admisión y lectorado que apoyaron mis estudios, y por permitirme completar, en esta prestigiosa casa de estudios, los programas de licenciatura, maestría y doctorado.

Por último, pero no menos importante, reconozco mi deuda con los que siempre me han convido a ser mejor, definen mi ser y dan sentido a mi existencia, a ustedes dedico todo este esfuerzo. A mis padres, Nancy y Antonio, quienes con sacrificio y sudor en medio de necesidades lucharon para brindarme un futuro llevándome a un país de oportunidades y libertades. A mi esposa, Cynthia, por tolerarme y hacer de soporte las veces que me he ausentado. A Lilliam y Antonio, Luis y Jorge, con quienes vivo en el recuerdo y sigo de ejemplo. A mis hermanos, Lilliam y Antonio. Y a mi pequeña Larissa, quien me ha dado la dicha de ser papá.

Tabla de contenido

Ficción e historia en Alejo Carpentier: Entre la desfiguración autobiográfica y las derivas de la crítica.....	i
Resumen.....	ii
Abstract	iv
Agradecimientos	vi
Introducción	1
La visión histórica de Carpentier según la crítica	2
Definición de términos y conceptos.....	9
La historia ante los ojos de la Modernidad y la Postmodernidad	13
El concepto de novela histórica	16
Historia de la novela histórica.....	20
La novela histórica tradicional y postmoderna	22
Corpus, Metodología y Estructura	26
Argumentos principales	29
Capítulo 1 - La autobiografía de un mito: Alejo Carpentier y la Revolución Cubana	34
1.1 Las ficciones retrospectivas de Carpentier	40
1.2 Un radiofonista en París.....	56
1.3 Un funcionario de Batista	60
1.4 Un empresario en Caracas	64
1.5 El intelectual de compromiso.....	67
1.6 Las teorías culturales de Carpentier a luz del realismo socialista.....	79
1.7 Lo real maravilloso	83
1.8 El barroco.....	88

1.9 El barroco carpenteriano	91
Capítulo 2 - Spengler en <i>El reino de este mundo</i>	100
2.1. <i>El reino de este mundo</i> y la narrativa caribeña	106
2.2. Carpentier y lo afroantillano	108
2.3. La circularidad de la historia espengleriana en la cuentística del 40	115
2.4. El pesimismo espengleriano en Carpentier	124
2.5. La interpretación carpenteriana de Spengler, una visión anti-hegeliana y antimarxista.....	128
2.6. <i>El reino de este mundo</i>	134
2.7. Temporalización del discurso y de la historia.....	137
2.8. Una aproximación espengleriana a <i>El reino de este mundo</i>	140
2.9. La escritura oral de Haití.....	145
2.10. Traslación de un mito africano en el Caribe	158
2.11. Dionisio contra la razón	163
2.13. <i>El reino de este mundo</i> y la novela histórica	171
Capítulo 3 - Vico en <i>El siglo de las luces</i>	177
3.1. <i>El siglo de las luces</i> en la crítica literaria.....	180
3.2. Breve resumen, estructura narrativa y contexto histórico.....	188
3.3. Una aproximación viconiana a <i>El siglo de las luces</i>	196
3.4. De la civilización a la barbarie.....	201
3.5. La eterna espiral de recaídas y retrocesos.....	211
3.6. Víctor Hugues y la crítica de la Razón	217
3.7. <i>El siglo de las luces</i> y la novela histórica	224

Capítulo 4 - La <i>Nueva novela histórica latinoamericana</i> ¿El fin de la novela cíclica?	231
4.1. Un fin de medio siglo.....	233
4.2. Una revolución dentro de la misma revolución	239
4.3. Los advertidos y el sentido espengleriano de la historia.....	251
4.4. Nietzsche en <i>El arpa y la sombra</i>	259
4.5. Temporalización del discurso y de la historia.....	262
4.6. La historia como discurso: la crónica de un naufragio en el viaje transatlántico de los huesos de un marino.....	268
4.7. La escritura de la historia colombina como un proyecto de apropiación del pasado latinoamericano	274
4.8. Una historia no contada de Indias en la agónica confesión de un moribundo	285
Conclusiones	298
Obras citadas	314

Introducción

La novela carpenteriana es, por lo general, un viaje a los archivos pentateucos de la historia latinoamericana. La residencia de estos relatos en el pasado remoto desarrolla una constante intertextualidad con el archivo colonial de las Indias y el archivo de la independencia, que son, en esencia, el retablo que inicia la narrativa latinoamericana. Esta inquietud de Alejo Carpentier por reconstruir y dar sentido al pasado a través de la novela plantea el problema cardinal de la historia como disciplina en la era postmoderna: a saber, el de exponer las limitaciones metodológicas de la historiografía a narrar sucesos que, por la complejidad de los mismos, exigen una elaboración de sentido que en última instancia hace imposible una reconstrucción objetiva del pasado, sino más bien una interrogación crítica del mismo que cuestiona la historia como el relato completo y verídico de lo acontecido.

Esta investigación examina la novela histórica carpenteriana tomando como prisma las perspectivas epistemológicas de la modernidad y la postmodernidad sobre la historia y la historiografía. Mi argumento principal es que el concepto de la historia en la ficción carpenteriana evoluciona a través de los cuatro ciclos narrativos del autor. Sostengo que en las novelas del segundo y tercer ciclos predomina una teoría de la historia moderna apegada a las propuestas filosóficas de Oswald Spengler y Giambattista Vico, mientras que en el cuarto y último ciclo se despliegan conforme a lineamientos postmodernos de carácter nietzscheano. Este estudio propone esclarecer algunas interpretaciones problemáticas y abordar cuestiones irresueltas en los estudios carpenterianos.

Más precisamente, este estudio demuestra que en *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962) se evoca el pasado a partir de esquemas metodológicos e ideológicos propios de la historiografía moderna. En estas obras correspondientes al segundo y tercer ciclos el autor concibe la historia como la disciplina objetiva que refleja la realidad del pasado,

esbozando leyes universales, recurrencias, causas y consecuencias de procesos históricos latinoamericanos. En contraste, en el último ciclo esta visión moderna de entender la historia evoluciona a una perspectiva que cuestiona la autoridad canónica de las crónicas de Indias y la historiografía sobre la conquista. En mi lectura, *El arpa y la sombra* (1979) releo la historia de Indias con un escepticismo postmoderno cuyo propósito es demoler los cimientos de las narrativas fundadoras de la colonización latinoamericana. Esta novela trata la historia de Indias como un texto que no guarda relación con la realidad –o la verdad– del pasado colonial conforme registra el archivo de Indias, al tiempo que propone una nueva interpretación, o reescritura, de la historia colonial latinoamericana.

La visión histórica de Carpentier según la crítica

La historia en Alejo Carpentier, hasta la fecha, no ha sido materia ni tema exclusivo de ninguna investigación mayor sobre su obra. Las excepciones han sido los libros de bolsillo, ambas obras más bien de divulgación, *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier* (1985) e *Historia y utopía en Alejo Carpentier* (1990) de Oscar Velayos Zurdo. Ambos libros hurgan en el pasado formativo y político de Carpentier proponiéndose una periodización ideológica del autor en base a elementos de carácter biográfico más que literario. Por otra parte, los estudios biográfico-críticos de González Echevarría, Donald Shaw, Leonardo Padura, Márquez Rodríguez y Klaus Müller, los cuales componen el canon de los estudios carpenterianos, han abordado las propuestas poéticas del autor, lo real maravilloso y el barroco, relegando la historia a un plano secundario que se confina a las categorías del pesimismo o del progreso.

Los estudios anteriormente aludidos se han limitado a investigar la influencia de las filosofías de la historia de Oswald Spengler, Giambattista Vico y Karl Marx en diversos periodos

narrativos del autor. Considero que el debate ha sido reduccionista en tanto se ha limitado a evaluar la visión histórica del autor de positiva o negativa. Cabe destacar que incluso algunos de estos análisis no han estado exentos de inclinaciones e intenciones políticas; así los críticos cubanos residentes en la isla favorecen la interpretación marxista de la historia en textos carpenterianos, mientras el exilio y diáspora cubanos la rechazan. En esto ha residido una de las tantas controversias entre el isleño Leonardo Padura en *Un camino de medio siglo* (1994) y el crítico residente en Estados Unidos Roberto González Echevarría en *El peregrino en su patria* (1977).¹ Se trata de una polémica desarrollada a pesar de haber sido Carpentier un defensor en letra y en compromiso de los movimientos de izquierda, y de haberse desempeñado en diversos cargos del gobierno revolucionario del 59, entre los que destacan el curul de diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular, la dirección ejecutiva de la Editorial Nacional de Cuba y el puesto de Ministro Consejero cultural de la Embajada de Cuba en París.

En lo que se refiere a los objetivos de este trabajo, está ampliamente establecido que Carpentier manejó dos filosofías de la historia, que fueron la de Oswald Spengler, sintetizada por él a través de artículos en revistas literarias, y la de Karl Marx, de la cual escribió un manifiesto en sus ensayos. Otras dos, las de Friedrich Hegel y Giambattista Vico, han sido atribuciones de la crítica en interpretación del sentido histórico del autor (Echevarría, *El peregrino*; Bueno). Aunque el escritor también se relacionó con el existencialismo de Sartre, esta escuela de pensamiento no desarrolló una filosofía de la historia propia y se dedicó a complementar el materialismo histórico desde las categorías de lo individual y la identidad (Breakwell 31).

¹ Esta disputa, más que crítica y literaria, fue política. El libro de Padura, publicado en un contexto de cerco ideológico revolucionario –fin del boque soviético y férreo control de los medios de comunicación–, era la respuesta oficialista de la censura cubana a la voz crítica y libre del exilio representada por González Echevarría. Aunque excede a los propósitos de esta investigación, resultaría interesante conocer en la actualidad la opinión de Padura, hoy escritor disidente y crítico de la revolución, sobre el que en su día fuera un libro de ideología revolucionaria, escrito cuando él era jefe de redacción de *La Gaceta de Cuba* y contaba con el respaldo de los medios oficialistas cubanos.

Los críticos que favorecen el sentido de la historia progresista, tanto en el Carpentier ensayista como en el novelista, proponen un desenvolvimiento dialéctico de los procesos históricos, mientras que aquellos que se oponen aprecian eventos fatídicos regidos por ciclos que no culminan.² El estudio fundacional y más influyente de la obra de Carpentier lo ha proporcionado González Echevarría, en su libro titulado *El peregrino en su patria*. Para González Echevarría, Carpentier comprende la historia en términos filosóficos espenglerianos, existencialistas, hegelianos y viconianos. En su análisis, el crítico es de los pocos en ofrecer un contrapunto entre el progreso y el pesimismo que tiñen las novelas carpenterianas. De acuerdo con lo planteado en su libro, a grandes rasgos, en las obras tempranas de Carpentier se evidencia una tendencia hacia Spengler (158), lo que valida el pesimismo, mientras que en la obra madura se observa una evolución hacia Vico (327), que conlleva a la idea del progreso relativo. El balance realizado por Echevarría constituye una excepción a la regla puesto que la crítica ha tendido a polarizar sus planteamientos.

Unos han compartido una postura más radical y han criticado la inclinación pesimista del autor, como Luis Harss, quien percibe en los personajes carpenterianos un camino trágico, fatalista, de una historia que los atrapa con “las leyes de la recurrencia [...] como la serpiente que se enrolla para tragarse la cola” (64). Estudios confluente a lo planteado por Harss han comparado este comportamiento circular de la historia con el mito de Sísifo, cuya leyenda “has been given most frequently to the man whose journey through life has consisted of an endless and fruitless task” (Verzasconi 70). Los que apoyan esta postura crítica notan características de

² Por dialéctica me refiero al método lógico de razonamiento basado en la argumentación a través de la presentación de tesis, antítesis y síntesis. Aunque este se remonta a la antigua Grecia y a Heráclito, la interpretación dialéctica de la historia se asocia a la filosofía hegeliana y al pensamiento moderno. Para Hegel, la historia se desenvuelve dialécticamente cumpliendo el fin de conducir la humanidad hacia el inevitable progreso.

una ficción que refleja eventos repetitivos que no llegan a puerto, el retorno a lo mismo, la imposibilidad de alcanzar una meta y finales infelices.

Otros, como Márquez Rodríguez, en defensa ferviente del autor y su obra, se han opuesto a toda glosa que niegue la dialéctica como vía interpretativa a la visión de la historia de Carpentier. La propuesta del crítico venezolano consiste en interpretar la ficción histórica del autor a través de una neodialéctica (*Lo barroco* 552), que no es más que el rescate de los orígenes primitivos de la dialéctica occidental de Heráclito, la cual postula que el estado de cambio constante es resultado de la lucha interna y la oposición de las cosas (367). Sin embargo, su libro carece de un análisis que muestre la operatividad de la neodialéctica en las obras. A pesar de defender la dialéctica como método interpretativo de la problemática histórica, Márquez Rodríguez se opone a críticos que favorecen la interpretación viconiana (552), rechazando el movimiento evolutivo en espiral del *corsi e ricorsi* alegóricos a los movimientos del corazón sístoles y diástoles.

Un tercer grupo, en el que se encuentra Leonardo Padura, ha analizado los relatos carpenterianos en función de los pronunciamientos ensayísticos del propio autor. Según el crítico, a partir de *El siglo de las luces* se observa un “Carpentier [que] parece haber concretado definitivamente su comunión con el marxismo como filosofía de la historia y de la vida material” (377). Padura, tomando como digno de confianza el manifiesto del autor como escritor marxista y revolucionario en “Problemática de la actual novela latinoamericana” y “Literatura y conciencia política en América Latina” –recogidos como ensayos en *Tientos y diferencias* (1964)–, atribuye un progreso articulado a través del materialismo histórico.

Donald Shaw, atendiendo similares preocupaciones a las de Padura, ha analizado el desarrollo de la filosofía marxista en distintas fases narrativas del autor. En obras tempranas,

posiblemente concordando con Echevarría, Shaw sostiene que “the fit with a mainline Marxist outlook is somewhat awkward” (36), lo que presenta un problema “to those who wish to see Carpentier’s attitude to time and historical progress in a positive light” (35). No obstante, el crítico consiente que la perspectiva materialista se manifiesta en *Los pasos perdidos* y novelas posteriores a esta, puesto que el influjo revolucionario produce una reconversión literaria en el autor (110). Es importante aclarar que, a diferencia de Padura, Shaw reconoce cierta controversia y divergencia en la ensayística de Carpentier respecto a sus propias propuestas literarias y posturas políticas y también acepta la legitimidad del debate político en torno al autor entre críticos de izquierda y de derecha (103-10).³

Salvo en los cuentos, en específico los que entran en la producción de los años 40, Padura y Shaw han sugerido una lógica marxista en la ficción carpenteriana a partir del autorretrato, interpretación, o clave de lectura, que el propio autor dio a su obra en sus ensayos. Lo cierto es que *La consagración de la primavera* (1978) celebra el triunfo de la revolución marxista-leninista en Cuba, planteamiento congruente con el materialismo histórico, cuyo fin es alcanzar el progreso social y material a través de una revolución. Enrique y Vera, protagonistas de la novela, alcanzan este fin al abrazar el cambio social que cristalizó la Revolución Cubana.

Aunque el esquema ideológico de esta novela encaja con la visión de la historia que el autor postula en diversos ensayos de *Tientos y diferencias*, aceptar a cabalidad la lectura comentada de Carpentier sobre su obra representa contribuir a reproducir, en ciertos aspectos, la construcción de una imagen del mismo autor a través del crítico. Este tema suscita diversas interrogantes abordadas en este trabajo y que tengo como objetivo responder. Una de ellas es ¿hasta qué punto el compromiso político-revolucionario de Carpentier se trasladó a su obra

³ Además de los sentidos ideológicos provenientes de la izquierda y de la derecha, el debate abarca la narrativa oficial revolucionaria y la voz crítica del exilio cubano.

narrativa? O dicho de otro modo, ¿cómo el marxismo como filosofía de la historia se articula en la novela carpenteriana? Estas preguntas despiertan del interés de reflexionar sobre cómo un autor de convicciones marxistas dedicó tan solo una novela a la causa revolucionaria cubana. Por esta razón cuestiono a lo largo de este trabajo si *La consagración de la primavera*, congruente con la posición política del Carpentier teórico que se expresa a través de ensayos, no se convierte en el perfecto camuflaje que encubre toda una obra narrativa que poco a nada tiene que ver con la filosofía de la historia marxista. Reside en esta reflexión uno de los principales aportes que esta investigación procura realizar a los estudios carpenterianos.

Indagando en las contradicciones carpenterianas, González Echevarría es uno de los pocos estudiosos que ha señalado un quiebre cardinal entre la obra ensayística del autor y su ficción (*El peregrino* 23). Aunque su propósito no radica en contrastar las teorías de la historia, sino más bien resaltar discrepancias entre la formulación, práctica y desarrollo del barroco y lo real maravilloso, el crítico cuestiona la filiación marxista de Carpentier y califica *La consagración de la primavera* como “un acto monumental de autoengaño” (366). Otros, como Shaw, han dejado entrever que la novela respondió, posiblemente, a las necesidades del autor de complacer las demandas de mayor compromiso político exigidas por la crítica oficialista cubana (109). En *Cartas de Carpentier* (2008), González Echevarría presenta, no lejos de polémica y con mayor detalle expositivo, fisuras de orden ensayístico y personal que contradicen la novelística carpenteriana. Lo cierto es que González Echevarría no ha sido el único en señalar el doble criterio de Carpentier. En ocasión Emir Rodríguez Monegal aludió a una posible “máscara” del autor respecto a sus propuestas literarias (620), mientras que Pablo Neruda cuestionó sus convicciones políticas en *Confieso que he vivido* (1974), cuando afirma que el

autor era de los “hombres más neutrales” que había conocido pues “no se atrevía a opinar sobre nada, ni siquiera sobre los nazis” (175-76).

Teniendo en cuenta que Carpentier es un novelista histórico de renombre para la literatura latinoamericana del siglo XX, y dado que el debate crítico que ha tenido como propósito evaluar su visión de la historia ha dejado vacíos importantes, esta investigación procura responder a interrogantes fundamentales para la comprensión de la obra carpenteriana y también de la literatura latinoamericana del siglo XX.⁴ Lo primero que hay que mencionar es que en todos los estudios críticos se analiza la relación historia-ficción desde una perspectiva moderna que, como es de suponer, renuncia al estudio del relato histórico como discurso, perspectiva que se hizo posible con la epistemología postmoderna. A esto se suma, a excepción del trabajo de González Echevarría que dedica tiempo a examinar algunas filosofías de la historia que atribuye a Carpentier, el manejo impreciso de términos y la falta de análisis en relación a los fundamentos teóricos de cada sistema filosófico.

Otros dos grandes aspectos han quedado excluidos de los estudios carpenterianos. Uno apunta a la ausencia de un enfoque crítico en relación a los estudios sobre el género de la ficción histórica.⁵ Esto puede explicarse por el hecho de que la teoría de la ficción histórica es relativamente contemporánea, habida cuenta de que el trabajo fundacional de Georg Lukács data de 1954. El otro alude al desconocimiento del barroco como una filosofía de la historia. Márquez Rodríguez ha sido el único que someramente relaciona la tesis de José Antonio Maravall sobre el fatalismo y el laberinto barroco con la novela carpenteriana (*Lo barroco* 345). Aunque ofrece un escueto abordaje, la propuesta de Márquez Rodríguez no deja de ser contradictoria, pues el

⁴ Algunos críticos literarios latinoamericanos, entre ellos Ángel Rama, han considerado al autor como el “más importante novelista histórico de nuestra época” (*Dictadores* 50).

⁵ María Cristina Pons, en *Memorias del olvido* (1996), acusa esta carencia de los estudios carpenterianos a la desvalorización que sufrieron los estudios de los géneros literarios a finales del siglo XIX, y también a que la crítica mostró mayor interés por el aporte del autor a la *Nueva narrativa* que al de la novela histórica (27-33).

crítico interpreta el sentido de la historia de Carpentier según una dialéctica, lo cual difícilmente se adapta a las antinomias de decadencia y ruina asociadas a las alegorías barrocas de la historia que describe Walter Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama* (1928), uno de los ensayos seminales de la teoría del barroco en los que se apoya Maravall. En suma, esta investigación procura responder también a estos tres grandes interrogantes generados por los estudios críticos.

En resumidas cuentas, este trabajo responde a los debates en torno a la obra de Carpentier y el lugar de la historia en ella argumentando que el autor fue crítico de la idea hegeliana y occidental del progreso y su historia lineal, cronológica y dialéctica. La investigación identifica que la novela carpenteriana despliega esta perspectiva crítica de la historiografía moderna a partir del segundo ciclo narrativo siguiendo distintas filosofías de la historia, como son las de Spengler, Vico y Nietzsche. Por otra parte, el barroco, entendido como una teoría cultural que perfila una perspectiva histórica, es un lenguaje por el cual la novela carpenteriana interpela la Crónica de Indias mediante alegorías que desacralizan y desmitifican los símbolos y mitos históricos de la conquista, colonización e independencia latinoamericanos. El cuestionamiento de la historiografía moderna, así como el rechazo a las interpretaciones eurocéntricas y jerárquicas del pasado, de las novelas del segundo y tercer ciclos marcan el camino por el cual la novela histórica tradicional hispanoamericana transita hacia la postmodernidad, recorrido que culmina con la novela producida por el autor en el último ciclo.

Definición de términos y conceptos

Al ser esta una investigación que maneja diferentes nociones y perspectivas de la historia, todas fundamentales para realizar un estudio riguroso tanto de la obra como de las intervenciones

críticas sobre la misma, es menester esclarecer y definir términos claves. Por ello a continuación preciso los ángulos y criterios a través de los cuales defino términos como historia, historiografía, teoría de la historia, filosofía de la historia, ficción histórica y novela histórica, así como también enumero y detallo las diferencias que estos términos generan cuando se los aborda desde el prisma epistemológico de la modernidad y la postmodernidad.

El vocablo historia es polisémico y puede referirse a objeto de estudio, disciplina o método de estudio, teoría, hallazgo científico, o simplemente al recuento de acontecimientos ocurridos en el pasado. Según la terminología actual propuesta por Aviezer Tucker, la historia, de manera estricta, “refer[s] to past events and processes, thus using the word in a narrower sense than the vague [...] dictionary” (2). Por otro lado, la historiografía, que es el método de estudio de la historia, implica aquellos “results of inquiries about history, written accounts of the past” (2). La historiografía es, por tanto, el resultado de la labor de los historiadores, quienes, a partir del análisis de otros textos que dan recuento de lo ocurrido en el pasado, emprenden de manera sistemática el estudio de la historia, es decir, la organización metodológica e investigativa de la misma.

Una ambigüedad dentro de los usos comunes de los términos historia e historiografía se da en el alcance de sus ámbitos. Es decir, en un sentido literal y estricto, el alcance de la historia apunta a la civilización humana alfabetizada, mientras que el de la historiografía radica en el estudio de la evidencia documental a partir de lo producido por dichas civilizaciones. Sin embargo, dependiendo de las escuelas académicas, en un sentido más amplio, la historia engloba todo lo referente al pasado no solo desde el punto de vista de las sociedades y la humanidad, sino también todo aquello que puede ser referido como historia natural, es decir, el universo, la

naturaleza y la flora y fauna. La historiografía, por otro lado, intenta entonces inferir, descifrar, describir y documentar todo evento de la historia de la experiencia humana.

Dependiendo de la escuela historicista, y del grupo académico de historiadores que la compone, se perfilan diversos enfoques que conforman el modo –método– en cómo se trata y estudia la historia, y también el campo al que se aplican los postulados teóricos. De ahí que algunas escuelas historicistas manifiesten el empleo de “methods and tools of the social sciences such as statistics to produce a historiography that is quantitative and ‘scientific’” (Tucker 3). En la historiografía moderna se pueden diferenciar dos ramas teóricas: a saber, la filosofía de la historiografía y la filosofía de la historia.⁶ Tal distinción surge a raíz de la naturaleza y método de estudio de ambas. Mientras que la filosofía de la historiografía se caracteriza por ser crítica o analítica, la filosofía de la historia tiene un carácter sustantivo o especulativo (3).⁷

A pesar de no haber un consenso claro y definitorio entre la filosofía de la historiografía y la filosofía de la historia, y que a veces se las considera sinónimas, más que una simple distinción de términos, cada rama discute y estudia de manera diferente la relación de contenido entre el pasado y el conocimiento o las descripciones sobre él. No obstante, donde sí parece haber un consenso uniforme entre historiadores y filósofos en referencia a la terminología que define el estudio de la historia, es en la distinción entre lo analítico y lo especulativo.

⁶ El término filosofía de la historia fue acuñado por François-Marie Arouet, mejor conocido como Voltaire, durante la segunda mitad del siglo XVIII en su ensayo *Essay on the Customs and the Spirit of Nations* (1769), estudio de crítica de historia cultural que debatía sobre la religión y las costumbres occidentales y orientales. Por encima de las lecciones morales que hacen del ensayo la preocupación cardinal del autor, el libro propagó la idea de pensar la historia no solo como un simple relato de hechos y eventos fascinantes. La indagación volteriana sobre el pasado pretendió dar explicación a ciertos problemas morales presentes en la sociedad francesa, así como también vaticinar el surgimiento de otros en el futuro a través de las lecciones morales develadas por medio del estudio histórico. No obstante, este enfoque volteriano concedía a la historia una nueva perspectiva de progreso humano, sentido que se expandió con fuerza a finales de la Ilustración aupado por muchos filósofos, historiadores e incluso novelistas.

⁷ Esta diferenciación, sin embargo, no es asumida del todo por algunos, como Michael Lemon, para quien la filosofía de la historia comprende dos ramas, la analítica y la especulativa y no distingue una filosofía historiográfica (9).

Para Michael Lemon, la rama analítica trata la historia como forma, es decir, se concentra en la naturaleza de la historia como *disciplina* y en el análisis crítico de métodos empleados en la investigación historiográfica (281). Se ocupa también de temas como la objetividad, la ideología del investigador y en ofrecer explicaciones a los razonamientos que concluyen las premisas argumentativas del historiador. Contraria a la rama analítica, la filosofía de la historia especulativa, que es la que más interesa en este trabajo, trata la historia como *contenido* (281), es decir, intenta hallar el sentido, relación y vínculos a los eventos pasados y sus circunstancias. Su principal propósito se basa en examinar “questions about history such as whether it is necessary or contingent, whether it has a direction or whether it is coincidental, and if it has a direction, what it is, and how and why it is unfolding” (Tucker 4).

Es por ello que esta rama trata la historia como objeto, diferente a la analítica que lo hace como disciplina, es decir, como método y sujeto de investigación. Un contraste claro entre ambas reside en el propósito indagatorio de cada una. Mientras la analítica es *descriptiva* y se limita a intentar esclarecer qué aconteció y cómo pasó, la especulativa es *prescriptiva* e intenta descifrar el significado del pasado para explicar el presente y predecir el porvenir.

La corriente especulativa, en un sentido más amplio, intenta dar respuesta a las siguientes preguntas:

Does history demonstrate a single giant unfolding story? If so, does the ‘story’ have an ending? And is that ending utopian, cataclysmic, or simply mundane? Or does history go round in circles (‘cycles’)? Can history be divided up into distinct periods such as ‘the Dark Ages’, and if so, what are they? And what does this tell us about the course of history? Is the history of the world necessarily a history of progress of humanity; if so, why? If not, why not? Do ‘laws’ govern historical development, or is it already begging

the question to see history as ‘developing’? Is the course of history determined by forces outside human control, or can individuals’ actions make a difference? Can we learn anything from the flow of history, or is every situation unique? (Lemon 9)

En suma, la rama especulativa se caracteriza por: a) tratar el pasado como contenido, por ejemplo, del pasado se aprende y en base al precedente el historiador erige leyes universales; b) trazar el camino de la historia acorde a un sistema de referencia; la historia puede moverse de manera lineal, en caracol como una espiral o en círculos; c) explicar el estado de las cosas del presente e incluso vaticinar el porvenir a partir de las lecciones del pasado. Es en este punto donde el historiador apela a las categorías de la necesidad o la contingencia, esto es, si lo ocurrido en el pasado sirvió un propósito o, por el contrario, se trató de eventos inconexos sin relación entre sí. Esclarecer diferencias y matices conceptuales es fundamental en este caso puesto que se vuelven claves para evaluar la obra de Carpentier tomando como base las filosofías de Vico, Hegel, Spengler y Marx. La filosofía especulativa es la que concierne a este trabajo porque es asertiva en vez de empírica, plantea ideas, propone conceptos o interpretaciones relacionados con el papel de los seres humanos en el universo a través de diferentes disciplinas y ramas del conocimiento como la metafísica, la teología y la cosmología.

La historia ante los ojos de la Modernidad y la Postmodernidad

Las filosofías de la historia especulativa anteriormente mencionadas son acercamientos al pasado influenciados por el pensamiento crítico moderno. La historiografía moderna se puede definir como “the discipline [...] that] evolved in the past two centuries under the influence first of Enlightenment rationalism, then of Germanic scholarship, and in this century of academic professionalism” (Himmelfarb, *The New History* 17). Aupada por la razón, el idealismo y el

conocimiento científico, la modernidad promulgó la idea de establecer valores universales de la humanidad en diversos campos del conocimiento, entre ellos la historia, la filosofía, el arte, etc.

Los historiadores tradicionales –modernos– ofrecen descripciones del pasado bajo la premisa de ofrecer una representación realista de lo que ocurrió, asentando la universalidad de sus inferencias, elucubraciones y hallazgos como verdades ecuménicas. Contrario a los valores de la modernidad, la postmodernidad reacciona contra los cimientos del pensamiento moderno. En la postmodernidad la razón y la universalidad no son medios objetivos para proclamar el carácter axiomático de la verdad moderna, en parte porque la objetividad y los juicios de valor siempre se dan dentro de un contexto cultural, de modo que la verdad forma parte de la perspectiva. De ahí que la postmodernidad naciera como bandera del pluralismo y la diversidad en lugar del racionalismo del hombre universal moderno.

Aunque la postmodernidad y su crítica de la historia irrumpieron en el debate académico a finales del siglo XX, ya Nietzsche había, con un siglo de antelación, planteado similares preocupaciones a las que Hayden White, reconocido por su crítica postmoderna de la historia, expusiera en *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) y *The Content of The Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (1987), planteamientos a los que se adhieren las observaciones de la crítica literaria Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism* (1988). De acuerdo con los planteamientos de White, la historia sigue una cadena coherente de eventos ordenados, desarrollos en tiempo secuencial, editados por el tino de un investigador cuyas elucubraciones son retóricas y poéticas por naturaleza, lo que convierte al

relato histórico en una construcción narrativa que se conforma en gran parte a las reglas de la narrativa literaria.⁸

Los filósofos de la historia postmodernos, entre ellos el ya referido Hayden White, han empleado los métodos y disciplinas de investigación de las humanidades para analizar el lenguaje, representación e interpretación de textos históricos, permitiendo tratar su sistema de escritura desde el análisis del discurso y la teoría de la narrativa.⁹ Es desde esta orilla, en gran medida, que dialogo con la crítica carpenteriana, ya que esta ha confinado el tema de la historia y el autor dentro de los paradigmas de la historiografía moderna. En consecuencia, el debate resultante se ha empeñado en demostrar si Carpentier creyó en una historia dialéctica –progresista– o en una fatídica –cíclica–. Insisto en que, amén de la importancia crítica de este debate en la actualidad, hay aspectos de la narrativa carpenteriana que solo pueden ser evaluados desde una perspectiva postmoderna que nos permita analizar el relato histórico como discurso.

La postmodernidad divisa la historia como una construcción del lenguaje inherente a la perspectiva, de ahí que estudie la *narratividad* de fuentes historiográficas –crónica, diario, epistolario, informe, etc.– como *discurso* y que intente dar voto a voces históricamente silenciadas, como a las minorías, grupos subalternos, los marginados, etc. Esta plantea tres conflictos capitales con la manera tradicional de conducir la investigación histórica: a saber, a) la deficiencia del registro histórico; b) la selectividad –adición u omisión– innata de textos históricos; y c) la subjetividad del historiador.

⁸ Contrario a Spengler, Vico, Marx y Hegel, Nietzsche fue el filósofo pionero en plantear las limitaciones de la historia de representar el pasado. Para Nietzsche, la historia “represents a symbolic way of description, a way that admits the anti-realist, perspectival, and historical character of his historiography” (Jensen 156).

⁹ Una diferencia epistemológica entre la modernidad y la postmodernidad sobre el conocimiento del pasado se da en relación al acto de escritura de la historia. En este sentido, “what the traditional historian sees as an event that actually occurred in the past, the postmodernist sees as a ‘text’ that exists only in the present –a text to be parsed, flossed, construed, and interpreted by the historian, much as a poem or novel is by the critic” (Himmelfarb, “Flight From Fact” 162). Deshojar la dependencia de la historia respecto de la escritura ha supuesto el mayor desafío para los historiadores tradicionales y sus métodos convencionales de interpretación textual.

La narrativa, tanto en lo que entendemos por historia y por ficción, es el medio que traduce el conocimiento a través del acto de contar. Por ende, la narrativa funciona epistemológicamente en tanto transcribe datos factuales, estadísticos y evidencia de archivo en una pieza coherente de escritura y significado. Los filósofos de la historia postmodernos analizan la narratividad del relato histórico ya que este “takes the form of a logical, orderly structure of discourse that is presumed to correspond, at least in some measure, to the reality of the past, and thus communicates, again in some measure, a truth about the past” (Himmelfarb, “Postmodernist History” 76). En suma, el análisis narrativo postmoderno de la historia estudia el modo de representación verbal del texto a partir de las múltiples facetas y tareas narrativas: a saber, la descripción de una situación, el análisis de un proceso o problemática y la manera en cómo se cuentan y ordenan los acontecimientos del pasado.

El concepto de novela histórica

En el seno de las humanidades y de las ciencias sociales ha existido una larga discusión sobre la distinción entre el relato histórico y el relato de ficción y viceversa. La controversia no solo se ha circunscrito a la diferenciación entre dos construcciones de prosa narrativa, sino también a delimitar el alcance epistemológico de la literatura y la historia. El primero en avivar este debate fue Aristóteles. Para el fundador de la crítica literaria, la diferencia entre historia y ficción quedó zanjada de la siguiente manera:

De lo dicho resulta evidente también que no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad. . . .

El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso: pues podrían versarse las obras de Heródoto y no por ello serían menos historia de lo que son. La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular. (34-5)

Basado en este criterio aristotélico se delimitó el alcance de ambas, entendiéndose por literatura un relato imaginario –ficticio– y por historia un relato real –factual–, lo que condujo a las categorías de lo verosímil y lo verídico. En principio, la tarea de la literatura radicaba en reflexionar sobre lo que pudo haber acontecido en función de la verosimilitud, por el contrario, la de la historia era dar recuento de lo que realmente aconteció, en proveer un discurso veraz sobre el pasado. Esta distinción aristotélica, que concebía la historia como el relato fiel de lo que sucedió, predominó en la antigüedad grecolatina y se extendió hasta mediados del siglo XIX, hasta que se alcanza “una progresiva reducción de la dimensión épica, mítica y dramática de la historia, pasando a predominar la explicación e interpretación sobre el mero relato de los hechos” (Mata 14).

Pese a tal distinción, la prerrogativa de contar el pasado no quedó monopolizada a favor de la historia y los historiadores, en parte porque la definición aristotélica “ignores the role of possibility in historical analysis and the role of actuality in the writing of literature” (Strout 154). Diversas formas narrativas, entre ellas la novela, la epopeya, la memoria, la biografía y autobiografía, se inspiraron en el pasado con fines similares al de la historia, es decir, con el propósito de sacar a relucir una verdad histórica. La novela es el género literario que viene a romper, en el siglo XIX, la descripción de roles aristotélicos en tanto *concilia* las dos tareas

narrativas, lo que ocurrió –lo factual– y lo que pudo haber ocurrido –lo ficticio–, en un relato híbrido que sitúa la acción novelesca –inventada– en un pasado histórico lejano y/o real, o por lo menos en un tiempo pretérito cuyos referentes son constatables (Mata 16). Este discurso híbrido guarda relación con otros géneros narrativos literarios y no literarios como las memorias, el diario, la biografía y autobiografía, la crónica y la leyenda (Spang 65).

Aunque definiciones de novela histórica existen por doquier, dada la disparidad conceptual de lo que se entiende por historia y por literatura, “para que una novela sea verdaderamente histórica debe reconstruir, o al menos intentar reconstruir, la época en que sitúa su acción” (Mata 16). Pese a que diferenciar una novela histórica de otra que no lo es resulta menos complicado que ofrecer una definición genérica, mi investigación sigue los parámetros enunciados por Kurt Spang en *Apuntes para una definición de la novela histórica* (1998). Según el teórico, la novela histórica posee: a) un ángulo perspectivo sobre una época pasada en la que se imprime una versión particular, generalmente distinta a la conocida, sobre los eventos ocurridos; b) realiza una construcción documental y ordenada de hechos referenciales a través de recursos estético-literarios; y c) es escrita muchos años después de haber ocurrido los hechos que en ella se narran (85). Las novelas históricas analizadas en este trabajo encajan en este marco teórico.

El tratamiento del pasado de manera recurrente en la novela ha despertado en la teoría literaria el interés por abordar la narrativa histórica desde la reflexión sobre los géneros literarios. Esto ha dado pie a conceptos como el de la ficción histórica. Pese a lo controvertido del asunto, ya que la postmodernidad niega en gran parte la historiografía y a su vez los historiadores tradicionales reaccionan contra los métodos “lingüísticos postmodernos,” defiendiendo el concepto de ficción histórica en tanto esta, independiente del género en que se exprese, puede tratar

asuntos, acontecimientos y problemáticas de un modo que la historia tradicional y académica no puede. Por ende, considero que el término ficción histórica recoge toda aquella ficción que pretenda buscar y revelar las caras textuales del pasado a través de vías no accesibles para los modos tradicionales o propios de la investigación histórica.

Las novelas del Corpus de esta investigación cumplen el requisito de ser ficción histórica en tanto restablecen alguna conexión entre los referentes del pasado y los discursos historiográficos, sin ser estas composiciones totalmente autorreferenciales y ficticias, ya que, aunque la novela ha de ser pura ficción, esta característica no aplica del todo para el concepto de novela histórica que empleo en este trabajo. Por ejemplo, se puede inventar la novela de la Revolución Haitiana de fin del siglo XVIII sin referentes ni ánimo de reconstruir la época relatada, pero esto solo convertiría el texto en una obra de ciencia ficción y no en *El reino de este mundo*. Lo que convierte a la novela carpenteriana en novela histórica es que, además de ambientar una época remota, reconstruye el pasado en base a referentes históricos, de cuyo enfoque, inaccesible para la historiografía tradicional, se ofrece una perspectiva reveladora para el lector.

La novela histórica tampoco escapa del influjo moderno-postmoderno. Al igual que como sucede en la filosofía de la historia, en las novelas históricas tradicionales –modernas– los escritores se adhieren a la historia científica, dialéctica y positivista, por el contrario, en la nueva ficción histórica –postmoderna– los escritores se decantan por quebrantar y reelaborar el significado del pasado narrado en manuales canónicos evocados por la historia oficial y académica. Mientras que los primeros asumen la historia oficial como objetiva y verdadera, los segundos la contemplan como una construcción narrativa.

Historia de la novela histórica

Apenas en 1954 Georg Lukács publica *La novela histórica*. Para el crítico húngaro, la reconstrucción del pasado a través de la novela fue producto de un sentido de la historia que surgió de la Ilustración, aunado a la aparición de un sentimiento nacionalista que devino en la Revolución Francesa. Lukács plantea que la novela realista –burguesa en esencia– con el auge y aumento paulatino de la cultura de clase media se apartó del gran héroe romántico y, en consecuencia, presentó héroes medianos. Para Lukács, Walter Scott es el primero en representar este nuevo sentido de la historia con la novela *Waverley* (1814). Scott supera los cánones del romanticismo y embarca en el proceso tardío de la Ilustración que buscaba hacer una reflexión progresista –hegeliana– de la historia. Si bien Lukács resalta que hubo novelas de tema histórico anteriores a las de Scott, como *Calprenède* (1609) o *Castle of Otranto* (1764), en ellas no se encontraba la voluntad de reconstruir el pasado, y que tanto las costumbres como psicología de los personajes allí descritos respondían a la época del novelista (15). Este trabajo fundacional facilitó, entre otras cosas, definir las bases teóricas de la novela histórica tradicional, que en esencia es la novela influenciada por el pensamiento moderno.

En Latinoamérica, la denominada novela histórica tradicional preponderó entre 1826 y 1949 (Menton 35). La primera obra de ficción histórica fue *Jicoténcal* (1826), de autor anónimo, la cual se identificó con el romanticismo, las crónicas coloniales, el teatro del Siglo de Oro español y con la novelística de Scott. Esta novela histórica de influencia romántica dio origen a la novela nacional, como *Guatimozín* (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, extendiéndose hasta finales del siglo XIX cuando, bajo la influencia de la modernidad, la novela adquiere tonos de realismo provenientes del costumbrismo y del naturalismo positivista (37). Con el criollismo, que predomina durante la primera mitad del siglo XX, se retoma el tema de la identidad nacional

como asunto predominante entre los escritores y se plantea la síntesis histórica a través de la tesis civilización urbana versus barbarie rural, como en *Las lanzas coloradas* (1931) de Arturo Usler Pietri. Durante el *Boom*, salvo en las novelas de Alejo Carpentier, el género de la ficción histórica pierde relevancia y, en consecuencia, muy pocas novelas históricas se publican.

Sin embargo, luego de la primera mitad del siglo XX, en el periodo del *Postboom* latinoamericano, la ficción histórica gana terreno entre los escritores provocando el interés de críticos y teóricos literarios. Las posibles razones que llevaron a los escritores del *Postboom* a ficcionalizar el pasado es la tendencia constante de la novela hispanoamericana a plantear la problemática sociohistórica más que la psicológica, y también a la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América en 1992 (Menton 32-48). Este tipo de ficción histórica se la ha denominado como nueva novela histórica, aunque también es referida como contemporánea, actual, nueva o postmoderna (Perkowska 34).

En 1993 Seymour Menton, crítico literario estadounidense, presenta el estudio fundacional sobre la novela histórica postmoderna, titulado *La nueva novela histórica de la América Latina (NNH)*. Para Menton, las novelas históricas predecesoras al *Postboom* representaban la temática de la conquista y colonización conservando una perspectiva poco crítica de la historia oficial colonizadora. Si bien el tema sobre la dominación ibérica en América había estado presente en la novela histórica latinoamericana durante el siglo XIX, esta se presentó principalmente en forma romántica. Por tanto, estas novelas estaban llenas de héroes y villanos que representaban un pasado colonial que exaltaba las raíces culturales de las nuevas naciones independientes.

En contraste, a partir de 1979, se despierta un entusiasmo entre historiadores y escritores latinoamericanos por releer las crónicas de la conquista, generando novelas históricas que

critican la historia oficial latinoamericana, siendo Alejo Carpentier, según Menton, el precursor de una nueva forma de contar la historia con *El reino de este mundo* en 1949 (38). Sin embargo, el crítico no ofrece un análisis textual de esta novela, generando un vacío que la presente investigación procura colmar, y en su lugar expone con mayor interés sus argumentos teóricos a través de *El arpa y la sombra* (1979).

A pesar de la periodización ofrecida por Menton, la teoría literaria hispanoamericana adolece de investigaciones que aborden el tema de la novela histórica. La mayoría de las indagaciones ha fijado como estudio la novela histórica del siglo XIX, lo que ha dejado una laguna en el análisis de la ficción histórica del siglo XX (Pons 33). Según Magdalena Perkowska, es apenas durante los 80 cuando aparecen los primeros estudios dedicados a la novela histórica de la segunda mitad del siglo XX, aunque estos se caracterizan por la falta de “enfoque coherente y uniforme” (32), pues se tratan de actas de coloquio de desigual metodología, como *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana: coloquio de Yale* (1984), editado por González Echevarría, donde se exploran algunas novelas de Carpentier.

La novela histórica tradicional y postmoderna

Para considerar la filiación de un relato de tema histórico dentro de la categoría de la novela histórica se ha insistido en fijar un lapso de tiempo mínimo entre el momento de creación –acto de escritura– del relato y la época histórica referida. Los lapsos varían según teórico, por ejemplo, Harro Müller favorece una distancia generacional, lo que equivale a un mínimo de 30 años entre la novela y los hechos contados, otros, como el mismo Walter Scott, abogan por una distancia mínima de 60 años (Spang 86). No obstante, “lo importante parece ser que el autor no haya vivido personalmente la época y los acontecimientos que evoca en la narración” (86). Este

es el criterio que Menton, apoyado en Anderson Imbert, emplea como principio de la *NNH* (33). Pese a lo arbitrario que pueden resultar las distancias temporales, estas tienen implicaciones directas en la recepción crítica.

Si aceptamos la definición de Müller, *El recurso del método* (1974), novela que Menton excluye de su análisis por presentar sucesos conocidos personalmente por Carpentier (40), encaja dentro de la categoría de novela histórica. Sin embargo, “no existe ninguna peculiaridad de tipo estructural que permita distinguir una novela histórica de otro tipo de novela” (Mata 19). Por lo que todo criterio se resume a una cuestión de contenido, de tema o argumento (20). De ahí que *La consagración de la primavera*, que no se ajusta ni a los principios de Müller ni a los de Menton, por espeso contenido documental sobre el derrocamiento zarista, la Revolución Rusa y la Guerra Civil española quepa en el estudio de André Jansen bajo el esquema de novela histórica (592).

El hecho de que el autor conozca a través de la experiencia los hechos que narra, como en *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*, trae como consecuencia considerar la novela histórica en relación a la escritura testimonial y sus géneros expresivos, como la novela documento o reportaje, que intentan abordar la inmediatez del devenir histórico “sin apenas perspectiva, en la que predominan muchas veces las experiencias autobiográficas del autor” (Mata 56). Además, el testimonio es un relato que denuncia una verdad, mientras que la novela intenta jugar con las nociones de verdad y ficción, lo que presenta dificultades receptivas y genera un pacto de lectura ambiguo. Otro problema radica en que, debido a que el pasado es reciente, la novela no logra, en un sentido postmoderno, ofrecer una reescritura de la historia, entendiendo por reescritura un análisis crítico que transvaloriza la ideología, mitos, inferencias etc., del lenguaje de textos precursores (Moraru 4).

Más allá de las definiciones y atributos de forma, la vieja manera de narrar la historia se distingue de la nueva en función de lo que cada una hace. Las novelas tradicionales “no cuestionan la historia y tampoco se apartan demasiado de ella, para que el lector no pierda fe en la reconstrucción del pasado” (Grutzmacher 149), en parte porque la historicidad reafirma la legitimidad del texto. Por el contrario, la nueva transgrede de forma consciente la realidad histórica, es decir, el discurso creado por los historiadores; estas “no dejan de burlarse de las aspiraciones de la representación fidedigna de la realidad y ponen en duda la convención de la novela histórica” (149). Además, “whereas the ‘old’ historical fiction often includes large chunks of textbook history presented in a transparently didactic way, the *New Historical Fiction* constructs the world of the past through little-known, sometimes bizarre details drawn from unlikely historical sources” (Rozett 7). Lo poco conocido hace referencia a los pequeños detalles descubiertos en la investigación del novelista.

De estos contornos emanan, a su vez, otras características distintivas como la reescritura, el revisionismo, la parodia, la representación, la investigación documental y el pacto de lectura. El principio de la novela histórica tradicional yace en documentar el pasado de una manera didáctica, en hacerlo más accesible al público lector. La nueva, por el contrario, fomenta un revisionismo del discurso histórico desde un prisma plurívoco de voces subalternas, según apunta Luz Marina Rivas en *La novela intrahistórica* (2000). La tradicional no contradice la historia oficial, más bien la complementa; la nueva intenta reescribir las páginas de la historia e incluso suplantar el relato oficial por uno nuevo, como refiere Fernando Aínsa en *Reescribir el pasado* (2003). La tradicional muestra las ironías de la vida, la nueva parodia las convenciones de la historia, como Elzbieta Sklodowska destaca en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1991).

En suma, la novela tradicional evita el choque entre lo histórico y lo inventado, por lo que el pacto de lectura depende del grado de compromiso que la novela adquiera con la documentación histórica. La nueva, por el contrario, trasgrede las categorías de ficción, historia, realidad y hechos, lo que representa un paradigma metaficcional de historias alternativas que genera un pacto de lectura ambiguo y confunde el sistema empírico del lector. Volviendo a Aristóteles, la *NNH* representa el pasado a través de una mimesis sujeta a los preceptos y perspectivas del autor, quien representa a los hombres “mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros” (3).

Algunos estudios dedicados al género de la novela histórica hispanoamericana han examinado obras selectas de Carpentier. Juan José Barrientos, en *Ficción-historia: la nueva novela histórica hispanoamericana* (2001), compara *El siglo de las luces* con *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas. Raymond Souza, en *La historia en la novela hispanoamericana moderna* (1988), también examina *El siglo de las luces*, no obstante, en su libro no se estudia la historia como género novelesco sino como tema, de ahí que no haya alusión a la novela histórica en ninguna parte de su estudio. En las conclusiones de ambos investigadores *El siglo de las luces* se ubica dentro de la vieja forma de contar la historia, es decir, de la novela tradicional, moderna. María Cristina Pons, en *Memorias del olvido* (1996), señala algunas novelas de Carpentier sin darse a la tarea de emprender un análisis textual de las mismas. El propósito de su libro es dar profundidad teórica a la ficción histórica de la segunda mitad del siglo XX, por lo que efectúa un contraste entre modernidad y postmodernidad.

Estas consideraciones sobre la ficción histórica hispanoamericana resultan fundamentales puesto que para los críticos y teóricos aludidos la novela carpenteriana es causa de controversia. Para Menton, casi todas las obras de ficción histórica de Carpentier pertenecen a la *NNH* (38-9),

y son por tanto postmodernas, aunque Pons cuestiona que *El reino de este mundo* encaje en el esquema planteado por Menton, no sin antes referir que la novela representó cambios para el contexto y fecha en que se publicara (103). Por otra parte, contrarios a Menton, Barrientos y Souza vinculan *El siglo de las luces* con la novela tradicional.

Con la aparición de *El reino de este mundo*, Pons percibe un tipo de ficción histórica emergente respecto a la tradicional que, aunque no “plantea un cuestionamiento al discurso de la historia documentada [...] desafía la visión monolítica de la realidad” (105). El ejemplo sirve a la crítica para ilustrar la transición de tendencias que han influenciado al género de la novela histórica en la segunda mitad del siglo XX. Esta inquietud planteada por Pons direcciona mi investigación a dar respuesta a ¿qué presentan las novelas carpenterianas, en específico las del segundo y tercer ciclos, de diferente respecto al molde de la novela tradicional y qué semejanza comparten las del último ciclo con la *NNH*?

Corpus, Metodología y Estructura

El corpus de obras de esta investigación lo componen tres novelas históricas y un cuento largo o *novella*. *El reino de este mundo*, que relata las tres revoluciones haitianas a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX y describe el estallido independentista y el fin de los días coloniales franceses en Haití. *El siglo de las luces*, que recrea el siglo XVIII desde la perspectiva ideológica de la Ilustración, y discute temas como el progreso histórico, la utopía y la revolución, las ideas revolucionaras francesas, la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, el contrato social jacobino y la aplicación y asimilación de este pensamiento en el Caribe. *El arpa y la sombra*, que ambienta el descubrimiento de América en torno a la figura de Cristóbal Colón y los sucesivos intentos del papa Pío IX por beatificar al Almirante durante el siglo XIX. Y “Los

advertidos” (1970), cuento que aborda el tema del Génesis y del Diluvio Universal desde una perspectiva latinoamericana.

Como he planteado anteriormente, estas novelas corresponden al segundo, tercer y cuarto ciclos novelísticos del autor respectivamente. Debido a que en el primer ciclo no existen obras que puedan calificarse como pertenecientes al género de la ficción histórica, he excluido este periodo de mi análisis. Asimismo, las obras estudiadas encajan dentro del concepto de novela histórica que he definido con anterioridad, salvo el cuento o *novella* que, tratándose de un relato que dialoga sobre los orígenes míticos latinoamericanos, conforma un tipo de narrativa sobre el pasado que se define como historia cultural y que, por tanto, puede ser abordado desde el concepto de ficción histórica. La selección de las obras responde a que en cada etapa novelística seleccionada se manifiesta una filosofía de la historia distinta, cuya identificación y estudio constituye el mayor aporte de esta investigación, dado que llena un vacío en los estudios carpenterianos

Estas obras serán estudiadas emprendiendo un análisis textual apoyado en la teoría de la narrativa, el análisis del discurso, los estudios del género de la novela histórica, el barroco y lo real maravilloso como teorías culturales, y la filosofía de la historia. Asimismo, me apoyaré en una contextualización del tiempo histórico de las obras y del tiempo escritural del autor, para así enmarcar obra y autor dentro de la historia de Cuba, la historia de las ideas y la historia de la literatura. Con esto busco ahondar en la trayectoria intelectual, literaria y política de Carpentier no solo desde su más famosa colección de ensayos –*Tientos y diferencias* (1964), *Razón de ser* (1976) y *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (1981)–, sino también incorporando *Letra y solfa* (1961), compilación que reúne los 10 años de labor periodística del autor como crítico de arte para *El Nacional*, diario caraqueño. En cada capítulo me propongo

demostrar cómo las diferentes filosofías de la historia se manifiestan en la ficción carpenteriana, exponiendo y precisando de manera detallada los *fundamentos* teóricos que conforman las filosofías de Spengler, Vico y Nietzsche. Por último, contrastaré la obra ensayística y la de ficción a fin de mostrar la afinidad o disparidad entre la teoría y práctica carpenterianas. Mi mayor objetivo en cotejar ensayos y ficción es demostrar que los ensayos políticos efectuados luego del 59, y que por tanto pertenecen al último ciclo, tienden a mirar hacia atrás con el propósito de reorientar la obra de ciclos anteriores conforme al marco ideológico revolucionario. Esta interpretación retrospectiva de Carpentier genera un cuestionamiento de sus teorías culturales e incluso de su propia vida política, que ha tenido una notable influencia e inducido en errores de apreciación a muchos estudiosos.

El *Capítulo I* es dedicado al autor y su obra. En esta sección develo cómo Carpentier, luego del año 59, se construye un pasado marxista a partir de una autobiografía. La tardía identidad política redefine y reorienta no solo su vida pasada, sino la obra concebida antes de la revolución. A fin de mostrar los desajustes que la vocación marxista causa en el marco de su literatura prerrevolucionaria, es decir, aquella que compone los tres primeros ciclos narrativos, repaso su labor política e intelectual, así como también sus facetas como teórico de la literatura y de la cultura latinoamericana. Asimismo, defino sus teorías culturales, el barroco y lo real maravilloso, en relación con la historia cultural de Spengler. Por último, presento una cronología de las obras que permitirá delinear los cuatro ciclos escriturales del autor.

Los capítulos de análisis interrogan la ficción histórica del autor en relación a las filosofías de la historia de Spengler, Vico y Nietzsche, al barroco y a las convenciones de novela histórica previamente descritas. El *Capítulo II* analiza *El reino de este mundo* y el vínculo con la filosofía espengleriana, la circularidad de la historia y la noción grecolatina de los ciclos

orgánicos culturales. El *Capítulo III* evalúa *El siglo de las luces* en correspondencia con la filosofía de Vico y la idea de la regresión histórica por la que la humanidad marcha en una espiral de idas y vueltas de avances y retrocesos. El *Capítulo IV* examina *El arpa y la sombra* respecto a la filosofía de Nietzsche y los valores de la postmodernidad como el escepticismo, la parodia y el revisionismo del discurso historiográfico. Por último, este capítulo explora “Los advertidos” en relación a los ciclos cósmicos de Spengler.

Argumentos principales

Siempre me intrigó, siendo un estudioso de Carpentier, que su novela histórica no tuviera para la crítica el peso de sus propuestas poéticas.¹⁰ Pero aún más me sorprendió, luego de leer parte de su obra, descubrir a críticos y teóricos favorecer la filosofía marxista como expresión de la novela histórica carpenteriana. Mi reacción de disconformidad hacia esta postura me llevó a plantear uno de los mayores argumentos de trabajo. Es menester aclarar que luego del 59, jurando al marxismo y a la Revolución Cubana como principios morales de vida, Carpentier adquiere un perfil de intelectual comprometido que le obliga a redefinir su obra pasada y también su obra futura. *La consagración de la primavera*, o la épica de la Revolución Cubana a la que no dedico mayor espacio en este estudio por ser una obra de imposición y exigencia política más que de creatividad literaria y libertad artística, es un relato que sobresale en la obra narrativa de Carpentier por mostrar características disímiles al resto de la ficción del autor. Tal como procuro demostrar en este estudio, esta novela se desmarca por ofrecer un desenlace feliz, un sentido

¹⁰ Valdría resaltar que casi toda la obra de Carpentier vuelve al pasado. Tan solo *¡Ecué-Yamba-Ó!* (1933) y *Los pasos perdidos* (1953) escapan de la definición de novela histórica.

progresista y materialista de la historia, y una revolución que no desemboca en dictadura, guerra civil o en otra revolución.¹¹

Basta con leerse unas pocas obras de Carpentier para percatarse de que si algo le costó narrar al autor fueron los finales felices, la esperanza en el progreso lineal histórico de la humanidad y la idea de la revolución como agente liberador de los oprimidos. Sin embargo, sorprendentemente estas características parecen ser enfoques evadidos en *Alejo Carpentier, la emancipación y las revoluciones latinoamericanas* (2014), coloquio internacional organizado por la Fundación Alejo Carpentier en La Habana, Cuba. En sus actas, salvo Anke Birkenmaier que asocia el *Siglo de las luces* con Spengler y la circularidad barroca, se insiste en interpretar la obra del autor a través de *La consagración de la primavera* y en la idea de la revolución como arma de emancipación latinoamericana. Es decir, esta obra tardía y singular de Carpentier se ha vuelto un prisma a través del cual se lee –erróneamente según mi criterio y tal cual propongo demostrar en este trabajo– toda la obra del autor.

Más que intrigante me resulta sospechoso cómo Carpentier, siendo narrador de revoluciones, guerras colonizadoras y conquistas imperiales, haya producido una novela con un final tan prometedor para Cuba y Latinoamérica. Es en este relato que leo la única revolución carpenteriana *estable* en donde el pueblo abrazó la libertad antes que a un opresor. Esta ironía manifiesta en un versado autor de relatos sobre revoluciones parece ser resultado de lo que no quiso prever, ya que me rehúso a pensar, dado su vasto conocimiento histórico, que no hubiera contemplado un escenario distinto. Pero más allá de especular con cuestiones que solo generan

¹¹ Carpentier dedica especial atención al análisis histórico de la revolución como factor de cambio social. *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *El acoso* y *El recurso del método* son relatos cuyo tema principal atiende esta problemática. Cabe destacar que, en mi lectura de estas obras, la revolución no se manifiesta como la panacea a los males políticos y sociales de los pueblos latinoamericanos. En ellas, el sueño utópico de la libertad mediante el proceso revolucionario, al menos en repúblicas jóvenes y recién fundadas, desencadena en dictadura, cesarismo democrático, guerra civil o simplemente en la continuación del status quo con diferente nombre. Además, el comportamiento de los procesos revolucionarios parece ser cíclico y repetitivo, de modo que una revolución sucede a otra sin lograr mejorar significativamente el estado de las cosas.

susplicacia en mí, y de las cuales no tengo elemento probatorio, lo que sí sostengo es que si algo refleja *La consagración de la primavera*, en el contexto de la obra del autor, es el ensayo político de Carpentier y su único compromiso *literario* con la Revolución Cubana del 59. Tal como se expondrá en este trabajo, lejos queda esta obra de representar la mirada histórica y el cuestionamiento político propuestos por el autor de *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces* y *El arpa y la sombra*.

A partir de la influencia y claridad con que se muestran las filosofías de Spengler, Vico y Nietzsche en los ciclos narrativos del autor, objeto categóricamente la postura crítica de quienes leen *La consagración de la primavera* como la *summa* del proyecto carpenteriano y sugieren un desenvolvimiento del materialismo histórico en su ficción. Con esto no intento desconocer el manifiesto marxista del autor ni mucho menos desmeritar la novela, sino advertir la confusión que esta causa en la evaluación de los ciclos narrativos si no se lee en su debido contexto tanto literario como político.¹² Dicho esto, mi hipótesis propone que la visión e interpretación histórica del autor evoluciona conforme transcurren sus ciclos narrativos. En este sentido, las obras del segundo ciclo están regidas por la condición cíclica espengleriana de los procesos históricos y de la recurrencia eterna de la humanidad a fenómenos experimentados por distintas civilizaciones. En obras del tercer periodo los procesos cíclicos evolucionan acorde a una espiral de tipo viconiano. Aquí, contrario al estancamiento circular de la historia que nace y muere, la historia se *recursa* trayendo al presente la memoria de la experiencia pasada.

En el cuarto ciclo se evidencia una manera completamente distinta de interpretar la historia, por ejemplo, ya esta no se desenvuelve de manera circular ni tampoco muestra un patrón de movimiento. Las obras de este periodo son, a excepción de *La consagración de la primavera*

¹² Insisto en que esta obra distorsiona el concepto de la novela carpenteriana y que una lectura apresurada sin previo contexto produce una imagen equívoca de la visión histórica del novelista.

y “Los advertidos,” relatos metanarrativos, autoconscientes de su proceso de escritura, que reflexionan sobre las limitaciones epistemológicas de la historia de representar de manera objetiva el pasado latinoamericano. En suma, los dos primeros ciclos narrativos se rigen por los paradigmas del pensamiento moderno, mientras que el último se nutre de las ideas postmodernas nietzscheanas.

Por otra parte, contrario a los críticos que ven en la novela carpenteriana un desenvolvimiento histórico esperanzador y de progreso, expongo la falta de elementos de convicción que hicieran pensar que Carpentier contemplara alguna vez el sentido de progreso histórico, al menos de la manera hegeliana y/o marxista, como expresión de su novela histórica. A mi juicio, el debate crítico en torno al progreso y el pesimismo se relaciona más con la recepción del autor en el marco de la Revolución Cubana que con su novela. Sería ilógico ensalzar la figura de un novelista de una visión tan cruda de la historia a la luz de una revolución que asumía, en la lucha de clases, el camino inevitable de progreso histórico del hombre latinoamericano. Además, habría que recordar el júbilo que representó la Revolución Cubana en la segunda mitad del siglo XX para los intelectuales latinoamericanos.

Asimismo, confronto la postura crítica de quienes sugieren una superación en Carpentier, por no decir abandono, de las ideas de Spengler a partir del tercer ciclo narrativo. Sostengo que la visión “fatalista” de la historia orgánica circular es una noción que el autor jamás abandonó, volviéndose a manifestar en el cuarto y último ciclo a través del cuento “Los advertidos.” Por otra parte, defiendo que Carpentier jamás renunció al concepto estacionario del tiempo circular, de la vuelta a lo mismo y la falta de progreso. Este concepto es, a mi modo de ver, cónsono con el tiempo histórico del barroco que forma parte de la poética del autor.

Por último, en mi criterio, respecto al aporte del autor al género de la novela histórica latinoamericana, sostengo que las novelas producidas durante el segundo y tercer ciclos reflejan, contrariamente a la investigación de referencia sobre el tema, es decir la de Menton, características similares a las novelas históricas tradicionales. Si bien narrar desde voces silenciadas como los esclavos, ficcionalizar figuras históricas reales e identificar procesos evolutivos circulares confirman contribuciones significativas del autor a la novela histórica tradicional latinoamericana, estas no se apartan de la historia oficial y, lo que es más importante, no cuestionan la verdad del pasado descrita en el archivo de Indias ni en el de la Independencia. Opuesto es el caso de la mayor parte de las novelas compuestas en el cuarto y último ciclo que persisten en discutir con los cronistas de Indias y su relato de la colonización. Si bien este último ciclo exhibe similitudes con la novela histórica postmoderna, confronto la idea de Menton de situar toda la ficción histórica carpenteriana como perteneciente a la *NNH*. A mi modo de ver, son solo las novelas del último ciclo narrativo las que guardan correspondencia con la postmodernidad.

Capítulo 1

La autobiografía de un mito: Alejo Carpentier y la Revolución Cubana

En este capítulo abordo lo que he llamado el nacimiento de un mito revolucionario a la luz de una autobiografía marxista.¹³ Se trata de un espacio discursivo en torno a la construcción de una identidad política donde “el creador crea y es a su vez creado por su creación” (Pope 147).¹⁴ El arribo del triunfo revolucionario de 1959 supone para Carpentier poner fin a una vida de exilio, el regreso a Cuba y una conversión política conforme a los lineamientos de la revolución socialista liderada por Fidel Castro. En este capítulo demuestro que la moral revolucionaria reconfigura la imagen política y literaria del autor. En otras palabras, esta noción tardía de identidad funciona como un espejo en el que Carpentier reinterpreta su vida y obra a partir de los mandamientos del marxismo como filosofía de vida. La demorada conversión política obliga el reajuste crítico de tres ciclos narrativos publicados antes del 59, de su filosofía de la historia y de las teorías culturales surgidas a partir de las recurrencias cosmológicas espenglerianas.

El relato de Carpentier sobre su vida es un testimonio que precisa de una mirada escéptica. Escasos o inexistentes son los documentos físicos que prueban su lugar de nacimiento, dónde vivió, cuándo su familia y él emigraron a Cuba, a qué escuela asistió de niño y joven, quiénes fueron sus más íntimos amigos y allegados, e incluso por qué siempre arrastró un

¹³ Hago uso del término en el sentido sugerido por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975). La autobiografía puede verse como un género literario en el que un individuo escribe su propia vida. Lo que define la escritura autobiográfica, además de su efecto recapitulador y retrospectivo, es la seguridad que da el autor de que la historia relatada es la historia de su vida real. Este tipo de discurso trae como consecuencia cuestionar la objetividad del autor a la hora de contar su vida personal a través de su propia noción de identidad, pues cada individuo puede en cualquier punto de su vida desarrollar una reflexión de sí mismo y reinterpretar y representar su pasado en función de un concepto subjetivo de identidad.

¹⁴ La traducción del inglés es mía.

marcado dejó francés en español.¹⁵ Lo único que se conoce del autor sobre sus orígenes, juventud y vida personal emerge de su testimonio de vida, es decir, de una imagen que el autor construyó de sí mismo en la cúspide de la fama llegado el periodo revolucionario y que pocos cuestionaron. Quien lea la biografía de Carpentier, debo advertir, lee también su última obra literaria, pues lo documentado, además de ser producto de la creación del autor, es un discurso que dibuja una identidad marxista, pues recapitulando intenta dar razones de su comunión con el marxismo desde etapas tempranas de su vida. La crítica que apele a las vías fáciles de compilación, como tomar por verdad axiomática las declaraciones de sus ensayos –que en realidad son proclamas y discursos políticos dirigidos a los intelectuales revolucionarios en su mayoría– y entrevistas, corre el riesgo de transcribir un relato producido por iniciativa y voluntad del propio Carpentier sin siquiera inquirir, contrastar, verificar datos, evidencias y documentación disponible o simplemente considerar el testimonio de sus coetáneos y coterráneos, como el de Heberto Padilla, quien en “El Carpentier que conocí” (1985) afirmó que todo lo que se conocía del autor era “falso” (13).¹⁶

La sombra de misterio que reina sobre Alejo Carpentier tiene implicaciones directas en su literatura, en su visión cíclica de la historia y teorías culturales, en su vida política y en su recepción crítica. Mi propósito en el presente capítulo reside en desvelar esta imagen trabajada a partir de intereses políticos y partidistas a fin de redimir la historia de Carpentier del mito revolucionario que la encubre, pues solo apartándonos de la doctrina marxista podemos reinterpretar el impacto de Spengler en los primeros compases narrativos, en la visión circular de

¹⁵Al respecto, el crítico Alexis Márquez Rodríguez, en función de logopeda, se atrevió a decir que el problema de dicción de Carpentier se debía a “un rasgo anatómico de su lengua” (*Teoría y práctica* 523).

¹⁶Con el triunfo revolucionario, el poeta fue encarcelado por criticar al gobierno de Fidel Castro en 1971. El caso Padilla fue uno de los muchos conflictos en torno a la libertad de expresión que se desarrollaron en Cuba entre 1959 y 1971. La discordia fue consecuencia de la decisión de las autoridades de lanzar una revolución cultural destinada a cambiar radicalmente los valores individuales que, en última instancia, debían transformar la sociedad cubana.

la historia y en el desarrollo de las tesis culturales de Carpentier. Es decir, cuestionar la vida del autor a través de su memoria desemboca en un ejercicio ulterior que confronta la recepción crítica de su literatura a ojos de quienes leen su obra a partir de *La consagración de la primavera*.

Mi objetivo apunta en demeritar, por un lado, la crítica adepta e interesada vinculada al oficialismo cubano, que aún se viene efectuando en la actualidad, como en los ya citados libros *Alejo Carpentier, la emancipación y las revoluciones latinoamericanas* y *Un camino de medio siglo* de Padura, ambos editados por La Fundación Alejo Carpentier con fines propagandísticos en un intento por anclar en la memoria de la literatura latinoamericana el mito del Carpentier marxista y revolucionario nacido en Cuba. Por otro lado, confrontar lecturas que, por no haber sabido ni querido indagar más allá de lo periférico, interpretan su obra acorde al testimonio retrospectivo revolucionario y marxista del propio autor en entrevistas concedidas y ensayos publicados luego del 59, dando pie a la reproducción de la propaganda oficialista que mitifica el discurso autobiográfico.

Creo necesario aclarar y no menos advertir que mi trabajo no lleva el interés ni el tono amarillista y provocador de develar una historia no contada de Carpentier, pues de ello ya se ha encargado González Echevarría en la reedición de *El peregrino en su patria* lanzada por Gredos en 2004, en el epistolario *Cartas de Carpentier* de 2008, y en el libro de testimonios *Oye mi son*, también lanzado en 2008. Esta tarea, incomprensiblemente, se dejó esperar unas tres décadas luego de la primera edición de *El peregrino*.¹⁷ Además, una larga investigación biográfica de archivo y registro mucho más reciente y objetiva, titulada *Los enigmas de Alejo Carpentier: la*

¹⁷ Parece sospechoso que una persona con la capacidad de González Echevarría no haya dado con muchas de las fabulaciones de Carpentier, y que también haya esperado muchos años luego de su muerte para develar una cara del autor diferente a la que aparece en su canónico libro *El peregrino en su patria*. Como hecho curioso, en *Oye mi son* el crítico se excusa alegando que “no tenía idea [...] entonces de lo que [Carpentier] ocultaba (por lo menos) con respecto a su lugar de nacimiento” (92).

presencia oculta de un trauma familiar (2018), despeja todos los encubrimientos e interrogantes de su infancia y adolescencia, al punto de que con total seguridad se puede concluir que de lo dicho por el autor poco fue verdad y casi todo construido. A luz de tanta evidencia, me atrevo a abordar la fe marxista y revolucionaria preconizada en diversos de sus ensayos, entrevistas y memorias a partir de la autobiografía como un discurso de identidad.¹⁸ Por lo tanto, la primera parte de este capítulo devela cómo Carpentier asegura haberse vuelto marxista y de qué manera esta imagen se reproduce en los estudios literarios como el mito del intelectual comprometido.

La segunda parte del capítulo expone el reajuste crítico que sufren las teorías culturales de Carpentier, lo real maravilloso y el barroco, a raíz del manifiesto político del autor. En el rol de intelectual comprometido, Carpentier alentará a través de sus ensayos, que vale reiterar son proclamas y discursos políticos dirigidos principalmente a la nueva generación de jóvenes escritores latinoamericanos que emergía bajo la etiqueta del *Boom*, la producción de una literatura inspirada en el compromiso político a partir del realismo socialista. El análisis de sus teorías culturales, ensayos y entrevistas permitirá cuestionar la correspondencia literaria entre el novelista de ficción histórica que se expresa en la narrativa y la figura pública del teórico que guía y comenta la investigación del crítico literario con el objetivo de cohesionar su imagen política y literaria conforme a los principios ideológicos de la Revolución Cubana.

¹⁸ Los teóricos postmodernos han definido la identidad como la construcción de un sentido de pertenencia en el que el individuo se autodefine y representa al mundo, según sugiere Manuel Castells en *The Power of Identity* (1997). Por otra parte, este complejo proceso de autorreflexión se efectúa a través de una narrativa personal que surge a partir de un discurso biográfico creado por el mismo individuo, como indica Anthony Giddens en *Modernity and Self-Identity* (1991). Razones sobran para dedicar una investigación de manera exclusiva a este tema en Carpentier. En una entrevista de 1969 realizada por *Verde Olivo*, revista de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAAR), el mismo autor declaró que trabajaba en un libro de memorias (Lemus 161). Aunque el libro nunca llegó a publicarse, es probable que los manuscritos hayan visto su edición póstuma en *Recuento de moradas* (2018), colección de textos autorreferenciales del autor sobre su niñez compilados por La Fundación Alejo Carpentier. No obstante, las memorias no resuelven el misterio de los orígenes, pues el autor prefiere hablar más del asma y los problemas conyugales de sus padres. Por otra parte, existen otros documentos del género de la literatura confidencial e íntima como el epistolario *Cartas a Toutouche* (2011) y el *Diario de Venezuela*, editado en 2013.

Para el desarrollo de este planteamiento se hace perentorio redefinir las teorías culturales de Carpentier que, en mi opinión y como intentaré demostrar, toman mucho de Spengler, a pesar de que el propio autor borrara a este filósofo de la historia de sus ensayos cuando la crítica asoció su novela con una visión pesimista y radical de la historia. En consecuencia, Carpentier dará falsas pistas nombrando a Eugenio d'Ors, filósofo catalán, como el teórico que influye en su visión barroca. La relectura de lo real maravilloso y del barroco que propongo se debe a la tendencia crítica de quienes ven a lo largo y ancho de la obra del autor una convivencia armónica entre la filosofía de la historia marxista y las teorías culturales, como sugieren las observaciones de Márquez Rodríguez, Padura y Shaw. Llegado este punto argumento que tanto lo real maravilloso como el barroco son propuestas que parten de una redefinición de la cultura latinoamericana en el autor en la que confluyen las teorías de la transculturación y el mestizaje, así como la historia cultural de Spengler. Esta coyuntura teórica permite a Carpentier subsanar el problema de origen, tiempo y cronología de la historia latinoamericana respecto de la escritura y de la periodización de la historia occidental. Es decir, Carpentier planteará el origen de la historia latinoamericana a partir del nacimiento de su cultura y su realidad transcultural.

Las teorías culturales de Carpentier surgen, sin embargo, en momentos y periodos distintos de su novela y, por lo tanto, no fluyen de forma uniforme en toda su obra narrativa, como proponen los estudios arriba citados. En este sentido, y para el beneficio analítico y teórico de este trabajo, conviene aclarar por qué he excluido lo real maravilloso de la dimensión de la historia de la novela carpenteriana. Creo que el debate en torno a este singular tópico ha sido uno donde se ha hablado mucho, pero dicho poco. A través de una labor de síntesis en la que compilo teoría y crítica literarias en conjunto con los ensayos del autor, concluyo que lo real maravilloso, si bien consagra la figura del autor como teórico de la cultura latinoamericana, es un concepto

definido por oposición al surrealismo a partir de un modo perceptivo de la realidad –o referente extratextual–, cuyo propósito residía en hacer de la cultura un tema de mayor interés para los escritores y la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Lo problemático de esta definición en cuanto al concepto de historia es que el narrador ejerce de traductor y referenciador de un pasado histórico concebido como real. Por lo tanto, la realidad extratextual de lo real maravilloso actúa como seguro de verificación del hecho literario, así los referentes verificables sostienen todas –o casi todas– las significaciones del texto ficcional. Lo real maravilloso implica la producción de una literatura objetiva –real– que, naturalmente, no tiene el carácter transgresor y crítico del discurso histórico propio del sentido barroco. Estimo que de esta limitante teórica, pues conviene recordar que partiendo de esta definición se confina la historia al concepto moderno manejado por la novela histórica tradicional, se percató Carpentier cuando restó vigencia a lo real maravilloso en el año 64 –pleno apogeo de la literatura mágico realista–, en lo que se corresponde, en mi criterio, al cambio radical que sufre su novela histórica a partir de *El siglo de las luces*, punto culminante del tercer ciclo narrativo que desemboca en el tipo de ficción que se clasifica como *NNH*.

El barroco, por el contrario, es una teoría definida a partir del mestizaje, de la atemporalidad y la circularidad mítica de las culturas, y de un lenguaje que desacraliza y desmitifica a través de alegorías la simbología de la historia latinoamericana. Es, por tanto, un lenguaje que deforma la realidad histórica y que actúa en el plano de los mitos fundacionales de la narrativa latinoamericana. En definitiva, el barroco es para Carpentier síntesis y expresión de la cultura y el mundo latinoamericanos, prisma por el que analiza, dialoga, critica, interpela y representa el discurso histórico. A fin de desentrañar esta teoría cultural carpenteriana y evitar confusiones de definiciones y conceptos, pues valga destacar que en la tradición literaria el

barroco expresa cosas distintas tanto en Europa como en Latinoamérica, efectúo un resumen que permite puntualizar sus orígenes plásticos y arquitectónicos en la Europa del siglo XVII, el desarrollo estético-literario que sufre durante el Siglo de Oro español y la Crónica de Indias, hasta llegar a finales de la cuarta década del siglo XX en Hispanoamérica, etapa en la que se consume un replanteamiento de la literatura y la cultura colonial latinoamericana a partir de este estilo.

El replanteamiento literario es parte del proyecto barroco carpenteriano que lleva implícito el gen espengleriano del nacimiento histórico a partir de los orígenes cosmogónicos latinoamericanos. En resumidas cuentas, toda esta labor de síntesis permitirá definir el sentido barroco por el cual llevo a cabo el análisis literario de las obras enumeradas en el Corpus. Según las definiciones dadas por Carpentier en sus ensayos, el barroco puede entenderse como: 1) arte propio de la cultura mestiza y transcultural latinoamericana; 2) constante histórica atemporal y cíclica, es decir, el barroco como eón y como espíritu que recurre a través de la historia cultural; 3) visión cosmogónica del Nuevo Mundo; y 4) recurso literario que provoca una reelaboración de sentido entre significado y significante, relación dada en el acto de nombrar las cosas y en las alegorías de los símbolos históricos de la conquista y colonización. Es decir, el barroco es consciente de que el lenguaje articula el sentido de la realidad en que se verbaliza el mundo, pudiendo construir, alterar, modificar etc., sus representaciones.

1.1 Las ficciones retrospectivas de Carpentier

Son muchos los hechos que siembran incertidumbre de la supuesta vida marxista de Carpentier y que en forma de enigmas, encubrimientos, misterios, ocultamientos y silencios me han alentado a cuestionar la crítica oficialista. Creo oportuno y necesario compartir algunas de

las incoherencias biográficas que me han planteado interrogantes de la fe marxista del autor antes del triunfo revolucionario. Carpentier fue militante del A.B.C., partido de notoria ideología de derecha y anticomunista que se oponía clandestinamente al gobierno dictatorial de Gerardo Machado. La confesión fue hecha por él mismo en carta a su madre cuando vivía en París durante la década del treinta, correspondencia que salió a luz para la crítica en 2011.¹⁹ Para colmo, también mantuvo nexos con Fulgencio Batista, el dictador depuesto por la revolución fidelista, a quien representó como “Delegado Cultural de Cuba” en un viaje a Haití efectuado en 1943 (Raggi 7), y hasta dirigió una emisora pública de propaganda batistiana llamada CMZ (Cancio 180). Y por si fuera poco, durante su estancia en Venezuela, paralelo al tiempo que Fidel y los barbudos andaban por la Sierra Maestra combatiendo en guerrillas al ejército de Batista, Carpentier lograba captar la amistad de Marcos Pérez Jiménez, militar que gobernó Venezuela bajo una dictadura conservadora.²⁰

Todos estos elementos referenciales y extratextuales descomponen el ya de por sí desencajado retrato marxista y revolucionario del autor. Dada la evidencia, ¿se puede tomar por verdad una retrospectiva conversión comunista de alguien que se definió políticamente “de derecha” en su juventud, representó al régimen de Batista en su madurez y justo antes de la entrada de Fidel en La Habana cenaba al lado del general Pérez Jiménez? Si el pasado se constituye con las huellas documentales antes que con el relato autobiográfico, entonces bien podría afirmarse que Carpentier marxista no fue, al menos no antes del 59. Por ejemplo, su figura contrasta con la del poeta Nicolás Guillén, quien mucho antes de la revolución fue militante

¹⁹ Estas comunicaciones fueron editadas como epistolario en 2011 bajo el título *Cartas a Toutouche*, seudónimo por el que Carpentier llamaba a su madre. En mayúsculas, Carpentier le revela: “YO ERA, DESDE HACE DOS AÑOS, EL JEFE DE PROPAGANDA DEL A.B.C. EN PARÍS. En Cuba casi nadie lo sabía, desde luego” (371).

²⁰ En su momento, este vínculo de cercanía y afinidad fue denunciado por figuras del exilio cubano, como Cabrera Infante. En la actualidad han aparecido fotos que prueban que lo dicho por el escritor no fue infundado. A propósito, González Echevarría se ha hecho eco de esta información en *Cartas de Carpentier* como si se tratara de algo nuevo.

comunista y marxista de convicción, adherencia que le costó el exilio político durante el régimen de Batista, periodo en el que Carpentier podía entrar y salir de Cuba libremente.

El pasado de Carpentier es una construcción autobiográfica que, como he indicado, debe ser estudiada emprendiendo un análisis que atienda a su hechura ficcional. Sin dejar lo extratextual de lado, creo más productivo explorar cómo Carpentier se hizo un camino revolucionario a través de un pasado marxista que él mismo creó, retrato que los aparatos propagandísticos del estado revolucionario cubano mitificaron. Como igual construyó sus nombres, su infancia, su nacionalidad y su perfil de intelectual comprometido. Es precisamente esta última máscara la que me interesa descubrir, ya que la tardía moral de vida marxista desorienta y despista la lectura de su obra y su recepción crítica, no por significar una adherencia política, sino por tratar de borrar y reescribir el camino por el cual había transitado la narrativa de los tres primeros ciclos, periodos de gran influencia espengleriana que fueron escritos antes de la revolución y de su manifiesto marxista, como demostraré en los capítulos de análisis.

Las constantes preguntas sobre su vida pasada inquietaban tanto a Carpentier que llegó a etiquetar este quehacer e interés periodístico de “detectivismo biográfico,” defendiéndose en medio de entrevistas incómodas con la consigna de que “la vida no importa, es la obra la que cuenta” (Leante14). Sin embargo, discrepo de tal aseveración porque este estudio no trata de su vida vivida, sino de su vida contada, lo que transforma mi indagación en un ejercicio de crítica literaria que descubre las manipulaciones y tergiversaciones de su imagen revolucionaria. Conviene entender, y en ello insistiré, que cuando la revolución triunfó Carpentier contaba con las tres cuartas partes de su obra publicada. Hasta ese momento, el autor no había producido tan siquiera un artículo, de los miles publicados en la columna *Letra y solfa*, en reflexión a la guerrilla de la Sierra Maestra, conflicto armado del que tuvo tiempo de pensar dado que se

extendió dos largos años en la Historia de Cuba. Como tampoco habló en demasía del comunismo ni de Marx ni emprendió acción política alguna propiciada por los valores socialistas. Si los vínculos de Carpentier con el marxismo fueron inexistentes antes de la revolución, ¿entonces cómo se justifica una interpretación de su obra a partir de la novela de la Revolución Cubana? O lo que es igual, ¿qué hace de especial y distinto al último ciclo respecto de los tres primeros?

Creo que la respuesta reside en la identidad política que el autor se asignó a sí mismo en su relato de vida. Para llegar a la autobiografía marxista conviene repasar el recuento de ideas, vivencias, viajes e influencias poéticas, culturales, sociales y políticas que marcaron al escritor a través del tiempo. Este desarrollo diacrónico del autor en su proceso de creación literaria facilitará apreciar en detalle sus ciclos narrativos y también mostrar cómo sus largas estancias fuera de Cuba dejaron huella en la creación novelística. El recuento facilitará distinguir y contrastar la narrativa pre-revolucionaria, aquella que compone los tres ciclos producidos antes del 59, de la última que, como he indicado, se produce bajo el influjo de la militancia política revolucionaria. El último ciclo provoca toda una narrativa autobiográfica diseminada mediante ensayos y entrevistas con el propósito de integrar la nueva orientación marxista del autor en el contexto social, cultural y literario de su vida. La reorientación de vida posiciona una imagen de intelectual comprometido que procura, por un lado, conquistar una mayor significación e impacto en el espacio político concedido por la Revolución Cubana. Por otro lado, posiciona la obra narrativa que precede al 59 ante la mirada de la crítica oficialista.

La vida de Carpentier, casi como sucede con sus ciclos narrativos, se puede dividir en cinco grandes etapas. Niñez y adolescencia en La Habana: 1904-1928; exilio y formación intelectual en Francia: 1928-1939; retorno transeúnte a La Habana: 1939-1945; madurez y fama

literaria en Caracas: 1945-1959; y regreso a una Cuba revolucionaria: 1959-1980. En todo caso, la última etapa no marca un retorno definitivo a la isla, ya que el cargo diplomático otorgado por el gobierno revolucionario en el 66 le obliga a una especie de exilio voluntario en Francia, lugar donde permanece hasta sus últimos días. El discurso autobiográfico oficial comienza, como he indicado, en esta última etapa burocrática. Entre las entrevistas más conocidas y citadas por la crítica, realizadas cuando el autor tenía las tres cuartas partes de su obra publicadas, sobresalen “Confesiones sencillas de un escritor barroco” (1964), *Conversaciones con Alejo Carpentier* (1984) y la comparecencia en *A Fondo* (1977), espacio televisivo conducido por Soler Serrano para TVE.²¹ Tendré en cuenta también un collage de entrevistas concedidas a medios oficiales cubanos, entre ellos *Bohemia*, *Granma* y *Casa de las Américas* titulado *Habla Alejo Carpentier* (1977).

Curiosamente, las entrevistas sobresalen por no ceñirse exclusivamente a temas literarios. En ellas, Carpentier se expone describiendo su rol en la política de alfabetización y educativa lanzada por el gobierno revolucionario del 59, de la labor social de la literatura y del recuento de su vida. En “Confesiones”, por ejemplo, ofrece un tipo de biografía en la que provee contenido a su pasado desconocido, dando cuenta de sus orígenes, sus primeras letras, y de su temprana incursión política en el activismo contra el gobierno de Gerardo Machado. Todos estos temas parecen repetirse e incluso calcarse, como si se tratara de un recital de libreto. Sorprende que en *Conversaciones*, realizada por Ramón Chao, el periodista admita de buena gana, como si acaso una entrevista no se tratase de un diálogo que responde al típico formato de pregunta y respuesta, que Carpentier redactó, escribió, editó y le envió el texto íntegro de su libro (7). El hecho no solo evidencia que Carpentier procuraba editar las entrevistas que concedía, sino que

²¹ Si bien estas son las entrevistas más divulgadas por la crítica, Carpentier concedió muchísimas a lo largo de su carrera literaria. La compilación más completa se encuentra en *Entrevistas* (1985), editada por López Lemus.

concienzudamente construía un discurso autobiográfico acorde a los imperativos ideológicos e intelectuales de un gobierno revolucionario que exigía adherencia incondicional, como bien lo había explicitado Fidel Castro en su conocido discurso *Palabras a los intelectuales* de 1961.²² La preocupación de su imagen textual también se extendió a su crítica literaria, como evidencia González Echevarría en el epistolario *Cartas de Carpentier*. En la correspondencia, el autor convida al crítico a realizar ajustes en sus artículos, experiencia que el investigador resume como “la paradójica situación de contar con un exceso de conocimientos sobre Carpentier suministrados por él mismo” (14).

Entre los aspectos que repitió casi de libreto se conoce que nació en la ciudad de La Habana, en la calle Maloja, en el año 1904. Vivió en el campo, en una finca ubicada en las afueras de la capital donde su padre, arquitecto de origen francés, y su madre, una profesora de origen ruso, se asentaron al llegar a la naciente República de Cuba en 1902. Sin embargo, a este origen testimonial lo acompaña un asterisco en algunos estudios posteriores a su muerte que sucumbieron al rumor que lo ubicaba como natural de Lausana, Suiza. Dos datos de registro confirman el irrefutable secreto a voces. El primero fue un acta de nacimiento publicada por Cabrera Infante en 1991 que certificaba el nacimiento de Alexis Carpentier en Lausana, Suiza, el 26 de diciembre de 1904, con igual fecha de nacimiento pero con distintos nombres de progenitores que el autor había declarado.²³ El segundo, para quienes aún dudan en la actualidad de la veracidad del documento del registro civil suizo, como Márquez Rodríguez (*Teoría y práctica* 523), o sospechan del menoscabo de Cabrera Infante y la “derecha anticubana” hacia la

²² El evento tuvo lugar los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 en la Biblioteca Nacional José Martí, en La Habana. Ante la presencia de muchos intelectuales importantes, Fidel Castro definió la política cultural cubana basada en la censura ante cualquier crítica perjudicial para el proceso de construcción del socialismo.

²³ El acta de nacimiento de Carpentier aparece en el volumen XXXVIII, página 221, número 1301 del Registro Civil del Cantón de Vaud, Suiza. La copia fue solicitada por Eva Fréjaville, exesposa del autor, el 17 de septiembre de 1991. El mismo documento registra el nombre de Catherine Blagoobrasoff como madre, sin embargo, una vez en Cuba, su nombre cambió a Lina Valmont, seudónimo de referencia por el que Carpentier siempre la nombró.

cubanía del autor, viene de la planilla de registro de ingreso de Carpentier en la Universidad de La Habana, documento que corrobora los datos del acta de nacimiento suizo, menos el nombre que aparece como Alejo, seudónimo literario con que es universalmente conocido.²⁴

Lo importante no es, sin embargo, comprobar si Carpentier falseaba su identidad, como parece proponer la labor propagandística de Cabrera Infante, ni tampoco cuestionar la nacionalidad de quien, aun habiendo nacido fuera de Cuba, definió el sentido de cubanidad. Carpentier es culturalmente cubano y creo que este debate no lleva a ningún lado, salvo el de cuestionarse el misterioso e incomprensible porqué de su engaño, y el de evidenciar la complicidad en el ocultamiento del estado revolucionario cubano que, aun teniendo en la inscripción universitaria la prueba de los orígenes y nombres de Carpentier a flor de piel, alargó la confirmación del descubrimiento hasta el 2008 cuando Sergio Chaple dio con la inscripción del registro universitario. Tan distendido ha sido el debate en torno a la nacionalidad del autor que en el prólogo del libro de memorias *Recuento de moradas* de 2017, el investigador Armando Raggi, adscrito a la Fundación Alejo Carpentier de La Habana, y a quien entrevisté, ha proporcionado datos sobre la “partida de nacimiento cubana” de Carpentier y su “renuncia” a la nacionalidad francesa, cuestión que expondré más adelante.

Lo interesante radica en constatar que la decisión de asignarse un nuevo nombre coincide con el nacimiento de la vocación de escritor. Alejo Carpentier es el nombre con que el autor firma, en primera persona y no bajo el seudónimo de su madre, sus primeros artículos para el diario *La Discusión* en 1922 a la edad de 17 años.²⁵ Por lo tanto, se puede afirmar que Alejo Carpentier es la proyección de una imagen pública construida a través de la literatura. Este

²⁴ La planilla fue obtenida y publicada por el investigador Sergio Chaple en “La estancia carcelaria de Carpentier en 1927” (2008). En ella, Carpentier afirma haber nacido en Suiza y contar con nacionalidad francesa.

²⁵ Antes de usar su propio nombre firmó varios artículos para el diario *El País* con el nombre de su madre, Lina R. Valmont.

cambio borra sus nombres pasados, el de Alexis Blagoobrasoff, dado por su madre al ser hijo concebido fuera del matrimonio, y el de Alexis Carpentier, otorgado por el padre a causa del definitivo reconocimiento del niño de tres años (Wahlström 78).²⁶

Contrario a sus dos otros nombres provenientes de los registros civiles de Suiza y Bélgica, Alejo Carpentier Valmont tiene un origen literario, caribeño y latinoamericano. Pero es también el primer indicio de los tantos pasajes de contradicciones que afloran en el testimonio de Carpentier sobre su vida. A través de este nombre el autor se hace una niñez a partir de un origen cubano en el que cambia el apellido y nombre de su madre, fabrica referencias –como la calle y casa de La Habana donde nació–, y trastoca, desordena y altera acontecimientos –como el de traspapelar el acto de unión de sus progenitores para así ubicar su nacimiento luego del matrimonio de sus padres. De hecho, las invenciones parecen ser infinitas y material hay de sobra, más aun teniendo en cuenta que no existe prueba que certifique el ingreso de Carpentier y su familia a Cuba antes de 1914, cuando el autor contaba con 10 años (78). El único registro de infancia en Cuba, aparte del testimonio del autor, es la firma de alguien que, como caído del cielo, comienza a escribir y firmar artículos bajo el nombre de Alejo Carpentier Valmont. Todas las lagunas biográficas son producto de la fabricación de un pasado. No obstante, lo importante, en este sentido, no es hacer eco de las fabulaciones sino atestar la construcción consciente de una imagen que se erige en la literatura y se proyecta en la esfera pública.

Aún es un misterio la fecha de entrada de los Carpentier a Cuba y qué motivó al autor a cambiar su nombre y apellido materno. Lo cierto es que su figura aparece abruptamente en el ámbito intelectual cubano siendo él apenas un adolescente. El nombre literario se convierte en su nombre oficial y es así llamado por su entorno. En un país tropical e hispanoamericano como

²⁶ El acta de matrimonio de los padres emitida por el registro civil de Saint-Gilles de Bruselas de 1907 confirma el primer nombre de Carpentier.

Cuba, su semblante –blanco, alto, esbelto y de cabellera negra– siempre causó desconcierto, al menos para Juan Marinello, quien conociéndolo en el Grupo Minorista –asociación cultural creada durante los años 20 de carácter nacionalista y vanguardista–, afirmó que por su acento francés pasaba por extranjero (González Echevarría, *Cartas* 25). Lo primero que Carpentier construye premeditadamente es su nombre y, con él, una identidad hispano-caribeña para de alguna manera encajar en hermandad con la intelectualidad del país de acogida.

Esta habilidad camaleónica fue una virtud literaria que acompañó al autor durante su larga vida. En Cuba se inventó un origen cubano, y como veremos a continuación, en Francia disimuló ser francés y en la revolución se declaró marxista de rancio abolengo. Las manipulaciones y tergiversaciones de su imagen empiezan con su propio nombre, como he mostrado, y con hechos que causan polémica y contradicciones en su testimonio de vida. Entre los tantos desajustes biográficos se encuentran la más que confirmada formación primaria en Europa, una vida de hacendado de familia pudiente en una finca en las afueras de La Habana, el supuesto presidio de 7 meses en la cárcel Prado 1, la huida de Cuba con ayuda del poeta francés Robert Desnos por miedo a represalias del régimen de Machado, y el ocultamiento de su papel en los festivales de música clásica auspiciados por el gobierno del dictador venezolano Marcos Pérez Jiménez y, lo que es peor, su vínculo con el dictador Fulgencio Batista.

Aparentemente, parte de su niñez y adolescencia está marcada por los grandes beneficios económicos que su padre, Georges Julien Carpentier, conquistó diseñando edificios y clubes en La Habana. Esta bonanza permitió a su hijo estudiar en colegios privados, como el Candler College de La Habana donde se instruía en inglés, el Colegio Mimó y el liceo Jeanson de Sailly de París; heredar una finca; y vivir bastante cómodo hasta que se produjo una “catástrofe familiar” que lo obliga a desprenderse de sus bienes y a llevar una vida más austera (García-

Carranza 12).²⁷ Para aquel momento, Carpentier, que contaba con 17 años, ingresa en la carrera de arquitectura en la Universidad de La Habana, pero la prematura renuncia a los estudios marca el comienzo de su carrera literaria. A partir de este momento, el autor deja de llamarse Alexis Carpentier y Blagoobrasoff y pasa a ser Alejo Carpentier Valmont.

Ejerce en la crítica el primer oficio de escritor con el artículo “Pasión y muerte de Miguel Servet” publicado en el diario habanero *La Discusión* en 1922. Al siguiente año llega a ser jefe de redacción de una revista de calzado y comienza a colaborar en *Carteles*, importante revista literaria de Cuba. Conoce a destacadas figuras del ámbito artístico e intelectual cubanos en las tertulias literarias habaneras, se integra al Grupo Minorista y firma, en 1927, un manifiesto político y artístico en el que suscribe “laborar por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones [...] por la independencia económica de Cuba, y contra el imperialismo yanki. Contra las dictaduras políticas unipersonales en el mundo, en América, en Cuba” (Chao 297).

Esta afirmación, de sonoro matiz político, ha de leerse en su debido contexto, pues se trata de la entrevista *Conversaciones* realizada por Chao, pero escrita y editada por el propio autor. Es decir, es el propio Carpentier que ejerciendo de diplomático en Francia se entrevista a sí mismo y, produciendo un discurso autobiográfico, empieza a recapitular su pasado a través de una perspectiva acorde a la política oficial revolucionaria. No hay dudas de que Carpentier, en efecto, suscribió el Manifiesto Minorista de 1927, un documento por el que se oponía al régimen de Machado, pero valga destacar que, para aquel entonces, él militaba en el partido nacionalista de derecha y anticomunista llamado A.B.C. Carpentier cita el documento firmado en 1927 con la intención de adecuar la condena imperialista del minorismo con aquella de la doctrina oficial

²⁷ Según explica González Echevarría en el *Prólogo* de *Cartas de Carpentier*, la catástrofe familiar descrita por el autor responde al abandono que sufrieron, producto de un divorcio, él y su madre por parte del padre (13-33).

antiimperialista de la Revolución Cubana declamada en la Primera y Segunda Declaración de La Habana, discursos de Fidel pronunciados en 1960 y 1962, respectivamente.²⁸ Además de ser un anacronismo voluntario y premeditado, de lo que no hizo mención, lógicamente, fue de la fundación del naciente A.B.C de derecha que se planificaba por aquellos años.

Por otra parte, sorprende que se jacte de mencionar, entre los principios minoristas, el combate contra las dictaduras “unipersonales” latinoamericanas, habiendo él representado al régimen de Batista y entablado amistad con Marcos Pérez Jiménez y Fidel Castro, figuras que en la política latinoamericana de segunda mitad del siglo XX conforman el contrapunto de los regímenes militares autocráticos y nacionalistas que gobernaron la región, es decir, el conservador de postura antisoviética y anticomunista, y el revolucionario de ideología de izquierda marxista. Se podría ir más allá y preguntarse si Carpentier nunca se cuestionó la radicalización del proceso revolucionario cubano, pero eso es un tema que sobresale a los intereses y objetivos de esta investigación.

Según prosigue la entrevista, Carpentier vincula a Julio Antonio Mella, fundador del Partido Comunista Cubano (PCC) y mártir ensalzado por la revolución de Fidel, con el Grupo Minorista aun sabiendo que este no formaba parte de la organización a razón de ser un hombre, en su opinión, “más entregado a la lucha social directa que a la práctica del ensayo” (295). Además, según afirma, no hizo falta un ingreso formal porque en el grupo “lo consideramos siempre como un minorista más” (295). Además de la alteración consciente de hechos, Carpentier oculta que uno de los firmantes del famoso Manifiesto Minorista es Jorge Mañach, intelectual cubano que funda el partido anticomunista A.B.C., del cual él formaría parte como

²⁸ Ante los esfuerzos estadounidenses por desestabilizar al gobierno revolucionario con la invasión de Playa Girón y la expulsión de Cuba de la Organización de Estados Americanos (OEA), Fidel Castro, en estos dos discursos, reafirmó su decisión de resistir y no ceder a los intereses y amenazas de Washington declarando el espíritu antiimperialista de la Revolución Cubana.

jefe de propaganda tres años más tarde. Curiosamente, Mañach y Carpentier comparten vínculos interesantes, además de ser miembros del A.B.C. y firmantes del Manifiesto Minorista, fueron también representantes del gobierno de Batista, el primero como Ministro de Relaciones Exteriores, y el segundo como Delegado Cultural. Probablemente, Carpentier llegó al gobierno de Batista de la mano de Mañach.

A pesar de no existir pruebas que vinculen a Carpentier con el PCC en su juventud, como demuestra el investigador Sergio Chaple en *Oficio de revelar* (2004), la firma minorista y su oposición al denominado Machadato, por el gobierno de Machado, inician el discurso autobiográfico oficialista y revolucionario. En una entrevista con Elena Poniatowska en 1963 desdice lo afirmado en *Conversaciones* al asegurar que “Julio Antonio Mella y yo publicamos una serie de proclamas, de manifiestos protestando contra el tipo de vida política que se llevaba en Cuba” (Lemus 115). Como he mencionado anteriormente, Mella no era un hombre dado “a la práctica del ensayo.”²⁹ Carpentier efectúa una clara tergiversación de los hechos, pues ubica a Mella en un grupo al que jamás perteneció y en un manifiesto que tampoco firmó. Por otra parte, el autor declaró en diferentes entrevistas y también en el *Prólogo* de la reedición de 1977 de su primera novela *Écue-Yamba-Ó* por *Arte y Literatura* que la firma del manifiesto le costó un prolongado presidio político. Valga destacar que, en una Cuba revolucionaria, qué mayor legitimidad política que un presidio por acusación comunista durante Machado y/o Batista. Sin embargo, los tiempos en prisión parecen cambiar según entrevistador, a Luis Harss le dice que son seis meses (52), mientras que a Márquez Rodríguez nueve (*Teoría y práctica* 525).

Aunque en realidad no hubo presidio, sino una detención de 41 días en la Prisión de Prado 1 (Chaple, “Estancia carcelaria” 37), lo que resulta incoherente es que si Carpentier fue puesto preso por presuntas actividades comunistas, según asegura, diga en “Confesiones” que fue

²⁹ De existir dichas proclamas y documentos, no las he encontrado.

durante su condena en Prado 1 que le enseñaron a cantar “La Internacional” (18). Esta declaración desdice su propia versión de lo sucedido, pues lo hace ver como un revolucionario sin causa, a lo sumo. Lo crucial de todas estas manipulaciones políticas reside en apreciar cómo el discurso autobiográfico oficialista repercute en su recepción crítica. Mediante todas estas invenciones, Carpentier logró que sus críticos documentaran un pasado apegado a unos supuestos valores marxistas. Así, para Márquez Rodríguez y Niall Binns, Carpentier fue apresado por la policía de Machado por “su activismo comunista” (*Teoría y práctica* 525; 333). Esta anécdota es fundamental en el relato autobiográfico puesto que marca el inicio del mito revolucionario de Alejo Carpentier en lo que respecta a la recepción crítica de su literatura. A partir de aquí, la crítica ha sido inducida en el error de interpretar toda la obra del autor a través de la filosofía de la historia marxista, cuando un estudio riguroso de sus obras solo permitiría aplicar el prisma a *La consagración de la primavera*, una obra tardía que corresponde cronológicamente con el período en que Carpentier construye un abolengo marxista.

En las memorias que el autor meditó alguna vez publicar, pero que nunca salieron, se observa la misma intención de entamar su arresto en torno al mito comunista. En *Recuento de moradas* nos dice que en Prado 1 el Juez de la causa quería acusar al grupo de jóvenes disidentes minoristas al que pertenecía por haber “conspirado contra la seguridad del estado, aspirando a suplantarlo el gobierno constituido por una dictadura bolchevique” (191). Esta actitud, como veremos más adelante, contrasta con las confesiones que realiza a su madre estando en Francia en *Cartas a Toutouche*, y en el *Diario de Venezuela*. Aunque se requeriría de un mayor estudio en cuanto a géneros literarios se trata, y que la naturaleza de este trabajo no abarca, es interesante apreciar cómo las entrevistas y memorias, que son textos que recapitulan una trayectoria a partir del 59 y pensados para un público, expresan una imagen muy ajustada a los preceptos del

militante comunista, mientras que en el epistolario y el diario, al ser textos íntimos y de carácter confesional producidos de manera periódica y sincrónica, parece ser otra persona la que habla, pues ahí el yo íntimo desdice lo que el yo público de las entrevistas, autoentrevistas y memorias refleja.

Lo irónico del asunto, más allá de los amañes y la voluntad alevosa de mudar la derecha por la izquierda, es que Carpentier pudo haber salido antes de Prado 1, pero él se negó por temor a una deportación al no contar con la ciudadanía cubana. La información la recoge Chaple a través de fragmentos informativos de varios diarios habaneros de la época en los que se lee el peculiar caso de “el periodista Señor Alejo Carpentier Valmont, de quien a pesar de ser nativo de Cuba, se dijo que iba a ser expulsado por tener la ciudadanía francesa de su señor padre y que no será expulsado por estar tramitando su ciudadanía cubana” (“Estancia carcelaria” 35).³⁰ Recién salido de prisión, según su testimonio en “Confesiones”, asegura que se escapó de la policía política de Machado con complicidad de Robert Desnos, quien estando de visita en la isla a causa de un congreso de periodismo, le dio “todas sus identificaciones: un banderín, [y] el sellito de solapa” para evadir los controles (20). Se fue a París sin pasaporte y gracias a la ayuda de un diplomático cubano en Francia “que arregló todo,” fue “recibido por las autoridades francesas con todos los honores de un diplomático” (20).

Más incomprensible esta declaración no puede resultar. Por un lado, el *Diario de la Marina* recoge que Carpentier sale de Prado 1 bajo una fianza de dos mil pesos (Chaple, “Estancia carcelaria” 35). Por otro, de haber algo cierto en lo de Desnos, dudo que necesitara su documentación para entrar en Francia, pues él poseía la nacionalidad de dicho país. En efecto, en el *Diario de Venezuela* confiesa que en 1938 pasó cuatro días preso en la cárcel de Dijon por tener su “Carte d’Identité” francesa vencida (92). Lo del recibimiento diplomático en Francia

³⁰ Fragmento del *Diario de la Marina* el 20 de agosto de 1927.

parece poco probable si se tiene en cuenta que Carpentier no contaba con la nacionalidad cubana en 1927 y que los diplomáticos cubanos representaban al gobierno de Machado.

Intentando validar el testimonio del autor, los investigadores de la Fundación Alejo Carpentier han proveído en *Recuento de moradas* un documento por el cual Carpentier solicitó la inscripción de “su renuncia a la nacionalidad francesa” a fin de evitar una deportación por “extranjero indeseable” durante el Machadato (59). Es decir, para evitar la deportación Carpentier debía ser cubano, pero para ser cubano, debía primero renunciar a la nacionalidad francesa que poseía según disponía la Constitución de Cuba de 1901, vigente en aquel momento. Por arte de magia, y sin dar mayor información sobre el cómo, cuándo y dónde, los investigadores cubanos dieron con una “partida de nacimiento cubana” de Alejo Carpentier que en realidad no es tal, pues se trata de una declaración jurada donde su madre, asistida por dos abogados amigos del autor, declara que Alejo nació por parto natural en la calle Maloja no. 136 en el año de 1904. Para efectos legales, el documento rindió su propósito y Carpentier pudo salir bajo fianza de Prado 1, tal cual informaba el *Diario de la Marina*. Salido de la prisión, acude al Registro Civil del Norte de La Habana a inscribir su renuncia a la nacionalidad francesa.

Si bien toda esta narrativa parece ser cierta, es incomprensible que Raggi no informe que en realidad Carpentier renunciaba a la nacionalidad francesa ante los ojos de la jurisprudencia del Estado Cubano. Es decir, el documento proveído por los investigadores es otra declaración jurada donde Carpentier afirma renunciar a su nacionalidad extranjera ante los tribunales cubanos y no franceses. Una verificación del decreto ley de 1889 concerniente a las disposiciones de la nacionalidad francesa aún vigentes para cuando Carpentier estaba recluso en Prado 1, prohibía la renuncia a la nacionalidad a todo natural francés (Weil 78). Ello explica la ausencia de un documento expedido por alguna autoridad francesa que acreditara la “renuncia” a

la ciudadanía francesa, pues no había un camino legal para tal efecto. Los trámites de la naturalización cubana culminan, aparentemente estos nuevos documentos, el 20 de marzo de 1928, una semana luego de la partida de Carpentier a Francia. Sin embargo, aún no queda claro cómo Carpentier obtuvo la ciudadanía cubana pues en *Cartas a Toutouche*, fechada el 4 de septiembre de 1933, asegura que Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, presidente constitucional cubano luego de la caída de Machado, y de quien dice ser amigo, “arregló en París el asunto de mi carta de identidad” (377). En resumen, Carpentier llegaría a Francia en calidad de francés, ya que la ley francesa prohibía la renuncia de la nacionalidad y después obtendría la cubana por medio de las gestiones del presidente Céspedes.

Por si quedara duda del desenvolvimiento anticomunista de Carpentier durante su juventud, en *Cartas a Toutouche* indica a su madre, luego del derrocamiento de Machado, que grite a los cuatro vientos lo de su militancia en el A.B.C. Agrega, además, que “Muchas gentes deben estarse jactando ahora de haberlo sido, sin haberlo sido nunca. Al principio pensarán tal vez que soy uno de tantos revolucionarios «*después de la victoria*». Pero mis artículos «*les darán una trompada en plena cara*»” (376). Dice también que es momento oportuno para “definirse” políticamente y que “pase lo que pase, el A.B.C tendrá siempre la victoria final” (386). Por el análisis expuesto, resulta lógico entrever una intencionalidad política en el ocultamiento de todo un capítulo de vida y su suplantación por un relato comunista en el discurso autobiográfico que construye el autor a través de diversos relatos escritos y orales a partir del 59. Lo significativo del hecho es la actitud de alguien que se enorgullece, después del derrocamiento del dictador, de haber colaborado en la oposición disidente desde los inicios del Machadato. En vista de esta actitud jactanciosa, parece lógico deducir que si Carpentier hubiera apoyado al movimiento guerrillero de la Sierra Maestra, también hubiera dado una “trompada” a quienes dudaron de su

compromiso político y lo vieron como el mito del “revolucionario [salido] después de la victoria,” como sugieren y hemos visto en los testimonios de Neruda, Monegal y Padilla.

1.2 Un radiofonista en París

Volviendo a la cronología, después de su “escape” sui generis conoce en Francia a André Breton y a los surrealistas; colabora en la revista *Révolution Surréaliste*; asume como jefe de redacción de la revista *Imán*; y publica, en 1933, la novela que había comenzado en la cárcel de Prado 1, *¡Écue-Yamba-Ó!*. Este período francés corresponderá con su primer ciclo narrativo. La producción literaria de esta etapa arrastra la preocupación y necesidad de lograr un arte vernáculo cubano mediante la cultura afrocubana como fuente temática. Lo afrocubano sobresale en una época donde la literatura latinoamericana, a partir de la segunda década del siglo XX, está influenciada por el criollismo, movimiento que recurre al folclor como fuente genuina de plasmación de la identidad regional (Alonso, “Novela criollista” 216).

El afrocubanismo, que es una vertiente criollista en Cuba, se preocupó por descubrir los orígenes africanos de la cultura cubana.³¹ *¡Écue-Yamba-Ó!*, en busca de lo autóctono, recurre al negro como hombre natural caribeño, sujeto que la historia de Cuba había marginado y olvidado por más de cuatro siglos. Su construcción discursiva suele toparse con prácticas religiosas, rituales y danzas, e inclusive fotos de instrumentos que parecen ser documentados por un etnólogo en un tratado científico de antropología, más que por un narrador versado en lenguaje literario (Echevarría, *El peregrino* 83). La crítica ha contado con el propio autor como el juez más acérrimo de su primera composición, a la cual llegó a calificar, en el mismo prólogo de la edición de 1977, como “libro que se resiente de todas las angustias, desconciertos, perplejidades

³¹ En Cuba el criollismo también puede aludir al Siboneyismo, movimiento al que no hago referencia, pues se trata de la poesía indianista originada en la segunda mitad del siglo XIX por José Fornaris y Juan Cristóbal Nápoles.

y titubeos que implica el proceso de un aprendizaje” (10). Aunque hay críticos, como Santander, que defienden que la novela divisa el folclor afrocubano como fuente expresiva de lo maravilloso americano, y al sincretismo como modo esencial de presentar lo maravilloso (124).

Otras obras que publica estando en Francia y guardan estrecho vínculo con el afrocubanismo son los *Cinco poemas afrocubanos* (1928), los *Poèmes des Antilles* (1929), la ópera bufa *Manita en el suelo* (1930), el cuento “Histoire de lunes” (1933) y “El milagro de anaquillé” (1937), ballet que retoma el rompimiento ñáñigo de *¡Écue-Yamba-Ó!*.³² Para Shaw, *Histoire de lunes* “marks a great advance on the earlier novel. Here there is no ambiguity, no conflict of aims, no variations in the narrative voice, no jarring juxtapositions of styles. The story is a total unity, told with detached impersonality” (13). Por otro lado, Padura y González Echevarría argumentan que el cuento inicia el empleo de la fe como instrumento mágico en síntesis conciliatoria a la división mundo blanco y mundo negro que divide a *¡Écue-Yamba-Ó!* (237; *El peregrino* 110). Si la fe y la religión son parte esencial de lo real maravilloso, como sugieren Padura, Santander y González Echevarría, ¿podría entonces un marxista de cuna y ortodoxo desarrollar una teoría cultural a través de lo que Marx llamó el opio de los pueblos? Deduzco que no, y este problema es parte de la reformulación que sufren las teorías culturales de Carpentier en sus ensayos, como expondré más adelante en los capítulos de análisis.

La producción narrativa en Francia recibe la influencia propiciada por tres corrientes literarias que coexisten en el autor: el minorismo nacionalista, la vanguardia surrealista y el afrocubanismo. La confluencia de estas corrientes tiende a ser antagónica y ambivalente. Por un lado, la vanguardia busca lo nuevo, principio contrario al nacionalismo que se aferra en la

³² Otras obras de tema afrocubano son *La rebambaramba* (1927), libreto de ballet que escribe en Cuba y estrena Amadeo Roldán en el *Teatro Nacional* de La Habana el 12 de agosto de 1928; y la tragedia burlesca *Yamba-Ó* estrenada en el *Théâtre Beriza* de París en 1928.

tradición y el pasado como fuente de expresión. Por otro lado, se da también la relación dicotómica entre la universalidad surrealista contra el narcisismo autóctono nacionalista. No obstante, en “Sobre el meridiano intelectual de nuestra América” (1927) Carpentier defiende el carácter nacional del arte y comenta que “es muy difícil [en América] que un artista joven piense seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado. El deseo de crear un arte autóctono sojuzga todas las voluntades” (362). Queda claro que estampar lo nacional en la literatura fue la preocupación capital del autor en esta temprana etapa de su obra.

Aunque los estudios críticos refieren a este primer período creativo de Carpentier en París como un proceso positivo en su formación intelectual, especialmente por la influencia surrealista, según sugiere Márquez Rodríguez (*Teoría y práctica* 534), lo cierto es que fue un periodo de más penas que glorias. Aunque no le fue del todo mal, considerando el volumen de obras que logra publicar, en *Cartas a Toutouche* el tema económico parece causarle estragos y se desahoga contándole a su madre que “hasta ahora sólo he logrado ganarme la vida en París, lo cual es ya una prueba titánica para un extranjero” (354). Estas vicisitudes de su primera etapa parisina son, sin embargo, cautelosamente evadidas en sus entrevistas. En *Conversaciones*, por ejemplo, alega que vivió de las rentas dejadas por “las corresponsalías de las revistas *Carteles* y *Social*” (272). Es improbable que estas revistas cubanas le hayan asegurado un sueldo cómodo para vivir en la lujosa París, más encontrándose el país sumergido en el estado de depresión económica que se produjo por la caída de los precios del azúcar en los mercados internacionales durante el Machadato.

Más allá de los problemas económicos en Francia, de la declaración se desprende el estado de ansiedad propio de un inmigrante en suelo extranjero respecto a su integración cultural y social en la nueva sociedad. Carpentier, percibido como francés en Cuba, se sentía “extranjero”

en París. Su problema no era legal, pues contaba con la ciudadanía francesa, el problema era cultural y no precisamente por una cuestión de lengua, sino de pertenencia e identidad. Al respecto, trabajando para *Radio París*, le relata a su madre que: “En la radio y el cine no me consideran como extranjero, porque hablo el francés como ellos y me llamo Carpentier. Tampoco los engaño. Es sencillamente que *no se les ha ocurrido* la idea de que yo pudiera ser extranjero. Por precaución, mis conciertos y películas están firmadas *Alexis Carpentier*, en vez de *Alejo*, para no provocar sospechas” (416).

Pensando en que la imagen estereotipada del inmigrante económico en Francia podía perjudicar sus “intereses” en París, Carpentier finge ser lo que en Cuba su figura siempre representó: la de un ciudadano francés. Esta reelaboración identitaria parte, como su historia en Cuba, con un nuevo cambio de nombre. En Francia prefiere hacer uso del nombre que heredó del padre, suprimiendo el apellido Blagoobrasoff de origen ruso de la madre. Intentando ser más francés que su propio apellido, Carpentier cambia de papeles tal como sucede en diversos pasajes bíblicos, como en el *Antiguo Testamento* donde Yahvé renombra a Jacobo para establecer una nueva identidad en Israel, personificando en este último el espíritu de victoria de los mortales que pelean al lado de Dios. En todo caso, el fragmento citado revela que para el autor el nombre contiene un significado social y cultural vinculado a la noción individual de su(s) identidad(es). Como vimos, en Cuba inicia un camino literario el crítico, editor y periodista Alejo Carpentier Valmont. En Francia se produce el fenómeno del radiofonista Alexis Carpentier. En Venezuela será el emblemático e icónico publicista Alejo Carpentier Valmont. Y por último, en La Habana y París, aparecerá un intelectual comprometido con la causa comunista y revolucionaria en Alejo Carpentier. Lo importante, en este sentido, es la manipulación de su imagen partiendo de

nombres que adquieren tanto nuevas identidades como roles sociales y profesionales, siendo las ciudades de La Habana y París testigos de las múltiples facetas de nuestro autor.

1.3 Un funcionario de Batista

El largo exilio parisino de 11 años culmina con un retorno provisorio a la Cuba de Batista en 1939, a razón de que “le cansaba París” y el sentimiento de “nostalgia” que le producía Cuba, según cuenta en “Confesiones” (16). Casualmente, en el mismo año, los nazis pisaban Polonia y se encontraban a las puertas de París. No es difícil intuir que Carpentier, en realidad, escapó del violento escenario que produjo la Segunda Guerra Mundial. Para su llegada a la isla era conocido como periodista y crítico literario, pues aún no contaba con una obra literaria extensa. Al año siguiente contrae nupcias con Lilia Esteban, quien será su compañera hasta el fin de sus días. Como he señalado, se desempeña como creador de teatro radiofónico en la emisora de propaganda oficialista CMZ y viaja como Delegado Cultural de Cuba a Haití en representación del gobierno de Batista (González Echevarría, *Cartas* 28; Cancio 180; Wahlström 118). Por estos años también inicia su vida académica como profesor de historia de la música en el *Conservatorio Nacional de Hubert de Blanck* de La Habana. El oficio catedrático de historiador se vuelve una vocación profesional que lo inclina a dictar cursos en diferentes universidades latinoamericanas. Además, este quehacer despierta el interés de producir relatos históricos, convirtiéndose en el tema y base de sus novelas. Colabora para las revistas cubanas *Orígenes*, *Conservatorio* y *Gaceta del Caribe* y comienza a escribir sus crónicas de arte, historia, política y música para el diario habanero *Información*. En 1944 publica “Oficio de tinieblas” y “Viaje a la semilla,” cuentos que dan comienzo a la producción de los años 40 e inician el segundo ciclo narrativo.

La música en Cuba, libro que publica en 1946, es un ensayo de transcendencia profunda en el desarrollo del autor como investigador y teórico de la cultura latinoamericana, ya que este le proporciona un método de trabajo que él mismo describe en el prólogo:

Emprendimos el paciente examen de archivo de Catedrales –de Santiago y La Habana principalmente–, de actas capitulares de iglesias y ayuntamientos, de armarios de parroquias [...] de documentos manuscritos, de bibliotecas privadas, de colecciones particulares, de estantes de librerías de viejo, revisando a fondo periódicos, gacetas y revistas coloniales. En muchos casos hemos tenido que investigar por ‘la banda’, buscando datos en textos que debían tratar, lógicamente, de todo menos de música (historias del café y del tabaco, autos y ordenanzas militares, ensayos políticos, etcétera) (214)

El bosquejo de archivo, la reconstrucción documentada del pasado y la inquietud por la búsqueda de los orígenes se hacen una constante a partir de este ensayo, pero lo más revelador es el cambio de consciencia del escritor que dice haber leído “historias del café y del tabaco” en posible alusión al *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz y su teoría de la transculturación. En efecto, en la asociación minorista de la década del 20 había conocido a Ortiz, quien en la época desarrollaba la influyente noción de transculturación como clave interpretativa de los procesos culturales cubanos. La figura de Ortiz deja huella en las teorías del autor y en la antropología cubana que apenas comenzaba a estudiar el fenómeno afrocubano.

González Echevarría destaca que “los años cuarenta son el periodo de la búsqueda de una consciencia americana, del esfuerzo por desentrañar los orígenes de la historia y del ser latinoamericano” (*El peregrino* 128). En Carpentier el debate de lo nacional se extiende al plano regional, donde Latinoamérica comienza a reencontrarse a través de textos como el

Contrapunteo de Ortiz, *Historia de la cultura en la América Hispánica* (1947) de Pedro Henríquez Ureña, y *De la conquista a la independencia* (1944) de Picón-Salas. Asimismo, Padura destaca que *La música en Cuba* “resulta ser una pieza clave y altamente reveladora en cuanto a la evolución de las concepciones de cubanía y americanidad” (117). La transculturación es clave expresiva de una nueva conciencia latinoamericana que el autor sintetiza como mestizaje, según explica en el ensayo:

El baile popular de comienzos del siglo XIX fue el crisol en el que –al calor de la inventiva rítmica de los negros– se mezclaron canciones andaluzas, boleros y tonadillas escénicas [...] y la contradanza francesa para crear nuevas formas. Estas orquestas [...] fueron las creadoras de una música mestiza, de las que se habían excluido todas las puras raíces africanas, en cuanto a melodía y ritmos rituales percutientes. (322)

Como veremos en el *Capítulo II*, Carpentier efectúa, paralelamente, toda una síntesis de *La decadencia de Occidente* (1923) de Spengler en varios artículos para *Carteles*. La transculturación, el mestizaje y los ciclos orgánicos culturales son teorías que chocan en un mismo tiempo en el autor. Todo esto crea una nueva forma de interpretar el pasado latinoamericano a partir de su génesis cultural, inquietud que desemboca en lo que Carpentier llamó el barroco y lo real maravilloso. Volviendo a la cronología, en 1945 viaja a Caracas donde permanece hasta 1959, año del triunfo de la revolución. En *Conversaciones*, asegura que “en 1945 estaba perfectamente instalado en Cuba, y muy contento por encontrarme en La Habana” (147), hasta que un empresario venezolano tocó a su puerta. Conociendo el papel político de Carpentier en el gobierno revolucionario del 59, la declaración es tan reveladora como desconcertante, pues al parecer olvida que el gobierno de turno durante su cómodo y feliz

interludio habanero era el de Batista, es decir, el enemigo público de los guerrilleros de la Sierra Maestra.

Es perentorio recordar que Batista, además de representar el gobierno despótico, tiránico y títere de los Estados Unidos que la revolución socialista logró derrocar, inició una cacería de brujas contra los movimientos radicales de izquierda (Paniagua 183). La política de persecución anticomunista de Batista, por ejemplo, detuvo en varias oportunidades a Nicolás Guillén, impidiéndole el ingreso al país en el 52 y provocando un exilio en Buenos Aires que duró hasta el triunfo revolucionario (Tapscott 176). Conocido fue el rol protagónico del poeta en la Internacional Comunista y su prolongada estancia de siete meses en las Brigadas Internacionales que participaron en la Guerra Civil Española (Rubio Martín 25). Al respecto, en “Confesiones,” orgullosamente Carpentier se sitúa al lado de Guillén y otros reconocidos intelectuales de la izquierda internacional, como César Vallejo y Georg Lukács, en su recuento del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en Madrid en 1937 (24).

En este contexto se dan, precisamente, los cuestionamientos de Neruda respecto a la filiación política de Carpentier, a quien describe, como hemos visto y valga la doble cita en este trabajo, como uno de los “hombres más neutrales que he conocido. No se atrevía a opinar sobre nada, ni siquiera sobre los nazis que ya se le echaban encima a París como lobos hambrientos” (175-76). Carpentier figura sus dos semanas en España a través del ruido temerario provocado por “las bombas [que] estremecían el hotel” donde se hospedaba (Leante 24). Pero si Carpentier alega ser el comunista que fue, tal cual se desprende de su breve experiencia en la Guerra Civil Española y de su encarcelamiento durante el Machadato, ¿entonces por qué nunca sufrió represalias por parte de la política anticomunista de Batista en su regreso a Cuba? ¿O cómo se explica que otros intelectuales cubanos vinculados con la Internacional Comunista fueran

perseguidos y expulsados del país mientras que él no? Todo indica que Carpentier, al ser representante del gobierno batistiano, contaba con inmunidad política.

1.4 Un empresario en Caracas

En todo caso, la marcha a Venezuela es una decisión voluntaria. Acompañado de su apellido Valmont, llega Alejo Carpentier a Caracas, la capital de Venezuela, para abrir una empresa publicitaria, *Publicidad Ars*, donde inicia un exitoso camino empresarial que le permite conocer a la élite burguesa caraqueña e incluso al dictador de turno, Marcos Pérez Jiménez. A pesar de que los vínculos entre el general venezolano y Carpentier en su día fue cosa de un rumor difundido por Padilla, el registro fotográfico existente, además de rotundo y categórico, despeja todo tipo de duda. Entre Cuba y Venezuela, Carpentier había conocido a dos figuras políticas que se distanciaban de la ideología comunista, y en cuanto a su estilo de vida, al menos el de Caracas, se caracterizaba por su marcado espíritu capitalista. En su *Diario* aparecen, por ejemplo, varias menciones del lujoso, opulento y exclusivo Country Club, lugar donde en muchas oportunidades fue invitado a recepciones, cócteles y mítines de la alta sociedad de Caracas (165).

Caracas representa una vida cómoda y una fecunda producción literaria. Al llegar a Venezuela, colabora como columnista en el diario *El Nacional* y continúa su vida de catedrático en la *Escuela de Artes Plásticas* de Caracas como profesor de historia de la cultura. La profundidad investigativa que supuso urdir en los orígenes de la música criolla cubana desde el siglo XVII hasta el XX lo sumerge en un proceso de reflexión quimérico sobre cultura e historia que traslada a otros relatos cortos. “Los fugitivos” (1946), “Semejante a la noche” (1952) y “El camino de Santiago” (1954) son cuentos que vuelven al pasado y reflexionan sobre la

circularidad de la historia.³³ Según Ángel Rama, estos relatos “plasman el inicio experimental de la evocación de la historia como ficción y un manejo avezado del lenguaje artístico” (“Primer cuento” 86). Gracias a la cuentística de la década del 40, Carpentier gana preeminencia y visibilidad como escritor en la esfera literaria latinoamericana.

El colofón de la producción de los 40 es la novela *El reino de este mundo* (1949), obra que cierra el segundo ciclo narrativo y que catapulta al autor a la esfera internacional como novelista e intelectual latinoamericano. Más que por la temática, el contenido, y la forma histórica de la novela, el relato de la gesta revolucionaria haitiana sacude e inquieta a críticos y escritores a través del prólogo que da a conocer la teoría cultural de lo real maravilloso americano, ensayo más famoso del autor que luego publica en la colección *Tientos y diferencias* (1964). Se podría afirmar que la publicación de la novela que lo consagra como escritor coincide, por el prólogo teórico, con su consagración como teórico de la cultura.

El segundo ciclo narrativo refleja una superación de los problemas estéticos, estilísticos e ideológicos que aquejaban *¡Écue-Yamba-Ó!* y otras obras del primer ciclo. A partir de la producción del 40 se aprecia un autor que dispone de “una cabal comprensión de la historia, de una nueva visión de lo folclórico y lo nacional [...] y de una concepción cada vez más personal de la necesaria expresión de unas singularidades americanas” (Padura 262). Por otra parte, Klaus Müller y Donald Shaw perciben una ruptura de Carpentier respecto a la estética surrealista (“Autor y obra” 18; 17). En general, esta etapa narrativa resume la preocupación por el comportamiento cíclico de la historia, el manejo de la transculturación como concepto de cultura e identidad mestiza, la evocación y reconstrucción textual de la historia como forma de hacer

³³ “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago” se publican por entregas en la revista *Orígenes* y en el diario *El Nacional* en los años 52 y 54 respectivamente, sin embargo, sus procesos de escritura son simultáneos al de *La música en Cuba*. Donald Shaw concluye que ambos relatos se gestaron y concluyeron antes de los 50 (35-39). Por tanto, debido a la fecha y temática los he incluido en la producción narrativa del segundo ciclo.

ficción, el surgimiento de una consciencia latinoamericana, y el desarrollo narrativo y estilístico de lo real maravilloso.

En 1951 inicia en *El Nacional* la sección *Letra y solfa* (1961), columna que llega a compilar más de 4000 artículos de literatura, música, cine, teatro y arte universal. Dos años más tarde publica *Los pasos perdidos*, novela que inicia su tercer ciclo narrativo. La crónica de la Gran Sabana venezolana es la conversión de su diario de viaje a los tepúes guyaneses en novela.³⁴ La travesía por la selva del Alto Orinoco en 1947 abre nuevas maneras de interpretar el continente americano, mirada que expone en la colección de ensayos *Visión de América* para el diario *El Nacional* y la revista *Carteles* en 1948. Son viajes de descubrimiento, de descripción, de estudio, a partir de los cuales construye un conocimiento que se vuelca en ensayos y en literatura.

Descubrir y aprender a ver lo americano en el contexto indómito de su paisaje natural es percibido por la crítica como expresión de lo real maravilloso americano (Márquez Rodríguez, *Lo barroco* 97; Padura 294). En este sentido, “lo fantástico como algo que emana de la fusión de la naturaleza y la consciencia creadora se revela como una ficción literaria” (González Echevarría, *El peregrino* 239). Otra característica que se hace constante a partir de *Los pasos perdidos* es el empleo del barroco, lenguaje que se manifiesta en la dificultad que tienen los personajes para describir la naturaleza americana, pues el acto de nombrar las cosas dramatiza la búsqueda de cómo articular la realidad latinoamericana dentro de un léxico europeo finito (Rogers 244).

En 1954 publica un fragmento de “El acoso” en la revista *Les Temps Modernes* de París, relato que dos años más tarde integra la serie *Guerra del tiempo, tres relatos y una novela*. Como

³⁴ El diario que nunca llegó a publicarse llevaba como título *El libro de la Gran Sabana*, de este emana también la colección de ensayos *Visión de América*.

dato curioso, en 1955 realiza un viaje con destino a París, pero por imprevistos del avión aterriza en Guadalupe, isla donde descubre a Víctor Hugues, gobernador de las colonias francesas de ultramar de Guadalupe y Martinica a fines del siglo XVIII. Este personaje histórico inspirará *El siglo de las luces*, novela que publica en 1962 y culmina el tercer ciclo narrativo.³⁵ La producción de los años 50 refleja un distanciamiento respecto a la narrativa de los dos primeros ciclos novelísticos, como el desapego del tema afroantillano que hacía de eje central en los cuentos. También se suman nuevos elementos estilísticos, estéticos y literarios como la praxis teórica de los conceptos ensayísticos de lo real maravilloso a través de la descripción de la naturaleza americana, el empleo del lenguaje barroco y el giro autobiográfico, elementos que también se proyectarán en las obras del último ciclo.

1.5 El intelectual de compromiso

En 1959, con el derrocamiento de Fulgencio Batista a manos del movimiento rebelde 26 de Julio, regresa a Cuba. Comienzan para el autor los años como intelectual de compromiso, burócrata de estado y funcionario de gobierno. A su llegada le nombran de manera sucesiva Subdirector de Cultura en 1960, Vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas en 1961, Vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura en 1962, Director Ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba en 1962, cargo que ocupa hasta el 66; y Presidente de la Comisión Consultiva del Consejo Nacional de Cultura en 1963. En una persona como Carpentier, quien en lo político no había hecho mérito alguno para probar las mieles del poder revolucionario, sorprenden los sucesivos y constantes nombramientos y condecoraciones. Es en esta etapa donde comienza a

³⁵ Aunque la novela se publica después del triunfo de la revolución del 59, González Echevarría asume que fue escrita en Caracas entre 1956 y 1958 (*El peregrino* 278). Por otra parte, Araceli García-Carranza documenta que los primeros tres capítulos fueron publicados en *Nueva Revista Cubana* en 1959 (24). Por tanto, en mi cronología de obras, he colocado esta novela en el lugar de cierre de la producción narrativa de los años 50.

construirse el mito revolucionario de Alejo Carpentier. En su regreso a Cuba, según cuenta Padilla, Carpentier “venía de Caracas, precedido de la peor reputación política. Los exiliados cubanos destacaban su indiferencia ante la causa revolucionaria, y los venezolanos radicales le reprochaban su colaboración profesional con el dictador Pérez Jiménez, que acababa de ser depuesto” (13).

Más allá de la declaración, lo cierto es que estando en Venezuela Carpentier pudo haber suscrito el famoso Pacto de Caracas de 1958, documento por el que Fidel Castro, meses antes de su entrada triunfal en La Habana, pedía el reconocimiento internacional del Ejército Rebelde de la Sierra Maestra y la legitimación de su gobierno en armas. La ausencia de su firma sorprende en alguien que se define en su *Diario* como un hombre que se deja “llevar por las sorpresas de la existencia, sin oponer menor resistencia” siendo “ciertos acontecimientos los que me dictan la actitud a adoptar, la medida por tomar” (92). Si tomamos la palabra a esta manifestación de la conducta, Carpentier no era una persona que se guiaba por principios idealistas, sino por las circunstancias de la vida. En tal sentido, parece que en el 58 no vio clara la victoria revolucionaria y, temiendo las posibles represalias de Batista en caso de una derrota de Fidel, decidió ignorar el llamado político del movimiento revolucionario de Caracas. Este instinto frío y calculador, propio de alguien pragmático más que moralista, es lo que lo llevó, según nos cuenta en su *Diario*, a alcanzar una vida de bienestar económico “impuesta” en Venezuela, revelándonos que “no solo me he habituado a dejarme llevar por las obscuras voluntades que rigen mi destino, sino que, cada vez que he intentado resistir, de imponer a ese destino unos propósitos ajenos a los suyos, he topado con los momentos más dramáticos o difíciles de mi vida” (93). Quizás entre las “obscuras voluntades de su destino” encuentre esta reflexión sus vínculos con Batista, Pérez Jiménez y Fidel Castro.

En lo que parece ser una movida cautelosa, Carpentier no apoyó al movimiento guerrillero de la Sierra Maestra en tanto no se concretara el derrocamiento de Batista. Sin embargo, al ser cuestionado en diferentes entrevistas sobre cómo llegó a la Cuba revolucionaria, sus razones muestran profundas incongruencias. En “Confesiones” afirma que “el triunfo de la Revolución Cubana me hizo pensar que había estado ausente de mi país demasiado tiempo y volví en mayo para estar un mes. Luego deshice mi casa en Venezuela y regresé definitivamente” (28). Con Polí Delano asegura que “porque había triunfado la Revolución en Cuba: fui a ponerme a las órdenes del Gobierno Revolucionario” (Lemus 63). Igual respuesta da a Elena Poniatowska: “cuando vi el triunfo de la Revolución Cubana, creí que era el momento de llegar allá para tratar de ayudar, de trabajar, de colaborar en lo posible” (114). Y en *Conversaciones* manifiesta que “a principios de 1959, cuando me di cuenta de que se había producido una verdadera revolución en Cuba, quise comprobar si correspondía a lo que yo deseaba” (135). De todas estas declaraciones emerge la interrogante de qué creer, es decir, si fue la nostalgia de Cuba, el deber ser de “servicio” revolucionario, o simplemente la constatación del derrocamiento de Batista, lo que motivó su regreso. Lo único coherente y uniforme es el cálculo de precaución y cautela de ir a Cuba después y no antes de la victoria de la guerrilla de la Sierra Maestra, actitud que contrasta con su propia denuncia de los falsos revolucionarios que emergen “después de la victoria.”

En realidad, Carpentier llegó a Cuba por negocios, “como editor de libros, acompañado de Manuel Scorza, administrador de un capital peruano que no revelaba su nombre, para hacer en Cuba un festival de libros” (Padilla 13). En una entrevista recién llegado a Cuba en el 59, conducida por Salvador Bueno, al ser preguntado por el motivo de su regreso Carpentier afirma estar en calidad de “director del Primer Festival del Libro Cubano” en conjunto con el

empresario de origen peruano (Lemus 56). La pregunta se repite en otra entrevista para *Radio Televisión Francesa* en 1963, en ella afirma que regresó “en marzo o abril de 1959, es decir, después del triunfo de la Revolución; organicé una serie de festivales del libro” (89).

De todo lo anterior se puede concluir que Carpentier no tuvo exilio en Venezuela, que tampoco regresó a Cuba motivado por un sentimiento de nostalgia –bien podía entrar y salir libremente durante el gobierno de Batista–, que no firmó el Pacto de Caracas ni dio señales de apoyo al Movimiento 26 de Julio y que su retorno a la isla se produjo en un contexto de negocios y de ganancia comercial.³⁶ A partir de este momento, las circunstancias de la vida, o “la obscura voluntad de su destino,” dan comienzo al mito revolucionario y marxista de Alejo Carpentier. En este periodo el autor adquiere una identidad política acorde a los valores de la Revolución Cubana. En sus ensayos defenderá la política oficial del gobierno fidelista haciendo de intelectual comprometido y, en su novela, a través de *La consagración de la primavera*, intentará perfilar una crítica marxista de la historia acorde con el perfil revolucionario y comunista que construye en su discurso autobiográfico.

Como vimos, Carpentier llega a La Habana en el 59 a la edad de 55 años, con tres ciclos narrativos completados en los que sobresalen las novelas *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, y también con un concepto de cultura latinoamericana bien definido y desarrollado en las teorías de lo real maravilloso y el barroco. En este contexto se produce toda una reescritura de su pasado tanto de vida como literario, en el cual toda su experiencia será interpretada a través de un prisma marxista y revolucionario. Carpentier pondrá en ojos de la crítica la síntesis de su obra conforme al marco ideológico de la revolución y del compromiso político.

³⁶ El M 26-7 es el nombre de la organización revolucionaria liderada por Fidel Castro que derrocó a la dictadura de Fulgencio Batista en 1959. Su nombre conmemora el fallido ataque al cuartel del ejército de Santiago de Cuba el 26 de julio de 1953.

Si Carpentier ya tenía su obra prácticamente definida, ¿entonces en qué influye la Revolución Cubana en el ideario literario del autor? Salvo en *La consagración de la primavera*, en nada. Al respecto, hay una confesión muy reveladora en el *Diario* de Venezuela en la que afirma que “quien quiera, en América, tener una acción política eficaz, siendo escritor, debe empezar por hacer una obra importante. Luego, respaldado por la obra, gritar lo que quiera” (45). En mi criterio, esto fue lo que hizo Carpentier con su obra a partir del 59 y es precisamente lo que he expuesto a lo largo de este capítulo. Con la autoridad conquistada en el ámbito literario, se dedicó a ser marxista y a reinterpretar su pasado acorde a los principios revolucionarios. En consecuencia, una amplia obra literaria que no guardaba relación alguna con la estética del realismo socialista, se empezó a interpretar retroactivamente a partir de *La consagración de la primavera*.

De la confesión, que en realidad cobra el carácter de ser una “teoría” suya expuesta al editor y crítico venezolano Juan Liscano, según cuenta en su *Diario*, se pueden sacar dos conclusiones. La primera, que Carpentier no vacilaba en principios ni en convicciones ideológicas ni morales, sino más bien se caracterizaba por contar con un sentido pragmático y camaleónico del que resalta el carácter maleable de una identidad y una literatura que se podía amoldar según el momento indicado. La segunda, que refiere a la “acción política eficaz,” descubre la ambición de alguien que añoraba influenciar el discurso político latinoamericano cuando se presentara una ocasión adecuada. Esta oportunidad se le presentó en forma de un papel de intelectual comprometido cuya agenda consistía en defender las radicalizaciones y arbitrariedades del gobierno revolucionario del 59. A 9 años de la revolución, en una entrevista concedida al grupo *Verde Olivo* de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, Carpentier revela su agenda política:

El Manifiesto del Grupo Minorista, de 1927, resulta particularmente significativo al respecto, por cuanto se anticipa a un tipo de preocupaciones anunciador del espíritu mismo de la Revolución Cubana. Con el Grupo Minorista, la necesidad de politización del intelectual se hizo particularmente evidente. Se renunciaba al esteticismo que había caracterizado a muchos poetas y artistas de comienzos del siglo (un Poveda, por ejemplo), para situar al intelectual ante nuevas responsabilidades y nuevos deberes.

Pronto nos entusiasmos con una literatura soviética que empezaba a llegarnos a través de las ediciones de la *Revista de Occidente* (Lemus 162)

El fragmento descubre tres temas capitales de la labor política de Carpentier en su etapa revolucionaria. El primero, que atañe a un elemento biográfico, muestra el interés manifiesto de adecuar los principios del minorismo con las directrices ideológicas revolucionarias. Aunque se trate de hechos que no se relacionan entre sí por cuestiones de tiempo, ideología y origen, como hemos visto, el minorismo, para Carpentier, compartía los principios comunistas de Mella, la política antiimperialista de la Revolución Cubana y ahora también la “politización del intelectual.” Lo segundo reside en la estética venida de la literatura soviética, es decir, del realismo socialista que, tal cual asegura, marcó la literatura producida por su generación, sin dar razones de cómo esta influencia lo real maravilloso y el barroco.

Resulta una gran contradicción, en mi criterio, intentar adecuar sus teorías culturales, definidas a partir de un concepto de identidad mestiza tomado de la antropología, la historia cultural y la transculturación, a otra que se define en términos económicos e ideológicos, como el concepto de cultura proletaria que en nada contempla cuestiones étnicas o de raza. Pero al afirmar tal cosa, Carpentier se ubica en el tema del arte dirigido por el Estado, de la literatura de partido y de la propaganda revolucionaria, temas que nos remiten al tercer punto de su agenda

política, que es la “politización” del intelectual. Influnciar al joven intelectual latinoamericano sobre el papel social del compromiso es la tarea que ejercerá por encomienda del gobierno revolucionario, misión que se propagará a través de los discursos, proclamas y conferencias que componen su colección de ensayos. Carpentier guardará estricta deferencia a la política del arte dirigido por el estado cubano. Al ser preguntado en *Conversaciones* por la famosa frase de Fidel Castro dada en la orientación a los intelectuales sobre un compromiso regido por el principio totalizador “dentro de la revolución todo, contra la revolución, nada” (Castro 11), Carpentier responde que “se ha tomado, en efecto, la frase que citas, muy exactamente del comandante Fidel Castro, como punto de partida de una política intelectual” (40). Esta directriz, en su criterio, “ha tenido la originalidad de salvaguardar y respetar los modos de expresión” (40).

En contraste, en una entrevista para el diario *Granma* en 1967, al ser preguntado por la labor del escritor latinoamericano, dice que su papel debe girar en función de las siguientes exigencias: “pedimos al gobierno, demandamos al gobierno, sugerimos al gobierno” (Lemus 149). Si la crítica es un ejercicio inherente a la labor del escritor y del intelectual, tal cual se deduce de esta aserción, ¿entonces cómo se ejerce el libre deber crítico del escritor y el intelectual en el marco de una política establecida, controlada y dirigida desde el seno del poder político revolucionario bajo la consigna de “dentro de la revolución todo, contra la revolución, nada”?

Creo que la respuesta a la interrogante la proporciona el propio autor en su *Diario de Venezuela* en la entrada correspondiente al 14 de mayo de 1953. En ella reflexiona que “sólo la Desobediencia es fecunda; sólo la Desobediencia es creadora. [Cuando un hombre acepta un yugo de Partido, admite la retractación política, el *Mea Culpa* empieza a oler a sapo]” (113).³⁷ Es decir, apenas años antes de verse involucrado con los imperativos de la Revolución Cubana,

³⁷ Los corchetes en las citas del *Diario* indican una tachadura del manuscrito original.

Carpentier pensaba que la idea de circunscribir el ejercicio intelectual en el marco de una política de partido que solo atendiera las necesidades apremiantes del comunismo suprimía el poder creativo, crítico y artístico del escritor.

En su *Diario*, Carpentier no solo dirigió críticas hacia la literatura ajustada al interés político de partido, sino también al realismo socialista como arte, es decir, a la estética que giraba en la órbita de la construcción del socialismo y de una sociedad sin clases. El rechazo e intolerancia ante este tipo de arte es letal. Para empezar, alega que “[el comunismo ruso ha desembocado –artísticamente, se entiende– en la peor música, la peor literatura, la peor pintura, la peor arquitectura, de la época]” (164). Los acusa de ser culturalmente retrógrados porque “[si nos ponemos a ver, los comunistas de las nuevas hornadas negaron a Kafka, a Stravinski, a Schoenberg, a Berg, a Claudel a Hindemith... A todo el que inventó algo en este siglo]” (163). Se cuestiona qué sucedió con Rusia después de Vladimir Ilyich Lenin y les reprocha su falta de tolerancia ante la crítica intelectual, aludiendo al encarcelamiento del escritor y ensayista Isaac Babel en Siberia (163).

También efectúa una crítica nietzscheana viendo en el cristianismo la típica doctrina socialista. Según dice, “el socialismo ruso es un grandioso intento de *disolución* del espíritu individual en «el alma de la especie». Los comunistas actuales son «especie» como lo eran los antiguos cristianos” (196). En consecuencia, la carencia de individualidad, emprendimiento y pensamiento crítico ha aniquilado las “últimas manifestaciones del *individualismo* renacentista” (196). Por último, Carpentier denuncia la doble moral de los “comunistas folclóricos,” aquellos militantes que por “trascendencia revolucionaria del no uso de la corbata [...] «hacen la revolución para enseñar los pelos del pecho». Es decir, todo aquel infantilismo revolucionario, ampliamente rebasado en Cuba, [de los Vivó, L. F. Sánchez, «Cusito»] [...] que, a la postre,

resultaron los mejores aliados de las fuerzas de la reacción” (75-6). Carpentier parece acusar nada más y nada menos que a Jorge Vivó, secretario general del PCC en 1933, y a Leonardo Fernández Sánchez, un dirigente estudiantil amigo de Mella. Tal parece que Carpentier denuncia el comportamiento político de los supuestos amigos del PCC que con orgullo tanto hablaba en las entrevistas.

El yo íntimo es un claro oponente al yo público que se construye en el perfil de intelectual comprometido con la Revolución Cubana. En lo referente a la literatura, vimos que Carpentier desde el año 1951 hasta el 1957, que es el periodo de tiempo que cubre el diario, sistemáticamente rechazó la estética del realismo socialista calificándolo de “la peor literatura” producida en la época. Ello explica que, en su faceta de novelista y artista, tan solo haya dedicado *La consagración de la primavera* al tema del realismo socialista, a la escritura comprometida, a la filosofía de la historia marxista y a la Revolución Cubana. A pesar de todo lo dicho en su *Diario* contra el comunismo y su literatura, a la pregunta de cómo se manifiestan las preocupaciones estéticas durante la revolución, Carpentier contesta en *Conversaciones* que “el arte presiente las revoluciones (la literatura rusa del siglo XIX es buena prueba de ello) [...] el arte habrá de expresarlas y fijarlas: es decir, mostrarlas por medio de la narrativa, de la poesía, del cine, etcétera” (36). Por encima de la clara contradicción entre el yo que habla en el diario y el yo de vida pública de las entrevistas, el asunto pertinente a sus identidades resulta en un complejo ejercicio de interpretación crítica, pues el autor se expresa de maneras distintas en diferentes géneros literarios. Por ejemplo, en la novela se expresa un crítico de la historia, en los ensayos un intelectual comprometido con la causa revolucionaria, en las entrevistas un biógrafo de su propia vida, y en el epistolario y el diario un artista políticamente incorrecto. Al respecto, Carpentier deja una reflexión de sus identidades en su *Diario*:

Pienso a veces que si estas hojas cayeran en manos de un desconocido, se le ocurriría decir: «He aquí un hombre deformado por la literatura, que solo vive en función de la letra impresa»... Cuando releo algo de lo aquí dejado, lo encuentro todo muy literario... Lo que demuestra que, aun en un diario, no se enseña el verdadero rostro. Porque... ¿quién como yo, teniendo vocación de escritor, ha podido pasarse cinco, seis años, sin abrir un libro?... (63)

Si ni en un diario se muestra el verdadero rostro, entonces quién es Alejo Carpentier sino un patrón de múltiples identidades dibujadas en el pergamino narrativo de una vida. En este sentido, el relato de Carpentier comprobaría la teoría propuesta por Paul de Man, en *La autobiografía como desfiguración* (1991), según la cual el tropo que domina el discurso autobiográfico es la prosopopeya. La autobiografía sería la prosopopeya de la voz y el nombre, es decir, un discurso que da voz y nombre a una ausencia, que construye un yo que no es anterior al relato (113-115). Si bien esto caracterizaría todas las escrituras del yo, en el yo autobiográfico de Carpentier se conjugaría el efecto de la escritura con el claro objetivo de construir una identidad ideológica particular.

Volviendo a la cronología, después de *El siglo de las luces* pasa diez años sin publicar, salvo la serie de ensayos *Tientos y diferencias* en 1964, recopilación de ponencias académicas, discursos y conferencias. Esta serie de ensayos, en comparación con la colección *Razón de ser* (1976) y *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (1981),³⁸ ofrece, en cierto sentido, una perspectiva menos politizada de cara a las propuestas poéticas y artísticas del autor, pues en su mayoría se trata de ensayos trabajados y culminados antes de que Carpentier fungiera como funcionario de gobierno en su rol de intelectual comprometido. No obstante, a juicio de González Echevarría, la incorporación de “Literatura y conciencia política en América Latina,”

³⁸ Publicación póstuma.

discurso pronunciado en 1961 ante la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en *Tientos y diferencias* marca un viraje y un “cambio de orientación” que desdice su propuesta de lo real maravilloso, de su literatura y de otros ensayos de esta colección (*El peregrino* 282-86).³⁹ Pero este ensayo no es el único, pues el reenfoque político del autor sobre su obra prerrevolucionaria se evidencia y resume, en mi opinión, con la anexión de “Papel social del novelista” en la reedición de *Tientos y diferencias* de 1969, fecha en la que ya se habían cumplido diez años de revolución.

En 1966, luego de culminado un viaje a Vietnam del Norte en el ámbito de la “solidaridad internacionalista” de Cuba con el conflicto bélico vietnamita, es nombrado Ministro Consejero de Cultura de la Embajada de Cuba en París, cargo que ocupa hasta el día de su muerte.⁴⁰ “Los advertidos” (1970) y “El derecho de asilo” (1972) ponen fin a la década de sequía creativa y dan inicio al cuarto y último ciclo narrativo.⁴¹ A estos cuentos les siguen las novelas *El recurso del método* y *Concierto barroco* de 1974, año que coincide con un homenaje nacional por parte del Comité Central del PCC en motivo de su 70 aniversario y de su ingreso oficial al partido. Dos años más tarde es electo Diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular por el Municipio Habana Vieja.⁴² Recibe diversos premios y homenajes internacionales, entre ellos el Cervantes de literatura en 1978; Fidel Castro le extiende felicitaciones por tal distinción y saca a

³⁹ Advirtiendo sobre la falta de coherencia, vacíos y heterogeneidad de esta colección, González Echevarría enfatiza que la ensayística carpenteriana debe ser leída con “precaución,” dado su carácter recapitulador (*El peregrino* 286).

⁴⁰ Vale resaltar que producto de este viaje, Carpentier presentó, en 1967, testimonio de denuncia por crímenes de lesa humanidad cometidos por Estados Unidos en Vietnam ante el Tribunal Internacional Russell en Estocolmo.

⁴¹ En la bibliografía de obras de la edición en inglés de *El peregrino en su patria* (*The Pilgrim at Home*), González Echevarría documenta la aparición del cuento “Los advertidos” en la traducción francesa de *Guerra del tiempo* de 1967, en español apareció en la edición de *Guerra del tiempo* de Seix Barral tres años más tarde.

⁴² Contrario a Lezama Lima, Carpentier nunca vivió en el popular casco histórico de La Habana, sino en el opulento barrio del Vedado. Cuando visitaba Cuba, en su etapa de burócrata y diplomático, acostumbraba a alojarse en el prestigioso e icónico Hotel Nacional. Por otra parte, la comparación con Lezama me parece interesante, puesto que ambos autores fueron contemporáneos y con el arribo revolucionario, en el contexto cubano, sus caminos artísticos representaron la cara y cruz de la literatura ante la revolución.

luz *La consagración de la primavera*. En 1979 publica la que será su última novela, *El arpa y la sombra*. En 1980, producto de un padecimiento de cáncer, fallece el 24 de abril en París.

Altas figuras de poder del gobierno revolucionario, entre ellas Fidel Castro, Presidente del Consejo de Estado, y Raúl Castro, General de Ejército, le rinden homenaje póstumo en el Monumento a José Martí en la Plaza de la Revolución. Por orden del gobierno revolucionario su cuerpo fue repatriado a Cuba e inhumado en la Necrópolis de Colón de La Habana. En 1982, el gobierno cubano inaugura la cátedra Alejo Carpentier en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y un centro de promoción cultural en su nombre. En el 2000, el *Instituto del Libro Cubano* inicia el galardón anual Alejo Carpentier, el reconocimiento literario de mayor prestigio en el país. En 2018, el Ministerio de Cultura de Cuba declara patrimonio de la nación todos los bienes del autor, incluida la casa del Vedado donde residió en La Habana, y sede de la fundación que lleva su nombre. Como he venido demostrando, esta continua y larga lista de reconocimientos estatales ha impactado su recepción crítica, mayormente si tenemos en cuenta que los honores del gobierno revolucionario vinieron a sobreponerse sobre un perfil de intelectual comprometido desarrollado por el mismo autor a partir de 1959. Es decir, a la construcción del intelectual público que lleva a cabo Carpentier para alinear su trayectoria vital con los imperativos de la Revolución, vino posteriormente a sumarse la interpretación interesada del estado cubano. En otras palabras, se construye un mito a partir de una autobiografía. Como resultado de ello, la tarea de abordar críticamente a Carpentier significa desvelar las capas de un verdadero palimpsesto.

El último ciclo escritural de Carpentier se caracteriza por la parodia, el sarcasmo y la ironía de la historia oficial latinoamericana. La representación carnavalesca del pasado latinoamericano es “una alegoría humorística que subraya la hueca materialidad de los signos y

la brecha temporal entre el significado y su representación” (González Echevarría, *El peregrino* 324). Por otra parte, Shaw advierte el cambio de actitud novelística en el escritor que opta por desentrañar la realidad americana en descripciones en vez de racionalizarla filosóficamente (90). Otras características notorias son el desplazamiento de lo real maravilloso en detrimento de una profundización del barroco como expresión americana, el respaldo a la Revolución Cubana y su manifiesto como escritor marxista y revolucionario.

1.6 Las teorías culturales de Carpentier a luz del realismo socialista

Como vimos al abordar el relato autobiográfico y la trayectoria de Carpentier, tanto el barroco como lo real maravilloso son teorías culturales que se producen antes del período revolucionario y de la supuesta inclinación del autor hacia la estética del realismo socialista y de la escritura comprometida. En los ensayos, además de construir una figura de intelectual comprometido, Carpentier intenta adecuar su literatura a los imperativos dados en *Palabras a los intelectuales*, en cuyos lineamientos la revolución buscaba afianzar sus ideales a través de una política que provocara una revolución en la cultura (Colás 129). La política cultural cubana dirigía el desarrollo de la creatividad artística y literaria en aras de fortalecer la relación entre instituciones, artistas e intelectuales. En ella se establece que solo desde el poder se autoriza, modela y crea el contenido cultural, a pesar de ser la cultura un patrimonio de la gente. Esta cuestión puso a Carpentier en la difícil paradoja de impulsar, a través de su literatura, el proyecto nacionalista revolucionario, el sentido del deber histórico, la nueva manera de entender la historia del hombre, el debate de ideas y el compromiso social.

Para algunos escritores, como Heberto Padilla –poeta que fue encarcelado y obligado a confesar sentimientos contrarrevolucionarios en 1971–, la política cultural dirigida por el Estado

y el Partido Comunista significó el comienzo de un proceso de subordinación progresiva de los escritores y artistas a los dictámenes del sistema político cubano. Para otros, como Carpentier, quien era parte del gobierno, la idea de circunscribir la literatura en el marco del compromiso, como reflejo de la vida social y material del hombre, de la denuncia antiimperialista y de la construcción del socialismo, supuso una incómoda reconversión. Por un lado, se encuentra la labor del intelectual y el papel ideológico que ha de asumir; por otro, la libertad del artista que desea expresar su literatura más allá de los confines de la ideología comunista y del realismo socialista. En efecto, en *Conversaciones*, por ejemplo, Carpentier se hace eco del conflicto entre libertad artística y compromiso político al preguntarse “¿qué más puede desear un artista, un escritor, que ser útil en esa dimensión [revolucionaria] sin tener que abdicar de sus tareas íntimas, personales, de creación?” (Lemus 328-29). Conciliar los dictámenes de la ideología comunista y la libertad artística a través de una estética literaria llevó al autor a contradecir su postura política de cara a sus teorías culturales y literarias.

El conflicto se hace notorio en la colección *Tientos y diferencias* que, como vimos previamente, es la colección menos politizada al tratarse de ensayos culminados antes de la revolución. En “Problemática de la actual novela latinoamericana,” que no es un discurso o una proclama y que sin dudas fue escrito antes del 59, hablando de los contextos ideológicos de la novela latinoamericana, Carpentier afirma que el escritor “nunca debe permitirse que transformen la novela en una tribuna o púlpito” (36). Es decir, la novela no tiene fin político y tampoco se adscribe al reclamo de justicia social promovido por el realismo socialista. Según prosigue, alega que el escritor no debe inventar “revoluciones imaginarias,” pues ello desemboca en un falso contenido social que pone la novela en función de una denuncia que entabla “el diálogo medieval de don Carnaval y doña Cuaresma” (36). No obstante, esta actitud, que a

inicios de la revolución parece desafiante ante la literatura comprometida, cambia radicalmente en “Papel social del novelista,” conferencia en los *Rencontres Internationales* de Ginebra en 1967, momento en el que ejercía de diplomático defensor del gobierno cubano. Carpentier da un giro de 160 grados y afirma que para el escritor latinoamericano “el compromiso es inevitable, que el compromiso como tal está sometido a realidades que nos han sido enseñadas por los acontecimientos mismos” (261). Y además agrega que “la función social del escritor se cumple en función de la *denuncia*, mostrando peligros que más tarde habrán de afirmarse en tremebundas realidades” (260). Para mayor contradicción y desparpajo ensalza el arte soviético, el mismo que en su *Diario* definió como el “peor de la época,” y llama al escritor latinoamericano a abocarse al contenido social en virtud de que la literatura “se realiza en vista de las aspiraciones de todo un pueblo” (262).

A menos que una epifanía revolucionaria haya cambiado radicalmente la visión literaria de Carpentier luego del 59, sus ensayos deben leerse con un tono de desengaño perspicaz, puesto que de haber algo cierto en esta tardía vocación social de su literatura, hubiera dedicado más obras a la causa revolucionaria. En resumidas cuentas, el cambio radical de orientación y el reenfoque teórico de sus ensayos son reflejo no solo de múltiples contradicciones, sino de un encubrimiento premeditado de toda una obra narrativa que nada toma del realismo socialista, la literatura comprometida y la filosofía marxista de la historia. Hay tres ciclos producidos antes de la revolución y un rechazo categórico al arte producido por el comunismo, como se evidencia en su *Diario* tres años antes de unirse a la Revolución Cubana. Además, las propuestas literarias de Carpentier emergen de un concepto de cultura constituido a partir de la antropología y la historia cultural, siendo la transculturación de Fernando Ortiz y los ciclos cosmogónicos de Spengler las ideas a partir de las cuales conceptualiza lo barroco y lo real maravilloso. Estos conceptos no se

relacionan, en absoluto, con el de la cultura proletaria, arte impulsado por el Estado soviético en la década del 30, que en su versión latinoamericana encontró en los sueños guevaristas del Hombre Nuevo el nacimiento de la humanidad comunista.

Todo el encubrimiento propiciado por Carpentier conduce a la crítica a realizar una lectura marxista casi obligada de su literatura, camino por el que, como planteo en este estudio, nunca transitaron sus teorías culturales. Como veremos en el *Capítulo II*, la teoría de la historia de Spengler fue un concepto manejado por el autor mucho antes que el de la transculturación. De hecho, Spengler conforma, posiblemente, la primera teoría cultural manejada por Carpentier, como se evidencia en un artículo de 1930 titulado “Manuel de Falla en París” sobre la música cubana y europea. La transculturación, como vimos previamente, aparece teorizada en *La música en Cuba*, ensayo publicado en 1946. Como mínimo, Spengler se muestra en Carpentier una década antes de los conceptos de la transculturación y el mestizaje, que apenas aparecen en el *Contrapunteo* de Ortiz en la década del 40. La síntesis de ambas conforma el marco teórico por el cual Carpentier interpreta lo latinoamericano a través de lo real maravilloso y el barroco.

No obstante, a partir del año 59, Carpentier borrará a Spengler de sus artículos y entrevistas; primero, porque en la revolución se debía interpretar el rol histórico del hombre a través de un prisma marxista; segundo, porque sus novelas históricas, compuestas a partir de los círculos, las recurrencias y los ciclos spenglerianos, fueron acogidas por el público como el contrapunto pesimista del presente y el futuro esperanzador que prometía la supuesta emancipación del hombre socialista a luz de la Revolución Cubana. Esto se desprende de las tantas entrevistas que calificaron los finales de *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* de tristes y pesimistas. Para nombrar algunas, *Radio Televisión Francesa* pregunta a Carpentier si es “pesimista en relación con la historia” (Lemus 97); el diario *Granma*

cuestiona si el lector de su novela puede “retener un sentimiento de pesimismo, de fracaso en relación con la idea de Revolución” (149); y Héctor Bianciotti pide razones sobre lo que interpreta como una “obra triste” del autor (276). Ejemplos como estos se repiten en las entrevistas causando que Carpentier no mencionara más a Spengler luego del 59.

1.7 Lo real maravilloso

La primera teoría cultural que desarrolla Carpentier es lo real maravilloso en el famoso prólogo de *El reino de este mundo* de 1949 que con anterioridad había publicado en fragmentos en su columna de *El Nacional*. El prólogo de la novela aparecerá como un ensayo ampliado en *Tientos y diferencias* en el 64, momento a partir del cual la crítica interpreta lo real maravilloso como una teoría literaria que origina el conocido realismo mágico del *Boom* (Alegría 48). Esta cuestión, que es producto de un debate distendido y polémico, no la abordo puesto que su naturaleza excede los objetivos de este trabajo. Una década más tarde, a raíz del impacto mundial ocasionado por la literatura del *Boom*, Carpentier redefinirá en la colección *Razón de ser* la teoría de lo real maravilloso a través del ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso” de 1975. En un intento por separarse de la literatura del *Boom* y del realismo mágico, el autor dirá que el movimiento “ni es una cosa concreta, ni define nada” (192), calificando el realismo mágico como un movimiento plástico de imagen “inverosímil” e “imposible” que, si bien tiene elementos provenientes de la realidad, los recrea en “una atmósfera onírica” (186).

Lo cierto es que la distancia de una década que separa *Tientos y diferencias* de *Razón de ser* produce contradicciones profundas en la teoría de lo real maravilloso, del barroco y, como hemos visto, de la imagen política del autor. El *Prólogo* de *El reino de este mundo* es una arremetida de Carpentier al movimiento surrealista, valga recalcar que el texto se produce en su

vuelta a América después de 11 años de vida en París. Exponiendo el concepto en clara oposición al surrealismo, dice que lo maravilloso del movimiento francés “fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica ‘arreglada’” (5). Además, con una cita tan polémica como contundente tomada del Comte de Lautréamont, influyente poeta entre los surrealistas, Carpentier dice que “hay todavía demasiados ‘adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas’ (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas” (4). En mis observaciones, la justificación teórica a tal aseveración parte de Spengler. La clave reside en entender la dicotomía entre cultura muerta y cultura viva, es decir, los ciclos orgánicos de nacimiento y muerte de la cultura que Carpentier toma del filósofo alemán. De la cita se desprende que el surrealismo y su “fabricación” de lo maravilloso han muerto junto con la cultura europea; en contraste, en América, la sensación de lo maravilloso vive en una cultura que florece en su nacimiento.

En el *Capítulo II* veremos que todos estos conceptos de Spengler aparecen en una síntesis que Carpentier publica en la revista *Carteles* en la década del 30 y 40. Además, evidenciaré que, a través de la colección de ensayos *El ocaso de Europa* de 1941, Carpentier vaticina, producto de la Segunda Guerra Mundial, el fin de la cultura europea apoyándose en la filosofía de la historia de Spengler. A pesar de que todo lo espengleriano en Carpentier es considerado pesimista o “radical,” como ha fijado Echevarría (*El peregrino* 158), Spengler provee una filosofía en Carpentier que pone la historia en función de la cultura, y no al revés, pues otorga a esta última el origen, que es el principio rector de todo comienzo. Carpentier entenderá que el pasado latinoamericano comienza por el génesis de su cultura mestiza y no por la escritura. La filosofía de la historia de Spengler es una interpretación de *El nacimiento de la tragedia* (1871) de

Nietzsche, que no es más que una explicación del nacimiento de la cultura griega. Apoyándose en Nietzsche, Spengler expondrá que el génesis de la cultura marca el nacimiento de la historia.

Curiosamente, en *Mito y archivo*, González Echevarría observa que debido a la “preocupación respecto a orígenes” y “el carácter fundador desde el punto de vista de la historia” la novela carpenteriana se convierte en “el relato de América Latina” (33). El crítico basa sus planteamientos en el conflicto que ha tenido tanto la historia como la novela respecto de la escritura y cronología del pasado latinoamericano. Entiendo que González Echevarría no haga mención explícita de Spengler pues, de hacerlo, restaría crédito a la primera parte de *El peregrino*. En los capítulos de análisis veremos que Spengler no solo subsana el problema de origen de la historia latinoamericana en Carpentier, sino que también efectúa una crítica a la razón dialéctica de la historia, cuestión que, en mi criterio y tal cual planteo en este trabajo, resulta capital para interpretar la novela carpenteriana. La filosofía de la historia hegeliana excluía a Latinoamérica de la Historia Universal al ubicarla en un estado prehistórico carente de escritura. Por el contrario, con la teoría de Spengler, Carpentier marca el comienzo de la historia latinoamericana a partir de los orígenes transculturales y mestizos de su cultura, posicionando a Latinoamérica en el presente y el futuro de la Historia. Valga reiterar que en los ciclos orgánicos spenglerianos la historia europea había muerto junto con su cultura, mientras que la de América apenas florecía en su nacimiento.

Si bien Spengler no define la teoría de lo real maravilloso *justifica* el salto literario que da la novela carpenteriana en relación a la influencia europea. A partir de lo real maravilloso, Carpentier se distancia del surrealismo y de los patrones culturales fijados por Europa, identificando en Latinoamérica un nuevo origen literario que entabla una cosmovisión relacionada con la historia, la cultura, la sociedad y la naturaleza de una realidad transcultural y

mestiza, aunque estos dos términos, debo advertir, no quedan de manera *explícita* mencionados por el autor en sus ensayos sobre lo real maravilloso. En tal contexto, Carpentier expone lo real maravilloso advirtiéndole que, “para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*” (*El reino* 5). El elemento de fe marca el carácter sincrético de lo real maravilloso, por ello el empleo de los términos transculturación y mestizaje. En suma, lo real maravilloso supone sentir en vida la realidad americana, cuya riqueza espiritual, cultural, natural etc., resulta asombrosa, por lo indómito de su expresión y por la admiración que causa su extraordinaria especificidad. En la redefinición del concepto en *Razón de ser*, Carpentier dirá que lo maravilloso es “raro y extraordinario” y “asombroso por lo insólito” (183), es todo aquello que “encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano” (187). Además, insistirá en la idea de distanciar su concepto del realismo mágico, de la literatura del *Boom* y del surrealismo.

Debido a las inmensas e incesantes disputas conceptuales, teóricas, críticas etc., surgidas en torno al realismo mágico y lo real maravilloso, Irlemar Chiampi encuentra una distinción entre el modo de discurso, cuestión que conforma el realismo mágico, y el referente extratextual, que es la realidad maravillosa o “la metáfora de Carpentier para América Latina” (“Latin American Writing” 6).⁴³ En mi parecer, corresponder lo real maravilloso con un referente extratextual no dista de la definición dada por Carpentier. En “Un camino de medio siglo” (1976), refiriéndose a la realidad del mundo sincrético haitiano, el autor define lo real maravilloso como “una percepción de algo que desde entonces no [...lo ha] abandonado” (156). Otros críticos que han coincidido en la interpretación de lo real maravilloso como un referente

⁴³ La traducción del inglés es mía.

extratextual y no como un modo de discurso han sido Erik Camayd-Freixas en *Realismo mágico y primitivismo* (1995) y Beatrice Chanady en *Magical Realism and the Fantastic* (1985). En resumen, lo real maravilloso, si bien no puede considerarse como un modo de representación, sí puede ser entendido como una actitud, un prisma, un referente extratextual hacia la realidad americana, mientras que el realismo mágico es la expresión, representación, o modo literario, de esa visión maravillosa de la realidad americana.

Si lo real maravilloso actúa como un referente extratextual que produce una literatura objetiva, es decir real, entonces las significaciones del texto literario nacen de un sentido de la realidad tangible, pudiéndose esta verificar y comprobar. Por lo tanto, esta característica de lo real maravilloso en cuanto a la evocación de la historia en la literatura guardaría relación con el modo de la novela histórica tradicional, atribuyéndole al narrador un papel de referenciador de un pasado que no se desliga del relato oficial de la historia. No obstante, en la reproducción del ensayo “De lo real maravilloso americano” en *Tientos y diferencias*, Carpentier resta vigencia a su primera teoría cultural al afirmar que aún la considera “salvo en algunos detalles, tan vigente como entonces” (111), al tiempo que afirma, en “Problemática de la actual novela latinoamericana”, que “el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco” (41).

La coexistencia de estas dos propuestas en una misma colección no deja de ser desconcertante, más aún si se presta atención al estado de vigencia que el autor acredita a lo real maravilloso en 1964, periodo de pleno apogeo mágico realista.⁴⁴ En aquel entonces, cualquier crítico, novelista o teórico se hubiera preguntado, cuando menos, por qué Carpentier cuestionaba la vigencia de lo real maravilloso en un periodo tan fecundo para el realismo mágico y la literatura del *Boom*. La preocupación sobre la vigencia de lo real maravilloso acusa ser la consecuencia de un debate interno que se resuelve a favor del barroco como nuevo arte literario

⁴⁴ García Márquez publica en 1967 la célebre novela *Cien años de soledad*.

luego de culminado el segundo ciclo narrativo. Lo interesante de este asunto no remite exclusivamente al giro teórico carpenteriano en torno a su literatura pasada y lo real maravilloso, sino a la misma comprensión de la historia. El barroco es el lenguaje que, contrario a lo real maravilloso, trasgrede, quebranta y desmitifica la simbología del relato oficial del discurso histórico.

1.8 El barroco

El carácter recapitulador de las colecciones de ensayos de Carpentier impone una lectura contextualizada de sus teorías. Paralelamente a sus planteamientos literarios, el autor construye un perfil de intelectual comprometido en el cual llama a la producción de una literatura de contenido social. Lo interesante de este punto es que a ninguna de sus teorías culturales impacta el preconizado carácter social de la literatura producida en un contexto de revolución. Tal parece que las ambiciones del novelista en cuanto a lo real maravilloso, al barroco y a la novela histórica caminan en una realidad ajena al del intelectual que asegura haber encontrado en la Revolución Cubana y en Marx la visión de “el hombre ligado a lo colectivo” (Lemus 113), contexto que ha llevado a producir “la única novela válida de nuestra época,” que es aquella que se enmarca en la “literatura comprometida” (317).

Si el compromiso con la historia de la novela revolucionaria era representar la lucha de clases a través de una revolución social y las formas ideológicas en las que los hombres se hacen conscientes de este conflicto y lo combaten, ¿entonces de qué manera encaja el replanteamiento barroco de la historia que libera el pasado latinoamericano de la periodización, del tiempo lineal, de la cronología y en extensión del historicismo donde se halla Marx? Para el barroco carpenteriano la historia moderna no es continuidad y progreso, y por lo tanto no convive con

una dialéctica materialista. En tal sentido, el barroco es una mirada hacia atrás que decodifica y reelabora el pasado colonial latinoamericano a través de alegorías de engaño y desengaño. Ello forma un discurso de “contraconquista” que por medio de asimilaciones y apropiaciones, como la lengua, rehace, reorganiza y se reapropia de la historia de un espacio conquistado a partir de un concepto de identidad mestiza y transcultural.

El estudio de los planteamientos de Carpentier sobre el barroco me lleva a constatar que es un proyecto literario más complejo de definir que lo real maravilloso por tratarse de un estilo que describe el arte que floreció en Europa después del Renacimiento, periodo coincidente con la reforma eclesiástica que dividió Europa entre católicos y protestantes y que, por lo tanto, precisa de un breve recuento a través de la historia. Fruto de una época de crisis, el barroco fue un estilo complejo y heterogéneo que se propagó durante el siglo XVII en la Europa católica como respuesta a la insurgencia protestante.⁴⁵ Opuesto al clasicismo renacentista y mostrándose principalmente en la arquitectura, el barroco llega a la literatura del Siglo de Oro español a través del cultismo y el conceptismo, corrientes que imprimen el carácter retórico y alegórico de un estilo que se empeña en reelaborar la relación entre símbolos y significados.⁴⁶ Paralelamente, el barroco penetra en Hispanoamérica desde inicios de la colonización, siendo la Crónica de Indias su medio de expresión.

⁴⁵ Hago uso de la palabra estilo para de alguna manera dar nombre a la práctica barroca en general, por lo que no me circunscribo exclusivamente al concepto de estilo de Maravall. Mi empleo coincide con la acepción manejada por Zamora y Kaup en *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest* (2010). En este punto es importante señalar que para algunos teóricos, entre ellos Carpentier, el barroco es un espíritu. La distinción es de intrínseco valor para comprender el barroco hispanoamericano como constante atemporal.

⁴⁶ El cultismo y el conceptismo fueron corrientes rivales opuestas que se propagaron a lo largo del siglo XVII en la literatura barroca española. El cultismo, vinculado a la poesía lírica oscura de Góngora, “endeavors to create poetry by means of culture, a poetry nourished by the recondite content of grammar and erudition” (Reyes 169). El conceptismo, vinculado a la prosa de Quevedo, representa una provocación ideológica, en contraste con el cultismo que representa una provocación verbal. Mientras el cultismo inquieta las bases verbales de la misma lengua a través del uso de la elipsis y neologismos latinos, el conceptismo, “though respecting traditional language, consists of a dialectical effort, a way of guiding thought, a certain machinery of ideas, that proceeds by means of riddles, antithesis, perspicacity, and unusual associations” (171).

El barroco indiano se caracteriza por ser antirenacentista y antieuropeo en el sentido de la Contrarreforma, simbolizando la expansión imperial de España en América, la continuación de los modos de representación europeos y la extensión renacentista *a la española* en el Nuevo Mundo. Sin embargo, esta ideología barroca choca rápidamente con una realidad americana que sobrepasa los límites de la lengua castellana, generando una fusión de formas y contenidos con dialectos y lenguas nativas de América. El cruce de elementos conforma, según plantean Henríquez Ureña en *El barroco de América* (1940) y Picón-Salas en *De la conquista a la independencia* (1944), el inicio de lo barroco americano como síntesis de lo criollo, en oposición a la tesis que establecía el barroco como mero traslado discursivo europeo en América.⁴⁷ En los 60, con más de tres siglos de distancia, Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy emplean el término no solo para referirse a la literatura de la conquista y colonización de América tal como planteaban Henríquez Ureña y Picón-Salas, sino para describir la literatura postcolonial latinoamericana.

A raíz del triunvirato cubano, el barroco, uno de los discursos más complejos y conservadores de Europa, se comienza a interpretar como un contradiscurso que desafía la noción de identidad en Hispanoamérica, convirtiéndose en una expresión de mundo americano en constante proceso de síntesis y de reelaboración de significado.⁴⁸ A partir de *La expresión americana* (1957) de Lezama, se entiende el barroco como un discurso de *contraconquista*. El proyecto barroco encarna la lengua del colonizado que, tras un largo esfuerzo de asimilación, hace del lenguaje impuesto un lenguaje propio que se estructura y comunica en una lógica de

⁴⁷ Para Henríquez Ureña, el barroco se manifestó por más tiempo en Hispanoamérica que en España, extendiéndose a lo largo del siglo XVIII cuando ya el estilo estaba extinto en la península ibérica. No obstante, en *Historia de la poesía hispano-americana* (1911), el filólogo español Menéndez y Pelayo había argumentado, con anterioridad a Picón-Salas y Henríquez Ureña, que la poesía colonial hispanoamericana estaba marcada por el influjo barroco de Góngora. Asimismo, tanto Picón-Salas como Ureña colocan a Bernardo de Balbuena, obispo de Puerto Rico, como precursor del barroco americano con el poema *La grandeza mexicana* (1604).

⁴⁸ Es importante aclarar que, contrario al carácter católico de la Contrarreforma española, el barroco, en el contexto protestante y luterano, no fue un discurso conservador.

pensamiento integradora de símbolos e imágenes que reúne diversos fragmentos culturales. Esta expresión, que recodifica el barroco peninsular europeo a través de la realidad novomundista americana, “represents a retort to the colonizers, a declaration of cultural autonomy” (Zamora y Kaup 8). Esta perspectiva marca una evolución sobre cómo entender el papel del barroco en Hispanoamérica desde el proceso de nacimiento y balbuceo del lenguaje colonial, tal como proponen Picón-Salas y Henríquez Ureña, hasta etapas de maduración y consciencia que asimilan, se apropian y redefinen el cuerpo de códigos, imágenes y signos lingüísticos de la lengua castellana hablada en América.

1.9 El barroco carpenteriano

Como vimos, en el autor el barroco se sobrepone a lo real maravilloso en un viraje teórico que le facilita conceptualizar, precisar y ampliar sus propuestas literarias, filosóficas y culturales. Me refiero, explícitamente, al poder del lenguaje como herramienta de construcción de la verdad y la realidad, a la filosofía de la historia y al mestizaje como clave interpretativa de lo latinoamericano. Carpentier define el barroco en “Problemática de la actual novela latinoamericana” (1964), “La ciudad de las columnas” (1964) y “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975). Los dos primeros ensayos pertenecen a *Tientos y diferencias*, mientras que el último aparece en *Razón de ser*.

Lo primero que hay que aclarar es que la conceptualización del barroco no es uniforme en Carpentier. Si la tendencia recapituladora permea la primera colección ensayística, cuando el autor tenía las tres cuartas partes de su obra publicadas, la segunda debe leerse con mayor alerta del yo autoral que redita su hoja de vida literaria. Para mencionar algunas incongruencias, en *Tientos y diferencias* habla del barroco como “estilo” y en *Razón de ser*, citando a Eugenio

d'Ors, como "espíritu." En los ensayos del 64 afirma que el exuberante barroco habanero "ha trazado una historia de la decadencia de la columna" ("La ciudad" 65), mientras que en la del 75 asevera que el barroco "lejos de significar decadencia, ha marcado [...] el momento de mayor riqueza" cultural alcanzado por una civilización ("Lo barroco" 169). Cuando no se contradice, otorga en *Razón de ser* nuevas atribuciones al barroco, características que no se encontraban ni mencionadas ni expuestas en *Tientos y diferencias*. Por ejemplo, en el 64 el barroco solo encarna el proceso de nombrar las cosas, mientras que en el 75 es una ideología mucho más ambiciosa que engloba la hipótesis del retorno, el mestizaje y el organicismo cultural. En pocas palabras, el barroco pasa del conceptismo y el cultismo del 64 a conformar, en el 75, una teoría de la cultura que traza el comportamiento histórico de las civilizaciones, tal como lo hace la filosofía de la historia de Spengler.⁴⁹ Como hemos visto, a partir del 59, Carpentier borra a Spengler de su obra de manera sistemática y deliberada y, en su defecto, dará falsas pistas de su teoría barroca arrojando el nombre de Eugenio d'Ors.

Por otra parte, es menester aclarar que Carpentier jamás desarrolló lo real maravilloso como una teoría del mestizaje ni vinculó de manera explícita ambos conceptos. Con esto no sugiero que lo real maravilloso no pueda entenderse en términos de transculturación, sino resaltar que el mestizaje y la transculturación son teorías desarrolladas a través de su concepto del barroco, de ahí su famosa frase que bautiza la América de simbiosis y mestizajes como un continente barroco. He logrado identificar cuatro acepciones de la ideología barroca carpenteriana: a saber, 1) arte propio de la cultura mestiza y transcultural latinoamericana. 2) recurso literario que provoca una reelaboración de sentido entre significado y significante,

⁴⁹ De la literatura crítica en torno al autor que he podido consultar solo Anke Birkenmaier y Gloria Caballero consideran el barroco como parte integral de la visión histórica de Carpentier. Para Birkenmaier, el barroco ofrece una perspectiva histórica, mientras que para Caballero este redescubre el pasado a través del simbolismo y la alegoría.

relación dada en el acto de nombrar las cosas y en las alegorías de los símbolos históricos de la conquista y colonización. 3) constante histórica atemporal y cíclica, es decir, el barroco como eón y como espíritu que recurre a través de la historia cultural; 4) visión cosmogónica del Nuevo Mundo.

La primera acepción, que alude al arte transcultural latinoamericano, la expone en “La ciudad de las columnas.” El mestizaje es clave para entender las características barrocas de la arquitectura de La Habana, de la que identifica el exceso de columnas levantadas en las fachadas de la ciudad.⁵⁰ Las columnas, según plantea, resultan imprescindibles en la comprensión del entorno urbano, puesto que el posicionamiento de estas traza el diseño citadino alrededor de espacios carentes de luz que hacen de La Habana la “ciudad de sombras” (62). Carpentier propone que la queja de Humboldt sobre el mal trazado de las calles habaneras responde a la sabia necesidad tropical “de jugar al escondite con el sol” (62). Así, el contexto natural de la luz, que apunta a un claroscuro, se convierte en uno de los fundamentos barrocos de la forma de La Habana.

La superposición de las columnas hace lucir la arquitectura habanera como un “estilo sin estilo que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos” (63). Carpentier va más allá de la simple distinción entre formas americanas y aboga por la exclusividad de la forma barroca de Cuba. El barroquismo cubano es particularmente evidente en el estilo ecléctico y sobrepoblado de columnas erigidas en La Habana. Pero advierte que el barroco habanero es más parecido al peninsular, al de Cádiz y Segovia específicamente, que al de Quito, Lima o México. Sin embargo, Cuba y La Habana se emparentan con otros países y

⁵⁰ Carpentier no es el único que nota la presencia barroca en la arquitectura hispanoamericana. En *La ciudad letrada* (1984), Rama observa que la ciudad y el barroco van de la mano. Así, acorde crece la ciudad, también crece el barroco, teoría que alude la tesis de José Antonio Maravall presentada en *La cultura del barroco* (1975).

ciudades americanas porque “fue mestiza –como México o el Alto Perú–. Y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo” (73). Las columnas habaneras son barrocas debido al proceso de mestizaje que “se transculturizó en estas islas del Mediterráneo americano,” lo que causó, según afirma, “un irreverente y descompensado rejuego de entablamentos clásicos” (73). La idea de definir lo barroco en contraposición al arte clásico acerca a Carpentier a los planteamientos de los ensayos seminales que componen la teoría del barroco europeo. En *On the Baroque* (1878), *Principles of Art History* (1915) y *The Debate on the Baroque in Pontigny* (1935), Friedrich Nietzsche, Heinrich Wölfflin y Eugenio d’Ors distinguen el arte barroco en contraposición al arte clásico renacentista respectivamente.

La segunda acepción, que atañe al sentido retórico del lenguaje barroco y al discurso de contraconquista cultural, es una idea planteada en “Problemática de la actual novela latinoamericana” (1964) y luego retomada en “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975). Carpentier expone la dificultad lingüística de describir el Nuevo Mundo y su realidad, rompecabezas que comienza, según él, desde las mismas Crónicas de Indias, tal como habían planteado Henríquez Ureña y Picón-Salas. Este problema de lengua y expresión, en su criterio, ha sido el corolario de la literatura latinoamericana. Debido al déficit de la lengua castellana de Hispanoamérica, Carpentier propone el barroco como antídoto renovador de su vocabulario. Se trata de un lenguaje cuya tarea pasa por recrear sensorialmente las cosas del Nuevo Mundo a través de la palabra.

El barroco encarna el proyecto bíblico adánico de querer nombrar las cosas, solo que en Hispanoamérica, como apunta González Echevarría, se trata de “una realidad que ya ha sido nombrada varias veces” por diferentes pueblos (*El peregrino* 288); de ahí que el acto de escritura barroco más que nombrar por vez primera, renombra y refunda capas lingüísticas de significado.

Carpentier insiste en la necesidad de “nombrarlo todo –todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de *contexto*– para situarlo en lo universal”

(“Problemática actual” 40). Disertando sobre la importancia de llevar el léxico hispanoamericano al grado universal, el autor resume:

La palabra pino basta para mostrarnos el pino; la palabra palmera basta para definir, pintar, mostrar la palmera. Pero la palabra ceiba –nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman ‘la madre de los árboles’– no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas, ofrecen al viento unos puñados de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento. (38)

Para el español de Hispanoamérica, alcanzar la universalidad de su palabra significa, citando a Lezama, “incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación” (41). El proyecto de nombrar las cosas, además de cumplir el propósito de llevar por medio de la palabra el rostro del continente más allá de su frontera, remite al principio básico del barroco del Siglo de Oro español y la literatura de Quevedo y Góngora, pues trata de reconfigurar la compleja relación entre el significado y el significante del signo lingüístico, que es el objetivo literario del cultismo y el conceptismo. Sea por alteración verbal o de contenido respectivamente, ambas tendencias actúan a nivel cognitivo y sensorial, reelaborando los planos de forma, fondo y expresión de las asociaciones de significados de imágenes, códigos y símbolos de la lengua.

El ejemplo de la Ceiba, vocablo proveniente de la voz taína, sirve para ilustrar por qué el barroco puede considerarse un lenguaje novomundista.⁵¹ El signo lingüístico del español hispanoamericano porta un código genético modificado, alterado, mutado, que se compone de voces foráneas usadas para identificar realidades inexistentes o innombradas en el registro de su voz natural. La Ceiba, en este sentido, es producto del juego de negociación y renegociación lingüística entre la lengua de Castilla, las lenguas nativas americanas y la realidad del Nuevo Mundo. Esta interacción, que a veces también rebusca en registros desusados y arcaicos nuevos significados, se revuelve, se mezcla y se apropia de signos ajenos al de su cauce. El carácter alquímico de genes del español hispanoamericano es, para Carpentier, barroco.⁵² La lengua novomundista, por sí misma, aupada por la necesidad de nombrar, de designar, de expresarse, y de apoderarse del mundo exterior, continuamente busca, combina y junta los signos transformando sus significados y significantes, que es la misma práctica literaria, conceptismo y cultismo, de Quevedo y Góngora en la poesía y prosa del Siglo de Oro español. Por ello el barroco imita el proceso natural de la lengua.

Las dos últimas acepciones, que son las que remiten a la constante histórica atemporal y cíclica, es decir, el barroco como eón y como espíritu que recurre a través de la historia cultural y las cosmogonías del Nuevo Mundo, Carpentier las expone en “Lo barroco y lo real maravilloso.” En este ensayo hace alusión explícita a Eugenio d’Ors, del que dice no estar plenamente “convencido” de sus teorías, pero a su vez manifiesta conformidad aduciendo que hay puntos irrefutables en sus planteamientos (169-71). Una de estas ideas es la de ver en el barroco una constante humana, perspectiva que considera este fenómeno como una categoría que se alterna a

⁵¹ Taíno es el exónimo –gentilicio– dado por Cristóbal Colón a una de las culturas aborígenes asentadas en Cuba.

⁵² En mi lectura, Ángel Rama plantea cuestiones análogas en torno a la formación del lenguaje poético latinoamericano en *Tansculturación narrativa en América Latina* (1983). La diferencia, en mi parecer, radica en que Carpentier habla de la lengua hispanoamericana en general, mientras Rama se refiere principalmente a la lengua literaria.

lo largo de la historia del arte y de la humanidad. El autor sostiene que el barroco “de ningún modo puede circunscribirse a un movimiento arquitectónico, estético o pictórico nacido en el siglo XVII [...] y que] en todos los tiempos el barroco ha florecido bien esporádicamente, bien como característica de una cultura” (173).⁵³ Aunque Carpentier deliberadamente coloca el nombre de Eugenio d’Ors, de quien no había hablado nunca, para definir el carácter circular, atemporal y ahistórico del barroco, en realidad este es un concepto que toma de Spengler apenas en la década del 30. Quien primero define el barroco como constante histórica es Nietzsche, describiendo su carácter recurrente a través de la fuerza artística exuberante dionisiaca que se contrapone a la apolínea, racional y equilibrada, del mundo clásico (“On the Baroque” 45). En el *Capítulo II* descubriremos cómo Carpentier toma estos conceptos de Spengler, quien, como hemos visto, interpreta *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche para definir parte de su filosofía de la historia a través de las constantes apolínea y dionisiaca de la cultura griega. De Spengler Carpentier toma la idea del barroco como un impulso dionisiaco que se manifiesta de manera cíclica, recurrente, circular y atemporal.

La diferenciación entre estilo y espíritu resulta clave para entender la práctica barroca en Carpentier y también en Hispanoamérica, pues se opone a teóricos, como Maravall en *La cultura del barroco* (1975), que favorecen la idea del barroco como fenómeno histórico anclado al siglo XVII de la Contrarreforma. Como concepto de época, por un lado, el barroco es un *estilo* que se nutre de las influencias políticas, sociales y económicas de su tiempo. En tal sentido, se puede afirmar que es europeo y, en su vertiente hispana, español. El barroco como eones, categoría y espíritu, por otro lado, remite a la idea de la constante a través del tiempo, de lo ahistórico, atemporal y circular. El primero, si llegara a reproducirse pasada su época, se manifestaría de

⁵³ Carpentier llegó a definir América Latina desde su etapa prehispánica como “la tierra de elección del barroco” (“Lo barroco” 182).

manera singular y anacrónica reproduciendo los valores artísticos propios del Siglo de Oro español y el Seicento europeo. El segundo, por el contrario, ofrece la posibilidad del eterno retorno por continuidad congénita de las constantes de la historia cultural, como el resurgir de imperios y civilizaciones en distinto lugar y tiempo. El barroco carpenteriano, como el de Lezama, es una teoría de la cultura que se voltea al colonizador a través de sus propios códigos.⁵⁴ La constante histórica que define el barroco carpenteriano, si bien se relaciona con el pasado, no reproduce los valores y temas barrocos del siglo XVII español, sino que reinterpreta y se reapropia de sus principios técnicos y artísticos que luego reelabora y adapta a una realidad mestiza postcolonial. El impulso barroco como corriente del arte dionisiaca que recurre a través del origen, génesis y tiempo de la cultura dando nacimiento a la historia, Carpentier la expone en *Razón de ser*:

América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el *Popol Vuh*, ahí están los libros de *Chilam Balam*, ahí está todo lo que se ha descubierto, todo lo que se ha estudiado recientemente a través de los trabajos de Ángel Garibay, de Adrián Recinos, con todos los ciclos del tiempo delimitados por la aparición de los ciclos de los cinco soles. (En una antigua mitología azteca estaríamos actualmente en la Era del Sol Quetzalcóatl.) Todo lo que se refiere a cosmogonía americana –siempre es grande América– está dentro de lo barroco.

Esta es, en mi criterio y contrario a las observaciones de González Echevarría, Padura, Shaw y Márquez Rodríguez –quienes como hemos visto han vinculado lo espengleriano con un concepto

⁵⁴ El retorno del barroco en América Latina, en su contexto postcolonial, se manifiesta como el proceso de resistencia y negociación cultural que se fragua en la lengua y la identidad. Sus teóricos y escritores se expresan en esta clave de lectura, sin embargo, vale resaltar que Severo Sarduy, quien acuñó el *Neobarroco*, es quien más se distancia de las tesis culturalistas. Si bien Sarduy prefiere teorizar el carácter retórico del barroco, no por ello deja de ser un escritor latinoamericano imbuido en una realidad postcolonial.

pesimista y radical de la historia—, la teoría más espengleriana de Carpentier. El barroco es expresión de las cosmogonías y de los mitos de creación de las culturas mestizas americanas. El ordenamiento del hombre a través del tiempo cíclico y orgánico, como el de los cinco soles azteca que refiere Carpentier, estructura el nacimiento y el camino de la historia en la filosofía de Spengler, como veremos en el *Capítulo II*. El barroco actúa del mismo modo que la filosofía de la historia espengleriana, articulando las formas y estilos embrionarios de la vida en el tiempo, el espacio y el modo genesiaco de una cultura.

Capítulo 2

Spengler en *El reino de este mundo*

En este capítulo exploro la influencia de la historia cultural de Spengler en el segundo ciclo narrativo de Carpentier a través de un análisis de *El reino de este mundo* que se aparta de las categorías del pesimismo y lo positivo, enfoques que, como he demostrado, han visto una continuidad ininterrumpida en la crítica carpenteriana a través de los años. A pesar de que releer a Spengler en Carpentier resulta repetitivo en cualquier trabajo de investigación, mi interés radica en ofrecer una lectura desde un ángulo aún no estudiado por la crítica. Mi enfoque orienta el debate hacia un nuevo horizonte que explora las tesis spenglerianas sintetizadas por Carpentier como reacción y crítica a la dialéctica de la historia hegeliana. Este cuestionamiento de la historiografía moderna, aquella que en Latinoamérica se conforma en gran medida a través de la crónica del colonizador y su narrativa del Nuevo Mundo, posibilita contar una Historia del Caribe afrodescendiente, es decir, del mundo colonizado, a partir de la cosmovisión del negro esclavo y su relato de la esclavitud.

Argumentaré que a través de los ciclos cosmogónicos spenglerianos Carpentier desafía el tiempo periódico y lineal de la teoría de la historia hegeliana. Tal como vengo de plantear en el *Capítulo I*, la crítica hacia el discurso de la modernidad y el progreso histórico se vuelve capital en la transición que realiza la novela histórica tradicional de los primeros ciclos a la postmoderna del último. Con Spengler, Carpentier propondrá que el nacimiento de la historia latinoamericana parte de sus orígenes transculturales, rechazando el progreso hegeliano que colocaba a todo un continente fuera de la historia por carecer de escritura. Por ello concluyo que en *El reino de este mundo* los negros esclavos no solo cuentan su versión de la sujeción a la que

fueron sometidos, sino que efectúan un reclamo legítimo y moral de entrar con voz propia en la historia escrita de América, y también en la Historia Universal, a través de los cantos vudú. Creo decisivo, en este punto, enumerar una serie de sub-objetivos que se desprenden del anterior, así como también esbozar la organización preliminar del capítulo.

Un segundo objetivo expone por qué el debate sobrecargado y eterno de lo positivo y lo negativo soslaya lo que en mi parecer es un aspecto capital en cualquier estudio sobre el autor. Me refiero a la tesis cultural espengleriana que facilita la expresión e ideología barroca de Carpentier: el impulso dionisiaco, la circularidad recurrente y atemporal y la expresión mítica y cosmológica de las culturas. Estas características son, contrarias a las falsas pistas de *Razón de ser*, tesis espenglerianas en primera instancia y no de Eugenio d'Ors, como pretendió hacer ver el propio Carpentier y he expuesto en el *Capítulo I*. Demostraré que el barroco, además de ser un lenguaje retórico, es una poética definida a partir de los conceptos espenglerianos y que este no puede estudiarse aislado de la visión circular de la historia.

El debate actual sobre Spengler y el segundo ciclo narrativo del autor ha de verse, tal cual propongo en este capítulo, como un cuestionamiento crítico de la historiografía latinoamericana moderna, pues considero que la novela del segundo ciclo es el inicio de una larga respuesta del autor a los grandes vacíos, discrepancias e interpretaciones de la narrativa de la conquista, colonización e independencia de América. Estos intereses son, en mi opinión, los grandes temas que definen la novela carpenteriana. Por tales motivos veo perentorio evaluar a Spengler aislado del movimiento condenatorio y radical fijado por González Echevarría (*El peregrino* 158), o del apologético sugerido por Padura (98-104).

La huella de Spengler en *El reino de este mundo* es una aspiración carpenteriana de liberar a la historia latinoamericana y caribeña del sesgo producido por el discurso histórico

occidental. En este sentido, una crítica dialéctica de Spengler, sea condenatoria o apologética, conlleva a plantear la historia a partir del historicismo hegeliano y la finalidad. Estas lecturas son, a mi modo de ver, acercamientos que se deben al método de análisis moderno que trae como consecuencia previsible fijar y extender la razón política, teológica y moral del colonizador sobre el espacio conquistado y colonizado del Caribe. Dicho de otro modo: aproximarse a Carpentier a través de una dialéctica deriva en el empleo de un concepto de historia definido en términos eurocéntricos, como demostraré en el desarrollo de este capítulo.

Un tercer objetivo reside en abordar *El reino de este mundo* desde los estudios de género de la ficción histórica para confrontar las observaciones de Menton, quien, como he referido, sitúa la novela dentro de la postmodernidad. Aunque narrar la historia independentista de Haití a través de la cosmología del vudú tantea preocupaciones y ángulos favorecidos en la postmodernidad, como la expresión de voces históricamente suprimidas, concluyo que esta sola característica no convierte el texto literario de manera ex profesa en un texto postmoderno que sugiera una consideración como parte del canon que clasifica y define la NNH. Por ende, llegado a este punto, mi propósito no solo radica en mostrar las contradicciones teóricas de Menton en su análisis de la novela, sino resaltar las características impares que hicieron de *El reino de este mundo* una novela de transición en el camino evolutivo de la novela histórica latinoamericana.

Para llegar a un entendimiento y una mayor comprensión de las tres metas descritas he dividido el capítulo en dos partes. La primera mitad aborda elementos de contexto que dan respuesta a qué es la narrativa colonial del Caribe, cómo el mito negro repercute en esta literatura y de qué manera la novela carpenteriana integra y maneja dicho tópico. Estos compendios amplían el marco de interpretación espengleriano en tanto dialogan con dos temas centrales de la literatura hispana del Caribe de la segunda década del siglo XX, como son la preocupación por la

formación de la identidad cultural y cómo subvertir o vencer el problema de la otredad en la que esta se ha construido. En la coyuntura de cómo representar la voz afrocaribeña en una historia que ha sido en gran medida contada por el colono europeo y el blanco criollo es donde estimo que nace Spengler en la obra de Carpentier.

La preocupación por definir la identidad cultural del Caribe, que inicia en el primer ciclo narrativo, urge, para el beneficio de este trabajo, resumir el interés del autor en torno al mito afroantillano, pues *El reino de este mundo* es resultado de todo un esfuerzo encontrado en el primer ciclo narrativo. Aunque este periodo merece ser estudiado con mayor profundidad, ofrezco una síntesis que facilita poner en perspectiva la teoría de la transculturación de Fernando Ortiz en conjunto con el concepto de mestizaje y la historia cultural de Spengler. Estos tres elementos proveen el marco teórico por el cual Carpentier da respuesta a las inquietudes surgidas en el primer ciclo narrativo, que no es más que la preocupación por definir la identidad cultural caribeña y latinoamericana.

Luego de presentar el interés carpenteriano por establecer la teología afrocaribeña como expresión de la identidad antillana y latinoamericana, considero los cuentos del segundo ciclo que conducen a la circularidad de la historia y a *El reino de este mundo*. Esta introducción es esencial para desarrollar la lectura propuesta en este capítulo. Por un lado, creo necesario mostrar cómo el autor articula el concepto transcultural de la identidad caribeña a través de una proyección histórica propia, es decir, desde la voz cosmositiva de la cultura negra. Por otro lado, presentar y contraponer los enfoques críticos que han vinculado la influencia de Spengler con el pesimismo histórico. Este punto resulta de vital importancia para mi análisis, ya que parte de mi propuesta esgrime razones que cuestionan la vigencia de este debate en tanto demuestro que Spengler revela en Carpentier una manera de conjugar cultura e historia haciendo de la

antropología y la teoría de la transculturación un arma de representación y lucha en la comprensión histórica de la conquista, colonización e independencia, procesos que generaron una cultura nativa en la nueva sociedad del Caribe.

Seguidamente, confronto las lecturas tradicionales, especialmente la de González Echevarría que conforma el enfoque canónico de referencia, que han insistido en aproximarse a Spengler emprendiendo un análisis dialéctico –hegeliano–, método que, como he mencionado, constituye una apología de los discursos coloniales de dominación. Primero presentaré, a través del análisis de toda una recopilación de ensayos, la interpretación carpenteriana de Spengler. El propósito de este esfuerzo de recopilación atiende, por una parte, la necesidad de probar que Carpentier define parte de su concepto barroco a partir de Spengler. Por otra, plantear que el debate de lo positivo o lo negativo resulta en lo que considero un desacierto crítico pues Hegel no puede ser interpretado como sinónimo de progreso en un mundo postcolonial que busca aun la independencia política, histórica y cultural de la hegemonía de su colonizador. El análisis de los ensayos revelará que Carpentier entendió a Spengler como una crítica a la razón pura de la historia y del epítome del progreso occidental.

La crítica carpenteriana del progreso histórico de la década del treinta y cuarenta me obligan no solo a confrontar las interpretaciones de quienes ven en el autor a un escritor dialéctico, sino a un marxista de cuna. El mito Carpentier y la Revolución Cubana enfrenta, como he planteado desde el inicio de este trabajo, un escollo ideológico y estético para la crítica que interpreta su obra narrativa a partir del marxismo. Por ello, antes de pasar al análisis literario de *El reino de este mundo*, argumento por qué los planteamientos espenglerianos de Carpentier son también una crítica al marxismo como filosofía de la historia.

Creo que los críticos que efectúan un análisis retrospectivo en torno a la supuesta vocación literaria marxista del autor olvidan que “la religión es el opio del pueblo,” famosa frase de Marx de 1843 en *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel* (131). Esta afirmación no causa menos que un sentimiento de perplejidad e incertidumbre en cualquier investigador familiarizado con la novela carpenteriana, como me ha ocurrido a mí, ¿pues acaso la literatura de lo real maravilloso no se define a partir del elemento ontológico y mágico-religioso de la fe como vimos en el *Capítulo I*? Me parece un amaño literario buscar el marxismo en obras del primer y segundo ciclos, periodos donde la fe expresa a través de la transculturación la identidad de las culturas afrocaribeñas y se convierte en agente de liberación y rebelión de los esclavos como en *El reino de este mundo*. ¿Puede la fe para un marxista ser el hado que motiva los procesos revolucionarios y determina los cambios históricos? Deduzco que no y por ello considero que todo acercamiento marxista a la literatura del autor debería responder, primero, cómo la literatura de lo real maravilloso y la teología afrocaribeña serían agentes de opresión, en vez de libertad, tal cual propone Marx. Desajustes ideológicos y teóricos como este invitan a reconsiderar el camino de intelectual comprometido y revolucionario de Carpentier antes de la revolución, pues sus ideas claramente se apartan de la doctrina marxista a la hora de teorizar la cultura latinoamericana. Por esta y otras razones proveo argumentos que prueban que la lectura carpenteriana de Spengler es anti-hegeliana y anti-marxista.

En la segunda mitad del capítulo planteo que el sentido histórico y la noción del tiempo cosmológico del vudú desafía la línea de progreso histórico hegeliano en *El reino de este mundo*. Para realizar esta lectura ofreceré una síntesis que aborda el contexto histórico en el que se da la Revolución Haitiana y también esbozaré un resumen por capítulo de la novela. Este mapa

subsana y esclarece datos y fechas importantes que la narración y cronología de la novela omite y que son de importancia para facilitar la comprensión de mis planteamientos.

A partir de las lecturas espenglerianas de Carpentier, en esta sección desarrollo tres argumentos centrales en *El reino de este mundo*: 1) que el sentido mitológico de la religión afrocaribeña marca la discontinuidad del tiempo periódico de la historia propuesto por Hegel y Marx; 2) que las reflexiones líricas de los cantos vudú rompen con el problema de la otredad de la narrativa colonial e independentista de Haití; 3) que los procesos circulares de los mitos africanos en el Caribe se dan de manera recurrente y atemporal, tal como sugiere Spengler y Carpentier define como un impulso barroco. En suma, la influencia espengleriana en Carpentier conforma una crítica al universalismo de la Ilustración y la creencia en la razón y el progreso histórico unidireccional. Este cuestionamiento marca para el autor el inicio de una novela que intentará descentralizar, redibujar y reescribir el pasado latinoamericano del influjo europeo a partir de una realidad transcultural.

2.1 El reino de este mundo y la narrativa caribeña

El relato del Caribe colonial clásico es aquel que se adhiere a la narrativa de la dominación política y social europea en las Antillas, que da memoria de la extinción de los pueblos aborígenes y que denuncia, o por lo menos intenta crear conciencia, de la trata y el trabajo forzado del sistema de plantaciones al que fueron sometidos diversos pueblos africanos.⁵⁵ *El reino de este mundo*, inscrita en un contexto historiográfico de conquista, colonialismo y contestación anticolonial, es la propuesta de relectura de la literatura postcolonial caribeña sobre la historia del colonialismo francés en Haití. Este relato postcolonial de la sedición esclava

⁵⁵ En la literatura cubana esta trama colonial se asocia con la corriente costumbrista, el proyecto ideológico de Domingo del Monte y la *Novela abolicionista* de la segunda mitad del siglo XIX.

recurre al plano temático del olvido, las ausencias y los silencios de los espacios y voces de los desfavorecidos –los esclavos– y lo desapercibido –su cultura y religión– en la historia. El mito afrocaribeño y la religión sincrética del Caribe habían sido los temas principales abordados por Carpentier en sus primeras narraciones. Sin embargo, *El reino de este mundo*, que viene a ser la novela que le da a conocer, es el relato que pone fin a la temática de la cultura negra como eje central de la ficción del autor. La preocupación por la cosmovisión de las culturas afroantillanas durante esta etapa coincide también con el movimiento cíclico espengleriano de la historia. Por esto me interesa plantear la génesis poética del primer ciclo narrativo y, sobre todo, la cuentística del cuarenta que antecede a la novela.

Como he referido, la literatura genesíaca y formativa del autor es nacionalista y gira en la órbita de la cultura afrocubana, pues se enmarca en un periodo literario de creación de una narrativa nacional en un contexto postcolonial, donde la memoria del pasado se encuentra marcada por la preocupación en torno a la construcción de la identidad cultural. La discontinuidad de las culturas aborígenes en el imaginario colectivo de la sociedad cubana es el escollo que problematizaba la afirmación nacionalista de la literatura de la isla en las primeras décadas del siglo XX. Por una parte, resultaba difícil recrear el mito indígena en el Caribe, tal como había sucedido con algunas literaturas nacionales latinoamericanas, teniendo en cuenta su prematuro exterminio durante las primeras fases de la colonización. Por otra parte, la población negra, producto del constante flujo demográfico de esclavos traídos del África occidental a las Antillas, fue en aumento paulatino ganando preeminencia desde múltiples puntos de vista: el social, el histórico, el político, el económico y, sobre todo, el cultural. Estos dos factores sociales generaron el interés de los intelectuales cubanos por el estudio de la cultura africana de Cuba durante las décadas del veinte y treinta.

El objetivo más importante de esta literatura fue interpretar la cultura afrocubana desde un prisma descolonizador, de contestación y reconversión de la imagen del negro esclavo anclada en los linderos ideológicos de la *Novela abolicionista*. El discurso antiesclavista cubano de segunda mitad del siglo XIX sobre “el problema negro” de la isla recogía, a veces inconscientemente, las concepciones discriminatorias de inferioridad racial hacia el afrodescendiente, a la vez que proponía como antídoto el blanqueamiento social. Según Alonso, “the principal goal of antislavery essayistic writing was not, at least not its innermost core, the denunciation of an economic and social system that was regarded as inhuman or unjust” (*Burden of Modernity* 68). Esto se debió a que la postura antiesclavista de la intelectualidad cubana abogaba, en primera instancia, por la abolición en aras de renovar y mejorar el sistema de producción agrícola de las haciendas, y no por reprobar la práctica opresiva y cruel del modelo económico basado en la mano de obra esclava per se. Las novelas que mejor expresan esta problemática son *Francisco* (1880), de Suárez Romero; *El negro Francisco* (1875), de Antonio Zambrana; *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda; *Cecilia Valdés* (1839), de Cirilo Villaverde; y *Autobiografía de un esclavo* (1937), de Juan Francisco Manzano. En todas estas obras se presentan estereotipos del negro esclavo efectuados bajo la interpretación del hombre blanco que encajan con los esquemas arraigados en la mentalidad esclavista propia del siglo XIX.

2.2 Carpentier y lo afroantillano

Contrario a los principios abolicionistas del siglo XIX, la literatura cubana de la segunda década del siglo XX reivindica la imagen del negro esclavo como símbolo unificador de un imaginario colectivo nacional. El grupo de narradores e intelectuales que amparó esta propuesta

se agrupó bajo el movimiento artístico y social del *Afrocolonismo*. La corriente pugna por considerar lo afrocubano como rasgo vernáculo en la configuración de lo nacional, idea que se relacionaba con la tendencia primitivista del modernismo europeo que se ocupó, entre otras cosas, del estudio del folclor como fuente auténtica de identidad (Alonso, “Novela criollista” 15-20). Dicha premisa fue captada por los autores cubanos de los años veinte, quienes buscaban congeniar arte y literatura al servicio de la interpretación étnica. La literatura que produce Carpentier, y otros narradores de la época como Lydia Cabrera y Rómulo Lachatañeré, fue producto de la tendencia literaria y política que aspiraba a reivindicar el retrato histórico del negro fijado por la *Novela abolicionista*. En “Problemática de la actual novela latinoamericana,” el autor resume este periodo literario:

En una época caracterizada por un gran interés hacia el folklore afrocubano recién “descubierto” por los intelectuales de mi generación, escribí una novela *¡Écue-Yamba-Ó!* cuyos personajes eran negros de la clase rural de entonces. Debo advertir que crecí en el campo de Cuba en contacto con campesinos negros e hijos de campesinos negros, que, más tarde, muy interesado por las prácticas de la *santería* y del “ñañiguismo”, asistía a innumerables ceremonias rituales. Con esa “documentación” escribí una novela que fue publicada en Madrid, en 1932, en pleno auge del “nativismo” europeo. Pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me da cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación. Por ejemplo: el animismo del negro campesino de entonces; las relaciones del negro con el bosque; ciertas prácticas iniciáticas que me habían sido disimuladas por los oficiantes con una desconcertante habilidad. (17)

Esta reflexión post-consagratoria del Carpentier novelista respecto a su literatura del primer ciclo se encuentra ampliamente diseminada en diversas entrevistas y textos. El reproche es relevante no tanto por la condena a la literatura de afirmación nacionalista de las décadas del veinte y treinta, sino por la interpretación folclorista de la cultura afrocubana, pues manifiesta un cambio de actitud en cuanto al manejo temático del mito negro. La evolución estética del autor, en este sentido, transita de lo singular, circunscrito en un ámbito cubano, a un contexto regional que engloba lo caribeño. Se trata de una visión de conjunto donde lo afrocubano evoluciona hacia lo afroantillano.

De la literatura del primer ciclo *¡Écue-Yamba-Ó!* es la obra más importante, no por ser la primera, sino porque los demás relatos, poemas y libretos del periodo parten de los temas abordados en ella. *Yamba-Ó*, *Poèmes des Antilles*, *Manita en el suelo*, *Histoire de lunes* y *El milagro de anaquillé* vuelven, o por lo menos tocan, la iniciación litúrgica del culto Abakuá, que es el tema central de *¡Écue-Yamba-Ó!*.⁵⁶ Su escritura coincide con el auge del movimiento literario criollista latinoamericano, por lo que permite apreciar ciertas características ideológicas afines con la novela criollista.⁵⁷ Las semejanzas que pueden trazarse entre una y otra son múltiples. Por ejemplo, el carácter documentalista y científico de la narración que intenta dar explicación a los fenómenos culturales, efecto que evidencia un préstamo metodológico y temático de la antropología. Otros rasgos son los modismos dialectales, la oralidad y el uso frecuente de vocablos de lenguas nativas en el indigenismo y de voces africanas en el caso caribeño. La denuncia sociopolítica sobre los males que aqueja la sociedad y la advertencia del avance comercial y político de los Estados Unidos en la región. Por último, el rechazo y el

⁵⁶ Los Abakuás, conocidos popularmente como ñañigos, son un tipo de logia religiosa inserta en Cuba a semejanza de la sociedad de origen africano llamada Ekpe –los hombres leopardo–, procedente del viejo reino de Calabar, en Nigeria, traída por los esclavos carabalíes a la isla (Miller 102).

⁵⁷ Carlos Alonso, en *La novela criollista*, argumenta que el criollismo tiene su auge aproximadamente en 1910 y extiende su lindero cronológico hasta 1940.

desprecio al extranjero, puesto que la identidad nacional se construye a partir de una contraposición de valores y rasgos identitarios sobre el Otro, sujeto arquetípico que, por lo general, tiende a ser el vecino cercano.

¡Écue-Yamba-Ó! reúne todas estas características, sin embargo, lo más significativo es la presentación de las culturas negras, pues en esta cohabitan negros cubanos, haitianos y jamaquinos. En el relato, este submundo de culturas afrocaribeñas se introduce maniqueamente a través de dos perspectivas negristas: la afrocubana, espiritualmente pura, solidaria, noble; y la afroantillana, conformada por braceros bárbaros, usurpadores de tierras, de malas costumbres y prácticas sociales y culturales. El rechazo al extranjero y a su cultura se acentúa al fijar la inferioridad de estos respecto a la cultura afrodescendiente cubana. Si bien las culturas africanas de Haití, Jamaica y Cuba provienen de una misma raíz, en específico de las culturas y civilizaciones que se desarrollaron en el litoral occidental de África en los territorios que hoy conforman Benín y Nigeria principalmente, no se establece un vínculo consonante de hermandad; por el contrario, el discurso negrista enaltece la cultura afrocubana y su religión en detrimento de las Otras culturas “bárbaras” caribeñas.

En este contexto se puede entender la crítica ubicua de Carpentier hacia *¡Écue-Yamba-Ó!* y su primera literatura, pues la mirada narcisista del folclor afrocubano le impedía impulsar su literatura a un plano más universal, ya que quedaba condicionada al espacio regionalizado de Cuba. Por otra parte, la mirada folclórica conducía a consecuencias mayores, como reproducir una tesis culturalista sesgada que no consideraba la cultura de la isla como parte integral del Caribe y de Latinoamérica. Es precisamente esta la arista que resuelve *El reino de este mundo*. Por encima de cuestiones de forma y estilo, que también se superan en el segundo ciclo, el

problema de fondo, que es el que atañe a lo cultural, se resuelve a partir de la novela de la revolución de los esclavos a través de la dialéctica del mestizaje.

Las comparaciones sobran entre una y otra novela para identificar la brecha ideológica entre el folclorismo y el mestizaje. Por ejemplo, *¡Écue-Yamba-Ó!* execra las prácticas religiosas foráneas, el vudú haitiano principalmente, mientras que *El reino de este mundo* concilia las prácticas litúrgicas del vudú y la santería cubana por medio del panteón común que ambos cultos comparten. La religión es el elemento por el cual se estructura e integra la ficción en cada una de ellas, sin embargo, en la primera es un símbolo de desunión más que de integración; en la segunda, por el contrario, impulsa y congrega toda una revolución de esclavos de diferentes cultos y lenguas. Por último, el narrador de la primera muestra descreimiento en los poderes de los Orishas –dioses Yorubas de la santería cubana–, mientras que el narrador de la segunda es fiel creyente de las enseñanzas de los Loas –espíritus del vudú– que inspiran la revuelta esclava.

Como ya advertí en el *Capítulo I*, el cambio de actitud lo facilita el ensayo *La música en Cuba*. No obstante, toda la producción del primer ciclo, que reúne aproximadamente 13 años de labor literaria, sirve al autor para estudiar diversos cultos y religiones afrocubanas, especialmente la santería o Regla de Ocha-Ifá, El Palo Mayombe o Regla Conga y el ya referido credo Abakuá. No es de sorprender que Carpentier llegue a *El reino de este mundo* con un conocimiento curtido y avezado en teología afrocaribeña, solo que en este caso particular la mirada no es ni folclórica ni antropológica ni documentalista, sino histórica. Es esta mirada la que repercute en la cuentística de los cuarenta y en la narrativa del segundo, tercer y cuarto ciclos.

El tema negro, que se manifiesta durante los dos primeros ciclos, genera controversia en la crítica. Por un lado, hay estudiosos, como Luis Quesada, que interpretan la producción narrativa desde *¡Écue-Yamba-Ó!* hasta *El reino de este mundo*, es decir, toda la producción del

primer y segundo ciclo, como una unidad, dado el carácter temático de la misma que es el mito afroantillano (“Desarrollo evolutivo” 217-23). Por otro lado, se encuentran críticos, como Pedro Barreda-Tomás y Rita Gnutzmann, que perciben un distanciamiento ideológico en la evocación del mito negro a partir del segundo ciclo (34; 115). En mi lectura, la caracterización de los personajes negros en su contexto cultural y religioso se transforma conforme Carpentier adquiere mayor comprensión del mestizaje, teoría que, en efecto, es pilar fundamental para entender el componente sincrético de lo real maravilloso y, sobre todo, asentar las bases del barroco americano.

En esta línea argumentativa se hace perentorio considerar la evolución de la antropología en Cuba y en Latinoamérica para cuando Carpentier escribe sus primeras obras. Lo primero que habría que mencionar es que la teoría de la transculturación y todo lo que engloba para el estudio de las culturas latinoamericanas no existía. Si bien Carpentier conoció a Fernando Ortiz desde el Manifiesto Minorista y la asociación afrocubanista de la década del veinte, no es hasta la década del cuarenta que Ortiz saca a luz el famoso *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, libro en el que expone la teoría de la transculturación. En contraste, el conocimiento acerca de la cultura afrocubana que se manejaba entrada la década del veinte provenía de *Los negros brujos* (1906), tratado de antropología criminal donde Ortiz, recién graduado en leyes, explicaba los orígenes del hampa en la “gente de color.” Es aquí donde se menciona por vez primera el vocablo afrocubano y se condenan las prácticas culturales de la población negra de Cuba teóricamente. Ortiz tampoco fue el único que estudió lo afrocubano desde las ciencias criminalísticas, en *La policía y sus misterios en Cuba* (1908), de Rafael Roche y Monteagudo, también se exploraron las prácticas religiosas de la población afrodescendiente desde lo delictivo.

El debate en torno al aspecto sociopolítico de la caracterización del negro, su voz narrativa, así como su cultura y religiosidad en *¡Écue-Yamba-Ó!* no debe ni puede ser visto con asombro, puesto que su marco teórico e ideológico corresponde a una cuestión de época de la que todos los autores se hacen eco. No creo, como sugieren Barreda-Tomás y Gnutzmann, que las obras del primer y posteriores ciclos bifurquen en dos “concepciones diferentes de arte narrativo” respecto al discurso negrista (34). El cambio de actitud literaria no atañe a una cuestión de reivindicación social, histórica, política o literaria hacia el negro, sino a un factor de índole teórico.⁵⁸ El vacío antropológico que aún no llenaba la transculturación en las décadas del veinte y treinta provocó en la narrativa criollista interpretaciones culturales contradictorias y de gran controversia en cuanto a juicios etnocentristas se trata.

Sobre la aspiración vehemente de los escritores de publicar durante el apogeo nativista Carpentier se percató con rapidez, hasta el punto de que en sus propias declaraciones se puede apreciar el cambio de actitud teórica sobre las culturas afrocaribeñas. En “Variaciones sobre un tema cubano”, publicado en 1950 en *Américas*, el escritor considera que producto del desprecio y la vergüenza manifiesta hacia lo negro por la generación de intelectuales y novelistas anterior a su tiempo, periodo al que llama “etapa cosmopolita” en franca alusión al modernismo, los artistas y escritores de su generación respondieron reaccionariamente plasmando “lo negro con un entusiasmo casi excesivo” (131). Aunque no se incluye dentro de este grupo “reaccionario” e impulsivo, su observación no deja de ser una crítica a su literatura genesíaca. En *La música en Cuba*, indagando sobre los inicios del *Afroclubanismo*, Carpentier resume que: “Durante más de

⁵⁸ No comparto la tendencia crítica que señala un cambio de visión y actitud de Carpentier respecto a lo afrocaribeño y a la caracterización del negro. Desde mi punto de vista, la crítica condena la consecuencia previsible de los planteamientos folcloristas y criollistas, dejando intacta su causa, que es teórica. La visión de riqueza de la cultura afroantillana, y en extensión de las culturas latinoamericanas, es uniforme en la obra de Carpentier, lo que falta en los primeros compases narrativos es el marco teórico de la transculturación, medio por el que expresa sus teorías sobre la cultura latinoamericana en posteriores obras.

diez años alimentaría poemas, novelas, estudios folclóricos y sociológicos. Tendencia que, en muchos casos, solo llegó a lo superficial y periférico [...] pero que constituía un paso necesario, para comprender mejor ciertos factores poéticos, musicales, étnicos y sociales, que habían contribuido a dar una fisonomía propia a lo criollo” (457).

Esta afirmación es reveladora, pues antepone el brote nativista en el proceso de síntesis de la narrativa transcultural y es con este entendimiento de lo afrocaribeño que Carpentier parte a la escritura de *El reino de este mundo*. Con la perspectiva que le otorga el tiempo, casi medio siglo después de culminada su etapa folclórica, el autor afirmó que las ceremonias afrocubanas descritas en su primera obra simbolizaban “creencias y prácticas ancestrales que significaban, en realidad, una resistencia contra el poder disolvente de factores externos” (*¡Écue-Yamba-Ó!* 12). Desde este ángulo, en “Cómo el negro se volvió criollo”, artículo publicado en 1977 en *El Correo de la UNESCO*, Carpentier argumenta que el cruce cultural de más de tres siglos en América originó una cultura afrocaribeña criolla “alejad[a] de toda raíz africana” (296). En términos carpenterianos la resistencia no es, necesariamente, sinónimo de mestizaje, como tampoco es conducente a lo criollo en tanto esta no progresa conforme a un proceso de síntesis cultural. La resistencia cultural puede significar la continuidad transbordada de prácticas intactas que, según advierte, “están destinadas a desaparecer,” a menos que se acriollen, como sucede con los cultos sincréticos del Caribe (297).

2.3 La circularidad de la historia espengleriana en la cuentística del 40

A través de la transculturación, Carpentier define una teoría de la cultura en *La música en Cuba* que le permite postular el carácter africano de Cuba y el Caribe. El enfoque reconfigura la noción de la nacionalidad e identidad apelando a las categorías del mestizaje como expresión de

una realidad histórica endógena. Esta perspectiva se rebela contra el paradigma de la modernidad y el progreso que, a los ojos de Carpentier, colocaba a Latinoamérica y al Caribe en una posición de subordinación cultural, política y económica respecto a Europa. Esta inquietud por narrar el pasado y de redescubrir la cultura mediante el análisis histórico toma vuelo a partir de los cuentos de la década del cuarenta.

“Viaje a la semilla” (1944), “Oficio de tinieblas” (1944) y “Los fugitivos” (1946), que son los cuentos que inician el segundo ciclo narrativo, también se construyen a partir del mito negro caribeño. Tal como sugiere Quesada, Carpentier sigue esta temática hasta la publicación de *El reino de este mundo* (“Desarrollo evolutivo” 217-23). Sin embargo, en mi trabajo no he favorecido su clasificación crítica, ya que desde la cuentística de los cuarenta en adelante Carpentier no se aparta de la ficción histórica, y es este el factor que marca, en mi criterio, la novela carpenteriana. La transculturación y los ciclos cósmicos de Spengler proveen el marco teórico mediante el cual Carpentier perfila la crítica del progreso histórico. Sin embargo, esta visión cíclica, que hace de la cultura mestiza del Caribe el objeto de estudio histórico, ha sido definida como expresión de pesimismo. Por ello, para dilucidar la matriz crítica que ha generado la condena a Spengler y que en mi criterio es desacertada, consideraré los cuentos del cuarenta para evidenciar y poner en perspectiva la visión circular de la historia cultural de Spengler.

“Viaje a la semilla,” “Oficio de tinieblas,” y “Los fugitivos” parten de realidades históricas definidas. Todos se ubican en la Cuba de la aristocracia azucarera del siglo XVIII y XIX y reconstruyen la época colonial de las ciudades de La Habana y Santiago de Cuba. Los personajes también muestran características similares: son negros, se debaten entre la libertad y la muerte y la narración no evidencia el influjo antropológico y religioso del primer ciclo. Los tres primeros cuentos de la década del cuarenta se ajustan al camino circular espengleriano de la

historia que luego retoman *El reino de este mundo*, “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago”.

En “Viaje a la semilla” se cuenta la vida de don Marcial, un terrateniente que poco antes de su muerte se ve obligado a vender su patrimonio producto de la quiebra económica. El relato comienza con la demolición de la casa poco después de su muerte a través de una narración que es temporalmente regresiva y que, por lo tanto, ordena una secuencia de hechos que se reproduce al revés. El tiempo regresivo de la historia parte con el agónico final de don Marcial y su recuperación en la vejez, para luego recorrer su madurez, juventud, adolescencia e infancia, hasta llegar al útero materno y a la semilla que lo engendró. Esta narración invertida reproduce un círculo biológico completo desde la inexistencia de la muerte hasta la inexistencia antes del nacimiento, que es uno de los patrones de comportamiento histórico en la filosofía de Spengler, donde la muerte es tan necesaria como la vida.

El círculo de vida de don Marcial comienza con la ruina y termina en la nada, con la misma suerte corren Panchón, el protagonista sepulturero de “Oficio de tinieblas,” y Cimarrón, el esclavo rebelde de “Los fugitivos.” El primer cuento se ambienta en el terremoto y la peste colérica que azotaron la ciudad de Santiago de Cuba en el siglo XIX, durante el reinado de Isabel II. Es un relato oscuro en el que la muerte dicta la secuencia de la historia. Panchón, un contrabajista bohemio de placeta, halla el sentido utilitario de su vida al enterrar las ánimas que sucumben producto del cólera. Según transcurre la trama, el protagonista encuentra el presagio de su muerte sobre una baldosa que reza “Polvo, Cenizas, Nada,” mensaje que se convierte en el epitafio grabado en su tumba y acaba la narración (175).⁵⁹ El fin del cuento sugiere una continuidad con el principio del mismo, que es el círculo biológico de la vida y la muerte, solo

⁵⁹ El epitafio guarda las palabras de Luis de Góngora “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” halladas en el soneto “Mientras por competir con tu cabello” de 1582.

que, tanto en Carpentier como en Spengler, se muere primero y se nace después, porque es la sombra de la muerte que conduce y otorga la vida.

El significante del círculo es la ciudad de Santiago, que en el comienzo del cuento “no era la misma” y donde “nada que fuera blanco prosperaba” (175-6). Al final, con la muerte de Panchón, perecen todos los habitantes de la ciudad y se descubre que desde el inicio del relato se nos presentó una ciudad de ultratumba, en la que sus habitantes no se habían dado cuenta de su condición de muertos. Cuando la muerte culmina la estación del otoño, la ciudad renace una mañana primaveral en que repentinamente “todo cambió” (182). El final del ciclo da paso a los días de armonía que tenía la ciudad antes de la peste.

“Los fugitivos,” como su nombre indica, narra la historia de Cimarrón, un negro esclavo que huye de su capataz y halla refugio en el monte en busca de la ansiada libertad, y Perro, mastín de caza que persigue a los esclavos que se dan a la fuga. Cumpliendo con la encomienda de atrapar a Cimarrón, Perro se pierde al sentir el “olor a hembra” (183). A los días, cuando los fugitivos se encuentran en el monte, comienzan una amistad, se alejan del ingenio, huyen del “olor a blanco,” y encuentran una cueva donde vivir (186). Hasta que un día la necesidad de mujer le jugó una mala pasada a Cimarrón y fue apresado por una cuadrilla del ingenio. Poco tiempo después, un día de caza en banda junto a una jauría, Perro se topó con Cimarrón, que ahora tenía “unas cadenas rotas, que le colgaban de las muñecas” (194). El esclavo, contento por el reencuentro, puso una mano en la cabeza del mastín, pero Perro se le tiró al cuello y dio muerte a Cimarrón. El mastín “había recordado, de súbito, una vieja consigna del mayoral del ingenio, el día que un esclavo huía al monte” (194). El cuento recrea el equilibrio cíclico de un ecosistema, donde los depredadores cazan y devoran a su presa para subsistir. Si bien el movimiento circular de la narración no se articula en tanto detalle respecto a los dos primeros

cuentos, la fuga y la caza inician y terminan el relato en la misma estación, la primavera, indicando el cumplimiento del ciclo de estaciones del año espengleriano.

Más complejos en su composición y temática histórica resultan “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago” que, como he referido, se presume que su proceso de escritura y creación es paralelo a *El reino de este mundo*. A diferencia de los primeros cuentos de la década del cuarenta, estos se alejan del mito religioso afrocubano, más no del Caribe, y los contextos históricos evocados en cada uno de ellos representan desafíos a la narración tradicional de la ficción histórica, pues no solo realizan una reconstrucción textual minuciosa del pasado, sino que cuestionan, aunque no de forma tan elaborada como en las novelas del último ciclo, los intereses de la historia escrita, de su narrativa, ideología y discurso.

“Semejante a la noche” es el cuento más breve de Carpentier. El relato ofrece tres historias interpoladas con un único final, que es la devastación causada por la guerra. La historia se divide en cinco secciones numeradas, cada una de las cuales avanza la acción transponiéndola a un lugar y tiempo diferentes. El movimiento de la historia es circular, comenzando con los preparativos de la Guerra de Troya en la sección I, pasando a las fases de la exploración y conquista del Nuevo Mundo en las secciones II y III, y una especie de híbrido de la Primera y Segunda Guerra Mundial en las secciones IV y V de la escena inicial.

En cada suceso, un joven inocente, que es narrador-protagonista, zarpa en una aventura que ha sido bendecida por sus superiores. Así, en cada encomienda, la razón de la empresa colonizadora y bélica tiene una apología filosófica, religiosa o política. La circularidad de la historia, simbolizada en la recurrencia de la guerra en distintos periodos civilizatorios de la humanidad, es una negación de progreso hegeliano. Por ello González Echevarría define la problemática de la historia en “Semejante a la noche” como “la ideología espengleriana llevada a

su conclusión más radical” (*El peregrino* 158). Los tres marcos espacio-temporales –la Guerra de Troya, la Conquista Española y Francesa del Nuevo Mundo y las Guerras Mundiales–, superpuestos y ordenados cronológicamente, generan un tiempo nuevo de igual resultado. La historia cíclica, en este sentido, inclina a pensar en el “hombre de todos los tiempos con sus ideas y motivaciones constantes, y de su decepción ante las empresas pseudo-idealistas que se encubren en propósitos elevados” (Quesada, “Semejante a la noche” 241). Carpentier resume esta idea espengleriana en la entrevista con Leante en el año 64: “Los hombres pueden flaquear, pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación. Me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí no existe la modernidad en el sentido que se le otorga, el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente” (29).

La fecha de la entrevista es importante porque para el año 64 Carpentier ya contaba con tres ciclos novelísticos cumplidos, la revolución había triunfado, y era, en ese momento, el director de la Editorial Nacional de Cuba; además, estaba trabajando en el manuscrito de *El año 59*, texto que 14 años más tarde renombra y publica como *La consagración de la primavera*.⁶⁰ Si para Carpentier las guerras imperiales giran en círculos entonces las revoluciones libertadoras, lógicamente, formarían el cierre del ciclo de la conquista y colonización. Por lo tanto, *El reino de este mundo* permite ver el desarrollo histórico del ciclo de las repúblicas emancipadas y estudiar la revolución dentro de la misma revolución. Es decir, el proceso revolucionario que sucede no

⁶⁰ Durante estos 14 años la novela acogió varios nombres. De *El año 59* pasó a *Los convidados de plata* y luego a *La rusa de Baracoa*, hasta llegar a su publicación como *La consagración de la primavera*. Curiosamente, las narraciones inseguras y dubitativas de Carpentier reflejan una indecisión de origen, de nombre y de título. Similar es el caso de *¡Écue-Yamba-Ó!*, que con desacierto el autor pensó que su nombre derivaba de una voz Lucumí, de origen Yoruba, que significaba *Dios, loado seas*, cuando en realidad se trataba de una voz carabalí, de origen efik, en alabanza al tambor ñañigo Ekue. Además, la novela también acogió, en su momento, nombre distinto al de su publicación. De *El chivo que rompió un tambor* y sus variantes pasó a *¡Écue-Yamba-Ó! Historia afrocubana* en 1933, hasta llegar a *Novela* con la supresión de los acentos y los signos de exclamación en la reimpresión del 77.

contra el colonizador ni el poder imperial que ya fue derrocado y abatido, sino contra el gobierno criollo que ha suplantado al poder colonial.⁶¹

Lo capital de la declaración es la negación y el desacuerdo con la periodización de la historia propuesta bajo la óptica de la modernidad que, conforme a los valores universales de la Ilustración, establecía una división de al menos tres edades en el desarrollo de la humanidad: la antigua, la medieval y la moderna. A partir de esta división clásica, Georg Wilhelm Friedrich Hegel trazó el desenvolvimiento de cómo el espíritu –voluntad, inteligencia y mente– determina el curso de la historia a través de la lógica universal de la Razón, cuyo fin conduce a la libertad humana (Lemon 214). De igual forma, Marx, siendo consecuente con la división moderna, fraccionó la historia universal conforme las fuerzas de producción generaron propiedad y establecieron relaciones de clase a través de la división del trabajo. Las cinco etapas de Marx corresponden a la propiedad tribal, propiedad comunal y estatal –esclavitud–, feudalismo, capitalismo y comunismo (261-65).

Si Carpentier niega la modernidad y piensa en círculos que sitúan al hombre actual en el pasado y viceversa, es precisamente porque la tesis espengleriana rechaza la periodización clásica occidental que divide la historia en antigua, media y moderna, pues todo principio queda subordinado al círculo biológico y sus fases de desarrollo: nacimiento, crecimiento, envejecimiento y muerte. Estos ciclos de nacimiento y muerte gravitan en una atemporalidad de orden cosmológico y mítico que es innata en la historia cultural de un grupo humano y que, por lo tanto, rechaza la edad de desarrollo de la humanidad periodizada por la historia occidental. Contrario a la división cronológica de la historia propuesta por Hegel y Marx, Spengler no fija concepto sustantivo alguno, sea el avance moral o económico del hombre, como factor de

⁶¹ Retomo esta idea, que en realidad es una pregunta a ¿por qué Carpentier, si piensa en una historia que se repite, narra *La consagración de la primavera* de forma lineal, según la filosofía marxista y hegeliana, y no en un círculo espengleriano que vuelve a lo mismo o en una serpentina viconiana que caracolea?, en el *Capítulo IV*.

cambio histórico (261). Por ejemplo, Hegel describe una historia política cuyo cambio de época se manifiesta en el despliegue del espíritu que transforma las instituciones políticas de la sociedad, hasta llegar al estado constitucional que es el fin rector del todo (215). Marx, en cambio, narra una historia económica fundamentada en los procesos de producción, cuyo factor de cambio es propiciado por las revoluciones que reconfiguran el sistema económico, hasta llegar a un fin que es la sociedad comunista (261). Tanto en Hegel como en Marx el estado es el fin, en el primero porque garantiza y resguarda los principios racionales de la libertad; en el segundo porque pondrá fin a la lucha de clases y acabará con las formas de propiedad privada convirtiéndolas en propiedad social comunitaria. Para Spengler, no hay fin, ni causa que fomente un cambio de época, sino un ciclo por el cual una cultura se expresa, desarrolla y decae de forma *independiente*, acorde a sus términos estilísticos y *artísticos* conferidos en el seno de su mitología (477). Esta reproducción atemporal de ciertos fenómenos y constantes históricas conforma una vía interpretativa del pasado latinoamericano y universal que Carpentier abrazó y jamás abandonó.⁶²

Retomando el hilo conductor de los cuentos, “El camino de Santiago”, que es el último relato de este periodo narrativo, explora las condiciones históricas involucradas en el proceso de colonización y expansión europea en América Latina. El protagonista se llama Juan, hombre que tiene cuatro nombres diferentes: a saber, Juan de Amberes, Juan el Romero, Juan el Estudiante y Juan el Indiano, aunque se trata de la misma persona a quien se le atribuyen cuatro papeles diferentes. La acción del cuento “lleva a una percepción cíclica y pesimista de la existencia humana [...] utopía y frustración son los términos que encierran su movimiento cíclico y que, obviamente, definen el destino de todo ser humano” (Hidalgo-Martín 247).

⁶² Desarrollo esta idea en el capítulo IV a través del análisis de “Los advertidos”.

El cuento explora críticamente las condiciones miserables provocadas por el choque de mundos en las Indias Occidentales, poniendo en escarnio los mitos de aquellos cronistas que describían las ciudades doradas del Nuevo Mundo, historias que fueron constitutivas de la ideología expansionista española en América. Desde esta perspectiva, el relato retoma la crítica hacia el discurso histórico de la colonización iniciado en “Semejante a la noche”, ocupándose de la intolerancia religiosa europea ejercida por los tribunales de la Santa Inquisición española.

La crítica hacia la apología histórica de la salvación, que es un motivo de avance imperial en América, es, desde la filosofía de la historia, una crítica hacia la razón hegeliana, pues el proyecto filosófico hegeliano consiste en justificar el surgimiento de las instituciones del castigo —penales— del estado a lo largo del desarrollo de la humanidad.⁶³ Estas instituciones cumplen el fin de hacer avanzar la sociedad mediante un proceso dialéctico, de ahí que Hegel no valga, según vengo demostrando, como fundamento filosófico para la visión de la historia latinoamericana de Carpentier en ninguno de sus ciclos. Por ejemplo, resulta imposible, desde un enfoque latinoamericano, ofrecer una justificación o razón histórica, por muy dialéctica que fuere, a la policía eclesiástica de la Corona que, con jurisdicción para hacer cumplir la ley del castigo, impuso los autos de fe en América.⁶⁴ Y, en un sentido más amplio, a todas las instituciones políticas y económicas del Antiguo Régimen español exportadas a América como la Monarquía, las Cortes y la Hacienda. En suma, los cuentos que anteceden a *El reino de este mundo* simbolizan el inicio y el fin de la existencia de un ciclo orgánico, donde la vida y la

⁶³ Para Hegel, la sociedad progresa conforme adquiere su libertad a través del desarrollo político que confieren las instituciones y prácticas penales del estado (McTaggart 479-502).

⁶⁴ La filosofía hegeliana no debe ser tomada a la ligera como sinónimo de dialéctica, progreso o positivismo dieciochesco solamente. Creo que este ha sido un error conceptual de los críticos carpenterianos, si bien la literatura no tiene compromiso de llevar ninguna filosofía a su práctica ortodoxa. En mi lectura, Hegel sirve de fundamento teórico a la perspectiva histórica que Europa esboza de América, que es propia del colonizador, del cronista indiano, e incluso, hasta cierto punto, del criollo europeizante, más no aquella del colonizado que busca aun su independencia cultural e histórica. Por esta razón entiendo que Carpentier no es compatible, en términos de historia, con Hegel, más aun si se tiene en cuenta el carácter postcolonial de su literatura.

evolución de las culturas se representan como un círculo cerrado que parte de un planteamiento inicial y vuelve a sí como respuesta, tal como sugiere Spengler.

2.4 El pesimismo espengleriano en Carpentier

La falta de progreso no es un atributo inherente y exclusivo de Spengler, como han querido ver, o quizás entendido, críticos como González Echevarría, Padura e incluso Shaw, sino la consecuencia de fin de ciclo que aparece bajo la sombra de la muerte. Antes de determinar resultados históricos por principios de causa y efecto, como proponen Hegel y Marx, Spengler establece la “lógica del tiempo” o necesidad orgánica de la vida, que es la del destino de toda cultura, como “a fact of the deepest inward certainty, a fact which suffuses the whole of mythological religions and artistic thought and constitutes the essence and kernel of all history... but is unapproachable through the cognition-forms which the ‘Critique of Pure Reason’ investigates” (7). Esta lógica lleva a Carpentier a pensar en la muerte de la cultura europea y el nacimiento de la cultura americana desprovisto de tutelaje hegemónico alguno. Los textos de las décadas de los treinta y cuarenta fueron escritos en una época marcada por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, periodo de gran pesimismo y sufrimiento humano, y también por las grandes corrientes nacionalistas en América Latina. No obstante, es perentorio aclarar que, en mi lectura, Spengler no propone de manera exclusiva una filosofía carente de progreso histórico, o pesimista como se la ha llamado, puesto que en su sistema teórico las culturas alcanzan su máximo esplendor artístico, político e intelectual antes de convertirse en civilización. A mi juicio, tal asociación sería tan desacertada como inferir que la vida es pesimista porque está condenada a perecer. Además, en base al criterio espengleriano Carpentier define el barroco

americano en *Razón de ser*, teoría cultural que la crítica del autor no vincula con la decadencia ni con la falta de progreso.⁶⁵

Evaluar la filosofía de Spengler bajo los criterios del pesimismo y el progreso supone analizar su teoría desde las bases dialécticas y finalistas hegelianas, que son una parte de las categorías que definen el pensamiento moderno de la historia. Con ello no deduzco que Spengler sea postmoderno, pues su filosofía no parte, ni tampoco prevé, un cuestionamiento del discurso histórico per se, sino de la Razón universal hegeliana.⁶⁶ Lo que recalco y disputo es la justificación reduccionista de conceptualizar lo spengleriano en Carpentier a partir de los paradigmas de las causas finales, como lo hacen los estudios de González Echevarría, Padura, Márquez Rodríguez y Shaw, pues se estaría efectuando el sesgo de una crítica hegeliana de Spengler que niebla los juicios de este último sobre la Razón, cuestionamientos que son, en efecto, preocupaciones compartidas por Carpentier. Además, interpretar a Spengler en función de la causa y el efecto es erróneo no solo por tomar los conceptos hegelianos como el todo de la filosofía de la historia, sino porque el mismo Spengler rechazó el orden canónico de los modelos causales, a los que llama lógica del espacio, como instrumento de explicación e inferencia histórica. La causa y el efecto en Spengler viene detrás de la lógica del tiempo, que es la del destino. En este sentido, interpretar la causa final de Spengler significa entender la necesidad orgánica descrita por él, que es el círculo atemporal y recurrente, y no la de Hegel, que es la línea cronológica (Spengler 7-15). Leer a Spengler en su contexto y no desde Hegel y la dialéctica permite interpretar el desarrollo y resultado de *El reino de este mundo*.

⁶⁵ Las falsas pistas de *Razón de ser* han llevado a pensar a Shaw, Padura y Márquez Rodríguez que Carpentier extrajo, exclusivamente, una tesis de Eugenio d'Ors, cuando en realidad el barroco carpenteriano, en mi criterio, toma mucho de Spengler: el impulso dionisiaco, la circularidad recurrente y atemporal y la expresión mítica y cosmogónica de las culturas.

⁶⁶ Spengler percibe una conducta artística entre las observaciones del historiador y su objeto de estudio, que es el pasado. Sin embargo, a diferencia de los historiadores postmodernos que tratan el pasado como una construcción narrativa, Spengler preceptúa leyes históricas que se oponen a los conceptos postmodernos.

Además de lo lineal y lo circular, del progreso y el pesimismo, emplear a Spengler como fundamento filosófico de la historia es contradecir y oponerse a la lógica de la Razón hegeliana. Para nombrar algunos cambios de polos teóricos, por ejemplo, Hegel emplea la dialéctica, Spengler la fisiognomía, uno es pura filosofía metafísica, el otro es interpretación artística. En Hegel la historia se desarrolla según patrones universales, en Spengler, por el contrario, se desarrolla de manera independiente y singular. En el primero, la libertad es el fin universal de la humanidad; en el segundo, lo único universal es la necesidad orgánica del ciclo biológico. En Hegel el espíritu se supera en tanto conduce al fin del estado de derecho liberal, en Spengler la democracia liberal significa el principio de la decadencia, pues la cultura “reflexiona” y “se teoriza” causando la pérdida de la esencia de todo principio fundacional. Para Spengler no existe el concepto universal de la humanidad hegeliano, sino el factor cosmopolita de la cultura. En este sentido, la humanidad, según Spengler, es un constructo que sirve para fijar y juzgar la historia universal a partir de la experiencia europea (20). En el siguiente fragmento, Spengler indica por qué la progresión lineal de la humanidad a través de la periodización antigua, medieval y moderna resulta en un falso universalismo:

It is a quite indefensible method of presenting world-history to begin by giving rein to one's own religious, political or social convictions and endowing the sacrosanct three-phase system with tendencies that will bring it exactly to one's own standpoint. This is, in effect, making of some formula –say, the... ‘Age of Reason,’ Humanity, the greatest happiness of the greatest number, enlightenment, economic progress, national freedom, the conquest of nature, or world -peace– a criterion whereby to judge whole millennia of history. And so we judge that they were ignorant of the “true path,” or that they failed to follow it, when the fact is simply that their will and purposes were not the same as

ours. Goethe's saying, 'What is important in life is life and not a result of life,' is the answer to any and every senseless attempt to solve the riddle of historical form by means of a *programme*. (20)

Tanto en Spengler, como en su discípulo Carpentier, la causa final lleva impreso el interés de universalizar la experiencia europea en el mundo. Por lo tanto, resulta altamente problemático emplear a Hegel en la narración de *El reino de este mundo*, dado que, como referí anteriormente, Latinoamérica queda fuera de la periodización histórica hegeliana.⁶⁷ Como también ocurre con la India, el resto de América y el África Subsahariano (Lemon 221), civilizaciones que, por causa de no haber desarrollado la escritura, no poseen textos que registren una historia antigua y que, además, tampoco desarrollaron la consciencia de la libertad que desemboca en el estado-nación, ente que, como he referido, rige la historia universal hegeliana.

Mientras que en Hegel y Marx no toda la humanidad entra en la historia, Spengler, por el contrario, subvierte tal idea al permitir insertar dentro del gran relato universal el registro oral y cosmogónico de toda cultura. Desde esta perspectiva, Spengler ofrece a Carpentier narrar la historia latinoamericana a partir de un patrón cultural que desobedece la periodización dieciochesca y europea de la historia universal. No en vano, una de las críticas más agudas de Spengler recae en el análisis del arte antiguo oriental que Hegel deja fuera de la historia (10-15). En suma, más que una historia normada por principios filosóficos abstractos de orden político y/o económico, Spengler facilita una historia cultural por la cual enfoco mi análisis de *El reino de este mundo*.

⁶⁷ Latinoamérica no solo queda fuera del modelo histórico hegeliano, sino también del marxista, al no contar la región con todas las fases de desarrollo económico pre-capitalista.

2.5 La interpretación carpenteriana de Spengler, una visión anti-hegeliana y antimarxista

Junto a Marx, Spengler es uno de los filósofos cuya teoría fue conocida y revisada por Carpentier, no obstante, la diferencia entre uno y otro es de carácter exegético y expresivo. Mientras que el marxismo aparece luego del 59 en forma de manifiesto político que legitima su adherencia a la revolución fidelista y su tardía militancia al PCC, Spengler aflora en la década del treinta como un concepto de historia y cultura que se desarrolla a través de una poética narrativa.⁶⁸ Exceptuando *La consagración de la primavera*, la filosofía marxista de la historia es inexistente en la narrativa carpenteriana; por el contrario, Spengler influye en cada una de las obras del segundo ciclo y representa una clave de interpretación de su narrativa.

Los primeros indicios explícitos de una lectura spengleriana se muestran en un artículo de 1930 en el que reflexiona sobre la música cubana y europea, titulado “Manuel de Falla en París” que se publica en la revista *Social*, donde menciona a Oswald Spengler en resumen de sus conceptos musicales transatlánticos. Aquí Carpentier destaca que los movimientos del arte se producen acorde a “las tendencias alternativas, apuntadas por Spengler, hacia un alma fáustica –anhelante de libertad, de infinito y de misterio– y un alma apolínea –apegada a la forma y la exactitud–” (253). En los mismos términos Carpentier define, 45 años más tarde, el barroco como arte dionisiaco en contraposición al clasicismo renacentista en *Razón de ser*, solo que aquí no menciona a Spengler, sino a Eugenio d’Ors (169-71). Era evidente que en una época marcada por el júbilo revolucionario no convenía nombrar a Spengler. La teoría spengleriana sirve al autor para identificar la dualidad expresiva del arte en las figuras de los dioses griegos Apolo y

⁶⁸ Conviene advertir la diferencia entre una y otra filosofía porque se tratan de teorías plenamente conocidas por el autor, a diferencia de las de Vico y Nietzsche. Hegel, por otra parte, es mencionado muy superficialmente por el autor, quien no sintetiza su pensamiento. Mientras que Spengler influye en la obra entera del autor, Marx desorienta y despista la lectura de la novela carpenteriana, no por significar una adherencia política, sino por tratar de borrar y reescribir el camino por el cual había transitado la narrativa del segundo y tercer ciclos. Analizando *El arpa y la sombra*, en el *Capítulo IV*, expongo las razones por las cuales considero que Carpentier difícilmente hubiera contemplado novelar una historia bajo el influjo marxista y del realismo socialista, como se produce en *La consagración de la primavera*, a menos que, en efecto, el peso de la intelectualidad revolucionaria se lo exigiera.

Dionisio que rigen la historia y la evolución espiritual de la humanidad. Sin saberlo, Carpentier también citaba a Nietzsche, pues Spengler en realidad había sintetizado estos conceptos de *El nacimiento de la tragedia*.

Estos dos principios, centrales y opuestos en la cultura griega, son capitales para ciertos conceptos que Carpentier esboza de Spengler y del arte en general, pues permiten diferenciar el carácter cultural latinoamericano del europeo por contraposición de valores. Cabe recordar que Spengler no teoriza una filosofía abstracta y metafísica como la de Hegel y que tampoco desarrolla un método de análisis científico como el de Marx. Spengler ofrece un método de análisis cosmológico y mítico que interpreta, principalmente, los textos sagrados y la literatura antigua que componen la cosmovisión de grandes bloques culturales, de ahí que, en su análisis, el arte defina el espíritu de un grupo humano.⁶⁹

En el discurrir entre música cubana y europea, lo que se desprende del artículo “Manuel de Falla en París” es que para Carpentier Europa es apolínea, porque Apolo reina en la ciudad, en la civilización y en el mundo ordenado, de formas clásicas y geométricas, creadas por el pensamiento racional que estructura toda base analítica. Apolo, que es el dios del sol, representa la luz, la claridad, la forma y el individualismo. La escultura y arquitectura son el arte ideal de Apolo, pues mantienen la simetría de la forma y guardan el aspecto individual del hombre. América, por el contrario, es dionisiaca, pues tiene más voluntad que razón, más impulso que orden y más instinto que juicio. Dionisio, dios del vino, representa la embriaguez y el éxtasis común que rompe el carácter individual del hombre, vive en la sociedad tribal que aún dista de

⁶⁹ El arte juega un rol fundamental tanto en Spengler como en Vico. En este sentido, sus métodos de investigación se acercan más a los empleados en la crítica literaria que a los de las ciencias sociales que definen la teoría política y económica de Hegel y Marx. Asimismo, el historiador es para Spengler un “artista” mientras que para Hegel y Marx, el historiador es un científico, filósofo y moralista.

alcanzar el estatus de civilización. La música es la expresión predilecta de Dionisio, pues es la forma de arte más antigua que une a un colectivo (251-54).

Hablando de música precisamente, Carpentier distingue lo europeo de lo americano a especie de contrapunto. En “La consagración de nuestros ritmos”, publicado en *Carteles* en 1922, parece que ya había leído a Spengler, pues no lo menciona pero antepone los conceptos dicotómicos y análogos de cultura-civilización y lo apolíneo-dionisiaco entre lo americano y lo europeo:

El pueblo tiene siempre una maravillosa intuición musical y poética. Por muy humilde que sea el núcleo generador de un elemento folklórico, ese elemento, una vez cristalizado, se muestra siempre dotado de una lozanía y un frescor incomparables. Y mientras más vieja sea una civilización, más deberá recurrir a esos factores de juventud y carácter, que vendrán a animar sus miembros cansados, su espíritu siempre acechado por la ‘barbarie intelectual’ de que hablaba Paul Valéry [...] La música cubana es esencia de ritmo, de sol, de vida. ¿Qué pueden temer de tan preciada aportación las viejas civilizaciones de Europa? (215)

Los elementos folclóricos, como las primeras manifestaciones musicales según sugiere el fragmento, aparecen en el alba de la cultura, bien podría afirmarse que corresponden al estado primitivo y joven de un grupo humano; por el contrario, las civilizaciones, que son cuerpos longevos que ya han visto pasar su folclorismo dionisiaco, necesitan revitalizarse explorando en otras culturas aquel impulso espiritual que alguna vez engendraron. El contraste entre la juventud americana y la vejez europea conforma un contrapunto por el que se definen todos los aspectos de lo latinoamericano, sin embargo, esta actitud se recrudece a partir de los treinta, tiempo que coincide con el advenimiento del fascismo alemán y la Segunda Guerra Mundial.

Los dos volúmenes de *La decadencia de Occidente*, que se habían publicado durante 1923 y 1927 y divulgado para el público hispano en fragmentos a través de la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, cobran valor profético en Carpentier, puesto que Spengler señalaba el estado decadente del Viejo Continente en lo político, social, económico y artístico, indicadores que, según el filósofo, presagiaban el fin de la civilización europea. Con el avance del nacional-socialismo, la teoría de Spengler, lejos de representar una tesis radical, significaba una crónica realista sobre el acontecer político y social europeo, de ahí que las otras premisas teóricas de su libro también cobraran carácter axiomático en Carpentier.⁷⁰

Los artículos carpenterianos de los treinta, que releen a Spengler, se vuelcan sobre la cultura europea esgrimiendo un fervor nacionalista e independentista americano. En “América ante la joven literatura europea” (1931) se hace notorio el rechazo del autor hacia el arte europeo, del que afirma tener una “perfecta técnica” y excelente “tradición de oficio,” pero escasa “materia” (298-303).⁷¹ Un año más tarde, en “Los cánticos del progreso”, arremete contra la idea positivista del progreso, que auguraba, bajo una interpretación racional, que la humanidad jamás podría detener su camino hacia la libertad.⁷² Así, el proyecto político del nacional-socialismo representaba una “muestra del progreso humano,” pues había logrado completar un viaje en regresión “bastante más atrás de los años de la Inquisición cristiana” (341).

⁷⁰ *Los pasos perdidos* es, en mi opinión, la novela que mejor recrea esta visión de mundo, pues se trata de un narrador que llega a Venezuela después de haber vivido en la decadente Europa en guerra y justifica el florecimiento de una nueva cultura en tierra americana, tal cual proponen los postulados de Spengler.

⁷¹ Este es uno de los pocos artículos en que el autor ensalza ¡*Écue-Yamba-Ó!* y también la literatura “criollista” latinoamericana. En sus conferencias y ensayos post-consagatorios solo existen reproches y quejas hacia esta novela, además, también aflora una crítica hacia el “nativismo” europeo de su primera etapa. Es interesante cómo la mirada retrospectiva trueca criollismo por nativismo, culpando, en última instancia, al influjo literario europeo en Latinoamérica sin apuntar directamente a la literatura criollista.

⁷² Sin hacer mención a Hegel, Carpentier formula una crítica hacia su pensamiento y la filosofía de la historia finalista. Si bien no simpatiza con la idea del progreso histórico, tampoco ofrece una crítica hegeliana desglosando las categorías del espíritu, la razón y la dialéctica. Deduzco que la filosofía de Hegel resultaba abstracta para sus propósitos literarios e interpretativos de la historia.

En Carpentier, el nazismo provoca un claro rechazo a la filosofía de la historia hegeliana, calificando de engaño “el incontenible progreso de la humanidad” (338). El devenir fatídico de la historia en el autor es, a mi modo de ver y en primera instancia, secuela de la violencia política producto de la fragilidad del liberalismo democrático que dio pie al surgimiento de regímenes autoritarios como el nazismo alemán y el fascismo italiano. Durante este periodo, Europa vivió episodios funestos presenciados por el autor, como el expansionismo nazi, el Holocausto judío y la Segunda Guerra Mundial.

Es precisamente en este contexto donde aparece Spengler, y no Hegel, como fundamento teórico de la historia, pues, como se evidencia en “Los cánticos del progreso”, Carpentier necesita cimentar una regresión histórica, o por lo menos una discontinuidad, que las leyes hegelianas prohíben. Este camino conduce inexorablemente a la búsqueda de Spengler. Estando Europa bregada en guerra, Carpentier publica, de noviembre a diciembre de 1941, seis artículos que componen la entrega titulada *El ocaso de Europa*, serie que sintetiza el pensamiento espengleriano. El siguiente fragmento, que se halla en el *Artículo I*, bien resume el contenido de toda la entrega:

No hay que hacerse ilusiones. Spengler dijo cierta vez que ningún esfuerzo humano podía hacer que un árbol, llegado el ocaso de su existencia, reverdeciera una vez más... Las naciones no son gatos de siete vidas. Civilizaciones de bastante más importancia histórica que la francesa o la alemana han durado, en suma, bastante menos que estas últimas. La grandeza de Grecia solo ha durado cuatro siglos. La grandeza de Roma, tres siglos apenas. ¿Creéis acaso que el poderío espiritual y material de estas naciones haya de ser algo inacabable?... ¡Hace tiempo que la antorcha de la civilización ha pasado del viejo corredor exhausto a las manos del atlético y juvenil campeón americano!...

La idea de Spengler es cruelmente profética. Porque ése y no otro es el fin que le espera al hombre de Europa. La derrota de Francia estaba ya inscrita con caracteres de fuego en el cielo de París, hace más de quince años. También la muerte de los países balcánicos [...] Porque –volviendo a Spengler– nadie puede hacer reverdecer un árbol llegado a su extrema vejez... los ciclos europeos están colmados. Y esto lo demuestra, más que nada, el auténtico fracaso de las democracias en Europa. (52-55)

Este fragmento engloba varias propuestas espenglerianas como el organicismo cultural, la ley cíclica de la historia, lo dionisiaco y lo apolíneo, la relación cultura-civilización, e incluso la idea del fracaso de la democracia liberal que conlleva al florecimiento de regímenes autoritarios y despóticos que consagran la decadencia de una civilización.⁷³ No obstante, más allá de las tesis espenglerianas hay dos temas capitales que llaman la atención. Por un lado, sorprende que Carpentier, aun habiendo alabado al comunismo y a la revolución rusa en algún que otro artículo para *Carteles* de la época,⁷⁴ no haya vinculado el derrumbe europeo con el colapso del orden económico capitalista que, sin dudas, cualquier marxista de formación, sin ser historiador, hubiera apuntado como causa.⁷⁵ Este es uno de los indicios categóricos que propensa un apego por Spengler antes que Marx. Por otro lado, ante la debacle del antiguo continente, Carpentier propone y justifica la opción americanista en el reloj que marca el tiempo del ciclo cultural.

A través de Spengler, Carpentier establece la configuración del “nuevo orden” histórico que complace la visión espaciada del eurocentrismo. Spengler proponía que la óptica europea

⁷³ La idea que menos se deja ver en este fragmento es la caída de la democracia liberal. Según Spengler, con la vida de ciudad surge la democracia, sistema que inevitablemente borra la identidad y formas de poder fundadoras – Monarquía o el clero– de la nación. El poder democrático es asaltado por intereses económicos y plutocráticos degenerándose en una autocracia. En el artículo IV de *El ocaso de Europa*, Carpentier se explaya en explicar la caída de la democracia europea tomando a Francia como ejemplo. Según sus dilucidaciones, París derrotó a Francia, pues la ciudad se volcó contra la sierra. La idea de la ciudad y la cultura urbana como símbolo decadente cambia radicalmente en el tercer periodo narrativo.

⁷⁴ “El cine en la nueva Rusia,” publicado en *Carteles* en 1928.

⁷⁵ En mi criterio, este es uno de los paradigmas que enfrentan los críticos que insisten en leer la narrativa de Carpentier a partir de *La consagración de la primavera* y de la filosofía marxista.

“always regards alien Destinies in terms of constitution, parliament, and democracy, although the application of such ideas to other Cultures is ridiculous and meaningless” (320). Por tanto, Spengler facilita a Carpentier narrar y construir el pasado latinoamericano desligado del influjo ideológico europeo, ofreciendo “una visión de la historia universal en la que no hay centro fijo, y en la cual Europa es simplemente una cultura más” (González Echevarría, *El peregrino* 67). Esta idea filosófica abona el terreno del relativismo moral, creencia que equipara en importancia a la cultura europea con la latinoamericana, lo que conlleva a considerar la cultura del “Otro” –el indio, el negro, el mestizo– como fuente autónoma, integral y legítima de la cultura latinoamericana y universal.

Más que una síntesis de los conceptos espenglerianos, *El ocaso de Europa* constituye una interpretación filosófica carpenteriana para Latinoamérica, pues propone establecer que América, aún en estadio de cultura, se encontraba en un momento fértil en cuanto a la producción artística y cultural. Por el contrario, Europa, ya alcanzada su civilización, estaba envejecida, roída por dictaduras y autoritarismos y en decadencia. “In Spengler’s system there is a disjunction between ‘apocalypse and new beginning’ in the sense that they correspond to different cultures” (Cacheiro 28). De ahí que, para esos años, Carpentier pensara que la literatura hispanoamericana gozaba de un momento idóneo en la producción e innovación de nuevas corrientes estéticas en el arte, cultura, etc. En pocas palabras, a América le había llegado el turno de proponer y expandir su cultura en un plano universal y de ocupar un lugar prominente en el orden político mundial.

2.6 El reino de este mundo

Como mencioné al inicio del capítulo, toda la síntesis espengleriana de Carpentier me permite ahora abordar la novela como un relato histórico que rechaza y critica el análisis

histórico hegeliano y las categorías de la modernidad, el progreso y la razón. La novela está dividida en 4 partes que a la vez se subdividen en capítulos. La figura de Ti Noel, que sirve como personaje testigo, aparece en toda la acción. La narración, si bien es continua, mantiene cierta fragmentación que omite diez años del proceso independentista haitiano. La trama avanza conforme suceden los cuatro ciclos de revoluciones de cada parte. En la parte I, de ocho capítulos, un narrador omnisciente que conoce el pensamiento íntimo de los personajes e incluso la historia universal,⁷⁶ nos presenta a Ti Noel, esclavo propiedad de Lenormand de Mezy, colono que posee la hacienda Dufrené.⁷⁷ En el lugar Ti Noel conoce a Mackandal, quien le cuenta las tradiciones de los reinos del África y le revela los secretos de los rituales vudú. Mackandal sufre un accidente moliendo caña que le hace perder un brazo y huye a la selva, donde conoce y experimenta con hongos y hierbas venenosas. Incitado por un resentimiento hacia los colonos blancos y una sed de venganza, el Manco contagia de peste ponzoñosa a los colonos y el ganado.

Mackandal evade la autoridad colonial y, en uso de sus poderes mágicos, logra transformarse en diversos animales, hasta que un día, recobrando su apariencia humana, aparece en una fiesta decembrina que le cuesta la captura. Es ejecutado en una plaza del Cabo en acto público; sin embargo, el Manco no aqueja dolor en la hoguera y los negros que presencian el acto no se inmutan ante el dolor, puesto que conocen de sus poderes y perciben que su espíritu se eleva por los aires transformándose en un mosquito. Mackandal se convierte en mito y religión para los esclavos que esperan su retorno. Algunos años transcurren y con ellos las vidas de Ti Noel y su amo cambian. Ahora el esclavo tiene doce hijos, a quienes transmite las tradiciones africanas y antillanas aprendidas del Manco. El amo, viudo, contrae segundas nupcias con

⁷⁶ A veces el narrador duda, dejando entrever la opción de la posibilidad en lo que parecen ser inferencias históricas del autor. Las frases “a lo mejor” y “tal vez” aparecen en las páginas 25, 37 y 47.

⁷⁷ En los archivos históricos aparece como Dufresne, ubicada en la región norte de Limbé, en la Plaine-du-Nord (Geggus 10).

Mademoiselle Floridor, actriz parisina de un cabaret del Cabo. La parte I culmina con la descripción del progreso económico que vive la ciudad del Cabo.

La parte II, que consta de siete capítulos, inicia con el conjuro de Bois Caïman oficiado por Bouckman que desata la segunda revuelta. Los negros violan a las esposas de los blancos y dan muerte a los colonos. Lenormand de Mezy, que se salva de la matanza, encuentra su hacienda quemada y destruida. Mademoiselle Floridor pierde la vida al ser violada por Ti Noel y otros esclavos. Los negros son sentenciados a muerte, pero Lenormand de Mezy logra salvar a Ti Noel esgrimiendo que el sacrificio le causaría una pérdida mayor de patrimonio. El amo y el esclavo emigran a Santiago de Cuba, donde comienza la ruina del amo a causa del juego. Pauline Bonaparte y el general de brigada francés Charles Victoire Emmanuel Leclerc llegan a Saint-Domingue. Surgen más levantamientos negros y una epidemia de fiebre amarilla que aniquila a centenares de hombres blancos, entre ellos al general Leclerc. Pauline regresa a Europa, dejando la isla en un estado de anarquía total.

La parte III, que también consta de siete capítulos, se inicia con Ti Noel en Cuba. El esclavo, que fue vendido a un hacendado cubano que le concede la libertad luego de muchos años de servicio y pago, regresa a la recién fundada República de Haití. El Cabo es ahora una tierra hostil plagada de maleza, plantas espinosas y cadáveres que contrasta con la otrora ciudad de progreso y auge económico. Henri Christophe es emperador del Reino de Haití, su gobierno despótico instaura un régimen esclavista entre su propia gente de peores códigos humanos que el que se recuerda del colono blanco. Ti Noel, pese a su vejez, es forzado a trabajar en la edificación de la Citadelle La Ferrière, fortaleza militar mandada construir por el Rey, y el palacio de Sans-Souci, residencia real. Por abusos de poder, los negros del norte se alzan contra

su soberano, invaden su palacio, y este se suicida de un disparo en la sien antes de que la multitud oprimida lo torture.

La parte IV, que es la última, cuenta con cuatro capítulos. Luego de la muerte de Henri Christophe, los mulatos republicanos del Sur toman el poder político en toda la isla. Se trata del periodo de Jean-Pierre Boyer en el que los mulatos reinan sobre los negros. Ti Noel, ya anciano, regresa a la antigua hacienda de Lenormand de Mezy, ahora destruida, en ruinas y escombros, al igual que todo el suelo haitiano. Ti Noel se comunica con los animales y adquiere poderes similares a los de Mackandal, en la cumbre de su ciclo de vida parece comprender el significado del hombre y de su existencia. Empujado por la gran revelación, toma acción en el conflicto armado entre mulatos y negros.

2.7 Temporalización del discurso y de la historia

Los eventos narrados parten en 1757 con François Mackandal, negro cimarrón y houngan –sacerdote– en la religión vudú, que inicia la primera revuelta esclava a través de una campaña de veneno contra el blanco que genera una peste colérica en el Cap-Haïtien, parte francesa del litoral septentrional de Saint-Domingue, isla de La Española. En enero de 1758, pasado un año aproximadamente, es capturado y ejecutado en la hoguera. En 1791, a tres décadas de la peste, se narra la segunda revuelta esclava, esta vez organizada por Dutty Bouckman, un negro jamaicano que también ostentaba el grado de houngan, quien incita al levantamiento contra los colonos franceses en Bois Caïman. La insurrección provoca muerte y destrucción, pero no basta para diezmar al poder blanco, en consecuencia, Bouckman es ejecutado y su cabeza expuesta en una plaza del Cabo.

Luego de Bouckman, la novela salta al año 1800 con la emigración de los colonos franceses a Santiago de Cuba. Durante el interludio, que no se encuentra reflejado directamente en la narración, se suceden hechos que definen los últimos capítulos de la novela. La década ausente es un periodo convulso en la historia de Haití. Para resumir, los hombres libres de color del Cabo, molestos por la ejecución de Bouckman y sus huestes, unieron fuerzas con los esclavos insurgentes. Al movimiento se suma Toussaint Louverture, quien será recordado por abolir la esclavitud en la isla y ser la figura prominente, en manuales y libros de historia, de la revolución haitiana. En el río revuelto de blancos, mulatos y negros se recrudecen los intereses de cada grupo. Los colonos blancos, temiendo el descalabre económico de las haciendas, se oponen a la abolición de la esclavitud, principio moral que la Metrópoli debatía. Mulatos y negros, por otra parte, buscan la abolición de la esclavitud y la autonomía política.

La tensión social genera el envío de comisiones a Saint-Domingue que fracasan en su intento de arreglar las cosas. En 1792, la Asamblea Legislativa de Francia concede la igualdad de derecho a todos los hombres libres. La medida, no obstante, llega tarde. Después de la noticia de la ejecución de Luis XVI y la declaración de guerra de París contra Madrid, Toussaint se une al ejército español y acepta el rango de Coronel, ambas facciones declaran guerra contra la República Francesa en 1793.⁷⁸ Toussaint se convierte en General en Jefe de las Fuerzas Armadas Rebeldes del Norte, liderando sus tropas a repetidas victorias sobre los franceses (Coupeau 23).

En 1794 las fuerzas británicas invaden Saint-Domingue y fraguan alianza con los hacendados y colonos blancos. El trato comprendía el restablecimiento de la esclavitud y el despojo de la ciudadanía y propiedad a hombres de color (Coupeau 24). Las fuerzas británicas

⁷⁸ Luis XVI fue Rey de Francia entre 1774 y 1792. Su derrocamiento inicia la Primera República Francesa y una serie de gobiernos parlamentarios. Con el advenimiento de la Primera República Francesa y sus principios moralistas de *Libertad, Igualdad y Fraternidad* en sustitución del poder monárquico, Toussaint se alinea a los intereses de Francia y busca expandir su gobierno en toda la isla, incluyendo la parte hispana. La caída de la Primera República a manos de Napoleón, sin embargo, reposiciona a Toussaint una vez más contra la Metrópoli (Coupeau 19-25).

son derrotadas por Toussaint, en el Cabo, y por André Rigaud, coronel mulato que lideraba la parte aun controlada por la Metrópoli, en el Sur. Las tensiones raciales entre mulatos y negros dividen en dos partes Saint-Domingue: el norte, compuesto de negros bajo el mando de Toussaint, y el sur, territorio mulato liderado por Rigaud. A raíz de la libertad de los esclavos, la producción azucarera y agrícola de las haciendas decae y los hilos de poder empiezan a girar en torno al restablecimiento del trabajo forzado. Toussaint dicta medidas que restauran parcialmente la esclavitud, privilegiando y empoderando, sin embargo, a una nueva clase formada por hombres libres.⁷⁹ En 1799, Toussaint invade el territorio gobernado por Rigaud desatando una guerra civil llamada *La Guerra de los Cuchillos*, evento que acentúa aún más la tensión racial entre Norte y Sur de la isla (Tucker, *The Roots* 85).

En el mismo año, al otro lado del Atlántico, las tropas de Napoleón ponen fin al gobierno de la Revolución Francesa.⁸⁰ Luego de Bouckman, *El reino de este mundo* vuelve a esta época histórica. Los días en el Cabo transcurren bajo el influjo del poder napoleónico que busca la recuperación de la isla y envía al general Leclerc, quien también era cuñado de Napoleón, para apaciguar el levantamiento y la rebeldía de la colonia. Los intentos franceses por reconquistar Haití se dan entre 1801 y 1804, fechas que coinciden con la primera huida masiva de hacendados franceses blancos a Santiago de Cuba y las vacaciones de Pauline Bonaparte en Saint-Domingue. Antes de caer abatido por la fiebre amarilla, Leclerc captura y envía a Francia a Toussaint, quien muere de neumonía en una prisión en 1803 (Tucker, *The Roots* 86). El general Rochambeau asume el mando de las fuerzas imperiales e inicia una campaña de terror hacia el negro en 1803, embarcando de Cuba mastines entrenados para comer carne de cimarrón. A final de año, los

⁷⁹ Se trata del de *Código Francés*, ley que avala el trabajo forzado y recuerda la ordenanza del *Code noir*, sancionada por Luis XIV en 1685, que regía las condiciones de la esclavitud (Garraway 74).

⁸⁰ En realidad, Napoleón acaba con el Directorio, penúltima forma de gobierno de la Primera República Francesa. El golpe de estado genera, bajo su control, el Consulado, que será la última forma de gobierno republicano hasta la instauración del Imperio en 1804.

franceses prueban la derrota final a manos de Jean-Jacques Dessalines y Alexandre Pétion, quienes, a pesar de las diferencias entre el Norte y el Sur, se unen en una misma causa: derrotar, de una vez por todas, el poder colonial francés.

En 1806, a dos años de la independencia unificadora, Dessalines, quien había fundado y dado nombre al Imperio de Haití, es asesinado y su ausencia deja una isla dividida en dos estados rivales, separación que persiste hasta 1820 (Coupeau ix).⁸¹ En el Sur emerge una república al estilo de occidente bajo el liderazgo de Pétion. En el Norte, Henri Christophe funda una república que luego se convierte en un reino esclavista. Hasta que, en 1820, Jean-Pierre Boyer, un general mulato, unifica la isla y la gobierna hasta 1843. *El reino de este mundo* culmina con el suicidio del Rey Christophe en 1820 y con los efectos sociales que trajo el código agrario de Boyer, probablemente en 1826.

2.8 Una aproximación espengleriana a El reino de este mundo

En mi análisis de la novela hay elementos que, si bien no descarto, no figuran como núcleo principal de mi argumento. Con ello hago referencia a la circularidad del relato y al significado pesimista del resultado histórico de las revoluciones sucedidas en Haití. El primero, si se observa la forma del relato, resulta bastante notorio; además, es el efecto de una tendencia narrativa en la obra de Carpentier que parte de la cuentística del cuarenta y que cimenta lo circular desde dos ángulos: el tiempo de la novela, que es el tiempo narrativo, y el tiempo de la historia, que es el tiempo cronológico de los eventos narrados.

El segundo, que tiene que ver con el amplio debate sobre lo positivo –progreso– y lo negativo –pesimismo–, no constituye una evasiva, sino una forma de releer los argumentos

⁸¹ La isla que fuera bautizada como La Española a inicios de la conquista y nombrada Santo Domingo por colonos y criollos durante la colonización, empieza, a partir de 1804, a llamarse Haití, nombre amerindio dado por Dessalines.

espenglerianos sintetizados por Carpentier como reacción y crítica hacia Hegel, ya que, como he referido, analizar la obra carpenteriana desde lo dialéctico y finalista representa un sesgo crítico y teórico hegeliano que, en consecuencia, ancla y condena a Spengler y a toda la literatura del segundo ciclo de Carpentier a la categorías reduccionistas del pesimismo por aquejar una falta de progreso.⁸² En pocas palabras, mi objetivo es invertir el sistema lógico y filosófico y orientar el debate crítico hacia un horizonte desde el cual Carpentier cuestiona la razón hegeliana a través de Spengler, de ahí que el resultado finalista del relato poco infiera en mi análisis. Creo conveniente, como sugiere Aimée Bolaños, que “más allá de la excesiva polémica sobre la orientación cosmovisiva de la obra, parece productivo situar la mirada en las fracturas y fisuras de la concepción de la historia” (20).⁸³

El reposicionamiento filosófico permite situarnos, en primer orden, en medio del vórtice que fractura la continuidad lineal de la historia y evaluar por qué Carpentier nunca creyó en la idea del progreso histórico, cuestión que, a mi juicio, genera un desencanto con las ideas de la Ilustración y conduce a Spengler.⁸⁴ “Los cánticos del progreso” y *El ocaso de Europa* avalan esta postura teórica, ya que aquí el autor percibe, producto del derrumbe de Europa por manos de Adolf Hitler, un retroceso histórico. La ley de la regresión y discontinuidad históricas, omitidas en el hegelianismo carente de una marcha atrás, se convierte en un camino cerrado que Spengler abre en Carpentier. Paradójicamente, el círculo espengleriano perfora la continuidad lineal del espíritu hegeliano. Sin embargo, este no es el único problema teórico que Spengler permite

⁸² El sesgo viene por el método de análisis crítico que favorece el proyecto epistemológico *a posteriori* hegeliano que propone evaluar la historia a partir de la experiencia y el conocimiento empírico. Por el contrario, Spengler establece la verdad histórica desde la cosmovisión antropológica de una cultura, por lo cual favorece un método *a priori* que solo considera la causa y se desarrolla independiente de la experiencia y del efecto.

⁸³ Concuerdo categóricamente con Aimée Bolaños en que las dimensiones ontológicas e históricas en *El reino de este mundo* “interactúan en un pensamiento artístico irreductible a las fórmulas fáciles del optimismo o del pesimismo” (20). No sin antes mencionar que la crítica favorece la concepción de la historia desarrollada a través de un pensamiento artístico.

⁸⁴ Precisamente *El siglo de las luces* desmitifica la teoría y práctica de los ideales asentados durante el siglo XVIII y XIX como la libertad, el progreso, la fraternidad y el gobierno constitucional en América y Europa.

ordenar en la comprensión histórica del autor. Por encima del relativismo moral, que para una iniciativa latinoamericana significa un verdadero desafío de adecuación dentro de un planteamiento hegeliano, Spengler solventa otras dos aristas críticas que Hegel delimita en el pasado americano y en su huella en la historia universal. La primera es el posicionamiento del continente fuera de la historia, de ahí el escaso aporte de América en la historia universal hegeliana.

La segunda es la periodización misma de la historia que, por la condición ahistórica americana, resulta imposible esquematizar. La historia cultural de Spengler, que reacciona contra la división hegeliana, posibilita a Carpentier narrar, en el seno de una historia fragmentada como la latinoamericana, y desde el tiempo cosmológico del vudú, una revolución de esclavos que desafía la línea cronológica hegeliana. Por último, Spengler también sustenta la crítica moralista de Carpentier al Siglo de las luces, que apunta a la apología cimentada en la Razón a ciertos vicios de la humanidad, como los malos gobiernos o la justicia impartida por los tribunales eclesiásticos, que, amparándose en un principio filosófico y racional, ejercieron la política y la fe con el garrote vil en pro de Dios, la sociedad y el orden de estado.

En mi análisis de *El reino de este mundo* demuestro que Carpentier, a través de las conclusiones alcanzadas y deducidas de proposiciones relacionadas con el pensamiento cosmogónico de la historia espengleriana, es decir, de un análisis histórico a priori, inserta el Caribe afrodescendiente dentro de la historia universal a partir de un sentido histórico propio que le atribuye a la religión afroantillana. Pues las culturas afrocaribeñas dan memoria de un pasado revelado a través de una tradición oral por el cual se definen, organizan y sublevan del presente que los oprime.

La novela conduce al debate en torno al registro histórico indicando que, al menos en América y el Caribe, el documentalismo de la historia no es monopolio exclusivo de la escritura, como planteaba Hegel. La revolución barre con la historia académica, filosófica y científica dieciochesca que preveía, bajo la suposición de que América y el Caribe se encontraban en un período prehistórico carente de cultura civilizadora y de sistemas de escritura, una falta de consciencia y sentido propio de la historia en las culturas afrocaribeñas. Esta hipótesis eurocentrista se subvierte por medio de la consciencia histórica de libertad que imprime el grito emancipador esclavo, gesta impensable en los esquemas lógicos hegelianos, pues el filósofo aducía que las culturas africana y americana no habían desarrollado el sentido libertario que llevó a Europa a la civilización. No en vano, Carpentier afirma, en el *Prólogo* de la novela, que se trata de una historia que no puede darse en el Viejo Continente “por la dramática singularidad de los acontecimientos [...] todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (6).

La revolución haitiana no puede ubicarse en Europa porque desborda los sistemas del conocimiento empírico hegeliano, de ahí la perspectiva maravillosa que asombra, y a la vez desafía, el conocimiento histórico de la Ilustración. Lo real maravilloso, en esta línea argumentativa, también se inscribe en el proyecto analítico de las causas a priori, pues parte de un contrato lector implícito en el referente extra-textual de lo distinto, de lo atípico y de lo insólito americano. Antes de la experiencia y lo comprobable, lo maravilloso exige un depósito de fe como requisito de contrato que luego revelará al creyente los secretos de lo americano, pues lo real maravilloso americano necesita que se crea en el milagro antes de la revelación. Por

ello, quien no pueda sumergirse en la teología americana, no puede sentir la sensación de lo maravilloso. Desde esta perspectiva, la historia caribeña es insólita porque se resiste a los principios y leyes de la filosofía de la historia de la Ilustración, por tanto, quien no pueda manifestar fe en la mística cosmológica del vudú, no podrá entender los principios sobrenaturales que rigen la historia americana y caribeña.

El sentido mitológico de la religión afrocaribeña marca la discontinuidad del tiempo periódico de la historia. Por ello reitero que más importante que analizar la figura geométrica del círculo espengleriano como un símbolo cerrado que vuelve a sí, es observar la figura en el sentido figurado de la discontinuidad del flujo de la historia fijado por el pensamiento histórico moderno hegeliano. No se trata de vincular lo circular a una tesis reduccionista de pesimismo, se trata de contextualizar los conceptos de la historia cíclica. El círculo trasciende la funcionalidad de la historia vista desde lo atemporal, pues se reproduce en espacio y lugar distinto acorde a patrones biológicos que se resisten a las edades. Por ende, lo relevante del círculo en *El reino de este mundo* es la recurrencia en la historia de una cosmología fundadora de las civilizaciones del litoral occidental africano en América. Esta historia que se repite y recurre en suelo ajeno al cosmos genesíaco simboliza el círculo atemporal espengleriano, pues su compás de tiempo rompe las periodizaciones de los esquemas históricos de la Ilustración. En suma, el círculo representa el tiempo de la cultura, por lo que no se corresponde con el tiempo de la humanidad hegeliano.

El último punto de mi planteamiento en *El reino de este mundo* refiere a la yuxtaposición entre cultura reflexiva occidental y cultura latinoamericana impulsiva, indómita y espontánea. Se trata de un contrapunto entre lo que Carpentier y Spengler describen como lo apolíneo y lo dionisiaco. De todos los rasgos que perfilan estas categorías, me enfoco en la crítica hacia el

estadio reflexivo en que deviene una cultura, es decir, el momento de la civilización donde florecen las ambiciones imperiales y comienza la decadencia, pues permite apreciar una crítica a la Razón dialéctica de la historia. La justificación moral de la continuidad del sistema esclavista y el estatus quo haitiano, aún Francia habiendo declarado los derechos universales del hombre, hallan su apología en el sólido legado de las instituciones políticas y económicas “progresistas” que habían causado el desarrollo comercial, agrícola e industrial en la isla. Por ejemplo, en *La République d’Haïti et ses visiteurs* (1883), Louis-Joseph Janvier argumentaba que, a pesar de los crímenes políticos, Haití se enrubaba a la civilización imitando el camino sangriento de Europa. En *El reino de este mundo*, la idea del imperio como gran logro humano tiene su contrapartida en la fuerza espiritual del vudú que lucha contra las imposiciones coloniales en aras de alcanzar la libertad.⁸⁵ En suma, la religiosidad del vudú permite evaluar tres aspectos de la historia que Carpentier toma de Spengler, a saber: el registro oral de las cosmogonías africanas que se desarrollan en el Caribe, la traslación continental de un mito que recorre a través de los tiempos, y el impulso indómito de la cultura afrocaribeña que reacciona contra la imposición económica, política y social colonizadora.

2.9 La escritura oral de Haití

Como rama del conocimiento que trata el origen del universo desde un principio cultural, la cosmología es problemática para Hegel pues no puede someterse a un análisis científico, a las

⁸⁵ A mi modo de ver, el proyecto carpenteriano que revisa la historiografía colonial no cobra un sentido direccionado a la denuncia exclusiva y tendenciosa del resultado nefasto de la colonización, relectura que generalmente incluye categorías como el genocidio, exterminio y sometimiento de América. Tampoco intenta idealizar de manera eufórica la conquista independentista y la formación de nuevas repúblicas. *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, relatos que debaten en torno al nacimiento de las repúblicas latinoamericanas, manifiestan que los principios independentistas liberales, constitucionales y de derecho sucumbieron al gobierno de partido único, corrupto y despótico, de pleno quebrantamiento de la ley, solo interrumpidos en su intención de perpetuarse por golpes de estado y guerras civiles. Por lo tanto, en *El reino de este mundo* la revolución haitiana es, sin dudas, sinónimo de un proceso de descolonización que se enmarca dentro de una crítica historiográfica que no niega el legado colonial latinoamericano, como tampoco su pasado.

cronologías exactas ni a explicaciones racionales. Más complejo resulta aún la tradición oral cosmológica, registro que el empirismo historiográfico basado en la causa y el efecto no considera como fuente confiable, ya que para la historia occidental hegeliana solo los materiales documentales, por tanto escritos, son historia. Para Spengler, sin embargo, “it is of no importance whether the subtilizing turn of mind expresses itself here in oral tradition and there in books [...as] the general course of philosophies as organisms is the same” (364-65).⁸⁶ El retrato del esclavo en la crónica indiana, que es también el de muchas culturas aborígenes de América, es el de un ser sin historia propia, sin origen, sin tradiciones, sin estado y sin voz. Porque, de considerarse esta imagen como archivo histórico, entonces tendríamos, a lo sumo, una historia contada bajo la interpretación del colonizador francés, español o portugués de América, o del blanco criollo.

El reino de este mundo es una respuesta postcolonial a toda esta problemática porque demanda, sin realizar denuncia, escuchar al Otro –el negro– desde su cultura, que es el vehículo que aporta el sentido propio de su pasado. Además, incorpora la diferencia cosmositiva y los relatos menores, que también pueden ser orales, en la historia oficial. Por simbolismo y cosmología, González Echevarría comenta que Carpentier “supo ver que la gran ruptura que constituye la historia del Nuevo Mundo era el argumento más grandioso e idóneo para la narrativa latinoamericana” (*Oye mi son* 52). Me atrevo a decir, incluso, que para Carpentier el registro oral cosmológico del vudú es lo suficientemente legítimo en el Nuevo Mundo, y más precisamente en Haití, como para aceptar su fiabilidad como fuente de escritura de un pasado que por su característica colonial es discontinuo y fragmentario.

⁸⁶ La inclusión de documentos orales en la labor historiográfica, como los cantos épicos por ejemplo, es una crítica hacia Hegel, no en vano Spengler habla de la oralidad de la India y Egipto, culturas ahistóricas para Hegel.

La cosmología afrocaribeña comparte el rito histórico panteísta del vudú, porque “the essence of every Culture is religion” (Spengler 358), además, esta provee el argumento existencial de cada grupo humano y se expresa en “all arts, doctrines, customs, all metaphysical and mathematical form-worlds, all ornament, every column and verse and idea” (358). El vudú, que no tiene un canon bíblico escrito, se comparte oralmente, mediante versos y cantos que se transmiten de generación en generación. En el capítulo *Las cabezas de cera* (I,1), Ti Noel rememora estos cantos:

Había recordado, de pronto, aquellos relatos que Mackandal salmodiaba en el molino de cañas [...] Con voz fingidamente cansada para preparar mejor ciertos remates, el mandinga solía referir hechos que habían ocurrido en los grandes reinos de Popo, de Arada, de los Nagós, de los Fulas. Hablaba de vastas migraciones de pueblos, de guerras seculares, de prodigiosas batallas en que los animales habían ayudado a los hombres. Conocía la historia de Adonhueso, del Rey de Angola, del Rey Da, encarnación de la Serpiente que es eterno principio, nunca acabar, y que se holgaba místicamente con una reina que era el Arco Iris, señora del agua y de todo parto. Pero sobre todo se hacía prolijo con la gesta de Kankán Muza, el fiero Muza, hacedor del invencible imperio de los mandinga, cuyos caballos se adornaban con monedas de plata y gualdrapas bordadas, y relinchaban más arriba del fragor de los hierros, llevando el trueno en los parches de dos tambores colgados de la cruz. (10)

Mackandal introduce el gran relato africano de los reinos desarrollados en el África occidental en Ti Noel y todos los esclavos del Cabo. Popo y Arada remiten a las culturas conocidas por los portugueses desde mediados del siglo XVI, territorio que hoy es Benín (Kea 200-210). Los Nagós, que fueron parte del pueblo Yoruba, vieron su desarrollo en el Imperio de Oyó que

floreció durante el siglo XIV en lo que hoy es Nigeria (Parés 3). Los fulas, asentados en la región de Futa Yallon de Guinea, se desarrollaron a principios del siglo XVI (Aderinto 92). Pero Mackandal no pertenece a ninguna de estas culturas, es “mandinga,” que fue el nombre asignado en el Caribe a los esclavos traídos del valle superior del río Níger, territorio de la Alta Guinea y Sierra Leona (Marion 100). Lo más significativo del fragmento es que Mackandal narra la historia de las culturas que migraron desde el Valle del Nilo, el oriente africano de Egipto, hasta la región centro-occidental del África, olas que datan desde el siglo VII (Delices 103).

A partir de lo conocido oralmente por los mandingas, Mackandal resume más de un siglo de historia africana, nombrando algunos soberanos y dioses fundadores de Oyó, Dahomey y Mali, que fueron grandes estados del África occidental. Entre ellos Adonhueso, soberano de Dahomey entre 1650 y 1680; el Rey de Angola, que probablemente sea Ngola Kiluanje, regente de la dinastía de Angola 1518-1556 (Aderinto 218); el Rey Da, primer monarca de Dahomey, dotado de los poderes místicos del dios Damballah, serpiente que representa el destino del hombre, la eternidad y el dominio sobre la vida (Speratti-Piñero, “Noviciado” 215; Raboteau 266); y Kankán Musa, emperador de Mali en 1312, recordado por el peregrinaje hacia la Meca en 1324 (Rodríguez Junius 449).⁸⁷

Mackandal, dotado de “artes de narrador,” trasmite a los negros esclavos la grandeza de las ciudades de Guinea y Sierra Leona, las rutas del comercio de granos, los grandes mercados del desierto, los conjuros divinos, el baile y ritmo de los tambores de fundamento y los dioses del mundo vegetal, como la cobra sagrada de Widah, “mística representación del rueda eterno” (*El reino* 11).⁸⁸ A todo esto, Ti Noel “comprendía, al oírlo, que el Cabo Francés, con sus

⁸⁷ La serpiente cósmica Damballah, cuando se muerde la cola, evoca la eternidad del tiempo cíclico del hombre. En *La música en Cuba*, habiendo leído a Ortiz, Carpentier menciona este culto dahomeyano reproducido en Haití.

⁸⁸ Wydah, o Ouidah, es la ciudad dahomeyana donde se rinde culto a Damballah encarnado en la pitón (Speratti-Piñero, “Noviciado” 215).

campanarios, sus edificios de cantería [...] era bien poca cosa en comparación con las ciudades de Guinea” (11).

Para los esclavos la ausencia de escritura no conlleva una pérdida del sentido histórico, pues la tradición oral dota sus culturas de un sentido genesíaco de la creación y de los hombres que, a través de siglos, marcaron en la acción grandes acontecimientos sociales y políticos. Estas leyendas orales, traídas por la memoria, permitieron que la historia se mantuviera y compartiera entre los grupos que la hicieron en África y aquellos que la hacen y la harán en el Caribe.

Los primeros cantos vudú aparecen en el capítulo *El traje de hombre* (I, 7), estos registran el “desgarrado gemir de los pueblos llevados al exilio para construir mausoleos, torres o interminables murallas” (17). La historia de los pueblos exiliados contra su voluntad recuerda a los pasajes bíblicos, como el exilio de Judá después de la destrucción de Jerusalén, aunque no se indique explícitamente en el texto. Si bien los cantos de exilio enuncian resistencia, transcurridos varios años de la ejecución de Mackandal, los esclavos entonan salmos que ya no solo recuerdan el gran relato africano como expresión exclusiva de la gesta antillana. El mito se convierte en una épica americana que une a toda la cultura negra: los fons, los fulas, los yorubas, los nagós, los mandingas y las generaciones de estos nacidas en América:

Ante tantas inmundicias, los esclavos de la hacienda de Lenormand de Mezy seguían reverenciando a Mackandal. Ti Noel transmitía los relatos del mandinga a sus hijos, enseñándoles canciones muy simples que había compuesto a su gloria, en horas de dar peine y almohaza a los caballos. Además, bueno era recordar a menudo al Manco, puesto que el Manco, alejado de estas tierras por tareas de importancia, regresaría a ellas el día menos pensado. (21)

Desde la fuga de Mackandal en (I, 3), que también coincide con la “partida de todo el mundo evocado por sus relatos” (13), el mito africano cobra sentido a partir de la experiencia americana. En el pacto de sangre de Bois Caïman que inicia la segunda revuelta esclava, una sacerdotisa que oficia el rito junto a Bouckman dedica un salmo a Ogún Fai y Damballah:

Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, oh!

Damballah m'ap tiré canon!

Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, oh!

Damballah m'ap tiré canon! (22)

El propósito del canto es claro: Ogún vacila con el ojo de un cañón a Damballah y le amenaza con disparar.⁸⁹ El conjuro de Bois Caïman simboliza la fábula bélica de las dos deidades africanas, solo que, esta vez, el dios de los metales y más bravo guerrero, Ogún, apunta contra los franceses. En (II,5) Ti Noel, que se encuentra en la catedral de Santiago de Cuba, recuerda un canto bélico de Mackandal, a quien dedica la oración equiparando a Ogún con el apóstol católico Santiago el Mayor, este dice: “*Santiago, soy hijo de la guerra: /Santiago, / ¿no ves que soy hijo de la guerra?*” (27). El sincretismo entre dioses occidentales y africanos perfila el elemento mestizo de las culturas afrocaribeñas. Nótese que Ti Noel no está en Haití, sino en Cuba, y que el Dios Ogún Fai, a quien el vudú rinde culto, también forma parte del panteón Yoruba de la santería cubana, cuya representación en el catolicismo corresponde a Santiago el Mayor.⁹⁰

En este punto se aprecia la evolución entre la primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!*, y la escritura de *El reino de este mundo*. En primer lugar, ya Carpentier conocía la mitología de Ogún, sus poderes, su culto y también su correspondencia sincrética en el catolicismo, pero

⁸⁹ Estos cantos vudú son tomados de la recopilación de Harold Courlander en *Haiti Singing* de 1939 (Speratti-Piñero, “Cantos” 519; Birkenmaier 22)

⁹⁰ Esta referencia sincrética de Ogún Carpentier la toma de Courlander y su recopilación de cantos Vudú, por lo que se trata de Haití. En *La música en Cuba*, Ogún aparece sincretizado en San Pedro, según estudio de Ortiz y la práctica sincrética de Cuba (450).

desconocía, probablemente, que el mismo dios era venerado en Haití.⁹¹ La investigación sobre la santería cubana en la primera novela profundizó una descripción mitológica de los yorubas, más que todo del panteón reverenciado en las prácticas litúrgicas del Imperio de Oyó, de Nigeria, que le sirvió de preludio a la manifestación religiosa dada en Haití.

El vudú, por cuestiones endémicas, se propagó con mayor fuerza en Haití a raíz de un mayor flujo de esclavos traídos de Dahomey, principalmente de la región de Benín (Anderson 67; Coupeau 11). Si bien las prácticas litúrgicas entre fons y yorubas difieren en algún que otro aspecto, más se asemejan que se distancian, puesto que ambos estados compartieron una misma historia marcada por la guerra, las expansiones territoriales y el control político. Desde el punto de vista religioso, el panteón de ambos guarda una similitud compartida con otras culturas, como la Edo y la Igbo, que también forman parte de la cuenca de la mitología occidental africana. Por ello, en el conjuro oficiado por Bouckman los esclavos se encomiendan al Dios guerrero de los metales, deidad venerada en casi todas las culturas del África occidental llevadas a Haití.

El primer Ogún evocado en Bois Caïman es Ogún Fai, al cual le siguen otras manifestaciones del dios guerrero en el Radá: Ogún-Changó, Ogún Kankanikán, Ogún-Batalá, Ogún-Panamá, Ogún-Bakulé y Ogún Badagrí.⁹² Este último, el más beligerante y agresivo de todos, inspira la revuelta que inicia Bouckman y acaba Dessalines con la independencia. En *El pacto mayor* (II, 2) se le ofrece un canto:

⁹¹ En *¡Écue-Yamba-Ó!* el vudú haitiano aparece como ritual bárbaro, calificando a su practicante de “brujo” y “dañoso” (45). Resulta improbable la asociación, si Carpentier hubiera conocido a fondo el vudú y sus vínculos con la santería y demás cultos afroantillanos en 1933. Gran parte del conocimiento cultural del vudú aparece trece años más tarde en *La música en Cuba*.

⁹² Las deidades vudú son conocidas como Loas, que a su vez son espíritus. Los Loas están agrupados por ciertas características. Cada familia, llamada nanchons, representa un principio distinto. Aunque hay más de siete familias, dos sobresalen en importancia y popularidad: el Radá, que congrega las deidades más antiguas y los principios morales de Dahomey; y los Petro o Petwo, espíritus agresivos de origen Congo y Bantú. Una característica importante es que cada deidad puede manifestarse de forma distinta en conducta y temperamento, de ahí la pluralidad de nombres de Ogún en el vudú (Murrell 76-85).

Ogún Badagrí,

General sanglant

Saizi z'orage

Ou scell'orage

Ou fait Kataonn z' eclai? (22)

El canto a Ogún Badagrí, venerado principalmente en la ciudad de mismo nombre, rememora la épica batalla de los dahomeyanos contra el Imperio de Oyó por conquistar la región de Badagrí en 1737 (Barnes 50). Cuando Ti Noel regresa a Haití luego del exilio en Santiago de Cuba, “sabía [...] que el triunfo de Dessalines se debía a una preparación tremenda, en la que habían intervenido Loco, Petro, Ogún Ferraille, Brise-Pimba, Caplaou-Pimba, Marinette Bois-Cheche y todas las divinidades de la pólvora y del fuego” (32). Los hierros de Ogún incitan al conjuro, reciben a las tropas napoleónicas que intentan reconquistar la isla y bendicen la gesta de Dessalines, que se concreta con la independencia.

Del culto a Ogún, lo capital es recalcar que hay dos niveles de mestizaje de los cuales Carpentier tuvo conocimiento en *El reino de este mundo*. Por un lado, el mestizaje de los fons, los fulas, los yorubas, los nagós, los mandingas y los congos que reconfigura toda la mitología del África occidental en el Caribe, principalmente aquella preconizada en Oyó y en Dahomey; por otro lado, el resultado de esta mezcla africana a luz de un catolicismo que termina arrojando el resultado dialéctico de una religión criolla: el vudú. En efecto, *La música en Cuba* provee el prefacio teórico del sincretismo y la transculturación afrocaribeña en una larga cita a Ortiz:⁹³

⁹³ *La música en Cuba* es un libro altamente revelador para Carpentier, en él interpreta el fenómeno cubano a partir de lo haitiano y viceversa. Las similitudes no son solo de carácter religioso, sino también musical. Hablando de la contradanza, por ejemplo, infiere que el compás de percusión del Radá haitiano, traído a Cuba por los esclavos que huyeron del proceso independista de Haití, modifica los patrones rítmicos del tambor batá cubano, proceso que a la larga produce la habanera o contradanza cubana (311).

Sabido es que el panteón Yoruba se difundió a los pueblos fronterizos, especialmente hacia el norte, penetrando en el Dahomey y en su región marítima, en el antiguo Ardrá o Arará, absorbida hace más de un siglo por aquel reino que fue poderoso. Por esta razón, entre los negros de esta región se advierte un avezado sincretismo teológico y litúrgico, y los cánticos, toques e instrumentos se han entremezclado, elevándose a las mismas deidades con advocaciones diversas. (499)

El aprendizaje de *¡Écue-Yamba-Ó!* es de carácter narrativo y se relaciona con el manejo oral de los personajes que se presentan de una forma directa, estilo que produce un discurso mimético a través del diálogo que copia la voz e imagen de los personajes. El inconveniente de este discurso directo es que, con el propósito de ser copia fiel del real, termina siendo más idiolecto que el original (Paute 271). Así, la oralidad lleva al personaje a la caricaturización, no por lo que dice, sino por cómo lo dice. En *El reino de este mundo*, en cambio, no hay diálogos, el registro oral es presentado de forma indirecta y solo se reproduce la voz narrativa que asiente, a través de verbos declarativos, lo comunicado entre los personajes, a excepción de los cantos épicos y litúrgicos del vudú.

El registro oral, presentado en un estilo indirecto, es el que permite la comunicación de Mackandal con Ti Noel y los esclavos, donde se cuentan las grandes historias del África. Las enseñanzas del vudú, sus leyes cósmicas, el conocimiento del mundo natural que este provee al iniciado, como el trabajo con hierbas tanto medicinales como venenosas. En el capítulo *Lo que hallaba la mano* (I, 3), Mamán Loi, que es una mamba –sacerdotisa–, comparte su conocimiento de los poderes naturales con Ti Noel y Mackandal.

El último aspecto de la historia oral remite al desconocimiento de la existencia de un patrimonio histórico caribeño no registrado a través de la escritura. La narrativa oral de la novela

no es una reacción contra la narrativa escrita, sino más bien un complemento que intenta dar explicación a los vacíos y deficiencias de la historiografía haitiana escrita por el colono y el blanco criollo. Mackandal y el vudú entran por vez primera en la historia escrita en el estudio de Moreau de Saint-Méry, abogado y cronista de la ciudad del Cabo, en *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue* (1797).

En *Dogón dentro del arca* (II, 4) se menciona al cronista:

El gobernador pronunció entonces una palabra a la que Monsieur Lenormand de Mezy no había prestado, hasta entonces, la menor atención: el Vaudoux. Ahora recordaba que, años atrás, aquel rubicundo y voluptuoso abogado del Cabo que era Moreau de Saint Mery había recogido algunos datos sobre las prácticas salvajes de los hechiceros de las montañas, apuntando que algunos negros eran ofidiólatras. Este hecho, al volver a su memoria, lo llenó de zozobra haciéndole comprender que un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado. Los esclavos tenían pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías.

(25)

Los primeros apuntes de Moreau de Saint-Méry dan nombre al fenómeno cultural de la isla, el vudú, que según él, se debe al culto de la serpiente de Ouidah.⁹⁴ Lo destacable del fragmento es el desconocimiento del blanco ilustrado sobre el negro. Lenormand de Mezy, luego de dos revueltas, se percata de que las insurrecciones pudieron deberse al culto religioso que los negros practicaban en sus narices y en su hacienda. En efecto, a raíz de la segunda insurrección,

⁹⁴ En *La música en Cuba*, hablando de la comparsa cubana, donde se representa un juego en el que se mata una culebra, Carpentier aduce, citando a Ortiz, que este baile cubano deriva del mismo culto dahomeyano de la cobra preservado por el vudú haitiano (447). Aunque no cita a Moreau de Saint Mery en este aspecto, el cronista del Cabo aparece en varias citas del libro, principalmente en referencia a la danza y música afrocaribeña de Saint-Domingue, de las que Carpentier destaca las similitudes con las expresiones culturales de Cuba.

Lenormand de Mezy entiende que el tambor africano no representa un simple instrumento de percusión, sino el recinto sagrado de los dioses africanos.⁹⁵

Los cantos vudú representan el espacio de toda la cosmología africana llevada a Haití, de la historia, de las tradiciones, del génesis y la creación, de las enseñanzas y leyes generales, etc. Toda esta significación oral, que había sido desapercibida por el colono francés, entra en el registro de la historia escrita a partir del conjuro de Bois Caïman, por ello, “en vista de que sería necesario redactar una proclama y nadie sabía escribir, se pensó en la flexible pluma de oca del abate de la Haye, párroco del Dondón” (22). Sin embargo, el registro escrito de este pacto es sumamente deficiente e incierto y representa un enigma autoral. Abbe Delahaye, párroco que simpatizaba con el movimiento negro, al ser interrogado por las autoridades coloniales en 1793, admitió de mala gana y bajo coerción haber redactado un borrador de la proclama (Bell 42).

La confesión contrasta con la versión de Antoine Dalmas, médico de la hacienda de Gallifet, quien en 1814 publica la *Histoire de la révolution de Saint-Domingue*, alegando haber redactado un manuscrito de la proclama en 1793 (Miller 179). En su secuencia de acontecimientos, Bouckman no aparece como oficiante del famoso rito de Bois Caïman, sino como insurgente caído en combate. En *Voyage dans le nord d’Haïti* (1824), de Hérald Dumesle, aparece un poema épico que simboliza el levantamiento esclavo como respuesta de un conflicto teológico entre el Dios blanco y el Dios negro.⁹⁶ Sin embargo, el verso no refleja rastro alguno de Bouckman ni tampoco se menciona el juramento. En la novela, parte del poema de Dumesle aparece traducido al español sin formato de verso, pues se trata de la voz de Bouckman: “El Dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros

⁹⁵ Probablemente, esta asociación se deba al estudio de los tambores de fundamento, el Batá y el Ékue de las culturas Yoruba y Ekpe –Abakuá–, que Carpentier había descrito en *¡Écue-Yamba-Ó!* Los tambores, cuando empleados en ceremonias litúrgicas, emiten la voz de dios.

⁹⁶ El mismo poema, traducido al inglés, es parte de la proclama que Cyril Lionel Robert James atribuye a Bouckman en *The Black Jacobins* (1938).

brazos y nos darán la asistencia. ¡Rompan la imagen del Dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de la libertad!” (22).

Victor Schoelcher, periodista y político francés, en *Colonies étrangères et Haiti* (1843), es quien primero coloca a Bouckman como organizador del juramento de Bois Caïman, tomando el verso en creol y la traducción en francés de Dumesle.⁹⁷ Las tres fuentes historiográficas no mencionan la palabra vudú, por lo que se deduce que no se conocía, siquiera, el culto de los esclavos. Schoelcher se refiere al dios negro como “Gran Espíritu” y “oráculo,” que son las fuerzas que Bouckman invoca (99). En *Vie de Toussaint Louverture* (1889), también de Schoelcher, se reproduce el mismo fragmento, pasaje que González Echevarría aduce que fue prácticamente calcado en *El reino de este mundo* (*El peregrino* 163).

La sugerencia de González Echevarría, sin embargo, puede ser textual más no del todo documental. A buen recaudo, Schoelcher copia y pega el verso de Dumesle ubicando a Bouckman en la escena, cosa que también se aprecia en el capítulo *El pacto mayor* (II, 2). No obstante, hay datos que Carpentier no transcribe de la *Vie de Toussaint Louverture*, empezando por el orden y fechas del evento. Aunque en la novela no hay una cronología apuntada, *La música en Cuba* indica que el conjuro ocurre la noche del 14 de agosto de 1791 (307); en cambio, para Schoelcher la cita se efectúa el 23 de agosto (*Toussaint* 30).

Lo segundo es el lugar de los hechos. En Schoelcher, el rito ocurre en Morne Rouge, ubicada en la parte Norte del Cabo (30). En *El reino de este mundo* aparecen dos lugares, los

⁹⁷ Le bon Dieu qui fait le soleil qui nous éclaire d'en haut,
Qui soulevé la mer, qui fait gronder l'orage,
Entendez-vous, vous autres, le bon Dieu est caché dans un nuage,
Et là il nous regarde et voit tout ce que font les blancs.
Le bon Dieu des blancs commande le crime, par nous il veut des bienfaits !
Mais Dieu !, qui est si bon, nous ordonne la vengeance;
Il va conduire nos bras, nous donner assistance.
Renversez l'image du Dieu des blancs qui fait venir de l'eau dans nos yeux;
Ecoutez la liberté, elle parle au cœur de nous tous. (99)

“riscosos perfiles” de Morne Rouge, y “las espesuras de Bois Caimán” (21). Deduzco que dos cosas pueden haber sucedido en la documentación del relato. La primera es que el autor, quien seguramente había leído informaciones cruzadas, intuyó que Bois Caïman era una zona no cultivada adyacente a las montañas de Morne Rouge, lugar próximo o perteneciente a la plantación de Lenormand en la hacienda Dufrené. La segunda, aún más sofisticada, que el autor no reproduce el error común que muchos historiadores cometieron: el de situar dos acontecimientos separados, pero estrechamente relacionados, en uno solo: a saber, la asamblea de la élite esclava en Morne Rouge, el 14 de agosto de 1791, con fines logísticos y de planeamiento insurreccional; y la ceremonia de Bois Caïman, descrita como el rito mágico-religioso de Bouckman, que ocurre después del 14 de agosto pero antes del estallido general del 22 del mismo mes, versión que se acerca un poco más a la ofrecida por Dalmas (Miller 173-74). Los cierto es que en *El pacto mayor* (II, 2) aparecen dos lugares, no hay mención de la Dufrené, y las fechas no encajan con las aportadas por Schoelcher, por lo tanto, el autor ofrece una reconstrucción sui generis a partir de varias fuentes historiográficas.

Las deficiencias historiográficas, al no contar con información de primera mano, son enormes. Hay controversia con el lugar preciso del hecho, con las fechas, con el poema en creol, con la lengua de Bouckman, y con el componente místico-religioso del acontecimiento.⁹⁸ Pero lo importante no es desentrañar una verdad histórica a través del texto, al menos no en *El reino de*

⁹⁸ Lo que aún está en disputa no es la existencia de Bouckman, ni de la congregación esclava y mulata ocurrida en algún lugar de la llanura del Norte del Cabo cercano a la plantación de Lenormand de Mezy, sino el carácter religioso de un supuesto ritual vudú, las fechas y el creol de Bouckman. Al no haber cronistas en el evento, las fuentes historiográficas narraron una historia a partir de supuestos informantes y testigos presenciales que años después de haber ocurrido el conjuro dieron fe de lo sucedido. Muchas teorías circundan este mito histórico, por ejemplo, Sylviane Diouf, en *Servants of Allah: African Muslims Enslaved in the Americas* (1998), ha argumentado que Bouckman y los mandingas eran de origen musulmán. Las variantes son tan diversas que no vale la pena resumir el camino de las muchas versiones apócrifas y oficiales. Posiblemente, y de no haber sido manipulado, el documento más fidedigno viene de la *Lettre annuelle de l'Ordre de Notre Dame*, compiladas por R. P. Cabon en *Les Religieuses du Cap a Saint-Domingue* en 1949. El documento es una especie de crónica que describe la entrada de Bouckman y sus huestes al Cabo entonando cantos vudú (Fick 265).

este mundo, no solo porque el relato en sí, como artefacto literario, no busca arar en la verdad historiográfica, sino porque su propósito es distinto: que es insertar la historia oral del esclavo en la historia escrita del blanco. Ya en *La música en Cuba* el autor advierte que “las supervivencias totémicas [...] la invocación ‘en lengua’, transmitidos por la tradición oral entre las negradas esclavas, son cosas que tardaron mucho tiempo todavía en salir de un confinamiento impuesto por el sistema social de la Colonia” (327). No se trata de una reacción o rechazo al registro escrito, pues la narrativa de *El reino de este mundo* se disuelve en dos voces, la oral y la escrita, que interactúan omitiendo, agregando y simbolizando eventos del pasado haitiano continuamente, difuminando la línea de lo estrictamente oral y lo estrictamente escrito.

2.10 Traslación de un mito africano en el Caribe

El viaje de la historia antillana en Carpentier toma vuelo a partir de una discontinuidad, que es una cadena interrumpida por tres factores importantes: la memoria extinta y casi extraviada de lo aborígen y de las culturas nativas del Caribe, el injerto abrupto e involuntario de muchas culturas africanas en suelo caribeño, y la influencia del blanco, único sujeto que escribe su propia historia, y que a veces relata, con alguna deficiencia y desafiando las barreras del lenguaje y la cultura, sus relaciones sociales con los Otros. Si la historia del Caribe es un relato contado en gran medida por el colonizador y el blanco criollo, entonces el sentido del pasado del negro esclavo y del mulato, grabado en los cánticos y las narraciones orales, solo pueden cobrar sentido a través del círculo del tiempo mitológico de sus culturas.

El principio de lo cíclico, contrario a una línea de progresión periódica, es su mismo fin, de ahí que el círculo acabe con la historia contada por el colonizador facilitando un comienzo relector a partir de la otra cara de la moneda, que es aquella del colonizado. El cambio de

perspectiva histórica espengleriana permite a Carpentier sobreponerse a la línea hegeliana, progresión que de por sí se presenta, en el Caribe, fragmentada e interrumpida por los desmanes históricos propios de un proceso de conquista y colonización.

El tiempo circular es tiempo de génesis y mitos, como infiere Spengler, pues desde los registros de la historia antigua los orígenes siguen los ciclos de tiempo, sea el biológico de nacimiento y muerte, o el cósmico del sol y la luna. En la antigüedad clásica, el viejo mito de las cuatro épocas metálicas de oro, plata, bronce y hierro fueron reinterpretadas por griegos y romanos. Para ambos, el tiempo era infinito y circular, lo que configuraba un sistema elíptico cerrado de recurrencias eternas gobernado por leyes cosmológicas (Lemon 56). Esta idea partía de tres suposiciones: 1) la creencia en los ciclos cósmicos cuyo universo reconstruye la vida una y otra vez, idea defendida por el estoicismo desde Heráclito hasta Marco Aurelio. 2) el destino como rueda de la fortuna, cuya rotación define al azar el porvenir. 3) la concepción griega del crecimiento, o analogía biológica de las culturas. Además, la concepción judeocristiana antigua del destino y el tiempo del hombre también es circular. En el *Antiguo Testamento*, por ejemplo, se indica que el pueblo elegido sufrirá una catástrofe apocalíptica de hambre y pestilencia, pero resurgirá de la mano de Yahvé con una Jerusalén reconstruida. En el *Nuevo Testamento*, por otro lado, se insiste en la idea de la resurrección y la reencarnación de Jesús de Nazaret, el Mesías.⁹⁹

Sabemos que la concepción de tiempo de una de las culturas del vudú, en específico la fon de Dahomey, es cíclico e infinito, pues “en la urbe sagrada de Widah se rendía culto a la Cobra, mística representación del ruedo eterno” (*El reino* 11). Las llanuras, planicies, montañas

⁹⁹ Ciertamente es que a partir de *La ciudad de Dios* (426), San Agustín reconfigura el sentido cíclico del cristianismo. Además de su carácter apologético, *La ciudad de Dios* es una interpretación de la historia universal a través de la doctrina cristiana que divide el mundo enfrentado en la pugna del bien y del mal. Teniendo en cuenta el momento de su redacción, caída del imperio Romano, es un libro inspirado en la emergencia del triunfo de un orden nuevo guiado por la providencia, la fe, el propósito y la esperanza de una renovación eterna. Es decir, una historia lineal y de progreso.

y cráteres de la tierra fueron formadas por los movimientos de Ayida Wedo o Aido-Hwedo, la serpiente cósmica de la creación dahomeyana que representa el arcoíris (Lynch and Roberts 46). Esta serpiente, que es también mujer de Damballah, se enroscó, mordiéndose la cola, dando soporte y gravedad a la tierra (46). Para los fon, la serpiente representa el “eterno principio” que nunca acaba, que es uno de los mitos universales regidos por los principios espenglerianos de las leyes cosmológicas.

La serpiente como mito de creación no es exclusivo de África, ni de Dahomey ni del vudú. Es una recurrencia que se da tal y como Spengler apunta: en distinto tiempo y lugar del globo terráqueo, pues ha sido el mito fundacional de muchas culturas que han presenciado el círculo de la culebra que se muerde la cola. La rosca de la serpiente fue llamada Uróboros por los griegos para simbolizar el tiempo cíclico, mitos equivalentes aparecen en la cultura Yangshao de China, 4500 a.C; la Elam del Medio Oriente, 2500 a.C; y el antiguo Egipto, 3000 a.C (Halpern 17-23). Uno muy similar al de Dahomey ocurre en los pueblos aborígenes de Australia y Estonia que creen en una serpiente arcoíris (Fraser and Lee 22). El reptil, además, también aparece, aunque de forma distinta, en la serpiente emplumada Quetzalcóatl, Dios creador del mundo Mexica, y en el libro del *Génesis* de Adán y Eva.

La serpiente de Dahomey no es el único mito africano que se transculturiza en el Caribe y en la novela, el mito Edo y Yoruba del caracol también lo hace. Si bien ambos inspiran la rebelión esclava, el segundo mito de la creación encarna un lenguaje profético y de conquista que se asemeja a la escritura del *Antiguo Testamento*, en específico a la ocupación de Jericó por Josué, a quien Yahvé ordenó, luego de la muerte de Moisés, la conquista del Canaán, la tierra prometida a Israel, por haber preferido dioses falsos antes que a él, el verdadero Dios del cielo y la tierra. Esta encomienda divina, simbolizada a través de un mito Edo y Yoruba, invita a los

esclavos a poseer la tierra americana en *La llamada de los caracoles* (II, 3). Sin embargo, el mito también pavimenta el terreno a una interpretación de la teología africana en América, pues no se trata de una simple traslación mítica reproducida en el Nuevo Mundo.

La narración claramente pasa de un canto de resistencia a uno de conquista y a otro de sincretismo y mestizaje. Los primeros cantos de “resistencia” aparecen en el capítulo *El traje de hombre* (I, 7), a través del rito “Yenvalo,” que literalmente significa ven a mí (Fleurant 241), entonado por Mackandal y la congregación esclava en el patio de la Dufrené:

Yenvalo moin Papa!

Moin pas mangé q'm bambó

Yenvalou, Papá, yanvalou moin!

Ou vlai moin lavé chaudier;

Yenvalo moin? (17)

La traducción al español se ofrece debajo del verso, esta reza: “¿Tendré que seguir lavando las calderas? ¿Tendré que seguir comiendo bambúes? (...) ¡Oh, padre, mi padre, cuan largo es el camino! ¡Oh, padre, mi padre cuan largo es el penar!” (17). El pasaje se produce luego de cuatro años de la peste iniciada por Mackandal. El Manco, que había estado fugitivo en las montañas del Cabo, reaparece en la hacienda y entona con los demás esclavos este lamento de “exilio” que simboliza el “cuadro de infinitas miserias” que vive el esclavo (17). El canto es una tradición fon, en forma de invocación y súplica, a los espíritus ancestrales de Guinea, y también una manera de hacer conexión con los espíritus Loas que se comunican mediante la posesión del cuerpo de uno de sus fieles (Fleurant 241).¹⁰⁰

¹⁰⁰ Similar principio religioso había narrado Carpentier en *¡Écue-Yamba-Ó!* explicando cómo en la Santería cubana un Orisha “baja,” es decir, se apodera del cuerpo de un creyente en las ceremonias litúrgicas.

Por la entonación fuerte de este canto encuentran a Mackandal y lo condenan a la hoguera. Pero el Manco, que ya dominaba la metamorfosis, había advertido que “un día daría la señal del gran levantamiento,” grito que emitiría “la voz de los grandes caracoles” (*El reino* 17). El caracol, en la cultura Edo y la Yoruba, funda la tierra creada por los dioses Osanobua y Olordumare. Aunque ambos mitos difieren, guardan bastante semejanza por el contacto fronterizo entre el Reino Edo, también Reino de Benín, y el Imperio de Oyó.

En el mito Edo, cuando Osanobua, el ser supremo, decidió poblar el mundo, pidió a sus cuatro hijos en el cielo elegir un regalo de la naturaleza. El más viejo eligió la riqueza, el siguiente en edad la sabiduría, el tercero la energía espiritual y el último, complaciendo la sugerencia de un tucán, una concha de caracol. Ninguno de los hermanos sabía que la tierra estaba cubierta de agua. Cuando llegaron a la tierra, el hijo menor de Osanobua volteó su concha de caracol, lo que produjo una erupción de arena que llenó todo el espacio cubierto de agua. El menor de los hermanos se convirtió en el dueño de la tierra y en el primer Oba –Rey– de Benín. Sus hermanos mayores, a cambio de un lugar de residencia en la tierra, tuvieron que ceder sus poderes –riqueza, inteligencia y energía espiritual– al hermano menor de quien se habían burlado por haber escogido un caracol (Dalby 162).

La leyenda de los caracoles simboliza dos grandes enseñanzas. La primera es reclamar y poseer la tierra, es decir, fundarla, poblarla y gobernarla. La segunda es la elección sabia, certera y precisa del primer regente de Benín, quien con cautela supo convertirse en el Rey de la tierra. El llamado de los caracoles de Mackandal alude al momento oportuno de la emancipación esclava, de levantar armas contra el colono y el mulato opresor y de conquistar el suelo antillano. El día que los caracoles hablen, indica Ti Noel, “la sangre de los blancos correría hasta los arroyos, donde los Loas, ebrios de júbilo, la beberían de bruces, hasta llenarse los pulmones” (*El*

reino 16). La profecía se cumple, “ocho días después” de Bois Caïman, por lo que tendría lugar un 22 de agosto de 1791.¹⁰¹ Ese día las tropas de Bouckman toman el Cabo y masacran al blanco. La segunda llamada de los caracoles se produce durante el periodo de Boyer, el general sureño y mulato que unifica la región norte y sur de Haití y restaura la esclavitud sobre el negro. Al escuchar los caracoles, Ti Noel declara la guerra contra los “nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos” (51).

2.11 Dionisio contra la razón

La disputa negro esclavo versus colono blanco ha sido interpretada como una lucha entre lo primitivo contra lo racional (Cuervo-Hewitt 63). Estas categorías traen como consecuencia un sinfín de subdivisiones, como por ejemplo, lo mágico y místico contra el raciocinio y el intelecto, lo indígena contra lo civilizado o la fuerza bruta contra la delicadeza refinada. En mi lectura, los principios dionisiacos no rechazan lo apolíneo, sino los complementan, pues desde esta visión se pueden comprender fenómenos poco captados por la perspectiva de los cronistas que relataron la historia haitiana, ángulos que también son inaccesibles para los métodos científicos de la historiografía occidental. Leer las dos cosmovisiones maniqueamente conlleva a pensar en lo americano definido como un instinto incapaz de alcanzar el intelecto. Conuerdo con Anke Birkenmaier, quien argumenta que los esclavos liderados por Mackandal y Bouckman “se rebelan no al nivel de ideas de la ilustración sino al de la fe practicada como declaración de guerra” (“Cantos vodú” 21).

La crítica hacia la razón hegeliana recae, precisamente, en lo apuntado por Birkenmaier. La razón, en Spengler, cuando se teoriza en demasía, desvirtúa el principio del origen, de la raíz

¹⁰¹ Reconstruyo la línea de tiempo a partir de los datos proporcionados por el autor en *La música en Cuba*. En la novela solo se indica que la revuelta de Bouckman ocurre ocho días después de Bois Caïman.

y de la esencia, que son las leyes fundadoras de la cultura (33). *El reino de este mundo* plantea que el mundo racional del colonizador francés en el Caribe emite códigos que resultan en el amparo y la continuidad de prácticas inhumanas, que son, en esencia, apologías que actúan en contra de los principios humanistas de la misma Ilustración. Por ejemplo, para el conquistador y colonizador de América los dioses y rituales de muchos credos indígenas fueron percibidos como prácticas demoniacas, excusa que sirvió para bendecir, en muchos casos, las cruzadas evangelizadoras. A lo largo de la novela se desarrolla un mensaje similar al del *Libro de Josué*, que es el castigo de Yahvé a quienes desobedecen su ley, y en cómo el pensamiento filosófico occidental actúa en pro del dominio total de la economía, la política y la cultura de Saint-Domingue.

El conflicto teológico en el cual gravita el relato –la mitología afrocaribeña versus el pensamiento occidental y su religión–, puede observarse en palabras de Jean-Baptiste Labat, misionario dominico francés que vivió en varias islas del Caribe durante los siglos XVII y XVIII. Luego de la segunda revuelta haitiana, en medio de la anarquía y el río de sangre, el narrador parafrasea al clérigo dominico dando respuesta a la sedición. Este afirma: “bien lo había dicho el padre Labat, luego de su primer viaje a estas islas: los negros se comportaban como los filisteos, adorando a Dogón dentro del Arca” (24). La cita, aunque no textual, se encuentra en *Nouveau voyage aux iles de l'Amérique* (1722), libro que el padre Labat publicó a su regreso a París. La afirmación de Labat respecto a la revuelta liderada por Bouckman es una anacronía propia de la novela, pues el clérigo no presenció en vida ninguna de las revoluciones haitianas. No obstante, su crónica denunciaba los inicios del sincretismo religioso caribeño, principalmente el conjunto de prácticas religiosas africanas tradicionales que los esclavos preservaban detrás de la fachada

de la fe y la religión cristianas que fueron obligados a aceptar por las instituciones eclesiásticas colonizadoras.

Dogón dentro del Arca hace referencia a las enseñanzas del *Libro de Samuel*.¹⁰² En él se narra la derrota que sufre Israel por los filisteos y la captura de su Arca, cofre que contenía los mandamientos de Yahvé según cuenta el *Éxodo*. Cuando los filisteos robaron el Arca la ofrendaron como trofeo a Dagón, su dios de la fertilidad. Al día siguiente, la estatua de Dagón apareció boca abajo frente al Arca, después de levantada, a la mañana siguiente, esta volvió a aparecer boca abajo, pero sin manos ni pies. El Arca estuvo en posesión filistea por un periodo de siete meses, hasta que estos se rindieron a la furia de Yahvé y a los castigos coléricos que mandó sobre las ciudades de Asdod y Ecrón.

El compartimento “inescrupuloso” de los negros africanos en el Caribe, según Labat, se relaciona con aquel de los filisteos (cit. en Paravisini-Gebert 32). Solo que la diferencia entre un contexto y otro es abismal. En el bíblico, Israel es atacado por un pueblo intruso que incluso roba parte de su testimonio sagrado: Las Tablas de la Ley, el Maná y la Vara de Aarón. En el Caribe, por el contrario, es el colonizador francés quien ataca a varios pueblos del África, los destierra, los esclaviza y les impone, contra su voluntad, su credo. Sin embargo, en ojos de Labat, la continuidad de ciertas tradiciones africanas en el Caribe, mezclada con prácticas católicas, representa una actitud de desobediencia a la palabra y mandamientos del Dios occidental. Además, como bien había investigado Moreau de Saint-Méry, los negros eran “ofidiólatras,” es

¹⁰² Es curioso el uso de Dogón y no Dagón o Dajon como aparece en diversas traducciones bíblicas en idioma español. Puede tratarse de una imagen barroca en relación lúdica con las palabras, pues Dogón es la pronunciación española de Dungeon, palabra en inglés que designa a las mazmorras donde confinaban a los esclavos. Casualmente, en este capítulo, Lenormand de Mezy se salva de la matanza del Cabo ocultándose durante dos días en el lúgubre “fondo de un pozo seco” (*El reino* 24), lugar que presenta características similares al de una mazmorra.

decir, veneraban a una serpiente, símbolo diabólico que incita al pecado bíblico en el *Antiguo Testamento*.

Contrario al pensamiento de Labat, en la novela Yahvé no bendice la empresa colonizadora francesa, ni desata la peste sobre los negros esclavos por no reverenciarlo. En contraste, cuando Napoleón inicia por medio de Leclerc la reconquista haitiana, son los Grandes Loas y Damballah quienes aniquilan a “los últimos colonos del antiguo régimen” (*El reino* 30). El general Leclerc y sus huestes sucumben al “vómito negro” de la fiebre amarilla, las serpientes venenosas de Rochambeau mueren “sin haber puesto huevos” y los negros aplacan “con el pecho desnudo las bocas de cañones enemigos y [...] el plomo de los fusiles” (30).

Los mismos dioses africanos que lanzan la peste sobre el colono blanco, en un estilo que recuerda al de Yahvé en los *Libros de Josué y Samuel* contra las ciudades de Jericó, Asdod y Ecrón en defensa de Israel, también reprime la desobediencia de sus fieles. El castigo más llamativo recae sobre Henry Christophe, quien “se había mantenido siempre al margen de la mística africanista de los primeros caudillos de la independencia haitiana, tratando en todo de dar a su corte un empaque europeo” (40). Además, el Rey se había dedicado a “ignorar el vodú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos” (41). La reconversión del Rey provoca la ira de Ogún-Changó, quien deja caer rayos en el palacio de Sans-Souci como advertencia a las soberbias de Christophe, pero este, en tono desafiante, insulta a San Pedro por “haber mandado una nueva tempestad sobre su fortaleza” (37). La blasfemia del Rey hacia los Dioses vudú le cuesta una hemiplejía y la caída de su reinado. Su descenso final ocurre en el capítulo *La puerta única* (III, 7), título que alude al *Evangelio de Juan* en el *Nuevo Testamento*, donde el apóstol testifica que Jesús es la única puerta de salvación. Christophe, al desoír a los Dioses del vudú –

que son sus legítimos y verdaderos protectores–, muere como la profecía de Mackandal hacia los colonos blancos: “de bruces en su propia sangre” (41).

El Dios occidental, vale resaltar, no es el dios cristiano, sino el pensamiento filosófico que legitima los desmanes del poder imperial que se escuda en principios altruistas y humanistas. Esto se reafirma cuando los esclavos se encomiendan a Ogún Badagrí, deidad guerrera que “guiaba las cargas al arma blanca contra las últimas trincheras de la Diosa Razón” (30). La ya citada observación de Birkenmaier, en este punto, recobra mayor sentido, pues los negros no se rebelan contra la cultura del colono blanco, de su religión o de las ideas de la Ilustración, sino contra sus justificaciones bélicas con fines expansionistas y de dominación política y económica, de ahí que los Dioses africanos no confronten al Dios cristiano. En efecto, el sincretismo es parte del patrimonio cultural caribeño, motivo por el que Ti Noel, estando en la Catedral de Santiago de Cuba, siente “en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo” (26).

El humanismo de la Revolución Francesa queda cuestionado a través de las imágenes barrocas que recodifican el simbolismo del bien llamado Siglo del progreso. Los ideales de libertad, igualdad y fraternidad entran en un conflicto de intereses que envuelve a la recién fundada República Francesa, los colonos monárquicos insulares propietarios de haciendas, los mulatos y esclavos de la colonia. Desde Mackandal, la combustión e inestabilidad social de la isla resultaba insostenible, al punto que las rebeldías de los esclavos se hacían sentir con mayor intensidad y frecuencia, a esta coyuntura se añade la caída de la Monarquía y la aspiración del gobierno republicano de acabar con los vicios del Antiguo Régimen. La volatilidad política, económica y social de Francia y Saint-Domingue suscita distendidos debates entre el gobierno constitucional de la Metrópoli y el de la colonia, a fin de proteger los intereses franceses en el

Caribe y evitar la pérdida de la isla. Antes de la insurrección de Bouckman, la novela ambienta el tenso panorama que vive Lenormand de Mezy:

El gobernador Blanchelande, monárquico como él, se mostraba muy agriado por las molestas divagaciones de los idiotas utopistas que se apiadaban, en París, del destino de los negros esclavos. ¡Oh! Era muy fácil, en el Café de la Regence, en las arcadas del Palais Royal, soñar con la igualdad de los hombres de todas las razas, entre dos partidas de faraón. A través de vistas de puertos de América, embellecidas por rosas de los vientos y tritones con los carrillos hinchados; a través de los cuadros de mulatas indolentes, de lavanderas desnudas, de siestas en platanales, grabados por Abraham Bruniás y exhibidos en Francia entre los versos de Du Parny y la profesión de fe del vicario saboyano, era muy fácil imaginarse a Saint-Domingue como el paraíso vegetal de Pablo y Virginia, donde los melones no colgaban de las ramas de los árboles, tan sólo porque hubieran matado a los transeúntes al caer de tan alto. Ya en mayo, la Asamblea Constituyente, integrada por una chusma liberaloide y enciclopedista, había acordado que se concedieran derechos políticos a los negros, hijos de manumisos. Y ahora, ante el fantasma de una guerra civil, invocado por los propietarios, esos ideólogos a la Estanislao de Wimpffen respondían: ‘Perezcan las colonias antes que un principio.’ (23)

El fragmento es de valor intrínseco para visualizar las alegorías barrocas de la Revolución Francesa. Los colonos, por miedo a perder sus propiedades y riqueza, califican de utopista al nuevo gobierno metropolitano que aun recibía las rentas azucareras de Saint-Domingue, modelo que era viable a costa del trabajo forzado. De ahí la referencia a Alexandre-Stanislas, Barón de Wimpffen, quien en *A Voyage to Saint Domingo* (1797) argumentaba que el sistema productivo colonial de la isla era solo sostenible bajo un sistema esclavista que, inevitablemente, conduciría

a su implosión. La Asamblea Nacional de París, que se suponía aboliera la esclavitud en sus colonias, sanciona, en 1791, leyes que tímidamente concedían el derecho a votar a algunos hombres libres de color, para luego, en 1792, conceder el beneficio de la ciudadanía a aquellos negros que poseyeran títulos de propiedad (Coupeau 21). Las medidas, que intentaban terciar el conservadurismo de los colonos blancos y aliviar las pretensiones políticas de los mulatos afrancesados, estaban destinadas a mantener posesión de la colonia, de su sistema esclavista y de las rentas con el propósito de evitar un estallido final e inminente que ya se anunciaba desde el Conjuro de Agosto de 1791.

En 1792, a las puertas de una insurrección mayor a la de Bois Caïman, la Asamblea concede la igualdad de derecho a los negros hijos de manumisos, pero la medida, insuficiente, llega tarde para impedir el gran movimiento de hombres de color y esclavos que se produce bajo liderazgo de Toussaint Louverture (23). Lo importante del fragmento recae en contrastar las dos caras de la moneda de la Revolución Francesa. Por una parte, se da el hecho de que el gobierno no sanciona medidas que cesen la esclavitud, principio contrario a los ideales revolucionarios, sino que concede derechos a pocos hombres libres de color. Todo esto a fin de evitar una sublevación que acabara con el dominio francés en la isla. Por otra parte, los derechos políticos solo favorecían a los mulatos criollos, dejando prácticamente intacto el sistema esclavista. Aún más sorprendente es la respuesta de “Perezcan las colonias antes que un principio,” pues es eco propio de una actitud de lamento a la luz de una derrota cantada. Además, si la República Francesa estaba tan dispuesta a perder colonias antes que quebrantar sus principios morales ¿por qué nunca decretó el fin de la esclavitud en Saint-Domingue? Las concesiones parciales de ciertos derechos políticos a negros y mulatos fue un intento por alargar el estatus quo opresivo. En suma, la alegoría barroca sugiere que el interés político y colonial de Francia y de su gobierno

republicano imperó sobre los principios humanistas fundamentados en La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789. En otras palabras, la novela cuestiona a través de las imágenes barrocas si la libertad, la igualdad y la fraternidad fueron los verdaderos significantes históricos de la Revolución Francesa como celebraba Hegel (Lemon 229).

La imagen barroca más demoledora de la Monarquía y la Revolución Francesa aparece al inicio del primer capítulo, titulado *Las cabezas de cera*, a través de las visiones presagiosas que se revelan en Ti Noel. Acompañando al amo a la barbería, cuando el Cabo vivía en perfecta armonía bajo total control colonial, Ti Noel ve cuatro cabezas de cera en el mostrador del establecimiento sobre las cuales descansan las correspondientes pelucas blancas del Rey, de los miembros de su Corte y de los Magistrados. Casualmente, colindante a la barbería, una tripería exhibía cabezas de terneros desolladas, y el esclavo se burla de cómo en el mantel de una misma mesa “al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores” (*El reino* 9). Las imágenes anuncian lo que acontecerá en Francia: la decapitación del Rey Luis XVI y de todos los miembros de su Corte, pero estas visiones no paran allí. Para distraerse de la larga espera al amo, Ti Noel entra a una librería, en ella ve un grabado en bronce de un Rey que “representaba algo así como un almirante o un embajador francés recibido por un negro rodeado de plumas y sentado sobre un trono” (9). La imagen tiene un valor claramente profético. La Revolución Francesa habría de terminar con fin similar al del Antiguo Régimen: al compás de la guillotina y las decapitaciones hasta el golpe de estado que convierte a Napoleón en Cónsul de Francia, gobierno que fracasa en la reconquista de Saint-Domingue a manos de Jean-Jacques Dessalines, Emperador de Haití.

Por último, las alegorías barrocas también pueden leerse a través de los epígrafes de cada uno de los capítulos. El primero abre con un diálogo entre el Demonio y la Providencia,

personajes de la comedia de Lope de Vega titulada *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1599). El paratexto cierra con la pregunta del Demonio al tribunal bendito: “¿Dónde envías a Colón para renovar mis daños?/¿No sabes que ha muchos años que tengo allí posesión?” (8). Una breve lectura de la comedia permite apreciar cuáles fueron los móviles que impulsaron la conquista de América, se trata de la codicia y sed de riqueza enmascarada en la fe y la religión. El epígrafe invita a repensar los significados y significantes históricos de todo el proceso de conquista y colonización, más precisamente en cómo el uso deliberado de la figura del Demonio justificó, con sobrado beneplácito, el avance de la agenda colonizadora y con ella la posterior dominación política, económica, social y cultural de América.

Esta perspectiva burlesca se desarrolla en una contestación a la razón dialéctica de la historia. En efecto, el último epígrafe concluye con “*Miedo a esas visiones/tuve, pero luego/que he mirado a estotras, /mucho más les tengo*” (44), frase del Caminante, personaje de la comedia de Pedro Calderón de la Barca titulada *La mojiganga de las visiones de la muerte*.¹⁰³ La reflexión de Caminante es una respuesta al mundo al revés en el que percibe a un Diablo que se persigna y a un Ángel que echa reniegos, al final, cuando cae en sí, se da cuenta de que *La vida es un sueño* (1635) y que es aún más perversa de lo que había soñado. Las conclusiones de Caminante, volviendo a la novela, bien pueden encajar con las visiones de Ti Noel. Por ello el concepto de la historia espengleriana que define *El reino de este mundo*, como he demostrado, sigue un patrón de ciclos repetitivos de opresión, revolución y opresión.

2.12 El reino de este mundo y la novela histórica

Como he mencionado en la *Introducción*, *El reino de este mundo* ha generado controversia entre los teóricos de la ficción histórica latinoamericana. El debate es consecuencia

¹⁰³ Se desconoce con exactitud la fecha de representación y/o publicación.

de la innovación en términos de escritura, investigación, mimesis y enfoque del pasado de la novela. Si se tiene en cuenta la aparición del primer libro teórico sobre el género de la novela histórica, el ya citado tratado de Lukács de 1954, una lectura comparativa de época con seguridad hubiera percibido una disparidad evidente entre teoría literaria y ficción. Publicada cinco años antes de *La novela histórica* del crítico húngaro, *El reino de este mundo* planteaba grandes cuestionamientos al libro que se convertiría en la teoría clásica de la ficción histórica. La interpretación cíclica y recurrente de la historia carpenteriana, aunada a una perspectiva anti-universalista de la Razón y la caracterización de personajes históricos, desbordaba parte de las inferencias teóricas de Lukács, quien basaba sus argumentos en la lectura hegeliana de la historia. Esta perspectiva, según el crítico, comprendía la mirada fundamental de las novelas estudiadas en su libro desde *Waverley*, de 1814, hasta *Colás Breugnon*, de 1919, del escritor francés Romain Rolland.

El desafío a la historia lineal es una de las razones por las cuales Menton, en mi entender, incluye *El reino de este mundo* como génesis de la NNH en Latinoamérica, a pesar de que su reflexión es más una afirmación de carácter axiomático que un análisis crítico. De los seis puntos que definen la NNH, según lo planteado por Menton, el primero parece ser el que mejor define teóricamente *El reino de este mundo*.¹⁰⁴ Se trata de la subordinación de la reconstrucción mimética de un período histórico a la presentación de tres ideas filosóficas: la imposibilidad de determinar la verdadera naturaleza de la realidad o de la historia, la naturaleza cíclica de la

¹⁰⁴ Las 6 características que definen la NNH según Menton son: 1) La subordinación de la reconstrucción mimética de un período histórico a la presentación de tres ideas filosóficas: la imposibilidad de determinar la verdadera naturaleza de la realidad o de la historia, la naturaleza cíclica de la historia y la imprevisibilidad de la historia. 2) La distorsión consciente de la historia a través de omisiones, exageraciones y anacronismos. 3) La utilización o ficcionalización de personajes históricos famosos como protagonistas, a diferencia de la teoría de Walter Scott, acuñada por Lukács, que beneficia solo a personajes ficticios. 4) La metaficción, o comentarios el narrador, al referirse al proceso creativo, de su propio cuestionamiento en el texto y de su propio discurso, lo que genera un texto autoconsciente. 5) La intertextualidad, ya que “cualquier texto se construye como un mosaico de citas; cualquier texto es la absorción y transformación de otro” (44). 6) Los conceptos bajtinianos del dialogismo, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (30-45).

historia y la imprevisibilidad de la historia (42-43). Sin embargo, este principio de Menton no deja de ser paradójico al intentar conciliar, posiblemente de forma inconsciente, dos categorías de la teoría de la historia que son epistemológicamente opuestas.

Si la historia no se puede determinar, debido a su imprevisibilidad como afirma Menton, es incoherente plantear un comportamiento cíclico en ciertos procesos que describen el pasado, explican el presente y prescriben el futuro, pues estaríamos trazando científicamente esquemas y patrones que rompen el carácter imprevisible de la historia. La paradoja de Menton es producto del choque epistémico que arroja la modernidad y la postmodernidad sobre la historia, a pesar de la *NNH* estar asociada a la postmodernidad. Me atrevo a inferir que estas asociaciones contradictorias de la *NNH* pueden deberse a tres factores: a saber, el influjo de la historiografía moderna que se define a partir del racionalismo ilustrado y el academicismo del siglo XIX y XX, la teoría de la ficción histórica de Lukács, la circularidad de *El reino de este mundo* y la crítica postmoderna de la historia de finales del siglo XX.

No hay duda de que la circularidad de *El reino de este mundo* supuso algo novedoso para el género de la ficción histórica en su contexto y fecha de publicación, más aun cuando se tenía por novela histórica una interpretación hegeliana, progresista, cronológica y lineal de una época pasada. No obstante, la especificidad cíclica y la lectura anti-hegeliana no convierten a *El reino de este mundo* de manera exprofesa en una novela histórica postmoderna, en parte porque la noción de la historia cíclica se remonta a las concepciones más antiguas que se tienen de la misma, como he probado, y también por las características que esta guarda respecto al modelo teórico propuesto por Lukács. Entre los cuales están, por ejemplo, la “fidelidad histórica,” o grado de compromiso que el novelista adquiere con la documentación de fuentes historiográficas escritas, y el respeto textual y canónico de las mismas, principio que acata la primera novela

histórica carpenteriana y que, en consecuencia, la relaciona estrechamente con la novela histórica tradicional.

Como todo relato histórico, su documentación refleja personajes y hechos poco conocidos, apreciados y/o recogidos por la historia oficial que, en el caso de Haití y para la época a la que se hace referencia, comprende la documentación legal producida por los cronistas de Saint-Domingue, cuyo destinatario era la autoridad Real o Republicana de Francia. Con la escasa descripción que Moreau de Saint-Méry aporta de Mackandal, en la novela se elaboran pasajes que no distorsionan lo contado por el cronista, quien, como he referido, era abogado del Cabo. Así pues, la construcción narrativa queda en función de los datos e información aportados por la crónica, que es el mismo tratamiento por el que corren los demás personajes. El rigor documental e informativo es el vehículo que provee el valor de verdad y de verosimilitud del relato, principio capital de la novela histórica tradicional.¹⁰⁵ En el *prólogo*, Carpentier discute la documentación de la novela:

Sin habérmelo propuesto de modo sistemático [...] el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. (6)

Como indica el autor, el documentalismo histórico y el respeto a su verdad favorecen el concepto moderno de la historiografía y el de la novela tradicional. Tal asociación es permisible si entendemos que la Crónica de Indias trabaja un discurso legal que garantiza la verdad de lo afirmado. La adherencia a este tipo de discurso desde el acto receptivo se da, sin embargo, en un

¹⁰⁵ Por estas mismas razones, notablemente la pormenorizada cronología del apéndice y la fidelidad histórica, Menton argumenta que *El general en su laberinto* (1989) no es parte de la *NNH* (147).

pacto ambiguo en *El reino de este mundo*. Por un lado, el autor afirma y asume una deferencia a las fuentes historiográficas, tomando al pie de la letra cronologías, hechos y descripciones de la época. Por otro lado, aflora la ironía retórica de desengaño sobre la ideología de los textos que cita, como el ya mencionado libro de Labat, las meditaciones de Leclerc, o la simbología del Siglo de las luces. Es precisamente este carácter ideológico, compuesto por imágenes barrocas alegóricas principalmente, el componente que juega con el discurso literario y el histórico, convirtiéndose en un artefacto narrativo que permite *significar* la historia de la gesta haitiana de manera diferente al sentido otorgado por la crónica, conservando las citas y sin distorsionar lo dicho por los cronistas.

Lo que *El reino de este mundo* inicia en 1949 es un manejo de la novela que vas más allá de un simple pacto asociativo entre lo ficticio y lo verosímil, estableciendo mecanismos narrativos que mezclan e incorporan, con mucha sutileza, discursos históricos –no solo fechas y cronologías– y discursos literarios mediante un proceso de escritura que recopila datos, los ordena y estructura evidenciando la complejidad de intereses entre escritura, edición y lectura histórica. Esta base, aunque se muestra superficialmente, remite a los planteamientos postmodernos de la textualidad de la historia y de su entendimiento como una construcción discursiva.

Además del componente ideológico y la significación de la historia, hay otros aspectos fundamentales que acercan el relato a los planteamientos postmodernos. Uno de ellos se da a través de las anacronías y la omisión de hechos históricos. Por ejemplo, la ausencia de Toussaint Louverture y sus batallas contra Leclerc y la escasa presencia de Dessalines, quienes a ojos de los cronistas son las dos grandes figuras de la revolución haitiana, es suplantada por el viaje de Pauline Bonaparte a Saint-Domingue, sus relaciones amorosas con el esclavo Solimán y sus

experiencias esotéricas con el vudú. Se pueden aplicar los planteos de Hayden White al considerar estas decisiones literarias sobre el trabajo con el pasado: “this process of exclusion, stress, and subordination is carried out in the interest of constituting a story of a particular kind. That is to say, he [the historian] ‘emplots’ his story” (6). Similar principio postmoderno emplea Menton como segunda característica de la *NNH* cuando habla de la distorsión consciente de la historia a través de omisiones, exageraciones y anacronismos (43).

Por último, la novela imprime a través de una perspectiva esclava su propio sentido histórico que, como afirma Pons, que ya he citado en la *Introducción*, termina desafiando la realidad monolítica de la crónica colonial caribeña. Este sentido postmoderno es propuesto a partir de la teología sincrética del Caribe y de su impacto en la sociedad, la identidad, la política y el curso histórico de Haití. En suma, la novela muestra síntomas que reflejan una etapa de transición literaria de la novela histórica latinoamericana. Si bien tiene influencia de la modernidad, la novela revela el vuelco que la *NNH*, acompañada por temas afines a los del nuevo historicismo y los estudios postcoloniales y étnicos, dará a la historia a partir de su textualidad, narración y escritura y a sus componentes de contenido, enunciado, edición y símbolos del lenguaje.

Capítulo 3

Vico en *El siglo de las luces*

En este capítulo analizo *El siglo de las luces* en relación a los principios de la filosofía de la historia planteados por Giambattista Vico en *Principios de ciencia nueva. En torno a la naturaleza común de las naciones* (1725). Mi argumento principal es que la crítica de la historiografía moderna en Carpentier continúa en el tercer ciclo narrativo a partir de una teoría de la historia menos cosmogónica y más filosófica. El rechazo al pensamiento hegeliano de la civilización y el progreso moderno, que como vimos se perfila a través de las recurrencias y los ciclos míticos de los orígenes culturales en la narrativa del segundo ciclo, se vuelve una espiral infinita que da continuidad a la memoria histórica del Caribe. A través de Vico, la historia circular no muere como ocurre con Spengler, sino se recursa y retorna en un patrón que repite la experiencia pasada en el presente. En el segundo ciclo vimos cómo Carpentier rechaza la periodización occidental de la historia, afirmando que la cultura mestiza latinoamericana sirve de fuente historiográfica de un pasado que carece de documentos escritos y cronologías. El propósito de *El siglo de las luces* no es reclamar para Latinoamérica un espacio en la Historia Universal como lo hizo *El reino de este mundo*, sino probar que la idea del progreso impone y fija un discurso eurocéntrico sobre el espacio conquistado del Caribe y en extensión de Latinoamérica.

Mi objetivo principal reside en demostrar que Carpentier identifica la idea del progreso histórico hegeliano como la justificación filosófica de los discursos coloniales de dominación. Este poder del lenguaje histórico para construir y dominar el espacio colonizado del Caribe, que no es más que el discurso civilizatorio de la Ilustración que imponía un orden mundial a partir de un esquema europeo, es tarea que el autor subvierte a través de *El siglo de las luces*. En mi

lectura, la novela es una arremetida a la simbología del progreso hegeliano, es decir, a las ideas de la Ilustración encarnadas en la Revolución Francesa. Dicho esto, en mi acercamiento viconiano al tercer ciclo narrativo del autor planteo tres puntos. 1) El viaje de la espiral supone una jornada de regresión y no una de progreso dialéctico como plantean González Echevarría y Bueno (*El peregrino* 297; 218). *El siglo de las luces* representa la historia de cómo la civilización europea degenera en barbarie, tal cual plantean las leyes de Vico. Por ello argumento que el utopismo humanista y liberal de la Revolución Francesa –el republicanismo, la responsabilidad de gobierno, el empoderamiento ciudadano y el principio de libertad sobre la tiranía– desemboca en una de las peores monarquías de Europa y en una cruda esclavitud en las Antillas. 2) La continuidad de la historia en la espiral viconiana no representa un avance lineal o finalista, sino más bien una ruta que refleja las recaídas eternas que padece la humanidad. La historia en Vico, contraria a la de Spengler, no se acaba, sino se *recursa*, dando vueltas que dan la impresión de vivir un tiempo pasado, de vicios supuestamente superados, en un presente de progreso. 3) El argumento de la razón histórica sirve al colonizador como camuflaje de avance político. En tal sentido, las proclamas y decretos de Víctor Hugues, enmascarados bajo la moral y los dictámenes de la Razón, conducen a la escabrosa pendiente de la guillotina, principio de orden que se conforma en una práctica de gobierno contraria a los valores humanistas.

La primera parte del capítulo dialoga con la recepción crítica de la novela a través de distintas épocas a fin de validar y justificar mi crítica anti-dialéctica, progresista y/o marxista de *El siglo de las luces*. Cabe recordar, como he abordado desde inicios de esta investigación, que a partir de este penúltimo ciclo narrativo los críticos carpenterianos perciben el inicio de una novela histórica progresista, revolucionaria y marxista (Padura 360; Márquez Rodríguez *Teoría y práctica* 568-74). Las interpretaciones coinciden, por un lado, con el triunfo de la Revolución

Cubana, la autobiografía marxista de Carpentier y el supuesto desapego por Spengler; por otro, con el afán de la crítica de borrar a Spengler y el pesimismo de todo contenido narrativo producido por el autor llegada su etapa revolucionaria.

El aparente renacimiento y cambio de actitud de Carpentier ante la historia es compartido, asombrosamente, tanto por la crítica oficialista como por la del exilio. Si el trabajo de Padura estribaba, por cuestiones netamente políticas según entiendo, en edificar la imagen de un Carpentier novelista comprometido históricamente con la causa revolucionaria (360), el de Echevarría apuntaba a probar sus argumentos sobre el radicalismo espengleriano de su conocido libro *El peregrino* (158). Y también, en cierta medida, a liberar al autor de la etiqueta pesimista y fatídica que le perseguía en diversas entrevistas y estudios literarios. De ambas interpretaciones, la primera, que es la que pertenece a la crítica oficial cubana, no me ocupo en este espacio pues he dedicado buena parte del *Capítulo I* a dismantelar el retrato autobiográfico oficial del Carpentier marxista y en mostrar los problemas que presentan estas lecturas. Por tal motivo esta sección es, principalmente, una refutación a la idea de ver en *El siglo de las luces* la partida de una mirada histórica que se abre al progreso dialéctico en espiral, tal cual sugiere González Echevarría (*El peregrino* 297-98).

Luego del abordaje crítico, planteo un esbozo pormenorizado por capítulos de la obra, pues *El siglo de las luces*, al ser un relato que se desarrolla en diferentes espacios del Caribe y lidia con los efectos de orden político, económico y social causados por la volátil Revolución Francesa, es una novela que, por su intrincada organización, exige elucidar aspectos formales para efectuar y justificar el análisis planteado. A continuación, una vez presentado el contexto histórico, fundamento, a través del análisis textual, los tres argumentos anteriormente referidos. Mi estudio concluye que la filosofía de Vico aparece en Carpentier y en *El siglo de las luces* por

razones contrarias a las esgrimidas por González Echevarría y críticos que también concuerdan con sus observaciones, como es el caso de Salvador Bueno (218).

Considero que la interpretación de Vico en la promovida idea del progreso relativo de Carpentier sugerida por ambos críticos conduce a un atolladero sin salida. La ley de la regresión, es decir, de retroceder en la historia y de volver a un punto anterior de la condición humana, es precisamente el mensaje que envía *El siglo de las luces* luego de restaurada la Monarquía en Francia y la esclavitud en las Antillas francesas, como demostraré en el desarrollo de este capítulo. Para finalizar, la última parte del trabajo examina los sentidos alegóricos del relato en relación al género de la novela histórica. En mi criterio, el barroco desvela las sombras de las luces en tanto reelabora toda la simbología de los códigos convencionales y morales de la Ilustración a través de sus significantes históricos, como *El contrato social* o el afamado legado de *Liberté, Égalité, Fraternité*, permitiendo una lectura opuesta a la propagada por el discurso moderno del humanismo y el progreso de la Revolución Francesa.

3.1 El siglo de las luces en la crítica literaria

Luego de *El reino de este mundo*, el papel temático de La Revolución Francesa continúa su camino en *El siglo de las luces*, la segunda gran novela histórica de Carpentier. Tal como ocurre en la ficción histórica del segundo ciclo narrativo, el espacio del Caribe y su memoria fragmentada vuelven a reajustarse alternando diferentes geografías y contextos en una línea de tiempo paralela a la revolución de esclavos. No obstante, a diferencia de concentrar y fijar el análisis histórico en un hecho específico y en una realidad concreta, *El siglo de las luces* describe las corrientes de pensamiento que impulsaron los grandes sucesos de una época. En específico, en cómo las ideas de la Ilustración, y en extensión las del idealismo francés, migraron al Caribe y

se transformaron e implementaron en realidades ajenas a la cuna del Viejo Mundo. Aunque se describen sucesos en Francia y España, el relato concentra la mayor parte de los capítulos en Cuba, Saint-Domingue, La Guadalupe, Cayena –La Guayana francesa–, y Surinam –La Guayana holandesa. La noción de que el Caribe se repite y gravita en un destiempo respecto al reloj europeo regresa a *El siglo de las luces* desde una perspectiva mucho más amplia, pues incluye varias empresas colonizadoras –la francesa, la española y la holandesa–, haciendo hincapié en sus métodos y diferencias culturales.¹⁰⁶ Si bien la novela sigue un orden secuencial cronológico, muchos indicios dan la percepción de estar leyendo pasajes y eventos cuyos resultados tienden a repetirse. Algunos elementos que evocan la circularidad son la presencia de Carlos, uno de los protagonistas, en el inicio y al final de la novela. Carlos es un personaje que escasamente participa en el desarrollo de la trama pero que abre y cierra la narración y, por tanto, ata los cabos del relato. El mismo tratamiento ven diferentes símbolos, como el cuadro *Explosión en una Catedral*, y las diferentes instituciones políticas europeas, emblemas de la colonización, que regresan luego de ser abolidas: la iglesia católica, la monarquía y los códigos jurídicos de la esclavitud. La presencia de estos indicios y símbolos en los primeros capítulos, así como su posterior abolición y el retorno en los compases finales del relato, dan la sensación, desde el punto de vista perceptivo, de ciclos circunscritos y superpuestos en una línea de tiempo cronológico.

Si bien González Echevarría percibe las evidentes “repeticiones y regresos,” recalca que *El siglo de las luces* se diferencia de *El reino de este mundo* por la “ausencia de circularidad” (*El peregrino* 297). Las observaciones de González Echevarría son, a mi entender, contradictorias en

¹⁰⁶ Aunque Antonio Benítez Rojo compuso, partiendo de este concepto carpenteriano, una de las investigaciones seminales para la teoría de la literatura hispana del Caribe en *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989), en Carpentier la atemporalidad histórica no es solo una característica endémica del Caribe, sino de América en general. En *Los pasos perdidos*, novela que se ambienta en el corazón de la selva venezolana, el autor da continuidad a los ciclos históricos que inician en el segundo período narrativo.

tanto justifican una transición de Spengler a Hegel que se da, aparentemente, en el tercer ciclo narrativo. Según el crítico, Carpentier “rescata a Hegel” en *Los pasos perdidos*, tendencia que continúa y se desarrollará conforme un proceso de “reescritura” de la historia en el autor (278). Además, Hegel pavimenta el camino definitivo a Vico, filosofía presente en *Concierto barroco* (327). Para González Echevarría, los elementos que hacen pensar en el puente filosófico que une a Hegel y Vico son la “ruptura del círculo” espengleriano y el “movimiento en espiral” de *El siglo de las luces* (297-98).

El argumento de González Echevarría también ha sido compartido por Salvador Bueno, quien destaca que “cada nuevo estadio histórico, aunque parece repetir el ciclo anterior, lo supera, porque el hombre traza en la historia una espiral, lenta, difícil, pero segura, que constituye la trabajosa marcha de la humanidad en busca de una mayor felicidad” (218). En contraste, Anke Birkenmaier, en un artículo reciente titulado “Eras del barroco. Spengler en *El siglo de las luces*” (2014), compara la forma cíclica de la novela con la recurrencia barroca y las eternas leyes orgánicas espenglerianas de muerte y vida. La crítica concluye que tanto a Spengler como a Carpentier “los une su revisión crítica de la Ilustración como el evento y eje único que define la era moderna” (103). Este debate crítico es relevante tanto para la contextualización y la interpretación de la obra como para la recepción de su autor, pues arroja perspectivas desde la modernidad y la postmodernidad, lo que también nos sitúa en medio de diferentes enfoques de época sobre Carpentier.

Los análisis efectuados por González Echevarría sobre *El siglo de las luces* son particularmente difíciles de comprender. En primera instancia, el crítico mezcla las filosofías de Vico y Hegel como si se trataran de sistemas avenidos en la dialéctica. En mi opinión, González Echevarría se equivoca en no considerar que lo que Vico propone es, esencialmente, opuesto a lo

de Hegel. Me refiero a la ley del retroceso histórico. El recorrido de la historia, según el filósofo italiano, recae en un principio cíclico de una espiral infinita por el que la humanidad transita un camino de formación y desintegración innatas en el curso de reversión a la barbarie (*The New* 423-45). Vico muestra que la humanidad no solo avanza hacia la civilización, sino que también puede retroceder y llegar al más bárbaro instinto de su naturaleza. En González Echevarría se encuentra, por otra parte, su desafortunada apreciación de ver en la novela una “ausencia de circularidad” (*El peregrino* 297), cuando las recurrencias, repeticiones y ciclos resultan evidentes e inequívocos en cualquier lectura de la obra.

Las observaciones de González Echevarría son, en mi opinión, un intento desesperado de querer probar su teoría sobre el radicalismo espengleriano. Lo curioso del caso no es la reiterada insistencia en *El peregrino* de probar el desapego de Carpentier por Spengler a partir de *El siglo de las luces*, sino la falta de reconocimiento del autor de *Mito y archivo* hacia los orígenes culturales de la historia latinoamericana que tanto celebra de la novela carpenteriana en su libro de teoría narrativa y que, como he podido mostrar en el *Capítulo II*, provienen de Spengler. Esta es la mayor prueba de los numerosos elementos que González Echevarría no supo ver en *El peregrino*, pero que tampoco se atrevió a enmendar década y media más tarde. Las condenas a Spengler, su supuesto desconocimiento sobre los ocultamientos biográficos de Carpentier y la famosa dialéctica de la historia conforman argumentos que resultan difíciles de creer viniendo de un crítico de tan insigne trayectoria y uno de los mayores especialistas en la obra del autor.

Carpentier, tal cual sugiere el tímido artículo de Anke Birkenmaier, fue un crítico de la modernidad y de su forma de concebir la historia, de ahí el insistente ataque a Hegel y a la creencia en el progreso histórico. En muchas entrevistas el autor dejó claro su crítica de la modernidad. Valga traer la ya citada frase del 64 en la entrevista conducida por Leante donde

dice: “Me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí no existe la modernidad en el sentido que se le otorga, el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente” (29). Citas como estas abundan en las entrevistas de Carpentier y no hacen más que causar claras contradicciones con la forma de concebir la historia en el marxismo y los ideales del Hombre Nuevo.

En el collage de entrevistas *Habla Alejo Carpentier* del 77, el autor insiste en situar al hombre del presente en el pasado y viceversa: “En cuanto a lo histórico diré que creo de tal manera en la persistencia de ciertas constantes humanas que no veo inconveniente en situar una acción en cualquier momento del pasado puesto que los hombres en todas las épocas han tenido reacciones semejantes ante ciertos acontecimientos” (Arias 23). Si Carpentier cree en la “persistencia de constantes humanas” en el curso de la historia es precisamente porque para él, contrario a la creencia moderna de la dialéctica y el progreso, la historia se repite, trayendo al presente la experiencia pasada con distintos protagonistas. Asimismo, el hombre no camina de frente abierto al horizonte, sino de “espalda” al pasado, según declara a Salvador Arias:

El presente es adición perpetua. El día de ayer se ha sumado ya al de hoy. El de hoy se está sumando al de mañana. La verdad es que no avanzamos de frente: avanzamos de espalda, mirando hacia un pasado que, a cada vuelta de la Tierra, se enriquece de veinticuatro horas añadidas a las anteriores. No somos –en cualquier tránsito de nuestras vidas– sino hechura de nuestro pasado. Lo que hacemos hoy no es, no puede ser, sino consecuencia de lo hecho hasta ahora –aunque un comportamiento, una decisión, inesperados, operen por proceso de reacción, negación o rechazo–. (Lemus 345)

Todas estas declaraciones ponen de manifiesto que Carpentier nunca contempló la idea del progreso hegeliano como fuente teórica de sus novelas históricas. Considero que toda esta

interpretación progresista de su narrativa más tiene que ver con el interés político de la crítica y su recepción como escritor revolucionario y marxista, lo cual dudo que fuera, que con su novela histórica per se. Por otra parte, el camino de espaldas en la historia y las constantes que se repiten invitan a leer *El siglo de las luces* como una refutación a la idea del progreso alcanzado con el arribo de la Revolución Francesa, acontecimiento que, como he referido, fue ensalzado por Hegel y el idealismo alemán de los siglos XVIII y XIX.

Parte de la inclinación de González Echevarría y Salvador Bueno en favorecer una interpretación de la obra como un círculo abierto, o una espiral de progreso relativo, es influjo directo de la modernidad y de una trampa ideológica cuyo límite epistémico solo puede emprender un análisis del pasado dialécticamente. Por otro lado, esta crítica de la década de finales de los 70 y principios de los 80, cuando apenas se iniciaba una teoría postmoderna, se sumaba a la recepción del autor dentro del marco de la Revolución Cubana, los ideales del Hombre Nuevo, y los supuestos cambios de época que avizoraban el derrumbe capitalista y el resurgir de una nueva humanidad más solidaria y justa. Este tipo de reflexión sobre el porvenir, efectuada bajo el prisma retrospectivo de una historia económica, hacía inadmisible interpretar a Carpentier y a sus obras de manera distinta al enfoque que no fuera de progreso, de justicia social y de lucha de clases. Por lo tanto, para los críticos de la época, borrar a Spengler y efectuar un discurso apologético al resultado histórico de las novelas carpenterianas, como el de Bueno, conformaba una necesidad imperiosa.

Si bien González Echevarría no cayó en la politización efectuada desde la izquierda, por razones que ya he explicado, sus esquemas analíticos, como intentar conceder la idea de un círculo abierto en un aparente rescate a Hegel en *El siglo de las luces*, no son más que el reflejo de un método de análisis confinado a la modernidad y a una teoría de la historia que por

obligación epistémica es finalista, es decir, dialéctica. Lo relevante, desde mi punto de vista, no es evaluar si el círculo se rompe por una cuestión reduccionista concernida a las causas finales de avance y progreso del hombre a través de la historia, sino en analizar cómo se mueve la espiral viconiana.

Aunque se especuló con un fin alterado y modificado de *El siglo de las luces* a último minuto por un supuesto interés político de la Revolución Cubana, lo cierto es que no hay suficiente evidencia al respecto. La intriga fue lanzada por González Echevarría a raíz de una entrevista comentada sobre el autor realizada por Luis Harss en *Los nuestros* (1966) (*El peregrino* 278). En ella, Harss afirma que Carpentier, con la novela ya terminada en el 58, la revisó “al regresar a Cuba en 1959 para unirse a las fuerzas de la revolución de Castro (razón por la cual no se publicó hasta 1962)” (83). Sin embargo, lo planteado en Harss constituye una supuesta confesión de Carpentier que no indica con exactitud el qué ni el porqué de los cambios. Pese a la ambigüedad y escasa información proporcionada al respecto, en muchos artículos críticos recientes se reproduce esta teoría.¹⁰⁷

Resulta intrigante el afán con el que la crítica ha insistido, de forma vehemente, en buscar un final feliz o un camino de progreso a las novelas carpenterianas pasando por alto, quizás deliberadamente, un artículo tan vital como “Los cánticos del progreso,” texto en donde el autor, en tono sarcástico, identifica el nacional-socialismo hitleriano con el “ferrocarril” indetenible del “lento y seguro progreso de la humanidad” (341-42). Aunque fue redactado en 1932, siete años antes de que se produjera la Segunda Guerra Mundial, es de capital importancia para comprender la actitud anti-hegeliana de Carpentier:

¹⁰⁷ Ver el análisis de Gavin Arnall titulado *Alejo Carpentier's El siglo de las luces: The Translation of Politics and the Politics of Translation* (2012).

¿Recordáis esos versitos tontos, incluidos en todas las gramáticas elementales y florilegios de literatura castellana, en que el progreso es representado por un ferrocarril guiado por Dios, que ‘jamás podrá detenerse’?. . . ¡El lento progreso! ¡El divino progreso!. . . ¡Uno de los timos más completos que nos haya legado la ideología del siglo XIX! ¡Habría que preguntarles a los lisiados del 1914, a los intoxicados por los gases que todavía agonizan en los sanatorios, catorce años después de la contienda, lo que opinan del inevitable e incontenible progreso de la humanidad! (338)

El fragmento evidencia por qué los fundamentos y campos del conocimiento de la historia hegeliana no son herramientas útiles para narrar una historia postcolonial como la de América Latina y el Caribe. Para Carpentier, el desacuerdo con la idea del progreso parte de una cuestión de posicionamiento perspectivo, y con el lugar que los protagonistas de lo histórico ocupan dentro del relato de su misma historia. Con ironía, el autor pide preguntar a los afectados de la Primera Guerra Mundial su versión de lo ocurrido, dando a entender que un análisis positivista, por su naturaleza apologética, dialéctica y progresista, termina siendo ofensivo e insultante en el estudio y análisis de ciertos capítulos oscuros de la historia que merecen no menos que una condena. La filosofía de Hegel, surgida cuando gran parte del mundo aún vivía los efectos de la colonización europea –América, África y parte del Asia con las Indias Orientales–, caía en dilucidaciones universales que racionalizaban el dominio del Viejo Continente en el tercer mundo.¹⁰⁸

Como hemos visto, para Carpentier una lectura hegeliana del Nuevo Mundo es aquella cuya reflexión histórica narra el pasado a partir de la experiencia del colonizador y que, por

¹⁰⁸ Esta perspectiva es el objeto de análisis de Teshale Tibebe en *Hegel and the Third World: the Making of Eurocentrism in World History* (2011).

tanto, extiende la ideología de los discursos de control político, económico y cultural de los registros históricos y archivos coloniales. En contraste, la voz del colonizado, la de los pueblos que no tienen historia, de quienes buscan una independencia cultural y la de aquellos que apenas han aprendido a hablar una lengua impuesta, es la que se comunica en *El reino de este mundo* y la que continúa expresándose en códigos barrocos novomundistas en *El siglo de las luces*.

3.2 Breve resumen, estructura narrativa y contexto histórico

Aunque las fechas no aparecen de manera explícita, el orden cronológico puede trazarse a través de las alusiones a episodios de relevancia histórica narrados. El relato abarca dos décadas que parten del año de 1788, con los inicios de la Revolución Haitiana, hasta el levantamiento madrileño del 2 de mayo de 1808. Sin embargo, la narración comienza en Cuba años antes del estallido esclavo de la vecina isla de Haití, en aquel entonces Saint-Domingue. Además de los eventos históricos referidos, la vía alterna de ordenar los pasajes de la novela es a través de la figura de Víctor Hugues, único personaje histórico protagonista, que a su vez fue una de las grandes figuras de la Revolución Francesa en el Caribe. Su participación en dicho proceso abarca desde la Convención, Primera República Francesa, hasta el 18 Brumario, fecha del golpe de estado napoleónico e inicios del Imperio Francés.

El siglo de las luces está organizada en 7 capítulos subdivididos en 42 partes. En el *Capítulo I*, que a su vez se subdivide en 11 partes, un narrador omnisciente en tercera persona nos presenta un cuadro de penas y tristezas que vive una familia aristocrática cubana debido al fallecimiento del padre de Carlos y Sofía.¹⁰⁹ La inesperada muerte conduce a los hermanos al encuentro con Esteban, un primo con quien se habían criado en la casa familiar de La Habana. Pasado un año de luto, Carlos toma la administración de la hacienda de su padre, quien, además

¹⁰⁹ Solo el *Prólogo* está escrito en primera persona, en lo que parece ser un testimonio de Esteban.

de ser comerciante, poseía un gran almacén en La Habana. De pronto, las vidas de los tres jóvenes se ven interrumpidas al conocer a Víctor Hugues, quien para la época era un simple comerciante francés establecido en Port-au-Prince, Saint-Domingue.

Los pasos de Víctor Hugues por el Caribe y Europa proveen el hilo conductor al fondo histórico del relato. Sus datos biográficos, que aún continúan siendo bastante escasos, apuntan a una recopilación metódica y estricta de la novela. Por los historiadores sabemos que nació en Marsella el 20 de julio de 1762 y llegó a Saint-Domingue a los diecisiete años (Thésée 471). De su juventud se conoce muy poco, sin embargo, algunos datos opacos y escondidos de esta etapa, que también recopila el relato de los archivos históricos, son la habilidad como marinero y capitán de navíos comerciales, un certificado de francmasón, una panadería que poseía en Port-au-Prince que surtía de alimento a tropas y hospitales, y un almacén de trueque y compra-venta de mercancías (471).

Víctor Hugues, quien por fuerza entra a formar parte de la familia, termina desplazando al albacea don Cosme, protector de bienes a quien el difunto padre había dejado a cargo el cuidado de sus hijos y su fortuna. El francés poco a poco gana la confianza de los jóvenes, influye en las decisiones familiares y, gracias a sus contactos, el Dr. Ogé, un médico mulato del Cabo, trata a Esteban de un asma crónica.¹¹⁰ Las autoridades de la Corona inician una cacería de brujas contra los masones, por lo que Víctor Hugues y Ogé deciden huir de Cuba, no sin antes convencer a Sofía y Esteban de mudarse un tiempo a Port-au-Prince.

Cuando llegan al puerto de Santiago de Cuba, se percatan que algo malo sucede. Hay muchos colonos franceses llegando a Santiago buscando refugio del estado de guerra imperante en Saint-Domingue. Sofía se queda en Cuba y Esteban, junto con Ogé y Víctor Hugues, continúa

¹¹⁰ Uno de los siete hermanos de Vincent Ogé, protagonista de la Revolución Haitiana como vimos en *El reino de este mundo*.

ruta a Port-au-Prince. Al llegar, Víctor Hugues encuentra las cenizas de lo que en su día fuera su panadería y su almacén de comercio, Ogé recibe la noticia del fusilamiento de su hermano, y los tres presencian que “el casco de la ciudad estaba en llamas. Un incendio gigantesco enrojecía el cielo y arrojaba pavesas a los montes cercanos” (*El siglo* 36). La revolución de esclavos había estallado y con ella la muerte al colono blanco había sido decretada. Al no verse a salvo en la isla, Víctor Hugues convence a Esteban de partir a Francia. Como ya vimos en *El reino de este mundo*, la abolición de la esclavitud y las medidas concernientes a la igualdad de derecho son, sin embargo, implementadas tímidamente por el nuevo gobierno revolucionario francés. El conflicto de intereses motiva, en 1790, la agitación política de la clase libre de color, arrojando una radicalización de intereses entre negros, mulatos y colonos blancos que desemboca en Bois Caïman (Coupeau 22).

El *Capítulo II*, que también cuenta con 11 partes, se adentra en los inicios de la Revolución Francesa y focaliza el Viejo Mundo a través de la perspectiva novomundista de Esteban. En Francia “La Revolución había infundido una nueva vida a la Calle” (*El siglo* 39), ambiente que para el joven indiano representa la “alegría y desbordamiento de un pueblo libre” (39). La novela parece ambientar el año de 1791 cuando en Francia se erigen las Leyes de la Constituyente, se suprime la nobleza, y los clérigos y el Monarca, Luis XVI, juran la constitución sometiendo sus cargos a elección popular (Reichardt 384). Sin embargo, con la euforia popular, los principios libertarios revolucionarios empiezan a desvirtuarse y conforme las primeras gotas de sangre corren por las calles de París, el carácter masón y liberal de letrado enciclopédico de Víctor Hugues muda a uno de mayor acción política.¹¹¹

¹¹¹ En 1792 el estado de combustión se acentúa en Francia, los campesinos monárquicos se sublevan, escasean los alimentos, comienzan las primeras ejecuciones con la guillotina; el Club Jacobino, grupo político más influyente de la Revolución Francesa, se divide en dos facciones: los jacobinos de Robespierre y los feuillants de Jacques Pierre Brissot. Se proclama la República y con ella su primera forma de gobierno, la Convención (Reichardt 384).

El comerciante se une a la facción jacobina de la revolución. Esteban, que fielmente sigue sus pasos, parte a Bayona, ciudad francesa que hace frontera con España, como traductor al castellano de proclamas y propaganda revolucionarias que buscan exportar la emancipación de las ideas al vecino país. Víctor Hugues, mientras tanto, se pone al servicio del gobierno francés ocupando el cargo de “Acusador Público ante el Tribunal Revolucionario de Rochefort” (*El siglo* 45).¹¹² Se aprueba la Constitución jacobina, inicia el gobierno revolucionario de Robespierre y su campaña de Terror contra quienes conspiren contra los intereses de estado y se instaura la guillotina, la Temis revolucionaria que hace rodar la cabeza del Monarca en La Plaza de la Revolución.¹¹³

Las noticias que se reciben de las colonias no son alentadoras. Tobago, Santa Lucía y Martinica ceden al dominio inglés. Víctor Hugues ordena el regreso de Esteban a Rochefort y ambos embarcan a La Guadalupe, única isla que ha resistido los embates ingleses.¹¹⁴ La guillotina, jueza de la Razón de los tribunales de Rochefort, viaja a bordo con Víctor Hugues y El Decreto del 16 Pluvioso del año II que pondría fin a la esclavitud en las colonias francesas del Caribe. A su llegada, se encuentra una isla bajo ocupación británica, sin embargo, los repele, toma control de la isla y establece un nuevo orden revolucionario bajo el filo de la guillotina.

Entre las muchas acciones emprendidas en La Guadalupe, el gobierno despótico de Víctor Hugues intentó reconquistar Santa Lucía y Martinica sin éxito. Controló el comercio ilegal a través de corsarios en caso omiso a la autoridad metropolitana. Fue denunciado por

¹¹² El nombramiento ocurre el 29 de diciembre de 1793 (Thésée 472).

¹¹³ En 1794 se sanciona la Ley de Pradial del año II que suprime las garantías de defensa y recurso a los acusados por el Tribunal Revolucionario. La guillotina ajusticia a los sospechosos y contrarrevolucionarios imputados por la Convención. Se duplican las ejecuciones a guillotina hasta que Robespierre inicia una depuración de funcionarios públicos que le causa la detención y su posterior ejecución en la Plaza de la Revolución (Reichardt 386).

¹¹⁴ En 1795 la Convención aprueba la constitución del Directorio, penúltima forma de gobierno de la Primera República Francesa. Un año antes, durante el gobierno de transición formado por la Convención y el Directorio, ante la noticia de la pérdida de Tobago, Santa Lucía y Martinica, Víctor Hugues es enviado a La Guadalupe, único territorio mantenido bajo control francés en las Islas de Barlovento, el 24 de abril de 1794 (Thésée 472).

corrupción financiera y enriquecimiento ilícito a expensas del tesoro público, confiscaciones ilegales y contrabando (Cormack 32; Thésée 472). Después de 1795, pasado tan solo un año de su gobierno, se negó a ejecutar las disposiciones de la nueva Constitución de Francia, lo que supuso una vuelta al sistema de trabajo basado en la mano de obra esclava. A lo largo de su mandato como Agente del gobierno metropolitano, los colonos lo denunciaron como el nuevo Robespierre del Terror, déspota, cruel y usurero (Cormack 32). Además, el mismo gobierno revolucionario que abolió la esclavitud de las colonias también justificó la dictadura en Francia y aplastó a toda la oposición en pro de los principios de estado, de soberanía y unión nacional. En suma, los 4 años de gobierno de Víctor Hugues en La Guadalupe representaron la extensión del Terror jacobino en el Caribe.¹¹⁵

El *Capítulo III*, que se compone de 4 partes, marca el distanciamiento definitivo y la desilusión de Esteban respecto a los principios revolucionarios exaltados por Víctor Hugues, a quien ahora llaman el “Robespierre de las Islas” (*El siglo 77*). Se instaura un gobierno colonial que no sabe de leyes, ni de derechos, ni de constitución, sino de la veleidad tiránica de un dictador de ultramar, quien condena a la guillotina a los negros, ahora libres ciudadanos franceses en papel, que se niegan a trabajar en las plantaciones. Esteban trabaja como escribano en el navío *Ami du Peuple*, que luego se convierte en un barco corsario que fomenta actividades de piratería y contrabando de mercancías. Esta práctica comercial, común para muchas naves de la isla, provoca una guerra naval entre Estados Unidos y Francia. El Agente ve sus días contados

¹¹⁵ A pesar de las quejas que llegaban a París en denuncia de los métodos tiránicos e inescrupulosos del Agente de La Guadalupe, el Directorio extendió en más de una oportunidad sus poderes y mantuvo confianza en él hasta 1798, cuando envían al General Desfourneaux como nuevo gobernador de la isla (Dubois 390).

como gobernador de La Guadalupe y firma un salvoconducto a Esteban para que huya a Paramaribo, La Guayana holandesa, a través de Cayena.¹¹⁶

El *Capítulo IV*, de 5 partes, describe la travesía de Esteban por las Guayanas. En Cayena atestigua la suerte de los deportados de la Metrópoli, una especie de purgatorio y cloaca a donde las ánimas corruptas de la revolución son enviadas. Se da cuenta de que en esta parte del mundo no existen los preconizados principios moralistas y humanistas de las luces y del progreso, sino la sombra de la oscuridad y la miseria. Esteban sigue su paso a Paramaribo, donde embarca hacia La Habana para de una vez por todas poner fin a la pesadilla revolucionaria que le persigue.

El *Capítulo V*, de 6 partes, relata el reencuentro de Esteban con sus primos Carlos y Sofía. La vida de ambos ha cambiado un poco. Carlos sigue dedicándose a los negocios que heredó del padre, mientras que Sofía se ha casado con Jorge, terrateniente descendiente de una familia rica y poderosa de irlandeses, “los O’Farril”.¹¹⁷ El matrimonio trae prosperidad y riqueza para los negocios de Carlos y Sofía, quienes ahora no solo son aristócratas, sino ricos. Esteban cuenta su larga travesía desde Port-au-Prince hasta Paramaribo y muestra su desengaño con los ideales de la revolución de las luces. Carlos y Sofía le contradicen e incluso se ofenden por sus comentarios lacerantes. Carlos, ahora más revolucionario que nunca, se había dado a la tarea de estudiar “La Declaración de los Derechos del Hombre, la Constitución Francesa, discursos importantes, catecismos cívicos, etc.” (120), y también había fundado una logia secreta. Los fantasmas del pasado vuelven a Esteban cuando escucha decir a Carlos y a Jorge que en Cuba “hay que guillotinar a unos cuantos” (119). El asombro de Esteban es tal que confiesa haber

¹¹⁶ En 1798 Víctor Hugues regresa a Francia y el Directorio le encomienda el reemplazo de Étienne Laurent Pierre Burnel, Agente de la Guayana Francesa, el 31 de agosto de 1799. Paralelamente, el golpe napoleónico del 18 de Brumario acaba con la República, se instaura el Consulado y se ratifica la decisión del Directorio de enviar a Víctor Hugues a Cayena como Agente de Guayana (Thésée 472).

¹¹⁷ O’Farril es el degenerativo hispano-caribeño de O’Farrell. El primero de ellos, Richard, llegó a Cuba en 1715. La familia poseyó plantaciones de azúcar y café y unos 400 esclavos en propiedad (Rodrigues Aldair 307).

esperado cualquier cosa en la vida, menos encontrarse en Cuba y en su familia “con un Club de Jacobinos” (120).

Víctor Hugues, que había sido destituido de sus funciones de Agente en La Guadalupe por el Directorio, regresa, por llamado de la Metrópoli, a rendir cuentas al aún gobierno republicano de París sobre su administración. El otrora regente de La Guadalupe sale airoso de la auditoría y, con beneplácito napoleónico, es ungido como Agente del Consulado en Cayena. Investido de nuevos y renovados poderes, traslada la guillotina de La Guadalupe a la Guayana francesa.¹¹⁸ Jorge cae enfermo y muere producto de una epidemia que se propaga por La Habana. Sofía rechaza el amor de Esteban y, al año de luto, parte rumbo a Cayena al reencuentro con Víctor Hugues, su antiguo amor de adolescencia. Carlos y Esteban intentan persuadir a Sofía pero la cacería de brujas de la Corona y las autoridades coloniales se intensifica contra los simpatizantes revolucionarios. Los guardias requisan la casa de Carlos y Esteban, encuentran textos revulsivos y Esteban decide inmolarsse por Sofía. Se declara revolucionario y es enviado a España, a la prisión de Ceuta.

El *Capítulo VI*, de 5 partes, describe el viaje de Sofía a Cayena. Luego de fondear todo el litoral venezolano, arriba a La Guaira y luego bordea Margarita, Tobago y Granada. Llega a la Guayana francesa y se encuentra con Víctor Hugues, quien le pide perdón por su gobierno de “Terror” en La Guadalupe. Francia y Roma firman el Concordato, lo que convierte al catolicismo y sus instituciones, una vez más, en la religión oficial de Francia. El Consulado napoleónico promulga la Ley del 30 Floreal del Año X que restablece la esclavitud en las colonias

¹¹⁸ Llega a Cayena el 6 de enero de 1800. Impone orden, reestablece el trabajo forzoso y rehabilita el sistema de plantaciones esclavista, tal como lo había hecho en La Guadalupe. En 1802, el Consulado sanciona la Ley del 30 Floreal del Año X que vuelve a conceder marco legal a la esclavitud. Víctor Hugues ordena un código civil que prohíbe los matrimonios entre negros y blancos, la adopción entre personas de diferente color y las donaciones de dinero y bienes de blancos a negros. En 1803, tras la ruptura de la Paz de Amiens entre Gran Bretaña, España y Francia, la guerra se reactiva en el Caribe. Napoleón da órdenes a Víctor Hugues de invadir Surinam y Demerara, territorio que hoy en día es Guyana y parte del Esequibo (Thésée 473).

ultramarinas francesas y que, además, restaura el marco legal de la legislación anterior a 1789, reglamentos que conformaban las disposiciones jurídicas previas a la Revolución Francesa. Los códigos del Antiguo Régimen se reestablecen y el ahora Napoleón de Cayena ordena una “expedición punitiva contra los palenques cimarrones” (151). Corre la sangre y cae la muerte en Cayena, Sofía se desilusiona de Víctor Hugues y entiende que el sueño humanista utópico se ha desvanecido en las “lucubraciones humanitarias de la cochina Revolución” (147).¹¹⁹ Sofía regresa a Cuba.

El *Capítulo VII*, de una parte, muestra a Sofía en Madrid en busca de un indulto para Esteban, quien había sido acusado de francmasón y de conspirar contra los intereses de la Corona española en Cuba. El indulto es concedido y Esteban vuelve con Sofía. Estalla la Guerra de Independencia en Madrid, suceso que motiva a Sofía a tomar armas contra los desmanes napoleónicos. La pareja se une a un gran tumulto de gente que sale en estampida por las calles madrileñas bajo el grito de “Mueran los franceses. ¡Muera Napoleón!” (160). Al caer la noche, miles de cadáveres inundan las calles de la ciudad. De Sofía y Esteban “nadie supo más de sus huellas ni del paradero de sus carnes” (160). La novela concluye en el año de 1808, cuando ambos personajes, que de forma alterna acompañan las acciones políticas de Víctor Hugues, se unen al movimiento independentista español del 2 de mayo. Asimismo, se encuentra una nota del autor que habla sobre la historicidad de Víctor Hugues y que deja en interrogante su paradero y el fin de sus días.

¹¹⁹ Tras 5 años como Cónsul, Napoleón se corona como Emperador de Francia en 1804 poniendo fin a la República. Víctor Hugues apoya al nuevo gobierno monárquico y dictatorial. En 1807, las medidas económicas implementadas por el Agente de la Guayana levantan la deprimida economía de la colonia a expensas de la esclavitud. Los productos agrícolas duplican los ingresos fiscales de Cayena comparados a la renta de 1788. En 1809, luego de 9 años de gobierno hostil, Víctor Hugues pierde Guayana a causa de una invasión portuguesa (Thésée 473).

3.3 Una aproximación viconiana a El siglo de las luces

Mi análisis de la novela coincide solo parcialmente con lo expuesto por Anke Birkenmaier respecto a la crítica carpenteriana de la Ilustración, pues el relato de la historia única y universal impuesto al Caribe por Occidente como espacio conquistado es motivo de combate por parte del autor.¹²⁰ No obstante, no por ello los círculos y repeticiones evidentes de *El siglo de las luces* han de ajustarse a la idea espengleriana. No se trata, en mi criterio, de desafiar una línea de tiempo con un círculo por efectos de optar por un trazo distinto al del plano hegeliano. Se trata, más bien, de comprender las leyes de las repeticiones, de los ciclos y de las espirales en la Historia del Caribe.

Mi argumento es que el círculo espengleriano es representación del tiempo cero de los orígenes y mitos culturales, cuestión que desarrolla *El reino de este mundo* a través de las muchas cosmogonías que componen el vudú, como la dahomeyana y su serpiente de Widah. Estas leyes cósmicas son las que permiten imprimir el sentido histórico desde la perspectiva del negro esclavo, uno de los protagonistas del gran relato caribeño, por medio de cantos y poemas orales preservados en el vudú. Esta noción del tiempo circular aporta, en sus reflexiones líricas, las herramientas que facilitan la reconstrucción de un pasado roto, fragmentado y discontinuo como el caribeño. En contraste, *El siglo de las luces* no dialoga con la dimensión cultural de la historia, sino con su dimensión filosófica. Me refiero a la manera en la que el discurso del pensamiento racional de la modernidad estructura, define y propaga el conocimiento histórico. Si el viaje espengleriano en *El reino de este mundo* constituye un desafío a la ruptura histórica del Caribe, el de Vico en *El siglo de las luces* es uno de regresión en prueba de que los dictámenes de la Razón conducen el estadio de progreso de una civilización a los inicios de su barbarie. En

¹²⁰ Mi planteamiento es similar al concepto de la contra-historia de Michel Foucault en *Language, Counter-Memory, Practice* (1977), entendido como la resistencia de un individuo contra las versiones *oficiales* de continuidad histórica.

pocas palabras, que en lo que llamamos historia la humanidad no solo avanza, sino también retrocede. Ambas novelas, sea por discontinuidad o regresión respectivamente, suponen caminos vetados por la línea de progreso hegeliana, pero las dimensiones teóricas, filosóficas e historiográficas entre una y otra son de diferente índole y por ello no comparto el camino tomado por Birkenmaier en su interpretación de *El siglo de las luces*.

El problema que Carpentier identifica en sus dos primeros grandes relatos históricos es el de la supuesta continuidad de la historia caribeña. En efecto, en el ya citado artículo “Los cánticos del progreso,” el autor concluye que el ferrocarril del progreso “desde hace muchos años, está dando ‘marcha atrás’” (342). Sin embargo, en ambos relatos los caminos recurrentes y cíclicos del Caribe se dan de manera distinta. *El reino de este mundo* redescubre la historia de quienes escasamente poseían una: el negro esclavo. De ahí la necesidad de romper con las periodizaciones occidentales y apelar a las leyes cosmológicas espenglerianas. *El siglo de las luces*, en cambio, debate con los dos grandes narradores del relato de la conquista y colonización del Caribe: el colono y el blanco criollo. Estas dos figuras, dueños de la escritura y del archivo de Indias, atesoran, además, los símbolos del progreso y la civilización, así como también el poder político, económico y social.

Las leyes cosmológicas de Spengler, que permean el segundo ciclo narrativo, resultan exiguas para la visión periférica de la conquista y civilización y el cuestionamiento de la escritura de la historia que afloran en Carpentier a partir del tercer ciclo. Aunque Spengler no se extingue en el autor, sus relatos orales y recurrencias evolucionan a una teoría de la historia más textual y menos cosmológica. Es en esta etapa, caracterizada por una visión más amplia de la historia, donde aparece Vico como fundamento filosófico. Lo primero que hay que indicar es que la teoría espengleriana de nacimiento, maduración y muerte explica el surgimiento de grandes

bloques culturales que se forman de manera *independiente*, es decir, sin contacto ni intercambio cultural entre diferentes bloques humanos. Sin embargo, la historia de América y el Caribe, así como su identidad, es producto de un proceso marcado por el contacto y choque de diferentes bloques culturales. La espiral viconiana, en este contexto, viene a complementar los círculos espenglerianos proveyendo un fundamento teórico a los fenómenos producidos por el influjo del proceso de conquista y colonización europea de América y el Caribe.

Más allá de los resultados e impactos negativos del proceso de conquista y colonización, la historia en Carpentier no se aferra al relato idealizado de las culturas prehispánicas que termina negando la historicidad de la colonización y sus efectos culturales. En busca de los orígenes, la mirada histórica carpenteriana refleja el proceso de interacción, influencias y reciprocidades culturales dadas en América por el choque de tres bloques humanos –el indio, el negro y el blanco– como consecuencia de la expansión y europeización del mundo americano iniciada en 1492. En este sentido, Vico apoya la propuesta teórica carpenteriana del tercer ciclo narrativo, pues el filósofo italiano, contrario a Spengler, no niega la memoria histórica, ni su historicidad. En Vico, la memoria no solo significa recordar, sino también reordenar lo recordado –fantasía– e integrar y combinar actos del pasado y presente (Zamora 172).

En “Del error de ciertos ‘panoramas’”, publicado en *El Nacional* en 1955, Carpentier aboga por estudiar la historia y la cultura latinoamericana como unidad, “con una visión de conjunto de los elementos que contribuyeron a forjar y caracterizar nuestras culturas” (399). Esta visión integra los efectos de la conquista y colonización de América. En “Música de la conquista,” publicado en *El Nacional* en 1954, el autor se pregunta si “no sería interesante, pues, establecer un álbum de grabaciones, que resumiera, en cierto modo, la aportación musical de la

conquista” (400). Así, el mestizaje no solo queda confinado a una teoría cultural, pues es también parte de la visión de la historia del autor, según resume en el mismo artículo:

Hojeemos la crónica magnífica de Bernal Díaz del Castillo: en su narración de la conquista de México, aparecen numerosas alusiones a los romances traídos al Nuevo Continente por los soldados de Cortés. Entre ellos, como sabemos, había varios músicos, compañeros de aquel Ortiz, vihuelista y maestro de danzar, que fundó la primera academia de música y bailes de Tenochtitlán. De ahí que, durante la ascensión al altiplano, o en la retirada de la ‘Noche Triste’, aquellos hombres citaron coplas entonces muy populares en España, cuando encerraban alguna alusión a las peripecias o descalabros de su empresa. (400)

En el tercer ciclo, el mestizaje emerge como discurso que teoriza el proceso histórico de la formación nacional y de la identidad latinoamericana. Se trata de una nueva consciencia que busca en los archivos de la historia, la crónica por excelencia, la respuesta a los orígenes culturales latinoamericanos. El mundo colonizado y de mestizajes expresado en términos de guerras imperiales y conquistas se refleja en Vico. Para el filósofo italiano, la cultura greco-romana “after wars, alliances and commerce had brought more nations of diverse languages to share uniform beliefs, the natural law of mankind was born from the uniformity of the ideas of all nations concerning the human necessities or utilities of each of them” (*The First* 52).

Para Carpentier, al igual que Vico, el enfoque transcultural de los procesos de conquistas y expansiones imperiales constituye una de las leyes universales de la historia. En “Sobre la música cubana,” documental-conferencia de 1973 preparado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), retomando la idea sobre el romancero de Hernán Cortés y

la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1576) de Bernal Díaz del Castillo, Carpentier resume:

Esa fusión del romance con el ritmo y la vivencia del romance en América, en la América española, de colonización española, la hallamos en los trabajos fundamentales de Menéndez Pidal, en su obra *Los romances de América*, en que encontramos que toda la historia de Carlomagno, la historia de la caída de Troya, etcétera, pasaron a América en boca de los conquistadores bajo forma de romance.

(95)

En América, la ley universal de la conquista y su consecuencia transcultural y trasatlántica alteró la historia demográfica, la lengua, las prácticas sociales, religiosas y jurídicas. El proceso de colonización, además de ofrecer la riqueza material del Nuevo Mundo a Europa y también convertir a las naciones del Viejo Mundo en poderes globales y trasatlánticos, tuvo consecuencias de impacto mayor a los dos lados del Atlántico. La llegada de los españoles a suelo americano transformó la vida de Europa y América en el plano cultural. Las relaciones transatlánticas condujeron, entre muchas cosas, al nacimiento de una literatura hispanoamericana que parte con la crónica, como resalta Carpentier, y que se produce en similar contexto de expansión y guerra al que señala Vico. Además, la cultura que conquista lo que hoy se considera la parte hispana de América ya había experimentado sobre sí misma la espiral de la colonización. Como aduce Carpentier, la historia europea que vino a América es el *recurso* de una cultura que, a través de la literatura del romancero, traía consigo metarrelatos producidos en contextos de expansión y guerra, como la mítica Troya y las conquistas del Imperio carolingio.

3.4 De la civilización a la barbarie

Si bien la historia en Vico y Spengler es cíclica, el patrón en espiral propuesto por el filósofo italiano es continuo y permite a cada nación repetirse a sí misma. Las naciones de Vico, contrarias a las culturas y civilizaciones de Spengler, no mueren, sino decaen y sufren un proceso de desarrollo distinto de repeticiones, pues cursan un camino eterno de nacimiento, vida, decadencia y renacimiento. Asimismo, las vueltas y revueltas de las naciones pueden recaer en un estado de barbarie anterior, como la época de los dioses, después de lo cual, como resultado de las mismas causas regresivas, el mismo proceso puede volver a ocurrir (*The New* 423-45).

Para Vico, este orden recurrente ha sido el camino evolutivo de las instituciones feudales de Roma y del período medieval después del colapso del Imperio Romano. En el *Libro V*, titulado en inglés “The Recourse of Human Institutions Which The Nations Take When They Rise Again,” Vico explica cómo la providencia, luego del retorno de la barbarie, guía la creación de un nuevo orden humano. Sin embargo, lo relevante para el análisis que propongo de *El siglo de luces* no es el renacimiento –*ricorsi*– de un nuevo orden, sino las inevitables leyes de regresión –*corsi*–. En el siguiente párrafo, Vico resume los dos tipos de barbarie que incitan el retroceso humano:

But if the peoples are rotting in that ultimate civil disease and cannot agree on a monarch from within, and are not conquered and preserved by better nations from without, then providence for their extreme ill has its extreme remedy at hand. For such peoples, like so many beasts, have fallen into the custom of each man thinking only of his own private interests and have reached the extreme of delicacy, or better of pride, in which, like wild animals, they bristle and lash out at the slightest displeasure... By reason of all this, providence decrees that,

through obstinate factions and desperate civil wars, they shall turn their cities into forests and forests into dens and lairs of men. In this way, through long centuries of barbarism, rust will consume the misbegotten subtleties of malicious wits that have turned them into beasts made more inhuman by the barbarism of reflection than the first men had been made by the barbarism of sense.... Hence peoples who have reached this point of premeditated malice when they receive this last remedy of providence and are thereby stunned and brutalized, are sensible no longer of comforts, delicacies, pleasures, and pomp, but only of the sheer necessities of life. And the few survivors in the midst of an abundance of the things necessary for life naturally become sociable and, returning to the primitive simplicity of the first world of peoples, are again religious, truthful, and faithful.

(423)

Lo significativo de esta larga cita es distinguir entre los dos tipos de barbarie descritas por Vico. La primera, que llama barbarie de sentido común, abre el mundo del hombre en la historia y significa el comienzo del ciclo en espiral. Este estadio engloba la lógica instintiva inherente en el estado de naturaleza de toda cultura. La segunda, la barbarie de la reflexión, supone el momento de cierre y regresión de la espiral. En esta última, la sociedad ha alcanzado el estado civil, normas jurídicas y morales, códigos sociales y de autoridad política e instituciones de estado y de gobierno. La regresión empieza cuando los principios fundadores del estado-nación se desvirtúan por caprichos de interés personal del soberano, monarca o regente. La barbarie de la reflexión es parte de la razón de la era de los hombres, último estadio evolutivo de la humanidad descrito por Vico.

En *El siglo de las luces* la regresión comienza con el júbilo revolucionario y las ideas de libertad emanadas de Europa. La transformación del mundo de finales del siglo XVIII, tanto en Francia como en América y el Caribe, resulta insostenible para la sociedad de la época ajustada a un modelo de producción basado en la mano de obra esclava. A su vez, los principios moralistas y filosóficos no se adecuan ni adaptan a la realidad económica, política y cultural de la sociedad caribeña ordenada a partir de un sistema de castas. Esteban, Sofía y Carlos encarnan la lucha antagónica entre la utopía del liberalismo revolucionario y el conservadurismo de la clase azucarera privilegiada y dominante. La confrontación de principios que se da en estos tres personajes arquetípicos de la sociedad cubana de finales de siglo XVIII y principios de siglo XIX refleja el estado de barbarie de sentido común viconiano que vivía Cuba para aquella época.

La generación de intelectuales y criollos aristócratas cubanos de esta época lleva consigo el influjo de varios hechos políticos, sociales y culturales de relevancia. Entre ellos se encuentran la crisis del Antiguo Régimen, la Guerra de Independencia de los Estados Unidos, los ya mencionados procesos revolucionarios de Haití y Francia, y los períodos constitucionalistas de España de 1812-1814 (Torres-Cuevas 3). Se trata de una generación que recibe el mensaje de crisis mundial del sistema de producción esclavista desde varias perspectivas y posiciones políticas hegemónicas. La abolición de la esclavitud británica aupada por William Wilberforce, político y abolicionista británico, la restauración de la esclavitud durante la Revolución Francesa, la ruina de la producción azucarera y agrícola de Haití luego de la independencia, las opuestas y ambivalentes posturas políticas de Estados Unidos sobre la esclavitud entre los Estados del Norte –abolicionistas– y los Estados del Sur –esclavistas–, y los acuerdos anglo-españoles de 1817 destinados a la supresión del comercio esclavo en las Américas y el Caribe (Torres-Cuevas 3).

El tránsito cubano a la modernidad enfrenta un camino intrincado de ambivalencias, paradojas y contradicciones. El movimiento intelectual de la isla, agrupado en La Sociedad Económica de Amigos del País de 1802 –en la que se encontraba José Antonio Saco–, asume una doble postura filosófica. Por un lado, expandir la rentabilidad del sistema de producción esclavista que apenas había iniciado en 1789, pues el modelo de producción de Cuba, en comparación al de Saint-Domingue, quedaba rezagado en términos de rendimiento económico.¹²¹ Por otro lado, el de adaptar nuevas tecnologías, como la máquina de vapor, y las nuevas ideologías políticas capitalistas definidas por Inglaterra a comienzos de 1790 (10).

Con la ruina de Haití, Cuba reemplaza a Saint-Domingue como motor económico azucarero y empieza a monopolizar los mercados internacionales del dulce. Aunque el derrumbe sacarífero haitiano es la principal causa del boom económico cubano, otros factores de peso internacional también se adhieren a esta coyuntura. Entre ellos están la abolición oficial que Gran Bretaña promulga en 1833 en sus colonias, las cuales, como Cuba y Saint-Domingue, compartían el mismo sistema de producción; las presiones por abolir la esclavitud en Luisiana, Estados Unidos, y la emigración de hacendados y terratenientes que llega a Cuba producto de las guerras independentistas de Haití y del resto del continente hispanoamericano entre 1808 y 1829 (Ramírez Sarmiento 111-25).

En este contexto se desenvuelve el pensamiento revolucionario humanista de Sofía, Carlos y Esteban. Es un período marcado por una segregación negra en Cuba y la ideología de un

¹²¹ El año de 1789 es clave para la historia económica y demográfica de Cuba y del Caribe. Mientras que en Saint-Domingue se produce una sublevación que deteriora su sistema económico, en Cuba ocurre lo opuesto. La burguesía afianza y expande su poder económico bajo un sistema de plantaciones de trabajo forzado. Con Saint-Domingue en quiebra, La Real Cédula del 24 de febrero decreta la libertad de la trata en territorios de Hispanoamérica, provocando en Cuba una emigración forzada de africanos, ley que se prorrogará en varias ocasiones. Las cifras hablan por sí mismas. En 1787 la población negra de Cuba era de 50.340 brazos, lo que representaba el 28,57% del total poblacional. En contraste, en 1841, la cifra de esclavos se eleva a 436.495. Asimismo, el total de la población censada como no blanca pasa de 79.557, en 1789, a 589.333 en 1841, cifra que reconfigura la composición racial de la isla y evidencia una disminución significativa de la población blanca (Ramírez Sarmiento 111-25).

liberalismo entendido en términos de una élite que se enriquece aún más por la bancarrota y el fracaso de las luces en Francia, en Haití y en el mundo. Esta perspectiva liberal cubana se fragua, paradójicamente, de manera conservadora y desde un imaginario nacional “concebido solo desde una interpretación blanca” (Torres-Cuevas 10). Este contexto, además, engendra la denominada *Novela abolicionista cubana* que, como ya he referido en cita a Carlos Alonso, se trataba de un movimiento literario e intelectual que contemplaba el comercio de esclavos y el sistema económico de trabajo forzado como un mal cultural y económico para Cuba.

Este grupo de intelectuales, si bien convergía en la postura abolicionista, lo hacía, sin embargo, por causas ajenas a las de la Ilustración y los principios humanistas de igualdad, fraternidad y libertad. En pocas palabras, el rechazo al sistema esclavista se argumentaba en la creencia de que el hombre negro africano conduciría al atraso cultural y social de Cuba. Muchos de los textos abolicionistas, especialmente los ensayos de José Antonio Saco, evidencian el odio y desprecio racial, como también la creencia en la inferioridad intelectual de los negros (Moreno Friginals 10-30). La narrativa antiesclavista cubana constituye uno de los discursos literarios y políticos más complejos y contradictorios en la construcción de la noción de *cubanidad* y del imaginario colectivo nacional. Estos discursos, encontrados en novelas y ensayos célebres como *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, o *Rimas americanas* (1833), de Domingo del Monte, intentaban mediar entre los intereses blancos y el auge de negros esclavos en suelo cubano. Dicha encrucijada fue identificada por José Antonio Saco en muchos de sus textos como “el problema negro de Cuba,” el cual insistió en remediar con la consigna de “blanquear, blanquear, y entonces hacernos respetar” (Torres-Cuevas 43).

En *El siglo de las luces* la contradicción entre principios filosóficos utópicos y su factibilidad práctica en la sociedad cubana se desenvuelve en un debate constante entre Sofía,

Carlos y Esteban. Entre las tantas conversaciones sostenidas en la hacienda de La Habana con Víctor Hugues y el Dr. Ogé, los jóvenes expresan los bríos y anhelos propios de una juventud criolla que aún no interioriza de forma consciente el estrato social al que pertenecen y el torbellino histórico que sacude al Caribe. La siguiente cita pone de manifiesto la utopía liberal:

Esteban se pronunciaba por la supresión del catolicismo, con la institución de castigos ejemplares para todo el que rindiese culto a los «ídolos». En esto hallaba el asentimiento de Víctor, en tanto que Ogé opinaba de modo distinto; como el hombre había manifestado siempre una aspiración tenaz hacia algo que podía llamarse «imitación de Cristo», ese sentimiento debía transformarse en un anhelo de superación, por el cual trataría el hombre de parecerse a Cristo, erigiéndose en una suerte de Arquetipo de Perfección Humana. Poco llevada hacia las especulaciones trascendentales, Sofía hacía regresar a los demás a la tierra, interesándose concretamente por la condición de la mujer y la educación de los niños en la sociedad nueva. Y trabábase la discusión a gritos, en torno a la cuestión de determinar si la educación espartana era realmente satisfactoria y adaptable a la época. «No», decía Ogé. «Sí», decía Víctor... Y tal era la disputa armada, el tercer día, en torno a la distribución de riquezas en la sociedad nueva.

(30-31)

La discusión tiene lugar meses antes del proceso de independencia de Haití, evento que, por los resultados nefastos que produce en términos de depresión económica, repercute directamente en el aletargado camino a la emancipación y en la abolición de la esclavitud en la mayor de las Antillas, penúltimo país latinoamericano en poner fin al trabajo forzoso en 1886 (Córdova 170). Bajo la ilusión de los vientos de cambio que vienen de Francia, los jóvenes debaten las

transformaciones de una sociedad utópica que ignora sus propias realidades sociales, tal es el caso de Sofía.

Sofía es percibida por la crítica como el instinto humanista que “remains true to her ideals until the end” (Labanyi 63). El personaje se interesa por la condición de la mujer, lo que sin dudas representa uno de los tantos debates de las luces en torno a la igualdad de derecho, principalmente por el esquema de familia patriarcal que la confinó a estudiar en un convento en el que se sentía “ajena, sacada de sí misma, como situada en el umbral de una época de transformaciones” (*El siglo* 19). Sin embargo, Sofía parece ignorar otros tantos debates de las luces e incluso muestra contradicciones ideológicas entre ciertos valores del liberalismo utópico revolucionario y el conservadurismo burgués criollo, estrato al cual pertenece.

El primer indicio de los tantos conflictos ideológicos de Sofía recae, precisamente, en la aversión que los blancos sienten hacia los “hombres de color.” Por ejemplo, cuando el Dr. Ogé conoce a los jóvenes y trata el asma de Esteban, lo primero que pasa por la mente de Sofía es que Ogé “es un negro” (17), aun el galeno habiéndose formado en Francia, país que contaba con los conocimientos más avanzados de las ciencias médicas. Ante la actitud despectiva, Víctor Hugues le recuerda a Sofía que “Todos los hombres nacieron iguales,” pero en ella “el concepto acreció su resistencia” (17). El narrador es quien nos traduce su pensamiento:

Si bien ella admitía la idea como especulación humanitaria, no se resolvía a aceptar que un negro pudiese ser médico de confianza, ni que se entregara la carne de un pariente a un individuo de color quebrado. Nadie encomendaría a un negro la edificación de un palacio, la defensa de un reo, la dirección de una controversia teológica o el gobierno de un país. (17)

Tal como sucede con los intelectuales humanistas cubanos de principios del siglo XIX, el idealismo utópico de Sofía se fractura al chocar con los valores innatos del estrato social al que pertenece. Uno de ellos es el que considera al negro como un ser inferior. La confrontación de ideas refleja el retroceso de lo que Vico llama barbarie de sentido común. No obstante, las confrontaciones ideológicas de Sofía no paran en el tema racial, pues también muestra conformidad con el sistema económico de explotación esclava. Luego de consumar matrimonio con Jorge, se sentía “orgullosa de que su marido estuviese emparentado con una oligarquía que debía su riqueza a la secular explotación de enormes negradas” (117). Paradójicamente, el fanatismo liberal y humanista de Sofía y Carlos aumenta conforme crecen sus bienes y riquezas. La familia O’Farril es la culpable de elevar el estatus social de los hermanos en el período del boom del azúcar y los esclavos en Cuba. Durante estos pasajes, la novela nos narra la espeluznante y sangrienta travesía de Esteban por Europa, La Guadalupe y Cayena. Cuando por fin regresa a La Habana, luego de “vivir entre los bárbaros,” Esteban constata que su primo es ahora “¡Rico de verdad!” y también más idealista que nunca (116). Ante la ciega idolatría revolucionaria, Esteban califica a sus primos de “beatos creyentes”, “ilusos” y “devoradores de escritos humanitarios” (120). Sofía, molesta con la retórica antiprogresista de Esteban, le replica que “las grandes conquistas humanas sólo se lograban con dolor y sacrificio [...] que nada grande se hacía en la Tierra sin derramamientos de sangre” (120). Es decir, Sofía muestra conformidad con las prácticas barbáricas de la guillotina revolucionaria en virtud de alcanzar la libertad e igualdad entre hombres.

La acalorada pelea entre los primos manifiesta el doble discurso de la burguesía azucarera cubana de principios de siglo XIX. Por un lado, esta clase poderosa atesora las ciencias, el conocimiento, la filosofía y la escritura de la historia. Es, a su vez, la clase consciente que

impulsa los principios universales del hombre. Sin embargo, la próspera y lujosa realidad que gozan Carlos y Sofía esconde, detrás de sus mansiones y palacios, un submundo de “barracones de esclavos que a veces hacían sonar sus tambores como un granizo remoto” (123). Realidad que lamentan y disfrutan, pero que no intentan cambiar, pues sus “fuerzas no alcanzarán a arreglar las cosas de distinta manera. Otros, dotados de Plenos Poderes, fracasaron en la empresa” (123). Además, Sofía y Carlos también ocupan a los esclavos para actividades servilistas y de placer asociadas a caprichos personales, como la orquesta de treinta músicos negros instruidos por un director alemán.

Si bien Sofía cuestiona el despotismo de Víctor Hugues en Cayena y se entrega a la lucha independentista española al final de la novela, la pasividad de Carlos es desconcertante. Mientras Sofía vive entre lujos y opulencia y al menos participa de manera impulsiva y tímida en algunos eventos políticos, Carlos profesa principios que no cumple. La vida de este personaje es la de un hombre de negocios que hereda y trabaja los bienes del padre, se hace rico gracias a los O’Farril y se vuelve revolucionario en teoría y en papel. Carlos es quien mantiene económicamente a Esteban durante su gira por Europa, lleva las riendas de la hacienda y mantiene el estatus quo del sistema de producción esclavista cubano del café, el tabaco y el azúcar.

Para González Echevarría, el Carlos rico encarna la figura de Carlos Manuel de Céspedes, prócer de la independencia cubana que en 1868 inicia la primera gesta independentista de la isla. Si bien el personaje arquetípico de Carlos en estrato social se asemeja bastante a quien por antonomasia historiográfica se conoce como el Padre de la Patria, no hay indicios en la novela que amparen tal asociación. Todos los datos y características de Carlos apuntan a pensar en él como la representación de la cultura aristócrata y la mentalidad política de muchos hacendados cubanos.

La tesis de González Echevarría no puede sustentarse por sí sola porque la línea cronológica de la novela solo abarca hasta 1810 y Carlos Manuel de Céspedes entra en la historia medio siglo después. Contrario a Esteban, quien viaja a Europa encantado con las ideas del progreso, el modelo político idílico de Carlos es el promovido por “los Estados Unidos, con su progreso arrollador” (7). Carlos comparte la inclinación y postura política apoyada por un sector de hacendados que abogaba por la anexión de Cuba al territorio americano, fenómeno impulsado por el beneficio comercial que Estados Unidos ejerció en el desarrollo de la industria sacarífera cubana a principios del siglo XIX (Le Riverend 48).

La actitud anexionista de Carlos se relaciona con la posición de los Estados del Sur, como Luisiana, que tardaron en abolir la esclavitud. La ambición económica de Carlos va en aumento. En los primeros pasajes, luego de heredar las riquezas del padre y manejar eficientemente los negocios, para expandir el comercio de la hacienda busca un socio que le enseñara “la capacidad de trabajo y los conocimientos comerciales [...] de los cuales él carecía” (*El siglo* 116). Paradójicamente, en una logia masónica conoce a Jorge, “hombre versado en asuntos económicos,” quien luego se convierte en su cuñado (16). El desenvolvimiento de Carlos entre los negocios y las ideas de la Ilustración no puede ser más contradictorio, pues este personaje es la figura histórica que extiende la esclavitud en Cuba, y a la vez debate y apoya los derechos universales del hombre.

Hay otros marcadores que descubren aún más la fisura entre las ideas de la Ilustración y el beneficio económico que la esclavitud genera para los negocios de Carlos. Por ejemplo, cuando el personaje se entera que Víctor Hugues, luego de su gobierno de Terror con la guillotina en La Guadalupe, es enviado como Agente a Cayena justifica sus métodos de orden a raíz de ser “un mero instrumento político que se ajusta a los mandatos del día” (127). Por otra

parte, en los primeros días del siglo XIX, cuando el fantasma haitiano y las sublevaciones contra el poder de la Corona española intentaban trastornar el mapa político de América, “los ricos hacendados vivían en un continuo sobresalto, creyendo en la posibilidad de una conjura de negros, alentados a hacer aquí lo que habían hecho los negros de Saint-Domingue” (130).¹²² Ante los rumores de pánico de los hacendados, Carlos, pensando en la salud de sus negocios, mitigaba tales anuncios alegando de que “en esta aldea grande, no saben las gentes de qué hablar” (130). Por lo tanto, Carlos es un hacendado liberal anti-abolicionista y anti-independista.

Estos pensamientos dejan de manifiesto que el personaje es símbolo de la continuación del modelo esclavista y del status quo cubano. Por ello, su figura, difícilmente, puede ajustarse a la de Céspedes. Además, su pasividad es el factor que problematiza la asociación de González Echevarría, puesto que el prócer independentista cubano rompió las cadenas de la esclavitud en su finca, La Demajagua, otorgando libertad a sus esclavos y dejando toda su fortuna de lado para dedicarse de lleno a la causa emancipadora un 10 de octubre de 1868. Carlos, por el contrario, representa al hacendado ilustrado arquetípico que, ampliando su fortuna a costa del trabajo forzado retrasa la independencia y el fin de la esclavitud en Cuba.

3.5 La eterna espiral de recaídas y retrocesos

En un época marcada por nuevos vientos de cambio en torno a la superación del hombre y la condición humana, *El siglo de las luces* pone de manifiesto los retrocesos y recaídas del humanismo a través del caos político y económico de Haití, el prematuro fin del progreso francés a manos de la guillotina y la pasividad e inacción de los hacendados e intelectuales cubanos ante la lucha por alcanzar los valores y derechos universales del hombre. A través de Esteban, que es

¹²² La novela hace mención a una sublevación en Venezuela que por la fecha debe tratarse de la conspiración de Manuel Gual y José María España, movimiento independentista que inicia en 1797 y que la autoridad colonial extingue dos años más tarde.

el personaje que presencia todos los eventos de la novela, podemos trazar la desilusión que genera la implementación de las nuevas ideas revolucionarias transformadoras de mundo.

El desencanto de Esteban con el mundo utópico contrasta con su visión de Europa antes de viajar a Francia con Víctor Hugues. Antes de vivir la revolución, Esteban “soñaba con París, sus exposiciones de pintura, sus cafés intelectuales, su vida literaria; quería seguir un curso en aquel Colegio de Francia” (7). Sin embargo, a medida que sus experiencias transcurren en el Viejo Continente y la guillotina ajusticia a muchos cabecillas y dirigentes de la revolución de las luces, Esteban se percata de las “contradicciones y más contradicciones” del proceso republicano francés, al punto que le confiesa en tono de reproche y recriminación a Víctor Hugues que “soñaba con una Revolución tan distinta” a la que se producía en sus narices (66).

El viaje de desencanto no comienza con la guillotina de París, sino con la Revolución Haitiana. El encuentro y convivencia en La Habana entre Víctor Hugues, Ogé y los tres jóvenes cubanos es una oportunidad de debate y reflexión en torno a la ilusión por un mundo mejor. Ogé, en su condición de mulato y “hombre de color,” hablaba con delirio y esperanza sobre “un reciente decreto [que] autoriza al hombre de mi color (y con el dedo señalaba sus mejillas más oscuras que su frente), a desempeñar allá cualquier cargo público” (30). Y en voz sentenciosa afirmaba que “la medida es de una importancia enorme” (30). La desconexión entre teoría y práctica no puede ser mayor en Ogé, pues el galeno se refiere a los derechos que los hombres de color obtendrían no solo en Saint-Domingue, sino en la misma Francia.

Las deliberaciones de Ogé son acompañadas por las interrupciones de Víctor Hugues y el asombro de Esteban a quien la conversación, por el retraso con el que las noticias llegaban a Cuba, le resultaba una clase de filosofía. El aislamiento de Cuba, así como de la Corona española y sus colonias, se debía, según Ogé, a que “los gobiernos tienen miedo; un miedo pánico al

fantasma que recorre Europa” (30). El miedo liberal que temen los estados alineados a la Monarquía y las formas del Antiguo Régimen también se convierte en pánico y desilusión para los liberales y humanistas cuando las revoluciones empiezan a bullir.

Al llegar a Saint-Domingue, en compañía de Víctor Hugues y Esteban, Ogé es informado que su hermano Vincent “ha sido ejecutado en la Plaza de Armas del Cabo Francés [...] que] le quebraron el cuerpo a golpes de barra de hierro [...] y los huesos le sonaban como nueces rotas a martillazos” (38). Víctor Hugues, al ver convertida su panadería y almacén comercial en cenizas, se queja de lo ocurrido. Mientras que Esteban, que atestigua todo el remolino de acontecimientos violentos en Saint-Domingue, percibe de momento en Ogé “una distancia nueva, un enseñamiento” contra los blancos. Esta actitud de Ogé es el preludio al gran conflicto racial que se produce en la isla por “la negativa de los colonos franceses a acatar el decreto de la Asamblea Nacional, a tenor del cual los negros y mestizos dotados de suficiente instrucción eran autorizados a desempeñar funciones públicas” (38). A pesar de la sed de venganza de Ogé, este ayuda a Esteban y a Víctor Hugues a escapar de la isla, ya que, por ser blancos, sus vidas corrían peligro. Los dos embarcan a Francia bajo “un trueno de tambores” y nuevos incendios, lo cual sugiere que los personajes abandonan la isla justo cuando explota la sublevación esclava liderada por Bouckman. El resultado de cómo las nuevas ideologías liberales de libertad, fraternidad, igualdad y dignidad humana desembocan en Saint-Domingue son aceptadas por Esteban como “una purificación necesaria,” que, según aseguraba Víctor Hugues, se trataba del “nacimiento de una nueva humanidad” (39).

El caos generado en Saint-Domingue marca la primera regresión para personas como Ogé, que creyeron que con la revolución humanista la igualdad de derecho se cumpliría de manera uniforme para todos los hombres sin distinción de color. Sin embargo, sucede lo opuesto,

se regresa al estado de represión y comienza el gran enfrentamiento racial entre negros, mulatos y blancos que lleva a la quiebra económica de Haití. Por otra parte, Esteban, que justifica lo ocurrido, va advertido en su camino a Europa de lo que ocurrirá en Francia.

La llegada de Esteban a París genera una gran expectativa en el indiano que soñaba con los grandes avances de la sociedad francesa. Ante la posibilidad de ponerse al servicio de la revolución se sentía “Uno con Todo, alumbrado, iluminado, ante el Arca que ahora había de edificar en su propio ser” (43). De la mano de Jacques Pierre Brissot, cuya cabeza rodaría por la Plaza de la Revolución parisina pocos años después, se encomienda a Esteban la misión de llevar la revolución a España y se le asigna la tarea de crear una literatura revolucionaria a partir de traducciones de las proclamas revolucionarias. Sus ambiciones crecen hasta el punto de afirmar que “no basta con llevar la Revolución a España; también hay que llevarla a América” (42). Sin embargo, la estancia en Bayona desemboca en el primer fracaso de Esteban y su camino hacia el desencanto revolucionario.

Cuando los legionarios de Bayona se enteran que su comandante, Martínez de Ballesteros, ha sido destituido, que Víctor Hugues ha trasladado la guillotina a los tribunales de Rochefort y que los masones fueron desplazados por el grupo radical de los jacobinos todo cambia.¹²³ En tono de queja, Martínez de Ballesteros resume el panorama político a Esteban:

Mientras en París se entretenían disfrazando putas de Diosa Razón, perdían acá, por su incapacidad, por sus envidias, la gran oportunidad de llevar la Revolución a España. Ahora, que esperen sentados... Además: ¡malditas las ganas que tienen ya de hacer una Revolución universal! No piensan sino en la Revolución Francesa. Y los otros... ¡que se pudran! Todo, aquí, se está volviendo un contrasentido. Nos

¹²³ Martínez de Ballesteros fue un jesuita expulsado de España en 1769 por orden real de Carlos III. Se exilió en Bayona, formó parte de la Revolución Francesa y agrupó a los revolucionarios españoles que llegaron a la frontera a partir de 1789 (Fuentes 138).

hacen traducir al español una Declaración de los Derechos del Hombre, de cuyos diecisiete principios violan doce cada día. Tomaron la Bastilla para libertar a cuatro falsarios, dos locos y un maricón, pero crearon el presidio de Cayena, que es mucho peor que cualquiera Bastilla. (49)

La crítica de Ballesteros al movimiento revolucionario francés coincide con la radicalización de los jacobinos y las sentencias inescrupulosas de los tribunales públicos. Para Ballesteros, estas conductas políticas marcan el descarrilamiento de los principios humanistas de la revolución, como la Declaración de los Derechos del Hombre que, según acusa, se pasan por alto como si no existiera. Además, durante este tiempo, la Revolución también instaaura el exilio penal de Cayena, lugar a donde los disidentes revolucionarios que se salvaran de la guillotina encontrarían una especie de purgatorio.¹²⁴ Todo este descarrilamiento conduce a Esteban a repensar su travesía europea, pues “no valía la pena haber venido de tan lejos a ver una Revolución para no ver la Revolución” (47). Lo más curioso de los deseos revolucionarios de Esteban es su pasividad a la hora de llevar los valores universales a Cuba. A pesar de sus desencantos con el proceso político francés, “no había pensado, hasta ahora, en volver a La Habana, deseoso como lo estaba de desempeñar su papel, por pequeño que fuera, en una Revolución destinada a transformar el mundo” (47). Esteban integra el mismo cuadro de pensamiento compartido por muchos hacendados cubanos de la época: el de poner en práctica el humanismo en todas las partes del mundo menos en Cuba. En el caso de Sofía y Carlos, la fortuna que amasan a expensas de una esclavitud mayor les impide, aun declarándose revolucionarios, llevar a cabo tales principios. En cambio, la actitud de Esteban, alejado de la realidad económica cubana, no deja de

¹²⁴ Con el nuevo código penal de 1792 se instaaura el marco legal de la guillotina y de la deportación política. Los primeros en recibir el castigo penal en Cayena fueron los sacerdotes y miembros del clero en general (Redfield 57).

ser desconcertante, pues nunca intenta llevar la iniciativa revolucionaria e independentista a Cuba.

A medida que los tribunales públicos franceses ordenan más decapitaciones, se inicia el gobierno de Terror jacobino y Víctor Hugues llega a La Guadalupe a decretar la libertad de los esclavos para luego reponerla, Esteban adopta “una propensión crítica –enojosa, a veces, por cuanto le vedaba el goce de ciertos entusiasmos inmediatos compartidos por los más–” (56). El gobierno de Víctor Hugues en La Guadalupe marca el fin de la ilusión republicana de Esteban. Todo lo relacionado con Francia y sus ideas universales de progreso, ahora, “se le hacía[n] vulnerable[s] y torcida[s]” (56).

El desencanto de Esteban y las constantes violaciones de los principios humanistas fundadores de la Revolución Francesa indican el camino de regresión de la espiral viconiana. El giro regresivo es parte del estado de la barbarie de sentido que conduce a toda sociedad a debatirse entre conflictos de interés tales como la libertad, el poder, la riqueza y la corrupción. La desconexión entre el discurso humanista y la práctica política de la Revolución Francesa es tan contradictoria y compleja que Esteban, cuando por fin llega a La Habana luego de su peregrinaje europeo y sudamericano, resume su travesía como la experiencia de “vivir entre los bárbaros” (114). La barbarie de sentido no solo se da en el mundo europeo a través de las proclamas universales de papel que no ven puerto en una implementación práctica y directa en la sociedad.

En el caso cubano, la barbarie aflora en el conflicto de intereses entre los hacendados generado por los derechos universales del hombre y el sistema de producción esclavista. Aspirando interpretar la filosofía humanista francesa, los hacendados e intelectuales cubanos se hunden en una pasividad cómplice del estatus quo de la isla. En tal sentido, “se apiadaban sobre

el destino de los esclavos quienes, ayer mismo, habían comprado nuevos negros para trabajar en sus haciendas. Hablaban de la corrupción del gobierno colonial quienes medraban a la sombra de esa misma corrupción, propiciadora de beneficios” (126). La experiencia cubana es resultado dialéctico de los vicios políticos del sistema monárquico colonial y del utopismo idílico del republicanismo revolucionario francés. Por un lado, “generalizábase aquí [en Cuba], entre las clases pudientes, el mismo estado de espíritu que había llevado a tantos aristócratas, en Europa, a erigir sus propios cadalsos” (126). Es decir, se copiaba en Cuba similar sistema punitivo al de la guillotina francesa. Por otro lado, a pesar de que se leían “libros propiciadores de una Revolución” y decretos y proclamas de libertad, se intensificaba la trata de esclavos y el trabajo forzoso con beneplácito monárquico. El fenómeno histórico de la esclavitud vio su continuidad en Cuba hasta 1886, pese a la firma del acuerdo Anglo-español de 1817 que ponía fin en papel al comercio esclavo en las colonias americanas de la Corona española.

3.6 Víctor Hugues y la crítica de la Razón

El declive del intelecto, luego de las contradicciones provocadas por la barbarie de sentido, culmina en la barbarie de la reflexión. Por causas ajenas, tanto Spengler como Vico convergen en atribuir la caída de la sociedad a los intereses privados del hombre. Estos, una vez que alcanzan e infectan las instituciones de orden, se convierten en los principios políticos de los gobiernos autoritarios que acaban con el progreso. Los dos esquemas constituyen una crítica a la razón dialéctica, solo que en Spengler, como ya he referido, la cultura, y con ella su historia, mueren. En Vico, por el contrario, la nación y su historia renacen y continúan su curso.

En *El siglo de las luces*, la figura que encarna el último estadio barbárico de la espiral es Víctor Hugues. La evolución del personaje es la de quien cambia de grupo o facción

abandonando y adquiriendo nuevas convicciones morales con tal de saciar su propia ambición de poder y avanzar su agenda personal. En los primeros capítulos, estando en La Habana, un Víctor Hugues laico, de profundas doctrinas liberales y humanistas, se defendía con orgullo ante las acusaciones que lo vinculaban con la francmasonería, creía en que todos los hombres habían nacido iguales, y que el mundo estaba dividido entre opresores y oprimidos (30).

El primer principio filantrópico y humanista que abandona Víctor Hugues es el de la fraternidad francmasona. Cuando llega a Francia y se une al proceso revolucionario, luego de exigir “que la guillotina se instalara en la misma sala de los tribunales, para que no se perdiera tiempo entre la sentencia y la ejecución” (48), se une a la facción jacobina a razón de que “la masonería es [ahora] contrarrevolucionaria” (44). En tono autoritario indica a Esteban que su nuevo fundamento filosófico es “cuestión que no se discute,” pues “no hay más moral que la moral jacobina” (44). Las enseñanzas de vida de hermandad y tolerancia entre los hombres que había aprendido en las logias masonas le resultaban, al poco tiempo de experimentar el cargo de Fiscal Revolucionario, motivo suficiente para dictar la pena capital a un hombre en una plaza pública.

La guillotina, que es la imagen barroca mediante la cual la novela subvierte la figura de la Ilustración como símbolo de progreso, se convierte, como Temis, en la balanza que sanciona los códigos morales de la Razón del Robespierre caribeño. Después de enjuiciar a miembros del clero, a los *feuillants* y a cualquier disidente, traslada la guillotina a La Guadalupe. Antes de partir, paradójicamente, se le encomienda el deber de implementar El Decreto del 16 Pluvioso del año II que pondría fin a la esclavitud en la isla. Durante los días en altamar, el recién nombrado Agente de La Guadalupe recita la proclama de la libertad:

«El Decreto del 16 Pluvioso del año II, por el que queda abolida la esclavitud. De ahora en adelante, todos los hombres, sin distinción de razas, domiciliados en nuestras colonias, son declarados ciudadanos franceses, con absoluta igualdad de derechos.» [...] «Por vez primera una escuadra avanza hacia América sin llevar cruces en alto. La flota de Colón las llevaba pintadas en las velas. Queda vengado el hermano de Ogé...» (55)

La Razón de Víctor Hugues, como la fe inquisidora que arribó a América a finales del siglo XV, justifica los métodos hostiles de dominación política, económica y cultural en La Guadalupe en pro de lograr la civilización del Nuevo Mundo. El Agente compensa el uso de la guillotina en las Antillas con la excusa de “entregar,” por solidaridad revolucionaria, un decreto de libertad a “los hombres del Nuevo Mundo” (55). Estas acciones de control, amparadas en la Razón universal, en realidad realizan una defensa del estatus quo de la isla como colonia. El siguiente fragmento, cuando el Agente apenas pisa tierra guadalupense, ilustra las diferentes empresas de conquista y colonización europea que llegaron a América:

Algo dijo luego del Cristóbal Colón, que, en su tercer viaje a América, descubriera esta isla poblada de seres felices, sencillos, entregados a la vida sana que constituye el estado natural del ser humano, dándole el nombre de la nave en que viajaba. Pero, con el Descubridor, habían llegado los sacerdotes cristianos, agentes del fanatismo y de la ignorancia que pesaban sobre el mundo como una maldición desde que San Pablo hubiera difundido las falsas enseñanzas de un profeta judío, hijo de un legionario romano llamado Pantherus -ya que el José de los pesebres era mera leyenda, desacreditada por los filósofos. Levantó el brazo hacia el Morne du Gouvernement, anunciando que se derribaría la iglesia allí alzada, para borrar toda huella de idolatría, y que los sacerdotes,

aún ocultos, según le habían informado, en las inmediaciones de Le Moule y Sainte-Anne, habrían de prestar juramento a la Constitución... (63)

Víctor Hugues comparte la misma visión de América que Colón: aquella que describe al hombre americano como hombre edénico y natural del paraíso, solo que el Agente, imbuido en un pensamiento moralista, complementa esta visión utópica con la imagen del buen salvaje de la Ilustración. Colón trajo consigo la civilización con la cruz, la evangelización y el garrote vil de los tribunales de la Inquisición. Casi trescientos años después, Víctor Hugues, con similares propósitos, trajo un decreto de libertad acompañado de una Constitución y una guillotina. En mi criterio, estas dos empresas colonizadoras, que erigieron instituciones sobre las ruinas de plazas y monumentos de pueblos conquistados, se articulan en la novela para señalar que la historia caribeña, a través de los siglos, se repite en espiral. Es precisamente este el efecto que aporta la teoría de Vico sobre la historicidad y la memoria en la continuidad de una historia del Caribe que se repite.

En Víctor Hugues las ideas no concuerdan con los hechos. La prolongación de la esclavitud en La Guadalupe, a pesar del Decreto del 16 Pluvioso del año II, estaba cantada mucho antes de que el Agente pisara suelo caribeño. Durante la travesía en altamar, Esteban le sugiere gobernar sin la guillotina, pero este contesta que “eso dependerá de las gentes” (55). En el mismo barco da una explicación más acuciosa del uso de la “Máquina” de Terror:

Por ti, o por los demás. Estoy obligado, por oficio, a no fiarme de nadie. Hay quien discute demasiado. Hay quien añora demasiado. Hay quien todavía esconde el escapulario. Hay quien dice que mejor se vivía en el burdel del antiguo régimen. Y hay militares que demasiado se entienden entre sí, soñando con

desacreditar a los comisarios apenas hayan sacado sus sables en claro. Pero yo sé todo lo que se dice, se piensa, se hace, a bordo de estas naves de mierda. (55)

Víctor Hugues llegaría a La Guadalupe con el síndrome del Terror jacobino y el fantasma histérico de la conspiración provocados, en parte, por los disturbios civiles en Francia, los rumores de una invasión extranjera y la supuesta traición a la Convención de emigrados, espías y contrarrevolucionarios. El estado de paranoia política vivida durante el gobierno del Terror jacobino condujo a la radicalización de medidas punitivas contra los enemigos de la revolución. El ambiente de pánico y sospecha a nivel de estado provocó un ambiente político frágil donde cualquier persona acusada, o incluso sospechosa de actividad contrarrevolucionaria, podía ser llevada a tribunales por una simple denuncia. En consecuencia, miles de personas fueron imputadas por los tribunales públicos revolucionarios de manera apresurada. Los acusados, sin derecho a defensa, fueron condenados al purgatorio de Cayena o a la guillotina de la Plaza de la Revolución. Lo más curioso y contradictorio de la cambiante moral del personaje es hacer uso de la “Máquina” contra quienes portan a escondidas los distintivos de fe del cristianismo y la religión católica, como el “escapulario,” efigie que la Revolución Francesa había desacralizado. En contraste, estos principios éticos cambiarán una década más tarde cuando, en vez de perseguir y condenar a la pena capital a los seguidores de la fe cristiana, defiende el catolicismo como religión oficial del Imperio napoleónico, según veremos más adelante.

La Razón paranoica de la conspiración y la contrarrevolución al mejor estilo de Robespierre es el principio de gobierno que Víctor Hugues instaura en La Guadalupe:

Así, había llegado el mandatario a constituirse una suerte de gobierno unipersonal, autónomo e independiente, en esta parte del orbe, realizando en proporción asombrosa su inconfesada aspiración de identificarse con el Incorruptible. Había

querido *ser* Robespierre, y *era* un Robespierre a su manera. Como Robespierre, en otros días, hubiese hablado de *su* gobierno, de *su* ejército, de *su* escuadra, Víctor Hugues hablaba ahora de *su* gobierno, de *su* ejército, de *su* escuadra. (86)

La esclavitud desaparece por un periodo corto en La Guadalupe, lapso que concuerda con el combate que Víctor Hugues libra contra la ocupación británica. Durante este tiempo, el decreto de libertad sirve para incorporar a los esclavos, declarados ciudadanos de Francia, en la lucha contra las fuerzas británicas. Sin embargo, cuando el Agente toma control de la isla, vuelve a restaurar la esclavitud y el comercio negrero a través de los corsarios y sus rutas de contrabando. El ahora Robespierre caribeño razona que “Francia, en virtud de sus principios democráticos, no puede ejercer la trata. Pero los capitanes de navíos corsarios, están autorizados, si lo estiman conveniente o necesario, a vender en puertos holandeses” (86). Además, luego de la pequeña reconquista de la isla, restaura el sistema de plantaciones, crea nuevos impuestos e impone el orden del Terror al filo de la navaja. Durante sus cuatro años de gobierno, “se afirmaba en los mentideros de la Pointe-à-Pitre que su fortuna personal ascendía a más de un millón de libras” (93). Pero lo sorprendente no es el enriquecimiento ilícito, sino la actitud de postergar la esclavitud en el Caribe en virtud de la Razón y los principios de estado.

Si bien Víctor Hugues gobernaba en el Caribe contrario al marco republicano y constitucional, a las autoridades de la Metrópoli parecía importarles poco, pues como afirmaba el Agente, “mientras yo pueda mandar su ración de oro a esos señores [...] me dejarán tranquilo” (93). Las dádivas entregadas a las juntas revolucionarias de gobierno de la Convención y el Directorio, generadas en gran parte por el comercio ilegal de corsarios y la compraventa de esclavos en distintos puertos del Caribe, bastaron para que los gobiernos de la Metrópoli se hicieran de la vista gorda hacia su administración. Incluso, después de haber sido cesado en

funciones por múltiples denuncias de hacendados guadalupenses, fue absuelto por los tribunales franceses y recompensado con un nuevo cargo público como Agente de Cayena.

El periodo de Cayena marca el viraje final de Víctor Hugues, quien pasará de ser un Robespierre caribeño a un Napoleón sudamericano. De convicciones masónicas y laicas antes de la revolución, pasa al radicalismo jacobino y termina como brazo ejecutor de órdenes y decretos napoleónicos que restauran el catolicismo, la esclavitud y la monarquía. Si ya en La Guadalupe el Agente “sentíase Representante del Pueblo” dilucidando “incontables Teorías del Estado” (103), en la Guayana no tuvo necesidad de enmascarar con razones democráticas sus acciones tiránicas y opresivas. La reconversión napoleónica del personaje conforma el retroceso humano de la espiral viconiana. Durante su gobierno de Cayena, Víctor Hugues culmina el ciclo revolucionario que a su vez da inicio al viaje en regresión del Caribe al sistema colonial anterior a 1789. El Agente se convierte en “un hombre capaz de hacer el Bien o el Mal con la misma frialdad de ánimo. Podía ser Ormuz como podía ser Arimán; reinar sobre las tinieblas como reinar sobre la luz. Según se orientaran los tiempos podía volverse, de pronto, la contrapartida de sí mismo” (149). Con la vuelta de las providencias del Antiguo Régimen, ahora fundamentadas en las disposiciones napoleónicas, el Agente sentencia el fin utópico de la revolución al afirmar que “*Hemos terminado la novela de la Revolución; nos toca ahora empezar su Historia y considerar tan sólo lo que resulta real y posible en la aplicación de sus principios*” (149). Lo capital de esta cita es ubicar la dimensión metahistórica de una reflexión en torno a la naturaleza y significado de un relato pasado del cual él es protagonista. Por un lado, aflora el paradigma de lo que debería ser una explicación histórica *apropiada* de la Revolución Francesa. Por otro, que el deseo de representar el pasado es una empresa adscrita a un interés específico. Es decir, que el discurso histórico de la modernidad y el progreso promueve por medio de la tinta y el papel una

emancipación que en realidad traduce un proceso de dominación, de ahí que el propósito y significado de esta escritura disculpe y sirva a la estructura del poder dominante, que es aquel que atesora el colonizador y el hacendado criollo.

En su divagar como estrategia político de la Convención, el Directorio y ahora del Consulado, Víctor Hugues defiende la necesidad de restaurar los códigos del Antiguo Régimen en el Caribe en virtud de su condición como hombre de estado. Ante los reclamos de Sofía, se escuda alegando ser “un político. Y si restablecer la esclavitud es una necesidad política, debo inclinarme ante esa necesidad” (149). La vuelta a la esclavitud por decreto se ampara, una vez más, en los prejuicios raciales del hombre blanco, por ello en Cayena y en todo el Caribe francés “*los negros, nacidos con muchos vicios, carecen a la vez de razón y de sentimiento, sin entender más normas que las que se imponen con el miedo*” (150). Sin embargo, la frase más apologética del Agente de Cayena y La Guadalupe sobre sus muchos abusos de poder viene en una excusa hacia Sofía. Este le indica: “Te habrán dicho que tuve la mano dura, durísima, en la Guadalupe; también en Rochefort; No podía ser de otro modo. Una revolución no se razona: *se hace*” (144). La reflexión indica que el sentido de la civilización y el progreso de la modernidad, al menos en el Caribe, descansa sobre la agenda política del poder dominante.

3.7 El siglo de las luces y la novela histórica

El siglo de las luces, al igual que *El reino de este mundo*, conforma un reto para la historia lineal, las leyes de la continuidad histórica y la teoría de la ficción histórica iniciada por Lukács. Más allá de las repeticiones y recurrencias evidentes de *El siglo de las luces*, el relato continúa el camino de desengaño y reelaboración simbólica de la historia iniciado en el segundo ciclo. A través de la ironía, la novela redescubre y recodifica varios símbolos de la Ilustración y

de la Revolución Francesa. Tal como sucede en *El reino de este mundo*, las imágenes barrocas forman alegorías que permiten *significar* e interpretar la historia de la Ilustración dando una lectura distinta a la realizada por Hegel y aquellos que ensalzan los discursos civilizatorios de la modernidad, a pesar del autor apegarse a los archivos de la historia oficial y no distorsionar fuentes historiográficas.

Los primeros símbolos de análisis son la libertad y la esclavitud, que a su vez tienen sus significantes en El Decreto del 16 Pluvioso del año II y los códigos jurídicos del Antiguo Régimen anteriores a 1789. Con el triunfo de la Revolución Francesa, visto como uno de los grandes triunfos y avances del siglo del progreso, el liberalismo democrático derroca al absolutismo monárquico y con él muchos cambios impactan de manera brusca en la sociedad europea de finales de siglo XVIII. Una de las mayores transformaciones que vive el mundo para la época gira en torno a la abolición de la esclavitud y el discurso de igualdad entre los hombres. Sin embargo, el cambio de este liberalismo utópico no se traduce, al menos al otro lado del Atlántico, en el fin del trabajo forzoso y en la igualdad de derecho para los denominados “hombres de color.” En el *Prólogo*, de apenas una página, se anuncia cómo vendrá a ser implementado el célebre Decreto del 16 Pluvioso del año II. El narrador, quien parece ser Esteban en su retorno a América en compañía de Víctor Hugues, nos dice:

Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra por sobre un Océano tan sosegado, tan dueño de su ritmo, que la nave, levemente llevada, parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros. (1)

Por mar viene a América la Temis de la Revolución Francesa: la guillotina. Paradójicamente, la justicia revolucionaria trae consigo un malleto de ejecución mortal a un continente en donde, hipotéticamente, se abrazaría con júbilo el fin de la esclavitud. A su vez, la imagen del barco que exporta nuevas costumbres y códigos morales a América es contrastada con las carabelas de Colón y la cruz, como ya he mencionado. Por lo tanto, queda establecido que la alegoría barroca recodifica el arribo de la Revolución Francesa en el Caribe como la llegada de una segunda empresa colonizadora con fines de dominación similares a los de Colón. En efecto, Víctor Hugues viene al Caribe a proteger La Guadalupe de los embates británicos principalmente, pues Francia había perdido el control político de las Islas de Barlovento.

La abolición de la esclavitud en el Caribe francés dura lo que le cuesta a Víctor Hugues reconquistar La Guadalupe de manos británicas. Al darse cuenta de que la economía de la isla no marchaba sin trabajo forzoso, se arrepiente de haber tomado tal medida. Al poco tiempo, al experimentar la Metrópoli una disminución en las rentas, Billaud-Varenne, una de las figuras del gobierno jacobino, sentencia que “no prodigaría la libertad a hombres que no saben a qué precio se alcanza; abrogaría el Decreto del 16 Pluvioso del Año II” (99). Con los esclavos liberados, el uso de la guillotina en el Caribe se instaura como el recurso indispensable para reactivar la economía colonial. Pasados 8 años de esclavitud *de facto* en el Caribe francés, puesto que la ley sancionaba el trabajo forzoso como actividad ilegal, los códigos del Antiguo Régimen retornan con la Ley del 30 Floreal del Año X en 1802.

El retorno del absolutismo, de la Monarquía y de todos sus vicios se anuncia en el Nuevo Mundo a través de la imagen del Leviatán, el dragón bíblico que vive en las profundidades del mar.¹²⁵ Navegando Esteban en el *Ami du Peuple* por aguas del Caribe, el narrador describe la

¹²⁵ En teoría política, la figura del Leviatán ha sido asociada con el poder coercitivo de la Monarquía. En *Leviatán, o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil* (1651), Thomas Hobbes, filósofo inglés, abogó por la

aparición de lo que parece ser “un pez de otras épocas [...] de patriarca abisal, de Leviatán traído a la luz, largando espuma a mares en una salida a flote que acaso fuera la segunda desde que el astrolabio llegara a estos parajes” (81). El leviatán, símbolo de la Monarquía, aparece en el Caribe justo cuando Víctor Hugues vuelve a instaurar la trata de esclavos en La Guadalupe a través del comercio de los corsarios. Curiosamente, por antinomia barroca, la luz, que es el símbolo de la Ilustración, alumbra el resurgir del poder omnímodo del Leviatán, animal que, luego de las carabelas guiadas por el astrolabio de Colón, aparece por segunda vez en aguas caribeñas durante el gobierno de Víctor Hugues.

La espiral histórica de las empresas colonizadoras y sus instituciones políticas en América ven su expresión simbólica a través del caracol. Ante los retrocesos de la Revolución Francesa, Esteban contempla en La Guadalupe un “caracol –uno solo– [...] en la presencia de la Espiral durante milenios y milenios, ante la cotidiana mirada de pueblos pescadores, aún incapaces de entenderla ni de percibir siquiera, la realidad de su presencia” (81). A través de este signo Esteban intenta descifrar el devenir de la historia de América y el Caribe:

¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente, y que aún no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarroza? Mirar un caracol. Uno solo. Tedeum. (81-2)

Si en *El reino de este mundo* el caracol representa el mito de la creación Edo y Yoruba, en *El siglo de las luces* revela la eterna espiral de ciclos y recurrencias enunciada por Vico. Aunque en La Guadalupe Esteban aún no comprende la espiral histórica del Caribe, cuando retorna a La

necesidad de mantener el orden monárquico como solución a la inestabilidad política causada por la Guerra Civil Inglesa de 1642. El estado de naturaleza humano es controlable solo mediante un contrato social entre la plebe y un gobierno de poder absoluto con una política punitiva y de castigo tan fuerte como un leviatán.

Habana los signos cobran sentido a través de la lectura que hace de los pronósticos y profecías de Diego de Torres Villarroel. Las predicciones del escritor español, realizadas medio siglo antes de la Revolución Francesa, vaticinaban con espantosa precisión la fecha y las circunstancias del fin de la Monarquía en Francia.¹²⁶ Sin embargo, la disolución del orden monárquico es temporal y/o parcial, tal como se anuncia en el cuadro *Explosión de una Catedral* que observa Esteban:

Si la catedral era la Época, una formidable explosión, en efecto, había derribado sus muros principales, enterrando bajo un alud de escombros a los mismos que acaso construyeran la máquina infernal. Si la catedral era la Iglesia Cristiana, observaba Esteban que una hilera de fuertes columnas le quedaba intacta, frente a la que, rota a pedazos, se desplomaba en el apocalíptico cuadro, como un anuncio de resistencia, perdurabilidad y reconstrucciones, después de los tiempos de estragos y de estrellas anunciadoras de abismos. (116)

El cuadro encierra el mensaje más simbólico y profético de la novela. A pesar de las voces que predicen el fin de la Monarquía y el inicio de un nuevo orden político y social fundamentado en las doctrinas liberales de la Ilustración, los cimientos del antiguo orden, y también sus instituciones, quedan en pie, como la Catedral que observa Esteban. Estas instituciones son indelebles en el curso de la historia de América y el Caribe y componen el mensaje de repeticiones y recurrencias viconianas.

Además de la guillotina y de los decretos de libertad y esclavitud, considero que la novela también recodifica el significado de *El contrato social* (1762), libro emblema de la Ilustración escrito por Jean-Jacques Rousseau. Para la época, el tratado filosófico constituyó una

¹²⁶ Diego de Torres Villarroel, conocido como el Gran Piscator de Salamanca, fue un escritor y catedrático español a quien se le atribuye una décima compuesta en 1756 aparecida en uno de sus tantos almanaques. En una publicación póstuma, titulada *Calamidades de Francia* (1790), un autor anónimo compila y reedita el poema profético (Martínez Mata 101-02). La décima aparece en la página 130 de la novela.

provocación y un desafío al orden tradicional de la sociedad, el monárquico, argumentando que las leyes eran obligatorias en tanto estuvieran respaldadas por la voluntad general del ciudadano, persona que enajenaba sus derechos en favor de la comunidad y de una representación política parlamentaria. Navegando en el *Ami du Peuple*, en un diálogo entre Esteban y Barthélemy, quien es el capitán del navío, se aprecia una de las antinomias barrocas de *El contrato social*:

«¿Y hemos abolido la trata para servir de negreros entre otras naciones?» «Yo cumplo con lo escrito –replicó Barthélemy secamente. Y creyéndose obligado a invocar una inadmisible jurisprudencia–: Vivimos en un mundo descabellado. Antes de la Revolución andaba por estas islas un buque negrero, perteneciente a un armador filósofo, amigo de Juan Jacobo. ¿Y sabe usted cómo se llamaba ese buque? *El Contrato Social*.» (86)

El único *Contrato social* del Caribe es aquel cuyo orden político acuerda la entrega de los derechos y la libertad de los esclavos a la voluntad de los colonos y del hombre blanco. Esta realidad caribeña es la que facilita, aun habiéndose abolido la esclavitud en La Guadalupe, perpetuar el comercio negrero. Otra alusión similar aparece en un diálogo entre Esteban y Sofía:

Pero nada resultaba tan anacrónico, tan increíblemente resquebrajado, usurado, menguado por los acontecimientos, como *El Contrato Social*. Abrió el ejemplar, cuyas páginas estaban llenas de admirativas interjecciones, de glosas, de notas, trazadas por su mano –su mano de antaño. «¿Te acuerdas? –dijo Sofía, reclinando la cabeza en su hombro–. Antes, yo no lo entendía. Ahora lo entiendo muy bien.» (117)

La conversación entre los primos esclarece la postura de ambos respecto a los ideales revolucionarios. Para Esteban, luego del viaje europeo y los 4 años de Terror vividos en La

Guadalupe, el libro parece un tratado de otro mundo, algo fuera de tiempo, pues los principios humanistas no se transcribieron a la realidad tangible experimentada por él ni en Europa ni en el Caribe. Paradójicamente, Sofía, ahora esposa de Jorge, quien posee varios barracones de esclavos, es la que entiende el verdadero significado de *El contrato social*. La realidad de Sofía parece emular el barco negrero descrito por Barthélemy, pues el único *Contrato social* del Caribe es el que posterga y legitima la esclavitud en las Antillas.

En suma, *El siglo de las luces*, si bien no construye ni desarrolla un discurso postmoderno que altera, discute y transfigura las fuentes historiográficas del archivo histórico del Caribe, permite significar y reelaborar símbolos e imágenes concernientes a la asimilación del pensamiento filosófico de la Ilustración en el Caribe. La alegoría barroca facilita el trazo de nuevos mapas epistémicos que desafían la ideología y los discursos de dominación de la historiografía de América producida por Occidente en tanto revelan, a través de la novela y el discurso literario, una nueva realidad o cara de la colonización europea del Nuevo Mundo, lo cual supone el aporte principal de las novelas carpenterianas al marco crítico-teórico de la novela histórica tradicional. Asimismo, las antinomias barrocas se superponen en círculos que repiten la sensación de la experiencia pasada en el presente, evocando así la espiral viconiana.

Capítulo 4

La Nueva novela histórica latinoamericana ¿El fin de la novela cíclica?

En este capítulo analizo el último ciclo narrativo de Carpentier a través del cuento “Los advertidos” y la novela *El arpa y la sombra*. Mi argumento principal es que la novela histórica carpenteriana, luego de dos largos ciclos de combate contra el proyecto de la Ilustración y el episteme de la civilización y el progreso, culmina con una crítica postmoderna de la Crónica de Indias sin renunciar al carácter circular de la historia cultural. El cuestionamiento crítico de la historiografía en este ciclo se desenvuelve a partir de una revisión de los documentos que inscriben el nacimiento de América en los archivos de Indias y en las narrativas integradoras del proceso de conquista y colonización. La relectura carpenteriana de la crónica cuestiona los márgenes del registro historiográfico y los puntos de vista monolíticos, ideológicos y conservadores de la escritura de Indias en la medida que desafía el pacto de verdad entre historia y realidad. La revisión documental del archivo de Indias y el análisis crítico de sus narrativas fundadoras ofrece a la novela del último ciclo un retablo de posibles minidiscursos que en consecuencia arroja una reinterpretación del pasado colonial latinoamericano.

Antes de pasar al análisis literario de estos dos relatos, y debido a que *La consagración de la primavera* es una novela publicada en este último ciclo, la primera parte del capítulo resume las consideraciones finales del extenso diálogo establecido con la crítica oficialista cubana a lo largo de este trabajo. Me refiero al deliberado y alevoso interés político de leer *La consagración de la primavera* y su inminente mensaje ideológico como la obra madre de la narrativa carpenteriana. En el *Capítulo I*, demostré las recapitulaciones de una identidad revolucionaria y marxista construida por el autor a partir de la autobiografía. En los *Capítulos II* y *III*, por otra parte, expuse la visión histórica carpenteriana a partir de las leyes de los ciclos, las

recurrencias y repeticiones de Spengler y Vico, refutando no solo la dialéctica hegeliana, sino también el marxismo y la idea del progreso material del hombre a través de la historia. En esta última sección, para finalizar, demuestro que las evasivas de publicación de *La consagración de la primavera* por parte de Carpentier son, ante su sigiloso disgusto y tormento íntimo con la literatura de compromiso y la estética del realismo socialista, resultado de una obra impuesta por los cuadros políticos del gobierno revolucionario.

Seguidamente, examino el cuento “Los advertidos” en torno a la cosmología espengleriana. Distinto a los críticos citados a lo largo de este trabajo, que únicamente han identificado y vinculado lo cíclico y circular con la imposibilidad de progreso humano, argumento que los principios cíclicos de las cosmogonías americanas dan forma a la percepción del mundo de las culturas originarias de América. En tal sentido, demuestro que en “Los advertidos” las culturas prehispánicas responden a la naturaleza y al universo de manera circular y se ven influenciadas por los ciclos de creación cosmogónicos. Asimismo, refuto lo que, a mi parecer, es la equivocada idea del Carpentier dialéctico del último ciclo promovida por González Echevarría, Padura, Márquez Rodríguez y Shaw. En esto no solo tomo una vereda contraria a la crítica, sino también a la del mismo autor en sus entrevistas. Mi análisis concluye que Carpentier nunca abandonó los principios cíclicos de las cosmogonías americanas y que en “Los advertidos,” tal como sucede en *El reino de este mundo*, el autor otorga a la cultura y a sus mitos embrionarios el principio rector de toda historia.

En la segunda parte argumento que *El arpa y la sombra* es una novela histórica postmoderna que, tomando consciencia del lenguaje y la escritura de la historia, efectúa una crítica de la historiografía como la disciplina objetiva que representa el pasado, tal cual plantea Friedrich Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873) y en la *Segunda*

consideración intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida (1874). En conjunto con la teoría de la *NNH* de Menton, en esta sección desarrollo tres puntos claves: 1) Los minidiscursos que redescubren e interrogan el pasado de Indias, como el de la existencia de los restos de Colón en la lpsanoteca, permiten a la novela atacar el propósito mismo de la historia, es decir, aquel de buscar y representar la verdad del pasado. 2) El giro autoconsciente del lenguaje y el cuestionamiento de la escritura de las biografías de Colón permiten al texto literario construir su propia versión de la conquista de América en la figura del Descubridor. 3) Las trasgresiones conscientes de los discursos de la Crónica generan una parodia postmoderna que coloca en un mismo plano empírico historia y ficción. La difusa separación entre ambos discursos pone en duda la autoridad del archivo de Indias satirizando el origen de la escritura y de los registros documentales de Indias.

4.1 Un fin de medio siglo

El cuarto y último ciclo de Carpentier es un periodo político y revolucionario que, como indiqué en el *Capítulo I*, personifica las máscaras del intelectual comprometido, el burócrata de estado y el funcionario de gobierno revolucionario. Es también tiempo de retorno al suelo que lo vio crecer. El regreso a la entonces Cuba de Fidel Castro, por voluntad propia y con motivo de la inauguración del “Primer Festival del Libro Cubano,” pone fin al fructífero quindenio intelectual y económico de Venezuela.¹²⁷ Se trata de un fin de exilio por cuenta propia, pues Carpentier nunca sufrió represalias del gobierno de Batista, régimen al que, valga reiterar, sirvió como oficial diplomático. Su repentina orientación marxista y revolucionaria debe ser vista en el contexto de alguien que muda de filiación política como si cambiara de amigos, humor o ropa,

¹²⁷ A propósito, González Echevarría documenta en *Cartas de Carpentier* que el propio Che Guevara canceló este evento al autor (27).

pero no la del militante que de la ciega creencia en la causa hace un camino de vida, cuestión que he expuesto en el *Capítulo I*.

En este periodo revolucionario se publica *La consagración de la primavera*, novela que, como he venido reiterando en el desarrollo de este trabajo, se interpreta como la síntesis del proyecto narrativo carpenteriano, llegando a ser, para la crítica oficialista cubana, una especie de obra madre de la cual parten todos los relatos del autor. Como punto de partida, en el *Capítulo I* mostré las múltiples identidades del autor y cómo las ficciones retrospectivas de su pasado se vuelven herramientas en la construcción de su identidad comunista y revolucionaria. La práctica de recontar el pasado para de alguna forma justificar el contexto presente, valga destacar, acompañó los inicios de quien se convirtió en escritor adoptando el nombre de Alejo Carpentier. Esta destreza discursiva carpenteriana de reconstruir el pasado a partir de un concepto de identidad como principal medio de comprensión de su[s] historia[s] de vida se evidencia en Cuba, Francia y Venezuela, lugares donde cambió de nombres y profesiones.

Si Carpentier no fue comunista, ni socialista, ni militante, ni fidelista, ni mucho menos revolucionario, pues valdría recordar que estando en Venezuela no dio apoyo a la guerrilla de la Sierra Maestra, entonces ¿cómo se justifica *La consagración de la primavera* en el curso de una novela que por esencia combate las metanarrativas de la historia, como la del progreso humano y el pensamiento racional de la Ilustración, por ejemplo? En esta línea argumentativa planteo cómo los relatos del autor dialogarían con el marxismo. Si la novela carpenteriana se muestra escéptica de las metanarrativas que componen los discursos de la historia e incluso cuestiona, combate y desenmascara las premisas de las supuestas leyes dialécticas del progreso humano, como sucede en *El reino de este mundo* y en *El siglo de las luces*, se hace impensable leer una obra de Carpentier celebrando el marxismo como filosofía de la historia, en parte porque el progreso

material del hombre a través de la historia es otra de las grandes metanarrativas creadas por la modernidad.

Si no fuese por su sorpresivo y repentino apego a la Revolución Cubana, un lector someramente familiarizado con su obra esperaría una crítica del materialismo histórico en *La consagración de la primavera* y no un relato subordinado a la simple falacia ideológica de ver en la historia un mundo dividido entre explotadores y explotados u opresores y oprimidos, como veremos más adelante en algunas de sus entrevistas. Más ingenuo sería contemplar el inminente mensaje político de la novela en torno a la necesidad social de crear la revolución del proletariado como solución para acabar con la pobreza, la desigualdad y la injusticia. Muchos hechos confirman mi hipótesis de que esta obra responde a la práctica carpenteriana de escribir el último capítulo de su autobiografía comunista y revolucionaria. En tal sentido, convendría mencionar su desprecio al realismo socialista como arte y los reniegos hacia la intransigencia y doble moral de los comunistas en el *Diario de Venezuela*.¹²⁸

Lo curioso es que sacando el pasado en una y otra entrevista de manera tergiversada y manipulada, Carpentier juraba ser revolucionario, lo que le aseguraba puestos y nombramientos importantes en los gabinetes del gobierno comunista de Cuba. Sus discursos íntimos en diarios y epistolarios, por otro lado, dismantelan por sí mismos la imagen política e interesada de la crítica oficialista cubana sobre su figura, e incluso de la imagen pública que él mismo se hizo, cuestión por la que no creo necesario traer a esta sección argumentos de la crítica oficialista e interesada, como los de Padura o Márquez Rodríguez, pues como he podido probar, no sostienen el examen crítico. Considero más productivo ubicar el análisis en el contexto narrativo en que se escribe esta atípica novela y en la exigencia de la crítica revolucionaria cubana y latinoamericana ante la ausencia de una literatura comprometida en la obra carpenteriana. Lo cierto es que Carpentier

¹²⁸ Ver páginas 73, 74 y 75 del *Capítulo I*.

hizo esperar a los cuadros ideológicos del programa de cultura revolucionaria casi dos décadas luego del triunfo guerrillero, hasta que por fin y a regañadientes publicó *La consagración de la primavera*.

Las dos décadas de espera abarcan un periodo de excusas y justificaciones de un Carpentier que se negaba a publicar una novela que abrazara el utopismo socialista. Es decir, un relato que creyera en un sistema político y económico igualitario, en el establecimiento universal de una sociedad sin clases y en las pretensiones partidistas de convertir al ciudadano en un soldado de la patria. Carpentier alargó cuanto pudo la publicación de *La consagración de la primavera*, cuestión que se evidencia en sus entrevistas. Lo primero que llama la atención, además de los sucesivos cambios de nombre que acogió esta particular novela –*El año 59*, *Los convidados de plata*, *La rusa de Baracoa*, *La danza sacral* y *La consagración de la primavera*–, es la gran propaganda dada por su autor, lo que en mi criterio sirvió como coartada del tan esperado relato que él se negaba a escribir.

Apenas tres años del triunfo revolucionario, la crítica comenzaba a preguntar al autor por la novela socialista y su rol literario como escritor comprometido. En 1963, partían en la entrevista con Luis Suárez los pretextos y vacilaciones de Carpentier a este tipo de literatura que, como sabemos, íntimamente repudiaba en su *Diario* de Venezuela. Intentando calmar y complacer a la crítica oficialista, y en general a la del movimiento de izquierda latinoamericana, el autor aseguraba que trabajaba en aquel momento en “una novela centrada en la Revolución Cubana” (Lemus 107). En el mismo año, al ser presionado por Elena Poniatowska sobre la literatura de denuncia de la que, valga recordar, no se mostraba a favor ni en sus ensayos políticos, anunciaba que para aquel momento estaba “terminando” una novela “dentro del ámbito

de la Revolución Cubana” (113-14).¹²⁹ Pasarían cuatro años y la novela que aún no llegaba seguía en boca de la crítica. En entrevista con Nicole Zand, en 1967, Carpentier avisaba que la obra dedicada a la Revolución Cubana “próximamente aparecerá en México” (146). Tres años más tarde, describía a Yuri Daskevich la trama del entonces proyecto terminado que “requirió un gran trabajo” (181). Transcurrirían otros tres años y Carpentier, que aún no publicaba la novela, confesaba a Jacobo Zabłudovsky que aun trabajaba en ella, motivo por el que llevaba “diez años sin publicar nada” (196). Al año siguiente, en 1974, manifestaba a Ramón Chao que “a comienzos del próximo año” saldría la épica de Playa Girón por la editorial Siglo XXI (225).¹³⁰ Los tiempos seguían postergándose y en *La Nouvelle Critique* de 1976, a cuatro años de su muerte, volvía a jurar que “estaba terminando de escribir” la novela revolucionaria (317). En resumidas cuentas, desde los inicios de la revolución Carpentier entretuvo a la crítica de izquierda por casi dos décadas a tenor de una novela que aun “estaba escribiendo” y que, supuestamente, “aparecería próximamente.”

La tardanza permanente de *La consagración de la primavera* y los constantes cambios de nombre conforman un claro indicio de un relato impuesto que nada tiene ver con los preceptos y libertades de creación artística del autor. Con seguridad puedo afirmar que Carpentier contó con menos tiempo para escribir *El recurso del método* y *Concierto barroco*, novelas que recibieron mucho menos propaganda de su parte y que salieron antes que la épica de Playa Girón en la que, aparentemente, tanto trabajó y a la que tanto tiempo dedicó. Las enigmáticas demoras y aplazamientos también se unen a la comprensión del tiempo y de la historia de Carpentier. Ante

¹²⁹ En “Problemática de la actual novela latinoamericana,” hablando de los contextos ideológicos de la novela latinoamericana, Carpentier alega que el escritor “nunca debe permitirse que transformen la novela en una tribuna o púlpito” (36), mostrando disconformidad con la literatura de denuncia política.

¹³⁰ Playa Girón fue uno de los sitios de desembarco de la milicia formada por exiliados cubanos que, con apoyo de la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos (CIA), invadió Bahía de Cochinos para derrocar al gobierno revolucionario comandado por Fidel Castro en abril de 1961. El ejército revolucionario logró repeler a las fuerzas invasoras en un hecho que se recuerda como la victoria de Playa Girón.

la insistencia de Elena Poniatowska en la entrevista del 63, por ejemplo, el autor aseguraba que para mostrar la realidad revolucionaria a través de la novela debían transcurrir “cuatro o cinco años para que se observara un panorama” (113). El imperioso requisito de tiempo y distancia narrativa de las revoluciones, según él, se daba en la misma literatura soviética, donde los primeros relatos revolucionarios vieron luz “trece años después de iniciada la Revolución Soviética” (113). Con este pretexto que hace hincapié en la necesidad de perspectiva y tomaba como ejemplo la historia literaria soviética, Carpentier aplacaba, al menos en los primeros compases de revolución, a la crítica que le exigía una literatura comprometida. Paradójicamente, esta declaración contradice su propia afirmación en la entrevista *Conversaciones* en la que suscribe que la novela “presiente las revoluciones” aludiendo a la literatura rusa del siglo XIX.¹³¹

El autor volvería a dar semejantes respuestas en diversos medios cuando era presionado por la novela de compromiso. Por ejemplo, en una entrevista a entregas para *Casa de las Américas* entre el 68 y 69, siendo cuestionado sobre su producción literaria en relación con los imperativos ideológicos de la Revolución Cubana, se escudaba argumentando que las aspiraciones de narrar una revolución “no se opera[n] sin luchas de tipo técnico. Porque ocurre que la Revolución avanza más rápidamente que el escritor” (Lemus 159). Aseguraba que el frenético sobrevenir de los procesos revolucionarios lo había llevado a un estado de “dificultad para seguir, al ritmo que hay que hacerlo, el compás de los acontecimientos” (160). Además, insistiría en la diferencia de roles narrativos entre el periodista, que escribe de manera sincrónica sobre el acontecer cotidiano; y el del novelista, que requiere mayor profundidad y distanciamiento de tiempo debido al análisis y recreación artística de complejos hechos que marcan época, razón por la cual “no es fácil, para el novelista, situarse en el tempo de esos medios de difusión e información [en referencia a la radio, televisión, etc.]” (160). En pocas

¹³¹ Ver página 75 del *Capítulo I*.

palabras, Carpentier evadía la escritura de la novela de la Revolución Cubana a razón de ser un hecho reciente que, en su parecer, más tenía que ver con el oficio del periodismo que con el de la literatura.

Paradójicamente, estos mismos argumentos serían rebatidos en sus discursos públicos, como en “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana”, conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela en el 75 y recogida como ensayo en la colección *Razón de Ser*. Aquí, como en muchos otros discursos dirigidos al joven escritor latinoamericano, Carpentier diría que “la nueva novela latinoamericana no puede ser diacrónica sino sincrónica, es decir, debe llevar planos paralelos, acciones paralelas, y debe tener al individuo siempre relacionado con la masa que lo circunda” (134). En sus discursos públicos, atendiendo al programa político y cultural revolucionario, Carpentier demandaría al escritor latinoamericano una novela centrada en el acontecer diario, es decir, en la narración periódica de la revolución y en los temas de denuncia social que él, argumentando ser un novelista histórico, rechazaba como tema y fondo de sus composiciones narrativas, evadiendo así la escritura de *La consagración de la primavera*. Lo curioso del caso es que con semejante afirmación de favorecimiento a la novela de reportaje, Carpentier desdecía y tiraba por la borda su propia trayectoria literaria de medio siglo inspirada en la indagación, crítica y análisis de los procesos históricos latinoamericanos.

4.2 Una revolución dentro de la misma revolución

La disparidad entre los ensayos y entrevistas desnuda el conflicto al que se enfrentaba Carpentier. Por un lado, el programa político del gobierno revolucionario, por otro, los deseos personales de creación artística. Dos años antes de su ocaso publicó *La consagración de la*

primavera. Si las vacilaciones, ambivalencias y claras contradicciones de sus declaraciones en torno a la literatura de compromiso causan asombro, mucho más desconcierto e intriga genera una revolución utópica en su obra. Considero fundamental poner el ojo crítico en este aspecto que en pocos de sus estudiosos despertó interés. Me refiero al hecho de que *La consagración de la primavera* permite estudiar el concepto de revolución en un narrador e historiador de revoluciones. Para aquel entonces, si alguien tenía un pálpito de cómo operaban las leyes que inician, desarrollan y terminan estos frenéticos procesos de cambio social, era precisamente el autor de *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*. Antes del arribo de Fidel y los barbudos a La Habana en enero del 59, ya Carpentier había estudiado las leyes cíclicas y recurrentes de la Revolución Haitiana y la Revolución Francesa. Dado el precedente, ¿cómo no interpretar las leyes cíclicas de la historia de estos dos procesos en el contexto de una nueva revolución que se asomaba por el Caribe?

La ansias de encontrar respuesta a este acertijo, que también se traducen en la inquietud personal que empujó a plantear todo este trabajo de investigación, fueron compartidas por varios lectores de la novela carpenteriana antes de que el autor publicara *La consagración de la primavera*. Tal como vengo de exponer, la oda revolucionaria se anuncia en el año 62, pero por misteriosas excusas y aplazamientos se publica en el 78, a dos años del fallecimiento del autor. Para algunos críticos y periodistas que entrevistaron a Carpentier, el quindenio que separa anuncio y lanzamiento de la novela se caracteriza por la repetida y obligada pregunta de seguimiento sobre *La consagración de primavera*. Para otros, especialmente los que habían leído *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, la nueva novela de revolución que se anunciaba causaba intriga y preocupación. Michel Polac fue de los primeros en relacionar el resultado de las dos primeras revoluciones narradas por el autor con el divulgado y esperado relato de la

Revolución Cubana. La siguiente cita resume parte de una larga pregunta-reflexión del periodista y crítico francés a Carpentier en el 62:

... Uno de los temas esenciales presente en su obra es la revolución abortada, ese eterno recomenzar en América Latina de las luchas populares que conducen a una sustitución de los dirigentes sin transformar jamás la miserable condición en que viven las masas: es Víctor Hugues quien, como representante de la Revolución Francesa, promueve la abolición de la esclavitud, y quien después, una vez convertido en agente napoleónico, la reestablece; es Henri Christophe, el primer rey negro del Haití liberado del colonialismo, pero también el primero de una larga serie de tiranos. Esta desilusión que se repite durante dos siglos nos lleva a la época contemporánea... (Lemus 71)

A lo que Carpentier responde:

—No he llegado en mis novelas a la revolución popular porque no la he presenciado. Pero la Revolución Cubana ha sido lo contrario de las revoluciones que yo he descrito en mis libros anteriores. En la novela que estoy escribiendo —y que no es de orientación política— [se refiere a *La consagración de la primavera*] trato de presentar una revolución que verdaderamente responde a una aspiración, a una praxis, porque hasta el presente me he referido a revoluciones frustradas; sin embargo, creo que el proceso revolucionario en el cual participo es una revolución que ha triunfado (71)

La entrevista hace eco de una de las declaraciones más incongruentes del autor en cuanto a su participación en el gobierno revolucionario cubano. Por lo visto, Carpentier no tenía claro, al tercer año de revolución, su desenvolvimiento en dicho proceso, cuestión que se intuye por la sorprendente frase en la que afirmaba no haber presenciado una “revolución popular,” cuando Fidel, en sus narices, aplaudía y dictaba el supuesto carácter de masas del proceso político que

lideraba. Por otra parte, el autor aclaraba que *La consagración de la primavera*, que en aquel momento ni nombre tenía, no llevaba intención política y que creía que la Revolución Cubana había triunfado. Su falta de convencimiento absoluto ante los cambios sociales que vivía Cuba para la época, en el año 62, lleva a pensar que Carpentier dudaba, tomando con mucha cautela la victoria de Playa Girón, del éxito del proyecto socialista oficializado en La Segunda Declaración de La Habana meses antes de la entrevista.

La conclusión análoga de las revoluciones narradas por Carpentier, es decir, la repetición de un movimiento liberal que termina con un tirano al poder en las eternas vueltas de la historia latinoamericana, es una pregunta que se repetía e inquietaba a los entrevistadores que, con reserva, procuraban entrever el mensaje de la futura obra dedicada a la Revolución Cubana. En una entrevista del 75, por ejemplo, Agustín Ramírez preguntaba si la revolución de *La consagración de la primavera* tendría un final parecido al de sus anteriores revoluciones narradas. A esto el autor respondía:

Yo no puedo rehacer la historia, antes de la Revolución Cubana he estado estudiando acontecimientos como las cuatro revoluciones primeras de Haití que terminaron en un fracaso, he estado estudiando los intentos de implantar la Revolución Francesa en la Guadalupe, es decir, al sur del Caribe, la parte sur del Caribe, que terminó con un fracaso, hasta con un movimiento de reacción pues se restableció la esclavitud. He hecho alusión a algunos movimientos revolucionarios pasados que no habían culminado en éxito, es decir, movimientos anteriores a los que se producen en 1917 en la Unión Soviética, porque no hay que olvidar una cosa, la Revolución Francesa no desembocó en nada, magnífica y admirable en su impulso, inolvidable, ejemplar, termina en la reacción más negra después del 9 Thermidor que se ha visto en la historia [...] Ahora bien, en la novela

La consagración de la primavera, que termina en el primer triunfo de una nación latinoamericana contra el imperialismo en la batalla de Playa Girón, mi visión no puede ser pesimista puesto que la historia no se ha mostrado pesimista. Es eminentemente optimista y las esperanzas de esos días, las esperanzas del pobre hombre en Haití, bueno pues se realizan en Playa Girón. (305)

El contraste entre la respuesta del 62 y la del 75 es notorio. Si en la primera se mostraba cauto sobre el futuro de la Revolución Cubana –quizás pensando en el volátil año 62 que presenció el agresivo apoyo de Estados Unidos a la invasión de Bahía de Cochinos, la Crisis de los Misiles y la radicalización de principios del proceso político cubano en La Segunda Declaración de La Habana–, trece años más tarde, con la distancia que le otorgaba el tiempo, se jactaba de glorificar la victoria cubana ante la amenaza antiimperialista americana. Si Carpentier estaba tan seguro del futuro y continuidad del proyecto soviético-comunista-cubano luego de la victoria de Playa Girón, ¿entonces por qué no se expresó en los mismos términos en la entrevista ocurrida en diciembre del 62? Su titubeo es un claro indicio de que contemplaba el posible escenario de una caída del gobierno revolucionario. De hecho, en una entrevista concedida un año después, en el 63, ante la pregunta sobre si la Revolución Cubana sería destruida, Carpentier sorprendentemente respondía: “yo no puedo adelantarme a ciertos hechos brutales que podrían cometerse contra Cuba” (107). En otro orden de ideas, lo más anecdótico de la respuesta del 75 es que, aun sin haber terminado de escribir *La consagración de la primavera*, ya Carpentier conocía su final “optimista,” esperanzador y feliz. En efecto, una década antes, en el 63, sin tan siquiera saber el nombre de la novela, aseguraba a Elena Poniatowska que la obra de la Revolución Cubana reflejaría el “optimismo” del pueblo latinoamericano (107). Estas declaraciones evidencian, teniendo en cuenta que Carpentier no había emprendido la escritura de la novela, un final

condicionado de *La consagración de la primavera*, y que más hablaba de ella como si se tratase de un programa o una agenda política particular que del ejercicio crítico, creativo y artístico que supone toda obra literaria.

Hubo otros, como Euclides Vázquez, que temieron encontrarse al Víctor Hugues de *El siglo de las luces* en el más que probable Fidel Castro de *La consagración de la primavera*. Se trata de una polémica entrevista organizada por el diario *Granma*, órgano informativo más rancio y reaccionario del PCC. En ella, el periodista preguntaba si la célebre frase de Víctor Hugues “*Una revolución no se argumenta: se hace*” se relacionaba con aquella de Fidel Castro “*en la II Declaración de La Habana de que ‘el deber de todo revolucionario es hacer la revolución’*” (171). Sorprendido, Carpentier contestaba que la analogía respondía a una “Mera coincidencia. El capítulo que se alude estaba escrito ya en 1959 [...] Por lo demás la coincidencia no es extraña. Hallé la frase, puesta en boca de Hugues, en algún escrito de la Revolución Francesa” (171). Las entrevistas citadas demuestran que resultaba inevitable vincular el proceso político que se daba en Cuba luego del 59 con *El siglo de las luces* y el mensaje de una historia que se repite, es decir, en que la aspiración, anhelos y principios libertarios de las revoluciones latinoamericanas irremediabilmente desembocan en regímenes unipersonales que perpetúan el modelo político de opresión existente.

Por razones como esta me niego a pensar que Carpentier no viera, años antes de que el movimiento guerrillero de la Sierra Maestra conquistase el poder, que la historia de la revolución terminaría en la tragedia de un socialismo totalitario a partir, nuevamente y como enseñan sus novelas de revoluciones de Haití y Francia, de la amarga experiencia de un sueño utópico liberal. Estas lecciones fueron las que muchos de sus personajes no vieron venir hasta que, lamentablemente y por desgracia, ya era demasiado tarde. Como prueba de ello, se encuentra el

desencanto de Sofía en Cayena después de tanto haber defendido los desmanes de Víctor Hugues y su guillotina. Más allá de las especulaciones y de sobresalirme a las pruebas documentales con las que cuento, la realidad de *El siglo de las luces* es que, en el contexto de la Revolución Cubana, nadie se atrevió a efectuar un análisis formal ensalzando el proceso del 59 a partir del relato de las luces. No por el pesimismo histórico de Carpentier, que muchos aludieron y cuestionaron, sino porque las revoluciones carpenterianas ruedan en el curso de una espiral que termina con el ciclo del dictador, es decir, en medida de lo justo, su obra vaticinaba lo que se produciría en Cuba antes, durante y después del 59.

Pero lo que más asombro causa, retomando las ideas planteadas en la *Introducción*, es interpretar la idea de la revolución como arma de emancipación latinoamericana, tal cual sucede en el coloquio *Alejo Carpentier, la emancipación y las revoluciones latinoamericanas*. Con esto no me enfrento a la ideología de cambio social marxista, aclaro, sino a la viabilidad de tal propuesta en la novela carpenteriana. Es para mí impensable llegar a dicha interpretación sin considerar, por ejemplo, que los efectos de las emancipaciones de *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* repiten ciclos de una lucha continua y eterna entre libertad y opresión. La revolución como concepto político no aparece en la novela carpenteriana, a mi modo de ver, como la panacea a los males sociales adquiridos a través de la historia latinoamericana, sino de la triste y cruda realidad de luchas, violencia, desorganización, sinsentidos y traspiés del humanismo francés en el Caribe. Valga recordar que los esclavos, según cuentan las novelas de Carpentier, no se liberaron cuando llegó la declaración de emancipación por medio de la revolución que intentaba hacer justicia social, sino que, por el contrario, el efecto de cambio social producido sería igual o peor que durante el período de esclavitud colonial. En tal sentido,

las revoluciones carpenterianas repiten un largo proceso cíclico de dictaduras y sucesivas revoluciones que como remedio resultan ser peor que la misma enfermedad social.

Por encima de las interpretaciones interesadas que incomprensiblemente continúan efectuándose en la actualidad, como en el mencionado coloquio de 2014, en las entrevistas del autor pueden trazarse paralelos que se aproximan a su forma de concebir el proceso de cambio revolucionario. No me refiero aquí a sus ya citadas dilucidaciones teóricas que discrepan con la historiografía moderna, sino a las prácticas y tangibles leyes circulares de la historia que desarrollan sus relatos y personajes.¹³² En varias entrevistas efectuadas durante los tres primeros años de la década del 60, se puede observar que la idea de la revolución en Carpentier no era precisamente la idea compartida por el cuadro ideológico y propagandístico del gobierno comunista cubano. Explicando el concepto de revolución de *El siglo de las luces* a través del personaje de Esteban, Carpentier comentaba:

Esteban representa al intelectual entusiasmado por los primeros momentos de un movimiento revolucionario. Poco a poco comienza a ver que los acontecimientos no corresponden enteramente a la visión que él tenía de ellos. Sus objeciones se parecen a la de ciertos intelectuales demasiado apegados a un pensamiento idealista no enteramente conforme con la trayectoria histórica, con la trayectoria que todo movimiento revolucionario implica en sí. (67)

El fragmento justifica el camino de esperanza, desencanto y opresión que generan las revoluciones en el curso de la historia carpenteriana. Este determinismo —o trayectoria como le llama— inherente en todo proceso revolucionario conduce, inevitablemente, a la desilusión del intelectual en la medida que la práctica política revolucionaria quebranta los principios morales y filantrópicos que la norman, los mismos que, incluso, inspiraron la sublevación contra el poder

¹³² Ver argumentos teóricos que refutan la historiografía moderna en páginas 183 y 184 del *Capítulo III*.

opresor. Por otra parte, hay otro aspecto entre líneas que interesa al debate sobre el papel del intelectual en tiempos de revolución. Me refiero a la relación que envuelve la formulación de principios e ideas de los intelectuales, las prácticas sociales y políticas de los gobernantes y la justificación de los principios normativos por parte de los gobernantes y de los intelectuales. Según se desprende de la cita, es deber de los últimos, los intelectuales, ejercer el libre ejercicio crítico ante las arbitrariedades de un poder que en la vanidad del capricho trasgrede sus principios morales. Se podría meditar mucho más al respecto y cuestionarse por qué Carpentier, ejerciendo de intelectual, decidió abandonar su oficio crítico ante el dogmatismo y la temprana radicalización de la Revolución Cubana. Creo que aquí cabe la ya citada frase de su *Diario de Venezuela*: “Sólo la Desobediencia es fecunda; sólo la Desobediencia es creadora. [Cuando un hombre acepta un yugo de Partido, admite la retractación política, el *Mea Culpa* empieza a oler a sapo]” (113). Por cosas que solo sabrá la historia misma, Carpentier cambió el oficio crítico de intelectual por el “yugo de partido” comunista cuando desde su despacho diplomático en París decidió defender la más que cuestionable consigna “dentro de la revolución todo, contra la revolución, nada”.¹³³

Volviendo a la descripción de Esteban y su oficio de intelectual, Carpentier insistirá en varias de sus entrevistas en el “espíritu crítico” que caracteriza al personaje (Lemus 96), y en su papel como contraargumento a las acciones despóticas de Víctor Hugues, el comerciante masón que “trae el fermento de todas las ideas humanitarias” al Caribe, y que, una vez convertido en Agente de la Revolución Francesa, se consagra en “un hombre amargado y sin fe” (101). La lucha antagónica entre Esteban, el intelectual, y Víctor Hugues, el hombre de estado, es, en su parecer, parte de la hendedura entre principios morales y acciones políticas que se repite

¹³³ Ver entrevista realizada por Ramón Chao en página 73 del *Capítulo I*.

“muchas veces en un plano histórico” (101). Estas dos constantes históricas son las que lo llevaron a escribir *El siglo de las luces*, según comenta a Lisandro Otero en el 63:

Se me preguntará por qué busqué una acción tan remotamente situada. Diré que porque habiendo estudiado muy detenidamente las costumbres y las corrientes de ideas en ese momento preparador del Romanticismo, creí encontrar una gran identidad entre las preocupaciones de aquella época y las de los hombres de este siglo. En los últimos años del siglo XVIII se hablaba de las mismas cosas de que hablaban los hombres jóvenes entre las dos guerras mundiales. Hablaban de la necesidad de una revolución que renovara totalmente la sociedad. Clamaban por libertades y deberes que serían los mismos que anhelaban los jóvenes de mi generación. (100)

La cita es fundamental para comprender la noción cíclica de la historia así como las revoluciones que se repiten en Carpentier. *El siglo de las luces* se inspiró, según cuenta, en su experiencia vivida durante el régimen de Gerardo Machado y en los profundos anhelos liberales de los intelectuales cubanos de su generación que, como indiqué en el *Capítulo I*, organizados bajo el Grupo Minorista se oponían al Machadato. Para contextualizar, con Carpentier en el exilio luego de su detención política en Prado I, valga reiterar que formaba parte del partido político de derecha A.B.C, la oposición, en conjunto con un grupo de oficiales del ejército cubano, logra derrocar al régimen de Machado en un hecho que históricamente se conoce como la Revolución de 1933. En ánimos de restaurar el hilo constitucional, y de una buena vez por todas conducir a Cuba a la ruta democrática, se designa un gobierno provisional formado por civiles que encabeza Carlos Manuel de Céspedes y Quesada (Ramos 104-07).

El grupo de oficiales liberales, comandado por el entonces sargento Fulgencio Batista, se rebela a la autoridad de Céspedes y acaba con los cuatro meses de orden cívico y constitucional.

A raíz del golpe, Batista se convierte en la figura política que pone y quita presidentes y que, a partir de 1940 con el grado de General del Estado Mayor, implanta una dictadura militar, régimen que verá el fin de sus días con el golpe de una nueva revolución liderada por Fidel Castro en el 59. Desde este ángulo, de la cita se desprende que el curso recurrente que tomaron los movimientos políticos para derrocar al Antiguo Régimen, en la Cuba de Machado o en La Francia de Luis XVI, fue una respuesta al mismo contexto histórico y coyuntural que exigía un cambio radical del status quo. Esto desembocó en una revolución libertadora que, en la aspiración de terminar una era de opresión, desigualdad, explotación y censura del libre pensamiento, entre otras cosas, terminó de manera invariable en el establecimiento de una nueva tiranía. Es decir, para Carpentier la recurrencia y circularidad de los sueños revolucionarios a través de la historia son un camino por el que la dictadura se renueva de nuevo.

A todas las dilucidaciones carpenterianas sobre las repeticiones, recurrencias y ciclos de los procesos históricos, se adhiere su defensa y justificación de la novela cíclica. En una confesión sobre Jean Paul Sartre, Carpentier expone lo siguiente a Elena Poniatowska en el 63:

Mire usted, soy muy amigo de Jean Paul Sartre, y un día paseando por las calles de La Habana, le preguntaba por qué no había terminado su novela cíclica. Me dijo una cosa que me dejó enormemente sorprendido: ‘Sencillamente, no terminé mi novela cíclica porque no encontraba los contextos. No encontraba la manera de relacionar mis personajes con cuanto los rodeaba, con cuanto luchaba con ellos, es decir, el mundo de la ciencia, el mundo de la aviación, el mundo de veinticinco mil cosas que rodean al hombre moderno. Hasta que no encuentre la solución de estos problemas no volveré a escribir una novela.’ Y eso que me decía Sartre actualmente responde a la angustia del novelista actual. (113)

A tres años de revolución, la defensa de Carpentier hacia su novela cíclica, haciendo uso de las confidencias existencialistas de Sartre, constituye no solo un desacuerdo con la dialéctica del progreso hegeliana, sino con la supuesta idea marxista del progreso material del hombre. La negativa de concebir la historia como una progresión lineal ajustada al concepto de la mejora y desarrollo de la condición humana causa desconcierto, más aun teniendo en cuenta que la declaración se produce a puertas de una revolución que, guiada por el espíritu del Hombre Nuevo, soñaba constituir una sociedad de consciencia socialista apegada a la filantropía y el humanismo. Citas como esta demuestran que hubo una clara contradicción, al menos desde el punto de vista teórico, en la manera de comprender el proceso revolucionario que vivía Cuba entre Carpentier y los políticos y cabecillas protagonistas de dicho proyecto social.

Considero que por lo expuesto en el desarrollo de este capítulo, para finalizar y resumir mis argumentos sobre *La consagración de la primavera*, el relato dedicado a la Revolución Cubana debe interpretarse, por un lado, como parte del interés historiográfico del gobierno comunista por reescribir el pasado de Cuba a partir de un sentido nacionalista que repetía y denunciaba los mitos de las historias burguesas. Por otro, como la deuda pendiente de Carpentier con los cuadros ideológicos comunistas que buscaban hacer la revolución hasta en los confines de la literatura. En tal marco, *La consagración de la primavera* no hace más que ampliar las máscaras del intelectual comprometido, el burócrata de estado y el funcionario de gobierno revolucionario de su autobiografía marxista. En otro orden de ideas, creo necesario mencionar, antes de abordar el análisis de “Los advertidos,” que la declaración del 63 en defensa de la novela circular confirma una de las hipótesis principales de este trabajo: la que sustenta que Carpentier nunca abandonó el sentido de la historia cíclica como fuente de sus relatos, tal cual procuro probar a continuación.

4.3 Los advertidos y el sentido espengleriano de la historia

“Los advertidos” es el cuento de Carpentier que aborda el tema del Génesis y del Diluvio Universal a partir de las cosmogonías latinoamericanas. El relato se produce en el cuarto y último ciclo narrativo, periodo que, como he indicado en el *Capítulo III*, es considerado por la crítica como el renacer de una nueva mirada histórica en el autor guiada por la dialéctica y el progreso.¹³⁴ Dicho de otro modo: es el periodo que muestra el desapego por la circularidad de la historia en Carpentier. “Los advertidos” es la versión indiana de la gran inundación antigua enviada por Dios para limpiar el mundo del pecado que recurre en diferente lugar y tiempo de la mitología de cientos de culturas. Su carácter cíclico, cuyo mensaje es el fin de la humanidad a causa de la guerra, hace de la historia un acto repetitivo por el cual diferentes culturas atraviesan, emulando los principios teóricos y filosóficos espenglerianos.

A mi modo de ver, este cuento, de manera muy deliberada, aparece apenas mencionado en los estudios de Shaw, Padura, González Echevarría y Márquez Rodríguez. Por un lado, su lectura conduce a la famosa tesis del pesimismo histórico carpenteriano tan combatida por estos críticos después de la publicación de *El siglo de las luces*. Por otro, su análisis desacredita la tesis central de estos estudios tan empeñados en posicionar un Carpentier dialéctico una vez llegada su etapa revolucionaria. Dicho esto, es menester aclarar que la idea de incorporar y analizar “Los advertidos” en el presente capítulo no responde a la mera necesidad de refutar, a través de la tangible circularidad del cuento, los argumentos de las investigaciones aludidas, sino en justificar la mirada espengleriana de Carpentier y su crítica de la modernidad. Además, propongo demostrar lo que estos estudiosos carpenterianos no supieron ver en su momento asociando exclusivamente lo cíclico y circular con el pesimismo y la falta de progreso. Me refiero aquí a uno de los argumentos centrales de este trabajo: que para la novela carpenteriana el

¹³⁴ Ver página 179 del *Capítulo III*.

significado de lo histórico no es privilegio exclusivo del sentido de progresión moderno expresado en una continuidad lineal, sino que, por el contrario, en el curso de una historia postcolonial como la latinoamericana el tiempo circular de sus culturas posibilita reconstruir y recobrar, a partir de fragmentos, el origen de su historia perdida y ocultada.

“Los advertidos” recrea el mito de Amalivaca, padre de la nación indígena tamanaca del Orinoco venezolano. Según cuenta la leyenda, Amalivaca, creador del género humano, llegó en canoa el día que la tierra se inundó de agua, tiempo recordado por los tamanacos como edad de las aguas (Rojas 26). Durante la inundación todos los tamanacos se ahogaron, salvo Amalivaca y su mujer que guardaron refugio en la cima de la montaña más alta de Tamacú, llamada La Encaramada. Alexander von Humboldt recoge, en su diario *Viajes a las regiones equinocciales del nuevo continente* (1826), que durante los días de embarcación en mar abierto Amalivaca grabó en una roca llamada Tepu-mereme, cerca de La Encaramada, las figuras del Sol y de la Luna, monumento recordado por los tamanacos como el Tambor de Amalivaca (26). Cuando las aguas descendieron, Amalivaca y su mujer arrojaron sobre sus cabezas y hacia atrás semillas de moriche, especie de palma venezolana que crece en el litoral del Orinoco, de las cuales surgió la especie humana que puebla la tierra. Además de poblar el suelo anegado, el padre de los tamanacos dio forma a la tierra, forjó leyes a la naturaleza imperiosa del Orinoco, impidió el peregrinaje y emigración de tribus y extendió su reino a naciones distantes como la del Caribe, que no comparte la lengua tamanaca. El padre de los hombres, luego de vivir en tierras tamanacas y caribes, volvió al más allá de los linderos del océano, a las naciones que, antes de que el Diluvio dividiera las aguas del Orinoco, había habitado.

“Los advertidos” lleva uno de los mitos cosmogónicos de la cultura latinoamericana al plano de lo universal. En “Un camino de medio siglo”, conferencia dictada en la sala de

conciertos de la Universidad Central de Venezuela en 1975 y publicada como parte de la serie de ensayos *Razón de ser*, Carpentier explica cómo le surge la idea de escribir el cuento. Recordando su viaje al Orinoco y los tepúes venezolanos, el escritor relata:

Y un día recuerdo que pregunté a un etnólogo que se encontraba haciendo trabajos de investigación en aquella región: “¿Tienen estos indios, los piaroas, por ejemplo, alguna protohistoria?” Es decir, ¿tienen nociones de alguna historia heroica, como la tuvieron los antiguos pueblos de la Hélade, por ejemplo? Me dijo: “Sí, como no...”.... Y me contó una que me dejó asombrado: la de una guerra habida entre dos tribus causada por el rapto de una hermosa mujer. Me dije: “Bueno, pero esto, en el fondo, responde a los mitos universales. Esto es la guerra de Troya.” Y a partir de ese momento empecé a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que nos habían llegado de Europa. Y pensando en que hay una leyenda de Amalivaca, el Noé del Orinoco, que lo señala Humboldt y que lo dejó asombrado (Amalivaca es el héroe de una leyenda idéntica a la del Diluvio) empecé a ver el diluvio no en función de Noé, no en función de los Noés de la Caldea, de Asiria, la China, el Deucalión griego, sino en función de Amalivaca. De ahí me vino la idea del cuento, ‘Los advertidos’, donde todos los Noés del mundo vienen a ver al anciano Amalivaca y se lo encuentran en América. (161)

Como evidencia el párrafo, Carpentier, al igual que Spengler, ve en la protohistoria la cosmovisión de una cultura sobre el tiempo pasado de su origen. Para el filósofo alemán, los mitos conforman un poder poético creativo que llena el mundo de formas, rasgos y símbolos, así “every myth of the great style stands at the beginning of an awakening spirituality. It is the first formative act of that spirituality” (399). “Los advertidos” no solo emprende la búsqueda del mito

genesíaco perdido y posiblemente olvidado del Orinoco, sino que recobra la forma más incipiente de historia cultural, aquella que se remonta al tiempo cero de los orígenes.

Para Spengler, la etapa mítica de una cultura “belongs most decidedly not to the world-age of the primitives but exclusively to the springtimes of great Cultures” (399). Esta etapa primaveral es rica en cuanto a la producción de fábulas, poesía, leyendas, cultos y artes generales. “Los advertidos,” tomando el fértil caudal de mitos americanos, desmitifica el carácter universal del Diluvio bíblico occidental desde la cosmovisión del pueblo tamanaco, cultura que no había tenido contacto con los pergaminos hebraicos del pentateuco que dan conocimiento del mito de Noé. Uno de los indicios que prueba el propósito del relato en desacreditar la historia de occidente como relato universal se establece en relación al título y el epígrafe del cuento. “Los advertidos” comienza con el paratexto “*et facta est pluvia super terram,*” frase latina tomada del Génesis sobre la historia de Noé y el castigo enviado por Yahvé a la humanidad. De las múltiples traducciones en español la frase pudiera corresponder con “*y hubo lluvia sobre la tierra 40 días y 40 noches.*” Título y epígrafe también sugieren una correspondencia entre advertencia y advertidos. En tal sentido, el mito del Diluvio ha estado asociado con la limpieza de la humanidad a través de su exterminio, para dar inicio, con el brote de la nueva semilla, a una existencia ausente de males.

Al presentar este contexto el narrador organiza de forma paralela las correspondencias entre el mito occidental y el americano, de ahí el propósito de rescatar el carácter recurrente de esta creencia que ha sido recreada por una amplia gama de culturas. Como he referido en el *Capítulo II*, la filosofía espengleriana abona el terreno del relativismo moral, creencia que equipara en importancia a la cultura latinoamericana con la europea. Esto conlleva a considerar la cultura del Otro —aquella del indio, del negro y del mestizo— como fuente autónoma, integral y

viva de la cultura universal, de ahí la aspiración del cuento en convalidar la también cualidad ecuménica del Diluvio tamanaco.

En el cuento, el autor distorsiona el nombre del padre de los tamanacos por Amaliwak, personaje mediante el cual el narrador, omnisciente en tercera persona, focaliza la historia. Al igual que Noé y su arca, Amaliwak, el viejo aldeano respetado “por su sapiencia, su entendimiento de todo y su buen consejo” (“Los advertidos” 198), convoca a tribus y pueblos aledaños a una gran tarea. Al llamado acudieron todas las naciones vecinas, tanto amigas como enemigas, a cumplir con la encomienda del viejo, quien “necesitaba brazos, hombres, para derribar enormes cantidades de árboles en el menor tiempo posible” (199). En retribución por el trabajo realizado el viejo prometió pago en maíz y harina de yuca. Desconociendo las causas de Amaliwak, los indios comienzan la tala de árboles y se emprende la construcción de una enorme canoa “incapaz de flotar [...] con unas divisiones internas absolutamente inexplicables [...] separadas] en tres pisos” (200).

Los pueblos, curiosos de saber el propósito de tal empresa, preguntaron al viejo, pero este no les reveló el secreto que, por orden de la divinidad, debía resguardar. La “Gran-Voz-de-Quien-Todo-lo-Hizo” le hablaba al viejo y le ordenaba “repoblar la tierra de hombres, haciendo que su mujer arrojara semillas de palmera por encima de su hombro” (201). Amaliwak embarcó a su gente en la “Enorme-Canoa” con miles de animales y plantas de todas las especies, hasta que de repente rompió a llover y la tierra se fue inundando de agua. Luego de perder la noción del tiempo, tras días de navegación, la canoa indiana choca en altamar con otra que viene de la tierra de Sin. Amaliwak y “el hombre de Sin” se cuestionan qué hacían allí, en medio de la nada, dos embarcaciones colmadas de animales, la respuesta que ambos dan es la de estar “salvando la especie humana y las especies animales” (205). Los hombres se conocen, comparten los frutos de

la tierra que cada barco traslada y se embriagan con vino de arroz. Al día siguiente irrumpe otra barca, la de Noé, quien recita la misma encomienda de salvar las especies por orden de Yahvé. Los barqueros se entienden mediante la bebida e indagan si aún quedaba vida en el mundo vegetal.

Los días transcurren con el silencio de las grandes voces que todo lo saben, las aguas bajaban, “crecían las montañas; volvían a pintarse las cordilleras en el horizonte” (207). Hasta que llega una cuarta nave, la de Decaulión, proveniente “de donde se yergue un monte llamado olimpo” (207). Se repite la historia y acude al encuentro otra nave, la de Our-Napishtim, procedente de “Boca de los Ríos,” Mesopotamia. El reencuentro de las culturas del Diluvio en un punto desconocido en el mar permite establecer una división parecida a la que Spengler traza en su historia universal. Spengler reduce la historia de la humanidad a ocho grandes civilizaciones: a saber, la babilónica, la china, la egipcia, la india, la mesoamericana, la clásica, la árabe y la occidental. No obstante, el cuento solo permite ver cinco de ellas.

El hombre de Sin, “un anciano pequeñito, tocado con gorro rojo [...] de tez un tanto amarillenta” (205), parece emular al emperador Yu, fundador de la dinastía Xia y la civilización China. Además de la fisionomía, se pueden identificar otros objetos propios del Asia que lleva consigo, como el vino de arroz, grandes felinos y osos negros. El *Shujing*, también conocido como *Shangshu*, es uno de los libros clásicos de historia antigua de China que da recuento de la Gran Inundación que tomó lugar en el Río Amarillo (Dorofeeva-Lichtmann 602). Decaulión se emparenta con el Deucalión de la mitología griega. Hijo de Prometeo y Pandora, Rey de Lócrida, progenitor de la raza griega, helena y latina, quien salvó a la humanidad del Diluvio ordenado por la furia de Júpiter, según recoge *Las metamorfosis* de Ovidio (Penglase 227). La última barca que concurre a la cita es la de Our-Napishtim, quien parece aludir a Utnapishtim, equivalente

abilónico de Zuisudra, salvador del pueblo sumerio de la Gran Inundación, relatado en el *Poema de Gilgamesh* (Hooke 47).

Más que una división de culturas, el cuento permite apreciar cómo la historia antigua registra, a través de la literatura, una recurrencia de eventos similares, aunque con distintos matices, que se reproduce en tiempos y lugares diferentes, tal como propone Spengler. Cuando una gran civilización muere otra nace y emula los pasos de la anterior. Por ejemplo, en los cinco Diluvios, también nombrados Inundaciones, aparece la figura de un Dios que habla con un elegido, sea Amaliwak, Noé, el hombre de Sin, Decaulión o Our-Napishtim, quien deberá plantar la semilla de una nueva humanidad. En todos los casos, el hombre, violento e indolente, causa la ira de Dios, quien, en penitencia, procura erradicar los males de la faz de la tierra ahogando al género humano. Otras similitudes entre los héroes son sus cualidades de justicia, acatamiento e incorruptibilidad que inclinan a Dios a elegirlos.

La última correspondencia entre la filosofía espengleriana y el cuento es la que propone el carácter cíclico de una historia que se repite. Luego de días en altamar, cuando la lluvia cesó, las divinidades ordenaron a los advertidos separarse y tomar su curso de navegación. Se produce entonces el desembarco de Amaliwak en tierra firme, quien lanza las semillas que fecundarán y repoblarán la tierra. Irónicamente, la guerra, entre hombres recién salvados de la muerte, se inicia con la confrontación entre las facciones del bando-montaña y bando-valle. Se suscitan las enemistades, el odio, las agresiones, la venganza y la muerte entre los pueblos, tal como el cuento había iniciado. La reflexión de Amaliwak, quien dice: “creo que hemos perdido el tiempo” (210), culmina el relato de uno de los mitos fundacionales de la humanidad, cuyo fin es repetirse una y otra vez en diferentes partes del globo terráqueo como prescriben las leyes espenglerianas.

Como queda demostrado en “Los advertidos,” Carpentier jamás abandonó el sentido circular de la historia. Muy por el contrario, y como he expuesto principalmente en el *Capítulo II*, a través de Spengler el autor encuentra las bases teóricas que inician el cuestionamiento de las narrativas universalizadoras y progresistas de la historiografía latinoamericana influenciada, en gran medida, por la tradición eurocéntrica de la Razón moderna. La historia cíclica, como vimos en los *Capítulos II y III*, se desarrolla a partir de una crítica de la historiografía caribeña que culmina, en el último ciclo, con la nueva novela histórica que desacredita la validez de la Crónica de Indias. Este es el caso, por ejemplo, del proyecto circular y cíclico de *Concierto barroco* de desafiar la ideología colonialista y los discursos hegemónicos de la historiografía occidental a partir de un descubrimiento invertido. Se trata de la historia de un indiano y un negro esclavo que viajan al Viejo Mundo y asaltan el capital cultural europeo del barroco. En Europa, los indianos conocen a Antonio Vivaldi y confrontan su perspectiva eurocéntrica del proceso de conquista y colonización de América, proveyendo una versión de la derrota europea a manos de la resistencia de las culturas latinoamericanas.

El descubrimiento invertido, o la historia al revés, de *Concierto barroco* por medio de la circularidad y las repeticiones recoge todas las meditaciones de la novela carpenteriana en su combate contra la historiografía de Latinoamérica y el Caribe como espacios conquistados. La novela expande el contraargumento que hace frente a la historiografía reproducida a partir de la lógica colonialista que, mediante el episteme del pensamiento racional y del progreso, controlaba la verdad y todas las formas de conocimiento del pasado latinoamericano. Toda esta larga lucha de circularidades y repeticiones de la novela carpenteriana desemboca en la ruptura final con el carácter oficial de la Crónica de Indias como fuente objetiva y fidedigna del Descubrimiento de América. Tales narrativas totalizadoras verán, en *El arpa y la sombra*, no solo el reclamo de un

coro de voces que había sido excluido de la historia oficial como vimos en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, sino también el cuestionamiento que desacredita con un tono escéptico las bases en las que se da el pacto de verdad, significado y conocimiento de la conquista y colonización de América en la Crónica de Indias, como veremos a continuación.

4.4 Nietzsche en *El arpa y la sombra*

El arpa y la sombra, que es el último relato publicado por Carpentier, cuestiona la hazaña europea del Descubrimiento de América en su máximo representante, Cristóbal Colón, creando un contradiscurso sobre las intenciones y deseos europeos por traer la civilización al Nuevo Mundo. El relato expone los esfuerzos del máximo pontífice, Pío IX, de pedir la beatificación de Colón durante el siglo XIX, tiempo en que América Latina había ganado ya su independencia de España.¹³⁵ En la novela se construye un discurso intertextual minucioso a partir de los textos del archivo de Indias, con especial énfasis en el *Diario* y en las *Relaciones y cartas* de viajes de Colón. Asimismo, el autor, asumiendo el papel de cronista, intenta reflejar una consciencia crítica sobre la construcción de la figura de Colón con fines políticos, al tiempo que valida el papel que ostenta la literatura en poder hacer eco de esta voz consciente.

Con *El arpa y la sombra* Menton considera a Alejo Carpentier como el precursor de la *NNH* (38). El primer principio de Menton para determinar la base teórica de la *NNH* es el que establece, como he referido en el *Capítulo II*, una subordinación de la reconstrucción mimética de un período histórico a la presentación de tres ideas filosóficas: a saber, la imposibilidad de

¹³⁵ En la Iglesia Católica Apostólica Romana, la beatificación constituye el tercer paso del camino hacia la santificación de aquellos a quienes, por virtudes y milagros, se les rinde culto. El papa es quien certifica, una vez llegada esta fase, la vida y obra de las personas propuestas a La Congregación para las Causas de los Santos, llamada antiguamente La Sacra Congregación de Ritos, para el estudio y evaluación de su canonización, última fase donde se aprueba o rechaza la declaración de una persona fallecida como Santo y se procede a su inclusión oficial en el canon eclesiástico. La propuesta de Colón, promovida por los papas Pío IX y León XIII en conjunto con un vasto grupo de historiadores católicos principalmente, se encontró con la resolución negativa de La Sacra Congregación de Ritos en 1877 (Bernabéu 321).

determinar la verdadera naturaleza de la realidad y de la historia, la imprevisibilidad de la historia y la naturaleza cíclica de la historia (42).¹³⁶ Las dos primeras características filosóficas permiten, a mi modo de ver y tal cual planteo en esta sección, entrever un paralelo con la crítica nietzscheana de la historia y las banderas de la civilización y el progreso del discurso historiográfico moderno. En tal sentido, *El arpa y la sombra* emula los principios de la historia contingente propuesta por Nietzsche, entendida como una aglomeración de acontecimientos aislados y arbitrarios que adquieren coherencia y sentido a través de la hermenéutica, o perspectiva, que el historiador les otorga.

La crítica de Nietzsche sobre la historia es única en plantear las limitaciones de la historiografía y de sus propias teorías afirmativas –inferencia, explicaciones causales, etc.– en establecer las posibilidades y caminos del devenir histórico. En específico, el reproche de Nietzsche apuntaba hacia la denominada historia científica de la escuela de Berlín, surgida en el siglo XIX, cuyo método asumía la postura teleológica hegeliana que buscaba la verdad en las causas finales (Jensen 119). La arremetida de Nietzsche contra el positivismo se basaba en negar la posibilidad de alcanzar la verdad histórica en un sentido de correspondencia con el pasado real (118). Esta idea parte de que el lenguaje no guarda correspondencia con la realidad debido a que la palabra es un artificio humano que se articula a través de conceptos, metáforas, abstracciones e imágenes. Así, la historia es una construcción a partir de los símbolos del lenguaje y perspectivas del historiador, o mejor dicho, de quien cuente el pasado. Nietzsche no solo refuta la posibilidad de captar desde el presente un pasado tal como pasó, sino también cuestiona la forma en la que se escribe la historia, es decir, el acto de escritura histórico.

¹³⁶ Creo necesario reiterar que, en mi consideración, la circularidad de la historia no constituye una característica postmoderna de la historia y que su inclusión dentro de la *NNH* se debe a un error teórico de Menton, como he expuesto en el *Capítulo II*.

La historia en Nietzsche “represents a symbolic way of description, a way that admits the anti-realist, perspectival, and historical character of his historiography” (156). La idea de la objetividad propone que la realidad no es independiente de su construcción, de modo que la validación de los argumentos históricos está condicionada por las suposiciones e intenciones del historiador, es decir, la realidad del historiador. En este sentido, *Ecce homo* (1888), retrato autobiográfico de Nietzsche, emplea la historia en función autobiográfica como modo de construir una autohistoria. El método historiográfico del autorretrato nietzscheano “provide[s] an anti-realist representation of himself which serves as a perspectival explanation of how he ‘became who he is’” (183). Lo significativo del asunto es que aquel que no conozca la vida de Nietzsche terminará asumiendo, acorde a las claves de lectura del mismo filósofo, la manipulación consciente de una imagen solapada como testimonio fidedigno de su pasado. Desde este ángulo, se puede argumentar que la autobiografía de Carpentier, en un sentido estrictamente nietzscheano, establece una validación de todo su ser a través del manejo consciente de una imagen textual que se presta a las circunstancias y perspectiva particular de su autor, es decir, a la Revolución Cubana y a la filosofía marxista, como he expuesto en anteriores capítulos.

Mediante la selección, exageración y manipulación del pasado, Nietzsche construyó una imagen de sí mismo en *Ecce homo*, cuya interpretación es totalmente subjetiva. La teoría de Nietzsche, como he referido en la *Introducción*, ha inspirado los planteamientos postmodernos que consideran la historia como producto de una construcción narrativa sujeta a las intenciones y puntos de vista del narrador, tal como se propone en el conocido libro de Hayden White titulado *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973). En la ficción hispanoamericana el discurso postmoderno se ha manifestado principalmente como “una re-

escritura paródica de la historia” (González-Ortega 211). En el estudio de la *NNH* de Menton esta forma de contar la historia se ha asociado con los escritores del *Post-boom* hispanoamericano principalmente, debido a que durante el *Boom* la ficción histórica fue un género literario desapercibido que escasamente se cultivó, salvo en las novelas producidas por Alejo Carpentier que he analizado en los capítulos II y III. La *NNH* es un tipo de ficción postmoderna que cuestiona y examina el pasado satíricamente empleando “minidiscursos [...que] invalida[n] el valor de la ‘verdad’ tradicionalmente asociado al conocimiento científico” (211). Asimismo, el discurso postmoderno también “neutraliza [...] la conciencia sobre el bien y el mal asociada al conocimiento teológico y jurídico” (211). Estas tres características –la reescritura, la parodia y la trasgresión consciente del discurso histórico– son elementos que identifican la escritura postmoderna de *El arpa y la sombra*, como intento demostrar a continuación.

4.5 Temporalización del discurso y de la historia

Antes de abordar el contexto histórico de *El arpa y la sombra*, es menester conocer la historia del *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, pues, en mi opinión, el relato carpenteriano emplea una estructura a semejanza del estilo y narración del cuaderno de viaje del Almirante. La historia del documento, que a su vez se puede considerar como el acta de nacimiento de América en la historia escrita, es bastante intrincada y cuestionable. Una de las copias del manuscrito, de un Colón que posiblemente no hablaba castellano, fue entregada a los reyes Fernando e Isabel, pero por causas desconocidas el documento desapareció de la caja fuerte real.¹³⁷ Supuestamente,

¹³⁷ Uno de los grandes vacíos historiográficos sobre Colón reside en su lengua materna. Las Casas, quien le conocía, testifica que el Almirante no se expresaba en “perfecto romance castellano” y que esta lengua le era ajena, si bien podía hablarla (cit. en Arranz 108). Los documentos a los que se le acredita autoría vacilan entre un “castellano aportuguesado,” como el *Diario de a bordo*, o un castellano perfecto, como evidencia el epistolario familiar (108).

Colón había conservado otra copia del manuscrito en el monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla. En 1554, Luis de Colón, quien también aparece en *El arpa y la sombra*, pide a Felipe II la autorización para la publicación del diario, sin embargo, otra vez, y pese a contar con el beneplácito real, por causas que se desconocen no llega a imprimirse.

Las otras personas que poseían copias del manuscrito eran Hernando Colón, hijo menor del Almirante, y Fray Bartolomé de las Casas. Este último es quien escribe de su puño y letra, medio siglo después de la expedición a las Indias, el famoso *Diario* de Colón. Este manuscrito alterna, como curiosamente lo hace *El arpa y la sombra*, dos voces narrativas. Una voz en primera persona, quien se supone es Colón, y otra en tercera, que son los comentarios de Fray Bartolomé. Cabe destacar que el documento permaneció inaccesible durante doscientos años hasta que, en 1791, Martín Fernández de Navarrete hiciera una traducción española de la traducción original en castellano antiguo realizada por el fraile al manuscrito original del navegante genovés. Como si fuera poco, el documento fue conservado con acceso restringido en el Museo de Madrid hasta 1962, cuando Carlos Sanz por fin logra publicar una copia facsímil del *Diario* traducido por Las Casas. En suma, a pesar de las diatribas, incongruencias y polémicas de las tantas ediciones del *Diario*, está ampliamente establecido que la copia que se encuentra y lee hoy en día es la traducción comentada de Fray Bartolomé (Acosta de Arriba 12-20).¹³⁸

El arpa y la sombra se divide en tres partes. La primera y la última se ubican en el siglo XIX, mientras que la segunda ambienta la primera década del siglo XVI, tiempo que corresponde

En *La lengua de Cristóbal Colón* (1940), Menéndez Pidal ofrece pruebas lingüísticas de un “español imperfecto” lleno de “lusismos” como lengua adoptiva de Colón. Por otra parte, en un estudio más reciente, titulado *El ADN de los escritos de Cristóbal Colón* (2009), la investigadora Estelle Irizarry devela los orígenes catalanes del Almirante y propone que, antes de hablar castellano, el marino habló catalán. Lo cierto es que Colón habló un “español imperfecto” y hay pruebas de textos suyos escritos en catalán, castellano y otros donde se evidencia una especie de bilingüismo portugués, idiomas a los que se suma la aludida referencia a la lengua italiana en la que por medio de la escritura jamás se pronunció.

¹³⁸ He realizado este resumen a partir del *Prólogo* (12-20) del historiador Rafael Acosta de Arriba en la reedición del *Diario de a bordo del primer viaje de Cristóbal Colón* (2016).

con el fallecimiento de Colón en Valladolid. Tal como sucede en el *Diario de a bordo* y previamente he comentado, la novela emplea dos voces narrativas. En ella se alterna un narrador omnisciente en tercera persona que relata la parte I y III de la novela, mientras que en la II aparece una voz testigo en primera persona que, para sorpresa, es el mismo Colón.¹³⁹ La primera parte, titulada *El arpa*, comienza en el Vaticano con la descripción de la Basílica de San Pedro y la orden efectuada por el papa Pío IX a la Sacra Congregación de Ritos para iniciar ““*por vía excepcional*”” el proceso de beatificación de Colón tres siglos y medio luego de su muerte.

La idea de canonizar a Colón rondaba por la cabeza del papa Pío IX mucho antes de que asumiera de Sumo Pontífice de la Iglesia Católica Apostólica Romana. En un viaje efectuado a Chile en calidad de asesor del Monseñor Muzi, Delegado Apostólico en Chile, el papa Pío IX, entonces llamado Giovanni Maria Mastai-Ferretti, se le encomienda la misión de entablar nuevas relaciones diplomáticas entre la Santa Sede y la recién independizada República de Chile. Con la independencia y las ideas liberales de la Revolución Francesa ebullendo en América, se hizo necesario que las repúblicas hispanoamericanas restablecieran y condujeran sus propios asuntos eclesiásticos con la Santa Sede. Sin embargo, la misión diplomática de Mastai fracasa ante la política “de secularizar el clero chileno” impulsada por el gobierno de Ramón Freiré (*El arpa* 18).¹⁴⁰

De vuelta a Roma, el futuro papa llega a la conclusión de que “Lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América, sería un santo de ecuménico culto” (20). La figura de Cristóbal Colón, y el sinuoso deseo papal de canonizarlo, emergen como símbolos de una nueva estrategia política colonialista en las naciones

¹³⁹ Si bien en *La sombra* aparece un narrador omnisciente en tercera persona, la parte III es un ejemplo polifónico al también en ella confluir las voces de Colón en primera persona y las de diversos personajes históricos.

¹⁴⁰ Militar independentista que, bajo el cargo de Director Supremo, gobernó Chile desde 1823 hasta 1826.

independientes latinoamericanas. No obstante, el camino de la beatificación *por vía excepcional* no le resulta del todo sencillo al papa Pío IX, puesto que el “expediente [de Colón] carecía de ciertos respaldos biográficos que, según el canon, eran necesarios al otorgamiento de una aureola” (9). A falta de documentos físicos que acreditasen la fe cristiana del Almirante y la descripción detallada de su vida, el papa encomienda al Conde Roselly de Lorgues, un “historiador católico,” el proyecto de una historia “verídica” de la vida del marino genovés.¹⁴¹ Por si fuera poco, de su testimonio el papa resuelve que “Colón había pertenecido, como él, a la orden tercera de San Francisco” (22), disipando todo tipo de dudas en torno a la fe cristiana del llamado Descubridor de América.

En el segundo capítulo, titulado *La mano*, se produce una analepsis que traslada el discurso narrativo al siglo XVI, es decir, tres siglos y medio antes del proceso de beatificación iniciado por el papa Pío IX. En esta parte la historia es narrada por Colón, quien, en su lecho de muerte en Valladolid, espera la llegada de un fraile franciscano a quien le confiesa las malas acciones que ha cometido a lo largo de su vida. El capítulo abre con el epígrafe “*Extendió su mano sobre el mar para trastornar los reinos...*”, profecía de *Isaías* que evoca la destrucción de la ciudad de Tiro y las fortalezas del Canaán por voluntad de Yahvé. En realidad, Colón va a sacudir y quebrantar los cimientos historiográficos de la Crónica de Indias y los archivos coloniales revelando “cosas que serán de escándalo, desconcierto, trastrueque de evidencias y revelación de engaños” (24). Se trata de una historia no contada de la conquista y colonización de América en la que, de su testimonio, “habrá que decirlo todo. Todo, pero todo. Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir” (24).

¹⁴¹ El libro que alude *El arpa y la sombra* es *Christophe Colomb: histoire de sa vie et de ses voyages* (1856), aunque antes de la biografía encomendada por el Vaticano El Conde católico ya había publicado un libro glorificando la gracia y buena ventura de Colón en *La croix dans les deux mondes* (1845).

La mano integra numerosos pasajes del *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, documento que puede considerarse como la primera imagen textual de la América europea, y también el manuscrito fundacional de la Crónica del Nuevo Mundo del que nacen las ficciones e invenciones de los proyectos civilizatorios de Indias. Las confesiones de Colón reescriben el “vasto Repertorio de Embustes” (50), engaños y mentiras encubiertas en el *Diario*, como la de los mitos del oro y su famoso Dorado, destinadas a saciar la codicia y las ambiciones de poder de la empresa colonizadora del Nuevo Mundo. Los fines ocultos de su empresa de “recurrir a la mentira, al embuste, al perenne embuste” (44) demuestran que sus intenciones estaban motivadas por ciertos valores modernos de la civilización occidental, como el deseo de fama personal.

Entre las tantas confesiones de Colón en su relato de la historia no contada de Indias, se nos revela que la posesión europea de América no atañe exclusivamente a la explotación y renta de sus bienes materiales, sino también al proceso de “Adán escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas” del Nuevo Mundo (52). El proceso de reidentificación y renombramiento colombino encarna la europeización de la cultura del Nuevo Mundo a través de la lengua de Castilla. El acto de dar nombre a “nuevas tierras,” así como de encontrar figurados apropiados para las cosas que contenían, sugieren que el retrato colombino del Nuevo Mundo está condicionado y determinado por la influencia de textos literarios medievales europeos, referencias bíblicas, profecías y mitos clásicos. Por ejemplo, en la descripción colombina de América figura el pasaje bíblico de Adán y las tierras donde la gente andaba desnuda, el Dorado del Reino de Cipango descrito por Marco Polo y las misiones evangelizadoras de Juan de Monte Corvino en India y China. En el último suspiro de vida, el Almirante amenaza otra vez con “decirlo todo,” pero de momento reflexiona e indica al confesor: “Solo diré lo que, acerca de mí, pueda quedar escrito en piedra mármol. De la boca me sale la voz de otro que a menudo me

habita. Él sabrá lo que dice... “*Haya misericordia agora el cielo y llore por mí la tierra*” (74). *La mano* concluye con las reflexiones finales de Colón sobre las verdades construidas en torno a su figura por él mismo en su *Diario*, y también aquella edificada por el discurso historiográfico moderno, especialmente el decimonónico, como veremos más adelante.

En el tercero, titulado *La sombra*, se produce una prolepsis que envía el discurso narrativo a las últimas dos décadas del siglo XIX. La causa de beatificación, ahora retomada por el papa León XIII luego de la muerte de Pío IX, toma por fin curso en el Vaticano. No obstante, el epígrafe del capítulo, “*Tu non dimandi che spiriti son queste che tu vedi,*” cántica del *Infierno* de *La divina comedia* de Dante Alighieri, sugiere que la acción se desarrolla en el primer círculo del *Infierno*.¹⁴² Se trata del Limbo, que es uno de los destinos cíclicos reservado a las almas de quienes no fueron bautizados y que, por lo tanto, no han sido libradas del pecado original. El espíritu invisible del Almirante, en calidad de espectador, acude a su causa de beatificación, que en realidad se torna una especie de juicio final en el que se somete su expediente, es decir su archivo textual, a un tribunal de justicia. El Presidente, dos jueces y el protonotario civil de la Sacra Congregación de Ritos y su acólito oyen los argumentos a favor de la causa por parte del Postulador, José Baldi, a quien se opone el Abogado del Diablo, “Fiscal de la República de los Infiernos.”¹⁴³ Al juicio acuden, en calidad de testigos, Fray Bartolomé de las Casas, Víctor Hugo, Alphonse de Lamartine y otros más, quienes testifican en contra de Colón, y Léon Bloy, biógrafo del Almirante, que lo hace a favor junto con los “Impugnadores de la Leyenda Negra de la Conquista Española.”¹⁴⁴ Todas estas ánimas son algunas de “las sombras de testigos que el

¹⁴² «Quiero sepas, que espíritus llorosos,
son esos que tú ves,» el maestro dijo,
antes de ir a otros antros tenebrosos (IV, 31-33).

¹⁴³ Su nombre en italiano es Giuseppe Baldi, autor de *Cristoforo Colombo glorificato dal voto dell'episcopato cattolico* (1881), texto entregado al papa León XIII como prueba de los milagros de Colón.

¹⁴⁴ En su haber, el novelista francés Léon Bloy publicó dos biografías ditirámicas de Cristóbal Colón: *Le révélateur du globe. Christophe Colomb et sa béatification future* (1884) y *Christophe Colomb devant les taureaux* (1890).

Postulador había invitado a prestar declaración” (80), por lo que se confirma que el lugar donde se celebra la causa es una Corte en cuyo espacio comparecen tanto el Cielo como el Infierno. Resumido el juicio, la postulación de Colón es denegada al contar con tan solo un voto a favor.

4.6 La historia como discurso: la crónica de un naufragio en el viaje transatlántico de los huesos de un marino

El arpa y la sombra ofrece un enfoque postmoderno nietzscheano que desafía el sentido y la forma en que la verdad y la objetividad funcionan dentro de la historiografía de la Crónica de Indias y en la disciplina de la historia en general, tomando como referencia documental el *Diario de a bordo* y las biografías de Colón producidas por el Conde Roselly de Lorgues y León Bloy principalmente. En la *Segunda consideración intempestiva*, Nietzsche plantea que los historiadores “llaman ‘objetividad’ a la mediación de las opiniones y actos del pasado en la escala de valores que brindan las opiniones del momento: aquí creen hallar el canon de todas las verdades; su labor consiste en adaptar el pasado a la trivialidad actual. Lllaman, en cambio, ‘subjetiva’ a toda historiografía que no tiene por canon estas opiniones populares” (82). La crítica de Nietzsche apunta a la distorsión y uso del lenguaje simbólico como creación de una verdad científica adscrita a un sentido de percepción e interés individuales. La empresa de mirar y reflexionar a través de la escritura y del registro documental del pasado solo puede conducir, si acaso, a “una verdad artística, pero no [a] una verdad histórica” (83), porque la historia carece en sí misma de perspectiva, su carácter lo provee el historiador. Así, “la ‘percepción correcta’ —es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto [...] parece un absurdo lleno de contradicciones, puesto que entre dos esferas absolutamente distintas [...] no hay ninguna causalidad [...] sino, a lo sumo, una conducta estética” (Nietzsche, *Verdad y mentira* 29-30).

Nietzsche concibe el acto de percibir y el de narrar como mera creación artística, y es a través de este arte que el narrador puede cuestionar las verdades históricas de Cristóbal Colón construidas por León Bloy, para quien el Almirante es tan profeta como Moisés porque “*es revelador de la Creación, reparte el mundo entre los reyes de la tierra, habla a Dios en la Tempestad, y los resultados de sus plegarias son el patrimonio de todo el género humano*” (*El arpa* 79).¹⁴⁵ O las del libro del Conde Roselly de Lorgues donde el Descubridor de América aparece bajo el epíteto de “*Embajador de Dios*” (79). Más allá del descreimiento en torno a la imagen de grandeza de Colón como símbolo de la civilización y cristiandad de América, la novela ataca el propósito mismo de la historia: a saber, aquel de buscar y representar la verdad del pasado. Una de las intrigas principales del relato vuelve a la escabrosa necesidad de descifrar el enigma acerca del lugar donde reposan los restos de Colón. Cuando Pío IX decide iniciar el procedimiento de beatificación del “Gran Almirante” varios siglos después de su muerte, se enfrenta a la misión de encontrar parte de sus restos para conservarlos en la lipsanoteca, especie de archivo de osario del Vaticano donde se depositan restos sacros y que toda iglesia mayor ostenta en su altar.

La existencia de los restos de Colón es en sí materia carente de valor verídico. El narrador, enterado de las distintas versiones del peregrinaje del cadáver de Colón, explota el mito histórico de manera sarcástica. La subversión, deformación y tergiversación del discurso histórico no solo invita a repensar la labor historiográfica en virtud de la objetividad y su condigna verdad del pasado, sino en discurrir y reflexionar sobre el carácter paródico y humorístico que caracteriza al discurso literario postmoderno latinoamericano en hacer del descubrimiento y la conquista de América una lectura carnavalesca. Me refiero a los conceptos bajtinianos del dialogismo, lo carnavalesco y el empleo de las exageraciones humorísticas que

¹⁴⁵ Las cursivas en la novela indican una cita textual de diverso origen.

perfila la ficción de la *NNH* (45), especialmente en los escritores del *Post-boom* como Abel Posse en *Los perros del paraíso* (1983), por ejemplo.

El paradero y peregrinaje de los huesos de Colón entabla todo un laberinto de hipótesis, posibilidades, caminos y misterios propios del quehacer historiográfico. Para contextualizar, se asegura que Colón muere en Valladolid, aunque de su acta de defunción no hay respaldo fidedigno al no haber sido esta registrada, o quizás encontrada, en el ayuntamiento, por lo que se cree que fue sepultado en el convento vallisoletano de San Francisco (Arranz 342). Tres décadas luego de su muerte, aunque las versiones varían el tiempo, sus restos fueron trasladados a La Española, actual Santo Domingo, por supuesta voluntad expresa que no escapa de la polémica entre los historiadores (342). El peregrinaje de sus cenizas continúa cuando España cede, en 1795, la parte que aun gobernaba de la isla a Francia a cambio de los territorios peninsulares ocupados por los franceses.¹⁴⁶

La Corona española decide entonces que sus restos fueran mandados a la Catedral de La Habana. Con la posterior recuperación de Santo Domingo se contempló retornar sus restos a La Española y erigir un panteón, pronóstico que no se concretó puesto que la isla vio conquistada su independencia. En La Habana se repite similar historia a la de Santo Domingo y en 1898, tras la pérdida de Cuba, se ordena el traslado definitivo a la Catedral de Sevilla (353-65). Esta versión ha sido sumamente disentida y contestada debido a la información recabada en archivos coloniales que dan fe de las diferentes rutas que tomó el sarcófago de Colón. Cabe mencionar que hasta el día de hoy dicho fenómeno es un misterio y 4 teorías son aceptadas por los historiadores. Estas son: a) que los restos de Colón están en Sevilla, b) que los auténticos restos están en Santo Domingo y no en Sevilla, c) que están repartidos en los dos sitios, y d) que no se

¹⁴⁶ El acuerdo, firmado el 22 de julio de 1795 entre la República Francesa y la Monarquía de Carlos IV de España, se recoge en *El Tratado de Basilea*.

encuentran en ninguno de estos sitios (368). Sin intenciones de salirme del tema que nos convoca –el análisis de la novela–, lo cierto es que, dada la polémica, en 2002 el Instituto de Medicina Forense de la Universidad de Granada emprendió un proyecto llamado ADN Colón, cuyo resultado comprobó, en 2006, que los huesos conservados en la Catedral de Sevilla corresponden a los de Cristóbal Colón. Sin embargo, el principal problema del osario de Sevilla, según indica el Dr. José Antonio Lorente, investigador a cargo del proyecto, es que hay “muy poca cantidad de huesos, el equivalente al 20% del esqueleto humano, de modo que hay un 80% de los huesos de Colón que no están ahí” (Urresti 398). Ante la interrogante de en dónde se encuentra el 80% de huesos restantes del esqueleto de Colón, los entresijos de *El arpa y la sombra* resultan en la actualidad tan o más relevantes que entonces.

Dado el misterio, la novela pone en escarnio la posibilidad de hallar una verdad histórica en las distintas versiones que secunden el paradero de los restos de Colón. El día que se celebra la causa de beatificación del Almirante, el conservador de la lipsanoteca del Vaticano, experto en el “estudio y clasificación de los innumerables huesos, dientes, uñas, cabellos y otras reliquias de santos” (*El arpa* 76), se queja de la dificultad de encontrar los huesos de Colón a causa de que los marineros son “gente andariega [...] no deja rastro” (77). A esto el seminarista, un alumno suyo, le pregunta: “¿Y no quedará, de él, algún fémur, algún metacarpo, una rótula, alguna falange, siquiera?” (77). En respuesta, el conservador relata la historia, actualizada acorde a los hallazgos investigativos más recientes, de los “huesos más trajinados, trasegados, revueltos, controvertidos, viajados, [y] discutidos” del Vaticano (77).

El conservador explora las diferentes teorías del enigma histórico, sobre todo la del Obispo italiano Roque Cocchia, a quien el Cónsul de Italia le había animado a la tarea de hallar los restos de Colón en Santo Domingo pasadas 7 décadas del traslado oficial a La Habana.

(Colón and Chocano 152). Los huesos que se creían estar en posesión de la Capitanía General de Cuba desde 1795, se ven confrontados con los supuestos hallazgos de Cocchia. En la novela, el conservador de la lipsanoteca es quien nos lee parte del acta notarial que el Obispo escribiera en 1877 al ser encontrada una supuesta placa de metal en la Catedral de Santo Domingo con el siguiente gravamen: “‘*D de la A Per Ate C.C.A.*’ –lo cual se interpreta como *Descubridor de América, Primer Almirante, Cristóbal Colón Almirante*” (El arpa 78), por lo que el conservador infiere que “los restos trasladados a La Habana, *no eran* los de quien ahora vamos a beatificar” (78). Así, el propio conservador le adelanta el pecado eclesiástico y divino al seminarista, pues con tal de santificar al Almirante la Santa Sede se dispone a hacer pasar los huesos de un pariente del Descubridor por los de Colón. Por otra parte, de la pastoral del monseñor Cocchia que alude el conservador saldría una de las más controvertidas polémicas históricas que oscurecen el naufragio de los huesos del Almirante. En las excavaciones organizadas por Cocchia, según su testimonio notarial, se había encontrado dos féretros: el de don Luis Colón, nieto del Almirante, y los del mismo Colón, sin embargo, testigos presenciales indican que había un tercer sarcófago vacío del cual el Obispo jamás hizo mención en su misiva (Colón and Chocano 154-68).

En Santo Domingo, en la tumba de Colón, otros familiares descansaban junto al navegante genovés, entre ellos uno de sus hijos, de nombre Diego, de ahí que la novela satirice el supuesto de que la Corona española mandara a La Habana el sarcófago de un hijo, o pariente de Colón, en vez de al mismo Almirante, así nos lo explica el conservador:

Pero –y ahí está la tragedia– dentro de la caja metálica leíase, en caracteres góticos alemanes: *Ilustrísimo y Estimado Varón Don Cristóbal Colón*, sin nada de ‘Almirante’. Y empiezan los jodedores de siempre a decir que si esos no son los restos de Colón I sino de Colón II, y que si los de Colón I siguen en Cuba, y un cura venezolano publica un sonado

folleto acabando de enredar el pleito y ahí se arma una que ni la del *Filioque*.... Total que no acaba de saberse si los huesos de Colón I no serán los de Colón II, o que si los de Colón II no serán los de Colón I, y a mí que no me pregunten y que eso lo resuelva la Sacra Congregación de Ritos, que para eso está, porque entre tanto no me entra aquí una sola clavícula, un radio, un cúbito de Colón que no haya sido debidamente autenticado.

(78)

En resumidas cuentas, ni el mismo conservador de la lipsanoteca sabe el paradero de los restos mortales de Colón ni puede armar el laberíntico pasaje de este enigma histórico. Aunque *El arpa y la sombra* ofrece una lectura didáctica de todo el recoveco historiográfico en torno a la tumba de Colón y el paradero de sus restos, no deja de sorprender la profundidad de investigación del relato en la identificación, localización e interpretación de las rutas del naufragio histórico de los huesos del Almirante en el más que enredado y oscuro archivo de Colón. Por otra parte, el cura venezolano a quien se hace referencia es Cocchia, quien, si bien era italiano, tenía atribuciones apostólicas en Venezuela. Esta alusión es la única referencia explícita al Obispo en toda la novela. A propósito, al ser su misiva rápidamente refutada por España por medio de emisarios gubernamentales de la Capitanía General de Cuba, el Obispo se vio obligado a confrontar, en una larga contestación al gobierno del Rey de España en 1879, el informe que publicara la Real Academia de la Historia a partir de los expedientes cubanos.¹⁴⁷ La novela saca provecho de las alteraciones que, llegada la publicación del “sonado folleto,” sufren las sucesivas versiones que alimentan y suman peso a un archivo de más acertijos que certezas. En efecto, el conservador de la lipsanoteca pierde la pista de los huesos de Colón a partir de la misiva de Cocchia, puesto que

¹⁴⁷ El informe se tituló *Los restos de Colón: informe de la Real Academia de la Historia al gobierno de S.M. sobre el supuesto hallazgo de los verdaderos restos de Cristóbal Colón en la iglesia Catedral de Santo Domingo* (1879), el cual fue respondido por Cocchia en *Los restos de Cristóbal Colón en la Catedral de Santo Domingo: contestación al informe de la Real Academia de la Historia al gobierno de S.M. el Rey de España* (1879).

allí se empieza a especular no solo con los distintos lugares de sepulcro del Almirante – Valladolid, Sevilla, Santo Domingo y La Habana–, sino también con el extravío y traspapeleo de su sarcófago con alguno de sus parientes. Se trata de un misterio que en la actualidad continúa irresuelto pese a la voluntad de la Catedral de Sevilla de someter su osario al escrutinio científico del Departamento de Medicina Forense de la Universidad de Granada, que solo pudo encontrar poco más del 20% del esqueleto de Colón.

La parodia de los restos de Colón constituye la burla más grande hacia la figura del Descubridor del Nuevo Mundo, cuyo semblante adorna con estatuas infinidad de plazas y parques, e incluso mausoleos levantados y dedicados exclusivamente al resguardo de sus restos mortales, como el del Faro a Colón de Santo Domingo. La incertidumbre sobre si el sarcófago de Colón fue confundido con el de uno de sus familiares se torna aún más burlesco cuando el espíritu invisible del Almirante, a la espera de su causa, acude a la lipsanoteca del Vaticano para comprobar cuántos huesos aún quedaban de él. Irónicamente, el ánima de Colón escucha la conversación sostenida entre el conservador y el seminarista que, a fin de cuentas, lo deja sin conocer el paradero de su propio cadáver, de modo que ni el mismo Colón se entera en dónde su cuerpo guarda reposo.

4.7 La escritura de la historia colombina como un proyecto de apropiación del pasado latinoamericano

El problema de representación y voz de las culturas originarias de América en la escritura del pasado latinoamericano es contrastado a través del desequilibrio de poder e intereses que se produce en la Crónica de Indias. La apropiación del pasado por medio de la escritura no solo ignora, debido a la evidente barrera del lenguaje, la realidad cultural de los pueblos oriundos de

América, sino que construye relaciones de poder en torno a raza, clase, género, etnia y religión. Uno de los indicios de *El arpa y la sombra* de develar la función hegemónica de los discursos coloniales apunta a la ambición del papa Pío IX de colocar un símbolo europeo, el de Colón, como imagen del Nuevo Mundo en un momento en el que España había perdido sus influencias políticas en América. Para Nietzsche, “en la construcción de los conceptos trabaja originariamente el *lenguaje*; más tarde la *ciencia*. Así como la abeja construye las celdas y, simultáneamente, las rellena de miel, del mismo modo la ciencia trabaja incontinentemente en ese gran *columbarium* de los conceptos” (*Verdad y mentira* 33). El ataque hacia el cientifismo hegeliano propone que la historiografía producida bajo el método del pensamiento racional origina, escudándose en el conocimiento científico, narrativas hegemónicas y mitos que se proponen como constitutivos de la identidad de un espacio dominado o de uno que se pretende conquistar.

Nietzsche también indica que la historia se escribe desde los límites que confiere el poder y por ello “está al servicio de un poder no histórico y en ese orden nunca podrá ser, ni debe serlo, una ciencia pura” (*Intempestiva* 28). En parte porque “[la] Historia pertenece, ante todo, al hombre de acción, al poderoso, al que desata una gran lucha y necesita modelos, maestros y confortadores que no halla en su entorno ni en su época” (29). En este marco nietzscheano se puede percibir la forma en que el discurso historiográfico de América producido por Occidente no solo deriva en la construcción de espacios discursivos como el del Nuevo Mundo o las Indias Occidentales, sino que nace del deseo político, económico y cultural de controlar al Otro, es decir, a las culturas originarias y habitantes de ese “Nuevo Mundo.” Por ejemplo, analicemos las palabras del narrador omnisciente de *El arpa* en cuanto a las intenciones del papa Pío IX de canonizar a Colón:

Hacer un santo de Cristóbal Colón era una necesidad, por muchísimos motivos, tanto en el terreno de la fe como en el mismo terreno político –y bien se había visto, desde la publicación del *Syllabus*, que él, Pío IX, no desdeñaba la acción política, acción política que no podía inspirarse sino en la Política de Dios, bien conocida por quien tanto había estudiado a San Agustín. Firmar el Decreto que tenía delante era gesto que quedaría como una de las decisiones capitales de su pontificado... (9-10)

Vestir de santo a Colón es parte del proyecto hegemónico del colonizador que en la escritura de la Historia encuentra el medio para apropiarse de un pasado que no le es propio. En tal sentido, *El arpa y la sombra* demuestra que la historia en tanto texto, tal como plantea Nietzsche, se escribe desde las esferas del poder transformando y manipulando el pasado para así servir a las ambiciones hegemónicas del presente. La biografía de Colón ordenada por el papa Pío IX al Conde Roselly de Lorgues ejemplifica la manipulación consciente de la historia como acto preconcebido por intereses en posiciones de influencia. El Conde, consciente de que el expediente de Colón “carecía de ciertos respaldos biográficos” (9), compone una biografía glorificando “las virtudes que agigantaban la figura del insigne marino genovés, señalándolo como merecedor de un lugar destacado en el santoral, y hasta en las iglesias” (9).

La biografía producida por El Conde Roselly de Lorgues influenciará sucesivas investigaciones e interpretaciones historiográficas occidentales de Cristóbal Colón, como las de León Bloy y Paul Claudel. Aunque a este último no se le haga mención explícita en la novela, por Carpentier sabemos que *El libro de Cristóbal Colón* (1933) del poeta francés inspiró *El arpa y la sombra* como respuesta al discurso enaltecedor del Almirante y su *milagroso* descubrimiento.¹⁴⁸ La sátira de la novela hacia los biógrafos del marino genovés también se

¹⁴⁸ En la solapa de la edición de *El arpa y la sombra* lanzada por Siglo XXI en 2004, se encuentra una declaración de Carpentier en la que afirma que “En 1937, al realizar una adaptación radiofónica de *El libro de Cristóbal Colón*

extiende a historiadores más contemporáneos. Por ejemplo, en la página 81, a pie, se nos aclara que de las fantásticas aventuras de Colón “Islandia forma parte de ‘lo poco cierto’ que, según Menéndez Pidal, acerca de él sabemos”. De este modo, el propio autor cuestiona el escaso rigor histórico con que se evaluó la figura de Colón por historiadores de su época.

La sorna llega a tal punto que, en el juicio final del navegante genovés, el Abogado del Diablo nos revela que, por la carencia de rigor documental y científico de las biografías de Colón, el Duque de Veragua, único descendiente directo del Almirante, ofrece un “premio de 30.000 pesetas para laurear la mejor biografía, sólidamente documentada, fidedigna, moderna, en concurso abierto con motivo de la universal conmemoración del cuatricentenario del Descubrimiento de América” (80). La alusión es un claro guiño burlesco a los esfuerzos del Duque de Veragua, Luis de Colón, de publicar el misterioso *Diario* de su abuelo que desapareció de la caja fuerte real de la Corona, como he referido al comienzo del análisis de la obra.

La objetividad de estas biografías es contrastada, en un sentido nietzscheano, en conexión con las intenciones y acciones de los historiadores. Para Nietzsche, “consciousness can [...] ‘falsify’ our representations of the world” (Jensen 138). Por ello, la biografía de Colón realizada por El Conde Roselly de Lorgues, así como las que parten de ella a pedido del Vaticano, puede analizarse en el proceso formativo de una consciencia concebida como parte de un patrimonio, legado, memoria o historia común entre Europa y América. En pocas palabras: el discurso occidentalizado de la historia de América actúa como una especie de reconquista en papel de un espacio físico perdido con el que ya no tiene lazos, pero que aún desea poseer. Para tal fin, la historia *impuesta* a América como espacio conquistado reproduce un discurso que fija el

de Claudel para la emisora Radio Luxemburgo, me sentí irritado por el empeño hagiográfico de un texto que atribuía sobrehumanas virtudes al Descubridor de América. Más tarde me topé con un increíble libro de Léon Bloy, donde el gran escritor católico solicitaba nada menos que la canonización de quien comparaba, llanamente, con Moisés y San Pedro.” Esta anécdota también aparece recogida en *Conferencias*, colección de ponencias del autor compiladas por la editorial Siglo XXI, en la página 236.

patrimonio cultural dejado por Colón, “Descubridor de América,” como símbolo de la salvación, el evangelio y la civilización. Así nos lo revela el narrador de *El arpa* inmerso en el pensamiento del papa Pío IX:

Y en esa historia –la había leído y releído veinte veces– aparecía claramente que el Descubridor de América era merecedor, en todo, de un lugar entre los santos mayores. El Conde Roselly de Lorgues no podía haberse equivocado. Era un historiador acucioso, riguroso, ferviente, digno de todo crédito, para quien el gran marino había vivido siempre con una invisible aureola sobre la cabeza. Era tiempo ya de hacerla visible *ad maiorem Dei gloriara*. (22)

Los atributos de poder de “esa” percepción histórica fortalecen el proceso de integración ideológica de los textos de autoridad que se apropian del pasado latinoamericano. Además, esta perspectiva histórica sirve como base para la producción de una propaganda que busca, *Para la mayor gloria de Dios*, como indica la frase en latín de la cita, legitimar los discursos de dominación que se extienden en sucesivas biografías de Colón y que, de hecho, el texto literario cita cuando se efectúa el juicio del Almirante en *La sombra*. Por ejemplo, José Baldi, en defensa de la causa de Colón, argumenta que “*fue un santo; un santo ofrecido por voluntad del Señor allí donde Satanás era rey*” (85), lo que en realidad es una cita tomada de *Christophe Colomb: histoire de sa vie et de ses voyages* del Conde Roselly de Lorgues. Más allá de exponer las características metaficcionales de *El arpa y la sombra* a través de las evidentes operaciones de autorreferencialidad, autoconciencia y contextualización de la construcción de los discursos literarios e históricos que ofrece el texto literario –características representativas de la narrativa postmoderna (Navarro 25)–, lo importante es resaltar que el discurso de alabanza a Colón como redentor de la tierra habitada por el Diablo es el denominador común de la historiografía de

América producida por Occidente. En efecto, todos los argumentos a favor de la beatificación de Colón componen una narrativa apologética basada, principalmente, en los principios de la moral cristiana. Así, José Baldi se pronuncia desde sus textos y de citas tomadas de las biografías de León Bloy y del Conde Roselly de Lorgues para argumentar que Colón es “*patrimonio de todo el género humano*” (79).

En realidad, la causa de Colón no es un juicio al marino genovés, sino al personaje histórico descrito en manuales, enciclopedias, biografías, memorias, almanaques y demás panfletos que atesoran los archivos de Indias, incluido su *Diario*, desde luego. El juicio es, por tanto, un ejercicio de crítica literaria que investiga los orígenes textuales de Colón como sujeto construido por la tinta, el papel y los intereses de los historiadores. Las acciones de defensa y acusación en el Tribunal de la causa eclesiástica, que en realidad actúa como un Tribunal de la Historia, introducen, a través de una selección de citas textuales en cursivas de diverso origen, las condenas y alabanzas que juzgan o enaltecen a Colón como un sujeto textual, o para emplear términos nietzscheanos, como imagen construida por el lenguaje simbólico y artístico que no es más que el “residuo de una metáfora” (*Verdad y mentira* 27). En el siguiente fragmento se puede apreciar la figura del Almirante como imagen textual y figura estética del discurso historiográfico de Indias:

Encausado ausente, forma evocada, hombre de papel, voz trasladada a boca de otros para su defensa o su confusión, permanecería a casi cuatro siglos de distancia de aquellos que ahora examinarían los menores tránsitos de su vida conocida, determinando si podía ser considerado como un héroe sublime –así lo veían sus panegiristas– o como un simple ser humano, sujeto a todas las flaquezas de su condición, tal cual lo pintaban ciertos

historiadores racionalistas, incapaces acaso de percibir una *poesía en actos* situada más allá de sus murallas de documentos, crónicas y ficheros. (76)

De la cita se desprende que la historia solo representa una realidad textual moldeada en un concepto sociocultural y político que, en consecuencia, genera múltiples puntos de vista, de modo que la representación del Almirante, “hombre de papel” y “voz trasladada a boca de otros,” termina siendo, si acaso, una afirmación textualista más no una representación objetiva y real de Cristóbal Colón como hombre de carne y hueso. Las verdades textuales de estas imágenes conforman “una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente, y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes” (Nietzsche, *Verdad y mentira* 25). El problema de las realidades textuales, o metáforas canónicas como les llama Nietzsche, es que, con el tiempo, corren el riesgo de gastarse y de perder fuerza así como “las monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal” (25). En tal sentido, el Tribunal de la Historia de *El arpa y la sombra* somete la imagen occidentalizada y decimonónica del Colón “Embajador de Dios,” ejemplo de la civilización y cristiandad de la conquista del Nuevo Mundo, al ojo crítico de otros textos que contraponen, cuestionan y revisan diferentes perspectivas en torno al Almirante. A esto se suma la propia perspectiva de la novela a través de un Colón que se confiesa y lo “dice todo” en *La mano* y que, además, durante el juicio en *La sombra*, se cita a sí mismo evocando la autoconciencia y autorreferencialidad del propio texto literario.

El examen y escrutinio de los discursos decimonónicos de Colón en la construcción de las verdades normativas del legado civilizatorio europeo en América evidencian el mecanismo que convierte a *El arpa y la sombra* en una novela histórica postmoderna, resultando en “el

rechazo de la totalización, centralismo y homogeneización” (Navarro 25) del registro historiográfico de Indias. La revisión histórica de las acciones y milagros de Colón como “hombre de papel” enmarca un diálogo donde se exploran las muchas versiones y perspectivas de libros y tratados escritos en torno al Almirante. Así, en *La sombra* se establece el Tribunal de la causa de beatificación que en realidad dictaminará cómo Colón pasará a la Historia, es decir, si a su imagen textual le abrirán la puerta de Dios en el Vaticano o la del círculo del *Infierno* de Dante.

Las ánimas que acuden al juicio final de la historia acusan o defienden al Almirante a través de pronunciamientos efectuados a partir de sus propios textos. Dos puntos de vista historiográficos se enfrentan en el Tribunal: a saber, el de los historiadores que figuran a Colón como el “héroe sublime” y el de los que lo rebajan a la categoría de “simple ser humano.” Así, Friedrich Schiller, historiador alemán apegado a los intereses de los Impugnadores de la Leyenda Negra de la Conquista Española, comparece para promover la idea del Colón redentor del Nuevo Mundo dedicándole una alabanza: “*Avanza sin temor Cristóbal. Que si lo que buscas no ha sido creado aún, Dios lo hará surgir del mundo de la nada a fin de justificar tu audacia*” (81). Otras voces textuales entran para despojar a Colón del título de “*Embajador de Dios*” otorgado por El Conde Roselly de Lorgues, para quien el marino genovés fue un santo a la altura de “*Noé, Abraham, Moisés, Juan Bautista y San Pedro*” (79). Por ejemplo, Julio Verne cuestiona la hazaña de la cruz y la providencia del Almirante, pues “*el viejo mundo asumía la responsabilidad de la educación moral y política del mundo nuevo. ¿Pero, acaso estaba a la altura de esa tarea, con tantas ideas estrechas como acarreaba, sus impulsos semi-bárbaros, sus odios religiosos...*” (81). Otros, como Víctor Hugo, dudan de la inteligencia del marino genovés concluyendo que “*Si Cristóbal Colón hubiese sido un buen cosmógrafo jamás habría*

descubierto el Nuevo Mundo” (81). Por su parte, Alphonse de Lamartine saca, de los más sonados chismes y secretos a voces de la vida del Descubridor, “*sus malas costumbres y a su hijo bastardo*” (83), declaración que aprovecha el Abogado del Diablo, fiscal de la causa, para atacar la moral cristiana de Colón, ya que, ante semejante hecho de infidelidad, “un hijo tenido fuera de matrimonio, no lo hace acreedor de una aureola de santidad” (84).¹⁴⁹

A todo esto, el espíritu Invisible del Gran Almirante, a quien el narrador puede ver, permanece expectante frente a todo el ruido producido en el Tribunal. Sin poder defenderse por sí mismo ni participar en el debate, el Invisible, asumiendo el rol de narratario, comenta, aprueba, rechaza y critica los alegatos a favor y en contra de su imagen textual traída con las citas de diversas obras y libros de historia. Por ejemplo, ante el comentario de Víctor Hugo que cuestiona sus conocimientos cosmográficos, se defiende alegando que tuvo “un olfato de marino que valía por todas las cosmografías posibles” (81). Cuando comparece Las Casas para hablar de la esclavitud en las Indias, el Invisible se desahucia y se le sale un “Me jodí” (82). Y cuando se tratan de las palabras ditirámicas de León Bloy, José Baldi y El Conde Roselly de Lorgues, Colón “empezaba a admirarse ante sí mismo” (79), tanto como para brotar “invisibles lágrimas de agradecimiento” (80). Lo cierto es que en el Tribunal están conscientes de que luego del juicio al expediente de Colón, para bien o para mal, la historia cambiará “Sea cual fuere la historia que ahora se escriba” (81).

Lo importante recae en que la escritura de la historia, como instrumento de apropiación del pasado por parte de los grupos dominantes y poderosos —en este caso particular la Iglesia Católica representada en los papas y en los biógrafos católicos—, tiene el don y la virtud de agigantar, en la figura de Colón, los grandes favores civilizatorios de Europa a América. Para Nietzsche, la historia que sirve al poder no desea “que nazca lo grande y su medio es la

¹⁴⁹ Se refiere a Hernando Colón, hijo concebido fuera de matrimonio.

afirmación de que lo grande ya existe. [...] La historia monumental es el disfraz con que el odio contra los coetáneos grandes y poderosos se viste de admiración saturada de lo grande y poderoso del pasado, es el medio con que falazmente invierten el verdadero sentido de su perspectiva histórica” (*Intempestiva* 39). La inversión simbólica de Colón ocurre cuando Europa recurre al Almirante en papel de apóstol y no como el del avaro marino que, aun oyendo a Rodrigo de Triana gritar “Tierra, Tierra,” le despojó de “los diez mil reales de la Real Recompensa, para darlos a Beatriz, [...] su] amante desdeñada” (*El arpa* 68).

A cuatro siglos de la muerte del Almirante, el discurso decimonónico producido por León Bloy, José Baldi y El Conde Roselly de Lorgues se apodera de la historia de América a partir de un relato donde “los muertos entierran a los vivos” (Nietzsche, *Intempestiva* 39). Es decir, con el uso de la idolopeya se pone en boca de los muertos una voz de papel que norma los espacios discursivos del Nuevo Mundo por medio de la escritura historiográfica. En tal sentido, “‘Invisible se vuelve todo aquel que ha muerto.’ –‘Pero si se le menciona y se le habla de lo que hizo y de lo que fue, el Invisible ‘se hace gente’ –como se dice– y empieza a conversar con quien evoca su nombre.” (*El arpa* 87). La historia, por tanto, revive personajes que falsifican, glorifican y mitifican el pasado por medio de ilusiones moldeadas por los intereses de grupos de poder. Los muertos no tienen vida sino en papel y existen solo en las imágenes textuales de la escritura, como en las biografías de Colón. Estas figuras textuales no son más que “ilusiones” creadas por el discurso historiográfico para controlar el Nuevo Mundo como espacio discursivo, y como un intento occidental de reclamar la propiedad cultural e intelectual de la creación de dicho espacio. Durante el juicio, aparece otro Invisible en la figura del Almirante genovés Andrea Doria, quien, consciente de los usos y manipulaciones de la historia para la vida, como expresaría Nietzsche, recuerda a Colón la clasificación de los personajes históricos:

Pero en eso, como en todo, hay categorías debidas a la mayor o menor demanda. Hay invisible *Clase A*, como Carlomagno o Felipe II; *Clase B*, como la princesa de Éboli o el caballero Bayardo; y hay los ocasionales, mucho menos solicitados, como aquel infeliz rey visigodo, Favila, mencionado en la *Crónica* de Alfonso III, de quien sólo se sabe que reinó dos años y murió comido por un oso, o, para hablar de tu mundo, aquel Bartolomé Cornejo que en San Juan de Puerto Rico abrió, y con la anuencia de tres obispos, la Primera Casa de Putas del Continente, el día 4 de agosto de 1526 –fecha memorable, aquélla, que algo tuvo ya de ‘Día de la Raza’, puesto que allí laboraban mozas traídas de la Península, porque las indias, que nunca habían practicado el tal oficio, ignoraban las mañas que tú y yo bien conocemos... ¿eh marino?’–. (87)

La autorreflexión de Doria es un ejercicio de razonamiento metahistoriográfico en torno a cómo se escribe la historia. Por un lado, se encuentra el testimonio del personaje como sujeto protagónico de la historia de Génova. Por otro, el acto de autoconciencia y crítica sobre la evocación de su imagen a través del punto de vista de un historiador que construye, muchos años después de su muerte, una imagen suya para así escribir el relato de su vida. Lo importante es, no obstante, que las construcciones de estos sujetos lingüísticos, individuos de papel, o metáforas canónicas, solo existen en el texto y no son, por tanto, realidades independientes de su creador, es decir, del historiador que les da vida, voz, carácter y rostro por medio de la escritura, tal como propone Nietzsche.

Al igual que Nietzsche, quien documenta tres niveles de interpretación histórica –monumental, anticuaria y crítica–, *El arpa y la sombra* clasifica la historia y sus personajes acorde a los intereses del presente y los propósitos particulares del historiador que documenta el pasado. En la clasificación, los invisibles “*Clase A*” serían las figuras dignas de una épica de

honor y gloria como las gestas de Carlomagno. En los de “*Clase B*” ingresarían las conductas erráticas, pecaminosas y condenables de la moral, como los amores en secreto de la princesa de Éboli con el Rey Felipe II. Y por último, en el lumpen historiográfico, quedarían aquellos que, deliberadamente, pasan desapercibidos por la misma historia, puesto que de sus hojas de vida es mejor no hablar, por ejemplo, el proxenetismo de Bartolomé Cornejo y “la casa de mujeres públicas” con la que la Corona legalizaba la explotación sexual en América.

Resumido el juicio del Tribunal de la Historia, el Almirante, que parece entrever el dictamen final, se lamenta de que a cuatro siglos del Descubrimiento de América la historiografía moderna no haya podido hacer de él un santo o un héroe porque “por el empeño de hacerme demasiado grande, rebajaron mi talla de gran almirante” (88). La sentencia final resuelve poner a Colón al nivel de “Hombre-condenado-a-ser-un-hombre-como-los-demás” (88). Como castigo historiográfico, el Almirante, al ser un hombre normal, no es digno de entrar en el libro de los mártires católicos, ni tampoco en los pergaminos de los infiernos. Su existencia textual no merece ser evocada en la historia y por ello su imagen, luego de la sentencia, se esfuma. En pocas palabras, si la escritura grabada en papel representa la vida y existencia de Colón como sujeto lingüístico, entonces el Tribunal aplica la pena capital al deshistorizar al personaje del archivo de Indias. Así, antes de desaparecer de los registros de la historia, Colón se despide de la Crónica del Nuevo Mundo diciendo que “salido del misterio volví al misterio sin dejar huella pintada o dibujada de mi humana figura” (88).

4.8 Una historia no contada de Indias en la agónica confesión de un moribundo

Para Nietzsche, solo la mirada artística representa el punto de vista *objetivo* de la historia, pues su ojo no se esconde en motivos de imparcialidad ni tampoco reserva su interés. La historia

interpretada por el arte es una cuyo “valor se desenvuelt[e] en la circunscripción creativa a un tema conocido y hasta común, una melodía de lo cotidiano, para alzarla y elevarla al nivel de un símbolo universal, permitiendo así intuir, en tal tema original todo un mundo de profundidad, poder y belleza” (*Intempestiva* 87). En contraste, en la historia científica, el investigador que intenta reflejar la objetividad del pasado asume que él, como sujeto, puede separarse de su objeto de investigación. Es decir, Nietzsche ataca la historia científica hegeliana a tenor de ser un método que enmascara, en la aspiración de reflejar objetividad e imparcialidad, una crítica moral del pasado que postula una supuesta verdad universal. En cambio, la historia interpretada por el arte amplía los campos del conocimiento a través de un coro polifónico de voces, según Nietzsche explica en *La genealogía de la moral* (1887):

Existe *únicamente* un ver perspectivista, *únicamente* un «conocer» perspectivista; y *cuanto mayor sea el número* de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro «concepto» de ella, tanto más completa será nuestra «objetividad» (139)

El mundo y su realidad solo pueden corresponder con el mundo de nuestras perspectivas, de modo que, si bien la realidad puede existir de forma independiente de los seres humanos, esta solo puede ser experimentada y expresada por el individuo a través de las perspectivas formadas por el lenguaje. En tal sentido, mientras más puntos de vista convengan en la elaboración de conceptos, mayor objetividad se tendrá de ese mundo ajeno al lenguaje y al ser humano. Por lo tanto, la realidad de la historia solo puede ser objetiva en la medida que más voces interpreten, representen, traduzcan, confronten y comenten el pasado. “Esto requiere, ante todo, una gran potencia artística, una levitación creadora, una inmersión apasionada en los datos empíricos y el

refinamiento poético de los tipos existentes” (Nietzsche, *Intempestiva* 87). La verdad, para Nietzsche, es entendida, ante todo, como una conducta estética, por lo que las descripciones del mundo no son más que interpretaciones individuales del lenguaje, de ahí que la historia no pueda cargar una verdad universal, sino verdades compuestas a partir de un cúmulo polifónico de voces. La historia producida por el arte recrearía el pasado de un modo *parcializado* –subjetivo– que vendría a complementar las perspectivas de los procesos históricos y, en consecuencia, rompería con el monopolio de la verdad científica del pasado.

A mi modo de ver, se podría argumentar que Nietzsche anticipa los conceptos de la polifonía, el dialogismo y la heteroglosia de Mijaíl Bajtín, uno de los críticos literarios más influyentes del siglo XX, y también el propósito crítico de la novela histórica postmoderna de desafiar el discurso historiográfico a través de diferentes voces que expresan una realidad pluralista y multiperspectivista. Más allá de dar crédito y reconocer a Nietzsche lo que la historia le ha negado, o por lo menos lo que le negó en su momento, en este marco nietzscheano se hace posible entender el rol del arte y de la novela histórica en el análisis crítico de los discursos historiográficos. En tal sentido, *El arpa y la sombra* no solo desarrolla una mirada crítica de Colón que desafía la versión oficial de la Crónica de Indias, sino que socava los cimientos de los discursos de la conquista y civilización al punto de suplantarlos con relatos y minidiscursos alternativos creados por el punto de vista de los narradores en el mundo diegético de la novela.

Esta manera de contar la historia remite a la “distorsión consciente de la historia,” tercer punto de la *NNH* (43), pues se trata de un discurso literario “mediado por un narrador irónico que desmitifica tanto al personaje como a los acontecimientos históricos, ambos mitificados por la historia, dando lugar a una teatralidad grotesca que lleva a la desmitificación y antiheroización” (Pulgarín 100). Es a través de la confesión irónica y satírica en *La mano* que Colón se desmitifica

a sí mismo y asume culpa de los muchos pecados que cometió en América. El mentiroso confeso en primera persona no solo contrasta con el de la historia del Gran Almirante que Pío IX ordena escribir al Conde Roselly de Lorgues, sino que, “llegada la hora de la verdad” en su último suspiro de vida, Colón dará un giro drástico a la historiografía de Indias al revelar el “Repertorio de embustes que se abre en la fecha del 13 de Octubre” (*El arpa* 50). La confesión del Almirante desacredita la leyenda del navegante genovés y expone una figura diferente a la del mito enaltecido por la historia de León Bloy y demás escritores católicos. La deformación consciente del archivo de Indias hace de *El arpa y la sombra* un relato que se compromete con las diferentes voces que componen la realidad historiográfica del relato de Indias, al tiempo que interroga e interpela el pasado colonial ofreciendo una posibilidad de redefinir la imagen del Almirante y de todo el proceso de conquista y colonización.

Como he referido, Colón promete “Decir cosas que serán de escándalo, desconcierto, trastrueque de evidencias y revelación de engaños para el fraile oidor, aun en secreto de confesión” (24), e incluso amenaza en muchas oportunidades con “decirlo todo,” pues a puertas de la muerte intuye que “Llegó la hora suprema de hablar” (73). Así, en la historia no contada de Indias, el Almirante admite que el apoyo económico para su primer viaje fue logrado gracias a los fogosos intercambios sexuales sostenidos con la Reina Isabel la Católica, la sombra detrás del poder. Aunque en su primera audiencia con la Corona de Castilla y Aragón no le va del todo bien y nos dice que “Salí furioso de la entrevista no sólo por despecho sino porque jamás quise tratar de negocios con hembras, como no fuese en la cama, y era evidente que en esta corte quien mandaba, quien montaba de verdad era la hembra” (38), poco a poco conquista a la mujer detrás del poder real una tarde que “excusando la ausencia de su esposo, atareado en menesteres de

mayor cuantía [...] me recibió sola, en estancia privada, entre muebles moriscos, incrustados de nácar, que le habían quedado en el repliegue de los infieles sobre Granada” (40).

A partir de ese momento, la Reina, en la intimidad con el Almirante, adopta el nombre de “Columba,” y Colón nos revela que “así la llamaba yo cuando estábamos a solas” (41). La banalización del Descubrimiento de América comienza con la relación pecaminosa entre Colón y la Reina como amantes. De hecho, de no haber ocurrido dicho encuentro de placer, posiblemente Colón no hubiera llegado a las Indias Occidentales al no haber contado con el millón de maravedís que Columba le prometió. Salvo en la biografía de Paul Claudel, donde aparece una pequeña alusión respecto al secreto de faldas real, los registros historiográficos no dan cuenta del romance histórico gracias al cual zarparon las carabelas a América. No obstante, en 2011, Estelle Irizarry publicó un estudio titulado *La carta de amor de Cristóbal Colón a la Reina Isabel*, donde se descubre un epistolario erótico entre el navegante y su Alteza. A pesar de que Carpentier no contó con esta documentación, *El arpa y la sombra* adelantó los hallazgos de Irizarry en un hecho que prueba que, a veces, la realidad supera a la ficción.

Los problemas de faldas del Almirante son las armas persuasivas que impulsan, obteniendo el financiamiento real, la travesía a las Indias Occidentales. El poder de convencimiento seductivo de Colón con tal de zapar es tan grande que, años antes de conquistar a la cuarentona Reina de Castilla, contempló la idea de cortejar a Felipa Moniz, quien a la postre se convirtió en su cónyuge, “para entrar en la corte de Portugal y armar allí mi tinglado de maravillas” (37). El casamiento del Almirante es motivado por el beneficio comercial que obtendría de los Reyes de Portugal para así llevar a cabo su empresa trasatlántica de comercio de especias. Sin embargo, “empezaron los duros años de la espera, pues todo habría de ser espera en los años que transcurrirían después” (37). Ante el fracaso de contar con el apoyo de la Corona de

Portugal, el Descubrimiento de América se fragua a partir de una relación de amores infieles y deshonestos que toma lugar en el trono real de Castilla.

Lo curioso del testimonio del moribundo marino es la reflexión efectuada sobre sus escritos. En ello, los textos que cita a lo largo de *La mano* reinterpretan y reescriben el significado de lo documentado en su *Diario* y en las *Relaciones y cartas* de los viajes. Los cuestionamientos de los textos que evocan su memoria convierten a *El arpa y la sombra* en una novela metaficcional en la que Colón se disfraza de un historiador que retrospectivamente interpela los textos del archivo fundador de América. Según nos dice: “Y observándome a mí mismo a través de lo escrito hace años, noto mirando atrás, cómo se va operando una diabólica mutación en mi ánimo” (64). Una de sus reinterpretaciones de la Crónica de Indias conduce a mirar la cruzada evangelizadora como la excusa perfecta que encubre las ansias europeas de oro. Por ello, el Almirante enfatiza que “Ganar almas no era mi tarea. Y no se pida vocación de apóstol a quien tiene agallas de banquero. Y lo que ahora se me pide –y de modo apremiante– es hallar oro, mucho oro, el más oro que pueda, pues también aquí se ha pintado el cielo” (64). El motivo principal del descubrimiento de América no es otro más que alcanzar su propia fama, como el gran Marco Polo, de quien es lector acérrimo, y el de hallar el famoso mito del Dorado. “Y allí, allí mismo, estaba la mina ubérrima conocida por Marco Polo, y de eso venía yo a dar la Noticia a este reino y a toda la Cristiandad. Alcanzada era la Cólquide del Oro, pero no en mítica paganía, esta vez, sino en cabal realidad” (64-5). Esta razón esgrime frente a la Corona y es lo que justifica sus sucesivos viajes a América, a pesar de que la Reina Isabel no queda conforme con la cantidad de oro traída por Colón, a quien recrimina, luego del primer viaje, el millón de maravedís prestados: “Para serte franca, se dice, se dice, que para traer siete hombrecitos llorosos legañosos y enfermos, unas hojas y matas que para nada sirven, como no sea para sahumero de

leprosos, y un oro que se pierde en el hueco de una muela, no valía la pena haber gastado dos millones de maravedís” (62). Ante el inminente fracaso y bancarrota del proyecto expansionista de la Monarquía Católica en las Indias, Colón fabula haber encontrado la famosa tierra llena de lingotes de oro descrita por Marco Polo en *El libro de las maravillas* (1300), pero la Reina, que no le cree, da consentimiento a los sucesivos viajes a América con tal de “joder a Portugal” (62). No obstante, los viajes son aprobados con la imperiosa advertencia de “traer más oro que el que trajiste, y perlas y piedras preciosas y especias. Entonces creeré en muchas cosas que todavía me huelen a embustes de los tuyos” (63).

La palabra oro aparece por doquier en la novela a través de citas del *Diario* y de las *Relaciones y cartas* de viaje de Colón. En una de ellas el Almirante convida a los genoveses y venecianos a canjear perlas por el oro de Indias: “*Genoveses, venecianos y toda gente que tenga perlas, piedras preciosas y otras cosas de valor, todos las llevan hasta el cabo del mundo para las trocar, convertir en oro, el oro es excelentísimo, del oro se hace tesoro, y con él, quien lo tiene, hace cuanto quiere en el mundo, y llega a que echa ánimas al paraíso*” (61).¹⁵⁰ La codicia de Colón por el oro es tal que asegura que quien lo posea compra la entrada al cielo y se redime de los vestigios del pecado. Al respecto, una de las interpretaciones occidentalizadas que se adhiere al discurso apologético y decimonónico del Almirante viene precisamente del compilador de esta carta. En las *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón* publicadas por la

¹⁵⁰ Esta cita proviene de la relación del cuarto de viaje de Colón a América, carta conocida por los historiadores como “Lettera rarissima,” dirigida a los Reyes Católicos el 7 de julio de 1503. El texto es relevante no solo por el supuesto testimonio de Colón, sino por tratarse de la única publicación en vida de un escrito atribuido al Almirante. Su origen es muy polémico y se asume que la carta es una versión del Manuscrito de Salamanca, único texto producido por Colón en su cuarto y último viaje a América en el que resume a los Reyes el fracaso de encontrar el paso a Asia. Por alguna misteriosa razón, el manuscrito se publicó traducido al idioma italiano de la época en 1505 en Venecia. Su versión en español apenas se publica en 1825, tres siglos después, cuando Martín Fernández de Navarrete, famoso compilador del archivo de Indias, publica la extensa obra de cinco volúmenes titulada *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*. En todo caso, lo importante reside en las marcadas diferencias testimoniales, lingüísticas y retóricas de las diferentes versiones y publicaciones del célebre Manuscrito de Salamanca (Davidson 448-52).

Librería de la viuda de Hernando y C.a en 1892, se encuentra una reproducción facsímil de la carta del cuarto viaje dada a conocer por Martín Fernández de Navarrete, quien al referido pasaje del oro coloca una curiosa nota a pie de página que reza:

Colón, tan religioso y versado en las Sagradas Escrituras, quiso manifestar aquí, no que las riquezas por sí, sino que el buen uso de ellas, distribuyéndolas en limosnas para socorrer las necesidades del prójimo, en fundaciones pías, y ejerciendo de este modo una caridad discreta y prudente, redime los pecados después de las demás diligencias prescritas por la religión. Así debe entenderse este pasaje, cuyo sentido conforma con muchos de las Sagradas Letras, y en especial con los siguientes: *Eleemosyna a morte liberat et purgat peccata, et .facit invenire misericordiam et vitam eternam.* (Tob. 12. 8.)
Beatus qui intelliyit super egenum et pauperem: in die mala liberabit eum Dominus.
(Salmo 40.)—Navarrete. (377-78)

Navarrete cita el *Libro de Tobías* en latín, cuya traducción en español podría corresponder con “La limosna libra de la muerte y purifica de todo pecado. Los que dan limosna y son honrados recibirán vida en abundancia,” a fin de redimir el espíritu codicioso de Colón de la historiografía y de la historia. Su objetivo se ve cumplido en las tantas interpretaciones del Colón redentor del mundo diabólico americano que aparece en Europa durante el siglo XIX, como se evidencia en las biografías que buscan canonizar al Almirante. *El arpa y la sombra* cuestiona la validez de esta imagen del Descubridor creada por el discurso historiográfico decimonónico por medio de la parodia. En ello, la sed de oro es contrastada con la épica religiosa de las cruzadas que, encomendadas en la cruz y la palabra de Dios, fraguaban luchas en tierras extranjeras en defensa de la fe cristiana y la absolución de los pecados. En América, por el contrario, el Colón de *El arpa y la sombra* nos revela que “Dejados en España, los Santos Libros no habían cruzado la mar

océano, no habían arribado a las tierras nuevas, donde no se hizo el intento de bautizar a nadie ni salvar almas tristemente condenadas, por ignorancia, a morir sin conocimiento del significado de una Cruz” (56-7). Los móviles del descubrimiento son el oro y no la palabra de Dios. En acto de ironía pedagógica, Colón explica por qué la simbología diabólica de la serpiente del *Antiguo Testamento* era motivo de mofa entre los indios de América:

No diré que ponían mala voluntad en entender: diré, sencillamente, que no entendían. Si Dios, al crear el mundo, y las vegetaciones, y los seres que lo poblaban, había pensado que todo aquello era bueno, no veían por qué Adán y Eva, personas de divina hechura, hubiesen cometido falta alguna comiendo los buenos frutos de un buen árbol. [...]

Tampoco entendían ciertos cuadros del Antiguo Testamento que les mostré: no veían por qué el Mal era representado por la Serpiente, puesto que las serpientes de sus islas no eran dañinas. Además lo de una serpiente con manzana en la boca les hacía reír enormemente porque –según me explicaba Dieguito– ‘culebra no come frutas’ (63)

El conocimiento natural de los indios americanos actuaba, según Colón, como un mecanismo de defensa cultural que disputaba y combatía la ideología cristiana del poder colonizador dominante, construyendo una versión sarcástica del pecado original basada en el conocimiento natural de que las culebras americanas no eran herbívoras. Por tanto, en este nuevo testimonio de la Crónica de Indias la evangelización de América fracasa debido a la resistencia cultural de los indios y de su conocimiento del mundo natural americano. Otra de las fabulaciones de Colón contrasta su supuesta fe cristiana, testificada por Fray Bartolomé de Las Casas en *Historia de las Indias* (1561), con una posible fe judía. En la novela, el Almirante venera las enseñanzas de *La Torá*, libro del viejo testamento que predica las enseñanzas del Dios judío, y no tanto las del Evangelio cristiano contenidas en el *Nuevo Testamento*, en secreto nos dice:

Muy rara vez me acuerdo de que soy cristiano, invoco a *Dios y a Nuestro Señor* de un modo que revela el verdadero fondo de una mente más nutrida del Antiguo Testamento que de los Evangelios, más próxima de las iras y perdones del Señor de las Batallas que de las parábolas samaritanas, en un viaje donde, para confesar la verdad, ni Mateo, ni Marcos, ni Lucas, ni Juan, estuvieron con nosotros. (56)

La falta de espiritualidad de Colón hacia el cristianismo contradice lo dicho por el Primado de Burdeos, quien enaltece el “descubrimiento del Nuevo Mundo por Cristóbal Colón [...como] el máximo acontecimiento contemplado por el hombre desde que en el mundo se hubiese instaurado una fe cristiana y, gracias a la Proeza Impar, *se había doblado el espacio de las tierras y mares conocidos a donde llevar la palabra del Evangelio*” (9). Lo paradójico del asunto radica en que el proselitismo cristiano es impulsado por una figura que injuria las enseñanzas del *Nuevo Testamento*. Asimismo, *El arpa y la sombra* parece hilvanar en una de las tantas teorías en torno al enigmático y misterioso origen de Colón: a saber, la de la supuesta herencia sefardí suscrita por el escritor español Salvador de Madariaga en *Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón* (1940).¹⁵¹ Por lo tanto, el financiamiento de su viaje a América no solo pasa por el enredo de faldas con Felipa e Isabel, sino también por el ocultamiento de su verdadera religión a los Reyes Católicos.

Cuando el Almirante se percata de que en tierras americanas no encontrará el anhelado Dorado atiza las ganancias comerciales que la trata de indios podría generar: “Ya que no doy con el oro, pienso yo, puede el oro ser substituido por la irremplazable energía de la carne humana, fuerza de trabajo que se sobrevalora en aquello mismo que produce, dando mejores beneficios, en fin de cuentas, que el metal engañoso que te entra por una mano y te sale por la otra” (65). En

¹⁵¹ Medio siglo antes que Madariaga, la tesis de los supuestos orígenes judíos de Colón había sido propuesta por los historiadores Meyer Kayserling en *Christopher Columbus and the Participation of the Jews in the Spanish and Portuguese Discoveries* (1893) y Henry Vignaud en *Columbus a Spaniard and a Jew* (1913).

otras ocasiones, se citan pequeños fragmentos de las *Relaciones y cartas* del descubrimiento, donde Colón describe la “*India de los Caníbales*” y propone que “la solución de este grave problema, que no puede dejar indiferente a la Iglesia, está en trasladarlos a España, en calidad de esclavos. He dicho: de esclavos... Pido licencia para la *mercaduría de esclavos*. Afirmo que los caníbales de estas islas serán *mejores que otros ningunos esclavos*” (65). La acusación de fundar el vasallaje en América, así como el lucro de la trata esclava, es el legado más ignominioso de Colón en la novela. En todo caso, no se trata de una denuncia infundada ni de una trasgresión del discurso historiográfico, puesto que en el *Diario* y en las *Relaciones y cartas* de viaje el Almirante se jactaba en promover el beneficio comercial y económico que generaría la instauración de la esclavitud en el Nuevo Mundo.¹⁵²

A pesar de que *El arpa y la sombra* califica de “mentiroso” al Almirante por los muchos pasajes misteriosos de su vida, las fabulaciones del Dorado, gracias a la que obtiene el apoyo financiero de los Reyes Católicos para sus sucesivas expediciones a las Indias, tampoco compone una trasgresión del testimonio histórico de Colón. De hecho, durante la confesión, el moribundo Almirante cita un fragmento de las *Relaciones y cartas* de su cuarto viaje a América donde relata que “*Cuando yo descubrí las Indias dije que era el mayor señorío rico que hay en el mundo. Yo dije del oro, perlas, piedras preciosas, especierías con los tratos y ferias, y porque no apareció todo tan presto fui escandalizado. Este castigo me hace ahora que no diga salvo* [lo que yo oigo de los naturales de la tierra]” (70).¹⁵³ Esta es la famosa “*Lettera rarissima*” en la que, si es verdad que Colón la escribió, se puede apreciar la ficcionalización del Nuevo Mundo y también el lenguaje retórico del Almirante.

¹⁵² La carta de Colón que propone a los Reyes Católicos la idea de esclavizar a los “caníbales de Indias” y cita la novela es la del segundo viaje, titulada por la historiografía “Memorial sobre el suceso del segundo viaje,” fechada el 30 de enero de 1494.

¹⁵³ La oración dentro de corchetes es una adición mía tomada de la carta original de Colón dirigida a los Reyes Católicos el 7 de julio de 1503 (*Relaciones y cartas* 376-77).

Como he referido, esta carta constituye el único testimonio del cuarto y último viaje de Colón a América, el cual concluye en un horrendo fracaso al no encontrar la ruta asiática y terminar con el naufragio de gran parte de sus naves en Jamaica. En su retorno a España, y por muy irónico que resultare, Colón compone la “Lettera rarissima” –versión italiana del Manuscrito de Salamanca– en la que se califica a sí mismo de *fabulador*, puesto que asume ante los Reyes, a quienes va dirigida la misiva, que el Dorado nunca existió en las Indias tal como aseguraba en la relación de las tres primeras cartas de viaje, malentendido que atribuye al déficit que genera la comunicación dada la barrera del lenguaje entre los nativos americanos y los europeos. Es decir, por un lado, la carta del cuarto viaje concede que el Dorado es una invención producto de un déficit lingüístico, por ello Colón asegura a los Reyes que ahora solo dirá “lo que yo oigo de los naturales de la tierra.” Por otro lado, según prosigue la carta, Colón dice contar con mejores traducciones de las lenguas nativas e insiste nuevamente en la idea de ubicar el Dorado en la isla de Jamaica, al asegurar a los Reyes que “yo vide en esta tierra de *Veragua* mayor señal de oro en dos días primeros que en la Española en cuatro años” (*Relaciones y cartas* 377), de ahí la ya citada convocatoria a los genoveses y venecianos a cambiar las perlas por el oro de Indias. La nueva invención del Dorado en la carta del cuarto viaje responde al claro intento de Colón de lograr el financiamiento del quinto viaje a América que nunca se concretó, salvo el de sus huesos que, en efecto, resume la última travesía de ida y vuelta del Almirante entre las Indias y Europa.

La carta no solo resume la invención del Dorado a través de un discurso legal que da fe de las riquezas de América, sino que deja ver la ficcionalización del Nuevo Mundo en los escritos de su Descubridor. En todo caso, los atributos de mitómano y “mentiroso” no son recriminaciones infundadas de *El arpa y la sombra*, puesto que el propio Colón reconoció ante

los Reyes que el Dorado de las tres primeras relaciones de viaje nunca existió sino en papel. Para resumir argumentos, y por lo expuesto a lo largo de este análisis, concluyo que *El arpa y la sombra* reescribe, mediante un discurso postmoderno que cuestiona la realidad histórica del archivo de Indias, todo el proceso de conquista y colonización de América. Esta evocación del pasado, sujeta a la perspectiva particular del autor, es un prisma que, como he dejado sentado, entrelaza un paralelo con el sentido nietzscheano de la historia.

Conclusiones

Luego de haber culminado los estudios de maestría en literatura hispanoamericana, en los que dediqué tiempo a la lectura de la obra de Alejo Carpentier, decidí dar continuidad a un trabajo más profundo de investigación en el campo de los estudios carpenterianos surgido de una inquietud personal que me perseguía desde el análisis de *Écue-Yamba-Ó*. En aquel momento, se juntaban en mí la lectura de *La consagración de la primavera* con las impaciencias que me habitaban, es decir, con aquellas preocupaciones propias de un ciudadano de exilio nacidas de una periferia forzada. En la medida de lo justo, quien juzgue este trabajo se percatará de mi sagaz y ubicua insistencia en esta novela —a la que agradezco muchísimo— y lo que ella representa, e incluso podría hasta llegar a pensar que mi escritura lleva el carácter de lamento y denuncia que caracteriza a la voz del exilio cubano. En la defensa y justificación de mi investigación, sin embargo, reside el hecho de que en todo este esfuerzo crítico y de reflexión realizado a lo largo de estas páginas se expresa una voz libre que jamás hubiera podido ser escuchada en los espacios académicos y literarios concedidos en la Cuba actual.

Mi encuentro con *La consagración de la primavera*, a pesar de mis conjeturas y objeciones, abrió todo un proyecto de investigación cuyos resultados me dejaron tan satisfecho como sorprendido, pues con su lectura me vino la idea de cuestionar la validez del marxismo y la Revolución Cubana en la vida y obra de Alejo Carpentier, esfuerzo que se concretó en la propuesta del presente estudio. Este trabajo partió con el objetivo de responder, principalmente, a dos interrogantes planteadas en la *Introducción*: ¿hasta qué punto el compromiso político-revolucionario de Carpentier se trasladó a su obra narrativa? y ¿cómo el marxismo como filosofía de la historia se articula en la novela carpenteriana? El camino de hallar respuesta condujo a dos senderos que, aun pareciendo opuestos, se cruzaron en desacralizar la imagen oficialista de Alejo Carpentier, el intelectual revolucionario, y su supuesta novela marxista.

El primer camino estudió la vida del autor y sus teorías culturales a través de sus relatos orales y ensayísticos, temas abordados en el *Capítulo I*. El segundo tomó partida de una observación elemental de la ficción histórica carpenteriana que, por algún misterio o falta de interés en el que me atrevo a decir interviene e influye el notorio decantamiento de críticos y teóricos hacia lo real maravilloso y el barroco, no se investigó como visión de conjunto desde la reflexión de los estudios de género de la novela histórica. De manera incomprensible, se pasó por alto una característica que en mi criterio es definitoria de la novela carpenteriana. Me refiero a que los relatos del autor residen en el pasado y existen a partir de la evocación y diálogo con la historia caribeña y latinoamericana. Habría que recordar que apenas *Écue-Yamba-Ó* y *Los pasos perdidos* escapan de la definición y clasificación como obras pertenecientes al género de la novela histórica, de modo que se puede argumentar que si el género de la ficción histórica no hubiera existido, tampoco hubiera existido la novela carpenteriana tal como la conocemos. Así, y ante la identidad de la obra carpenteriana con la evocación del pasado y el constante diálogo con la historia, abordé en los *Capítulos II, III y IV* la visión histórica del autor a partir de las filosofías de Oswald Spengler, Giambattista Vico y Friedrich Nietzsche en *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces* y *El arpa y la sombra*, respectivamente.

Los dos caminos inquisitorios convinieron en dismantelar la imagen del mito marxista y revolucionario construido por el mismo autor y los medios oficialistas cubanos. En las arduas jornadas de lectura y análisis de las novelas y ensayos del autor hallé una característica curiosa en el relato de su niñez, adolescencia y parte de su madurez: que toda referencia de su pasado provenía de su propio testimonio de vida. A falta de un registro documental, esta observación, por muy insignificante que fuere, me indujo a mirar con perspicacia “Confesiones sencillas de un escritor barroco,” entrevista que se convirtió en una especie de biografía citada con frecuencia y

aceptada con cabal validez en los estudios carpenterianos. Las grandes lagunas, ocultamientos, incongruencias y misterios del pasado del autor en cuanto a su militancia comunista me llevó a estudiar, en el *Capítulo I*, el relato de vida de Alejo Carpentier a partir de la autobiografía como un discurso de identidad.

El análisis de diferentes textos develó que el autor, curiosamente, se expresaba de manera distinta en diversos géneros literarios promulgando diferentes tipos de identidades a través de la escritura. Las máscaras identitarias confirmaron que en la novela hablaba un crítico de la historia, en los ensayos un intelectual comprometido con la causa revolucionaria, en las entrevistas un biógrafo de su propia vida, y en el epistolario y el diario un artista políticamente incorrecto. Lo sorprendente es que en sus múltiples identidades en discursos íntimos y públicos surgían nombres y papeles que acompañaban las auto-representaciones textuales y públicas del autor. Este es el camino por el cual Alexis Blagoobrasoff, su nombre oficial de origen ruso y francés, se convirtió en Alejo Carpentier, reconocido novelista e intelectual caribeño y latinoamericano. De todas las máscaras, la investigación descubrió que la del intelectual comprometido, que se produce luego del 59 y corresponde a la voz de los ensayos durante su período como representante del gobierno revolucionario, suplanta y encubre de manera intencionada la vida documental del activista de “derecha” que repudiaba los cánones del realismo socialista y del arte producido por el Estado Soviético, tal como se evidencia en el epistolario *Cartas a Toutouche* y en el *Diario de Venezuela*.

Los hallazgos del *Capítulo I* no solo descubrieron que la identidad y el sentido del yo se construyen en Carpentier a través de la narrativa y las historias que contó a los demás sobre su[s] vida[s], sino que permiten abrir un nuevo método de aproximación a su obra a través de su memoria. Este espacio íntimo, que escasamente ha sido estudiado puesto que el epistolario y el

diario apenas se publican en 2011 y 2013 respectivamente, emerge como una rica aura de pensamientos y sentimientos que manifiestan complejas relaciones que existen entre el yo público y el yo íntimo. Por encima de las claras contradicciones entre los yo, su memoria, es decir el yo íntimo, abre una cara hasta ahora desconocida de Carpentier en los estudios literarios. En tal sentido, y en relación con el plano biográfico más íntimo y familiar, mi investigación viene a complementar el trabajo de Victor Wahlström en *Los enigmas de Alejo Carpentier: la presencia oculta de un trauma familiar* de 2018, donde se emplea la perspectiva del método de análisis psicocrítico para descubrir metáforas obsesivas y mitos personales que se reproducen en el autor desde la infancia.

En el *Capítulo I* comprobé que la intimidad confesional del yo del diario y epistolario invita a estudiar la narrativa carpenteriana a través de la memoria del autor, perspectiva que con seguridad se convertirá, en el futuro cercano, en el tema central de investigaciones que traerán nuevos enfoques, interpretaciones y revelaciones de la obra carpenteriana. En mi caso, la confesión del Carpentier de “derecha” hallada en el epistolario de 2011, cuando residía en Francia, me llevó a reconsiderar toda su trayectoria política, al punto de concluir que sus orígenes de militante comunista son producto del testimonio de un discurso de identidad que se produce luego y no antes del año 59, es decir, del año del triunfo de la Revolución Cubana, tiempo que corresponde con su regreso definitivo a Cuba y su adherencia al gobierno liderado por Fidel Castro. Los documentos hallados en la maleta extraviada de Francia me permitieron cuestionar la vigencia de la crítica oficialista cubana que, aun editando estos nuevos manuscritos, insisten en colocar en la actualidad el amañado, devaluado y vencido mito del Alejo Carpentier revolucionario y marxista. Como prueba de ello, *Alejo Carpentier, la emancipación y las revoluciones latinoamericanas* de 2014 suma peso a la acrítica línea política de un oficialismo

intransigente y retrógrado que, a través de la reproducción inagotable de la propaganda, busca afianzar esta imagen interesada pese a la evidencia documental.

Las confesiones de Carpentier, en su faceta de artista políticamente incorrecto, desdijeron y contestaron con voz propia a toda crítica de izquierda tan empeñada en leer su obra a través de la filosofía marxista y *La consagración de la primavera*, como fue el caso y ocurrió con Leonardo Padura y Márquez Rodríguez en su momento. Tal evidencia me llevó a reinterpretar la filosofía de la historia de la novela carpenteriana, un tema tan polémico como debatido por sus críticos, en los *Capítulos II, III y IV*. En ello, y con el marxismo fuera de la ecuación y descartado a raíz de lo documentado en el diario y el epistolario, llevé a cabo una reevaluación de la influencia de Oswald Spengler en la narrativa carpenteriana y en las teorías culturales de lo real maravilloso y el barroco. En el *Capítulo II* examiné el segundo ciclo narrativo tomando como característica principal la circularidad de la historia y la recepción crítica de pesimismo de los cuentos y novelas que se producen durante el connotado periodo de influjo espengleriano. La investigación identificó que las repeticiones y recurrencias espenglerianas de la narrativa del segundo ciclo perfilan una crítica de la historiografía moderna, es decir, efectúan un cuestionamiento del método historiográfico influenciado por la dialéctica, el progreso y su condigno sentido teleológico, lineal y cronológico, tal como propuso Friedrich Hegel. La influencia de Spengler en la obra de Carpentier abre una contestación de la literatura postcolonial caribeña a las interpretaciones eurocéntricas y jerárquicas del pasado latinoamericano, cuestión que se vuelve una constante en la novela que se produce en sucesivos ciclos narrativos.

El análisis de *El reino de este mundo* comprobó que los círculos de creación cosmogónicos espenglerianos son representación del tiempo cero de los orígenes y mitos culturales americanos. Contraria a la periodización de la línea de tiempo hegeliana, la noción del

tiempo circular inherente en las leyes cósmicas y teológicas de las culturas sincréticas y transculturales de América, como el vudú dahomeyano y su serpiente de Widah, permiten imprimir el sentido histórico de la gesta emancipadora haitiana desde la perspectiva del negro esclavo. Los cantos y poemas orales preservados por el sincretismo del vudú aportan, en sus reflexiones líricas, las herramientas que facilitan la reconstrucción de un pasado roto, fragmentado y discontinuo como el caribeño. Esta manera de leer a Spengler en Carpentier proporciona una nueva interpretación de toda la narrativa del segundo ciclo que, a través de los años, y dado su carácter recurrente y circular, ha sido identificada con la imposibilidad de progreso humano y con una teoría radical de la historia, tal como plantea Roberto González Echevarría en *El peregrino en su patria*.

Más que una teoría radical de la historia, la investigación evidenció que los principios cíclicos de la narrativa del segundo periodo invitan a repensar la labor historiográfica de un espacio conquistado y postcolonial como el latinoamericano y caribeño, carente de escritura y cronologías, en función de su cultura. En esto, Carpentier identificó que la historia extraviada, discontinua y fragmentada de América solo podía recobrar sentido a partir de sus mitos cosmogónicos, es decir, de los mitos embrionarios de sus culturas. En tal sentido, las conclusiones del *Capítulo II* colocan al autor en un lugar de vanguardia respecto a la labor que ejercen actualmente los estudios culturales, postcoloniales y étnicos en aras de analizar y cuestionar los discursos dominantes que, con estereotipos arraigados y canónicos, proliferan y se reproducen en la escritura de la historia latinoamericana, generando relaciones de poder en torno a raza, etnia, género, sexualidad y clase.

El reino de este mundo es parte del examen crítico que la literatura, a partir del tratamiento del pasado por medio de la novela histórica, efectúa sobre los prejuicios e

interpretaciones jerarquizadas y monolíticas del pasado latinoamericano, un relato profundamente influenciado por los dueños de la escritura de la conquista y colonización de América, es decir, del colonizador y del blanco criollo. *El reino de este mundo* evidencia que la voz histórica del negro esclavo no solo desafía la forma en la que las naciones colonizadoras y sus discursos apologéticos representaron y construyeron a sus Otros, sino que da prueba de que la realidad histórica de Latinoamérica y el Caribe es un relato multicultural y multiperspectivista, cuyo significado no debe ni puede ser privilegio exclusivo de la escritura y del sentido unidireccional de avance moderno expresado en una continuidad de progreso lineal.

El *Capítulo II* también demostró que el barroco carpenteriano es una teoría cultural nacida a partir de los conceptos espenglerianos y que no puede estudiarse aislado de la visión circular de la historia. Las falsas pistas de *Razón de ser* llevaron a pensar a Shaw, Padura y Márquez Rodríguez que en su definición del barroco Carpentier extrajo, exclusivamente, una tesis de Eugenio d'Ors, cuando en realidad características como el impulso dionisiaco, la circularidad recurrente y atemporal y la expresión mítica y cosmogónica de las culturas son conceptos sintetizados por el autor a raíz de la lectura de *La decadencia de Occidente* de Spengler. El barroco es también una teoría definida a partir del mestizaje y de un lenguaje que desacraliza y desmitifica a través de alegorías la simbología de la historia latinoamericana. Es, por tanto, un lenguaje que deforma la realidad histórica y que actúa en el plano de los mitos fundacionales de la narrativa latinoamericana. En definitiva, el barroco es para Carpentier síntesis y expresión de la cultura y el mundo latinoamericano, prisma por el que analiza, dialoga, critica, interpela y representa el discurso histórico.

Las alegorías de engaño y desengaño del barroco de la novelística carpenteriana introdujeron cambios en la teoría del género de la ficción histórica de mitad del siglo XX. Sin

dudas, *El reino de este mundo* inició en 1949 un manejo del pasado a través de la literatura mucho más ambicioso que el del simple y conocido pacto asociativo y tradicional entre lo ficticio y lo verosímil, estableciendo mecanismos narrativos que mezclaron e incorporaron discursos históricos –no solo fechas y cronologías– y discursos literarios mediante un proceso de escritura que recopilaba, ordenaba, estructuraba e interpretaba datos y hechos, evidenciando así la complejidad de intereses entre escritura, edición y lectura histórica. Publicada cinco años antes de *La novela histórica* de Georg Lukács, *El reino de este mundo* anticipó los grandes cuestionamientos al libro que se convertiría en la teoría clásica de la ficción histórica. La interpretación cíclica y recurrente de la historia carpenteriana, aunada a la perspectiva anti-universalista de la Razón y la caracterización de personajes históricos, desbordó las inferencias teóricas de Lukács, quien basaba sus observaciones en la teoría hegeliana de la historia, es decir, en la interpretación del pasado a partir de una lectura dialéctica, progresista y lineal.

Por la especificidad cíclica y la lectura anti-hegeliana Seymour Menton incluyó *El reino de este mundo* como génesis de la *NNH* en Latinoamérica. No obstante, esta investigación logró demostrar que la circularidad y la lectura anti-hegeliana del pasado no pueden ser automatismos que determinen la identificación de *El reino de este mundo* como una novela histórica postmoderna, en parte porque la noción de la historia cíclica se remonta a las concepciones más antiguas que se tienen de la misma, y también por las características que esta novela guarda respecto al modelo teórico propuesto por Lukács. Entre las cuales están, por ejemplo, la fidelidad histórica, o grado de compromiso que el novelista adquiere con la documentación de fuentes historiográficas escritas, y el respeto textual y canónico de las mismas, principios que acata *El reino de este mundo* y que, en consecuencia, la relaciona estrechamente con la novela histórica tradicional. Más allá de una simple clasificación, lo cierto es que *El reino de este mundo* provocó

cambios en la manera tradicional de evocar el pasado a través de la novela anticipándose a una crítica que, a finales de siglo XX y con el auge de la postmodernidad, enfrentaría a la escritura de la historia a tenor de los prejuicios e inferencias derivadas de intereses en posiciones de poder e ideologías dominantes. Ello explica la actitud anti-hegeliana de Carpentier y sus planteamientos antiprogresistas de la historia en sucesivos ciclos narrativos, como en el tercero donde ataca toda la simbología de la Ilustración y las banderas del progreso y la civilización en *El siglo de las luces*.

Uno de los grandes objetivos cumplidos de esta investigación residió en identificar la crítica de la dialéctica de la historia efectuada por Carpentier y su novela, de ahí la vital importancia de reinterpretar todo lo espengleriano en el autor. Es precisamente esta actitud desafiante e irreverente hacia la modernidad la que facilita estudiar la historia desde el análisis del lenguaje y la representación e interpretación textuales de personajes históricos, permitiendo tratar la escritura historiográfica como una construcción discursiva. Como pude probar, esta actitud inconformista fue desafortunadamente asimilada y calificada por la crítica de la década de finales de los 70 y principios de los 80, cuando apenas se iniciaba una teoría postmoderna, de pesimista o positiva, tendencias que en la actualidad continúan efectuándose. Valdría destacar que a la crítica de finales del pasado siglo se sumaba la recepción del autor dentro del marco de la Revolución Cubana, los ideales del Hombre Nuevo, y los supuestos cambios de época que avizoraban el derrumbe capitalista y el resurgir de una nueva humanidad más solidaria y justa. Este tipo de reflexión sobre el porvenir, efectuada bajo el prisma retrospectivo de una historia económica, hacía inadmisible interpretar a Carpentier y a sus obras de manera distinta al enfoque que no fuera de progreso, de justicia social y de lucha de clases. Por ello, para los críticos de la época, borrar a Spengler y efectuar un discurso apologético al resultado histórico de las novelas

carpenterianas, como el de Salvador Bueno o el del mismo González Echevarría, conformaba una necesidad imperiosa. En esta trampa ideológica y epistemológica de la modernidad cayó tanto la crítica oficialista como la del exilio cubano, resultando en una interpretación dialéctica de las causas finales de las novelas, lo que en consecuencia generó las conocidas etiquetas del radicalismo, el pesimismo y, sobre todo, los discursos apologéticos de la narrativa del segundo ciclo.

Atendiendo a la actitud irreverente y desafiante de la novela carpenteriana hacia la modernidad, analicé, en el *Capítulo III, El siglo de las luces* a partir de las leyes del eterno retorno propuestas por Giambattista Vico. En él demostré que la noción de la historia que se repite se torna menos cosmogónica y más filosófica en la narrativa del tercer ciclo, llegando a la conclusión de que el rechazo al pensamiento hegeliano de la civilización y el progreso moderno, que se perfilaba a través de la circularidad de los mitos cosmogónicos en la narrativa del segundo ciclo, se volvió una espiral infinita que generaba los efectos de la continuidad y la memoria histórica del Caribe, y no el nacimiento y muerte biológico de la cultura, como postulaba Spengler. El objetivo primordial de esta sección estribó en refutar las lecturas críticas que posicionaban el denominado renacimiento de Carpentier ante la historia. Valdría resaltar que por intereses de distinta naturaleza tanto críticos de izquierda como de derecha insistieron en promulgar la idea del Carpentier dialéctico y optimista a partir de *El siglo de las luces*. O dicho de otro modo, el Carpentier que había superado los radicalismos y la circularidad fatídica espengleriana. Habiendo descartado el progreso materialista, fervientemente preconizado y defendido por el oficialismo cubano, me enfoqué en rebatir la tendencia crítica fijada por el exilio cubano, principalmente la de González Echevarría, que favorecía la interpretación del progreso relativo viconiano.

En el *Capítulo III* probé que Vico aparece en la narrativa del tercer ciclo no por el atribuido efecto del progreso moderno, sino más bien por las leyes espirales de retroceso histórico. La deducción carpenteriana de que la humanidad tanto como avanza retrocede en la historia es un antecedente teórico desarrollado en muchos de sus escritos, como pude comprobar en *El ocaso de Europa*, “Los cánticos del progreso”, o en las muchas entrevistas citadas que discrepan con la modernidad. Habida cuenta de que Vico fue un filósofo a quien Carpentier posiblemente desconocía, encontré una cita reveladora en la cual el autor, interpretando a Spengler en “La consagración de nuestros ritmos” de 1922, vinculaba la idea de la “barbarie intelectual” de Paul Valéry, poeta francés, con aquellos círculos atemporales del filósofo alemán. Conociendo que para Carpentier el intelecto puede conducir al más bárbaro estado de la naturaleza humana, interpreté *El siglo de las luces* atendiendo a los *Principios de ciencia nueva*. En torno a la naturaleza común de las naciones, libro en el que Vico expone los conceptos de la regresión histórica y cómo la civilización degenera en barbarie a través de las eternas espirales de idas y vueltas de la humanidad. Desde este ángulo, comprobé que *El siglo de las luces* es la lectura de que en la cumbre del admirado y célebre siglo del conocimiento y la civilización, atribuidos a los valores del humanismo y liberalismo de la Revolución Francesa –como el republicanismo, la responsabilidad de gobierno, el empoderamiento ciudadano y el principio de libertad sobre la tiranía–, desemboca una de las peores monarquías de Europa, repercutiendo en una inclemente y prolongada esclavitud en las Antillas.

Otro aspecto de relevancia saldado en el *Capítulo III* es el que comprueba que Carpentier identificó la idea del progreso histórico hegeliano como la justificación filosófica de los discursos coloniales de dominación, hecho que se manifiesta a través de un lenguaje histórico que construye y domina el espacio colonizado del Caribe. Se trata del discurso apologético de la

Razón moderna que sirve de camuflaje de avance político colonial, como las proclamas y decretos de Víctor Hugues que, enmascarados bajo la moral, conducían a la escabrosa pendiente de la guillotina y a los intereses de dominación política. La lógica de este discurso civilizatorio, que buscaba imponer un orden mundial a partir de un esquema europeo, es una constante que se reproduce en la memoria histórica del Caribe a través de un eterno retorno que repite la experiencia pasada en el presente, tal como se reproducen las espirales viconianas. El Caribe se repite a sí mismo en espiral a través de una historia que, con el arribo del colonizador y sus promesas de cambio y mejora de la condición humana, termina en la esclavitud y en la dominación política de las Antillas. Como prueba de ello, las alegorías barrocas de *El siglo de las luces* superponen círculos que ejemplifican a Colón, quien trajo consigo la civilización con la cruz, la evangelización y el garrote vil de los tribunales de la Inquisición, apuntando a Víctor Hugues, quien trescientos años después trajo un decreto de libertad acompañado de una Constitución y una guillotina.

A pesar de que *El siglo de las luces* no construye ni desarrolla un discurso postmoderno que altera, discute y transfigura las fuentes historiográficas del archivo histórico del Caribe, permite significar y reelaborar símbolos e imágenes concernientes a la asimilación del pensamiento filosófico de la Ilustración en las Antillas, emitiendo un mensaje de que el bien llamado siglo del progreso empieza y termina al compás de la guillotina, Temis de la Revolución Francesa. En tal sentido, la investigación demostró que las antinomias barrocas facilitan el trazo de nuevos mapas epistémicos que desafían la ideología y los discursos de dominación de la historiografía de América producida por Occidente en tanto revelan, a través de la novela y el discurso literario, una nueva realidad o cara de la colonización europea del Nuevo Mundo, lo cual supone el aporte principal de las novelas carpenterianas al marco crítico-teórico de la novela

histórica tradicional. Reside en esta conclusión de los *Capítulos II y III* uno de los mayores aportes de este trabajo a los estudios carpenterianos y, en extensión, a los estudios de literatura latinoamericana de mitad de siglo XX. En tal sentido, esta investigación procuró saldar una deuda adquirida en los estudios literarios latinoamericanos en el ámbito del análisis e investigación del género de la ficción histórica de la novela producida entre el *Boom* y el *Post-boom*. Más precisamente, en el camino de transformación por el que transitó la novela histórica tradicional hacia la postmodernidad resultando en la nueva novela histórica latinoamericana.

Los *Capítulos II y III* respondieron a las observaciones identificadas por María Cristina Pons en *Memorias del olvido* sobre la carencia de un análisis de conjunto de la novela histórica de Alejo Carpentier y, sobre todo, el vacío dejado en los estudios literarios respecto a la poca documentación teórica en torno al género de la ficción histórica latinoamericana de mitad del siglo XX, tiempo que coincide con la escasa y casi inexistente novela histórica producida durante el *Boom*. Por tales motivos, en el ámbito latinoamericano y posiblemente mundial, aunque llegar a tal conclusión desborde los límites de esta investigación, puedo concluir que Alejo Carpentier es la figura decisiva que marca una nueva forma de comprender la historia y de evocar el pasado a través del discurso literario a mitad de siglo XX, anticipándose a la crítica textual que se produce a finales del mismo siglo a raíz de la *narratividad* y lenguaje de la historia.

Estamos en presencia de un autor que no solo produjo ficción histórica en un periodo marcado por el distanciamiento y olvido de este género literario, sino que su novela origina cambios tangibles y significativos en el tratamiento y evocación del pasado a través de la literatura. No solo hago referencia a las evidentes circularidades, recurrencias y repeticiones de sus relatos, sino a los cuestionamientos a la dialéctica de la historia, pues de este inconformismo parte la inclusión, dentro de la historia escrita, de los mitos cosmogónicos americanos, voces

históricamente marginalizadas y sub-representadas por quienes han escrito, documentado e interpretado el pasado latinoamericano y caribeño. Características a las que se suman las antinomias barrocas que, aun guardando fidelidad a las fuentes tradiciones de documentación historiográfica, permiten resignificar y recodificar la historiografía oficial del pasado a través de las operaciones de decodificación de los símbolos del lenguaje histórico. Entre los que destacan, por ejemplo, el Conjuro vudú de Bois-Caïman y la serpiente cósmica de Widah, la famosa guillotina de justicia del siglo del progreso y el contrato social del barco negrero de La Guadalupe, entre otros.

La actitud desafiante de *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* hacia la modernidad se vuelca en una desobediencia contra la historia oficial, generando la que presumiblemente es la primera novela histórica postmoderna de Latinoamérica, *El arpa y la sombra*. Toda esta larga lucha de circularidades y repeticiones de la novela carpenteriana desemboca en la ruptura final con el carácter oficial de la Crónica de Indias como fuente objetiva y fidedigna del Descubrimiento de América. Tales narrativas totalizadoras ven, como demostré en el *Capítulo IV* en el análisis de *El arpa y la sombra*, no solo el reclamo de un coro de voces que había sido excluido de la historia oficial como vimos en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, sino también el cuestionamiento que desacredita con un tono escéptico las bases en las que se da el pacto de verdad, significado y conocimiento de la conquista y colonización de América en la Crónica de Indias. Asimismo, el *Capítulo IV* evidenció que *El arpa y la sombra*, tomando consciencia del lenguaje y la escritura de la historia, efectúa una crítica de la historiografía como la disciplina objetiva que representa el pasado, en la medida que desafía el pacto de verdad entre historia y realidad. Esta visión de la historia en Carpentier se da a través de una crítica textual de la escritura historiográfica en la que se manifiestan los conceptos

postmodernos de Friedrich Nietzsche. La crítica textual del discurso histórico permite a *El arpa y la sombra* efectuar una revisión documental del archivo de Indias a través de un análisis crítico de sus narrativas fundadoras, arrojando, por medio del discurso literario, una reinterpretación del pasado colonial latinoamericano en la que interviene la reescritura, la parodia y la trasgresión consciente del discurso histórico.

Para finalizar y como conclusión final, considero que uno de los hallazgos más relevantes de esta investigación no ha sido deducir que *El arpa y la sombra* es, posiblemente, la primera novela histórica postmoderna de Latinoamérica, pues apelando a la honestidad y transparencia, otros estudios, como el de Menton, han planteado reflexiones análogas, sino en mostrar el cómo se llega a esta novela vinculada al *Post-boom*, tan determinada a satirizar el origen de la escritura y de los registros documentales de Indias. Este cómo llena un vacío no solo en los estudios carpenterianos, carentes, hasta ahora, de un enfoque efectuado desde la reflexión de los estudios de género de la novela histórica, sino que viene a arrojar luz a una deuda aún pendiente en la teoría de la novela histórica y en los estudios literarios latinoamericanos de mitad de siglo XX. La novela de Alejo Carpentier es el punto de partida que explica cómo vienen a producirse la crítica textual de la historia y los grandes cuestionamientos que rodean al lenguaje que definió los espacios discursivos del Nuevo Mundo y las Indias Occidentales. Estas perspectivas hegemónicas de un pasado dado y construido a los Otros por medio de la escritura obligaron a la literatura postcolonial hispanoamericana, como prueba *El arpa y la sombra*, a interactuar con el texto histórico por medio de la novela y del discurso literario, generando el interrogatorio, interpelación y subversión de las ideas que construyeron y normaron el pasado de las naciones latinoamericanas. En ello, la novela histórica carpenteriana exige ser abordada con mayor profundidad en el campo de los estudios postcoloniales desde un plano global, por lo que aspiro

que esta investigación sirva de complemento y referencia a otros estudios interesados en el género de la ficción histórica de siglo XX.

Obras citadas

- Acosta de Arriba, Rafael. Prólogo. *Diario de a bordo del primer viaje de Cristóbal Colón*, por Acosta de Arriba, Verbum, 2016, pp. 12-20.
- Aderinto, Saheed. *African Kingdoms: an Encyclopedia of Empires and Civilizations*. ABC, 2017.
- Aínsa, Fernando. *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*. Celarg, 2003.
- Alegría, Fernando. “Alejo Carpentier: realismo mágico.” *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy Giacomán y Fernando Alegría, Las Americas Publishing, 1970, pp. 33-69.
- Alonso, Carlos. *The Burden of Modernity the Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. Oxford UP, 1998.
- . “La novela criollista.” *Historia de la literatura hispanoamericana*, editado por Echevarría and Pupo-Walker, Gredos, 2006, pp. 215-30.
- Anderson, Jeffrey. *The Voodoo Encyclopedia: Magic, Ritual, and Religion*. ABC-CLIO, 2015.
- Arias, Salvador. “Habla Alejo Carpentier.” *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, editado por Salvador Arias, Casa de las Américas, 1977, pp. 15-55.
- Aristóteles. *Poética*. Traducido por José Alsina Clota, Icaria, 2000.
- Arnall, Gavin. “Alejo Carpentier’s *El siglo de las luces*: The Translation of Politics and the Politics of Translation.” *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 21, no. 1, 2012, pp. 87-102.

- Arranz Márquez, Luis. *Cristóbal Colón: misterio y grandeza*. Marcial Pons Historia, 2006.
- Barnes, Sandra. *Africa's Ogun: Old World and New*. Indiana UP, 1997.
- Barreda-Tomás, Pedro. "Alejo Carpentier: dos visiones del negro, dos conceptos de la novela." *Hispania*, vol. 55, no. 1, 1972, pp. 34-44.
- Barrientos, Juan José. *Ficción-historia: la nueva novela histórica hispanoamericana*. Unam, 2001.
- Bell, Madison Smartt. *Toussaint Louverture: a Biography*. Vintage Books, 2008.
- Benítez Rojo, Antonio. *The Repeating Island: the Caribbean and the Postmodern Perspective*. Duke UP, 1992.
- Benjamin, Walter. "The Origin of Germanic Tragic Drama." *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, edited by Louis Zamora and Monika Kaup, Duke University Press, 2010, pp. 59-74.
- Ben-Menahem, Yemima. "Historical Necessity and Contingency." *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, edited by Tucker, Blackwell Publishing, 2009, pp. 120-130.
- Bernabéu Albert, Salvador. "De leyendas, tópicos e imágenes. Colón y los estudios colombinos en torno a 1892." *Congreso internacional Cristóbal Colón 1506-2006: historia y leyenda*, edited by Consuelo Varela, Universidad Internacional de Andalucía, 2006, pp. 299-327.

- Berry, Stephan. "The Laws of History." *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, edited by Tucker, Blackwell Publishing, 2009, pp. 162-71.
- Binns, Niall. *La llamada de España: escritores extranjeros en la guerra civil*. Montesinos, 2004.
- Birkenmaier, Anke. "Carpentier y el Bureau d'Ethnologie Haïtienne. Los cantos vodú de *El reino de este mundo*." *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, edited by Patrick Collard and Rita de Maeseneer, Rodopi, 2004, pp.17-34.
- . "Eras del barroco. Spengler en *El siglo de las luces*." *Alejo Carpentier, la emancipación y las revoluciones latinoamericanas*, edited by Luisa Campuzano, Letras Cubanas, 2014, pp. 90-104.
- Bolaños, Aimée. "Novela histórica e ilusión poética: *El reino de este mundo*." *Letras de Hoje*, vol. 37, no. 2, 2001, pp. 17-23.
- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Routledge, 2004.
- Breakwell, Glynis M. *Coping with Threatened Identities*. Psychology Press, 2015.
- Bueno, Salvador. "La serpiente no se muerde la cola." *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, editado por Salvador Arias, Casa de las Américas, 1977, pp. 201-18.
- Caballero Roca, Gloria Alicia. *Alegoría, historia y ficción en las obras de Alejo Carpentier y José Saramago*. Trabe, 2016.
- Cacheiro, Adolfo. "Utopian Possibilities and the Play Drive in *Viaje a la semilla*." *Confluencia*, vol. 21, no. 1, 2005, pp. 27-41.

Camayd-Freixas, Erik. "Magical Realism as Primitivism: an Alternate Verisimilitude." *Romance Languages Annual IX*, vol. 9, 1998, pp. 414-23.

---. *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. University Press of America, 1998.

---. "Theories of Magical Realism." *Critical Insights: Magical Realism*, edited by Ignacio López-Calvo, Salem, 2014, pp. 3-17.

Cancio Isla, Wilfredo. *Crónicas de la impaciencia: el periodismo de Alejo Carpentier*. Colibrí, 2010.

Carpentier, Alejo. "América ante la joven literatura europea." *Crónicas 2*, Siglo XXI, 1986, pp. 297-304.

---. *Cartas a Toutouche*. Lectorum, 2011.

---. "Cómo el negro se volvió criollo." *Conferencias*, Siglo XXI, 1991, pp. 290-300.

---. *Conferencias*. Siglo XXI, 1991.

---. "De lo real maravilloso americano." *Ensayos*, Siglo XXI, 1990, pp. 100-18.

---. "Del error de ciertos 'panoramas.'" *Ese músico que llevo dentro 2*, Siglo XXI, 1987, pp. 397-99.

---. *Diario (1951-1957)*. Letras Cubanas, 2013.

---. *Écue-Yamba-Ó: novela afrocubana*. Arte y Literatura, 1977.

---. *El arpa y la sombra*. Siglo XXI, 1979.

- . *El ocaso de Europa*. Fórcola, 2015.
- . *El reino de este mundo*. Compañía General de Ediciones, 1973.
- . *El siglo de las luces*. Bruguera, 1980.
- . “La ciudad de las columnas.” *Ensayos*, Siglo XXI, 1990, pp. 61-73.
- . “La música en Cuba.” *Obras completas XII*, Siglo XXI, 1987, pp. 205-486.
- . “La consagración de nuestros ritmos.” *Crónicas 1*, Siglo XXI, 1985, pp. 211-16.
- . “Lo barroco y lo real maravilloso.” *Ensayos*, Siglo XXI, 1990, pp. 167-94.
- . “Los cánticos del progreso.” *Crónicas 2*, Siglo XXI, 1986, pp. 338-42.
- . “Manuel de Falla en París.” *Crónicas 2*, Siglo XXI, 1986, pp. 251-54.
- . “Música de la conquista.” *Ese músico que llevo dentro 2*, Siglo XXI, 1987, pp. 399-401.
- . “Problemática de la actual novela latinoamericana.” *Ensayos*, Siglo XXI, 1990, pp. 11-44.
- . “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana.” *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Plaza & Janés, 1987, pp. 120-41.
- . *Recuento de moradas*. Letras Cubanas, 2017.
- . “Sobre el meridiano intelectual de nuestra América.” *Ensayos*, Siglo XXI, 1990, pp. 360-64.
- . “Sobre la música cubana.” *Temas de la lira y el bongó*, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 82-115.
- . “Un camino de medio siglo.” *Ensayos*, Siglo XXI, 1990, pp. 141-66.

- . "Variaciones sobre un tema cubano." *Temas de la lira y el bongó*, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 129-37.
- Castells, Manuel. *The Power of Identity*. Blackwell, 1997.
- Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. Consejo Nacional de Cultura, 1961.
- Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. Garland, 1985.
- Chaple, Sergio. "La estancia carcelaria de Alejo Carpentier en 1927." *Espaces d'Alejo Carpentier*, edited by Jean Lamore, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 28-42.
- . "Razones para un filicidio: ironía y distanciamiento en ¡Écue-Yamba-Ó!" *Oficio de Revelar*, edited by Chaple, Letras Cubanas, 2004, pp. 11-85.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Monte Ávila, 1983.
- . "In Search of a Latin American Writing." *Diacritics*, vol. 8, no. 4, 1978, pp. 2-15.
- Colás, Santiago. "From Caliban to Cronus: A Critique of Cannibalism as Metaphor for Cuban Revolutionary Culture." *Eating Their Words: Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*, edited by Kristen Guest, State University of New York Press, 2001, pp. 129-49.
- Colón, Cristóbal. *Relaciones y cartas*. Librería de la viuda de Hernando y C., 1892.
- Colón de Carvajal, Anunciada, and Guadalupe Chocano. *Cristóbal Colón: incógnitas de su muerte 1506-1902: primeros almirantes de las Indias*. CSIC, 1992.

Córdova, Efrén. *El trabajo forzado en cuba: un recorrido amargo de la historia*. Ediciones Universal, 2001.

Cormack, William. "Victor Hugues and the Reign of Terror on Guadeloupe, 1794-1798." *Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society*, vol. 21, 1997, pp. 31-41.

Coupeau, Steeve. *The History of Haiti*. Greenwood Press, 2008.

Cuervo-Hewitt, Julia. *Voices out of Africa in Twentieth-Century Spanish Caribbean Literature*. Bucknell UP, 2009.

Dalby, Andrew. *Dictionary of Languages: the Definitive Reference to More than 400 Languages*. A&C Black, 2006.

Davidson, Miles. *Columbus Then and Now: a Life Reexamined*. University of Oklahoma Press, 1997.

de Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración." *Suplementos Anthropos*, no. 29, 1991, pp.113-18.

Del Río, Ángel. *Historia de la literatura española*. Rinehart and Winston, 1963.

Delices, Patrick. "The African Origin of Haitian Vodou." *Vodou in the Haitian Experience : A Black Atlantic Perspective*, edited by Celucien Joseph and Nixon Cleopha, Lexington Books, 2016, pp. 99-113.

- Dorofeeva-Lichtmann, Vera. "Ritual Practices for Constructing Terrestrial Space (Warring States-Early Han)." *Hdo Early Chinese Religion. Part One: Shang Through Han (1250 BC-220 AD)*, edited by Lagerwey and Kalinowski, Brill, 2009, pp. 595-644.
- d'Ors, Eugenio. "The Debate on the Baroque in Pontigny." *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, edited by Louis Zamora and Monika Kaup, Duke University Press, 2010, pp. 78-92.
- Dubois, Laurent. "The Price of Liberty: Victor Hugues and the Administration of Freedom in Guadeloupe, 1794-1798." *The William and Mary Quarterly*, vol. 56, no. 2, 1999, pp. 363-92.
- Faris, Wendy. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction." *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris, Duke UP, 1995, pp. 163-90.
- Fick, Carolyn. *The Making of Haiti: the Saint Domingue Revolution from Below*. University of Tennessee Press, 2004.
- Fleurant, Gerdès. "Haitian Vodou and its Music." *Music in Latin America and the Caribbean: an Encyclopedic History*, edited by Malena Kuss, vol. 2, University of Texas Press, 2004, pp. 237-50.
- Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction." *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris, Duke UP, 1995, pp. 109-17.

- Foucault, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia." *Microfísica del poder*, editado y traducido por Julia Varela y Fernando Alvarez-Uriá, La Piqueta, 1979, pp. 7-30.
- Fraser, Alistair and Raymond Lee. *The Rainbow Bridge: Rainbows in Art, Myth, and Science*. Pennsylvania UP, 2001.
- Fuentes, Juan Francisco. "Afrancesados y liberales." *Exilios: los éxodos políticos en la historia de España, siglo XV-XX*, editado por Jordi Canal and Jaime Contreras, Sílex, 2007, pp. 137-66.
- García-Carranza, Araceli. *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. Letras Cubanas, 1984.
- Garraway, Doris Lorraine. *Tree of Liberty: Cultural Legacies of the Haitian Revolution in the Atlantic World*. University of Virginia Press, 2008.
- Geggus, David. *The Haitian Revolution: a Documentary History*. Hackett Publishing, 2014.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Polity Press, 1991.
- Gnutzmann, Rita. "La evolución de un tema: el negro en la obra de Alejo Carpentier." *Ibero-Amerikanisches Archiv*, vol. 10, no. 2, 1984, pp. 115-38.
- González Echevarría, Roberto. *Cartas de Carpentier*. Verbum, 2008.
- . *El peregrino en su patria*. UNAM, 1993.
- . *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . *Oye mi son: ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*. Renacimiento, 2008.

- González-Ortega, Nelson. "La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1997. Hacia una tipología de sus discursos." *Moderna Språk*, vol. XCIII, no. 2, 1999, pp. 203-28.
- Grutzmacher, Lukasz. "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial." *Acta poética*, vol. 27, no. 1, 2006, pp. 141-67.
- Guenther, Irene. "Magic Realism in the Weimar Republic." *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris, Duke UP, 1995, pp. 34-73.
- Halpern, Paul. *The Cyclical Serpent: Prospects for an Ever-Repeating Universe*. Springer, 1995.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Sudamericana, 1966.
- Hegerfeldt, Anne. *Lies That Tell the Truth: Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction from Britain*. Rodopi, 2005.
- Hidalgo-Martín, Jorge. "Estructura de la acción e implicaciones ideológicas en un relato de Alejo Carpentier." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 3, no. 3, 1979, pp. 247-58.
- Himmelfarb, Gertrude. "Postmodernist History." *Reconstructing History: the Emergence of a New Historical Society*, edited by Fox-Genovese and Lasch-Quinn, Routledge, 1999, pp. 71-93.
- . "Telling It as You Like It: Post-modernist History and the Flight From Fact." *The Postmodern History Reader*, edited by Keith Jenkins, Routledge, 2006, pp. 158-74.
- . *The New History and The Old: Critical Essays and Reappraisals*. Harvard UP, 2004.
- Hooke, S. H. *Middle Eastern Mythology*. Dover Publications, 1963.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, 1988.

Imbert, Enrique. "Magical Realism in Spanish American Fiction." *International Fiction Review*, vol. 2, no. 1, 1975, pp. 1-8.

Irizarry, Estelle. *El ADN de los escritos de Cristóbal Colón*. Ediciones Puerto, 2009

Jansen, André. "¿Es 'La consagración de la primavera' (1978) la obra maestra de Alejo Carpentier?" *Séptimo congreso de la asociación internacional de hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, edited by Giuseppe Bellini, Bulzoni, 1982, pp. 591-601.

Jensen, Anthony. *Nietzsche's Philosophy of History*. Cambridge University Press, 2013.

Kea, Ray. "From Catholicism to Moravian Pietism: The World of Marotta/Magdalena, a Woman of Popo." *The Creation of the British Atlantic World*, edited by Mancke and Shammass, Johns Hopkins UP, 2005, pp. 200-243.

Kumar, Krishan. "Philosophy of History at the End of the Cold War." *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, edited by Tucker, Blackwell Publishing, 2009, pp. 550-60.

Labanyi, Jo. "Nature and the Historical Process in Carpentier's *El siglo de las luces*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 57, no. 1, 1980, pp. 55-66.

Leante, Cesar. "Confesiones sencillas de un escritor barroco." *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy Giacomán y Fernando Alegría, Las Américas Publishing, 1970, pp. 13-31.

- Leal, Luis. "Magical Realism in Spanish American Literature." *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris, Duke UP, 1995, pp. 119-24.
- Lecuna, Vicente. *La ciudad letrada en el planeta electrónico: la situación actual del intelectual latinoamericano*. Pliegos, 1999.
- Léger, Natalie. "Faithless Sight: Haiti in the *Kingdom of This World*." *Research in African Literatures*, vol. 45, no. 1, 2014, pp. 85-106.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Du Seuil, 2005.
- Lemon, Michael. *Philosophy of History a Guide for Students*. Routledge, 2003.
- Lemus, Virgilio. *Entrevistas*. Letras Cubanas, 1985.
- Leo, Julieta. "Searching Freedom in *El reino de este mundo*." *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, vol. 21, 2006, pp. 13-23.
- Le Riverend, Julio. *Breve historia de Cuba*. Ciencias Sociales, 2014.
- Lesman, Robert. "Rescatando al maestro: José Lezama Lima en la obra de Carlos M. Luis." *Hipertexto*, no. 14, 2011, pp. 71-83.
- Levy, Evonne. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. University of California, 2004.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Universitaria, 1969.
- Lynch, Patricia Ann, and Jeremy Roberts. *African Mythology, A to Z*. Chelsea House, 2010.
- Lukács, György. *La novela histórica*. Ediciones Era, 1971.

Macdonald, Graham, and Cynthia Macdonald. "Explanation in Historiography." *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, edited by Tucker, Blackwell Publishing, 2009, pp. 131-141.

Marion Adderley, Rosanne. *New Negroes from Africa: Slave Trade Abolition and Free African Settlement in the Nineteenth-Century Caribbean*. Indiana UP, 2006.

Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Siglo XXI, 1982.

---. *Teoría y práctica del barroco y lo real maravilloso*. Taurus, 2008.

Martínez Mata, Emilio. "Pronósticos y predicciones de Diego de Torres Villarroel." *Revisión de Torres Villarroel*, edited by Maria Pérez López and Emilio Martínez, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 93-104.

Marx, Karl. *Critique of Hegel's Philosophy of Right*. Cambridge UP, 2009.

Mata, Carlos. "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica." *La novela histórica teoría y comentarios*, editado por Spang, Arellano y Mata, Eunsa, 1995, pp. 13-64.

Mazzotta, Giuseppe. *New Map of the World: The Poetic Philosophy of Giambattista Vico*. Princeton, 2014.

McTaggart, Ellis. "Hegel's Theory of Punishment." *International Journal of Ethics*, vol. 6, no. 4, 1896, pp. 479-502.

Menéndez Pidal, Ramón. *La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa, y otros estudios sobre el siglo xvi*. Espasa-Calpe, 1958.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de cultura económica, 1993.

---. *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981*. Art Alliance, 1983.

Merivale, Patricia. "Saleem Fathered by Oskar: Midnight's Children, Magic Realism, and The Tin Drum." *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris, Duke UP, 1995, pp. 329-45.

Miller, Ivor. *Voice of the Leopard African Secret Societies and Cuba*. UP of Mississippi, 2009.

Miller, Paul. "Boukman and Books: Tracing a legendary genealogy." *The Caribbean Oral Tradition: Literature, Performance, and Practice*, edited by Hanétha Vété-Congolo, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 167-90.

Moraru, Christian. *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. State University of New York Press, 2001.

Moreno Fragonal, Manuel. *José A. Saco. Estudio y bibliografía*. Universidad Central de Las Villas, 1960.

Müller-Bergh, Klaus. "Alejo Carpentier: autor y obra en su época" *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIII, no. 63, 1967, pp. 11-43.

---. *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico*. Las Américas, 1972.

Muñoz Gutiérrez, Carlos. *El pensador vagabundo: estudios sobre Walter Benjamin*. Eutelequia, 2011.

- Murrell, Nathaniel. *Afro-caribbean Religions: An Introduction to Their Historical, Cultural and Sacred Traditions*. Temple University Press, 2010.
- Navarro, Santiago Juan. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. PUV, 2002.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Seix Barral, 1974.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual, Alianza, 1996.
- . "On the Baroque." *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, edited by Louis Zamora and Monika Kaup, Duke University Press, 2010, pp. 44-5.
- . *Segunda consideración intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Traducido por Joaquín Etorena, Zorzal, 2006.
- . *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducido por Luis Valdés y Teresa Orduña, Tecnos, 1996.
- Padilla, Heberto. "El Carpentier que conocí." *El Nuevo Herald*, 9 June 1985, p. 13D.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Paniagua Fuentes, Javier. *Breve historia del socialismo y comunismo*. Nowtilus, 2010.
- Parés, Luis Nicolau. *The Formation of Candomblé: Vodun History and Ritual in Brazil*. UNC Press, 2013.

- Paravisini-Gebert, Lizabeth. *Literature of the Caribbean*. Greenwood Press, 2008.
- Paute, Jean-Pierre. "El discurso negrista en el primer Carpentier." *Espaces d'Alejo Carpentier: actes du colloque international tenu à Bordeaux*, edited by Jean Lamore, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 263-275.
- Penglase, Charles. *Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod*. Routledge, 1994.
- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías postmodernas de la historia*. Iberoamericana, 2008.
- Picón-Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia*. Fondo de cultura económica, 1994.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX*. Siglo XXI, 1996.
- Pope, Rob. *Creativity: Theory, History, Practise*. Routledge, 2005.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Fundamentos, 1995.
- Quesada, Luis. "Desarrollo evolutivo del elemento negro en tres de las primeras narraciones de Alejo Carpentier." *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Lima 9-14 de Agosto de 1971*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973, pp. 217-23.

- . "Semejante a la noche: análisis evaluativo." *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy Giacomán y Fernando Alegría, Las Américas Publishing, 1970, pp. 229-41.
- Raboteau, Albert. "Death of the Gods." *African American Religious Thought: an Anthology*, edited by West Cornel and Eddie Glaude, Westminster John Knox Press, 2003, pp 239-84.
- Raggi, Armando. Prólogo. *Diario (1951-1957)*, by Alejo Carpentier, Letras Cubanas, 2013, pp. 5-26.
- Rama, Ángel. "El primer cuento de Alejo Carpentier." *Hispanamérica*, vol. 3, no. 9, 1975, pp. 83-6.
- . *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 1984.
- . *Los dictadores latinoamericanos*. Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego, 2008.
- Ramírez Sarmiento, Ismael. "Cuba: una sociedad formada por retazos. Composición y crecimiento de la población en los primeros 68 años del siglo XIX." *Caravelle*, no. 81, 2003, pp. 111-46.
- Ramos, Marcos Antonio. *La Cuba de Castro y después: entre la historia y la biografía*. Grupo Nelson, 2007.
- Redfield, Peter. *Space in the Tropics: from Convicts to Rockets in French Guiana*. University of California Press, 2000.

- Reichardt, Rolf. *La revolución francesa y la cultura democrática: la sangre de la libertad*. Siglo XXI, 2002.
- Reyes, Alfonso. "Savoring Góngora." *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, edited by Louis Zamora and Monika Kaup, Duke University Press, 2010, pp. 165-78.
- Rivas, Luz Marina. *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Universidad de Carabobo, 2000.
- Rockmore, Tom. "Hegel." *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, edited by Tucker, Blackwell Publishing, 2009, pp. 468-76.
- . "Marx." *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, edited by Tucker, Blackwell Publishing, 2009, pp. 488-97.
- Rodrigues Aldair, Carlos. "The Colonial Brazilian 'Slave Society': Potentialities, Limits, and Challenges to an Interpretative Model Inspired by Moses Finley." *What Is a Slave Society?: The Practice of Slavery in Global Perspective*, edited by Lenski Noel and Catherine M, Cambridge UP, 2018, pp. 249-310.
- Rodríguez, Junius. *The Historical Encyclopedia of World Slavery*. Vol. 1, ABC-CLIO, 1997.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*" *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, no. 76-77, 1971, pp. 619-49.
- Rogers, Charlotte. "Carpentier, Collecting, and 'Lo Barroco Americano.'" *Hispania*, vol. 94, no. 2, 2011, pp. 240-51.

- Roh, Franz. "Magic Realism: Post-Expressionism." *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris, Duke UP, 1995, pp. 16-31.
- Rojas, Aristides. *Leyendas históricas de Venezuela*. El Nacional, 1999.
- Rowland, Benjamin M. "Spengler's Decline of the West Revisited." *Is the West in Decline?: Historical, Military, and Economic Perspectives*, edited by Rowland, Lexington Books, 2016, pp. 3-18.
- Rozett, Martha. *Constructing a World: Shakespeare's England and the New Historical Fiction*. State University of New York Press, 2003.
- Rubio Martín, María. *Palabras para Nicolás Guillén*. Universidad de Castilla La Mancha, 1999.
- Santander, Carlos. "Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier." *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Las Americas Publishing, 1970, pp. 101-44.
- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Cuadernos de plata, 2011.
- Schoelcher, Victor. *Colonies étrangères et Haiti: résultats de lémancipation anglaise*. Pagnerre, 1843.
- . *Vie de Toussaint Louverture*. Karthala, 1982.
- Shaw, Donald L. *Alejo Carpentier*. Twayne Publishers, 1985.
- Sibree, John. Introduction. *The Philosophy of History*, by Friedrich Hegel, Batoche, 2001, pp 5-11.

- Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. John Benjamins Publishing, 1991.
- Slemon, Stephen. "Magic Realism as Postcolonial Discourse." *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris, Duke UP, 1995, pp. 407-26.
- Souza, Raymond D. *La historia en la novela hispanoamericana moderna*. Tercer Mundo Editores, 1988.
- Spang, Kurt. "Apuntes para una definición de la novela histórica." *La novela histórica teoría y comentarios*, edited by Spang, Arellano y Mata, EUNSA, 1998, pp. 63-125.
- Spengler, Oswald. *The Decline of the West: Form and Actuality*. Translated by C. F. Atkinson, vol. 1, Alfred A. Knopf, 1926.
- Speratti-Piñero, Emma Susana. "Cantos y canciones en la obra de Carpentier." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, no. 2, 1987, pp. 515-29.
- . "Noviciado y apoteosis de Ti Noel en 'El reino de este mundo' de Alejo Carpentier." *Bulletin Hispanique*, vol. 80, no. 3, 1978, pp. 201-28.
- Spitzer, Leo. *Romanische literaturstudien*. Max Niemeyer Verlag, 1959.
- Strout, Cushing. "Border Crossings: History, Fiction, and Dead Certainties." *History & Theory*, vol. 31, no. 2, 1992, pp. 153-62.
- Tapscott, Stephen. *Twentieth-Century Latin American Poetry: a Bilingual Anthology*. University of Texas Press, 1996.

- Thésée, Françoise. "Un mémoire inédit de Victor Hugues sur le Guyane." *Revue française d'histoire d'outre-mer*, vol. 57, no. 209, 1970, pp. 469-502.
- Tibebu, Teshale. *Hegel and the Third World: the Making of Eurocentrism in World History*. Syracuse UP, 2011.
- Torres-Cuevas, Eduardo. *Historia del pensamiento cubano II*. Editorial Ciencias Sociales, 2006.
- Tucker, Aviezer. Introduction. *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, by Tucker, Blackwell Publishing, 2009, pp. 1-6.
- Tucker, Spencer. *The Roots and Consequences of Independence Wars: Conflicts That Changed World History*. ABC-CLIO, 2018.
- Urresti, Mariano Fernández. *Colón, el Almirante sin rostro: una biografía heterodoxa*. EDAF, 2006.
- Valbuena Briones, Ángel. "Una cala en el realismo mágico." *Cuadernos Americanos*, vol. CLXVI, no. 5, 1969, pp. 233-41.
- Vašíček, Zdeněk. "Philosophy of History." *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, edited by Tucker, Blackwell Publishing, 2009, pp. 26-43.
- Verzasconi, Ray. "Juan and Sisyphus in Carpentier's 'El camino de Santiago.'" *Hispania*, vol. 48, no. 1, 1965, pp. 70-5.
- Vico, Giambattista. *The First New Science*. Cambridge UP, 2002.
- . *The New Science of Giambattista Vico*. Cornell UP, 1948.

Wahlström, Victor. *Los enigmas de Alejo Carpentier: la presencia oculta de un trauma familiar*. MediaTryck Lund, 2018.

Weber, Alexander. *Günter Grass 's Use of Baroque Literature*. University of London, 1995.

Weil, Patrick. "Nationalities and Citizenships: The Lessons of the French Experience for Germany and Europe." *Citizenship, Nationality and Migration in Europe*, edited by David Cesarani and Mary Fulbrook, Routledge, 2017, pp. 74-88.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins UP, 1973.

Wolfflin, Heinrich. "Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art." *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, edited by Louis Zamora and Monika Kaup, Duke University Press, 2010, pp. 49-54.

Volek, Emil. "Alejo Carpentier y la narrativa latinoamericana actual (dimensiones de un 'realismo mágico')." *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 296, 1975, pp. 319-42.

Zamora, Lois Parkinson, and Monika Kaup. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Duke University Press, 2010.

---. and Wendy Faris. Introduction. *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris, Duke UP, 1995, pp. 1-11.

---. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge UP, 1993.