



Tesis doctoral

LOS IDEALES DE LA ILUSTRACIÓN Y LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN *EL SIGLO DE LAS LUCES* DE ALEJO CARPENTIER

Juan Andrés García Martín

**Dirigida por Matías Barchino Pérez
*Universidad de Castilla-La Mancha***

2024



**Programa de
Doctorado en
Investigación en
Artes, Humanidades
y Educación**



**Escuela Internacional
de Doctorado**

*LOS IDEALES DE LA ILUSTRACIÓN Y LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN EL SIGLO DE LAS LUCES DE ALEJO
CARPENTIER*

Tesis doctoral Juan Andrés García Martín. UCLM

Agradecimientos:

A mis padres, **Erena** y **Cándido**, por ser el origen y el sentido de todo. Por ser los mejores padres del mundo. El ejemplo que seguir en cada momento. Absolutamente todo se lo debo a ellos. ¡Gracias!

A mis hermanos, Gema y Eduardo, por la piña que hacemos cada vez que nos necesitamos.

A Emilio José Ortiz Rodríguez, por formar siempre parte de mi vida. A Ricardo Díaz Fernández por ser el toque cubano que da salsa a mi rutina. A mis hijos, Sergio y Alex, y a mis sobrinos Rafael, Daniel, Jorge y Gonzalo. Mi familia y mi orgullo.

A mi director de tesis, Matías Barchino Pérez, por confiar en que al final del camino algo bueno podría sacarse para que esta tesis viera la luz. Gracias por tu esfuerzo, sabiduría y dedicación.

A Catalina Ruiz Mollá, por animarme continuamente a seguir y por estar ahí siempre batallando y pudiendo con todo.

A María Custodia Sánchez Luque, por ser tan excelente compañera, siempre dispuesta a ayudarme y a enseñarme.

A Xiana Sotelo García. Mi último descubrimiento como persona especial, llena de entusiasmo y optimismo.

A Esther Bautista Naranjo, por haber aceptado formar parte de esta tesis doctoral.

A la Fundación Alejo Carpentier de La Habana y en especial a Araceli García Carranza.

A la familia cubana de La Habana: Tía Mercedes, Rayme, Raymi y Chantal.

A Francia, a su lengua y a su cultura que tanto amo y admiro.

A París. Por ser mi refugio y la ciudad donde siempre me gustará volver a perderme.

*LOS IDEALES DE LA ILUSTRACIÓN Y LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN EL SIGLO DE LAS LUCES DE ALEJO
CARPENTIER*

Tesis doctoral Juan Andrés García Martín. UCLM

ÍNDICE

RESUMEN	7
ABSTRACT.....	8
1 INTRODUCCIÓN	9
2 METODOLOGÍA.....	13
2.1 Enfoque de la investigación.....	13
2.2 Objetivos de la investigación.....	17
2.2.1 Objetivo general	17
2.2.2 Objetivos específicos	17
3 ALEJO CARPENTIER, LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y LA NOVELA HISTÓRICA.....	19
3.1 Alejo Carpentier y la novela histórica.....	23
3.1.1 Un breve resumen de la vida de Alejo Carpentier	23
3.1.2 El concepto de novela histórica	27
3.1.3 El siglo de las luces en la crítica literaria.....	29
3.1.4 Vitalidad individual y orden colonial en la novela	33
3.2 Lo real maravilloso	36
3.3 Difusión de las ideas de la Ilustración	40
3.4 La novela <i>El siglo de las luces</i> y la literatura latinoamericana.....	47
3.4.1 Antecedentes de la literatura latinoamericana.....	47
3.4.2 Etapas de la narrativa latinoamericana	48
3.4.3 La nueva narrativa	49
3.4.4 Alejo Carpentier en el contexto histórico y estilístico	50
3.4.5 Rasgos generales de la literatura latinoamericana.....	59
3.4.6 El mito.....	67
3.4.7 Alejo Carpentier, teórico de la literatura latinoamericana.....	76
3.5 Elementos de la Ilustración y la Revolución francesa en <i>El Siglo de las luces</i>	91

3.5.1	Víctor Hugues, histórico y personaje literario	91
3.5.2	Personajes de ficción: Esteban y Sofía	95
3.6	Los elementos característicos de la Revolución francesa reflejados en <i>El siglo de las luces</i>	100
3.6.1	La Guillotina	100
3.6.2	Las luces	116
3.6.3	El cuadro Explosión en una catedral	129
3.6.4	El concepto de utopía	130
PENSAMIENTO ILUSTRADO E IDEOLOGÍA REVOLUCIONARIA EN <i>EL SIGLO DE LAS LUCES</i>		137
4	La Ilustración y los ideales de la Revolución francesa en el Caribe	137
4.1	La difusión de los ideales de la Revolución francesa en las colonias americanas y caribeñas	137
4.1.1	Isla de Cuba	142
4.1.2	Isla La española / Revolución haitiana	145
4.1.3	Isla de Trinidad	148
4.1.4	Otras Antillas del Caribe	149
4.2	La cultura de la Ilustración y la Revolución	152
4.3	El siglo de las luces y su vinculación con la Ilustración y la Revolución Francesa	163
4.3.1	Contexto histórico al servicio de la ficción en <i>El siglo de las luces</i>	163
4.3.2	Caracterización del Caribe	165
4.3.3	El Caribe a finales del siglo XVIII	176
4.3.4	El Caribe a principios del siglo XIX	179
4.3.5	Elementos característicos de la Revolución francesa en el Caribe	182
4.3.6	Alejo Carpentier y la Revolución francesa	189
4.3.7	La cultura afrocaribeña	200
4.3.8	La presencia del mito	209
4.3.9	La culturalidad	213
4.3.10	La neodialéctica en El siglo de las luces	219
CONCLUSIONES		225
BIBLIOGRAFÍA		235

RESUMEN

La novela *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier realiza un acercamiento histórico e ideológico al siglo XVIII, a través del cual se discuten conceptos como progreso histórico, utopía y revolución. La crítica literaria lleva décadas discutiendo la propuesta de Alejo Carpentier en este sentido. Las conclusiones pueden agruparse entre quienes entienden que esta novela es escéptica ante la idea de progreso, y quienes mantienen su pertenencia al modelo inequívoco de progreso propio de la modernidad ilustrada. Estas conclusiones se basaron generalmente en el examen de la estructura narrativa subyacente. El objetivo de la presente tesis doctoral es analizar los ideales de la Ilustración y la Revolución francesa en la obra literaria de Alejo Carpentier *El siglo de las luces*. El enfoque de esta investigación es cualitativo y está enmarcado en un diseño documental. Se concluyó que, en *El Siglo de las Luces*, Alejo Carpentier recorre todos los contextos del Caribe para construir la identidad del sujeto caribeño del siglo XVIII, lo que de alguna manera aclara el entorno del sujeto cubano, haitiano o venezolano en el mundo actual. La narrativa de Carpentier es una celebración de las posibilidades ilimitadas de la lengua española, basada en su conocimiento profundo y como un territorio siempre abierto a la exploración y al descubrimiento, como lo hace el autor, rescatando las condiciones del transporte marítimo de antaño.

Palabras claves: Alejo Carpentier, El siglo de las luces, símbolos, progreso, Revolución, siglo XVIII, Independencia hispanoamericana.

ABSTRACT

The novel *El siglo de las luces*, by Alejo Carpentier, takes a historical and ideological approach to the 18th century through which it discusses concepts such as historical progress, utopia and revolution. Literary criticism has debated Alejo Carpentier's proposal in this regard for decades. The conclusions can be grouped between those of those who appreciate that this novel is skeptical with the idea of progress and those who maintain its affiliation with the univocal progress model typical of enlightened modernity. These conclusions have generally been based on the study of the underlying narrative structure. The objective of this doctoral thesis is to analyze the ideals of the Enlightenment and the French Revolution in Alejo Carpentier's literary work *The Century of Enlightenment*. The approach of this research is qualitative and is framed in a documentary design. It was concluded that, in the *El siglo de las luces* Alejo Carpentier goes through all the contexts of the Caribbean to build the identity of the Caribbean subject of the 18th century, which somewhat clarifies the environment of the Cuban, Haitian or Venezuelan subject in the current world. Carpentier's narrative is a celebration of the infinite possibilities of the Spanish language, based on a deep knowledge of it and as a territory always open to exploration and discovery, as the author does by rescuing the terms of navigation maritime of yesteryear.

Keywords: Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, symbols, progress, Revolution, 18th century, Hispanic American Independence.

1 INTRODUCCIÓN

El escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980) es el autor de la novela *El siglo de las luces*, objeto de la presente investigación. Esta obra, publicada en 1962 y considerada una de las más importantes en la narrativa hispanoamericana del siglo XX, se desarrolla en las islas caribeñas de Cuba y Haití y está ambientada en la última época del siglo XVIII, cuando tiene lugar el gran acontecimiento histórico de la Revolución francesa, el cual fue decisivo para la historia moderna por sus aportes al pensamiento humano.

Mientras que varios estudiosos literarios han planteado que esta novela pertenece a la corriente denominada *Nueva Novela Histórica* -entre ellos Seymour Mentón- debido a que en la historia planteada no destacan los personajes históricos tradicionales y ya conocidos, sino personajes que también formaron parte de ese relato histórico, pero que no son reconocidos por la historia oficial, otros autores, como Claude Dumas, indican que no se trata de una novela histórica, sino eminentemente filosófica.

Tomando en cuenta que la crítica literaria lo considera unos de los escritores fundamentales del siglo XX en lengua española, uno de los artífices de la renovación literaria latinoamericana y creador de lo real maravilloso, surge el interés por el estudio de su obra en la presente Tesis Doctoral, particularmente por su obra *El siglo de las luces*, en la que el autor aborda en gran medida los contextos del Caribe, para construir la identidad del sujeto caribeño del siglo XVIII. Estos contextos le permiten a Carpentier mostrar una idea de las diferencias culturales, geográficas e ideológicas que edifican a la población de esta zona.

No obstante, la novela destaca no por ser un relato más sobre la Revolución francesa, sino por escoger como escenario principal las islas americanas bajo el control de Francia, donde, aunque no se suele tener en cuenta, también se vivió la llegada de la Revolución. En particular, Carpentier se centra en un personaje real, pero a menudo olvidado: Víctor Hugues, un marsellés al que le fue encargada la gobernación de las islas de Guadalupe y Martinica por orden de la Convención Nacional que regía a Francia durante la primera mitad de la década de 1790. “El Robespierre de las Américas”, lo

llamaría Antonio Ponte, escritor cubano. Desde allí, él fue el encargado de llevar las políticas de la revolución al nuevo mundo y de enfrentarse directamente con uno de los problemas característicos de las colonias: la esclavitud.

La obra *El siglo de las luces* se asienta sobre un entramado alegórico que, partiendo del símbolo de la luz e integrando otros concurrentes, expone la torpeza práctica de los ideales de la Ilustración en el Caribe, así como su descontextualización. Esta obra presenta una reflexión sistemática sobre la simbología de la luz y, en realidad, es un ensayo sobre la historiografía y la penetración de las ideas europeas en la América Latina del siglo XVIII.

La visión que aporta Alejo Carpentier en su novela se inscribe en una corriente crítica, en tanto una época de grandes esperanzas e ideales también es generadora de grandes derrotas y desilusiones, por lo que en la novela se exponen las fortalezas, debilidades y contradicciones de este movimiento revolucionario, a través de los protagonistas.

El autor cubano emplea datos históricos para crear realidades espaciotemporales ficticias, lo que le permite presentar distintas facetas, situaciones cruciales y el análisis de distintas perspectivas de los protagonistas, creando a su vez un contexto literario verosímil.

La Revolución francesa, hecho acaecido a finales del siglo XVIII, específicamente en 1789, forma parte de un compendio de sucesos históricos que tuvieron una repercusión especial en el Caribe y países de América Latina. Este suceso, juntamente con la Guerra de Independencia de las Trece Colonias Inglesas de Norteamérica (1763), la Revolución de Haití en 1791, el despotismo ilustrado en Europa y la invasión napoleónica de España, se encuentra enmarcado en el proceso de transformaciones de índole científico-técnica, que se inició con la Revolución industrial inglesa.

Cabe destacar que se han adelantado numerosos estudios que han aportado elementos sustanciales sobre la influencia de la Ilustración y los ideales de la Revolución francesa en el ámbito cultural cubano, lo cual debe ser tenido en cuenta, para comprender

la influencia de Alejo Carpentier al momento de escribir su obra. Sin embargo, el tema dista mucho de estar agotado, en este sentido, en la presente investigación se plantean un conjunto de interrogantes en relación con la obra de Alejo Carpentier *El siglo de las luces* y su vinculación con los ideales de la Revolución francesa, así como el contexto y tejido histórico que integra la narrativa de esta obra literaria.

*LOS IDEALES DE LA ILUSTRACIÓN Y LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN EL SIGLO DE LAS LUCES DE ALEJO
CARPENTIER*

Tesis doctoral Juan Andrés García Martín. UCLM

2 METODOLOGÍA

2.1 Enfoque de la investigación

El enfoque de esta investigación es cualitativo. Según lo planteado por Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista (2014) en las investigaciones cualitativas, la información se recolecta y analiza para descubrir y/o afinar preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación. Respecto al planteamiento, esta investigación se enmarca en un diseño documental. Según Guillermina Baena Paz (2017), se entiende por investigación documental el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo en información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos.

De ahí que la presente investigación esté enmarcada en un diseño documental, por cuanto la información necesaria para llevar a cabo el análisis de los ideales de la Ilustración y la Revolución francesa en la obra literaria de Alejo Carpentier *El siglo de las luces* se obtendrá de acuerdo con lo planteado por Guillermina Baena Paz (2017), a partir del análisis crítico de la información consultada.

Este trabajo constituye una revisión crítica del estado del conocimiento. En este sentido, se realiza un análisis de los ideales de la Ilustración y la Revolución francesa en la obra literaria de Alejo Carpentier *El siglo de las luces*, lo cual implica observar y describir la unidad de estudio.

Las técnicas de recolección de datos son las distintas formas de obtener la información. Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista (2014) explican que son ejemplos de técnicas: la observación directa, la encuesta en sus dos modalidades (entrevista o cuestionario), el análisis documental y el análisis de contenido, entre otros. En este sentido, las técnicas empleadas en la investigación contemplan el análisis documental y de contenido.

La bitácora de campo y fichas electrónicas (en formato word.docx) son los instrumentos de recolección de datos empleados, a fin de plasmar informaciones de interés, obtenidas a partir de la revisión y análisis de fuentes escritas, legales, electrónicas y audiovisuales para proceder al respectivo análisis; de igual manera, a través de estos instrumentos se mantiene un control de la bibliografía consultada. Para evitar la pérdida de la información, Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista (2014) recomiendan el respaldo en unidades externas de almacenamiento.

Carlos Muñoz Razo (2011) indica que las fuentes de información documental comprenden los registros de conocimientos recopilados a través de escritos formales, libros, revistas, manuscritos, cuadros, figuras y registros audibles en grabaciones fonográficas, los cuales se utilizan como fuentes de consulta para fundamentar un conocimiento. El autor especifica que estas fuentes se dividen en cuatro grandes grupos, en correspondencia a lo anterior, en la presente tesis doctoral se emplean en su totalidad estos cuatro grupos de fuentes de información, las cuales se indican en los siguientes párrafos:

1. Fuentes de información bibliográfica: libros, documentos, revistas o cualquier otro medio de registro impreso.
2. Fuentes de información iconográfica: son las fuentes de información que se presentan como dibujos, iconos, pinturas y cualquier tipo de imágenes gráficas, de las cuales se obtiene información.
3. Fuentes de información digital: entre los principales ejemplos de comunicación digital se encuentran los ordenadores y sistemas similares de captura y emisión de información.
4. Fuentes de información de internet: páginas web, bibliotecas en línea, catálogos de trabajos finales de grado y tesis en línea, buscadores en línea, publicaciones en línea.

De acuerdo con Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista (2014), el procesamiento y análisis de datos implica organizar los datos obtenidos, transcribirlos

cuando resulta necesario y codificarlos. La codificación tiene dos planos o niveles. Del primero se generan unidades de significado y categorías, del segundo emergen temas y relaciones entre conceptos.

Con el objetivo de asegurar la validez y credibilidad de los datos e informaciones recolectadas a través de la revisión documental, se empleará la técnica de la triangulación recomendada por Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista (2014), la cual consiste en la verificación de la existencia de determinados fenómenos y la certeza de las explicaciones individuales mediante la recolección de datos y una serie de fuentes, para posteriormente comparar y contrastar una explicación con otra, con el fin de elaborar un estudio lo más equilibrado posible.

La triangulación permite una visión del problema de la investigación desde varios ángulos y posiciones, en la medida que se confronta la información sobre un determinado tema y problema con la información extraída de diversas fuentes.

En el cuadro 1 que sigue a continuación, se presentan de manera detallada las estrategias de procesamiento y análisis de datos.

Cuadro 1

Estrategias de procesamiento y análisis de datos

ACTIVIDADES	
Exploración y determinación de las fuentes de información	Lectura y organización de materiales
ESTRATEGIAS	
Organización de datos	Transcripción del material obtenido
FINALIDAD	
Análisis de la información recolectada	

TÉCNICAS EMPLEADAS

Comparación de los temas planteados en los objetivos para crear categorías	Comparación de categorías para generar explicaciones	Triangulación
--	--	---------------

RESULTADOS

Interpretación de los datos obtenidos	Se da respuesta a los objetivos planteados en la investigación	Verificación de la existencia de determinados fenómenos y la veracidad de las explicaciones individuales	Visión del problema de la investigación desde varios ángulos y posiciones	Redacción del capítulo correspondiente a los resultados de la investigación
---------------------------------------	--	--	---	---

Nota. Cuadro elaborado con información de Roberto Hernández, Carlos Fernández y Pilar Baptista (2014).

2.2 Objetivos de la investigación

Teniendo en cuenta que la novela *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier constituye una obra de gran envergadura en la narrativa hispanoamericana, en especial por la inclusión de elementos relacionados con el movimiento histórico de la Revolución francesa, los objetivos que se plantean en la investigación son los siguientes:

2.2.1 Objetivo general

Analizar los ideales de la Ilustración y la Revolución francesa en la obra literaria *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier.

2.2.2 Objetivos específicos

- Evaluar las bases del pensamiento ilustrado y la ideología revolucionaria.
- Conceptualizar el contexto histórico de la novela *El siglo de las luces*.
- Comprender los aportes de la novela *El siglo de las luces* a la literatura latinoamericana.
- Interpretar los pilares filosóficos del pensamiento de Alejo Carpentier presentes en *El siglo de las luces*.
- Exponer los elementos de la Ilustración y la Revolución francesa en *El siglo de las luces*.

*LOS IDEALES DE LA ILUSTRACIÓN Y LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN EL SIGLO DE LAS LUCES DE ALEJO
CARPENTIER*

Tesis doctoral Juan Andrés García Martín. UCLM

3 ALEJO CARPENTIER, LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y LA NOVELA HISTÓRICA

En las obras de Alejo Carpentier se destaca la relación filosofía-literatura, en sus múltiples mediaciones, determinaciones y condicionamientos. Lo real maravilloso, síntesis concreta de toda su obra, es en sí mismo una vasta fuente cultural fundada en la humanidad y en la historia. Por eso, el hombre, la cultura y la historia son temas recurrentes en la obra de Carpentier.

Le interesa el hombre en su intrincado y complejo cosmos, y para penetrar en él, la cultura y la historia le son imprescindibles. Su filosofía humanista, desplegada y concretada en la literatura, deviene reflexión crítico-analítica del hombre en sus circunstancias temporales y en su constante afán de encontrarse como tal.

Carpentier hizo filosofía desde la literatura y literatura desde la filosofía. Su extensa cultura humanista posibilitó un discurso integrador, complejo y transdisciplinario. Lo real maravilloso, su gran revelación como creación artístico-literaria es en sí mismo un cosmos humano de trascendencia universal.

Es la concreción de la rica cosmovisión carpenteriana, tematizada en un ideal artístico-literario, que se realiza como tal en una región particular de nuestro planeta: América Latina.

En lo real maravilloso, como totalidad holística aprehensiva, se suprime dialécticamente la oposición entre lo objetivo y lo subjetivo, para encarnar en síntesis atributos cualificadores de la cosmovisión de Alejo Carpentier: ecumenismo, latinoamericanismo, barroquismo, contextualismo, etc. es un todo artístico-literario, con fuerte enfoque filosófico, para mirar el devenir de América con sentido cósmico y al mismo tiempo apegado a la realidad concreta.

El término de las “lucos” es un elemento característico vinculado con el contexto histórico e ideológico del siglo XVIII. Como lo indica Eduardo San José (2007), Alejo Carpentier emplea en la novela *El siglo de las lucos* el símbolo de la luz, articulándolo en

diferentes alegorías que explican el significado histórico del siglo XVIII, tanto hispanoamericano como caribeño.

Carpentier se refiere al símbolo de la luz en su obra como “la inminencia de un gran incendio” que Esteban esa noche aceptaba como una purificación necesaria, como un Apocalipsis que estaba anhelante de presenciar cuanto antes, para iniciar su vida de hombre en un mundo nuevo” (Carpentier, 2012, p. 95).

La obra en cuestión presenta una reflexión más sistemática sobre la simbología luminosa, y, de hecho, este texto constituye un ensayo ficcional sobre la inteligencia historiográfica y sobre la penetración de las ideas europeas en la Hispanoamérica del siglo XVIII (San José, 2007).

Maribel Valenzuela Guzmán (2008) explica que la Revolución francesa marcó el final definitivo del Absolutismo y dio cabida a un nuevo sistema político, donde la burguesía y en algunos casos las masas populares, se convirtieron en la fuerza política dominante en el país. Un conjunto de factores internos y externos de gran relevancia fueron el caldo de cultivo que condujo a este movimiento europeo con repercusión a nivel mundial.

El levantamiento de la burguesía con miras a lograr la implementación de un modelo más incluyente e igualitario, donde bajo el paraguas de las ideas de la Ilustración se procuró crear una sociedad con mayor equilibrio político y representatividad, condujo al hecho trascendental como lo fue la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, bajo los preceptos de la libertad, igualdad, propiedad, seguridad y resistencia a la opresión, promulgada el 26 de agosto de 1789, y que a su vez constituye el prefacio de lo que sería la primera constitución francesa de 1791 (Mabilia, 2019).

Influenciada por la doctrina de los derechos naturales, los derechos de esta declaración se entienden como universales, válidos en todo momento y ocasión, al pertenecer a la naturaleza humana. En la obra de Carpentier se menciona este hecho cuando el personaje de Víctor manifiesta que “todos los hombres nacieron iguales”, cuando el personaje de Ogé intenta curar a Esteban del asma que lo aquejaba

violentamente y Sofía pone en duda las capacidades médicas del haitiano indicando que era “un negro” (Carpentier, 1981, p. 17).

En líneas generales, el análisis de la Revolución francesa pasa por el estudio de la dicotomía entre el liberalismo y conservadurismo político europeo y las contradicciones presentes entre los Estados europeos, que encarnaron distintos modelos políticos. Es decir, abarca el estudio de la aspiración a reformas políticas y económicas, en medio de la proliferación de las ideas de la Ilustración y su evolución a lo largo del tiempo, con miras a convertir el liberalismo en un paradigma con una mayor preponderancia (Mobilia, 2019).

En contraparte, dicho análisis supone el estudio de aquellas élites vinculadas con el conservadurismo, persuadidas de que la sociedad no estaba preparada para los cambios vertiginosos que implicaba un movimiento histórico como la Revolución francesa; esta serie de contradicciones constituye el primer paso de los cambios estructurales acontecidos en Europa a lo largo de los períodos posteriores (Mobilia, 2019).

Con respecto a los elementos característicos de la Revolución francesa presentes en la obra de Alejo Carpentier, aparte de la continua referencia al símbolo de la luz, la guillotina tiene una presencia importante a lo largo de la novela, donde se la denomina “La máquina” (Rogers, 2013). Este instrumento fue introducido en Francia por Joseph Guillotin, un médico vinculado con el movimiento de la Ilustración, que propuso utilizar este artefacto para reducir el sufrimiento de los condenados a muerte, en el contexto de la Revolución francesa.

El propósito de Guillotin era distinto al que se destinó finalmente esta máquina –aunque resulte una idea contradictoria– se adoptó en Francia para permitir a los condenados a una muerte “digna” e indolora, que en un principio se denominaba “máquina inglesa para decapitar”, la idea de Guillotin era la de implementar una muerte igualitaria consecuente con una propuesta política, esto debido a que la decapitación estaba reservada solo para el segundo estado o la nobleza. En este sentido, Guillotin proponía que todo ciudadano condenado, sin importar su clase social, tuviera una muerte “decorosa”, libre de tortura y/o sufrimiento.

Durante el denominado “Período del Terror” (1793-1794), se instalaron al menos 50 guillotinas en toda Francia. Los personajes más emblemáticos decapitados a consecuencia de este mecanismo fueron Luis XVI y su esposa María Antonieta, ejecutados en la antigua Plaza de la Revolución, en el corazón de París, hoy Plaza de la Concordia.

Por otra parte, en la obra de Carpentier, la revolución está representada en el personaje de Víctor Hugues, como la figura que ha puesto al tanto al mundo antillano sobre la Revolución francesa. En la narrativa de esta obra se percibe que Esteban se deja llevar por los primeros ideales de Víctor Hugues, los mismos que le llevan a las ideas revolucionarias de “fraternidad, igualdad y libertad”. En todo el texto intenta luchar por estos ideales, pero se ve derrotado en un mundo al que no puede cambiar. Además, su desaliento y su frustración vienen dados, en gran parte, por los cambios ideológicos de Víctor Hugues.

Con base en los planteamientos anteriores, resulta muy útil analizar la manera en que Alejo Carpentier extrapola un suceso histórico que tuvo su origen en el continente europeo –la Revolución francesa– y las ideas de la Ilustración hacia América, especialmente en el Caribe, haciendo referencia a un personaje histórico que existió en la realidad, como lo fue Víctor Hugues, y que en muchos casos contribuyeron a las causas independentistas de las colonias en América.

Para llevar a cabo el análisis, conviene interpretar la intención del autor y su punto de vista ante la penetración de los ideales de la Revolución francesa en el Caribe, y la exposición de elementos característicos de este movimiento. Esto debido a que Alejo Carpentier dilucida, empleando categorías históricas y culturales, los hechos revolucionarios durante el periodo de la recreación de la Revolución francesa en Europa y, específicamente, en la América caribeña, en un tiempo de gran revuelo tanto social como político (Núñez, 1989).

Adicional a ello, es preciso determinar la razón del autor para escoger determinados personajes históricos y la posterior vinculación con los elementos o factores

característicos de la Revolución francesa, a través de los cuales expone su posición ante la penetración de estos ideales, cuestión que no ha sido abordada en su totalidad.

3.1 Alejo Carpentier y la novela histórica

3.1.1 Un breve resumen de la vida de Alejo Carpentier

Este novelista cubano nació en Lausana, Suiza, en 1904. De padre francés y madre rusa, Alejo Carpentier se traslada a Cuba por decisión de su padre, debido a que Europa no era lo que deseaba y prefería la comodidad que le ofrecía una isla caribeña. Según la autora Claudia Linggi (2013), al culminar sus estudios de primaria, Carpentier se marcha a París para continuar con sus estudios de secundaria.

De regreso a Cuba, Carpentier se involucra en la política y entra a formar parte del círculo de intelectuales y artistas que estaban en contra de la dictadura de Gerardo Machado y el sistema imperialista de Estados Unidos. Abandona sus estudios de arquitectura y comienza a trabajar como periodista.

Más adelante, en 1927, es encarcelado por sus actividades políticas, tras haber participado en la famosa “Protesta de los trece” y, a consecuencia de ello, como indica Juan Armando Raggi (2017), Alejo Carpentier solicita asilo político en Francia (Raggi, 2017). En París se impregna de corrientes literarias como el surrealismo y las teorías teatrales. En 1939 regresa a Cuba y se vincula con diversas actividades culturales. En 1943 viaja a Haití, donde factores como la magia y el sincretismo cultural y religioso lo inspiran a desarrollar la teoría de lo real-maravilloso y a escribir su novela *El reino de este mundo* (1949).

El escritor cubano Guillermo Cabrera Infante ofrece un interesante resumen de la vida de Alejo Carpentier. Indica que Alejo Carpentier fue “sucesivamente arquitecto frustrado, compositor amateur, diletante de la poesía negrista (llegó incluso a escribir una novela negra, que no debe confundirse con un *roman noir*, titulada *Ecué Yamba-O*, sobre la santería sincrética afrocubana, la magia negra que se practica en Cuba), además de excelente musicólogo y, finalmente, escritor serio” (Cabrera, 1992, p. 52).

Alejo Carpentier vivió en autoexilio en Venezuela durante catorce años (1945-1959). Algunos críticos identifican este periodo como el más fecundo de su vida, tanto por la cantidad como por la gran calidad de lo que escribió entonces. Carpentier terminó *El reino de este mundo* en Caracas, en marzo de 1948.

Carpentier también escribió íntegramente otras tres de sus grandes novelas en Caracas: *Los pasos perdidos* (1952), *El acoso* (1956) y *El siglo de las luces* (terminada en 1958, pero publicada en 1962). Aprovechó su estancia en Venezuela para conocer mejor la naturaleza del continente americano. En 1947 hizo un viaje al interior del país, atravesando zonas deshabitadas hasta llegar a Ciudad Bolívar. A lo largo de su viaje conoce San Carlos de Río Negro, y allí convive con algunas de las más originarias tribus americanas.

La novela corta *El acoso*, publicada en 1956, presenta un episodio sangriento entre bandas terroristas enemigas, inspirado por los acontecimientos de la época de desórdenes que siguió la caída del presidente cubano Gerardo Machado (Liggi, 2013).

Durante su etapa en Venezuela, Carpentier también escribió la mayoría de sus cuentos, y algunos críticos arguyen que es muy posible que cuentos escritos en otros lugares, como *Los advertidos* y *El derecho de asilo*, tienen como fuentes temas, anécdotas y personajes venezolanos.

Realizó también una gran producción periodística durante su estancia en Venezuela, publicando cerca de dos mil artículos y crónicas en su columna «Letra y solfa» en el diario *El Nacional* entre 1950 y 1959. Además, publicó muchos otros artículos, ensayos y reportajes para el mismo diario y para otras publicaciones venezolanas, cubanas y de otros países. Carpentier también enseñó a la Universidad Central de Caracas y trabajó para una agencia de publicidad durante su tiempo en el país (Liggi, 2013).

Carpentier regresó a Cuba en 1959 donde volvió a residir en la capital. En 1962, llegó a ser el director ejecutivo de la *Editorial Nacional de Cuba*, órgano del gobierno revolucionario que organizó las exigencias editoriales del Ministerio de Educación,

Consejo Nacional de Universidades (La Habana, Las Villas y Oriente), las ediciones de la Academia de Ciencias de Cuba, Editorial Juvenil, y el Consejo Nacional de Cultura, grupo que incluye la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el Archivo Nacional, la Biblioteca Nacional, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), el Instituto de Artes Cinematográficas Cubanas (ICAIC) y la Casa de las Américas. Carpentier también fue el vicepresidente del UNEA, hizo crítica literaria en la *Gaceta de Cuba* y colaboró en publicaciones extranjeras como *Sur*, *Ínsula* y *Les Langues Modernes* (Liggi, 2013).

En el año 1962 publica *El siglo de las luces*, obra que es objeto de estudio en la presente investigación. Fallece en 1980 en París donde desempeñaba un cargo como consejero en la Embajada de Cuba en Francia, reafirmando su posición política de izquierda revolucionaria.

La novela *El siglo de las luces* comenzó a ser escrita en 1957, en Caracas, Venezuela, según se aprecia en los diarios de Carpentier: “febrero 4 de 1957: A poco de llegar, empiezo una nueva novela, ¡de grandes proporciones! *El siglo de las luces*. Me maravilla el tema. Vuelvo a tener el entusiasmo de otros tiempos” (Carpentier, 2013, p. 189).

Su estancia en Venezuela tuvo una importante influencia. El escritor Guillermo Cabrera Infante indica en su obra *Mea Cuba* lo siguiente:

Por esa época Carpentier debió adoptar también la nacionalidad venezolana, ya que vivía, trabajaba y escribía en Caracas. Inclusive su editor americano lo daba, en una de sus solapas, como venezolano. No es extraño porque era en Venezuela codueño de una firma publicitaria, además de jerarca cultural, que no había podido serlo nunca en Cuba, y sus actividades se extendían hasta organizarle eventos artísticos al dictador Cerdito Pérez. No volvió a ser tan importante hasta que se hizo acólito de Fidel Castro en los años sesenta, primero como consejero

cultural, luego de director de la Imprenta Nacional (“el zar del libro”, lo apodó un periodista en fuga) y finalmente fue enviado oficial a Francia hasta que murió en París, la ciudad de sus sueños, y sus pesadillas. Fue durante una de sus pesadillas (culpa del hambre más que del hombre) que Lydia Cabrera conoció a Carpentier en 1932 (Guillermo Cabrera, 1992, p. 293).

En líneas generales, Carpentier considera el continente americano como una asignatura pendiente y dedica un considerable período de su vida a su estudio. Comprende que la corriente del surrealismo que había aprendido en París solo se identifica con Europa, si bien este continente siempre es un referente en su obra, especialmente París, América representa lo real y maravilloso, lo vivo, mientras que Europa se atasca en lo banal (De la Fuente, 1991).

En este orden de pensamiento José Martí resultará determinante al entregarle las categorías a Alejo Carpentier para pensar América en su compleja diversidad. Reiteradamente citado y aludido, Carpentier afinca la trama argumentativa de su discurso en el concepto de máxima generalidad cultural, ética y política de “nuestra América”. Desde su entrañable conciencia nacional, continuador legítimo del ideal bolivariano, Martí es para Carpentier un hacedor, tanto revolucionario como estético, sin que puedan separarse ambas facetas, es el artista total que ha encontrado su papel, que ha podido responder, en la plenitud de la teoría y práctica transformadoras, a la pregunta crucial de quién soy (De la Fuente, 1991).

Desde esta perspectiva martiana, Carpentier subraya que no basta con estudiar la historia de cada nación, es necesario, a la par, interpretar la historia de América Latina en su heterogénea complejidad, en su unidad contradictoria. También incita a una relectura cultural de América reconstruyendo las imágenes de su autoctonía, en la fecundidad de sus clásicos, en la originalidad de su expresión, que no ha cesado de perseguir sus signos identificadores. Al discurso colonialista, incapaz de ver lo múltiple y las diferencias, con sus constantes de dominación enajenadora, opone el discurso desalienante de una historia entendida como tarea humana, con sus alternativas de crítica a la dependencia,

de resistencia y liberación, razonando con criterio histórico desde nuestras grandes comunidades culturales.

Su narrativa encierra una concepción de la tierra americana como una tierra mágica e incluso mitológica (Becerra, 2014). Su discurso penetra en los espacios sociales e históricos, y este aspecto de su evolución es fundamental.

3.1.2 El concepto de novela histórica

Ha habido una larga discusión en las humanidades y las ciencias sociales sobre cómo distinguir el relato histórico del relato ficticio y viceversa. La controversia no solo se ha limitado a la distinción entre dos formas diferentes de prosa narrativa, sino también a establecer el alcance epistemológico de la historia y la literatura. Aristóteles fue el primero en iniciar esta discusión, en su intento por aclarar la distinción entre historia y ficción:

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 (Llaca, 2020, p. 17).

Se delimitó el alcance de ambas según el criterio aristotélico, entendiendo por literatura un relato imaginario (ficticio) y por historia un relato real (factual). Esto llevó a la creación de las categorías de lo verosímil y lo verídico. En esencia, la función de la literatura consistía en considerar las posibilidades de lo que podría haber sucedido en función de la plausibilidad, mientras que la tarea de la historia consistía en recontar lo que realmente sucedió y ofrecer un discurso honesto sobre el pasado. En la antigüedad

grecolatina y hasta mediados del siglo XIX, esta distinción aristotélica, que concebía la historia como el relato fiel de lo que sucedió, prevaleció hasta que se alcanzó una progresiva reducción de la dimensión épica, mítica y dramática de la historia (Mata Induraín, 1995).

Varios géneros literarios, como la novela, la epopeya, la memoria, la biografía y la autobiografía, se tomaron como inspiración del pasado, con la intención de revelar una verdad histórica. En el siglo XIX, la novela se convirtió en un género literario que rompió la descripción de roles aristotélicos al unir las dos tareas narrativas: lo que sucedió (la realidad) y lo que pudo haber sucedido (la ficción). Este relato híbrido sitúa la acción novelesca (inventada) en un pasado histórico lejano y/o real, o al menos en un tiempo pretérito cuyos referentes son evidentes. Este discurso híbrido guarda relación con otros géneros narrativos literarios y no literarios, como las memorias, el diario, la biografía y la autobiografía, la crónica y la leyenda. 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 Induraín, 1995, p.18).

De acuerdo con los estándares establecidos por Kurt Spang en *Apuntes para una definición de la novela histórica* (1998), distinguir una novela histórica de otra que no lo es resulta menos difícil que ofrecer una definición genérica. De acuerdo con esta teoría, la novela histórica tiene las siguientes características: a) una perspectiva sobre una época pasada en la que se publica una versión particular, generalmente distinta a la conocida, de los eventos ocurridos; b) utiliza recursos estético-literarios para construir documental y ordenadamente los hechos referenciales; y c) es escrita muchos años después de que ocurrieron los hechos que en ella se narran.

La novela histórica *El siglo de las luces* encaja en este marco teórico. En la teoría literaria, el tratamiento recurrente del pasado en esta novela ha despertado el interés por abordar la narrativa histórica desde la reflexión sobre los géneros literarios. Esto ha dado lugar a conceptos como la ficción histórica. A pesar de la controversia sobre el tema, ya que la postmodernidad rechaza en gran medida la historiografía y, a su vez, los

historiadores tradicionales reaccionan contra los métodos "lingüísticos postmodernos", el concepto de ficción histórica es que, independientemente del género, puede abordar asuntos, acontecimientos y problemáticas de manera que la historia tradicional y académica no puede.

Por lo tanto, la categoría de ficción histórica abarca toda la creación literaria que busca descubrir y revelar los aspectos textuales del pasado mediante procedimientos que no son accesibles para los métodos convencionales de la investigación histórica.

La novela de Alejo Carpentier se considera histórica porque, además de ambientarse en una época lejana, reconstruye el pasado utilizando referentes históricos, ofreciendo al lector una perspectiva reveladora que es inaccesible para la historiografía tradicional.

La literatura histórica también se puede contemplar en la oposición moderno-postmoderno. Los escritores de novelas históricas tradicionales (modernas) se adhieren a la historia científica, dialéctica y positivista, al igual que en la filosofía de la historia; en cambio, los escritores de nueva ficción histórica (postmoderna) se adhieren a la historia científica, dialéctica y positivista (Mata Induraín, 1995).

3.1.3 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.

En una línea temporal paralela a la Revolución francesa, el espacio del Caribe y su memoria fragmentada vuelven a reajustarse, tal como ocurre en la ficción histórica de las obras de Carpentier. Sin embargo, en lugar de enfocarse en un hecho específico y en una realidad específica, *El siglo de las luces* describe las corrientes de pensamiento que impulsaron los grandes sucesos de una época. En particular, cómo las ideas de la Ilustración y, más específicamente, las del idealismo francés, se trasladaron al Caribe y se transformaron en realidades distintas a las del origen del Viejo Mundo. Aunque se describen sucesos en Francia y España, el relato concentra la mayor parte de los

capítulos en Cuba, Saint-Domingue, Guadalupe, Cayena –la Guayana francesa–, y Surinam –la Guayana holandesa–.

La idea de que el Caribe se vuelve repetitivo y atrasado en comparación con el reloj europeo, se presenta en *El siglo de las luces* desde una perspectiva más amplia, ya que incluye a varias empresas colonizadoras, como la francesa, española y holandesa, destacando sus técnicas y diferencias culturales. A pesar de que la novela está escrita en orden cronológico, hay numerosos indicios que dan la impresión de estar leyendo pasajes y eventos cuyos resultados frecuentemente se repiten. La presencia de Carlos, uno de los protagonistas, al inicio y al final de la novela es uno de los elementos que evocan la circularidad.

Carlos es un personaje que no participa mucho en el desenlace de la historia, sin embargo, es el que abre y cierra la trama y, por lo tanto, ata los cabos de la historia. Varios símbolos, como la pintura *Explosión en una catedral*, y las diversas instituciones políticas europeas, que son símbolos de la colonización y que regresan después de su abolición, como la Iglesia católica, la monarquía y los códigos jurídicos de la esclavitud, son tratados de la misma manera.

La aparición de estos indicios y símbolos en los primeros capítulos y su desaparición y regreso en el final del relato dan la impresión de ciclos circunscritos y superpuestos en una línea cronológica. Si bien Roberto González Echevarría (2008) 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” (González Echevarría, 2008, p.18).

Según González Echevarría, Carpentier rescata a Hegel en *Los pasos perdidos*, una tendencia que seguirá y se desarrollará a través de un proceso de reescritura de la historia por parte del autor. Hegel también prepara el camino final para Vico, cuya filosofía se encuentra en la novela *Concierto barroco*. Para González Echevarría (2008), la ruptura del círculo espengleriano y el movimiento en espiral de *El siglo de las luces* son los elementos que hacen pensar en el puente filosófico que une a Hegel y Vico.

Salvador Bueno ha respaldado la postura de crítica de González Echevarría, al afirmar que "aunque cada nuevo estadio histórico parece repetir el ciclo anterior, lo supera, ya que el hombre traza en la historia una espiral, lenta, difícil, pero segura, que constituye la laboriosa marcha de la humanidad en busca de una mayor felicidad" (Birkenmaier, 2004, p.51). En contraste, Anke Birkenmaier, en un artículo titulado *Eras del barroco* compara la forma cíclica de la novela con la recurrencia barroca y las eternas leyes orgánicas espenglerianas de muerte y vida.

La crítica llega a la conclusión de que tanto Spengler como Carpentier comparten la perspectiva crítica de la Ilustración como el acontecimiento y la característica esencial de la era moderna. El debate crítico es importante tanto para el contexto de la obra como para la interpretación de su autor, ya que ofrece puntos de vista desde la modernidad y la postmodernidad, lo que lo coloca en medio de diferentes enfoques de época sobre Carpentier.

Los análisis efectuados por Roberto González Echevarría sobre *El siglo de las luces* son particularmente complejos. En primer lugar, el crítico combina las filosofías de Vico y Hegel. Según el filósofo italiano, el recorrido de la historia comienza en un principio cíclico de una espiral infinita por la cual la humanidad avanza en un camino de creación y destrucción innatas en su reversión a la barbarie. Vico demuestra que la humanidad no solo avanza hacia la civilización, sino que también puede retroceder y volver a su instinto más salvaje.

Según el estudio de Anke Birkenmaier (2004), Carpentier criticó la modernidad y su forma de ver la historia, lo que explica su fuerte oposición a Hegel y a la idea de progreso histórico. En varias entrevistas, el escritor expresó claramente su crítica hacia la modernidad. Carpentier sostiene la idea de la "persistencia de las constantes humanas" en el transcurso de la historia, debido a que, en contraposición a la idea actual de la dialéctica y el progreso, la historia se repite, trayendo al presente la experiencia pasada con diferentes 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– (Arias, 1977, p.30).

Estas afirmaciones demuestran que Carpentier nunca empleó el concepto de progreso hegeliano como base teórica para sus obras históricas. La estructura general de la novela está determinada por los capítulos primero y séptimo, respectivamente. Al mismo tiempo, afirman la necesidad de crear un proyecto de escritura explícito o al menos insistente, comprensible en la perspectiva de un combate no declarado, pero por eso mismo fundamental para la conciencia histórica o la historicidad del mundo social y político, a través de medios literarios.

La novela, como género fundamentalmente histórico, es la forma literaria más adecuada para expresar trayectorias individuales. El personaje ya no es un arquetipo, como ocurre con frecuencia en el lenguaje dramático, porque representa un camino, una modificación muy vinculada con las opciones intelectuales y antropológicas del novelista, con su cultura y sus representaciones más o menos conscientes.

Cabe destacar que en el libro *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993), Menton Seymour, considera para la novela histórica las siguientes características:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la representación de algunas ideas filosóficas.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos.

4. La metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación.
5. La intertextualidad.
6. Los conceptos bajtinianos de dialogismo, carnaval, la parodia y la heteroglosia.
7. Mayor variedad respecto a la novela histórica tradicional.

3.1.4 Vitalidad individual y orden colonial en la novela

La plasticidad es una característica clave de los personajes de *El siglo de las luces*. Víctor Hugues es el personaje más destacado, ya que su nombre y su característica son perfectamente coincidentes: el éxito.

El personaje de Víctor tiene una función simbólica y poética, debido a la motivación onomástica. La veracidad de su amistad con Ogé, el médico negro que logra curar a Esteban de su mal crónico, no será cuestionada nunca, incluso si el aventurero parece haber olvidado toda causa igualitaria al aplicar la Ley del 30 de Floreal de l'An X, que restablece la esclavitud en las colonias francesas: "Gran cimarronada vamos a tener, dijo el agente de negocios. No les dejaremos tiempo replicó Víctor" (Carpentier, 2003, p. 340).

Aunque las transformaciones del protagonista sean tremendas y decepcionantes, se prohíbe atribuirlo a un carácter hipostático, definirlo independientemente del contexto histórico en el que se mueve y modificarlo constantemente. El Víctor Hugues monstruoso que Esteban describe a Sofía después de regresar de España es el resultado de una trayectoria, un camino histórico en el que el tiempo individual se entrelaza con el social, que todo no permitía comprender. Un valor absoluto y definitivo, una esencia maléfica, no puede tener un impacto significativo en él, excepto a través de una ilusión retrospectiva completa.

En medio de una acción llena de locura revolucionaria, en un ambiente acelerado de urgencia y razón de estado, Víctor Hugues se desvía gradualmente del aventurero valiente. Ya no recuerda el inicio y se llena de ambición y escepticismo. Antes de ser

vencido por la causa que traicionó para vencer, se sentía victorioso hasta la vanidad y creía hacer la historia sin darse cuenta de hasta qué punto la historia lo hacía a él. El recién llegado Víctor Hugues es principalmente el resultado de las circunstancias.

Sofía, a quien los horrorosos relatos de Esteban precipitan por segunda vez en los brazos de Víctor, pasa por muchas etapas contradictorias, sin que ninguna de ellas pueda definir propiamente su perfil moral fuera de las circunstancias. Como personaje consecuente, fiel a sus compromisos, sin fanatismo, se dirá sin dificultad que encarna la sabiduría desde las primeras escenas de la novela, como el texto lo subraya mediante la grafía helenística Sofía (Carpentier, 2003).

Esteban, que no tiene responsabilidades directas debido a sus posiciones y su actitud de observador crítico, demuestra de manera espectacular la plasticidad psicológica del personaje en la prosa de Alejo Carpentier. Víctor, Sofía y Esteban comparten una fuerza de carácter, vitalidad y un "poderoso estilo humano" (Carpentier, 2003, p. 298), del cual Esteban solo parecía estar privado accidentalmente, aunque todo su pasado fuera un accidente.

La conexión entre los personajes y su entorno social es explorada por esta primera observación. Después de la muerte del padre de la familia en el primer capítulo de la novela, el orden colonial que se presenta como un inventario parece ser una rutina aplastante: "Carlos pensaba, acongojado, en la vida rutinaria que ahora lo esperaba" (Carpentier, 2003, p. 17).

La puesta en abismo de la situación insular, "ínsula dentro de una ínsula", refuerza la impresión de aislamiento. Los herederos jóvenes, especialmente los varones, tienen miedo de vivir una vida aburrida que debilite su deseo de aventura. La feminidad de Sofía está rodeada de monjas clarisas. En este cuadro de luz blanquecina, Esteban se parece a un personaje del Greco: "Parecía, en la cerosa textura de su anatomía, un asceta de pintura primitiva" (Carpentier, 2003, p. 17).

Rutina para el primogénito, porvenir en el convento para Sofía si
la salud de su primo no requiriera su total entrega a la casa familiar

[...] el contexto social de los tres adolescentes les inspira un profundo cansancio, está bajo el signo de un vacío existencial, de una lancinante cerrazón de lo posible. El orden colonial, encarnado por el padre, se traduce por una actividad mercantil y contable que evoca "las aguas heladas del cálculo egoísta", por una atrofia de los lazos sentimentales y un conformismo intelectual de poca monta. Capacidad monetaria y arrogancia del mundo del negocio, situación geográfica insular, cerrazón cultural anormal y frustración del deseo definen la herencia de estos personajes en el umbral de la edad adulta (Carpentier, 2003, p. 17).

Antes de la llegada de Víctor Hugues, Carlos, Sofía y Esteban parecen tener la única opción de ocio, una escapada lúdica y etérea sin compromiso. En una situación escolástica, aunque autodidáctica, se complacen en oposiciones ideales como el arte y la poesía frente al negocio y la fealdad, de carácter aristocrático, formulan proyectos ideales de viajes a través del mundo, como rechazo instintivo y acrítico a su universo social. Se entregan a un desarreglo sin riesgo de las costumbres dejando ingenuamente la gestión de sus intereses a un "segundo padre" que sirve sobre todo los suyos propios.

La influencia de Víctor Hugues y Ogé en la vida de Esteban y Sofía se interpreta como una verdadera subversión del sistema colonial y de la ideología esencialista, respaldada por la razón fría del padre. Una revelación ensordecedora da un significado al pasado de Sofía.

Aclarando sus propios sentimientos, que habían sido intuitivos e inexplicables, le da una identidad, un conocimiento elemental pero profundamente vívido de sus orígenes. La revelación del secreto indica simultáneamente la resurrección de Esteban y la expresión de las perspectivas futuras para ambos personajes. Sofía y Esteban, motivados por un determinismo familiar severo, que les establecía una esencia enfermiza para uno y una función auxiliar para otro, observan cómo se abren oportunidades en el futuro donde pueden surgir diversas formas de su deseo, "una voracidad en cada momento" (Carpentier, 2003, p.52).

En el capítulo inaugural, Ogé, un negro que representaba la alteridad vital, les devolvió su historicidad individual y humana: “Sofía se sentía ajena, sacada de sí misma, como si estuviera en el umbral de una época de transformaciones” (Alejo Carpentier, 2003, p. 51). Vivir en la historia significaría ver, aunque sea mínimamente, la coincidencia entre el cuerpo y la conciencia, o mejor dicho, tener conocimiento de dicha coincidencia, que es la única condición para tener un espacio de libertad.

3.2 Lo real maravilloso

Según Edmundo Paz Soldán, en 1948, mientras Alejo Carpentier residía en Venezuela, escribió un ensayo en el periódico *El Nacional* sobre "lo asombroso de la realidad americana". La fe y el milagro son dos de los componentes más controvertidos de la esencia de lo real-maravilloso. Carpentier mostró su interés en investigar las creencias de la población negra de Cuba después de su visita a Haití, ya que creía que este grupo de personas había contribuido a la identidad cubana (Paz Soldán, 2008).

Durante su viaje a Haití, Carpentier conoció los ritos de la religión vudú y las creencias de los descendientes de esclavos y llegó a la conclusión de que comprender estas creencias y rituales era esencial para entender la realidad del continente americano:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. (Carpentier, 1974, p. 10).

De lo anterior se destaca que Carpentier comprende que aquel artista y/o escritor que no crea en el milagro o la magia difícilmente entenderá la compleja realidad del continente americano, que tiene un considerable caudal de mitologías.

Como intelectual y escritor latinoamericano, Carpentier desarrolla el surrealismo en su narrativa literaria, por lo que toma hechos de la realidad que sucedieron en el pasado y se apoya en una estructura cultural para plasmar los acontecimientos históricos. Sus temas surgen de la historia de América Latina y a través de su estilo particular proyecta el realismo crítico.

Tiene una actitud tradicional en el sentido de un comportamiento plegado a su especialidad profesional, la escritura, a través de la cual determina que los seres humanos son históricos ya que trabaja y se arriesga en búsqueda de su libertad. Carpentier concibe la realidad como una realidad histórica y comprometida.

En la estructura de su narrativa las esferas son concéntricas, es decir, el universo de América Latina es el marco de su experiencia y sus obras se conciben en distintos niveles dentro de este universo. Es evidente que la estructura de las obras de Carpentier responde a su concepción ideológica. En líneas generales, la narrativa de Carpentier se encuentra organizada de manera coherente, es decir, el fin determina la estructura de su obra y tiene una organización cerrada.

Alejo Carpentier introduce una nueva estética literaria de lo real-maravilloso, inspirado por el surrealismo francés. Al *merveilleux* de los surrealistas, el autor cubano contrapone lo real-maravilloso que ocurre en el escenario latinoamericano (Carpentier, 1967). *El siglo de las luces*, que se sitúa en los hechos históricos del siglo XVIII, centra su temática en la Revolución francesa y su impacto en el continente americano, especialmente en el Caribe, tal como lo indica Alexis Márquez (Márquez, 1970).

En el prólogo de la novela *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier se lee lo siguiente:

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* (Carpentier, 1974, p. 54).

Este precepto indica que el mundo *real* y lo *maravilloso* consisten en una visión vinculada con la confrontación entre lo objetivo y lo subjetivo y entre las concepciones de libertad y opresión. Se convierte entonces en un *alter ego* de la realidad en la que existe una lucha constante y búsqueda de la libertad.

Las obras literarias de Carpentier se caracterizan por la contrariedad de identidad latinoamericana, en el sentido de comprender lo que son y quienes son los habitantes de América Latina. Durante una conferencia denominada “Lo barroco y lo real-maravilloso” el autor expresó que “yo hablo de lo real-maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra” (Carpentier, 2003, p. XXXI).

Lo real-maravilloso es el concepto bajo el cual Carpentier ha convertido lo que considera el hilo conductor presente en toda su narrativa. Jean Franco (1975) sostiene que lo real-maravilloso es una concepción americana de este continente, que tiene como objetivo encontrar la representación fiel de sus raíces originales, considerando los hechos históricos que sucedieron. En el prólogo de *El reino de este mundo*, Carpentier plantea lo siguiente:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (Carpentier, 1974, p. 58).

Sara Nežić explica que esta teoría literaria formulada por Carpentier tiene una importante influencia en su narrativa, en la que expresa “lo maravilloso, lo insólito, lo extraordinario, lo mágico, lo surrealista y lo barroco de la realidad latinoamericana” (Nežić, 2012, p. 27). Por ello, de acuerdo con Michelle Solimando, su narrativa está orientada a

exponer y explicar la complejidad de la realidad e identidad latinoamericana (Solimando, 2006).

La teoría de Carpentier parte de una concepción de lo real-maravilloso americano, siendo la palabra clave *maravilloso*. El autor explica que este término ha perdido su verdadero uso en el tiempo y es objeto de confusiones conceptuales:

Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración, por ser extraordinario, excelente, admirable. Y a ellos se une en el acto la noción de que todo lo maravillosos ha de ser bello, hermoso y amable. Cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios es lo que se refiere a lo extraordinario. Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso (Carpentier, 1976, pp-51-73).

Carpentier distingue entre el realismo mágico y lo real-maravilloso. El concepto de realismo mágico fue concebido en la década de los años 20 por el crítico alemán Franz Roth en su obra *El realismo mágico*. Carpentier explica que Roth hace referencia al realismo mágico “por una pintura en la que se compaginaban formas reales de una manera no adecuada a lo cotidiano, a la realidad de la vida” (Nežić, 2012, p. 28).

Por otra parte, Carpentier también hace una distinción entre surrealismo y lo real-maravilloso:

Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y la embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección. [...] Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos hacen burócratas (Carpentier, 1967, p. 130).

De lo anterior se infiere que lo real-maravilloso es algo cotidiano en la realidad latinoamericana y que se entremezcla con un carácter mestizo, barroco, que está en búsqueda de su identidad y esencia, con base en un paisaje, historia y cultura que son totalmente contradictorios.

3.3 Difusión de las ideas de la Ilustración

El tópico de las “luces” está vinculado intrínsecamente al siglo XVIII, época de la Ilustración, movimiento que fue uno de los pilares de la Revolución francesa, en *El siglo de las luces*, el autor emplea el símbolo de la luz “para articular distintas alegorías que explican el significado histórico del siglo XVIII en Hispanoamérica y el Caribe” (San José, 2007, p. 237). Antes de ahondar en este punto, conviene mencionar brevemente a qué se refiere la época de la Ilustración, para comprender cómo Alejo Carpentier lo incluye en su texto literario.

La Ilustración llegó a Hispanoamérica y el Caribe en la segunda mitad del siglo XVIII no solo a través de la influencia de pensadores e intelectuales españoles y franceses, sino a través de las doctrinas cartesianas; la filosofía inglesa y francesa y la literatura realista “transportada por viajeros y sociedades científicas” (Stoetzer, 1962, p. 261). La Ilustración como movimiento generó profundos cambios en la ciencia y la cultura que derivaron en una “nueva manera de comprender la naturaleza” (Rinke y Schulze, 2010, p. 159).

En palabras de Joseph Pérez (2008), las obras de los defensores de la Ilustración como Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Raynal, así como noticias sobre la Revolución francesa llegaron al continente americano en muchos casos con la aceptación de las autoridades de la colonia. La reacción de los conservadores del criollismo ante la difusión de estos ideales supuso a la larga la ruptura del orden tradicional y el deseo de la emancipación de las metrópolis a favor de sus intereses.

Anthony Gottlieb (2001) explica que la razón es un elemento de profundo significado en el siglo XVIII, ya que se vincula directamente con la Ilustración, en este contexto, se comienza a cuestionar la legitimidad de los gobernantes, la autocracia y a Dios como ser omnipotente, es por ello que el ser humano comienza a “ser capaz de tener un nuevo espíritu de razonamiento” (Lundvall, 2017, p. 16).

Autores como Jorge Núñez (1989) consideran que las ideas de la Ilustración y la Revolución francesa sorprendieron al continente americano, que para esa época (finales del siglo XVIII) ya se encontraba en plena crisis, debido a un creciente distanciamiento con el sistema colonial, y a la vez contribuyeron a fomentar el espíritu de la insurgencia hispanoamericana anticolonial.

La expansión de las ideas de la Ilustración en el continente americano y el Caribe provocó el rechazo de las autoridades coloniales y con la Revolución francesa, ese rechazo se recrudeció. Por ejemplo, la *Enciclopedia* fue prohibida, así como los viajes de estudios al extranjero; del mismo modo, el gobierno de la metrópoli española dictó la Real Resolución de febrero de 1791, “que prohibía la impresión y distribución de periódicos, a excepción del *Diario de Madrid de pérdidas y hallazgos*” (Núñez, 1989, p. 32). A raíz de los acontecimientos de la Revolución francesa, cruzaron la frontera un sinnúmero de publicaciones que resaltaban sus ideales y que por supuesto “ponían en peligro la estabilidad colonial” (Barrera Martínez, 2016, p. 177).

El escritor cubano Alejo Carpentier detalla a través de sus personajes que la Revolución francesa, que se replicó en el Caribe con la experiencia de parte francesa de la isla de La Española, fue el punto de inflexión que catapultó otros movimientos revolucionarios, a nivel de las élites y a nivel de la población esclava y de otros sectores vulnerables de la población. Naciones caribeñas conquistaron su independencia de las potencias europeas en el siglo XIX y plasmaron en sus leyes internas conceptos “vinculados con las bases filosóficas defendidas durante la Revolución francesa” (Núñez, 2011, p. 22).

Carpentier vincula los hechos históricos con su relato, aun cuando la Revolución francesa trae consigo consignas como la libertad e igualdad de derechos, en el Caribe la

discriminación contra los negros esclavos era bastante marcada. Un elemento a destacar es que la esclavitud y, consecuentemente, el comercio de esclavos fue un aspecto clave que definió en gran medida las características sociales y culturales del Caribe y fue “uno de los catalizadores, junto con otros elementos de carácter social, político y económico en ese proceso histórico de independencia del siglo XIX” (Naranjo, González-Ripoll y Del Árbol, 2015, p. 62).

El movimiento revolucionario de Francia encontró un terreno abonado para el desarrollo e impulso de sus ideas en el Caribe, que fue “el campo de experimentación más propicio para el desenvolvimiento de los principios proclamados por la Revolución” (Sevilla, 1989, p. 2020), debido a que por ser en su mayoría territorios coloniales, la mayor parte de la población era de color y discriminada por la estructura social impuesta.

La referencia de la igualdad de los hombres es plasmada por Alejo Carpentier, cuando narra un episodio de ataque de asma de Esteban, quien era enfermizo, lo que generó que Hugues tomara acción inmediata y buscó a su amigo Víctor Ogé a quien presentó como “médico notable y distinguido filántropo, conocido por él en Port-au-Pince” (Carpentier, 1980, p. 16) y al que Alejo Carpentier describe físicamente como un “mestizo de recia catadura, vestido con marcada elegancia [...] como con una piel postiza, adherida a un semblante de los de anchas narices y pelo macizamente ensortijado” (Carpentier, 1980, p. 16)

En el momento que Esteban recibe asistencia médica, Sofía exclama a Hugues “que es un negro” (Carpentier, 1980, p. 16) en clara acción despectiva hacia Ogé, a lo inmediatamente replica Hugues indicando que “todos los hombres nacieron iguales” (Carpentier, 1980, p. 16), en referencia al primer artículo de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano que establece lo siguiente: “Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos” (Marcaggi, 1912).

El hecho de que para Sofía no era posible que un “negro pudiese ser médico de confianza, ni que se entregara la carne de un pariente a individuo de color quebrado. Nadie recomendaría 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” (Carpentier, 1980, p. 17),

da testimonio de la estructura social y del pensamiento para la época tanto en el área del Caribe como en el continente americano colonizado por las metrópolis y el profundo sentimiento de racismo.

En el caso de Cuba, en el período 1780-1803, tiene un importante auge el esclavismo, lo cual está vinculado con el “desarrollo de los sistemas de plantación de azúcar” (Belmonte, 2007, p. 48). Carpentier especifica que el padre de Carlos y Sofía se dedicaba al comercio del azúcar:

por lo que miraba Carlos, concluidos sus primeros estudios se le había tenido casi constantemente en viajes a la hacienda, con encargos de hacer talar, limpiar o sembrar, que bien hubiesen podido darse por escrito, ya que las tierras eran de poca extensión y estaban entregadas, principalmente, al cultivo de la caña de azúcar (Carpentier, 1980, p. 6).

La figura del padre de Carlos y Sofía está relacionada con la de un terrateniente de ascendencia española “mis antepasados eran de Extremadura, decía, como si eso explicara todo, alardeando de una austeridad que nada sabía de saraos ni de besamanos” (Alejo Carpentier, 1980, p.6), es decir, que la familia formaba parte de la clase dominante de la isla, por lo que es explicable el comportamiento de Sofía ante Ogé.

De acuerdo con José Belmonte (2007), en el período 1780-1803 en Cuba tiene lugar el auge del esclavismo, un período que estuvo dominado por una serie de convulsiones que originaron, entre otras cosas, la Revolución haitiana. Carpentier no hace referencia expresa en su obra a la presencia de esclavos en la casa de los protagonistas, pero el escenario subyacente indica que el padre fallecido era un próspero comerciante. “Era evidente que el padre –tan metido en sus negocios que hasta salía los domingos, antes de misa, para cerrar tratos y hacerse de mercancías en los barcos, madrugando a los compradores del lunes– había descuidado mucho la vivienda” (Carpentier, 1980, p. 5).

La propiedad de plantaciones de azúcar y café supuso un importante estímulo demográfico con ciertas peculiaridades, y que, contribuyó al incremento notorio de la

población esclava, mas no de los blancos criollos. En la década de 1770, “los esclavos representaban casi el 26 % de la población total de la isla, y en el período 1789-1799 entraron a la isla alrededor de 41.500 esclavos, más de 4.000 por año, muchos de ellos mediante el contrabando” (Sala, Beretta, Delia y Dotta, 1993, p.53).

Con el estallido de la Revolución francesa, los criollos cubanos temían que la implicación de esclavos en un proceso independentista desembocara en un efecto dominó y, por lo tanto, en una situación beneficiosa para los esclavos. Un elemento de particular importancia es que aquellos que simpatizaban con la idea de ruptura con España, “eran conscientes que la situación militar de Cuba no era igual que la de otros territorios bajo dominio de la corona española” (Alvarado Planas, 2017, p. 33).

Aunque algunos criollos blancos establecidos en Cuba buscaban liberarse de la monarquía española, sabían que muchos oficiales peninsulares estaban casados con mujeres de familias plantadoras muy ricas de Cuba. Los blancos criollos llegaron a la conclusión de que “para vencer a estos militares era necesario armar a los esclavos, estrategia que fue descartada de inmediato” (Knight, 2011, p. 10).

Es evidente el optimismo de Carpentier por el movimiento de la Ilustración que trastoca todas las esferas: religión, ciencia, metafísica:

“La revolución está en marcha y nadie podrá detenerla”, dijo Ogé, con la impresionante nobleza de acento que sabía poner en ciertas afirmaciones. Revolución, pensaba Esteban, que se reducía a las noticias de cuatro líneas, relativas a Francia, publicadas en el periódico local, entre un programa de comedias y un aviso de venta de guitarras. Víctor mismo reconocía, que, desde su llegada a La Habana, había perdido todo contacto con una actualidad que era apasionadamente seguida en Saint-Domingue. “Para empezar –decía Ogé–, un reciente decreto autoriza al hombre de mi color (y con el dedo señalaba sus mejillas más

oscuras que su frente), a desempeñar allá cualquier cargo público” (Carpentier, 1980, p. 30).

Los diálogos de Sofía y Víctor Ogé se encuentran sumergidos en los ideales de la Ilustración, lo que se contrapone con las tinieblas de la ignorancia, la superstición y del oscurantismo a través del razonamiento, la ciencia y el arte, entre otras esferas. La batalla por la difusión de la cultura tuvo su epicentro en el estallido de la Revolución, lo que incluyó una nueva configuración de las costumbres morales, jurídicas y políticas en torno a las nuevas ideas positivas y científicas. Todos esos afanes pueden resumirse en lo que cabría calificar como clarificación de las conciencias.

El movimiento revolucionario de Francia encontró un terreno abonado para el desarrollo e impulso de sus ideas en la colonia francesa de La Española, que fue “el campo de experimentación más propicio para el desenvolvimiento de los principios proclamados por la Revolución” (Rosario Sevilla, 1989, p. 2020), debido a que era una colonia donde la mayor parte de la población era de color y discriminada por la estructura social impuesta.

Las bases ideológicas de la Revolución francesa, vinculadas con los principios de “Libertad, Igualdad y Fraternidad”, tuvieron una repercusión inmediata en la parte francesa de Santo Domingo (Haití). Siguiendo a la metrópoli, los esclavos quisieron acceder a la igualdad de condiciones y, en consecuencia, en el año 1791 se originó “una revuelta de esclavos bajo el mando de Toussaint Louverture” (Sevilla, 1989, p. 2020).

En la novela se mencionan varios decretos que se implementaron en los años posteriores a la Revolución, en gran medida influenciados por representantes de la Ilustración. Por ejemplo, la abolición de la esclavitud (Decreto del 16 Pluvioso), que se encuentra alineado con el diálogo de Ogé al hablar de la eliminación de la discriminación por razones de raza:

Víctor Hugues se hizo entregar por los tipógrafos varios centenares de carteles impresos durante la travesía, en espesos caracteres entintados, donde se ostentaba el texto

del Decreto del 16 Pluvioso, que proclama la abolición de la esclavitud y la igualdad de derechos otorgados a todos los habitantes de la isla, sin distinción de raza ni estado (Carpentier, 1980, p. 58).

Este decreto fue celebrado por la significación universal que tenía en relación con la igualdad de todos los hombres. La expectativa que generó en París se tradujo en una contundente celebración, en la que según Piotr Kropotkin (2018), las masas se reunían para escuchar discursos, ovacionando los nuevos tiempos de libertad que este documento enunciaba.

Ogé se refiere al decreto que autorizaba a los hombres de color a asumir cargos públicos, al suceso que tuvo lugar en Haití, específicamente el 4 de febrero de 1794 (16 de Pluvioso del año II), cuando un grupo de delegados haitianos, entre los que se encontraba Jean-Baptiste Belley, negro en libertad y diputado del departamento del Norte de la parte francesa de La Española, en Asamblea Constituyente ratificó la abolición de la esclavitud en la parte francesa de la isla La Española.

Carpentier muestra en la novela lo que sucede con la población esclava recién liberada gracias al Decreto del 16 Pluvioso. Por ejemplo, luego de la alegría de los primeros días, mientras en Haití tiene lugar una Revolución al mando de líderes negros; en Guadalupe, ocurre lo contrario, incluso se condena a muerte a todo esclavo que se negara a trabajar. Del mismo modo aporta ejemplos de las reacciones de negros y blancos ante las bases filosóficas de la Revolución francesa, en particular, sobre la igualdad de los hombres y las contradicciones que ello generó en las colonias del Caribe:

Varias veces, Esteban había visto morir a un indio, a un negro, para ellos las cosas ocurrían de muy distinta manera. Se postraban sin protestas, como bestias mal heridas, cada vez más ajenas en cuanto les rodeaba, cada vez más deseosos de que los dejaran tranquilos, como resignados de antemano a la derrota final. Jorge, en cambio, se crispaba, alegaba, gemía, incapaz de aceptar lo que ya se había tornado evidencia para los demás. Tal parecía que la civilización hubiese despojado al hombre de toda entereza ante la

muerte, a pesar de cuantos argumentos hubiera forjado a través de los siglos para explicársela lúcidamente y admitirla con serenidad (Carpentier, 1980, p. 128).

3.4 La novela *El siglo de las luces* y la literatura latinoamericana.

3.4.1 Antecedentes de la literatura latinoamericana.

La literatura latinoamericana tiene sus raíces en la lengua europea y las tradiciones literarias, junto con temas e imágenes extraídas del paisaje físico y las culturas indígenas del continente sudamericano. Ya en la década de 1600 los colonizadores europeos documentaron sus experiencias en el Nuevo Mundo. Cuando las colonias latinoamericanas comenzaron a declarar la independencia de Europa en la primera parte del siglo XIX, el clima de rebelión impulsó el deseo de los muchos escritores para crear una literatura que refleja fielmente la vida y las preocupaciones de los latinoamericanos.

El proceso que origina la ruptura con la convención artística de la escritura latinoamericana de los siglos XVIII y XIX se describe como una impresión del europeo (Ramiro, 2001).

En consecuencia, el siglo XX mostró una ruptura en esta reflexión con una articulación única que depende de las apariencias académicas europeas y mundiales siglo XVII y XVIII: las apariencias artísticas se pueden ver en narraciones verificables y sociales. Todavía no había desarrollado el tipo de costumbres novedosas solicita el impacto de los nuevos pensamientos de los creadores franceses del siglo XVIII (Ramiro, 2001, p. 47).

La primera de estas novelas es la novela sentimental propiamente dicha, ésta tiene, como género literario, un desarrollo histórico marcado por una serie de obras que van estableciendo, a través del tiempo, sus rasgos más importantes en lo referente a público lector al que se dirige, técnicas formales, temática y propósitos. En Colombia, Jorge

Isaacs compone *María*, una novela nostálgica y al respecto Oscar Ramiro (2001) indica que:

La auténtica novela costumbrista es la declaración de ocasiones registradas, clases y reuniones de restricción el argentino Domingo Faustino Sarmiento compone *Facundo*, un relato de escenas de la Gran Guerra, con el pionero Facundo Quiroga, comunica la inconsistencia lógica vivida en el río de la plata: avance humano y la grosería, la historia del cambio social es la declaración de un escrito que se centra en el requisito de cambios políticos y sociales. La idea del tiempo se ve, en este sentido, más clara, menos en los libros, sin embargo, en los periódicos como el cubano José Martí y el peruano José Carlos Mariátegui (Ramiro, 2001, p. 78).

3.4.2 Etapas de la narrativa latinoamericana

Si se considera una novela regionalista como parte de la narrativa, se abordarán dos temas: a) La relevancia de la naturaleza, como en *La vorágine* de José Eustasio Rivera, el llano venezolano en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y la *Pampa argentina* en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. b) Se divide en tres etapas: la novela práctica principal, la segunda etapa de la nueva historia y la tercera etapa después de la explosión (Veres, 2001, p. 12).

Donde se encuentra cada una de estas instancias de persona constreñida y desenfrenada, a la que se oprime la existencia de los hombres. El objetivo de reconocer enfrentamientos políticos y sociales específicos, por ejemplo, la Revolución Mexicana de los de Mariano Azuela o la subestimación predominante de la población nativa de Alcides Arguedas bronce profesión; el mundo es amplio y ajeno, de Ciro Alegría; o Huasipungo, de Jorge Icaza (Veres, 2001, p. 23).

Afirma Luis Veres (2001) que "la novela que aparece en el siglo XIX guía su enfoque hacia la exhibición de las condiciones desafortunadas en que viven los grupos indígenas" (p. 39). Al mostrar el maltrato y los actos que se llevan a cabo con ellos, también muestra la disposición de abandono y desmoronamiento social que han sufrido desde el principio.

3.4.3 La nueva narrativa

Esta nueva literatura no evoluciona como un corte abrupto en los años cuarenta, sino que deviene de un proceso de la literatura que lo precedió. Comienza en los años cuarenta como una renovación de las formas narrativas sustituyendo los ámbitos rurales por los medios urbanos, incorporando aspectos irracionales como influencia del Surrealismo. El auge se da hacia los años 60, constituyendo una renovación radical de la narrativa, consolidándose el *Realismo Mágico* y *Realismo fantástico* (formulándose el pasaje de lo onírico de los surrealistas a la realidad cotidiana que es maravillosa y nueva).

Aunque no comenzó como un corte problemático en los años cuarenta, esta nueva redacción se originó como un proceso. "De redacción anterior comienza en los años cuarenta como una recarga de estructuras de cuentas que suplantando desarrollos rústicos con medios causas que llevaron al realismo mágico a su expresión" (Carpentier, 1977, p. 78).

El efecto del surrealismo incluye la inclinación hacia lo ilusorio y proporciona al narrador una perspectiva fragmentada del mundo real:

La autenticidad mística que considera el enigma debe ser desenredada de la realidad misma, el encanto está en la naturaleza y debe buscarse, realismo fantástico que desarrolla la realidad al investigarla desde la ficción el encanto genuino la expresión autenticidad de otro mundo se crea con el objetivo de señalar la emergencia de autenticidad que apareció la organización de la historia por otra parte, intenta reconocer las complejidades tópicas

y formales establecidas por los cambios significativos que otra visión de la realidad obligó a recibir es un ajuste en la visión del mundo, en otro método para tener la opción de atrapar la realidad (Alejo Carpentier, 1977, p. 127).

Miguel Ángel Asturias, autor guatemalteco ganador del Premio Nobel de Literatura, es considerado el pionero del desarrollo de esta mirada narrativa por su obra *Hombres de Maíz* (1949). Es una representación del abuso colonialista, al igual que las antiguas costumbres y las increíbles creencias de los lugareños.

3.4.4 Alejo Carpentier en el contexto histórico y estilístico

La ironía verbal y la ironía dramática juegan un papel fundamental en la creación literaria, en la creación de una circunstancia humana ficticia de comunicación emocional, que se caracteriza por la sutileza del pensamiento que produce en el agente receptor una delectación, insatisfacción o inquietud. El uso de este lenguaje destaca tanto el trabajo creativo del autor como la perspicacia del lector, quien entre líneas desentraña el mensaje intencionado que distingue entre lo aparente y lo real, entre un propósito y sus logros, entre una aspiración estética y las metas que superan toda la obra literaria (Howard Abrahams, 1971).

Acierta Meyer Howard Abrahams (1971), al indicar que el uso de la ironía por parte de un autor implica un agasajo implícito a la inteligencia del lector, quien está conectado con el autor y la minoría entendida que no se deja engañar por el significado evidente. Sin embargo, una idea o un pensamiento irónico mal interpretado también puede causar confusión, lo que conlleva cualquier problema de comprensión. En esta perspectiva interpretativa, la ironía representa un desafío para el conocimiento.

El juicio de Roben Stanton, que señala que la ironía penetra en la naturaleza de las cosas, incluye este desafío. La afirmación transmite la naturaleza fundamental de la ironía, convirtiéndola en una invitación a explorar las profundidades sintácticas y semánticas del lenguaje presentes en el mensaje transmitido. Esta forma de compartir la

intimidad del fenómeno literario requiere un ejercicio intelectual complejo para distinguir entre las múltiples facetas que puede sugerir y para percibir los efectos estilísticos en el lector.

Si se consideran las posturas de Meyer Abrahams y Roben Stanton sobre los valores estéticos de la ironía en la creación literaria, la siguiente afirmación de Enrique Anderson Imbert podría ser inquietante: “el narrador que ironiza es porque está en conflicto consigo mismo, dividido en sus juicios y quiere expresarse en dos niveles, con dos perspectivas, confiando en que el lector se ha de divertir ante el espectáculo de esa duplicidad” (Anderson, 1979).

Enrique Anderson parece reconocer en la ironía un defecto, una deficiencia o una desventaja del narrador, pero no lo asocia con una cualidad artística, una actividad creativa o un resultado positivo de una labor intelectual.

La ironía que acompaña a un "conflicto" en el espíritu creador y su manifestación en niveles con diferentes puntos de vista, podría ser vista como una táctica para ocultar una realidad anímica, una forma de escapar de las confrontaciones implícitas en las manifestaciones directas de un criterio o sentimiento. No se puede negar el valor intelectual y la habilidad requerida por esta línea de pensamiento, esta interacción privilegiada entre el autor que expresa una idea con la particular intención de que el lector tenga una comprensión adecuada del verdadero sentido del mensaje expresado. La experimentación con esta figura retórica ayuda a dinamizar la relación entre el autor y el lector a través de la dinámica del contexto; de esta manera, la ironía sirve como un medio para crear un vínculo entre ambos (González, 1983).

La base intelectual de la expresión irónica radica en la estructura del lenguaje, la cual establece cada matiz estilístico y elemento lingüístico que conforma la compleja totalidad de la obra literaria, especialmente en el cuento y la novela. Stanton distingue claramente los diversos usos de la ironía y destaca que, si se maneja con habilidad, puede agregar interés, impacto, humor, emociones, profundidad al personaje, unir la trama a la estructura y definir las actitudes del autor e insinuar el tema. La tragedia irónica de Edipo Rey en la obra dramática es un ejemplo de los valiosos aciertos de la literatura universal:

desconocer la importancia de esa maestría o talento para lograr los efectos artísticos a través del pensamiento irónico sería disminuir o ignorar los valiosos aciertos de la literatura universal (Ariza González, 1983).

Alejo Carpentier es el narrador irónico más destacado en la literatura hispanoamericana y su estilo se ajusta plenamente a las características estéticas mencionadas por Robert Stanton en su investigación sobre la ironía (1965). Se podría argumentar que Alejo Carpentier logra cultivar y utilizar la ironía como figura retórica, como recurso narrativo, a través del análisis de los contextos latinoamericanos, de las contradicciones históricas, sociales y culturales de la vida americana, y gracias a la riqueza natural del entorno (Ariza González, 1983).

El desarrollo del arte narrativo de Alejo Carpentier alcanza una etapa culminante con la afirmación de su conciencia ideológica que lo condujo hacia un examen y comprensión de la realidad latinoamericana, hacia una concepción de la problemática del hombre contemporáneo. Tanto su obra como sus planteamientos teóricos son prototipos de un proceso ideológico: “las vías de acceso de la ideología al lenguaje”. Si se examinan esos planteamientos en su ensayo crítico *Tientos y diferencias* se puede llegar a comprender cómo un proceso ideológico determina una actitud artística. Carpentier tiene conciencia del papel social de la literatura, su producción literaria se sitúa dentro de los siguientes parámetros sociológicos: El texto comporta toda una carga ideológica implícita que se manifiesta a través de sus mecanismos más específicos: desde el léxico y las estructuras sintácticas, pasando por los factores retóricos y estilísticos, llegando a las grandes unidades suprasintagmáticas, como la trama, el personaje, la acción o la perspectiva (Ariza González, 1983).

El complejo acoplamiento entre la actitud artística y la visión histórica, que lo conduce hacia una concepción de la realidad, de lo *real-maravilloso* americano, se produce como consecuencia de los profundos cambios ideológicos. El escritor cuestiona los fundamentos de la conciencia, establece paralelos raciales y socioculturales, atraviesa por los diferentes ámbitos de la existencia del hombre americano para satisfacer sus inquietudes humanas, políticas e intelectuales (Ariza González, 1983).

Sus viajes en el tiempo y en el espacio existenciales lo transportan a las raíces del carácter latinoamericano que se refleja en las manifestaciones vivenciales, en su cultura, en su sentido común, en su arte, en la totalidad de su problemática. Es así como Alejo Carpentier llega al ámbito de la picaresca y la adopta como temática dialéctica de su arte narrativo, desandando el camino de la narrativa hispanoamericana, buceando en sus fuentes. En su primera obra de crítica literaria *Tientos y diferencias* (1967) sostiene Carpentier un principio teórico irrefutable, que la novela como hoy se concibe es de “invención española” (Carpentier, 1977).

En una entrevista, confirma su opinión sobre la obra de Lizardo, publicada en 1830, que marca el final y el comienzo de una línea narrativa: es la última novela picaresca y a la vez la primera gran novela latinoamericana. Carpentier destaca el hecho de que las letras iberoamericanas están vinculadas al género picaresco, especialmente al Quijote y al Lazarillo. Es crucial el enfoque enfático de su reconocimiento, ya que esta apreciación estética se convertirá en su descubrimiento y una constante estilística en su arte narrativo. Carpentier destaca su opinión firme sobre el valor trascendental de la obra de Cervantes en su tributo formal: “Todo está en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras, el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía y hasta la crítica literaria” (Carpentier, 1977).

Carpentier comienza a admirar la picaresca en sus cuentos de *Guerra del tiempo*, pero es en *Recurso del método* donde llegan a su punto máximo los lazos secretos que conectaban sus anhelos estéticos. El autor revela el profundo deseo que impulsará su próxima obra: “Durante años soñé yo en escribir una novela que habría de titularse *Picaresca* y que sería la novela de las andanzas del personaje de Quevedo, modernizado, por tierras de América” (Carpentier, 1977).

Carpentier descubre que el pícaro español cambia de tamaño y abre posibilidades inimaginables al establecerse en América: “observando al pícaro trasladado a América, me di cuenta un buen día que ese pícaro español, ocurrente, tramposo, fullero, mentiroso, grato en algunos momentos, ingenioso siempre, al pasar a América (...) se nos agigantaba en un continente agigantado” (Carpentier, 1977).

La metamorfosis inesperada del pícaro lo había convertido en nuestro monstruo cotidiano, en la pesadilla continental. Observa Carpentier: “El pícaro cobraba apetencias nuevas y dejaba de ser aquel personajillo medio culto y gracioso... para transformarse primero en el político anunciador del politiquero. Después en el presidente de las elecciones amañadas, después en el general de los cuartelazos y, finalmente, civil o general, en el dictador” (Carpentier, 1977).

La novela está ambientada por las contradicciones políticas, históricas, sociales y culturales, así como por los recursos del pícaro bárbaro que oprime a la nación. Además, son un verdadero reflejo de la realidad irónica de Latinoamérica. Para comprender las relaciones entre la picaresca como tema de discusión y como patrón de estilo, y su impacto irónico en la narrativa de Carpentier, es necesario remontarse a sus orígenes y observar cómo ha evolucionado este patrón estilístico.

En un análisis retrospectivo de la obra de Alejo Carpentier, se puede observar el desarrollo de dos componentes principales en la caracterización y estructura narrativa: el humor y la ironía. En *Ecue-Yamba-0* se puede observar el camino por el cual se desarrollará su trabajo posterior. En la primera etapa, Sendero se vio afectado por la burla, los comentarios sarcásticos y la crítica sarcástica. *Ecue-Yamba-0* revela algunas características del escritor emergente que utiliza la sátira y el sarcasmo para iniciarse en el género narrativo.

La falta de bases históricas, ideológicas e intelectuales, así como la falta de comprensión crítica de los procedimientos literarios y técnicas de narración, contribuyeron a su frustración en su primera producción literaria. Carpentier tiene razón al considerar *Ecue-Yamba-0*: “un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres de mi generación” (Carpentier, 1977). Falsedad que tenía hundida sus raíces en el espíritu de la época, en la enajenante mentalidad dominante que había oscurecido su visión.

Paradigma de esa actitud artística es el siguiente criterio que se ha formado el narrador de los haitianos y jamaicanos que habitan la isla: “Las calles estaban llenas de

jamaicanos [...] y en más de una sonrisa brillaba un diente de oro. Un inglés de *yea* y *ovezea* topaba con el patuá de los haitianos” (Carpentier, 1977).

El diente de oro representa un estereotipo de un grupo social que es considerado como invasor por el protagonista, lo que lleva a sus prejuicios hacia su lengua. En el siguiente ejemplo se muestra la prosa irónica de su obra futura, donde el maestro maneja un lenguaje extenso y es excepcional por sus sugerencias ingeniosas, las cuales a menudo incluyen matices de una picardía sensual inigualable. Vamos a observar la irónica apariencia que el narrador da a Menegildo:

Sin ser casto, Menegildo era puro. Nunca se había aventurado en los bohíos de las forasteras que venían, en época de zafra, a sincronizar sus caricias con los émbolos del ingenio... Hasta ahora, su deseo había conocido mansas cabras pintas, con largas perillas de yescas y ojos tiernamente confiados (Carpentier, 1977, p. 14).

En la primera sección de este ejemplo se muestra cómo se utiliza la metáfora de manera astuta para lograr una censura social mediante la simple xenofobia. Sin embargo, la elección de la palabra adecuada que transmite el ritmo en el acto amoroso es la más irónica: émbolo, parte que presiona un líquido en un cilindro o bomba en una máquina. La palabra yesca tiene múltiples connotaciones sensuales irónicas en su código semántico. Yesca es una sustancia seca e inflamable que se enciende fácilmente con una chispa (Ariza González, 1983).

Aquí, la ironía se divide en la mente del lector. Hay numerosos pasajes de ironía humorística que resaltan su trabajo en la narrativa hispanoamericana, como estos.

La afirmación de Alejo Carpentier de que su primer cuento "Camino de Santiago" *de Guerra del tiempo* fue "escrito técnicamente en el lenguaje de la picaresca" (Carpentier, 1977, p.85) es otra prueba de su aprecio por el género picaresco español. Un sentido del humor fino que refleja las diferentes percepciones satíricas e irónicas que el narrador tiene sobre el protagonista de esta historia se desarrolló gracias a su estilo barroco. Estas aparecen durante el período confuso en el que Juan el romero se transformó en Juan el indiano.

Durante el cumplimiento de su promesa de peregrinar a Santiago de Compostela, Juan el devoto comienza a notar las señales visibles de una actitud futura, ya que sus proyecciones humanas y sus debilidades se van profundizando, lo que demuestra su verdadera personalidad. Observamos una transformación gradual pero sistemática en un individuo, la cual se mide por el contenido de la calabaza del romero. En Bayona, cuando el individuo regresa al hospital, no es agua clara lo que carga en su calabaza, sino tintes del fuerte. Después de completar la primera etapa de su transformación espiritual, Juan el pícaro parece ser el hombre devoto debido a la conveniencia de esas apariencias, por lo que ya no es vino tinto sino licor fuerte lo que lo anima.

El “Camino de Santiago” es una ruta que abarca las contradicciones humanas, la incertidumbre, la búsqueda y el encuentro del ser humano consigo mismo. Es la confrontación entre la práctica y la fe. Juan de Amberes, deseoso de obtener riquezas, se dirige a las Indias para descubrir que hay una disparidad entre lo que se enseñaba en el antiguo mundo y lo que se practicaba allí. En esta parte del mundo “donde el Santo Oficio, por cierto, mal se cuida de las idolatrías de negros que no llaman a sus santos por sus nombres verdaderos, ni de las mentiras de los frailes que llevan las indias a sus chozas para adoctrinarlas de tal suerte que a los nueve meses devuelven el Páter por la boca de diablo” (Carpentier, 1977, p. 28). Esta crítica irónica contiene un carácter recriminatorio del papel histórico de la Iglesia desde su establecimiento en América.

Juan ha hecho distinciones entre las contradicciones históricas de la ironía existencial en el “aquí” y el “allá”. El paraíso que el indiano le había descrito era una idea mítica, ya que lo que estaba viviendo estaba muy lejos del cielo y era el reino de la mezquindad, el egoísmo y el rencor entre los recién llegados. Se lamenta Juan: “Y así se lleva, en este infierno de San Cristóbal, entre indios naboríes que apestan a mantecancia y negros que huelen a garduña, la vida más perra que arrastrarse pueda en el reino de este mundo. ¡Ah, las Indias! ¡las Indias!” (Carpentier, 1977).

Juan es un ejemplo de una actitud humana, un componente social que es la base de las contradicciones de una institución. La confiabilidad y el rechazo de sus circunstancias históricas refuerzan sus características humanas. Carpentier nos muestra,

a través del personaje Juan, el impulso que impulsa el proyecto de colonización. El hombre, desanimado por la falta de éxito de su ideal, regresará a su lugar de origen gritando o exagerando las maravillas de América con el fin de atraer a un incauto igualmente ambicioso de fortuna.

De esta manera, el mito del retorno constante sigue siendo relevante, ya que se completa un ciclo para abrir otro nuevo, se inicia una nueva etapa en América, en las Indias, y se establece definitivamente el ciclo interminable. La escena sigue siendo la misma cada vez que Juan Romero se convierte en indiano y regresa a la fuente para atrapar a otro romero que se convertirá en indiano.

Y cuando los Juanes llegan a la Casa de Contratación tienen ambos—con el negro que carga sus collares—, tal facha de picaros, que la Virgen de los Manantes frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar. —Dejadlos, Señora —dice Santiago, ...pensando en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes. Dejadlos que con ir allá me cumplen (Carpentier, 1977, p. 29).

La psicología, la mentalidad del invasor y los principios que lo rigen se exploran en "Semejante a la noche" mientras se mantiene el plan histórico de una actitud de valores universales. Carpentier lanza sus verdades siempre enmascaradas con una nueva perspectiva estética. El personaje principal sirve como base para el estereotipo y prototipo del invasor que se pierde en consideraciones bárbaras, en concepciones cerradas sobre la razón y el derecho del hombre para justificar sus acciones.

La ironía vuelve a surgir entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo aparente, entre lo justo y lo injusto, entre lo humano y lo inhumano. Carpentier aborda las emociones más profundas del ser humano en este relato, destacando los riesgos del impulso de conquista y posesión, las obsesiones y la arrogancia que oscurecen la comprensión y desencadenan las emociones: los principios fundamentales de las acciones bélicas. En "Semejante a la noche" siempre se ve al mismo soldado, personaje incógnito de la guerra, preparándose para la próxima guerra — ¿la misma? —, escribiendo capítulos sangrientos, usando el teatro de sus propias convicciones o ambiciones para celebrar sacrificios,

genocidios, holocaustos...y todo para imponer un credo, un principio o una idea (Ariza González, 1983).

Este soldado intenta cambiar una situación oprimiente por otra similar, una realidad, una concepción del mundo y, finalmente, tratar de imponer una nueva conciencia enajenada a la víctima. Entre líneas, Carpentier afirma que no se puede liberar al hombre de un posible o pretendido barbarismo imponiéndole nuevos yugos a su conciencia, y que quien lo intenta es tan bárbaro como el pretendido bárbaro que pretende liberar. Por lo tanto, cuando se esfuerza por la *Razón*, se esfuerza por la Razón indiscutible: la del conquistador.

Como Juan el romero de “El camino de Santiago”, el soldado se repite en cada época, en cada continente. Es el mismo ser arrogante, ahogándose en su lamentable vanidad, en su poder incontenible. Con certeza apunta el crítico cubano Salvador Bueno: “Indudablemente, el novelista con este viaje a través del tiempo establece la fútil tarea del hombre” (Ariza González, 1983).

Se repiten los mismos hechos, los mismos anhelos. El hombre permanece igual. Hay una ironía frente a las ilusiones históricas: las grandes palabras que ilusionan a los hombres son solamente "propaganda de guerra" (Ariza González, 1983).

La visión histórica de Alejo Carpentier no es pesimista ni fatalista, sino que su optimismo, esperanza y confianza en la voluntad humana se enmarcan en el razonamiento de Ti-Noel, donde los Víctor Hugues, los reyes Christophe y los primeros magistrados se repiten en diferentes épocas y acontecimientos. Ti-Noel “comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quien padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocía, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices... Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse tareas” (Carpentier, 1977).

A pesar de que la ironía puede ser vista como un recurso ideológico-estilístico en la narrativa de Alejo Carpentier, es innegable que es un elemento fundamental en cada tema que aborda este virtuoso de las letras hispanoamericanas. Descubrimos los

recursos de su estilo picaresco que lo distingue como un genio de la palabra castellana en su expresión irónica.

3.4.5 Rasgos generales de la literatura latinoamericana

Después de la Revolución cubana, el área al sur del Río Bravo se reduce y se vuelve visible para el resto del mundo como una unidad geocultural real y homogénea. Si se acepta la teoría de José Donoso en su *Historia personal del "boom"* (1983), es durante esta época cuando la literatura latinoamericana comienza a proyectarse de manera programática y elevada hacia el mundo, y a ser vista como una expresión de "grandes símbolos identitarios" relacionados con la región. Sin embargo, es importante destacar que la Revolución cubana provocó un aumento en el esfuerzo en América Latina en ese momento.

Si se considera el concepto de América Latina, esta nota de dependencia sería la primera a tener en cuenta. La segunda es su inmersión en la polaridad histórica más fuerte en la actualidad: el abismo que se abre entre los países ricos y los pobres. Esta es una oposición más amplia que la anterior, pero no contradictoria con ella, ya que se ilustra en todas las Américas, donde la sociedad anglosajona es la rica y la sociedad latina es la pobre. Un tercer criterio más básico complementa y respalda estos dos primeros: el geográfico, donde todos los criterios anteriores se apoyan, de manera expresa o tácita (Guerrero, Locane, Loy y Muller, 2020).

América Latina incluye toda la tierra estadounidense ubicada al sur del río Grande o Bravo, el cual establece la frontera entre Estados Unidos y México. Esta frase (al sur del río Grande, o Bravo) es muy común, lo que demuestra su veracidad: al sur de este río existe una cierta uniformidad cultural, política, social, lingüística y religiosa. Unas páginas más adelante, Gustavo Guerrero agrega que "el rumbo no podía ser más acertado: los escritores de esta región, por así decirlo, no tienen más remedio que expresar el mundo que los circunda y se les impone, creciente y bullente, mundo de contradicciones y

desgarramientos, de contemplación y acción aniquiladoras” Guerrero, Locane, Loy y Muller, 2020, p.6).

En aquel tiempo, según un observador, la literatura latinoamericana estaba marcada por la presencia de una opresión geopolítica histórica vinculada a una geografía específica y definida. Fernández Moreno afirmaba que los escritores de la región estarían destinados a reflejar la "realidad" distintiva de América Latina. Roberto Fernández Retamar aportó su visión en el mismo ámbito y con la misma perspectiva ontológica latinoamericana (González, 1983).

Roberto Fernández Retamar sostiene en su ensayo de 1975 *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* que no sería factible identificar una literatura mundial debido a que el mundo no es homogéneo y que, por lo tanto, la crítica latinoamericana debe establecer convenciones de abordaje específicas para lo que él consideraba su objeto natural:

Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos –e introyectados por nosotros– como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como secuela del colonialismo político y económico. Frente a esa seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que una teoría de la literatura es la teoría de una literatura (Fernández Retamar, 1975, p. 20).

Durante el lapso comprendido entre mediados del siglo y la caída del Muro de Berlín, la crítica cultural se encargó de establecer límites geográficos, políticos y culturales para América Latina, así como de identificar características distintivas en su literatura. Por

último, se presentó al mundo ese objeto como un patrimonio único y bien de consumo con ciertas pinceladas de exotismo (Fernández Retamar, 1975).

El trabajo crítico se ajustaba al discurso de los escritores que se convirtieron en los principales creadores literarios de estas operaciones identitarias y comerciales bajo el lema del "boom". La fórmula de una nueva unidad latinoamericana en términos literario-cultural inauguraba un nuevo discurso universalista nutrido por la posibilidad "de hablar con rigor de la contemporaneidad del escritor latinoamericano, quien súbitamente es parte de un presente cultural común: [...] nuestros escritores pueden dirigir sus preguntas no solo al presente latinoamericano, sino también a un futuro que, cada vez más, también será común al nivel de la cultura y de la condición espiritual de todos los hombres" (Fuentes, 1969, p. 35).

A través de estrategias como el Consenso de Washington, el programa neoliberal se consolida a nivel global y acelera la transformación de los paisajes culturales, lo que hace que la singularidad y los recortes identitarios se difuminan y pierdan sustento o como indica María Eugenia Mudrovcic, "si en los 70 todo era política, a partir de los 90 la economía del mercado pasa a ser el organizador transnacional de la cultura" (Guerrero, Locane, Loy y Muller, 2020).

El nuevo modelo de desarrollo económico cambia el lugar que ocupa la cultura en la sociedad al modificar las reglas de circulación y gestión cultural con el fin de lograr una rápida escalada en la rentabilidad y la eficiencia. Los símbolos del capitalismo se extienden a través de las fronteras, invaden la apariencia de las ciudades en todo el mundo y dan paso a procesos de subjetivación que evolucionan hacia la posnacionalidad y la posidentidad. De esta manera, el mundo se reduce y adopta una apariencia bastante uniforme, rodeado por el discurso del capitalismo global.

En la actualidad, el mundo se puede considerar como uno y, como resultado, los ajustes realizados en la literatura pierden validez. En 1999, se publica *La république mondiale des lettres*, de Pascale Casanova, lo que da inicio al debate sobre literatura mundial, el cual busca reconsiderar los fenómenos literarios que anteriormente habían sido denominados de manera particularista como parte de un sistema global.

En América Latina, tanto la crítica literaria especializada como una gran cantidad de escritores con presencia y voz en el mercado internacional están comenzando a borrar los límites que las operaciones críticas habían establecido en décadas anteriores. Por lo tanto, ese conjunto, que había sido elaborado minuciosamente y con éxito, probablemente se disolverá en el conjunto más amplio de la literatura global. No hay objeto sin atributos distintivos, y si no hay objeto, tampoco puede haber estudios especializados.

En 1999, Carlos Cortés escribe el documento titulado "La literatura latinoamericana (ya) no existe". En el año 2003, se organiza en Sevilla un grupo de escritores bajo el nombre de Planeta, donde se expresan opiniones cosmopolitas y se rechaza cualquier tipo de esencialismo latinoamericanista. Volpi incluye su contribución "El fin de la narrativa latinoamericana" en el libro que reúne las intervenciones, *Palabra de América*, del 2004. Esta contribución se extenderá hasta el libro posterior *El insomnio de Bolívar* (2009). En el año 2007, Jorge Fonet escribió el libro "Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?" que se plantea en la misma sintonía. Además, se podrían mencionar escritos de escritoras como Gioconda Marún o Catalina Quesada Gómez. En *Crítica del panorama* (2009), Gustavo Guerrero recorre algunas de estas intervenciones previas y anota:

el fin de los metarrelatos modernos no solo ha llevado en América Latina a [una] irreparable diversificación de la producción literaria y las maneras de leerla. Al suscitar vivas tensiones entre las identidades locales y globales, ha dado pie también a un cuestionamiento del concepto mismo de literatura latinoamericana en tanto categoría supranacional y denominador común (Guerrero, 2009, p. 26).

Antes de la caída del Muro de Berlín, los modelos teóricos utilizados para explicar las literaturas regionales no pueden explicar los productos culturales creados en el marco del diseño global actual.

Sin dar necesariamente por supuesto que la literatura latinoamericana, en tanto construcción, se haya desintegrado en el corpus mayor de la literatura mundial, procura

examinar mecanismos mediante los cuales parte de la primera se abre paso e integra en la segunda. La literatura latinoamericana mundial sería, pues, una que se halla en tránsito entre un dominio y el otro, sería la literatura que, con algún tipo de impronta identificable como latinoamericana, encuentra una recepción en horizontes de mayor o menor alcance global. Antes que celebrar o enjuiciar el proceso de proyección hacia el mundo.

Sin embargo, también es importante el aspecto negativo de la literatura latinoamericana global, que se refiere a aquellas que se resisten a los flujos internacionales o se enraízan en las configuraciones geoculturales del continente. Por esta razón, y debido a que no responden necesariamente a horizontes de recepción nacionales, se les denomina literatura local.

La obra *El reino de este mundo*, se publicó en 1949. En su prólogo, Carpentier descubre la teoría de lo real-maravilloso americano que surge de su experiencia con las realidades históricas de Haití. Además, se le muestra la gran cantidad de mitologías haitianas y su papel en la revolución haitiana contra el colonialismo francés, así como la fusión de diferentes tiempos históricos, culturas y tradiciones que coexisten en esta isla caribeña y que coexisten en esta isla caribeña y que no eran de ninguna manera patrimonio exclusivo de ella, sino de todas las tierras americanas.

Para Carpentier, lo excepcional en América radica en la naturaleza, la vida social y su historia, y no en una sola dirección. La última dirección se relaciona con las particularidades y la belleza de los acontecimientos históricos, la figura mítica de sus líderes y la acumulación de tiempos históricos que se han superpuesto en unos pocos siglos en América, donde se pueden encontrar señales de diferentes edades en una misma región.

La teoría de lo *real-maravilloso* americano implica una postura crítica hacia la creación literaria y su forma de reflejar el contexto social. Esto demuestra que Alejo Carpentier adopta un realismo de esencias en lugar de apariencias, lo que va en contra de la tendencia del nativismo debido a sus limitados localismos. En *La novela y la historia* (Carpentier, 1952), se aborda un aspecto de la cuestión del tratamiento de la historia en

la novela que ha generado múltiples reflexiones y perspectivas de teóricos y estudiosos: la separación entre el novelista y los hechos históricos que retrata en su obra.

Carpentier adopta el enfoque de separar al escritor de los hechos, ya que cree que la contemporaneidad o la inmediatez son perjudiciales para la obra literaria. Por lo tanto, se requiere un distanciamiento para que el novelista histórico pueda lograr una mayor objetividad y perdurabilidad, ya que no estaría influenciado por la emoción que da estar cerca o inmerso en los hechos. Enrique Anderson Imbert e Iván Egües, entre otros teóricos, sostienen que la novela histórica es una forma de representar la realidad del tiempo del autor.

Carpentier reconoce que el autor, al relacionar los eventos y colocar la pequeña historia dentro de la gran historia, tiene la habilidad de hacer balances precisos, lo que respalda la idea de que el conocimiento histórico que se aporta al discurso literario es válido, incluso si el propósito del novelista solo es "plantear y no demostrar", como afirmaba Tcheójovjj (Carpentier, 1974).

La teoría de los contextos, desarrollada por Alejo Carpentier en su ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana*, tiene una gran relevancia para la literatura y el pensamiento estético latinoamericanos. En este ensayo, Carpentier señala los desafíos que enfrentan los novelistas contemporáneos de este continente. La forma en que se aborda la realidad desde la perspectiva de la ciencia histórica con perfiles económicos, políticos o de denuncia social se diferencia de la forma en que se asume el discurso ficcional. Según esta perspectiva, una novela puede contener una denuncia social, pero solo después de que ha ocurrido el evento, ya que de lo contrario se convertiría en un panfleto. Está respaldando su tesis de que debe haber un distanciamiento en el tiempo entre los hechos relatados y el novelista para evitar que la novela caiga en el presentismo y, por tanto, carezca de perdurabilidad (Carpentier, 1974).

Los hechos hablarán por sí mismos en la novela al asumir la historia pasada. En sus novelas históricas, el autor demuestra la importancia de establecer un vínculo entre su obra y el autor en todas sus facetas: histórica, social, cultural, económica, ideológica y política a través de la teoría de los contextos. A estos se suman otros que también

contribuirán a dar la esencia del hombre americano, que permitirán a la novelística “violiar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar placer estético a los lectores para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y épocas” (Carpentier, 1974, p. 5).

El ser humano es un ser social e histórico que se ve afectado por sus circunstancias, por lo que será definido por el espacio y el tiempo. La imagen creada por los novelistas latinoamericanos debe enfocarse en esa esencialidad del hombre latinoamericano, que está influenciada por los contextos mencionados anteriormente. En su evaluación, es importante tener en cuenta cómo los autores de novelas del continente deben superar los prejuicios y costumbres que disminuyen la humanidad y plasmar la apariencia de las ciudades en la literatura, tratando de encontrar conexiones con lo universal en nuestras personas a través de técnicas como las de afinidades o contrastes y diferencias.

En 1979, Alejo Carpentier dio una conferencia en la Universidad de Yale sobre el tema *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo milenio*. En ella se presentan reflexiones profundas sobre el papel del novelista a finales del siglo XX, una época que auguraba cambios que tendrían graves repercusiones, especialmente para las grandes masas hacedoras de la historia. Por lo tanto, se considera al escritor de novelas como un cronista de la época, capaz de recopilar los eventos que comprenda.

Se resaltan dos aspectos: el narrador debe tener una clara conciencia histórica y, en segundo lugar, la combinación de dos discursos que siempre han estado presentes en las letras hispanoamericanas: la crónica como historiografía y la literatura.

Ya se mencionó anteriormente el caso clásico de Bernal Díaz del Castillo y su obra *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, en la cual la historia y la novela son inseparables. Según Carpentier, el escritor latinoamericano debe convertirse en un cronista de Indias, enfocándose en la historia actual e histórica del continente, demostrando a la vez sus conexiones con la historia global (Carpentier, 1974, p. 25), adquiriendo una profunda conciencia histórica y una historicidad que permita comprender el presente a través de su papel de juez de la historia, desentrañando las causas de las acciones colectivas que llevaron a la revolución.

Es ampliamente reconocido que Alejo Carpentier fue el principal representante, precursor e iniciador (Márquez, 1982) de la narrativa latinoamericana contemporánea. Otros críticos, como Alexis Márquez Rodríguez, Carlos Rincón y Rodríguez Coronel, destacan la relevancia de la obra teórica del destacado narrador cubano. Se refieren a temas como lo real-maravilloso, la teoría de lo barroco, la teoría de los contextos, entre otros (Rincón, 1976).

Según los hallazgos de estos expertos, Alejo Carpentier fue el primero en desarrollar una teoría coherente de la cultura, el arte y la literatura en América Latina. Su tema teórico no era del todo académico, sino más bien de carácter práctico. "Desde mis primeros balbuceos siempre tuve la seguridad absoluta de que sería escritor" (Carpentier, 1974, p.58), afirma. Carpentier enfatiza el concepto de actividad principal, oficio, profesión especial, especialista dentro de una sociedad caracterizada por la división de actividades y oficios, con la subsiguiente acumulación de capacidades y habilidades requeridas por la respectiva actividad y oficio, o sea la actividad y oficio de escribir.

Así constata en 1931 que "novelistas como Miguel de Carrión y Loveira se han resentido siempre de cierta debilidad de *métier*" (Carpentier, 1981). Al mismo tiempo recuerda: "Todo arte necesita de una tradición de oficio" (Alejo Carpentier, 1981, p. 30). En América Latina, la tradición del oficio del narrador, que implicaba la acumulación de habilidades y capacidades técnicas, era necesaria, ya que sus escritores no eran profesionales con los conocimientos técnicos necesarios. En su periodismo de los años veinte y treinta, sugiere la adopción de las técnicas y métodos narrativos de los franceses, quienes poseían una larga tradición en este campo.

Basándose en sus experiencias con los hijos de la burguesía que conoció en la universidad, que no solo no leían, sino que despreciaban el oficio del escritor y al mismo escritor, afirma más tarde: "[..] saben leer, desde luego, nuestras burguesías adineradas [..] Pero leen poco. Sus aficiones intelectuales, cuando las tienen, se orientan preferentemente hacia la pintura y la música" (Carpentier, 1974, p. 53).

Las causas de ambos fenómenos parecían estar relacionadas con las estructuras políticas y sociales estancadas, así como con el control de una burguesía azucarera que

odiaba la literatura. La creencia en esta idea llevó a Alejo Carpentier a unirse al Grupo Minorista, el cual en sus inicios defendió la necesidad de renovar las estructuras políticas y culturales, entre otras cosas.

De la solución de ambos problemas relacionados entre sí, del desarrollo de escritores y de lectores, dependía en gran medida el futuro del novelista Carpentier. De ahí su estudio de la historia –política, cultural, artística, literaria– de América Latina. Al estudio de esta asignatura, de la «asignatura América», dedicaría ocho años (Carpentier,1981). Sin duda, el objetivo principal era obtener los conocimientos necesarios para crear sus próximos libros. Sin embargo, la historia de los Estados Unidos también incluía las causas y consecuencias de la situación actual de la cultura, así como las deficiencias de la cultura escrita y tipográfica.

Para Carpentier, comprender las causas implicaría eliminarlas, luchar contra ellas y comprender la tendencia y el futuro desarrollo de la novela, del novelista y del lector en América Latina. A sus estudios teóricos e históricos de la “asignatura América” hay que agregar sus experiencias empíricas vividas en Haití (1943) y durante sus viajes en Venezuela (1947). Son las tres fuentes de su teoría de lo real-maravilloso, contenida en el ensayo-prólogo al relato *El reino de este mundo* (1949).

Alexis Márquez Rodríguez (1982) afirma que lo maravilloso no solo es una definición de la realidad latinoamericana, sino que también crea una teoría e historia de la cultura, el arte y la literatura latinoamericanas. Carpentier ve la cultura latinoamericana como una combinación de diversos tipos históricos.

3.4.6 El mito

Los términos "mitología", "mítico", "magia" y "ritual" se utilizan con frecuencia en el prólogo-ensayo para referirse al vodú afroamericano. En la novela *Los pasos perdidos*, el personaje principal reconoce la existencia de un animismo específico, una comprensión de tradiciones antiguas y un recuerdo persistente de algunos mitos entre los indios.

El mito, la magia y el ritual son obras, productos inmateriales materializados en signos, en lenguajes, que contienen las experiencias y el saber acumulados por los hombres en su praxis vigente, si se entiende por cultura todo lo creado por el hombre más allá de lo creado por la naturaleza, y por cultura intelectual toda información producida y almacenada más allá de cualquier programación genética, información necesariamente depositada en un sistema semiótico de significantes.

Es necesario un proceso de aprendizaje para internalizar individualmente, ya que los mitos y rituales mágicos no son información genéticamente, biológicamente, programada o "heredada". Por lo tanto, ambos fenómenos requieren un proceso individual de "recepción" o "consumo", al igual que existe un proceso de "producción" y reproducción social de los mitos y rituales. Pero los jóvenes interiorizan, imitando a los mayores, mediante su "iniciación" los mitos y rituales mágicos: como consumidores o receptores; los mismos individuos reproducen y transmiten como viejos, agregando su propio saber, las mitologías y prácticas mágicas a las experiencias heredadas: como "productores" o "consumidores" (Ariza González, 1983).

Sin embargo, en *Los pasos perdidos* aparece un "hechicero" en la selva que dirige y opera un acto ritual de funeral. Los miembros de la tribu y sus seres queridos, quienes son cercanos al difunto, no solo son espectadores o tienen un papel pasivo en la ceremonia y en la repetición del ritual. El curandero no es solo el productor, ni los demás solo los receptores. Es evidente que los participantes del ritual no son ni siquiera destinatarios de su "función" (que, por lo tanto, no es "función"). El ritual que dirige el hechicero está dirigido al muerto, al que quiere resucitar: la magia tiene el efecto de "ahuyentar a los mandatarios de la muerte" (Carpentier, 1974, p. 25). Estos mandatarios son, en última instancia, los destinatarios del ritual mágico.

Por lo tanto, el ritual afrocubano o indio es un acto religioso, animista, al igual que la mitología es una narración religiosa. Por lo tanto, aunque ambos fenómenos son culturales, no son prácticas artísticas, sino religiosas. El problema de su estatuto artístico surge como tal porque la mitología es una narración y el ritual, un baile, un canto, un himno, se ejecuta ante una estatua: baile, canto, estatua son términos del campo del arte.

Por lo tanto, la mitología y el ritual mágico tienen estructuras artísticas formales. Carpentier menciona en su prólogo-ensayo "toda una mitología, acompañada de himnos mágicos" y el "hondo sentido ritual" de la "danza colectiva en América" (Carpentier, 1974).

Sin embargo, no se deja engañar por el aspecto aparente de la estructura. No respeta la naturaleza artística de estos eventos. Es por eso que afirma firmemente que aquellos que consideran que algunos documentos etnográficos americanos tienen un valor artístico están equivocados, ya que están desvirtuando lo que en el pasado tenía un propósito diferente, como la religión (Carpentier, 2012). Por lo tanto, la música, el canto y el baile eran "otra cosa": "Cuando una música se nos muestra en estado puro de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música" (Carpentier, 2012, p. 25). La escultura antigua también es similar: "[...]una estatua, antes de ser una estatua (es decir, una obra de arte) era otra cosa" (Carpentier, 2012, p. 25).

Carpentier no considera el ritual como una obra de arte, aunque tenga la apariencia de una obra de arte (de un baile o canto), sino que cuestiona: ¿cuál es el propósito de esta estructura? La dialéctica de forma-contenido se reemplaza por la dialéctica casi teleológica de medio y fin. La finalidad a la que sirve el medio y la funcionalidad de la estructura no son artísticas, sino religiosas.

Carpentier entiende la función religiosa del ritual y del mito no solo desde una perspectiva trascendente, sino también desde una perspectiva práctica, aunque a veces ilusoria y de necesidad vital. Repite repetidamente la función invocativa del ritual mágico, que también fue, en lugar de arte, "plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia". En estas religiones animistas, los dioses eran personificaciones de la Naturaleza, invocados, agradecidos, aplacados y cuya protección y ayuda se solicitaba mediante rituales. Los rituales estaban directamente relacionados con la reproducción material de su vida y la reproducción de la especie porque la Naturaleza era medio inmediato de su subsistencia.

En *El reino de este mundo*, Carpentier explica que la música de los tambores no es música si no sirve para dar ritmo al "apasionamiento del maíz" y al corte de la caña. El baile de los negros pisando el maíz es trabajo y no es arte. Los negros que tocan los

tambores no son músicos, sino obreros especializados en este trabajo que forma parte del trabajo general, y los mismos negros que tocan los tambores no son músicos. De la misma manera, los cantos de ordeño de Venezuela que menciona Carpentier en su ensayo sobre el folklore musical (Carpentier, 1974, p. 166) son una parte importante de la producción de leche, como se puede observar en la siguiente ilustración.

En *El reino de este mundo* o *Semejante a la noche* se menciona la función religiosa y mágica de los tambores y caracoles. También, ambos instrumentos sirven como medios de comunicación con propósitos políticos, como comunicarse entre los negros sublevados en su lucha contra los colonialistas franceses o anunciar los planes para la guerra de Troya. En *Los pasos perdidos*, los pretendidos instrumentos de “música” son “una jarra... usada por ciertos indios en sus ceremonias funerales” o un botuto con la función de “llamar a los pescadores extraviados en los pantanos” (Carpentier, 2004, p. 294). Todos estos ejemplos muestran que la mitología y el ritual mágico con sus formas aparentemente artísticas tienen fines prácticos, vitales, sean estos religiosos o relacionados con la producción material, la propagación, la comunicación y la política.

Las actividades que no son artísticas ni estéticas son vitales, según Carpentier. Él señala que la música en los rituales primitivos difiere mucho de la música actual que se disfruta estéticamente. La principal función del arte es el disfrute estético, que va más allá de los propósitos prácticos de la mitología y la magia. Sin embargo, Carpentier considera que el arte como fuente de disfrute estético proviene de la mitología y los rituales mágicos (según el hispanista Krauss, el mito se convierte en epos y el ritual en tragedia) (Carpentier, 1974, p. 26)

Los artistas medievales eran como juglares que interpretaban versos sobre figuras como Carlomagno, Rolando y el obispo Turpín, versiones populares de las epopeyas medievales. No solo cantaban, sino que también recitaban. Se destacaba que, al mismo tiempo, eran cantantes y recitadores, músicos y poetas, e incluso a menudo bailarines. Su arte no era solo música, literatura o danza puras, sino más bien una mezcla de varios géneros artísticos, un sincretismo. Carpentier menciona la música como una "poesía-danza" y la música como una "narración escandida", fusionando poesía, danza, música,

ritmo y narrativa. Se refiere no solo a la narrativa oral, sino a la narrativa cantada y rítmica. Carpentier veía en el Treno la posibilidad de fusionar palabras y música, al igual que el Doctor Fausto de Thomas Mann. Por eso, Carpentier siempre destaca la unión, al menos, de música y literatura. El verdadero tipo de literatura oral, en la próxima etapa histórica, no es exactamente una literatura cantada o musicalizada, sino una lectura recitada. No está claro si Carpentier estaba pensando en esto al señalar que en Europa se ha perdido una tradición oral que nosotros hemos recogido y conservado.

En épocas antiguas como la Antigüedad, el Helenismo y la Edad Media, predominaba la práctica de la literatura oral, que se leía en voz alta. Incluso las obras literarias cortesanas estaban pensadas para ser leídas en voz alta, lo cual se correspondía con la escritura oral. Dado el escaso número de manuscritos –que eran muy costosos– y la alta tasa de analfabetismo, cada lectura estaba dirigida a otros oyentes, lo que impedía que las personas aprendieran a leer en silencio. Por lo tanto, la velocidad de lectura se ajustaba a la velocidad del discurso hablado.

Este período también se inició en América con el descubrimiento, que tuvo lugar poco después de la invención de la imprenta. Surgió entonces una literatura escrita, destinada a la lectura individual y silenciosa, que tuvo cierto auge con la novela romántica del siglo XIX. Este enfoque difería notablemente de la cultura, el arte y la literatura oral o cantada previas, donde los cantantes, actores y lectores en voz alta reproducían y distribuían las obras mediante su voz, lengua, boca, gestos y mímica, interactuando físicamente con el público presente, escuchando la lectura en voz alta.

Con la llegada del libro impreso, la dinámica cambió: la reproducción de las obras ya no dependía de una persona, sino de la imprenta, que producía múltiples copias en objetos transportables capaces de llevar el mensaje a lugares distantes y a numerosos lectores, eliminando la necesidad de la presencia física simultánea del reproductor y el público en un mismo lugar. Los libros ofrecían la posibilidad –y la necesidad– de un consumo masivo y simultáneo en diversos lugares, aunque requerían una red de distribución, editoriales y librerías, además de lectores. En América Latina, desde la época

colonial hasta bien entrado el siglo XX, la cantidad de lectores era limitada, había imprentas, pero escasas editoriales, y faltaba una red de librerías

La situación en Cuba no había cambiado en los años veinte y treinta. Escribe Carpentier que el escritor en aquellos años “tenía que costear la edición de sus libros, distribuirlos y recogerlos, al cabo de algún tiempo, cuando éstos, por la indiferencia general ante la producción nuestra, no se habían vendido [...] no teníamos editoriales en el sentido cabal del término” (Carpentier, 1974, p. 2). En otras palabras: el escritor era productor, reproductor y distribuidor de su obra, tal como el juglar medieval, pero con un producto absolutamente moderno, que no podía ser reproducido y distribuido como una obra cantada u oral (Carpentier, 1974. p. 5). Esta situación que preocupaba tanto al joven Carpentier origina la falta de una tradición de oficio en un país sin imprentas, editoriales, librerías, etc. Cuenta Carpentier:

En años de mi adolescencia [...] conocí gente de nuestra burguesía adinerada que no leía cosa alguna, nunca, en ningún momento el escritor era un personaje despreciado por la burguesía cubana. Ciertos condiscípulos, en la Universidad, me aconsejaban «que olvidara eso; que eso no servía para nada; que no daba dinero (Carpentier, 1974, p. 53).

El primer magistrado, en *El recurso del método*, prefiere a la literatura la pintura y la música, además de estimar sobre todo el arte europeo y, ante todo, el arte del siglo diecinueve, no-vanguardista. Cuando Carpentier viajó en 1936 a su Cuba natal, tuvo que regresar a París, pues: “qué podía hacer aquí un escritor donde hasta este término era un insulto”. Pero a partir de los años 50, la situación había cambiado según Carpentier. Refiriéndose sobre todo a México y Argentina, dice:

Y se da el caso, nuevo en el mundo de la edición, de que existen países, nulos hace unos veinte años para el mercado de libros, que se han vuelto extraordinarios consumidores de la letra impresa (Carpentier, 1974., p. 29).

Todo esto explica en parte, el llamado “boom”, aunque en sus comienzos radicaba más bien en editoriales europeas, españolas y menos en la divulgación masiva en la misma América Latina. De todos modos, el boom tenía sus repercusiones en América Latina. Contribuía a la adquisición, por parte de los escritores latinoamericanos, de una tradición de oficio de técnicas y métodos narrativos. Entre estos autores hay que contar al mismo Carpentier, que era ya un autor mundialmente renombrado, cuando sus libros apenas circulaban en la Cuba de los años 50, donde era todavía un escritor casi desconocido.

Así, Carpentier describe la historia de la cultura, del arte y de la literatura (épica) latinoamericana como una sucesión de tipos históricos que va desde sus formas primigenias hasta nuestros días. Pero esta historia es una teoría solo en la medida en que explica las razones del desarrollo descrito y establece criterios para una conceptualización.

Las posiciones teóricas explícitas (en su ensayística y en su narrativa) o implícitas (en su narrativa) están basadas en las categorías y conceptos siguientes: el concepto de la literatura como actividad, el concepto de la funcionalidad de la literatura, las categorías dialécticamente opuestas de sincretismo e independización y el concepto del carácter predominantemente estético de la literatura y del arte en general.

El concepto de la literatura como actividad se desprende de su definición de la literatura como “acción escrita” (Carpentier, 1974, p. 43). Dice: “Escribir es un modo de acción” (Carpentier, 1974, p. 49). La actividad literaria es, por tanto, una modificación y especialización de la actividad humana en general, Si la civilización humana es un progreso realizado a través de la división social del trabajo y de las actividades, entonces la historia de la literatura es el proceso de su particularización y modificación mediante la división social de las actividades: separación de la actividad artística de aquella inmaterial en general, separación de la actividad literaria de aquella artística en general.

De ahí se desprende que este proceso de división de trabajos y modos de actividades está necesariamente acompañado de la división subsiguiente entre todas estas actividades particularizadas, especificadas y modificadas de una modalidad activa

(productiva) y otra más bien pasiva, relativamente receptiva. Así se llega a la oposición dialéctica de escritura y lectura.

Tal como la actividad fundamental del hombre tiene la finalidad y funcionalidad suprema de la reproducción de su vida, así la división de las actividades obedece a una particularización y modificación de esta necesidad fundamental: la finalidad y funcionalidad del arte y de la literatura es la satisfacción de las necesidades artísticas y literarias de los receptores o lectores, que son reproducidos así por la recepción y la lectura como tales.

Esta división de actividades y funciones no se realiza mediante cambios arbitrarios, sino por la vía de independización de elementos contenidos anteriormente en una unidad sincrética. La mitología no era arte, sino unidad sincrética de muchos elementos; entre ellos elementos artísticos. Su disolución, equivalente a lo que llama Carpentier la “decadencia” de las funciones no-artísticas, no es otra cosa que la independización del elemento de la actividad y de la función artística. El arte como tal constituye a su vez una unidad sincrética de varios artes o géneros artísticos; la independización de estos elementos artísticos sincréticos produce la aparición de los artes, entre ellos la literatura (González, 1983).

De importancia capital es la función específicamente artística de deparar un goce estético. La independización del arte propiamente dicho significa que este goce, ya contenido en la producción y recepción de la mitología y del ritual mágico, pasa a ser la finalidad dominante de la actividad literaria y de la obra de arte. El goce estético, como finalidad, supone la existencia, en el receptor, de una necesidad de gozar estéticamente, independizada de la necesidad de recepción, y, al mismo tiempo, de una capacidad de goce, independizada de la capacidad de recepción.

A lo sumo, se puede deducir que se opone, de cierto modo, las actividades y finalidades, más bien prácticas, a aquellas artísticas, por lo cual lo estético sería no la ejecución de tales actividades prácticas, sino más bien el goce que produce su ejecución.

De ahí se tendría que derivar el goce específico que produce la propia literatura, diferente del goce estético de los demás géneros artísticos. En cuanto a la literatura, hay que señalar, además, que Alejo Carpentier ve claramente que la industria del libro, las imprentas y las editoriales, es una rama de la manufactura e industria en general, es decir, producto de la división del trabajo dentro de la misma industria moderna.

Al mismo tiempo, la red de distribución, las editoriales y las librerías, así como los medios de transporte, constituyen especificaciones, debidas a la división de trabajo, dentro del intercambio de mercancías, o sea del comercio. Por eso habla del “mercado de libros”. De ahí que el libro que mediatiza entre el productor y el público es una mercancía, por lo menos con el advenimiento del capitalismo, que generaliza el libro reproducido industrialmente.

El autor, el escritor, no puede (como sus antepasados, los juglares) reproducir su obra por su propia voz y lengua, sino que necesita de imprenta y editorial que asuman el costo de la fabricación (su inexistencia en Cuba obligaba al escritor a costear él mismo la edición y distribución de sus libros, como dijo Carpentier); el escritor vende su obra (es decir, deviene además de creador vendedor), a la editorial, que vende el libro fabricado a los lectores que se convierten así en compradores.

La recepción de la obra necesita, por parte del público, conocimientos no solo del lenguaje, sino también de lectura, por lo cual excluye culturalmente, por primera vez en la historia, a gran número del público: a los analfabetos. Pero no basta con tener la capacidad de lectura (problematizada por Carpentier en un artículo en el diario El Nacional de Venezuela). Así, el hecho literario deviene para ambos, los escritores y los lectores, un factor económico; resentido por Carpentier ya al oír decir a sus discípulos universitarios que el oficio del escritor “no daba dinero” (Carpentier, 1974). Por otro lado, el precio de los libros puede impedir la adquisición y la lectura: por eso ataba tanto el precio abaratado de los libros en Cuba.

3.4.7 Alejo Carpentier, teórico de la literatura latinoamericana

Alejo Carpentier es conocido universalmente como máximo representante, precursor e iniciador de la moderna narrativa latinoamericana. Alexis Márquez Rodríguez, Carlos Rincón, Rodríguez Coronel y otros críticos subrayan, además, la importancia de la labor teórica del gran narrador cubano, refiriéndose a lo real-maravilloso, a la teoría de lo barroco, la teoría de los contextos, etcétera.

Basándose en los resultados de dichos investigadores, Carpentier es el primero en elaborar una teoría coherente de la cultura, del arte y de la literatura en América Latina. Su preocupación teórica no era del todo académica, sino eminentemente práctica. Confiesa que “desde mis primeros balbuceos siempre tuve la seguridad absoluta de que sería escritor” (Márquez Rodríguez, 1982, p. 7).

El escritor tiene aquí el sentido de actividad principal, de oficio, de profesión especial, de especialista dentro de una sociedad caracterizada por la división de actividades y oficios, con la subsiguiente acumulación de capacidades y habilidades requeridas por la respectiva actividad y oficio, o sea el de escribir. Pero el deseo de hacerse escritor profesional encontraba dramáticas dificultades. Los novelistas criollos no tenían, a su juicio, bastante desarrollada su facultad de escritura («habilidad», técnica). Así constata en 1931 que “novelistas como Miguel de Carrión y Loveira se han resentido siempre de cierta debilidad de *métier*” (Carpentier, 1981).

Al mismo tiempo recuerda: “Todo arte necesita de una tradición de oficio” (Alejo Carpentier, 1981). Esta tradición del oficio del narrador, con la correlativa acumulación de capacidades y habilidades técnicas, hacía falta en la América Latina, o sea, hacía falta a sus escritores, que no eran, por tanto, escritores profesionales con los conocimientos técnicos requeridos. Por eso recomienda en su periodismo de los años veinte y treinta la apropiación de los métodos y técnicas narrativos de los franceses, que sí tenían una tradición de oficio.

En efecto, ya en 1709, Alain Lesage puso, al inscribirse en el registro civil de París, bajo el rubro oficio la palabra *écrivain* (escritor). A partir de Lesage, abundan en Francia

cada vez más los escritores «profesionales» que acumulan –y transmiten a sus colegas– capacidades, habilidades y técnicas adquiridas mediante su actividad de escritura –actividad que iba calificándose por el mayor tiempo dedicado a ella si se ejerce como actividad principal, profesional, y no al margen de otras actividades vitales.

De ahí su tentación de hacerse, como sus también bilingües compatriotas Lafargue y Heredia, escritor francés, de ahí también su afán de apropiarse de las técnicas narrativas más recientes de los franceses, materializadas en sus obras. A estas alturas era lógico que Carpentier se preguntara ¿por qué no existía tal tradición de oficio en la América Latina y por qué sí en Francia y en el resto de Europa? Y al no existir una tradición novelística, ¿qué otras tradiciones literarias, artísticas y culturales había en el Nuevo Mundo? (Ariza González, 1983).

Al comprobar así el subdesarrollo de la capacidad y necesidad de lectura en la América Latina, que correspondía extrañamente con la deficiencia de los novelistas, tenía que preguntarse igualmente ¿por qué es así, por qué no existía el mismo afán de lectura que en Europa ya imperaba a partir del siglo XVIII, siglo de la «manía de lectura»? (Carpentier, 1981).

Las razones comunes de ambos fenómenos las entreveía, sin duda, en las estructuras político-sociales atrasadas y en el dominio de una burguesía azucarera enemiga de la literatura. Esta convicción motivó, entre otras cosas, su militancia en el Grupo Minorista que se proponía, en sus comienzos, renovar las estructuras culturales, para renovar las estructuras políticas.

De la solución de ambos problemas, relacionados entre sí (del desarrollo de escritores y de lectores) dependía en gran medida el futuro del novelista Carpentier. De ahí su estudio de la historia –política, cultural, artística y literaria– de la América Latina. Al estudio de esta asignatura de la “asignatura América», dedicaría ocho años (Carpentier, 1981). Se trataba desde luego en primer lugar de adquirir conocimientos necesarios para la elaboración de sus libros futuros.

Pero, además, la historia de América contenía las razones, las causas de la situación actual de la cultura y también de las deficiencias de la cultura y la escritura. El conocimiento de las causas significaría para Carpentier eliminarlas, combatirlas y conocer la tendencia y la perspectiva del desarrollo ulterior de la novela, del novelista y del lector en la América Latina.

A sus estudios teóricos e históricos de la “asignatura América” hay que agregar sus experiencias empíricas vividas en Haití (1943) y durante sus viajes en Venezuela (1947). Son las tres fuentes de su teoría de lo *real-maravilloso*, contenida en el ensayo-prólogo al relato *El reino de este mundo* (1949). Lo real-maravilloso es, además de definición de la realidad latinoamericana, como sostiene con razón Márquez Rodríguez induce una teoría (e historia) de la cultura, del arte y de la literatura latinoamericanos (Márquez Rodríguez, 1982).

Para Carpentier, la cultura latinoamericana aparece como una sucesión de tipos históricos y emplea varias veces los émi-mágicos cultivados por negros haitianos o por indios venezolanos-. En el prólogo-ensayo abundan los términos “mitología”, “mítico”, “magia”, “ritual”, referidos al vudú afroamericano. En *Los pasos perdidos*, el protagonista, al hablar de los indios, se percata de la “pervivencia de cierto animismo, una conciencia de muy viejas tradiciones, un recuerdo muy vivo de ciertos mitos” (Carpentier, 1974, p.148).

Si se entiende por cultura todo lo creado por el hombre más allá de lo creado por la Naturaleza, y por cultura intelectual toda información producida y almacenada más allá de cualquier programación genética, información necesariamente depositada en un sistema semiótico de significantes, entonces mito, magia y ritual son obras, productos inmateriales materializados en signos, en lenguajes, que contienen las experiencias y el saber acumulados por los hombres en su praxis vital, es decir, producidos por los hombres, exteriorizados por ellos y que deben ser interiorizados, adquiridos, por los hombres, los cuales necesitan, para la apropiación de los contenidos, el conocimiento del lenguaje.

Esta interiorización individual, mediante un proceso de aprendizaje, es necesaria, puesto que, como fenómenos culturales, el mito y el ritual mágico no son informaciones

genéticamente, biológicamente programadas. Así, requieren ambos fenómenos un proceso de “recepción” o “consumo” individual, tal como existe un proceso de “producción” y reproducción social de los mitos y rituales. Pero los jóvenes, imitando a los viejos, interiorizan mediante su “iniciación” los mitos y rituales mágicos: como tales, son “consumidores” o receptores. Los mismos individuos reproducen y transmiten como viejos, agregando a las experiencias heredadas su propio saber, las mitologías y prácticas mágicas: como tales son “productores” (Ariza González, 1983).

Las actividades de producción y de recepción, aunque ya distintas, son realizadas primitivamente por las mismas personas, y, por lo tanto, no requieren la separación completa de las personas del productor (autor) y receptor (consumidor). Si se considera la ejecución de un ritual mágico la producción, o por lo menos la reproducción de este, entonces Carpentier, al hablar de la “danza colectiva en América, dotada de un hondo sentido ritual” (Carpentier, 1977) quiere decir que todos los individuos, el “colectivo”, son productores o reproductores.

Es decir, en este estadio histórico cultural no hay esta separación característica entre escritura (producción) y lectura (recepción), ni entre, productor (escritor) y receptor (lector) que preocupa en la Cuba de los años veinte y treinta. En *Los pasos perdidos* aparece, sin embargo, en la selva un hechicero que dirige y opera un acto ritual funeral. Pero los miembros de la tribu, los familiares del difunto no son meros espectadores, no constituyen un público con un papel más o menos pasivo: participan todavía en la ceremonia, en la reproducción del ritual. El curandero no es exclusivamente productor, ni los demás exclusivamente receptores. Bien mirado, los demás asistentes al ritual no son ni siquiera destinatarios de su “función” (que no es, por lo tanto, “función”). El ritual que dirige el hechicero está dirigido al muerto, al que quiere resucitar: la magia tiene el efecto de «ahuyentar a los mandatarios de la muerte (Ariza González, 1983).

Estos mandatarios son, en última instancia, los destinatarios del ritual mágico. El ritual afrocubano o indio es, por lo tanto, un acto religioso, animístico, tal como la mitología es una narración religiosa. Por eso, ambos fenómenos son culturales, pero no son prácticas artísticas, sino religiosas. El problema de su estatuto artístico surge como tal

porque la mitología es una narración, el ritual un baile, un canto, un himno, ejecutado, además, ante una estatua: baile, canto, estatua son términos del campo del arte.

Formalmente, la mitología y el ritual mágico tienen, por lo tanto, estructuras artísticas. En el prólogo-ensayo, Carpentier habla de toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, del hondo sentido ritual de la danza colectiva en América (Carpentier, 1977). Pero no se deja engañar por las apariencias de la estructura. Niega el carácter artístico de estos fenómenos. Por eso dice terminantemente: “Quienes atribuyen un valor artístico a ciertos documentos etnográficos americanos andan errados, desvirtuando lo que, primitivamente, servía a otra cosa” (Alejo Carpentier, 1987). Por eso, la música, el canto, el baile fueron otra cosa: “Cuando una música se nos muestra en estado puro de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música” (Carpentier, 1977).

Lo mismo vale para la escultura antigua: “[...]una estatua, antes de ser estatua (es decir, obra de arte) fue otra cosa” (Carpentier, 1977). Esta otra cosa fue la religión; fue “personificación inteligible de la divinidad, objeto de culto... modo de acceso a la Trascendencia” (Alejo Carpentier, 1977). Entonces, el hechicero tampoco es artista, sino sacerdote, los asistentes al ritual no participan en una producción artística, sino en una actividad religiosa. Carpentier no considera el ritual dotado de un contenido artístico, aunque tenga la forma de una obra de arte (de un baile, canto), se pregunta: ¿cuál es la función de esta estructura? Sustituye la usual dialéctica forma-contenido por la dialéctica, casi-teleológica, de medio y fin. La funcionalidad de la estructura, y la finalidad a la que sirve el medio, no son artísticas, sino religiosas (Ariza González, 1983).

Pero Carpentier considera la finalidad religiosa del ritual y del mito no solo en su aspecto trascendente, sino como eminentemente práctica, aunque muchas veces desde luego ilusoria, y de necesidad vital. Repite muchas veces la función iniciada e invocatoria del ritual mágico, que fue, además, en vez de arte, “plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia” (Alejo Carpentier, 1977). Los dioses invocados, agradecidos, aplacados, cuya protección y ayuda fueron reclamadas mediante el ritual, eran personificaciones de la Naturaleza en estas religiones animistas.

La Naturaleza era el medio inmediato de su subsistencia: los rituales tenían, por tanto, relación directa con la reproducción material de su vida, así como con la reproducción de la especie (fertilidad). Comprendiendo esta función y finalidad práctica del ritual, relacionada con la producción material, Carpentier enseña en *El reino de este mundo* que la música de los tambores no es música, sino que sirve para ritmar el «apasionamiento del maíz» y el corte de la caña: el baile de los negros pisando el maíz es trabajo, no es arte: los negros que tocan los tambores no son músicos, sino obreros especializados en este trabajo que forma parte del trabajo general; y los mismos tambores no son instrumentos de música, sino instrumentos de trabajo (Ariza González, 1983).

Del mismo modo, los cantos de ordeño venezolanos que menciona Carpentier en un ensayo sobre el folklore musical son parte integrante de la producción de leche, tal como los cantos de las lavanderas, mencionados en *Los pasos perdidos*, del trabajo de las mujeres. Lo mismo podría decirse de la función religioso-mágica de los tambores y caracoles descrita en *El reino de este mundo* o en *Semejante a la noche*. Además, ambos instrumentos son instrumentos de comunicación hasta con fines políticos: sirven para la comunicación entre los negros sublevados en su lucha contra los colonialistas franceses o para anunciar los preparativos de la guerra de Troya.

En *Los pasos perdidos*, los pretendidos instrumentos de “música” son “una jarra... usada por ciertos indios en sus ceremonias funerales” o una caracola con la función de “llamar a los pescadores extraviados en los pantanos” (Alejo Carpentier, 1977). Todos estos ejemplos muestran que la mitología y el ritual mágico con sus formas aparentemente artísticas sirven fines prácticos, vitales, sean estos religiosos o relacionados con la producción material, la propagación, la comunicación, la política. Son necesarias actividades vitales, y como tales no son artísticas ni estéticas.

Por eso, Carpentier dice, refiriéndose a la música como parte del ritual primigenio, que es “una música muy distinta de la que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético” (Carpentier, 1977). El goce estético es, pues, característica función de la obra de arte, es su finalidad suprema, que es otra que las finalidades y funciones

inmediatamente prácticas que caracterizan la mitología y magia. El arte deparador de un goce estético nace, sin embargo, para Carpentier, de la mitología y del ritual mágico.

Según el hispanista Krauss, el mito se transforma en epos, el ritual en tragedia. Por eso dice Carpentier que “la música, antes de ser música, servía otras finalidades, era otra cosa, «antes de cobrar (por decadencia de sus funciones (prácticas) más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística” (Carpentier, 1977). Así explica que “en Europa occidental, el folklore danzario (es decir, el arte popular) ha perdido todo carácter mágico e invocatorio” (Carpentier, 1977). El arte pierde sus funciones inmediatamente prácticas, en el sentido de que no es más, como el mito o la magia, producción material, religión, política, comunicación social en general, sino que las refleja.

Pero lógicamente no puede aparecer algo nuevo –el arte– por pura decadencia, por sola pérdida, a no ser que este nuevo ya existía antes, aunque no era la finalidad o funcionalidad dominante: vale decir que tanto el goce estético como la forma artística –ya mencionada– preexistían en la mitología y la magia, sin ser su finalidad (del mismo modo, las funciones prácticas subsisten desde luego en las obras de arte, sin ser la finalidad última). La mitología y magia no son, por lo tanto, no-estéticas y no artísticas, sino más bien pre-estéticas y pro-artísticas.

Así se explica que Carpentier habla de “música antes de ser música”, que repite la opinión de Malraux “que una estatua, antes de ser estatua (es decir: obra de arte) fue otra cosa” (Julio Ariza González, 1983). Así se podría decir, empleando la terminología carpenteriana, que la mitología es “epos antes de ser epos”, el ritual “tragedia antes de set tragedia”, el baile “danza antes de ser danza”, y los instrumentos de música arcaicos que emplean los negros y los indios, los tambores y las caracolas, “instrumentos de música antes de ser instrumentos de música”. Esta transición hacia un “arte deparador de goce estético”, hacia “el arte como tal” (que no es, desde luego, idéntico con “arte puro” o “arte por-el-arte”).

El arte medieval aparece en sus relatos que tratan del Descubrimiento y la Conquista (*El arpa y la sombra. El camino de Santiago*) y en aquellas regiones de Los

pasos perdidos habitadas por gente medieval. Dice el protagonista: “Medievales son los juegos de diablos, aseos de tarascos, danzas de pares de Francia, romances de Carlomagno, que tan fielmente perduran en tantas ciudades que hemos atravesado recientemente., desde la tarde del Corpus en Santiago de los Aguinaldos, vivo en la temprana Edad Media” (Carpentier, 1977).

Los artistas medievales son juglares que cantaban décimas que hablaban de Carlomagno, de Rolando, del obispo Turpín, versiones populares de canciones de gesta medievales. Cantan y hablan. Pero a la vez cantores y declamadores, músicos y poetas, que además son muchas veces bailarines. No es música pura, ni literatura pura, ni danza pura, sino un arte todavía sincrético, que comprende todos o varios géneros artísticos.

Carpentier indica que la música es poesía-danza, sincretismo de poesía danza y música, o hasta de música es narración escandada. Es decir, sincretismo de música, ritmo, y narrativa. Carpentier no habla de narrativa oral, sino de narrativa cantada y ritmada. El protagonista vio en el Treno “ciertas posibilidades de acoplar la palabra con la música” (Carpentier, 1977) tal como el Doctor Fausto, de Tomás Mann. Por eso menciona Carpentier siempre la unión por lo menos de música y literatura. La verdadera literatura oral, el próximo tipo histórico no es, en realidad, una literatura cantada, musicalizada, sino una lectura hablada.

En la Antigüedad, en el Helenismo, en la Edad Media domina la literatura leída en alta voz. Incluso la literatura cortesana estaba destinada a la lectura hablada, a la que correspondía desde luego la escritura hablada, Visto el poco número de los manuscritos y el gran número de analfabetos, cada lectura estaba destinada a otros oyentes, por lo cual los hombres no aprendían la lectura silenciosa. La velocidad de lectura correspondía, por lo tanto, a la velocidad del discurso hablado.

Se diferencia mucho de la cultura, el arte y la literatura oral o cantada anteriores: los cantores, actores, lectores en alta voz reproducían y distribuían al mismo tiempo las obras respectivas, es decir las transportaban hacia el público mediante su voz, gestos, mímica, con su propio cuerpo. Necesariamente, el público estaba físicamente presente, escuchaba, por ejemplo, la lectura hablada. El libro impreso cambia las cosas: la

reproducción es realizada en vez de una persona, por la imprenta, que materializa la obra en muchos ejemplares, en objetos transportables que pueden llevar un mensaje hacia todas partes, hacia muchos lectores distantes: la comunicación estética no está más limitada por la simultánea presencia física del reproductor y del público en el mismo lugar.

El libro ofrece la posibilidad –y necesidad– de un consumo masivo y simultáneo en muchos lugares. Para tal efecto, necesita, sin embargo, de una red de distribución, de editoriales y librerías, además de lectores. Pero en la América Latina, desde la Colonia hasta bien entrado el siglo XX, había pocos lectores; había imprentas, pero pocas editoriales; faltaba una red de librerías para la distribución. Los primeros libros escritos en, y sobre el *Nuevo Mundo* estaban destinados a lectores fuera de América, al público europeo, y, las más de las veces, editados en Europa.

En Cuba, la situación no experimentó cambios significativos durante las décadas de los años veinte y treinta. Según Carpentier, en aquel entonces, los escritores tenían que financiar la publicación de sus libros, encargarse de su distribución y, eventualmente, recolectarlos si no lograban venderse debido a la falta de interés general en nuestra producción literaria. En resumen, el escritor asumía roles de productor, reproductor y distribuidor de su obra, similar al rol del juglar medieval, pero trabajando con un producto completamente moderno que no podía ser difundido y distribuido de la misma manera que una obra oral o cantada.

Nicolás Guillén (en los años 30) y José Donoso (en los años 50) experimentaron situaciones similares. La inquietud de Carpentier ante esta situación, que resultaba de la ausencia de una tradición literaria en un país sin imprentas, editoriales ni librerías, se originaba en la escasez de lectores. La mayoría de la población era analfabeta y las minorías, como la burguesía, tenían hábitos de lectura limitados. En *El recurso del método*, el personaje principal prefería la pintura y la música sobre la literatura, mostrando una predilección por el arte europeo, especialmente el del siglo diecinueve, que no seguía corrientes vanguardistas. Al regresar a Cuba en 1936, Carpentier se vio obligado a volver a París debido a la falta de reconocimiento hacia los escritores en su país natal, donde incluso el término "escritor" era considerado un insulto. Sin embargo, a partir de los años

50, Carpentier percibió un cambio en la situación, especialmente en países como México y Argentina.

Existen editoriales y librerías, porque existen lectores, consumidores, procedentes de la clase media citadina, ...nuestra creciente clase media, casi inexistente a mediados del siglo pasado, ha cobrado una importancia capital en nuestras ciudades en perenne expansión. Clase media que va del pequeño empleado al profesional, del bachiller al universitario, a más de un inmenso público femenino que, desde hace unas pocas décadas ha ido accediendo a todos los sectores de la cultura (Carpentier, 1977).

En algunos centros industriales y urbanos, incluso los obreros han adquirido cierta cultura escrita. La necesidad de científicos, técnicos y trabajadores cualificados capaces de leer instrucciones se ha vuelto evidente en muchos países. Esto contribuyó al surgimiento del "boom" editorial, inicialmente impulsado por editoriales europeas y españolas, con menor impacto en Hispanoamérica. No obstante, este fenómeno tuvo repercusiones en la región, facilitando a los escritores latinoamericanos el acceso a una tradición narrativa consolidada. Alejo Carpentier, al unirse al proceso revolucionario en Cuba, destacó la importancia de fomentar la lectura en la población. En este sentido, en Cuba, los escritores reconocidos veían cómo sus obras se agotaban rápidamente, lo que estimulaba su crecimiento creativo y cualitativo.

Sin embargo, este avance representa un impulso significativo para los mismos escritores y, a la larga, su expansión tanto numérica como cualitativa. Es decir, los avances cualitativos en la distribución de libros y la educación de lectores se reflejan dialécticamente en los cambios en la misma producción. Por lo tanto, Carpentier presenta la evolución de la cultura, el arte y la literatura (épica) latinoamericana como un conjunto de estilos históricos que se extienden desde sus orígenes hasta la actualidad. Pero esta historia es una teoría sólo en la medida en que explica las razones del desarrollo descrito y establece criterios para una conceptualización. Las posiciones teóricas explícitas —en su ensayística y en su narrativa— o implícitas (en su narrativa) están basadas en las categorías y conceptos siguientes: el concepto de la literatura como actividad, el concepto

de la funcionalidad de la literatura, las categorías dialécticamente opuestas de sincretismo e independización, y el concepto del carácter predominantemente estético de la literatura y del arte en general.

La definición de la literatura como acción escrita da lugar al concepto de literatura como actividad. Según Carpentier, escribir es una forma de actuar. Por lo tanto, la actividad literaria es una modificación y especialización de toda la actividad humana. La historia de la literatura es el proceso de su particularización y modificación mediante la división social de las actividades, si la civilización humana es un progreso realizado a través de la división social del trabajo y de las actividades: separar la actividad artística de la actividad inmaterial y la actividad literaria de la actividad artística en general.

Se puede inferir razonablemente que la separación de trabajos y modalidades de actividades debe ir junto con la separación posterior de estas actividades particularizadas, especificadas y modificadas en una modalidad activa, productiva y otra más pasiva, más receptiva. Por lo tanto, surge la disputa dialéctica entre la escritura y la lectura. La finalidad y funcionalidad suprema de la actividad fundamental del hombre es la reproducción de su vida, por lo que la división de las actividades se adapta y modifica a esta necesidad fundamental. La finalidad y funcionalidad del arte y la literatura es satisfacer las necesidades artísticas y literarias de los receptores o lectores, que son reproducidos por la recepción y la lectura como tales (Ariza González, 1983).

Esta división de actividades y funciones no se realiza mediante cambios arbitrarios, sino por la vía de independizaciones de elementos contenidos anteriormente en una unidad sincrética (Ariza González, 1983).

La mitología constituía una simbiosis sincrética de varios elementos, incluyendo elementos artísticos. Su desaparición, similar a la decadencia de las funciones no artísticas, implica la separación del elemento de su actividad y función artística. El arte en sí mismo forma una unidad sincrética de diversas artes o géneros artísticos; la separación de estos elementos artísticos sincréticos da como resultado la aparición de diferentes artes, incluida la literatura. La función específicamente artística de proporcionar un disfrute estético es crucial.

El goce, que ya estaba presente en la producción y recepción de la mitología y el ritual mágico, se convierte en el objetivo principal de la actividad literaria y de la obra de arte con la independización del arte. El disfrute estético implica que el receptor tenga una necesidad de disfrute estético independiente de la necesidad de disfrute, así como una capacidad de disfrute independiente de la capacidad de disfrute. En general, se puede inferir que se opone de cierta manera a las actividades y propósitos prácticos a los artísticos, lo que significa que lo estético no sería la realización de estas actividades prácticas, sino más bien el disfrute que produce su realización (Ariza González, 1983).

Se debe extraer el placer único que genera la literatura, a diferencia del placer estético que se puede encontrar en otros géneros artísticos. En lo que respecta a la literatura, es importante destacar que Alejo Carpentier reconoce explícitamente que la industria del libro, las imprentas y las editoriales son una parte de la manufactura e industria en general, es decir, son el resultado de la división del trabajo dentro de la industria moderna. Al mismo tiempo, las redes de distribución, las editoriales y las librerías, así como los medios de transporte, crean especificaciones debido a la división de trabajo en el comercio o intercambio de mercancías (Ariza González, 1983).

Sin embargo, no solo es necesario tener habilidades de lectura, sino también tener la habilidad de pagar, como planteó Carpentier en un artículo en *El Nacional*. Por lo tanto, el hecho literario se convierte en un factor económico para ambos escritores y lectores, algo que Carpentier reconoció al escuchar a sus compañeros universitarios que el trabajo de un escritor no generaba ingresos. Sin embargo, el alto costo de los libros puede dificultar su adquisición y lectura, lo que ha llevado a un precio tan bajo de los libros en Cuba. (Ariza González, 1983).

En resumen, las teorías de la literatura latinoamericana han avanzado mucho en la comprensión de la cultura, el arte y la literatura en América Latina. Estas teorías se aplican a la mayoría de los libros de esta literatura. Sin embargo, Carpentier ha realizado un gran descubrimiento diferente al anterior. De acuerdo con lo mencionado hasta ahora, la línea general del desarrollo de la literatura en el subcontinente podría ser representada por el esquema carpenteriano, que incluye todos los tipos históricos mencionados, desde

la mitología y la magia hasta la nueva novela, que es la culminación de la producción épica moderna.

De esta manera, la historia de América Latina en términos de arte y literatura tiene muchas similitudes con la de Europa, así como con la literatura en general. Según esta perspectiva, la cultura latinoamericana sigue un movimiento universal que demuestra que el desarrollo histórico del ser humano se lleva a cabo de acuerdo con las mismas leyes universales. Carpentier afirma que el proceso cultural, artístico y literario en América Latina tiene una singularidad que no se puede encontrar en ningún otro lugar del mundo.

Según críticos como Alexis Márquez Rodríguez, Venezuela representada en *Los pasos perdidos* es una muestra de todas las épocas de la humanidad, desde la antigüedad hasta la actualidad. Después de las obras de Carpentier, muchas obras, como *Cien años de soledad* de García Márquez, reflejan la contemporaneidad y la coexistencia de estas épocas históricas.

Es posible ampliar la perspectiva de la novelesca de Carpenter indicando que, al tratarse de una narrativa que no representa la realidad directamente, sino que presenta a hombres transformados en personajes ficticios, el autor cubano presenta a personajes históricos de todos los tiempos, desde el hombre neolítico hasta el ciudadano más moderno, desde el cazador armado de arco y flecha hasta el piloto de avión moderno.

Todos los personajes de Carpenter se distinguen por sus características, habilidades, necesidades, gustos, placeres y sensibilidad que adquieren a través de sus acciones (productivas o receptoras correspondientes). Estas actividades, y por lo tanto capacidades, necesidades, gustos, conocimientos, convicciones, etc., se encuentran igualmente y en obras como *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y el *Concierto Barroco* son ejemplos de temas relacionados con la cultura, las artes, la literatura, etc. Los haitianos y los indios venezolanos negros realizan rituales, cuentan historias o escuchan mitologías. Los habitantes del campo venezolano cantan versiones populares y medievales de las canciones de Rolando o Carlomagno, y sus compañeros las escuchan con atención.

En el teatro de la capital venezolana, Vannis el griego lee la Odisea de Homero, Rosario Genoveva de Brabante, y los espectadores forman el público de una función romántica del siglo diecinueve. No obstante, es probable que el personaje principal de esta obra haya leído el libro del Doctor Fausto de Tomás Mann. Alejo Carpentier evoca con frecuencia en su ensayo-prólogo y en su ensayística la contemporaneidad de las diversas formas históricas de la cultura, el arte y la literatura en América Latina.

Es posible afirmar que Carpentier ha descubierto la contemporaneidad y coexistencia de todas estas formas históricas culturales, artísticas y literarias en el Nuevo Mundo, lo que representa la originalidad cultural de América Latina, que no existe en ningún otro continente en esta complejidad. Las mitologías y los rituales mágicos ya no existen en la mayor parte de Europa y en todos los países industrialmente desarrollados. La cultura y literatura del Renacimiento y la Edad Media son muy escasas, ya que solo los juglares y cantores populares siguen interpretando canciones de gesta. En lo que respecta al romanticismo y al arte finisecular, que tanto cautiva al primer magistrado de *El recurso del método*, no hay nada comparable en la actualidad.

Según Carpentier, en América Latina existe una literatura oral que se ha perdido en Europa. Los países africanos y asiáticos, que mantienen muchas tradiciones mitológicas y mágicas, arte sincrético y literatura cantada u oral, carecen de períodos como el Renacimiento o el Romanticismo. Muchas naciones no han alcanzado el nivel cultural y técnico necesario para atraer lectores a través de la imprenta, las editoriales, las librerías y los autores. Esto se debe a que la mayoría de las personas son analfabetas y los escritores carecen de una tradición laboral propia.

En América Latina, en cambio, existe una cultura escritural muy antigua, aunque poco conocida, y en la actualidad, ha experimentado un gran crecimiento en los escritores, lectores, editoriales y librerías. ¿Cuál es la razón detrás de la persistencia de tradiciones culturales, artísticas y literarias tan antiguas en América Latina a mediados del siglo veinte? Carpentier no lo menciona explícitamente en sus ensayos. En el prólogo del ensayo, se limita a mencionar que en América Latina, el baile folklórico ha mantenido un profundo significado ritual, mientras que en Europa occidental, el folklore ha perdido su fuerza

mágica e invocativa. De acuerdo con Carpentier, el carácter mágico, que tenía una intención religiosa y práctica, se ha desvanecido en Europa Occidental, especialmente en la región industrializada y capitalista del Viejo Mundo.

En otras palabras, el atraso económico-social implica simultáneamente la preservación de las formas de cultura, arte y literatura precapitalistas. Ni la colonia ni la república han introducido plenamente el feudalismo, lo que significa que en determinadas regiones existen tipos prefeudales y hasta premedievales. Esto explica la existencia de todos estos tipos precapitalistas, desde la mitología y la magia hasta la literatura oral y el arte finisecular. La primera mitad del siglo veinte vio una capitalización, industrialización y urbanización deficientes en el continente, lo que llevó a la supervivencia de una cultura, arte y literatura decimonona en los capitales. Esto se puede ver en algunos pasajes de *Los pasos perdidos* de Carpentier de *El recurso del método* y, sobre todo, en el comienzo de *La consagración de la primavera*.

La creación de una cultura innovadora en Cuba, el hogar del autor también es relevante. Según Carpentier, las diferencias territoriales o regionales se traducen en la extraña, única y maravillosa coexistencia y contemporaneidad de la cultura, arte y literatura de todos los tiempos en América Latina.

Las culturas más antiguas, de carácter mágico-mitológico, se encuentran en las selvas y llanuras deshabitadas de las montañas; las culturas patriarcales y medievales se encuentran en las zonas agrícolas (del "Caballo"); las culturas decimononas y aquellas que corresponden al capitalismo industrial, como la cultura del libro, se encuentran en las ciudades y zonas rurales. Por lo tanto, la estructura espacial de la cultura en América Latina materializa las estructuras temporales o históricas. La estructura de *Los pasos perdidos* es un verdadero recorrido cultural a través del ejemplo. Sin embargo, esta separación "espacial" no es completa. Carpentier logra una mezcla y un sincretismo entre la mitología, la magia, la literatura escandada y cantada, la literatura oral y la literatura escrita y leída en su narrativa, especialmente en *Los pasos perdidos*.

En la escena del velorio de su padre, Rosario aparece como una griega sacada de una tragedia antigua; su atuendo es romántico; su lectura es medieval; el comercio y la

comunicación entre los hombres son una mezcla cultural, artística y literaria. Este mestizaje de culturas de diferentes épocas de la humanidad se suma a la mezcla, al sincretismo de culturas de diferentes pueblos, etnias y continentes de Europa: ibéricos, nórdicos, italianos, negros, indios, asiáticos y árabes (Ariza González, 1983).

En ocasiones, ambos sincretismos se fusionan en uno solo, ya que las diversas culturas de pueblos y etnias pueden ser simultáneamente diversos momentos históricos de la cultura. Carpentier menciona al ángel con maracas en un concierto celestial en una catedral barroca latinoamericana en *Los pasos perdidos* y en varios ensayos, lo que demuestra el sincretismo de dos culturas y dos tipos históricos de música.

En Europa occidental, por otro lado, no hay una contemporaneidad de etapas históricas de la cultura como tal. Según Carpentier, se puede encontrar el espíritu del medievo francés en la catedral de Notre Dame, el espíritu renacentista en Florencia, el espíritu de la contrarreforma en Praga, el espíritu del gran siglo francés en Versalles y el espíritu del segundo imperio en la Opera de París. Sin embargo, la distinción entre ambas culturas radica en la observación de Carpentier de que en América Latina, el nivel cultural suele estar retrasado en comparación con la cultura moderna en Europa Occidental. La actualidad latinoamericana se asemeja a una etapa que ha desaparecido en el Occidente.

La confrontación narrativa entre los personajes ficticios es factible debido a que este "desajuste" cultural no es el resultado del desarrollo independiente de ambas culturas, sino de la imposición de la cultura europea por la Conquista, la Colonia y el neocolonialismo. Esto explica la lucha entre las culturas indígenas y nacientes culturas criollas, de una parte, y la lucha entre las culturas europeas y las culturas nativas, de otra.

3.5 Elementos de la Ilustración y la Revolución francesa en *El Siglo de las Luces*

3.5.1 Víctor Hugues, histórico y personaje literario

En la época de la revolución, Jean-Baptiste Víctor Hugues (1762-1862) fue un político, militar y conquistador francés. Se crio en una familia perteneciente a la burguesía

marsellesa. Desde su adolescencia, comenzó a involucrarse en el mundo empresarial debido a su padre, quien era un comerciante próspero. Su especialidad fue el comercio ultramarino, que era muy activo en su ciudad natal, Marsella. Se estableció en la colonia francesa de Saint-Domingue (ahora Haití) y se dedicó a actividades comerciales. Compró plantaciones de azúcar y tabaco en la isla. Allí conoció la francmasonería y adoptó el liberalismo y la Ilustración (Whitehead, 2015).

Se dedicó a difundir los principios de la Revolución Francesa entre los colonos blancos de Santo Domingo hasta que la Revolución haitiana en 1791 lo obligó a regresar a Francia. En ese lugar, Hugues abrazó el republicanismo y expresó su simpatía abierta hacia los jacobinos y los cordeleros. La Convención Nacional designó a Víctor Hugues para desempeñar diversas responsabilidades administrativas en las ciudades portuarias de Burdeos y La Rochela. Sin embargo, en 1793, las autoridades de la nueva República Francesa consideraron su experiencia en las Antillas y lo nombraron gobernador de la isla Guadalupe (Whitehead, 2015).

La caída de Robespierre y la creación del Directorio a mediados de 1794 pusieron fin al "Terror de las Islas" y reanimaron a los enemigos de Hugues en la metrópoli, pero su eficacia brutal y su experiencia en asuntos antillanos lo llevaron a no ser apartado de su cargo hasta 1798. Durante el Directorio, Hugues se destacó en la Cuasi-Guerra de Francia contra los Estados Unidos al otorgar patente de corso a los barcos franceses y frenar los intentos de Gran Bretaña de tomar Guadalupe o Martinica. Además, trató a los colonos blancos con la misma severidad que a los exesclavos sospechosos de deslealtad. Las nuevas autoridades coloniales, que ya tenían experiencia en la administración, se cansaron de la ideología republicana jacobina de Hugues (Whitehead, 2015).

Hugues fue destituido en noviembre de 1798 como resultado de las conspiraciones del Directorio. En enero de 1799, las nuevas autoridades lo enviaron de vuelta a la ciudad, a pesar de su intención de establecerse como plantador en Basse-Terre. Después de regresar a Francia, fue designado como gobernador de una colonia más remota llamada Guayana Francesa, a la que llegó en enero de 1800. En ese lugar permaneció siguiendo las órdenes del Directorio, del Consulado y finalmente del Imperio establecido por

Bonaparte. Su gobierno mantuvo la eficacia y la violencia contra sospechosos colonos blancos y peones negros, e impuso una vez más un sistema de trabajos forzados a la población negra, que oficialmente no estaba sujeta a la esclavitud. La economía de Guyana se revitalizó gracias a los esfuerzos de Hugues (Whitehead, 2015).

La administración de Hugues se desplomó de manera inesperada en enero de 1809, cuando las tropas luso-brasileñas llegaron desde el norte de Brasil con la ayuda británica para invadir la Guayana Francesa en represalia por la invasión francesa contra Portugal en 1807. En una gran desventaja numérica de 400 franceses contra 1250 luso-brasileños, Hugues decidió rendirse ante los portugueses después de una breve lucha y partió de Cayena hacia Burdeos. Además, Hugues dudó de la lealtad de su milicia de colonos y exesclavos. Fue detenido en la ciudad y sus antiguos adversarios lo acusaron de traición e incapacidad. Fue liberado en 1814 después de estar bajo arresto domiciliario.

El personaje histórico de Víctor Hugues ha sido casi ignorado por la historia de la Revolución francesa. Se conoce que Víctor Hugues era marsellés. Ascendido a piloto de naves comerciales, anduvo por las Antillas observando, husmeando, aprendiendo, acabando por dejar las navegaciones para abrir en Port-au-Prince un gran almacén *-comptoir-* de mercancías diversas, adquiridas, reunidas, mercadas por vías de compraventa, trueque, contrabandos, cambios de sederías por café, de vainilla por perlas, como aún existen muchos en los puertos de ese mundo tornasolado y rutilante (Whitehead, 2015).

En el prólogo de *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier destaca la relevancia del personaje de Víctor Hugues, quien es uno de los personajes más importantes de la obra. En el mismo postfacio Carpentier especifica que algunos capítulos de la obra se fundan en documentos reunidos por él en las Antillas:

Su verdadera entrada en la Historia data de la noche en que aquel establecimiento fue incendiado por los revolucionarios haitianos. A partir de ese momento, podemos seguir su trayectoria paso a paso, tal como se narra en este libro. Los capítulos consagrados a la reconquista de la Guadalupe se guían por un esquema cronológico

preciso. Cuanto se dice acerca de su guerra librada a los Estados Unidos –la que llamaron los yanquis de entonces «Guerra de Brigantes»– así como a la acción de los corsarios, con sus nombres y los nombres de sus barcos, está basado en documentos reunidos por el autor en la Guadalupe y en bibliotecas de la Barbados, así como en cortas pero instructivas referencias halladas en obras de autores latinoamericanos que, de paso, mencionaron a Víctor Hugues (Carpentier, 1980, p. 163)

Alejo Carpentier indica que la imagen de Víctor Hugues ofrecida por el material que pudo consultar le resultó tan extraordinaria que le incitó a introducir su figura en una novela: “[...] de ahí que el autor haya creído interesante revelar la existencia de ese ignorado personaje histórico en una novela que abarcara a la vez, todo el ámbito del Caribe” (Carpentier, 1967, p. 300). La característica principal de los personajes de *El siglo de las luces* es una notable plasticidad. El personaje de Víctor Hugues, que tiene un importante peso, ofrece la mayor coincidencia entre su nombre y su rasgo: el éxito.

Víctor Hugues tiene una función simbólica y poética. Ni siquiera cuando el aventurero parezca haber olvidado toda causa igualitaria al aplicar la Ley del 30 Floreal de l'An X, la autenticidad de su amistad con Ogé, el médico negro que logra curar a Esteban de su mal crónico, no se pondrá en tela de juicio (Salomón, 1971).

Esteban describe a Sofía como el terrible Víctor Hughes después de regresar de España como el resultado de una trayectoria, un camino histórico en el que el tiempo individual se entrelaza con el social, que todo no permitía comprender. En medio de acciones que están en línea con un espíritu revolucionario en el ritmo frenético de la urgencia y la razón de estado, Víctor Hugues se aleja gradualmente del aventurero audaz.

La ambición y el escepticismo lo invaden y deja de lado todo principio. Antes de ser vencido por la "causa", que traicionó para vencer, se sentía victorioso hasta la vanidad y creía hacer la historia sin darse cuenta de hasta qué punto la historia lo hacía a él. El recién llegado Víctor Hugues es el resultado de las circunstancias.

3.5.2 Personajes de ficción: Esteban y Sofía

Esteban es llevado a París por Víctor Hugues, quien luego regresa al Caribe en calidad de Comisario revolucionario responsable de establecer un nuevo sistema en las colonias francesas de Cayena y Guadalupe. Tanto Esteban como Sofía verán en este individuo y en su crecimiento el fracaso de los principios revolucionarios (Carpentier, 1973)

Sin poder definir su perfil moral de acuerdo con las circunstancias, Sofía experimenta múltiples etapas contradictorias. Desde las primeras escenas de la novela, se dirá fácilmente que encarna la sabiduría como personaje consecuente, fiel a sus compromisos, sin fanatismo (Malavialle, 2009).

En lo que respecta a Esteban, es un ejemplo perfecto de la plasticidad psicológica del personaje presente en la obra de Alejo Carpentier. Víctor, Sofía y Esteban comparten una fuerza de carácter, vitalidad y un poderoso estilo humano (Carpentier, 1973). Aunque todo su pasado fuera un accidente, Esteban solo parecía estar privado accidentalmente y en ningún caso esencialmente.

Los lazos que los personajes tejen con su contexto social son examinados a través de esta observación. Después de la muerte del padre, en el primer capítulo de la novela, el orden colonial aparece como una rutinaria máquina de inventario:

Carlos pensaba, acongojado, en la vida rutinaria que ahora le esperaba, enmudecida su música, condenado a vivir en aquella urbe ultramarina, ínsula dentro de una ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible; sería como verse amortajado de antemano en el hedor del tasajo, de la cebolla y de la salmuera, víctima de un padre a quien reprochaba –y era monstruoso hacerlo– el delito de haber tenido una muerte prematura. El adolescente padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos hacia otras tierras a donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras,

durmiendo en albergues de un día, en un vagar sin más norte que el antojo, la fascinación ejercida por una montaña pronto desdeñada por la visión de otra montaña –acaso el cuerpo de una actriz, conocida en una ciudad ayer ignorada, a la que se sigue durante meses, de un escenario a otro compartiendo la vida azarosa de los cómicos» (Carpentier, 1980, p. 3).

Los jóvenes herederos, los varones especialmente, temen una vida mezquina que endilgue su deseo de aventura.

Antes de la llegada de Víctor Hugues, Carlos, Sofía y Esteban parecen tener la única opción de ocio, una escapada lúdica y etérea sin compromiso. Se entregan a un desarreglo sin riesgo de las costumbres entregando ingenuamente la gestión de sus intereses a un "segundo padre" que sirve sobre todo los suyos propios. Sí, se lanzan en lecturas subversivas, pero solo del orden moral; fomentan una revolución familiar en un mundo cerrado que crean.

Los jóvenes personajes serán iniciados por el protagonista. Es obvio que, en la diégesis, el suceso de la cura de Esteban pocas veces se analiza en su profundidad. La negativa de Sofía a dejar en manos de Ogé, un médico negro, la salud de su primo, quien es un miembro de la familia, no se debe a un simple prejuicio racial, mental o ideológico.

El pasaje muestra lo contrario, representando a unos adolescentes idealmente contrarios al mundo real, mostrando la gran diferencia que hay entre las concepciones y las opciones intelectuales sin mayores implicaciones, que el mismo texto llama "humanitarias" y contrasta con el formidable imperativo conformista del cuerpo como producto social:

Sofía se inclinó levemente ante el recién llegado, sin darle la mano. Bien podía presumir de la relativa claridad de su tez: era como una piel postiza, adherida a un semblante de los de anchas narices y pelo macizamente ensortijado. Quien fuera negro, quien tuviese de negro, era, para ella, sinónimo de sirviente, estibador, cochero o músico ambulante –aunque Víctor, advertido el gesto displicente,

explicara que Ogé, vástago de una acomodada familia de Saint-Domingue, había estudiado en París y tenía títulos que acreditaban su sapiencia—. Lo cierto era que su vocabulario era rebuscadamente escogido –usando de giros añejos, desusados, cuando hablaba el francés; haciendo un excesivo distingo entre las «ees» y las «zetas», cuando hablaba el castellano–, y que sus modales denotaban una constante vigilancia de la propia urbanidad. «Pero... ¡es un negro!», cuchicheó Sofía, con percutiente aliento, al oído de Víctor. «Todos los hombres nacieron iguales», respondió el otro, apartándola con un leve empujón (Alejo Carpentier, 1980, p. 17).

En la narrativa, Sofía y Esteban, junto con el pueblo de Madrid, reflejan un auténtico ideal emancipatorio, en este caso ante el imperialismo napoleónico. Sofía, por ejemplo, reúne aquellos atributos femeninos contruidos por la cultura a través de la historia de la humanidad.

Cuando Esteban vive un episodio de iluminación lo que remite a la metáfora de las luces, en esta oportunidad en una versión mística y no racional:

Entonces se produjo el deslumbramiento. Se sintió como rescatado, devuelto a sí mismo, por una jubilosa revelación: Todo lo entiendes ahora. Sabes lo que maduraba en ti desde hace años. Miras el rostro y entiendes lo único que debiste entender, tú que tanto te afanaste en perseguir verdades que rebasaban tu entendimiento. Fue ella, la primera mujer conocida, madre estrechada por ti en vez de la que nunca llegaste a conocer. Es ella la que te reveló las esplendorosas ternuras de la hembra en el insomnio velado, la compasión de tus padecimientos y la apaciguadora caricia dada en el alba. Es ella la hermana que conoció las sucesivas formas de tu cuerpo como solo una amante inimaginable, crecida contigo, hubiera podido conocerlas (Carpentier, 1980, p. 124).

Esteban es un personaje enfermizo desde el comienzo hasta el final de la novela y la primera descripción que el autor ofrece es similar a las representaciones de Cristo crucificado:

Ahora estaba asido –colgado– de los más altos barrotes de la ventana, espigado por el esfuerzo, crucificado de bruces, desnudo el torso, con todo el costillar marcado en relieves, sin más ropa que un chal enrollado en la cintura. Su pecho exhalaba un silbido sordo, extrañamente afinado en dos notas simultáneas, que a veces moría en una queja. Las manos buscaban en la reja un hierro más alto del que prenderse, como si el cuerpo hubiese querido estirarse en su delgadez surcada por venas moradas. Sofía, impotente ante un mal que desafiaba las pócimas y sinapismos, pasó un paño mojado en agua fresca por la frente y las mejillas del enfermo. Pronto sus dedos soltaron el hierro, resbalando a lo largo de los barrotes, y, llevado en un descendimiento de cruz por los hermanos, Esteban se desplomó en una butaca de mimbre, mirando con ojos dilatados, de retinas negras, ausentes a pesar de su fijeza. Sus uñas estaban azules; su cuello desaparecía entre hombros tan alzados que casi se le cerraban sobre los oídos. Con las rodillas apartadas en lo posible, los codos llevados adelante, parecía, en la cerosa textura de su anatomía, un asceta de pintura primitiva, entregado a alguna monstruosa mortificación de su carne. «Fue el maldito incienso», dijo Sofía, olfateando las ropas negras que Esteban había dejado en una silla: «Cuando vi que empezaba a ahogarse en la iglesia [...]» Pero calló, al recordar que el incienso cuyo humo no podía soportar el enfermo había sido quemado en los solemnes funerales de quien fuera calificado de padre amantísimo, espejo de

bondad, varón ejemplar, en la oración fúnebre pronunciada por el Párroco Mayor (Carpentier, 1980, p. 4).

Un personaje significativo, que parece ser el portavoz de las convicciones de Carpentier, es el médico y curandero Ogé quien afirma que la verdadera revolución radica en una transformación espiritual y no solamente un cambio económico y político. En este caso, ninguno de los tres personajes nombrados corresponde a la tradicional imagen del hombre blanco poderoso y conquistador. Se puede inferir que la novela señala una tendencia que el autor comparte con un vasto movimiento de desencanto con respecto a la razón ilustrada. Este movimiento va desde el surrealismo, que Carpentier conoce en París (1928-1939), hasta el desarrollo filosófico de la Escuela de Frankfurt (Malavialle, 2009).

Con la Ilustración, que constituye una entrada en la era de la ciencia, el ser humano se declara independiente y amo de la naturaleza sin percibir la relación dialéctica que lo ha perfilado como identidad a partir de la naturaleza indiferenciada. Cabe traer a colación la lucha de Víctor Hugues, desde su posición de poder, contra la naturaleza de la sociedad caribeña a la que desea imponer el modelo europeo. Su intento se presenta como el ataque de la razón a los secretos de la alquimia.

En los siempre retrocedidos linderos del humus caían troncos centenarios, copas tan habitadas por pájaros, monos, insectos y reptiles, como los árboles simbólicos de la Alquimia. Humeaban los gigantes derribados, ardidados por fuegos que les llegaban a las entrañas, sin acabar de calar las cortezas; iban los bueyes de los hormigueantes campos al aserradero recién instalado, arrastrando largos cuerpos de madera, aún repletos de savias, de zumos, de retoños crecidos sobre sus heridas; rodando raíces enormes, abrazadas a la tierra, que se desmembraban bajo el hacha, arrojando brazos que aún querían prenderse de algo. Venceré la naturaleza de esta tierra –decía– [...] Levantaré estatuas y columnatas, trazaré caminos, abriré estanques

de truchas, hasta donde alcanza la vista (Carpentier, 1980, p. 150).

Sofía deploraba que Víctor gastara tantas energías en el vano intento de crear, en esta selva entera, ininterrumpida hasta las fuentes del Amazonas, acaso hasta las costas del Pacífico, un ambicioso remedo de parque real cuyas estatuas y rotondas serían sorbidas por la maleza en el primer descuido, sirviendo de muletas, de cebo, a las incontables vegetaciones entregadas a la perpetua tarea de desajustar las piedras, dividir las murallas, fracturar mausoleos y aniquilar lo construido. Quería el Hombre manifestar su presencia ínfima en una extensión de verdores que era, de Océano a Océano, como una imagen de la eternidad. «Diez canteros de rábanos me harían más feliz», decía Sofía por molestar al Edificador. «Me parece estar oyendo *El Adivino de la Aldea*», respondía él, metiendo la cara en sus planos (Carpentier, 1980, p. 151).

3.6 Los elementos característicos de la Revolución francesa reflejados en *El siglo de las luces*

3.6.1 La Guillotina

La guillotina está asociada popularmente con Francia y la Revolución de 1789, dado que su nombre procede del doctor Guillotin, un diputado de la Asamblea Nacional Constituyente que propuso su uso a principios de la revolución. Consiste en un aparato diseñado para aplicar la pena capital por decapitación de manera eficiente.

Antes de la llegada de la Revolución francesa, las altas autoridades siempre buscaban garantizar la más absoluta obediencia a la ley y al rey y, ante cualquier

quebranto, se recurría a prácticas “ejemplarizantes” para atemorizar y generar precedentes en la población.

La pena de muerte como castigo a delitos considerados de suma gravedad se aplicaba de forma periódica y le precedía en muchos casos prácticas de tortura o suplicios para el condenado, como medio para obtener una confesión. En el fondo se trataba de acciones que, aparte de inhumanas, eran profundamente desiguales en su aplicación, debido a que las altas clases estaban exentas de torturas, maltratos físicos o su equivalente ante la probatoria de un delito. En caso de condena a muerte, los aristócratas sufrían la decapitación, que se trataba de un método rápido y donde aparentemente la persona juzgada carecía de dolor al momento de su muerte, ya que la misma era instantánea, mientras que las clases menos favorecidas como el campesinado, era sometida a prácticas profundamente dolorosas y humillantes como el descuartizamiento o la horca.

Hyppolite Taine (1986) describe la situación del campesinado francés de la época: este vivía en condiciones infrahumanas, mientras que las clases superiores como la nobleza y el clero gozaban de beneficios. Durante el Antiguo Régimen existía una importante diferencia de clases que fue mermando hasta la consumación de la Revolución francesa que dio paso a la primera legislación social y aspectos teóricos-filosóficos sobre lo que hoy en día se conoce como el “estado de bienestar”, que fue desarrollado por las sucesivas Asambleas Populares para concretar su estructura orgánica (Larumbe y Casanova, 2019).

Años antes del triunfo de la Revolución francesa, los representantes y filósofos de la Ilustración manifestaron su oposición al empleo de la tortura, penas condenatorias y los privilegios de la aristocracia, como se puede leer en el *Tratado sobre la tolerancia* de Voltaire (1763) y el *Tratado de los delitos y las penas* de Cesare Beccaria (1764). Cuando triunfa la Revolución francesa, en el seno de la Asamblea Nacional Constituyente surge el debate sobre la pena de la muerte, en el contexto de la elaboración de un Código Penal apegado a derecho.

El *Tratado sobre la tolerancia* fue escrito por Voltaire a raíz de la muerte de Jean Calas quien fue objeto de un juicio parcializado por su condición de protestante que derivó en su ejecución en 1762 por el presunto asesinato de su hijo. Voltaire consideraba que era inocente, por lo que su ejecución fue un asesinato (Ballesteros, 2019).

La tolerancia entre las religiones y el rechazo al fanatismo religioso son las principales premisas de este tratado. La tolerancia va asistida por la razón, que era uno de los principios del movimiento de la Ilustración y que rompe con las formas tradicionales religiosas que acudían incluso a la violencia para influir arbitrariamente sobre otros (Carlos Ballesteros, 2019). En su capítulo XVIII, el *Tratado sobre la tolerancia* hace referencia a las ideas de Voltaire contra el fanatismo religioso:

[...] es preciso que los hombres empiecen por no ser fanáticos para merecer la tolerancia [...] Si los franciscanos, llevados por un santo celo por la Virgen María, van a demoler la iglesia de los jacobinos, que creen que María nació con el pecado original, habrá que tratar a los franciscanos poco más o menos como a los jesuitas [...] Lo mismo se dirpa de los luteranos y calvinistas. Por más que digan: seguimos los movimientos de nuestra conciencia; vale más obedecer a Dios que a los hombres; somos el verdadero rebaño, debemos exterminar a los lobos. Es evidente que entonces ellos mismos son los lobos (Voltaire, 2003, pp. 103-104).

Por su parte, Cesare Beccaria fue un literato, filósofo, jurista y economista italiano. Su obra *Ensayo sobre los tratados de los delitos y las penas* en 1764 revela las carencias de la legislación judicial para la época y realiza propuestas para la corrección y correcta aplicación del derecho. En los capítulos I, II y III manifiesta que los hombres, por libre acuerdo, determinaron la convivencia en común sacrificando parte de su libertad (precepto vinculado al contrato social propuesto por Rousseau) y defiende el principio "*punitur ne peccetur*" (hay que castigar para que no se peque) (Beccaria, 2015).

En el año 1789 el médico y diputado en la Asamblea Nacional Constituyente Joseph Ignace Guillotin presenta una propuesta para establecer el principio de igualdad ante la ley con respecto a las penas por delitos, por lo que el método de decapitación que era un privilegio de la aristocracia debía extenderse a todos los condenados independientemente de su clase social (Tafalla, 2019).

Con el propósito de evitar inconvenientes por errores humanos y a la vez “humanizar” las decapitaciones (se utilizaban hachas o espadas) Guillotin propuso el empleo de un aparato que cortaría la cabeza de inmediato. Si bien se puede asociar su apellido con la invención de la guillotina, mecanismos similares eran empleados en Europa, su perfeccionamiento recayó en manos del cirujano y secretario de la Academia de Cirugía Antoine Louis (Tafalla, 2019).

Aun cuando la guillotina tenía como propósito reducir el sufrimiento de los condenados a muerte, este instrumento se convirtió en el símbolo de una política de terror y arbitrariedades que arrojó la Revolución francesa y que desencadenó políticas de persecución contra quienes se oponían a las ideas de este movimiento histórico y revolucionario.

La guillotina tiene una presencia constante a lo largo de *El siglo de las luces*. En palabras de Rogers esta presencia es “amenazadora y a la vez carnavalesca” (Rogers, 2013, p. 335). Desde el inicio de la novela, se relata que “la máquina” (denominación que emplea Alejo Carpentier para referirse a la guillotina) se encuentra en camino hacia Guadalupe:

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. Tiempo detenido entre la Estrella Polar, la Osa Mayor y la Cruz del Sur –ignoro, pues no es mi oficio

saberlo, si tales eran las constelaciones, tan numerosas que sus vértices, sus luces de posición sideral, se confundían, se trastocaban, barajando sus alegorías, en la claridad de un plenilunio, empalidecido por la blancura del Camino de Santiago... Pero la Puerta-sin-batiente estaba erguida en la proa, reducida al dintel y las jambas con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado e iría, colgando de sus montantes. Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia –una advertencia– que nos concernía a todos por igual. La habíamos dejado a popa, muy lejos, en sus cierzos de abril, y ahora nos resurgía sobre la misma proa, delante, como guiadora –semejante, por la necesaria exactitud de sus paralelas, su implacable geometría, a un gigantesco instrumento de marear (Carpentier, 1980, p. 1).

Esta escena corresponde al personaje de Esteban, quien estaba regresando de su viaje a Francia y que trae consigo la guillotina. El prólogo de la novela es determinante para conocer su significado y el estilo de la narrativa.

El término guillotina o máquina tiene un importante repertorio en la novela y concentra un significado tanto al interior como al exterior de la obra, ya que remite a la Revolución francesa y permite conocer de fondo lo que el autor desea expresar en su obra, que, es la influencia de los ideales de la Revolución francesa en el continente americano, con énfasis en el Caribe y el hilo histórico que muestra las experiencias de aplicar ideas europeas a contextos totalmente distintos.

La máquina se encuentra cargada de un significado mítico en la obra de Carpentier, ya que representa dos impulsos contradictorios del ser humano: por un lado, destruir la vida humana y por el otro, el escarnio de la muerte que se plasma en una fiesta. Este último impulso se refiere a la naturaleza “carnavalesca y teatral de las ejecuciones en

Guadalupe, isla que carecía de teatro en la época en la que tiene lugar *El siglo de las luces*” (Rogers, 2013, p. 335).

Considerando la represión de la que fue objeto la religión católica por parte de los partidarios de la Revolución francesa, las celebraciones que se realizan a la sombra de la guillotina evocan las fiestas carnestolendas del Caribe y cumplen con la función de ser una escena burlesca “de frivolidad en el escenario de una muerte auspiciada por el Estado y, al hacerlo, afirmar la vida, incluso al tiempo que los personajes son testigos de la muerte” (Rogers, 2013, p. 336).

La novela de Alejo Carpentier recoge numerosas decapitaciones. Una importante escena relata la situación en la isla de Guadalupe, donde ocurría una terrible opresión a los residentes de esta isla por parte de las autoridades francesas. Estas celebraciones en torno a la guillotina vienen precedidas de descripciones de muerte y sufrimiento en Pointe-à-Pitre y Berville.

Carpentier relata esta especie de fiesta en torno a la guillotina, que se puede interpretar como una retribución por el tormento sufrido. Esto se evidencia durante la decapitación de dos capellanes monárquicos en Guadalupe:

Víctor Hugues era dueño de la Guadalupe, pudiendo anunciar a todos que ahora se trabajaría en paz. Y, para apoyar sus palabras con algún gesto simbólico, plantó los árboles que habrían de dar sombra en el futuro a la Place de la Victoire. Entonces tuvo lugar el acontecimiento que todos esperaban, desde hacía tiempo, con angustiada curiosidad: La guillotina empezó a funcionar en público. El día de su estreno, en las personas de dos capellanes monárquicos que habían sido sorprendidos en una granja donde se ocultaban fusiles y municiones, la ciudad entera se volcó en el ágora donde se alzaba un fuerte tablado con escalera lateral, al estilo de París, montado en cuatro horcones de cedro. Y como las modas republicanas ya se habían insinuado en la colonia, aparecieron mestizos

vestidos de cortas chaquetas azules y pantalón blanco listado de rojo, en tanto que las mulatas lucían madracas nuevos con los colores del día. Nunca pudo verse una multitud más alegre y bulliciosa, con aquellos tintes de añil y de fresa que parecían tremolar al mismo ritmo de las banderas, en la mañana límpida y soleada (Carpentier, 1980, p. 67).

Minutos después, las dos primeras ejecuciones estaban consumadas... Pero no se dispersó la multitud, acaso sorprendida, al momento, de que el espectáculo trágico hubiese sido tan breve –con aquella sangre aún fluida que se escurría entre las rendijas del escenario. Pronto, por sacarse del horror que los tenía como estupefactos, pasaron muchos, repentinamente, al holgorio que habría de alargar aquel día que ya se daba por feriado y de asueto. Había que lucir las ropas recién estrenadas. Había que hacer algo que fuese afirmación de vida ante la Muerte. Y como los bailes de figuras eran los más apropiados para valorar atuendos y alborotar el tornasol de las faldas carmañolas, se dieron algunos a armar contradanzas de adelantar y retroceder en ringlera, mudar de parejas, hacerse reverencias y contonear las cinturas, desatendiendo a los bastoneros improvisados que trataban, en vano, de mantener alguna compostura en las filas y grupos. Al fin, tanta era la algarabía, tantas eran las ganas de bailar y saltar y reír y gritar, que se liaron todos en una enorme rueda, pronto rota en farándula, que, luego de dar vueltas en torno a la guillotina, se lanzó a las calles aledañas, yendo y regresando, invadiendo traspatios y jardines, hasta la noche (Carpentier, 1980, p. 68).

A la par de esta barbarie, Carpentier también indica que Víctor Hugues, quien fungía como Comisario de Guadalupe, ordena la condena a la guillotina de toda persona

de raza negra si era “perezoso o desobediente, discutidor o levantisco” (Carpentier, 1980, p. 69). Es decir, la guillotina, que en un momento se empleó para castigar a los colonos franceses, se volvió en contra de la misma población oprimida:

Por lo pronto, Víctor Hugues decretó el trabajo obligatorio. Todo negro acusado de perezoso o desobediente, discutidor o levantisco, era condenado a muerte. Y como había que llevar el escarmiento a toda la isla, la guillotina, sacada de la Plaza de la Victoria, se dio a viajar, a itinerar, a excursionar: el lunes amanecía en Le Moule; el martes trabajaba en Le Gozier, donde había algún convicto del hogazanería; el miércoles daba razón de seis monárquicos, ocultos en la antigua parroquia de Sainte-Anne. La llevaban de pueblo en pueblo, pasándola por las tabernas. El ejecutor y sus asistentes la ponían a funcionar en vacío, mediante copas y propinas, para que todos quedaran enterados de su mecanismo. Y como en esos paseos no podía trasladarse la escolta de redoblantes que, en la Pointe-à-Pitre, servía para acallar cualquier gritería postrera de los condenados, cargaban con una gran tambora en el carricoche –tambora que comunicaba una feriante alegría a las demostraciones (Alejo Carpentier, 1980, p. 69).

De acuerdo con Charlotte Rogers (2013), Carpentier hace énfasis en el origen étnico de los participantes de estos episodios de algarabía en torno a las decapitaciones en la guillotina lo que juega un papel muy importante en aliviar la tensión social reinante. Es el contraste entre aquellos colonos blancos, que cometían numerosos actos de brutalidad contra la población esclavizada, frente a una situación donde el simbolismo carnavalesco de la fiesta al celebrar la decapitación toma un importante auge.

Se convierte en un mosaico racial y cultural caribeño, que es el resultado de largos períodos de esclavitud y mestizaje impuesto e importado lo que constituye un significado sobre la inversión de papeles. Durante la narración de este evento Carpentier describe a

la muchedumbre y al verdugo como mulatos, mientras que los condenados a la guillotina son capellanes que apoyaban a la corona francesa y por lo tanto la esclavitud (Rogers, 2013, p. 338).

Como parte de su estilo, Alejo Carpentier hace hincapié sobre el conglomerado de actividades conexas que hacían de la decapitación un ritual. Antes de hacer referencia a ello, conviene destacar que el historiador francés Daniel Arasse indica que la ejecución a través de la guillotina constaba de tres fases:

- La primera que era el recorrido desde la prisión o sitio de reclusión hasta el lugar donde se encontraba la guillotina, de manera que se maximizara la humillación a la persona sentenciada.
- La segunda era propiamente la decapitación.
- La tercera era tomar la cabeza de la persona y mostrarla ante la multitud, es decir, *consacre le sacrifice, il signe la fin du ritual* (Arasse, 1987)

Carpentier narra que la muchedumbre presente formaba parte de este ritual que atraía la atención de manera incluso mítica:

Sin embargo, cuando Monsieur Anse se presentó en lo alto del patíbulo llevando sus mejores ropas de ceremonia –tan grave en su menester como bien descañonado por el barbero– se hizo un hondo silencio. Pointe-à-Pitre no era el Cabo Francés, donde, desde hacía tiempo, existía un excelente teatro, alimentado de novedades por compañías dramáticas de tránsito para la Nueva Orleáns. Aquí no se tenía nada semejante; nunca habíase visto un escenario abierto a todos, y por lo mismo descubrían las gentes, en aquel momento, la esencia de la Tragedia. El Fatum estaba ya presente, con su filo en espera, inexorable y puntual, acechando a quienes, por mal inspirados, habían vuelto sus armas contra la Ciudad. Y el espíritu del Coro se hallaba activo en

cada espectador, con las estrofas y antiestrofas que brincaban y rebrincaban por encima del tablado. De pronto apareció un Mensajero, abrieron paso los Guardias, y la carreta hizo su entrada en el vasto decorado de la Plaza Pública, trayendo a los condenados, de manos unidas por un mismo rosario, encima de las muñecas amarradas [...] (Carpentier, 1980, p. 68).

En la novela, el ritual de ajusticiamiento que gira en torno a la guillotina transporta a la muchedumbre a un estado de sublimidad, es por ello que el autor muestra la transformación de los espectadores de las decapitaciones, que son esencialmente caribeños, en un coro griego, es decir, asumiendo un papel participativo, dotándolo así de un significado mítico. Cuando se indica que la muchedumbre tiene un papel participativo, se hace referencia a que, si bien no decapitan a las víctimas, su sola presencia y la celebración ante tales hechos los convierten en participantes en la ejecución (Rogers, 2013).

La importancia que la obra de Carpentier otorga a estas representaciones teatrales de los espectadores durante las ejecuciones es considerable. Se alude a la necesidad del hombre de enfrentar la cruda realidad a través de representaciones que aluden a escenarios tragicómicos (Sánchez, 1990):

Lejos de su ambiente mayor, lejos de la plaza salpicada por la sangre de un monarca, donde había actuado en Tragedia Trascendental, aquella máquina llovida –ni siquiera terrible, sino fea; ni siquiera fatídica, sino triste y viscosa– cobraba, al actuar, el lamentable aspecto de los teatros donde unos cómicos de, la legua, en funciones provincianas, tratan de remedar el estilo de los grandes actores de la capital. Ante el espectáculo de una ejecución se detenían algunos pescadores cargando nasas; tres o

cuatro transeúntes, de expresión enigmática, botando saliva de tabaco por el colmillo; un niño, un alpargatero, un vendedor de chipirones, antes de proseguir su camino sin apurar el paso, después de que el cuerpo de alguno hubiese empezado a largar la sangre como vino por cuello de odre (Carpentier, 1980, p. 48).

La guillotina también adquiere un carácter cambiante y se describe su alrededor con narraciones contrapuestas, por ejemplo:

Una de ellas, al ser abierta, recogió la luz de la luna en una forma triangular, acerada, cuya revelación estremeció al joven. Aquellos hombres, dibujados en siluetas sobre el mar, parecían cumplir un rito cruento y misterioso, con aquella báscula, aquellos montantes, que se iban ordenando en el suelo –dibujándose horizontalmente–, según un orden determinado por el pliego de instrucciones que se consultaba, en silencio, a la luz de un farol (Carpentier, 1980, p. 55).

La guillotina también simboliza la investidura de poderes:

Y mientras cundía el ruido de cureñas rodadas, chirridos de cables y poleas, gritos, preparativos y formaciones presurosas, sobre el relincho de los caballos que ya husmeaban la tierra próxima y el pasto fresco, Víctor Hugues, se hizo entregar por los tipógrafos varios centenares de carteles impresos durante la travesía, en espesos caracteres entintados, donde se ostentaba el texto del Decreto del 16 Pluvioso, que proclamaba la abolición de la esclavitud y la igualdad de derechos otorgados a todos los habitantes de la isla, sin distinción de raza

ni estado. Luego cruzó el combés con paso firme, y, acercándose a la guillotina, hizo volar la funda alquitranada que la cubría, haciéndola aparecer, por vez primera, desnuda y bien filosa la cuchilla, a la luz del sol. Luciendo todos los distintivos de su Autoridad, inmóvil, pétreo, con la mano derecha apoyada en los montantes de la Máquina, Víctor Hugues se había transformado, repentinamente, en una Alegoría. Con la Libertad, llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo (Carpentier, 1980, p. 58).

En otra perspectiva, cuando llega a La Habana, la guillotina se presenta con un aire de esperanza para la instauración de un nuevo orden. Ejemplo de ello es el pensamiento del personaje Sofía cuando expresa:

Ojalá pudiéramos levantar una, muy pronto, en la Plaza de Armas de esta ciudad imbécil y podrida», replicó Sofía. Ella vería caer, gustosa, las cabezas de tantos funcionarios ineptos, de tantos explotadores de esclavos, de tantos ricachos engreídos, de tantos portadores de entorchados, como poblaban esta isla, tenida al margen de todo Conocimiento, relegada al fin del mundo, reducida a una alegoría para caja de tabacos, por el gobierno más lamentable e inhumano de la historia contemporánea (Carpentier, 1980, p. 120).

Carpentier se vale del relato detallado de la guillotina o “la máquina” para esencialmente remitir al lector a la época de la Revolución francesa, y es la relación entre ambos aspectos (guillotina y Revolución francesa) parte de los cimientos narrativos de la obra.

Considerando la represión y las arbitrariedades que también trajo consigo la Revolución francesa contra la Iglesia católica, incluyendo sus rituales, lo que

evidentemente fue una desviación de los principios originarios de este hecho histórico inspirado por la razón (la Ilustración), todas aquellas celebraciones que se ciernen en torno a la guillotina tienen una connotación que evoca al carnaval caribeño.

La finalidad de estas celebraciones o fiestas, como las denomina Carpentier, es ofrecer una escena con espíritu netamente burlesco y frívolo donde la muerte es auspiciada por las propias autoridades legítimas. Bajo este contexto, se adapta una escena dantesca, como es la muerte de una persona en una guillotina en el escenario caribeño y la convocatoria de la muchedumbre para apreciar y celebrar la muerte de sus opresores.

El historiador Daniel Arasse (1987) indica que, durante la época de la Francia revolucionaria, el acto en sí de la guillotina generaba un momento sublime entre los espectadores, entendiendo por sublime aquella situación en la que *“the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, or by consequence reason on that object which employs it”* (Burke, 1970, p. 95-96); es decir, ese momento donde la mente se encuentra concentrada en solo en un hecho, sin posibilidad de distracción.

Lo anterior se vincula con *El siglo de las luces*, debido a que el ritual de ajusticiamiento en torno a la guillotina transporta a la muchedumbre a un estado de sublimidad, convirtiendo a los espectadores caribeños en un coro griego en el momento que la decapitación tiene lugar:

Ese día se inició el Gran Terror en la isla. No paraba ya la Máquina de funcionar en la Plaza de la Victoria, apretando el ritmo de sus tajos. Y como la curiosidad por presenciar las ejecuciones era siempre viva donde todos se conocían de vista o de tratos –y guardaba éste sus rencores contra aquél, y no olvidaba el otro alguna humillación padecida...– la guillotina empezó a centralizar la vida de la ciudad. El gentío del Mercado se fue mudando a la hermosa plaza portuaria, con sus aparadores y hornillas, sus puestos esquineros y tenderetes al sol, pregonándose a cualquier

hora, entre desplomes de cabezas ayer respetadas y aduladas, el buñuelo y los pimientos, la corosola y el hojaldre, la anona y el pargo fresco. Y como era muy apropiado para tratar negocios, el lugar se transformó en una bolsa volante de escombros y cosas abandonadas por sus amos, donde a subasta podía comprarse una reja, un pájaro mecánico o un resto de vajilla china (Carpentier, 1980, p. 68).

Como indica Charlotte Rogers (2013) los eventos conexos a la decapitación que aglutinaba a la muchedumbre se constituyen, desde el punto de vista de Carpentier, como un acto que aliviaba las tensiones impuestas en una sociedad profundamente clasista y esclavista, dominada por las jerarquías, la falta de libertad y la opresión. Claro ejemplo de ello fueron los sucesos en Guadalupe donde la rapidez del acto en sí no satisfacía por completo a las masas, por lo que la fiesta se prolongaba con un gran baile improvisado.

Roberto González Echeverría (1977) manifiesta que las fiestas en la isla cubana en la época colonial estaban marcadas por la improvisación debido a que la población esclava tuvo que adaptar sus rituales al estilo de sus amos, que eran católicos. En *El siglo de las luces*, Carpentier introduce al lector a la inauguración de festivales improvisados en torno a la guillotina que era a su vez el símbolo del amo. Esta situación concuerda con la escena en Guadalupe, por la improvisación que en líneas generales representa la historia de la esclavitud y sincretismo en el continente americano.

En la novela, el autor emplea la palabra “farándula” que otorga a las celebraciones en torno a la guillotina de un tono caribeño en donde se refiere a la vida nocturna o actividades vinculadas con el esparcimiento, mientras que en otros contextos tiene que ver propiamente con los actores. La obra presenta estas fiestas como espacios de asueto o descanso de las tareas diarias de la multitud.

Estos eventos vienen a reemplazar incluso las fiestas patronales religiosas muy propias de las celebraciones caribeñas y que se ha mantenido vivas hasta la presente fecha. Es el reemplazo de las fiestas patronales y de otras similares por celebraciones

espontáneas, una clara señal de lo que significó la influencia de la Revolución francesa en la estructura social de las colonias caribeñas para la época.

La fiesta en *El siglo de las luces* se relaciona con la agitación social producto de los ideales de la Revolución francesa aunado al largo período colonial caracterizado por la violencia y la opresión sobre los nativos americanos en nombre de la libertad y el derecho divino (Rogers, 2013).

El personaje de Esteban asocia las emociones que produce la guillotina con emociones muy agitadas “Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia –una advertencia– que nos concernía a todos por igual.” (Carpentier, 1980, p. 1). Es decir, las características que en un momento hicieron atractiva la guillotina (humanizar a las víctimas y que tuvieran una muerte lo menos traumática posible) se transformó en el símbolo de la opresión y de la muerte en un acto mecánico despojado de cualquier signo de empatía.

Muestra de esta dicotomía es que Carpentier relaciona frecuentemente la máquina o guillotina con la música y el baile como mecanismo de la afirmación de la vida ante la muerte. Ejemplo de ello es que el autor describe rítmicamente la puesta de la guillotina en el barco que se dirige a Guadalupe tal como se señala en el prólogo.

Al colocar a la guillotina en el primer plano de la novela, en víspera de la llegada de la Revolución francesa al continente americano, da muestra de su valor alegórico y señala a su vez la frontalidad entre dos realidades muy distintas: por una parte, la ideología colonial y por otra, el espíritu rebelde y carnavalesco de la población caribeña que se resiste a la muerte y a la presión (Salomón, 1977).

Este contraste se evidencia más adelante cuando la embarcación que había transportado la guillotina es recibida por una banda musical en el momento que Víctor Hugues llega a Cayena vestido como gobernador:

Y lo tragicómico del caso era que, para demostrar sus buenas disposiciones, Víctor Hugues había llegado a Cayena con una banda de música ostensiblemente

instalada en la proa de su barco –allí mismo donde, antaño, se había erguido la guillotina llevada a la Guadalupe, en tremebunda advertencia para su población. Ahora habían sonado alborotosas marchas de Gossec, canciones de moda en París, rústicas contradanzas de pífano y clarinete, en el lugar donde, seis años antes, se había oído tantas veces el siniestro ruido de la cuchilla caída de sus montantes, cuando era probada por Monsieur Anse (Carpentier, 1980, p. 127).

Se puede indicar entonces que este espíritu de fiesta en torno a las ejecuciones se convirtió en un modo de resistencia al nuevo orden social impuesto, pero a la vez su consentimiento ante la muerte de los opresores. Se trata entonces de una relación cíclica y simbólica entre la vida y la muerte (James, 2005).

La figura de Monsieur Anse como único operador de la guillotina también tiene esa dualidad, representa por una parte el símbolo del terror y la muerte, pero el autor también le brinda varias cualidades que simbolizan la vida, como su gusto por la música y la naturaleza:

Monsieur Anse, después de poner unas botellas de vino a refrescar en hoyos arenosos, sacaba un viejo violín del estuche, y de espaldas al mar, se daba a tocar una linda pastoral de Philidor, a la que enriquecía de variaciones propias. Era un fino compañero de excursiones, siempre dispuesto a admirarse ante un trozo de azufre, una mariposa de traza egipcia o cualquier flor desconocida que le saliera al paso (Carpentier, 1980, p. 66)

También la guillotina se había aburguesado, trabajando blandamente, un día sí y cuatro no, accionada por los asistentes de Monsieur Anse, que consagraba lo mejor de su tiempo a completar las colecciones de su Gabinete de Curiosidades, muy rico ya en coleópteros y lepidópteros

ennoblecidos por impresionantes títulos latinos (Alejo Carpentier, 1980, p. 87).

3.6.2 Las luces

En la obra de Carpentier, la luz es un considerable elemento que se resalta constantemente, desde el mismo título de la novela, hasta la narrativa en torno a los personajes principales a finales del siglo XVIII y principios del XIX. De manera acertada, el símbolo de la luz se encuentra vinculado de manera directa con el movimiento intelectual, filosófico y cultural que se desarrolló en Europa durante el siglo XVIII y que inspiró en gran parte a la Revolución francesa y la Ilustración.

Este movimiento, también denominado Iluminismo, consideraba que la razón del ser humano era la luz que iluminaría el conocimiento y de esta forma salir de la ignorancia y construir un mundo mejor. No es casualidad que Carpentier escogiera el título de *El siglo de las luces* para su obra, ya que el siglo XVIII se le denomina “El siglo de las luces” también.

Goncal Mayos (2007) destaca que la Ilustración priorizó la reflexión del ser humano pensante y parte de la base de que la Ilustración significó la reformulación de la naturaleza de la filosofía. En síntesis, la Ilustración se origina por la oposición al racionalismo continental del siglo XVII y sus principales exponentes rechazaban aquellos sistemas totalitarios.

La filosofía y el pensamiento racional toman un auge considerable, se popularizan y llega a un público culto y amplio, por lo que la literatura, las artes, la política, la ciencia, la geografía, entre otros aspectos relevantes, van a sufrir un importante cambio.

No es una tarea sencilla describir propiamente la Ilustración, ya que se trató de un movimiento muy diverso. Como ya había ocurrido en el Renacimiento, la Reforma, y la revolución científica que precedieron la Ilustración, este movimiento fue más que una

revolución de las costumbres o un proyecto de reformas legales, que hizo repensar incluso la razón misma del ser humano.

Este movimiento filosófico tenía un carácter profundamente crítico y significó el comienzo de la modernidad, debido a que era un proceso abierto, en constante cambio y sometido a una reevaluación continua. Tenía un claro sentido de la orientación que debía tomar la humanidad y alcanzar de esta manera un estado de civilización acorde a las capacidades del ser humano (Todorov, 2014).

En la base del proyecto de la Ilustración se encuentran tres ideas fundamentales: la autonomía, el humanismo y la universalidad. La autonomía se refiere a privilegiar las elecciones y las decisiones personales en detrimento de lo que nos llega impuesto por una autoridad ajena e incluye dos momentos: uno destructivo, en donde el hombre busca librarse de toda tutela impuesta y otro constructivo en el que el hombre libre del antiguo yugo determina su nuevo ordenamiento jurídico recurriendo a medios exclusivamente humanos y no religiosos.

El humanismo deja de lado las voluntades religiosas, por lo tanto, el Estado no está al servicio del designio divino y su función gira en torno de garantizar el bienestar de sus ciudadanos. En tanto este proceso mediante el cual el hombre sustituye a Dios con fin último de sus acciones se conocerá como giro antropocéntrico. La universalidad recoge la herencia del derecho natural formulado en los siglos XVII y XVIII, en el que todos los seres humanos, poseen por su condición propia, desde su nacimiento derechos inalienables, es decir, irrenunciables, y de esa universalidad deriva la necesidad de garantizar la igualdad de derechos de todos los hombres.

El autor Immanuel Kant en su artículo *Contestación a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?* aborda el concepto de Ilustración como el “abandono por parte del hombre de la minoría de edad” (Kant, 2012, p. 83) y más adelante indica que la minoría de edad significa la capacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro, por lo tanto, esta minoría de edad significa carencia de entendimiento, de intelecto, de luces, es decir, de la capacidad de razonar.

El símbolo o tópico de la luz es un tema que no escampa al momento de analizar histórica o ideológicamente el siglo XVIII, en el cual se recrea la novela *El siglo de las luces*. Carpentier emplea el símbolo de la luz para exponer su punto de vista enlazándolos con distintas alegorías que explican al lector el significado histórico del siglo XVIII para el Caribe.

Examinar las distintas alegorías sobre el símbolo de la luz en la novela es un canal idóneo para dar respuesta a los debates entre los seguidores de Carpentier que es en sí el concepto revolucionario y/o progresista de la historia. Entre los autores carpenterianos que han estudiado a fondo el simbolismo de la luz están Roberto González Echevarría, Leonardo Padura y Alexis Márquez (San José, 2007).

Padura y Márquez al contrario de González Echevarría, manifiestan que *El siglo de las luces* ofrece una propuesta filosófica de la historia que se identifica con la modernidad ilustrada y con un modelo hegeliano-marxista. Sin duda alguna, el autor cubano Alejo Carpentier recurre a alegorías luminosas para desarrollar su novela y que recuerdan su naturaleza contradictoria, al vincular la independencia hispanoamericana con el movimiento de la Ilustración, por ser dos realidades distintas (San José, 2007).

De manera detallada, Carpentier enlaza movimientos históricos de la época con fenómenos que formaban parte de un patrimonio cultural y un tejido social ya existente. La luz actúa de acuerdo con el mito de Platón en la caverna, es decir, como un símbolo de la razón, de la inteligencia que se muestra impotente frente un sistema colonial implantado.

Carpentier emplea una habilidosa narración que se debate entre las luces y las sombras y que se asocia con la estética del barroco, que imperaba en el siglo XVIII, los personajes y protagonistas de estos relatos se presentan en escenarios dominados por elementos arquitectónicos en claroscuro. De esto se desprende la intención del autor por demostrar que la luz, como símbolo de la racionalidad, permite también identificar zonas oscuras de la razón, e incluso la incertidumbre, para superarla.

Los autores modernos que se han ocupado de estudiar el lenguaje simbólico, como Max Horkheimer y Theodor Adorno en su obra *Dialéctica de la Ilustración* (1944), destacan que el empleo de la simbología de la luz tiene un origen en las religiones primitivas, es decir, la luz se revela como una potencia del espíritu y en tanto, la razón debe remontarse a los factores del mito y la magia (también desarrollados en la obra de Carpentier) (San José, 2007, p. 240).

Carpentier reflexiona en su novela sobre conceptos como revolución, reforma, utopía y progreso a través de la simbología de la luz para poder generar un debate sobre los orígenes y significados de este símbolo, recurriendo a la religión, a hechos y movimientos históricos como la Ilustración y la Revolución francesa. Sin embargo, la novela también cuestiona la influencia de la “luz” de Europa sobre los movimientos revolucionarios del continente americano, en especial del Caribe, y las nefastas consecuencias de imponer ideas y estructuras propias de Europa en América.

Al comienzo de la novela se describe un escenario donde los personajes principales se encuentran en el encierro y oscuridad de su casa colonial (un tanto descuidada) que se traduce como el símbolo del desorden que imperaba en ese momento:

La casa, a la que siempre había contemplado con ojos acostumbrados a su realidad, como algo a la vez familiar y ajeno, cobraba una singular importancia, poblada de requerimientos, ahora que se sabían responsables de su conservación y permanencia. Era evidente que el padre –tan metido en sus negocios que hasta salía los domingos, antes de misa, para cerrar tratos y hacerse de mercancías en los barcos, madrugando a los compradores del lunes– había descuidado mucho la vivienda, tempranamente abandonada por una madre que había sido víctima de la más funesta epidemia de influenza padecida por la ciudad. Faltaban baldosas en el patio; estaban sucias las estatuas; demasiado entraban los lodos de la calle al recibidor; el mobiliaje de los salones y aposentos, reducido a piezas

desemparejadas, más parecía destinado a cualquier almoneda que al adorno de una mansión decente. Hacía muchos años que no corría el agua por la fuente de los delfines mudos y faltaban cristales a las mamparas interiores. Algunos cuadros, sin embargo, dignificaban los testeros ensombrecidos por manchas de humedad, aunque con el revuelco de asuntos y escuelas debido al azar de un embargo que había traído a la casa, sin elección posible, las piezas invendidas de una colección puesta a subasta. Acaso lo quedado tuviese algún valor, fuese obra de maestros y no de copistas; pero era imposible determinarlo, en esta ciudad de comerciantes, por falta de peritos en tasar lo moderno o reconocer el gran estilo antiguo bajo las resquebrajaduras de una tela maltratada (Alejo Carpentier, 1980, p. 5).

La llegada de Víctor Hugues permite a los otros personajes principales (Sofía, Carlos y Esteban) descubrir aquella realidad contradictoria entre las luminiscencias y las sombras en el Caribe, frente a la realidad de la Ilustración en la sociedad europea. Carpentier evoca esta situación con la llegada de Víctor Hugues quien trae consigo las ideas de la Ilustración y que transforma la vida de estos personajes.

Parte de los cuadros descriptivos al principio de la novela hacen referencia a la luz en el ambiente y que luego desaparecen en un relato metafórico. Por ejemplo, Carlos viaja a La Habana para estar con sus primos Esteban y Sofía y guardar luto debido a la muerte de su padre. Cuando llega al puerto tiene la oportunidad de ver la ciudad como un gigantesco lampadario antes de entrar en el luto continuo por la muerte de su familiar:

Envuelto en sus improvisados lutos que olían a tintas de ayer, el adolescente miraba la ciudad, extrañamente parecida, a esta hora de reverberaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco, cuyas cristalerías verdes, rojas, anaranjadas, colorearan una confusa rocalla de balcones, arcadas, cimborrios, belvederes y galerías de

persianas –siempre erizada de andamios, maderas aspadadas, horcas y cucañas de albañilería, desde que la fiera de la construcción se había apoderado de sus habitantes enriquecidos por la última guerra de Europa [...] Aquí la luz se agrumaba en calores, desde el rápido amanecer que la introducía en los dormitorios más resguardados, calando cortinas y mosquiteros; y más ahora, en estación de lluvias, luego del chaparrón brutal de mediodía –verdadera descarga de agua, acompañada de truenos y centellas– que pronto vaciaba sus nubes dejando las calles anegadas y húmedas en el bochorno recobrado. Bien podían presumir los palacios de tener columnas señeras y blasones tallados en la piedra; en estos meses se alzaban sobre un barro que se les pegaba al cuerpo como un mal sin remedio (Carpentier, 1980, p. 2).

Cuando llega Víctor Hugues al Caribe, comienza a enseñar sobre sus alrededores a través de la historia y la geografía, de hecho, en la narración se lee que su llegada significa una transformación, debido a que ordena los espacios de la gran casa colonial donde habitan Carlos, Esteban y Sofía, siente empatía por los mismos:

Pero, poco a poco, empezaron los adolescentes a gozarse con aquella inesperada transformación, hallando más anchos los espacios, más claras las luces –descubriendo la mullida hondura de una butaca, la fina taracea de un aparador, los cálidos matices del Coromandel–. Sofía iba de una estancia a otra, como en casa nueva, mirándose en espejos desconocidos que puestos frente por frente multiplicaban sus imágenes hasta lejanías neblinosas. Y como ciertos rincones estaban afeados por la humedad, Víctor, subido en lo alto de una escalera de mano, daba pintura aquí y allá, salpicándose las cejas y las mejillas (Carpentier, 1980, p. 15).

La novela expone la convivencia de distintas caracterizaciones de la luz producto de los ideales de la Ilustración, por ejemplo, las teorías sociales que relata Víctor Hugues que se refieren a la abolición de clases sociales:

Ahora, pujando el tono, alterando el diapasón, robándose la palabra, avanzaban Víctor y Ogé a saltos, en una exposición interesante y confusa, donde Esteban lograba arrancar, de paso, algunos conceptos precisos: «Hemos rebasado las épocas religiosas y metafísicas; entramos ahora en la época de la ciencia.» «La estratificación del mundo en clases carece de sentido.» «Hay que privar al interés mercantil del horroroso poder de desatar las guerras.» «La humanidad está dividida en dos clases: los opresores y los oprimidos. La costumbre, la necesidad y la falta de ocios impiden a la mayoría de los oprimidos darse cuenta de su condición: la guerra civil estalla cuando la sienten.» (Carpentier, 1980, p. 30).

También se alude a la oscuridad simbólica del fuego revolucionario, así como a su carácter mítico y antihistórico:

Los términos de libertad, felicidad, igualdad, dignidad humana, regresaban continuamente en aquella atropellada exposición, justificando la inminencia de un Gran Incendio que Esteban, esta noche, aceptaba como una purificación necesaria; como un Apocalipsis que estaba radiante de presenciar cuanto antes, para iniciar su vida de hombre en un mundo nuevo (Carpentier, 1980, p. 30).

En la obra también aparecen relatos vinculados con las luces simbólicas y representativas del pensamiento ilustrado europeo, por ejemplo, la de los arcanos de la masonería, toda vez que Víctor Hugues era un masón dedicado al contrabando: “Con tantos refugiados franceses como había en la ciudad, nadie iría a averiguar si el Víctor

Hugues de acá era el mismo que había sido denunciado en La Habana por masón” (Alejo Carpentier, 1980, p. 36), a ello se suma la luz simbólica de la cábala que se encuentra en el prólogo de la novela.

Detrás quedaba una adolescencia cuyos paisajes familiares me eran tan remotos, al cabo de tres años, como remoto me era el ser doliente y postrado que yo hubiera sido antes de que Alguien nos llegara, cierta noche, envuelto en un trueno de aldabas; tan remotos como remoto me era ahora el testigo, el guía, el iluminador de otros tiempos, anterior al hosco Mandatario que, recostado en la borda, meditaba –junto al negro rectángulo encerrado en su funda de inquisición, oscilante como fiel de balanza al compás de cada ola... El agua era clareada, a veces, por un brillo de escamas o el paso de alguna errante corona de sargazos (Carpentier, 1980, p. 1).

Es interesante cómo el autor resalta la aparición de la luz de manera natural, más allá de su simbolismo ontológico, tal como lo indican Jean Chevalier y Alan Gheerbrant al afirmar que “el sentido simbólico de la luz nace de la contemplación de la naturaleza” (1986, p. 667), por lo que la travesía hacia la isla de Santo Domingo genera un espíritu de jovialidad y de “perpetuo lujo de la creación” (Carpentier, 1980, p.33) en oposición a la “sombra de los velámenes” (Carpentier, 1980, p. 33). En el capítulo X se relata la transformación de Sofía en su paso por el Caribe:

Ahora, el frescor del mar. La gran sombra de los velámenes. La brisa norteña que, después de correr sobre las tierras, cobraba nuevo impulso en la vastedad, trayendo aquellos olores vegetales que los vigías sabían husmear desde lo alto de las cofas, reconociendo lo que oía a Trinidad, a Sierra Maestra o a Cabo Cruz. Con una vara a la que habían fijado una pequeña red, Sofía sacaba maravillas del agua: un racimo de sargazos, cuyos frutos hacía estallar entre el pulgar y el índice; un gajo de mangle, aún vestido

de ostras tiernas; un coco del tamaño de una nuez, de tan esplendoroso verdor que parecía recién barnizado. Se pasaba entre bancos de esponjas que pintaban pardos macizos en los fondos claros, bogándose entre cayos de arena blanca, siempre a la vista de una costa difuminada por sus brumas, que se iba haciendo más montañosa y quebrada, Sofía había aceptado aquel viaje con alegría, repentinamente librada del calor, de los cínifes, de la perspectiva de un tedioso regreso hacia lo cotidiano y monótono –hecho más monótono por la ausencia de quien, a todas horas, tenía el poder de transfigurar la realidad– como si se tratara de una mera excursión sobre las aguas de algún lago suizo, de románticas orillas empañascadas; *promenade en bateau*, imprevisible ayer, y que Víctor, en crítico trance, había sacado de sus mangas de prestidigitador (Carpentier, 1980, p. 32-33).

De igual manera se hace referencia a los hallazgos de fosforescencias marinas en el mar Caribe que denotan las luces propias del área frente a las ideas europeas de la época vinculadas con la Ilustración. Al mostrar las luces propias del Caribe, el autor da a conocer la peculiaridad de la región y su lógica de procesos históricos frente al orden impuesto desde Europa:

«Me pregunto si hemos sido jóvenes alguna vez», dijo Sofía, volviendo a su pesca. El agua se había cubierto de medusas irisadas, cuyos colores cambiaban al ritmo de las olas, quedándoles la constante de un azul añil orlado de festones rojos. El *Arrow*, bogando despacio, cortaba una vasta migración de aguamalas, orientada hacia la costa. Sofía, observando la multitud de esas criaturas efímeras, se asombraba ante la continua destrucción de lo creado que equivalía a un perpetuo lujo de la creación: lujo de multiplicar para suprimir en mayor escala; lujo de tanto engendrar en las matrices más elementales como en las

torneadoras de hombres-dioses, para entregar el fruto a un mundo en estado de perpetua devoración (Carpentier, 1980, p. 33).

Es así como Esteban a su regreso desde Europa “saturado de luz” descubre más adelante su fascinación por el Caribe, que Carpentier trasmite al lector, a través de la simbología de la luz:

La claridad, la transparencia, el frescor del agua, en las primeras horas de la mañana, producían a Esteban una exaltación física muy semejante a una lúcida embriaguez. Retozando donde diera pie, aprendía a nadar, sin resolverse a regresar a la orilla cuando era hora de hacerlo; se sentía tan feliz, tan envuelto, tan saturado de luz que, a veces, al estar nuevamente en suelo firme, tenía el aturdido y vacilante andar de un hombre ebrio. A eso llamaba sus «borracheras de agua», ofreciendo el cuerpo desnudo al ascenso del sol, echado de bruces en la arena, o de boca arriba, abierto de piernas y de brazos, aspado, con tal expresión de deleite en el rostro que parecía un místico bienaventurado favorecido por alguna Inefable Visión (Carpentier, 1980, p. 33).

Eran vivas pencas de madréporas, la poma moteada y cantarina de las porcelanas, la esbeltez catedralicia de los ciertos caracoles que, por sus piones y agujas, solo podían verse como creaciones góticas; el encrespamiento rocalloso de los abrojines, la pitagórica espiral del huso –el fingimiento de muchas conchas que, bajo la yesosa y pobre apariencia ocultaban en las honduras una iluminación de palacio engualdado (Carpentier, 1980, p. 33).

Por lo demás, el mundo de las Antillas fascinaba al joven, con su perpetuo tornasol de luces en juego sobre formas diversas, portentosamente diversas, dentro de la unidad de

un clima y de una vegetación común. Amaba la montañosa Dominica, de profundos verdes, con sus pueblos llamados *Bataille*, *Massacre*, en recuerdo de sucesos escalofriantes, mal narrados por la historia (Carpentier, 1980, p. 87).

Las “luces de la destrucción revolucionaria” (San José, 2007, p. 244) se aprecian en el momento que Carlos, Sofía y Esteban, junto a Víctor Hugues, visualizan la costa de la parte francesa de la isla Santo Domingo, la cual está en llamas a consecuencia de la Revolución de 1821 y que dan cuenta de ese hecho histórico, más aún cuando el médico Ogé indica que debía ser algo más que una simple revuelta:

El levantamiento se había generalizado, sin que las autoridades llegaran a dominar la situación. La ciudad estaba llena de colonos refugiados. Se hablaba de terribles matanzas de blancos, de incendios y crueldades; de horribles violaciones. Los esclavos se habían encarnizado con las hijas de familia, sometiéndolas a las peores sevicias. El país estaba entregado al exterminio, el pillaje y la lubricidad (Carpentier, 1980, p. 35).

Ogé, en cambio, se mostraba sereno: aquel movimiento era pintado, sin duda, con colores excesivos. Demasiado coincidía con otros acontecimientos de un alcance universal para ser una mera revuelta de bárbaros incendiarios y violadores. También habían hablado algunos de turbas enloquecidas, ebrias de sangre, después de un cierto 14 de Julio que estaba en camino de transformar el mundo (Carpentier, 1980, p. 35).

Ogé más adelante descubre que su hermano había sido asesinado por los colonos blancos durante las revueltas en la isla Santo Domingo, lo que le hace cuestionar la identificación de las ideas propias de la Revolución francesa, finalmente termina

defendiendo las luces del incendio de la ciudad tras la revelación de los negros y su triunfo ante los colonos franceses:

Y todavía permanecía allí, a mediodía, bajo el blanco resplandor de las nubes tendidas de monte a monte, cuando llegó Ogé. Tenía un semblante duro, ahondado por arrugas nuevas, que Esteban no le conocía. «Bien hecho –dijo, abarcando con la mirada el área del incendio–. Ustedes no se merecían otra cosa.» Y ante la cara interrogante y enojada de Víctor: «Mi hermano Vincent ha sido ejecutado en la Plaza de Armas del Cabo Francés: le quebraron el cuerpo a golpes de barra de hierro. Dicen que los huesos le sonaban como nueces rotas a martillazos.» «¿Los sublevados?», preguntó Víctor. «No. Ustedes», respondió el médico con ojos de una sombría fijeza, que miraban sin mirar. Y en medio de aquel solar yermo, narraba la terrible historia del hermano menor, designado para desempeñar un importante cargo administrativo, que se topa con 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 en Saint-Domingue (Carpentier, 1980, p. 38).

También el viaje de Víctor Hugues y Esteban a París supone un medio para conocer el viejo continente a través de la simbología de la luz. Esteban percibe París como una gran feria:

Quando pensaba en la ciudad natal, hecha remota y singular por la distancia, Esteban no podía sino evocarla en colores de aguafuerte, con sus sombras acentuadas por la excesiva luz de lo iluminado, con sus cielos repentinamente cargados de truenos y nubarrones, con sus calles angostas,

fangosas, llenas de negros atareados entre la brea, el tabaco y el tasajo” (Carpentier, 1980, p. 40).

Y luego, tras su regreso a Cuba, Esteban disfruta de un cielo estrellado “tan estrellado que parecía cargar estrellas en exceso, la grave introducción de una Sinfonía de Haydn, o alborotábanse los instrumentos en el gayo impulso de un Allegro de Stamitz o de Cannabich” (Alejo Carpentier, 1980, p. 123). Si bien los viajes a Francia y la narración de los ideales de la Ilustración son temas que Carpentier trae a colación de manera constante para hacer referencia a la simbología de la luz, también se presenta este símbolo como el origen de los movimientos revolucionarios en el continente americano.

Uno de los episodios que enlaza el apoyo a la revolución y la ideología de la Ilustración (las luces) es aquel donde Esteban se encuentra frente a las Bocas del Dragón, en la desembocadura del río Orinoco, vía Cayena, en la que recuerda el histórico engaño de que Cristóbal Colón “descubrió” el paraíso terrenal, toda vez que la historia oficial indica que el Nuevo Mundo fue descubierto, alumbrado, iluminado por los conquistadores europeos:

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 (Carpentier, 1980, p. 63).

3.6.3 El cuadro *Explosión en una catedral*

Frente a la simbología de las luces, el cuadro predilecto de Esteban, *Explosión en una catedral*, presenta una columnata esparcida en múltiples fragmentos, en medio de una notable tragedia, anunciando el inminente quiebre de la monarquía absolutista. Esta imagen también implica la destrucción de la máxima edificación católica, reflejo del espíritu antirreligioso de la Revolución francesa, debido a que califica esta ideología como la base del sistema monárquico. Es por ello que la iglesia católica fue para la Revolución francesa un enemigo político (De Brand, 2006).

Este cuadro simboliza la violencia rupturista de la Revolución francesa, que vino a socavar los paradigmas del siglo XVIII y a la vez representa la condición duradera del fenómeno, que se extendería a los siglos posteriores en términos de una lucha histórica perenne. La preeminencia de este cuadro en la novela constituye el ingreso a una intensa dinámica de cambios propios de la época, que generaría un clima de inestabilidad que permanece en la actualidad (De Brand, 2006).

Pero su cuadro predilecto era una gran tela, venida de Nápoles, de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos –demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor– antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas. («No sé cómo pueden mirar eso», decía su prima, extrañamente fascinada, en realidad, por el terremoto estático, tumulto silencioso, ilustración del fin de los tiempos, puesto ahí, al alcance de las manos, en terrible suspenso (Carpentier, 1980, p. 5).

La catedral en explosión perpetua y la aspiración utópica a un mundo mejor, expresan el desafío constante de la humanidad en busca de su liberación y de la superación del dogmatismo y la intolerancia.

3.6.4 El concepto de utopía

La noción de utopía está vinculada con la génesis y realidad de una sociedad ideal, donde los valores como la paz, la rectitud y la igualdad prevalecen y permiten su desarrollo integral. En el siglo IV a.C. Platón planteaba lo que para él sería una utopía, es decir, la República. El concepto de utopía aparece más adelante, en el siglo XVI, influenciado ampliamente por los ideales del Renacimiento y el inicio de la colonización en el continente americano (Ímaz, 1941).

En este sentido, la utopía sería aquel espacio donde las leyes, el buen gobierno y la buena voluntad de los hombres representaba un nuevo comienzo. En esta época, Europa se encontraba en el epicentro de una revolución en todos los aspectos de la vida cotidiana, debido a que se percibía como un continente hereje y no cónsono con la noción de justicia:

Eran tiempos terribles como todos en los que el mundo del hombre, la historia, rompe las duras cortezas del pasado y por las grietas rezuma acremente la lava que formará las futuras tierras de cultivo. Las ideas más hondas, tenidas por tales, descubren sus secas raíces y solo los utópicos se preocupan de preservar la simiente (Ímaz, 2017, p. 11).

En ese momento surge la visión, la presencia de América. Como señala Eugenio Ímaz:

Después del otoño de la Edad Media, al europeo le hubiera consumido la erupción de la primavera renaciente de no haber inventado –encontrado– a tiempo la Atlántida del Nuevo Mundo. Solo el descubrimiento del Nuevo Mundo –el descubrimiento de la Utopía– hace posible a Europa conlleva aquella época terrible... (Ímaz, 2017, p. 14-15).

Bajo este contexto, surgen los primeros defensores de la utopía durante el Renacimiento, Tomás Moro, Tomaso Campanella y Francis Bacon, quienes, a través de sus libros, expondrán las utopías como respuesta a la percepción generalizada de que era necesaria una revolución en el continente europeo, donde el hombre sería el centro de los acontecimientos y el garante de su destino.

Alejo Carpentier ahonda en la noción de utopía y la presenta desde distintas perspectivas en su obra *El siglo de las luces*. Por ejemplo, tras la muerte del padre de Sofía, los personajes de Carlos y Esteban se encierran durante un largo período en la casa familiar, manteniéndose alejados del mundo externo y casi olvidándolo. De esta manera, crean su propia realidad y convierten el espacio de la casa en un espacio de diversas vivencias a través de libros y obras de arte, sin horarios establecidos para sus actividades, en otras palabras, viven desentendidos del exterior porque los tres han construido un tiempo, sin tiempo, ideal para ellos: su utopía.

Sin embargo, este mundo ideal tiene un punto de inflexión con la aparición de Víctor Hugues, a través de quien el autor hace la representación de la visión europea de América. Víctor Hugues trae consigo los ideales de la Revolución francesa al área del Caribe, convencido de que en estas tierras dichos ideales sí triunfarán. Para él:

Las Antillas constituían un archipiélago maravilloso, donde se encontraban las cosas más raras: áncoras enormes abandonadas en playas solitarias; casas atadas a la roca por cadenas de hierro, para que los ciclones no las arrastraran hasta el mar, un amplio cementerio sefardita en Curazao [...] galeones hundidos, árboles petrificados, peces inimaginables; y, en la Barbados, la sepultura de un nieto de Constantino XI, último emperador de Bizancio, cuyo fantasma se aparecía, en las noches ventosas, a los caminantes solitarios (Carpentier, 1980, p. 12).

Esta descripción que Hugues expresa sobre el continente americano bien podría ser la idea del hombre del Renacimiento, pero también, la idea de un americano que, como Carpentier, conocía la historia y la cultura del continente.

Es a través del personaje de Esteban que aparece de manera sutil la revelación de la utopía del Caribe y de América. Esteban regresa desilusionado tras un viaje a Europa, donde creía firmemente que encontraría una nueva utopía, y convencido de haber vivido entre bárbaros:

Y regresaba ahora de lo inalcanzado con un cansancio enorme que vanamente buscaba alivio en la remembranza de alguna peripecia amable. A medida que transcurrían los días de la navegación, pintábasele lo vivido como una larga pesadilla –pesadilla de incendios, persecuciones y castigos, anunciada por el Cazotte de los camellos vomitando lebreles; por los muchos augures del Fin de los Tiempos que tanto habían proliferado en este siglo, tan prolongado que totalizaba la acción de varios siglos. Los colores, los sonidos, las palabras, que aún lo perseguían, le producían un malestar profundo, semejante al que originan, en algún lugar del pecho, allí donde las angustias se hacen palpables en latidos y asimetrías de ritmos viscerales, los resabios postreros de una enfermedad que pudo ser mortal. Lo quedado atrás, evocado en negroses y tumultos, tambores y agonías, gritos y tajos, se asociaba en su mente con ideas de terremoto, de convulsión colectiva, de furor ritual [...] «Vengo de vivir entre los bárbaros», dijo Esteban a Sofía, cuando para él se abrió, con solemne chirrido de bisagras, la espesa puerta de la casa familiar, siempre parada en su esquina con el singular adorno de sus altas rejas pintadas de blanco (Carpentier, 1980, p. 113).

En las reflexiones de Esteban sobre América y el Caribe, Alejo Carpentier destaca la majestuosidad de la geografía del continente americano y la existencia de la utopía americana. Cabe destacar que la utopía no necesariamente tiene su origen en Europa, ya que tribus indígenas como los caribes habían soñado una tierra de promisión, representada en la sociedad maya.

De esta manera, Esteban se maravillará ante tormentas, en las cuales el viento impone sus tempos a la vasta sinfonía, y que transforman los arroyos en riadas al tiempo que:

Echado sobre una arena tan leve que el menor insecto dibujaba en ella la huella de sus pasos, [...] desnudo, solo en el mundo, miraba las nubes, luminosas, inmóviles, tan lentas en cambiar de forma que no les bastaba el día entero, a veces, para desdibujar un arco de triunfo o una cabeza de profeta. Dicha total, sin ubicación ni época. Tedeum... O bien, con la barbilla reclinada en el frescor de una hoja de uvero, abismábase en la contemplación de un caracol –de uno solo– erguido como monumento que le tapara el horizonte, a la altura del entrecejo. El caracol era el Mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias, donde todo era asible y ponderable. De la Mar sometida a ciclos lunares, tornadiza, abierta o furiosa, ovillada o destejida, por siempre ajena al módulo, el teorema y la ecuación, surgían esos sorprendentes carapachos, símbolos en cifras y proporciones de lo que precisamente faltaba a la Madre. Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir. (Carpentier, 1980, p. 113).

Carpentier, a través de Esteban, afirmará que América es ese “mundo mejor” ya que, en el continente, en sus formas y en su tiempo, hay una dicha total sin ubicación ni época; un único instante en el tiempo y en la imaginación, en donde se puede encontrar la utopía:

Contemplando un caracol –uno solo– pensaba Esteban 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. Meditaba acerca de la poma del erizo, la hélice del muergo, las estrías de la venera jacobita, asombrándose ante aquella Ciencia de las Formas desplegada durante tantísimo tiempo frente a una humanidad aún sin ojos para pensarla. ¿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 pomarrosa? Mirar un caracol. Uno solo. Tedeum (Carpentier, 1980, p. 113).

Utopía se define como un sueño, quimera, deseo y anhelo de una vida mejor. La utopía ha sido un elemento particular e importante en la relación entre Europa y América por lo que Carpentier lo incluye en su obra reiteradamente (Ímaz, 1941).

A pesar de las contradicciones y el abanico de situaciones complejas que conviven en el continente americano, lo cual incluye su composición social, los problemas políticos y económicos y un trágico pasado colonial, de cual aún se padecen secuelas, numerosos escritores como Alejo Carpentier consideran a América como la utopía, por ser una tierra de culturas antiguas y secretas con una exuberante naturaleza y sitios aún vírgenes, donde sus habitantes pregonan la unión y el progreso.

Si bien desde Europa se originó el concepto de la utopía de América, este continente fue consolidando una identidad independiente de los colonizadores con

grandes fuentes de riqueza, pero a su vez encierra un complejo tejido social. En el pasado, los mismos hombres y mujeres americanos habían intentado comprender su contexto y su continente, y es Alejo Carpentier, a través de sus obras, quien ve a América como una Utopía, por sus maravillas cotidianas.

En su obra, Carpentier profundiza en la descripción de por qué la utopía es posible en América, ya que es considerada como la tierra de lo real-maravilloso. Es por ello por lo que Carpentier en su obra *El siglo de las luces* cambia el tratamiento de lo real-maravilloso y pone énfasis en la búsqueda de la conciencia americana en un periodo histórico relativamente moderno: la Ilustración. Ello no quiere decir que Carpentier cambiara su percepción sobre la realidad americana, al contrario, Carpentier logra retratar en su escritura lo real-maravilloso, que son situaciones cotidianas para los habitantes del continente americano.

En *El siglo de las luces* Carpentier ofrece una visión de América que permite ver la utopía constantemente:

Aquí, sobre un mar yermo, el cielo cobraba un peso enorme, con aquellas constelaciones vistas desde siempre, que el ser humano había ido aislando y nombrando a través de los siglos, proyectando sus propios mitos en lo inalcanzable, ajustando las posiciones de las estrellas al contorno de las figuras que poblaban sus ocurrencias de perpetuo inventor de fábulas. Había como una osadía infantil en eso de llenar el firmamento de Osas, Canes, Toros y Leones –pensaba Sofía, acodada en la borda del *Arrow*, de cara a la noche. Pero era un modo de simplificar la eternidad; de encerrarla en preciosos libros de estampas como aquel, de mapas celestiales, que había quedado en la biblioteca familiar, en cuyas planchas parecían librar tremebundos combates los centauros con los escorpiones, las águilas con los dragones. Por el nombre de las constelaciones remontábase el hombre al lenguaje de sus primeros mitos,

permaneciéndole tan fiel que cuando aparecieron las gentes de Cristo, no hallaron cabida en un cielo totalmente habitado por gentes paganas. Las estrellas habían sido dadas a Andrómeda y Perseo, a Hércules y Casiopea. Había títulos de propiedad, suscritos a tenor de abolengo, que eran intransferibles a simples pescadores del Lago Tiberiades –pescadores que no necesitaban de astros, además, para llevar sus barcos a donde Alguien, próximo a verter su sangre, forjaría una religión ignorante de los astros... Cuando palidieron las Pléyades y se hizo la luz, millares de yelmos jaspeados avanzaban hacia la nave, sombreando largos festones rojos que bajo el agua dibujaban las siluetas de guerreros extrañamente medievales, por su ineludible estampa de infantes lombardos vestidos de cotas agujereadas –que a tejido de cotas se asemejaban las hebras marinas encontradas por el camino y que traían atravesados, de hombro a cadera, de cuello a rodilla, de oreja a muslos, aquellos personajes, cruzados por astillas de luz, que el capitán Dexter llamaba *men-of-war* (Carpentier, 1980, p. 138).

Esta cita se traduce en simplificar y conservar por siempre en la memoria, tanto personal como histórica, las imágenes de la vida y la eternidad que iluminarán el camino del ser humano en su búsqueda de utopía.

PENSAMIENTO ILUSTRADO E IDEOLOGÍA REVOLUCIONARIA EN *EL SIGLO DE LAS LUCES*

4 La Ilustración y los ideales de la Revolución francesa en el Caribe

4.1 La difusión de los ideales de la Revolución francesa en las colonias americanas y caribeñas

La Ilustración alcanzó a la América española y portuguesa en la segunda mitad del siglo XVIII y lo hizo con una fuerza explosiva. Los cambios iniciados por los administradores borbones abrieron las puertas españolas y coloniales a las nuevas ideas. Los dominios españoles intentaron ponerse al día con la ciencia europea. Así, por ejemplo, en Lima el virrey aprobó en 1771 un nuevo plan de estudios que incluía las enseñanzas de Leibniz, Bacon, Gassendi y Descartes (Alvarado Planas, 2017).

La llegada de expediciones científicas europeas a las colonias con el propósito de realizar mediciones, elaborar mapas, estudiar la naturaleza y recolectar muestras para museos y jardines botánicos, fue muy beneficiosa para la élite intelectual de la época en las colonias, al aportar nuevos métodos de investigación y también ideas relacionadas con la Ilustración (Alvarado Planas, 2017).

De igual manera, el comercio clandestino de libros a través del contrabando contribuyó a la difusión de las bases teóricas de la Ilustración y los sucesos de la Revolución francesa. Según Carlos Barrera Martínez (2016), en el período 1779 a 1783 se enviaron a Nueva España 12.713 cajas y, ante ese importante flujo, se hacía muy difícil el control aduanero; otros libros llegaron en los equipajes de los pasajeros particulares de navíos, o con funcionarios civiles y eclesiásticos de la administración colonial, que contaban con licencia especial (Barrera Martínez, 2016).

Las obras de los defensores de la Ilustración, como Montesquieu, Voltaire, Rousseau o Raynal, así como noticias sobre la Revolución francesa llegaron al continente americano, en muchos casos, con el visto bueno de las autoridades de la colonia. Si bien representa una paradoja, es preciso recordar que durante el reinado de Carlos III, España

inició la reforma en los territorios americanos, en el sentido de un esfuerzo modernizador del régimen predominante para la época, lo que muchos historiadores califican como “Segunda conquista de América”, lo que incluyó: sistema de intendencias, abolición de antiguos repartimientos y disminución del papel del clero, entre otras. Joseph Pérez (2008) especifica que la reacción de los conservadores del criollismo ante la difusión de estos ideales supuso a la larga la ruptura del orden tradicional y el deseo de la emancipación del imperio español a favor de sus intereses.

A pesar de que las reformas borbónicas contribuyeron a la revitalización de la economía en las posesiones del Caribe, la metrópoli no se benefició de este empuje económico y, además, se aumentó la brecha entre la clase dominante y la población de bajo estrato social. Por otra parte, con la muerte, en 1788, del promotor de estas reformas, Carlos III, el auge de esta política colonial llegó a su fin. La gobernabilidad en las posesiones coloniales supuso un proceso de negociación con las élites criollas y, en el interior de los territorios coloniales, con los indígenas y africanos libres (Rinke y Schulze, 2010, p. 158).

Paradójicamente, las reformas borbónicas que tenían como propósito único recuperar el poderío de la corona española en sus posesiones coloniales, contribuyeron a la superación de la dominación colonial, a causa del fortalecimiento de los criollos blancos de las clases dominantes. Otros factores fueron determinantes como, por ejemplo, como comentan Stefan Rinke y Federik Schulze (2010), la inyección de ideas vinculadas con la filosofía escolástica que enfatizó el derecho natural y el cambio intelectual.

El movimiento de la Ilustración generó profundos cambios en la ciencia y en la cultura, que derivaron en una nueva manera de comprender la naturaleza. En las colonias del continente americano, las ideas de la Ilustración fueron difundidas por científicos españoles, viajeros provenientes de Europa, criollos que viajaban a Europa y por la llegada de libros de origen inglés, producto del contrabando. La corona española, de manera implícita, contribuyó a la difusión de estas ideas, debido a que sus funcionarios fundaron universidades y bibliotecas, donde se estudiaban las ciencias naturales (Rinke y Schulze, 2010).

Destaca el viaje de Charles-Marie de La Condamine (1735-1746) y el de Alexander von Humboldt (1799-1804), los cuales dieron a conocer ante las élites criollas la capacidad del ser humano en el uso y aprovechamiento óptimo de recursos naturales, quienes, cuanto más conocían sobre el ámbito natural-geográfico y económico, más entendían sobre el fracaso de la política colonial, en cuanto al aprovechamiento de recursos agrícolas, mineros, etc. (Stefan Rinke, y Frederik Schulze, 2010).

La propuesta de mejoras del sistema político y económico en las colonias se discutía en círculos literarios y sociedades patrióticas, en los cuales se criticaban las reformas introducidas, que, desde su perspectiva, beneficiaban mayoritariamente a las metrópolis. Como producto de estos debates, los blancos criollos comenzaron a exigir a las metrópolis una consideración más amplia de sus intereses, así como su participación activa en el progreso del espacio en el que habitaban.

Autores como Jorge Núñez (1989) consideran que las ideas de la Ilustración y la Revolución francesa sorprendieron a Hispanoamérica, que para esa época (finales del siglo XVIII) ya se encontraba en plena crisis, debido a una creciente ruptura con el sistema colonial, y a la vez contribuyeron a fomentar el espíritu de la insurgencia hispanoamericana anticolonial que, a su vez, condujo a los movimientos independentistas.

La expansión de las ideas de la Ilustración en el continente americano y el Caribe provocó una ola de contención por parte de las autoridades coloniales, que se recrudeció con la Revolución francesa. Por ejemplo, se prohibieron la *Enciclopedia* y los viajes de estudios al extranjero. Del mismo modo, el gobierno de la metrópoli española dictó la Real Resolución de febrero de 1791, que prohibía la impresión y distribución de periódicos, a excepción del *Diario de Madrid de pérdidas y hallazgos* (Núñez, 1989). A raíz de los acontecimientos de la Revolución francesa, cruzaron la frontera un sinnúmero de publicaciones que resaltaban sus ideales y que, por supuesto, ponían en peligro la estabilidad colonial (Carlos Barrera Martínez, 2016).

Por otra parte, el escolasticismo (como filosofía de la Edad Media, en la que domina la enseñanza de las doctrinas de Aristóteles concertada con doctrinas religiosas) continuó siendo una importante filosofía política con presencia en Hispanoamérica y el Caribe, que

influyó notablemente en la juventud. A través de los escritos, junto con los ideales de la Revolución francesa, comenzaron a germinar las ideas y principios de los movimientos independentistas. Cabe destacar que la lucha por la independencia hispanoamericana necesitaba un acontecimiento histórico que actuara como catalizador, y fue la Revolución francesa el suceso que ocupó ese lugar.

Para Carlos Murgueitio (2018), la Revolución francesa sorprendió al mundo, especialmente a los franceses que habitaban las colonias insulares, debido a que el conjunto de reformas emprendidas en la metrópoli europea trajo consigo una transformación del sistema de las plantaciones de las Antillas francesas del Caribe, con la proclamación de la libertad de los esclavos y el reconocimiento de sus derechos de igualdad ante las leyes de la República, en febrero de 1794.

La revolución de la colonia francesa en la isla de Santo Domingo se convertiría en un modelo a imitar por los esclavos en diversos puntos de la geografía americana y caribeña, especialmente en aquellos territorios en los que existían plantaciones similares, con una población conformada en su mayoría por esclavos (Murgueitio, 2018).

Al estudiar la difusión de los ideales de la Revolución francesa en el Caribe, es necesario analizar su efecto directo en las Antillas, especialmente en la isla de Santo Domingo, puesto que la Revolución haitiana, que se explicará más adelante, fue una experiencia que se intentó replicar en colonias americanas, insulares y continentales a finales del siglo XVIII.

De acuerdo con Rosario Sevilla (1989), la repercusión de la Revolución francesa fue desigual en la América española y el Caribe, por lo que no se pueden hacer generalizaciones. Al margen de la mayor o menor influencia ideológica de este suceso en los movimientos independentistas, la Revolución francesa generó un clima de desestabilización en aquellas colonias españolas que, por su cercanía con las francesas, vivieron más de cerca los fenómenos producidos por el movimiento revolucionario, como los casos de la isla de Santo Domingo (parte española), Trinidad y Cuba, donde la reacción en contra del ideario revolucionario fue más frontal que en el continente.

Las bases ideológicas de la Revolución francesa inspiraron la mayoría de las cartas constitucionales que se redactaron en las colonias y que consumaron su proceso de independencia de las metrópolis. Varios principios de la Declaración de los Derechos del Hombre –como la juridicidad estatal, la soberanía popular, la igualdad jurídica, las garantías personales, de los ciudadanos, la separación de poderes y el derecho a la propiedad– se incorporaron a las leyes de los nuevos países independientes, aunque se mantuvo la estructura socioeconómica heredada de la colonia (Sevilla, 1989).

Los procesos independentistas de las colonias que se gestaron a finales del siglo XVIII y principios del XIX, tuvieron una influencia considerable no solo de la Revolución francesa, sino también de causas internas. Cuando se hace referencia a las causas internas, es necesario indicar que las élites criollas aceptaban principios revolucionarios, como la libertad, para conquistar autonomía respecto a la metrópoli, pero a la vez eran conservadoras con preceptos como el de la igualdad.

El estallido de la Revolución haitiana, en la que los esclavos se rebelaron contra sus amos, generó estallidos en otras colonias del Caribe como Martinica, Tobago, Santa Lucía, las posesiones británicas, Curazao y Venezuela. Estos movimientos, que tenían como propósito, entre otras cosas, eliminar de raíz el poder colonial y proclamar la independencia, trajeron consigo el fortalecimiento de las posiciones conservadoras de las clases dominantes.

Los blancos criollos asentados en las posesiones coloniales españolas en el Caribe eran propietarios de ricas plantaciones cultivadas con trabajo esclavo o de grandes extensiones de tierra. Debido a que muchos de ellos poseían títulos nobiliarios, aspiraban a una emancipación política de España para convertirse en una clase dominante y no a una revolución social, como el caso de la francesa que repartiera la tierra a los campesinos y suprimiera tanto los derechos feudales como los privilegios de la clase dominante. Lo que querían, en definitiva, no era transformar esencialmente a la sociedad colonial, sino mantenerla para su exclusivo provecho, y asumir el poder político.

Este suceso trajo repercusiones especialmente en aquellas colonias en donde la esclavitud era el motor que impulsaba la economía. El ambiente del Caribe para finales

del siglo XVIII estaba marcado por la incertidumbre, invasiones, rebeliones y conspiraciones. En este sentido, conviene profundizar en casos puntuales que fueron emblemáticos en el área del Caribe en cuanto a las consecuencias de la difusión de los ideales de la Revolución francesa: Cuba, La Española o Santo Domingo y Trinidad.

En el apartado que sigue a continuación se explican con más detalle los casos puntuales de las islas de Cuba, La Española, Trinidad y otras posesiones británicas en el Caribe, con respecto a los efectos que generó la difusión de los ideales de la Revolución francesa.

4.1.1 Isla de Cuba

La posición geográfica de Cuba como puerta de entrada al Caribe fue objeto de interés por parte de Carlos III de España y su gobierno. Debido a esto, se decidió fortalecer la isla militar y demográficamente con la llegada de mayores contingentes de esclavos, esto de cara al creciente clima de conflictos internacionales, que se cernían en el continente americano y el Caribe.

En la investigación *La esclavitud en Santiago de Cuba 1780-1803. Espacios de poder y negociación en un contexto de expansión y crisis*, José Belmonte (2007) analiza el auge del esclavismo en la región oriental cubana a fines del siglo XVIII, periodo dominado por las convulsiones que originó la Revolución haitiana en el área del Caribe.

De acuerdo con José Belmonte (2007), en el periodo 1780-1803 tiene lugar en Cuba el auge del esclavismo, un período que como ya se ha explicado con anterioridad, estuvo dominado por una serie de convulsiones que originaron, entre otras cosas, la Revolución haitiana. El auge del esclavismo está vinculado directamente con el desarrollo de los sistemas de plantación de azúcar, sin embargo, esta situación se vio afectada por el temor de que se reprodujeran en Cuba fenómenos similares a los de la isla de Santo Domingo

La propiedad de plantaciones de azúcar y café tuvo un importante estímulo demográfico con ciertas peculiaridades, es decir, contribuyó al incremento notorio de la población esclava, más no de los blancos criollos. En la década de 1770, los esclavos representaban casi el 26 % de la población total de la isla, y en el periodo 1789-1799 entraron a la isla alrededor de 41.500 esclavos, más de 4.000 por año, muchos de ellos mediante el contrabando (Sala, Beretta, Delia y Dotta, 1993).

Después de la Revolución francesa, los criollos cubanos temían que la participación de los esclavos en un proceso independentista generara un "efecto dominó" y, como resultado, una situación favorable para los esclavos. Un aspecto crucial es que aquellos que apoyaban la idea de separarse de España sabían que la situación militar de Cuba difería de la de otros territorios bajo el control español.

El establecimiento del primer imperio de Haití, en 1804, representó el acontecimiento más significativo de este periodo (principios del siglo XIX), sin embargo, también se estaban gestando otros cambios políticos de relevancia. Por ejemplo, la importancia económica y política de Cuba a principios del siglo XIX por ser un bastión de la corona española, coincidió con la primera revolución agrícola de esta isla, sobre todo relacionado con el cultivo del azúcar, esto contribuyó a la expansión de las denominadas revoluciones del azúcar en el Caribe, que habían comenzado en Barbados a mitad del siglo XVIII (Knight, 2011).

Cuba también fue escenario de rebeliones de esclavos a principios del siglo XIX, bajo el liderazgo de Sebastián José Peñalver y Nicolás Calvo. Esta rebelión tuvo lugar debido al continuo conflicto con los esclavos de las minas de Santiago del Prado, que, tras gozar de ciertas libertades y derechos establecidos en 1731, se resistían a ser sometidos. Para evitar que la sublevación se replicara en otros sectores de la isla, las autoridades coloniales les otorgaron beneficios adicionales (Sala, Beretta, Delia y Dotta, 1993).

Aunque algunos criollos blancos establecidos en Cuba buscaban liberarse de la monarquía española, sabían que muchos oficiales de la península estaban casados con mujeres de familias plantadoras muy ricas de Cuba. Éstos llegaron a la conclusión de que

era necesario armar a los esclavos para vencer a estos militares, pero esta estrategia fue descartada de inmediato.

Los criollos cubanos temían que la implicación de los esclavos en un proceso de independencia desembocara en una situación más bien beneficiosa para ellos. El constante temor a una sublevación de los esclavos, siguiendo el ejemplo de Haití, ocasionó que los reformistas criollos, en un primer momento, quisieran contrarrestar posibles focos de movimientos independentistas, lo que favoreció los planes de la metrópoli española de mantener su dominio sobre la isla cubana, tanto por su ubicación estratégica (entrada al Caribe y punto de contención ante las nacientes apetencias de expansionismo por parte de Estados Unidos) como por el comercio del azúcar.

Para evitar esta situación, las autoridades de la metrópoli en suelo cubano comenzaron a adoptar un conjunto de medidas de carácter represivo con las que pretendían salvaguardar la integridad tanto política como territorial, sin embargo, ante el impacto inesperado de las rebeliones de esclavos, tuvo lugar la construcción de espacios de negociación entre amos y esclavos, lo que derivó en la flexibilización de las normas que regían la esclavitud.

La Guerra de Independencia Española (1808-1814) comenzó con la invasión de Napoleón Bonaparte a España, lo que provocó un cambio en las alianzas diplomáticas porque las juntas rebeldes a la autoridad francesa solicitaron apoyo militar a Gran Bretaña. El evento tuvo un impacto en América, generando la formación de comités en las colonias que buscaban separarse de España. Sin embargo, Cuba no participó en este proceso debido a que su clase dominante no estaba de acuerdo con una postura separatista.

Tras la restauración borbónica, Madrid adopta una política diferenciada hacia Cuba, manteniendo una buena relación con plantadores y hacendados criollos. Una de las razones era que se estaba planeando la reconquista de espacios coloniales tras numerosas sublevaciones y levantamientos proindependentistas y Cuba se constituiría como la base para las operaciones navales; otra razón era que, con el Congreso de Viena y la reorganización de Europa, se vivió un periodo de relativa paz y se incrementó el

comercio entre las colonias del Caribe, Estados Unidos y Europa, en parte, por la gran demanda del azúcar y el café que se cultivaba en Cuba.

4.1.2 Isla La española / Revolución haitiana

España cedió a Francia la parte occidental de la isla La Española mediante el Tratado de Basilea. Este acuerdo de paz, suscrito el 22 de julio de 1795, puso fin al dominio total de España sobre este territorio, el cual se había comenzado a perder desde mediados del siglo XVII, debido a la presencia de franceses, ingleses, holandeses y otras potencias enemigas de España. La Paz de Basilea también supuso la renuncia francesa a sus pretensiones sobre Luisiana, desligándose de un problema bélico y político (Sala, Beretta, Delia y Dotta, 1993).

Si bien el Tratado de Basilea puso fin al enfrentamiento franco-español, supuso la cesión de la mitad de la isla a la República francesa, sin tener en cuenta los intereses de los isleños de origen español. Aunque el tratado establecía que la población española que lo deseara podía salir de la isla con todos sus bienes y establecerse en Cuba con nuevas concesiones, esta decisión de la corona no caló de manera positiva (Sala, Beretta, Delia y Dotta, 1993).

Con el establecimiento de una colonia francesa en la parte occidental de esta isla, criterios de orden económico y no de clase empiezan a predominar en la implantación de colonos franceses en la isla de Santo Domingo. Los franceses llevaron cientos de miles de esclavos africanos para trabajar en la producción de azúcar, café, cacao y algodón.

Según Isabel Monal y Olivia Miranda (1994), la Revolución francesa de 1789 forma parte de un conglomerado de acontecimientos históricos que tuvo especial significado en la isla La Española (hoy en día territorio de Haití y República Dominicana), Cuba y gran parte de América Latina a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

El movimiento revolucionario de Francia encontró un terreno abonado para el desarrollo e impulso de sus ideas en la colonia francesa de La Española que fue “el campo

de experimentación más propicio para el desenvolvimiento de los principios proclamados por la Revolución” (Sevilla, 1989, p. 2020), debido a que era una colonia donde la mayor parte de la población era de color y discriminada por la estructura social impuesta.

Las bases ideológicas de la Revolución francesa vinculadas con los principios de “libertad, igualdad y fraternidad” tuvieron una repercusión inmediata en la parte francesa de Santo Domingo, los esclavos quisieron acceder a la igualdad de condiciones y, en consecuencia, en el año 1791, se originó una revuelta de esclavos bajo el mando de Toussaint Louverture (Sevilla, 1989).

El estallido de la Revolución haitiana, en 1791, donde una colonia en su mayoría de esclavos se rebelaba contra el poder de la metrópoli, dinamitó en gran parte las bases ideológicas del poder colonial. Esta situación, en la cual se luchaba contra el ejército metropolitano, se extendió rápidamente a la colonia española de Santo Domingo, lo que también generó un “efecto dominó” en otras áreas del Caribe como Santa Lucía, Tobago, Martinica, las posesiones británicas, Curazao y también Venezuela. La colonia francesa de Santo Domingo era esencialmente agrícola y la española, ganadera y, aparte de que el intercambio de mercancías por medio del contrabando era sumamente dinámico, ambas dependían una de la otra.

La colonia española de Santo Domingo sufrió con el impacto violento de la Revolución y a la vez fue el territorio que más la rechazó. La presencia francesa en la parte occidental de la isla La Española obligó a la corona española a llevar a cabo una política de ocupación de la zona fronteriza, para establecer un muro de contención ante la sublevación de los esclavos de la parte francesa.

De acuerdo con las estimaciones de la época, cerca de 1.200.000 personas habitaban el Caribe, de las cuales alrededor de 700.000 vivían en las posesiones francesas, 300.000 en las posesiones británicas y 200.000 en las posesiones españolas insulares (Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo) y de tierra firme (Venezuela y Nueva Granada). La historia de Haití representaba tanto una oportunidad para los esclavos como una amenaza para el poder colonial (Sevilla, 1989).

Alain Yacou (2006) indica que, a raíz de los sucesos en la parte francesa de Santo Domingo, tuvo lugar una emigración masiva de refugiados hacia Cuba. La literatura especializada sobre la presencia francesa en la isla cubana en el siglo XIX indica que la emigración masiva comenzó en el año 1791, debido al enfrentamiento entre facciones blancas y mulatas y al estallar la insurrección de Boukman, que devastó la parte más rica de Santo Domingo en 1791.

Entre 1792 y 1795 la migración fue mucho mayor, cabe destacar que el 21 de septiembre de 1792, la Convención tuvo el apoyo del poder revolucionario en París y con la ejecución de Luis XVI y la proclamación de la República, el colono de la parte francesa de Santo Domingo comienza a alistarse en el ejército del Reino de España.

Muchos funcionarios del gobierno monárquico francés abandonaron su país de origen para no unirse al ejército revolucionario, algunos de los cuales se mudaron a Cuba y establecieron plantaciones de azúcar en las cercanías de La Habana. Estos soldados también ayudaron a solucionar la falta de oficiales peninsulares en la dirección de las milicias y garantizar el orden interno. Los emigrantes del Santo Domingo francés, en su mayoría terratenientes, se unieron a ellos para escapar de la revolución que había comenzado y buscar refugio en los territorios cercanos de España, que fungieron como base contrarrevolucionaria.

Sabiner Manigat (2009) explica que después de una larga y cruenta guerra, Haití consolidó su independencia y se estableció como una república negra a principios del siglo XIX. Las dos terceras partes restantes de La Española fueron conquistadas por fuerzas haitianas en 1822. En 1844, la recién formada República Dominicana declaró su independencia de Haití.

En síntesis, Haití, quien fuera la antigua colonia francesa de Santo Domingo en La Española, fue la primera colonia del Caribe y la segunda república después de Estados Unidos que logró su independencia, a raíz de los sucesos de 1791 (Sabiner Manigat, 2009).

4.1.3 Isla de Trinidad

En 1765 la isla estaba habitada por 2.500 personas, en su mayoría indígenas. Trinidad se encontraba prácticamente despoblada, por lo que, para incorporar a Trinidad al eje estratégico del Caribe, la corona española optó por llevar a cabo una política de poblamiento. La política de inmigración favoreció la llegada de inmigrantes de origen francés y, consecuentemente, de población esclava. Hacia 1788 había ya 3.087 colonos y 6.009 esclavos (Manigat, 2009).

En cuanto a la parte económica, en esta isla predominaba el cultivo de productos de primera necesidad, pero no era suficiente para abastecer a la población local. Los niveles de pobreza eran altos, mientras que las antiguas familias basaban su poder en el dominio sobre la escasa mano de obra.

A pesar de impulsar la migración, no resultaba fácil para la corona española encontrar personas que estuvieran dispuestas a abandonar sus lugares de residencia para embarcarse a nuevos territorios fuera de la metrópoli española, además, el Reino Unido levantó alertas al poblamiento de esta isla y comenzaron a colocar obstáculos a los que pretendían trasladarse a Trinidad.

La transformación sistémica de la isla de Trinidad a finales del siglo XVIII se debió, por un lado, a los intentos de la corona española por controlar sus territorios en el continente americano y el Caribe, y por el otro, a la presencia francesa y también a la Revolución francesa.

Cuando ocurre la Revolución francesa uno de sus efectos en las colonias francesas en América fue el aumento considerable de un movimiento migratorio en beneficio de Trinidad; en este sentido, muchos colonos franceses temerosos de perder sus esclavos en Santo Domingo buscaron nuevos territorios para establecerse. Parte de ellos se trasladaron a Santo Domingo, mientras que otros se movilizaron hacia otros territorios del Caribe, como la isla de Trinidad.

En el caso de Trinidad, como de otras posesiones británicas en el Caribe, las repercusiones de la Revolución francesa fueron muy diferentes y el impacto mucho menor. Trinidad experimentó a finales del siglo XVIII una transformación económica de consideración, donde la Revolución francesa representó un factor que la favoreció. A principios del siglo XVIII, la isla no representaba un interés para ninguna metrópoli, pero esta situación cambia radicalmente a finales de este siglo, esto se debe a que el Caribe adquirió un valor estratégico para la corona española y Trinidad no escapaba de esta realidad.

En Trinidad, donde la inmigración favoreció la presencia de franceses que llegaron a la isla con sus esclavos, el ideal de la Revolución francesa sufrió el rechazo de la población blanca y se convirtió en un refugio para los que huían de la Revolución, asimismo, se reforzó aún más el sistema feudal esclavista, contrario a los ideales de este movimiento revolucionario.

Como se mencionó anteriormente, el impacto de la Revolución francesa no fue el mismo en todas las provincias del imperio español ni en las distintas colonias del Caribe. En el caso de Trinidad, que se encontraba en un proceso de fomentar la emigración de población en su mayoría colonos extranjeros católicos, los resultados fueron ampliamente beneficiosos para la isla desde el punto de vista económico.

4.1.4 Otras Antillas del Caribe

La expansión de la actividad azucarera en el Caribe a principios del siglo XIX tuvo lugar principalmente en Barbados, Cuba, Puerto Rico, Trinidad y Guyana británica. En el Caribe británico, la rivalidad comercial se desarrolló en colonias como Barbados, St. Kitts, Nevis, Antigua y Jamaica (capturada por los españoles en 1655) y las colonias recientemente adheridas: Granada, Dominica, San Vicente, Santa Lucía, Trinidad, Demerara y Berbice (Knight, 2011).

Las Antillas británicas se constituyeron como sociedades construidas con plantaciones que se mantenían con mano de obra esclava y, a partir de 1797, la corona británica administraba directamente las colonias caribeñas recién adquiridas, además “se permitía la continuación de la mayoría de las leyes y formas administrativas de los holandeses en el caso de Esequibo, Berbice y Demerara, y de los españoles en el caso de Trinidad” (Knight, 2011, p. 8).

Luego de la Revolución haitiana, Francia introdujo el concepto de igualdad ante la ley en sus colonias en el Caribe (el caso de Martinica y Guadalupe), por lo que en estos territorios inició un período de asambleas localmente electas y que más tarde desembocó en la representación de posesiones coloniales del Caribe ante la Asamblea Nacional Francesa.

En el Caribe de habla inglesa se mantuvo la previsión de adoptar leyes y otorgar ciertos beneficios a los esclavos para que no se replicara la experiencia de Haití; en estos espacios una minoría controlaba la administración local, pero se amplió con la incorporación de nuevos beneficiarios. Para 1828, una orden del Consejo británico abolió la distinción civil y militar, basada en raza o color, y de esta manera se extendía la igualdad entre los varones adultos en sus territorios directamente controlados. En el año de 1834, todos los hombres adultos con propiedades gozaban de beneficios como el voto o la igualdad ante la ley.

El significado de este pluralismo en las Antillas británicas no correspondía a un deseo de conquistar la igualdad ante la ley, tal como lo indica Franklin Knight (2011), no se puede sobreestimar el significado de este hecho de carácter eminentemente político. Este autor explica lo siguiente:

Al abrir la franquicia a todos los varones adultos con propiedad antes de la abolición de la esclavitud, los ingleses inadvertidamente establecieron el principio de igualdad ante la ley y eliminaron ese aspecto de los derechos civiles de la lista de quejas que requirió atención en los años después de la plena emancipación de esclavos en 1838. Esto no significa que la

cuestión perdió su vitalidad e importancia sino simplemente que perdió su primacía urgente. En el Caribe británico el sector político surgió como método no solo de movilidad ascendente sino de pluralismo político. El acceso político no ocurrió inmediatamente en la ampliación de la franquicia electoral en el Caribe británico. La adquisición de propiedad siguió siendo el obstáculo difícil. La gran mayoría de los varones adultos eran pobres y de color y fueron marginados de la participación política activa hasta el establecimiento del sufragio universal a partir de 1944. La situación jurídica –comparada con la realidad– contribuía a un modelo diferente de la evolución política en el Caribe británico entre mediados del siglo XIX y principios del XX” (Knight, 2011, p. 9).

Los procesos históricos que influyeron en la configuración del Caribe dan cuenta de una región profundamente diversa desde el punto de vista político, económico y cultural, por esta razón no puede estudiarse como un área homogénea. Al igual que sucedía en la Europa del siglo XVIII y XIX, América y el Caribe también se constituyeron como el escenario para la difusión de ideas transformadoras de cambio social, político y económico. La revolución como hecho político, involucraba la transformación de la estructura política imperante y la relación con el resto de la población.

El nacimiento de Estados Unidos a finales del siglo XVIII significó la incorporación de un nuevo actor en el escenario político, esto debido a que a los pocos años esta nación comenzó a mostrar apetencias sobre el Caribe, más que un socio comercial, las islas se convirtieron en un área codiciada para la anexión.

La Revolución francesa, hecho que se replicó en el Caribe con la experiencia de parte francesa de la isla La Española, fue el punto de inflexión que catapultó otros movimientos revolucionarios, tanto a nivel de las élites como a nivel de la población esclava y de otros oprimidos. Muchas naciones caribeñas conquistaron su independencia

de las potencias europeas en el siglo XIX y plasmaron en sus leyes internas muchos conceptos vinculados con las bases filosóficas defendidas durante la Revolución francesa.

4.2 La cultura de la Ilustración y la Revolución

La Ilustración alcanzó a la América española y portuguesa en la segunda mitad del siglo XVIII y lo hizo con una fuerza explosiva. Los cambios iniciados por los administradores borbones abrieron las puertas españolas y coloniales a las nuevas ideas. Los dominios españoles intentaron ponerse al día con la ciencia europea. Así, por ejemplo, en Lima el virrey aprobó en 1771 un nuevo plan de estudios que incluían las enseñanzas de Leibniz, Bacon, Gassendi y Descartes (Stoetzer, 1962).

La Ilustración llegó a Hispanoamérica y el Caribe no solo a través de la influencia de pensadores e intelectuales españoles y franceses, sino también inserta en las doctrinas cartesianas; la filosofía inglesa y francesa y la literatura realista transportada por viajeros y sociedades científicas.

La élite intelectual de la época en las colonias se benefició mucho de la llegada de expediciones científicas europeas que realizaban mediciones, levantamiento de mapas, estudio de la naturaleza y recolección de muestras para museos y jardines botánicos. Esto les permitió conocer nuevos métodos de investigación y también ideas relacionadas con la Ilustración.

De igual manera, el comercio clandestino de libros a través del contrabando contribuyó a la difusión de las bases teóricas de la Ilustración y los sucesos de la Revolución francesa. En el período 1779 a 1783 se enviaron a Nueva España 12.713 cajas de libros y, ante ese importante flujo, se hacía muy difícil el control aduanero; otros libros llegaron en los equipajes de los pasajeros particulares de navíos, o con funcionarios civiles y eclesiásticos de la administración colonial que contaban con licencia especial (Barrera Martínez, 2016).

Las obras de los defensores de la Ilustración como Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Raynal, así como noticias sobre la Revolución francesa, llegaron al continente americano en muchos casos con el visto bueno de las autoridades de la colonia. Si bien representa una paradoja, es preciso recordar que durante el reinado de Carlos III, España inició la reforma en los territorios americanos, con un esfuerzo modernizador del régimen predominante para la época, lo que muchos historiadores califican como “Segunda Conquista de América” que incluyó: el sistema de intendencias; la abolición de antiguos repartimientos; y la disminución del papel del clero, entre otras. La reacción de los conservadores ante la difusión de estos ideales supuso a la larga la ruptura del orden tradicional y el deseo de la emancipación del imperio español a favor de sus intereses (Pérez, 2008).

Paradójicamente, las reformas borbónicas que tenían como propósito único recuperar el poderío de la corona española en sus posesiones coloniales, contribuyeron a la superación de la dominación colonial a causa del fortalecimiento de los criollos blancos de las clases dominantes. Otros factores fueron determinantes como, por ejemplo, la inserción de ideas vinculadas con la filosofía escolástica que enfatizó el derecho natural y el cambio intelectual.

La Ilustración como movimiento generó profundos cambios en la ciencia y la cultura que derivaron en una nueva manera de comprender la naturaleza. En las colonias, las ideas de la Ilustración fueron difundidas por científicos españoles, viajeros provenientes de Europa, criollos que viajaban a Europa y por la llegada de libros de origen e inglés producto del contrabando. La corona española de manera implícita contribuyó con la difusión de estas ideas, debido a que sus funcionarios fundaron universidades y bibliotecas en donde se estudiaban las ciencias naturales.

Destaca el viaje de Charles-Marie de La Condamine (1735-1746) y el de Alexander von Humboldt (1799-1804), los cuales dieron a conocer ante las élites criollas, la capacidad del ser humano en el uso y aprovechamiento óptimo de recursos naturales, quienes, mientras más conocían sobre el ámbito natural-geográfico y económico, más

entendían sobre el fracaso de la política colonial en cuanto al aprovechamiento de recursos agrícolas, mineros, etc.

La propuesta de mejoras del sistema político y económico en las colonias se discutían en círculos literarios y sociedades patrióticas, en los cuales se criticaban las reformas introducidas, que, desde su perspectiva, beneficiaban mayoritariamente a las metrópolis. Producto de estos debates, los blancos criollos comenzaron a exigir a las metrópolis una consideración más amplia de sus intereses, así como su participación activa en el progreso del espacio en el que habitaban.

Autores como Jorge Núñez (1989) consideran que las ideas de la Ilustración y la Revolución francesa sorprendieron a Hispanoamérica, que para esa época (finales del siglo XVIII) ya se encontraba en plena crisis, debido a una creciente ruptura con el sistema colonial, y a la vez contribuyeron a fomentar el espíritu de la insurgencia hispanoamericana anticolonial, que a su vez condujo a los movimientos independentistas

La expansión de las ideas de la Ilustración en el continente americano y el Caribe provocó una ola de contención por parte de las autoridades coloniales, y con la Revolución francesa, esas acciones de contención se recrudecieron. Por ejemplo, la *Enciclopedia* fue prohibida, así como los viajes de estudios al extranjero, del mismo modo, el gobierno de la metrópoli española dictó la Real Resolución de febrero de 1791, que prohibía la impresión y distribución de periódicos, a excepción del *Diario de Madrid de pérdidas y hallazgos* (Núñez, 1989). A raíz de los acontecimientos de la Revolución francesa, cruzaron la frontera un sinnúmero de publicaciones que resaltaban sus ideales y que por supuesto ponían en peligro la estabilidad colonial (Barrera Martínez, 2016).

Un personaje histórico de la época de la Ilustración es el aragonés Francisco de Goya, al que se hace referencia en la obra de Carpentier. La Revolución francesa exporta sus ideas al continente americano, lo que provoca un choque en las concepciones ya establecidas. Goya es nombrado en la novela constantemente, en el capítulo quinto denominado “Con razón o sin ella. Goya”, se demuestra interés en este artista cuando se entremezcla con otras obras de arte provenientes de otros países de Europa:

En su sitio permanecían los personajes fantásticos de Hogarth, conduciendo a la decapitación de *San Dionisio*, cuyos colores parecían haber cobrado un extraordinario relumbre, en vez de apagarse en los resplandores del trópico. “Lo restauramos y barnizamos hace poco” dijo Sofía. “Ya lo veo –dijo Esteban–. Parece que la sangre estuviese fresca”. Pero más allá, donde antes habían estado colgadas unas escenas de siegas y vendimias, se veían ahora unos óleos nuevos, de frío estilo y premiosa pincelada, que representaban edificantes escenas de la Historia Antigua, tarquinadas y licurguerías, como tantas y tantas había padecido Esteban durante sus últimos años de vida en Francia (Carpentier, 1980, p. 115-116).

El personaje de Sofía comenta sobre este nuevo arte que llega a La Habana, que contrasta con lo que Esteban había visto en Francia: “tiene algo más que colores: contiene ideas; presenta ejemplos; hace pensar” (Carpentier, 1980, p. 115). Sofía se refiere a un nuevo estilo de la época importado de Francia que plasma grandes momentos de la historia antigua –el neoclasicismo– que se caracteriza por fuertes colores, una técnica de pincelada avanzada y que surge tras la Revolución francesa.

Alejo Carpentier menciona en el cuarto capítulo de su novela, llamado *Las camas de la muerte* (sobre Francisco de Goya), uno de los grabados más fascinantes del artista por su composición. A primera vista, se puede apreciar a una persona (posiblemente mujer debido a su estatura) que atraviesa un camino con moribundos a los lados, envueltos en sábanas, en la oscuridad y con un fondo oscuro.

En el contexto de la Ilustración esta imagen simboliza la oscuridad en la Ilustración. Se puede observar un párrafo en *El siglo de las luces* en el que se hace referencia a esta imagen. En este caso, se relata cómo Esteban llega a Cayena para reunirse con Billaud-Varenes en Sinnamary, quien, después de su exilio debido a la muerte de Robespierre, tiene la intención de continuar con su labor revolucionaria en América y el Caribe:

Y lo más raro era que, a pesar de un sol que se metía por los ojos, realzando los exotismos del cuadro, aquel mundo abigarrado, pintoresco en apariencia, era un mundo triste, agobiado, donde todo parecía diluirse en sombras de aguafuerte (Carpentier, 1980, p. 96).

Esta alegoría, indica una realidad desfigurada por efecto espejo, por un lado, y por el otro, la capacidad de los rayos del sol (luz, razón), que permite despertar el interés. En este punto el personaje de Esteban se muestra escéptico con la Revolución francesa y sus métodos contra los reaccionarios, hasta el punto de expresar que su horror ante el baño de sangre producto de estos métodos:

A pesar de la lluvia helada que empezaba a caer, un verdugo de boina estaba desenfundando la guillotina, en espera de algún condenado que largaría la cabeza sin que nadie lo viese, fuera de los guardias ya apostados al pie del tablado. “Saja que te saja –rezongó Martínez de Ballesteros–. Exterminios en Nantes, exterminios en Lyon, exterminios en París. La humanidad saldrá regenerada de este baño de sangre”, dijo Esteban (Carpentier, 1980 p. 49).

También se hace alusión a otras pinturas de origen inglés del principio del siglo XVIII, específicamente *The Rake's Progress*, del pintor William Hogarth, artista británico, discípulo de la Ilustración y al que se le considera pionero de las pinturas al estilo de cómics occidentales:

Cuando Esteban, cansado de andar de la Puerta de Remire a la Plaza de Armas y de la Calle del Puerto a la Puerta de Remire, se sentó en un cipo esquinero, descorazonado por cuanto había visto, tuvo la sensación de haber caído en el asilo de locos de *The Rake's Progress*. Todo en esta ciudad-isla de Cayena, le resultaba inverosímil, desquiciado, fuera de lugar (Carpentier, 1980, p. 96).

La obra artística *Las camas de la muerte* de Goya, se presenta como una realidad donde la humanidad está en la oscuridad. Con el “despertar” de Esteban, que acoge en un principio las ideas de la Revolución francesa, se compara con la soledad de Esteban que camina entre muertos, pero con el firme propósito de avanzar hacia la luz, lo cual describe el ambiente donde se encuentra Esteban al llegar a Cayena, que se asumía con una realidad muy distinta al resto del Caribe, a donde iban a parar una gran variedad de personajes exiliados, refugiados o deportados, tanto de Francia como de otras colonias del Caribe y América:

Acá, señor, la presencia del Diablo se manifiesta en la imposibilidad de establecer un orden. Lo que se hace recto se torna curvo, o lo que debería ser curvo se vuelve recto. El sol, que era vida y alegría en nuestra Acadia, después de los deshielos de la primavera, se hace maldición en las orillas del Maroní (Carpentier, 1980, p. 98).

La interpretación de la obra de Goya coloca en relieve la posición de Carpentier, es decir, la realidad que perciben aquellas personas que se encuentran en las tinieblas, la oscuridad, las cavernas, y aquella otra realidad de aquellos que persiguen el sol (la luz), aquellos que salen de ese mundo oculto y encuentran la razón. El personaje de Esteban va acumulando experiencias a través de sus viajes y encuentra la razón mientras se encuentra en Cayena. Es precisamente en su viaje a Cayena donde Carpentier introduce al lector a una comparación figurada entre el caos y el camino para encontrar la luz.

Cuando Esteban llega a Surinam, procedente de Cayena, es evidente el contraste. Este personaje se encuentra con una ciudad mestiza, lo que se equipara con el simbolismo de la tolerancia y la convivencia de todos los hombres. Esteban se enfrenta a una realidad distinta: “Se alzaban ante los ojos de Esteban como símbolos de una tolerancia que el hombre, en ciertas partes del mundo se había empeñado en conquistar y defender, sin flaquear ante inquisiciones religiosas o políticas” (Carpentier, 1980, p. 109).

Alejo Carpentier presenta al lector esta situación de contraste como parte de su hilo narrativo, ya que muestra cómo los acontecimientos superan al ser humano y lo llevan

a regresar a la realidad a través de las ideas, que se presenta como un estado ideal (libertad, derechos y justicia para el hombre), pero que en realidad es una ilusión. En este momento surge la idea platónica de que la razón es la única forma de comprender la realidad. La obra *Las camas de la muerte* recrea la caverna de Platón, presentando a los personajes como prisioneros en una cueva y tratando de comprender la realidad que sucede más allá de las fronteras, a la caverna de Platón.

Cabe señalar que la Ilustración albergó un concierto de ideas, que no derivaban de una sola ideología. Se pueden encontrar rasgos representativos de la Ilustración en filósofos anglosajones, franceses, alemanes, destacándose Barkley, Descartes, Locke, Hobbes, Spinoza, Hume y Kant, además del conjunto de autores que pertenecen al grupo denominado enciclopedistas, por ejemplo, Montesquieu, Rousseau y Voltaire. En el contexto que se desarrolla la obra de Carpentier se mencionan estos autores, al indicar lo siguiente:

Allí se oía mucha música de un inspirado compositor masón, llamado Mosar o Mótzarth, o algo parecido, pues un barítono vienes cantaba alguno de sus himnos en las ceremonias de iniciación, embelleciendo de ricos calderones las melodías de “Oh, santa unión de los fieles hermanos”, o de la invocación: “Vosotros que honráis al Creador bajo los nombres de Jehovah, Dios, Fú o Brahama”. Allí se vivía en contacto con hombres interesantísimos, para quienes la revolución era una Victoria de orden material y política que habría de llevar a una Victoria total del Hombre-sobre-sí-mismo (Carpentier, 1980, p. 45).

Carpentier deja entrever una combinación entre el materialismo y un nuevo idealismo de que el hombre es capaz de librarse y empezar de nuevo, de pensar por sí mismo. Las ideas de la Ilustración se difundieron entre las clases medias de la sociedad europea mediante escritos, novelas, artículos incluso grabados. Dorinda Outram (2013) indica que eran comunes los llamados *Coffee Houses* o círculos de crítica en donde se reunían las personas para discutir estas nuevas ideas.

La pintura desempeñó un papel importante en la difusión de las ideas de la Revolución francesa, y Carpentier lo destaca constantemente, especialmente en el caso de Goya. Con la llegada de Napoleón Bonaparte a España en 1808, se produce un cambio de perspectiva que se ve reflejado en las creaciones artísticas. Goya ilustra a través del lienzo el contexto histórico de la Guerra de Independencia española, así como la crueldad y los efectos secundarios de la época. Como se ha mencionado anteriormente, el marco temporal de la novela de Carpentier se centra en la última década del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX, cuando Goya graba la guerra con los franceses.

En total, Carpentier selecciona trece grabados que reflejan la contienda española. Estas obras de Goya son empleadas en diferentes planos de la novela, por ejemplo, como epígrafes cuyo nombre es igual al de las obras.

Con razón o sin ella encabeza el capítulo quinto de *El siglo de las luces*, el cual está relacionado con la violencia y la situación de los combatientes de la Guerra de Independencia española, en la que se observan unos soldados apuntando a dos individuos, que pareciera recrear la situación de enfrentamiento entre el pueblo español y los soldados franceses.

Este pasaje invita al lector a reflexionar, la frase del epígrafe expresa los extremos de una situación; por un lado, la presencia de la razón que fundamenta el movimiento de la Ilustración, es decir, el progreso y la difusión de nuevas ideas y los nuevos conocimientos científicos, así como la resistencia al poder impuesto; y por el otro, la barbarie que también trajo consigo la Revolución francesa en años posteriores. En este caso se presenta en una balanza a los franceses de un lado y, del otro, la revuelta del pueblo español contra Napoleón.

Esta imagen se vincula directamente con el cuadro *Explosión en una catedral*. Alejo Carpentier trae a colación estas dos obras en el quinto capítulo, a fines de exponer los dos actores presentes en la Guerra de Independencia española: los españoles con su carácter de resistencia y los franceses con su carácter belicista y de imposición violenta.

Esteban se detuvo de pronto, removido a lo hondo, ante la *Explosión en una catedral* del maestro metropolitano anónimo. Había allí como una prefiguración de tantos acontecimientos conocidos, que se sentía aturdido por el cúmulo de interpretaciones a que se prestaba ese lienzo profético, antiplástico, ajeno a todas las temáticas pictóricas, que había llegado a esta casa por misterioso azar. Si la catedral, de acuerdo con doctrinas que en otros días le habían enseñado, era la representación –arca y tabernáculo– de su propio ser, una explosión se había producido en ella, ciertamente, aunque retardada y lenta, destruyendo altares, símbolos y objetos de veneración. 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 (Carpentier, 1980, p. 115).

Más adelante, esta situación se ve reflejada en el capítulo séptimo, es decir, el enfrentamiento entre españoles y franceses, no desde el punto de vista figurado, sino real. Esta escena involucra a Sofía y Esteban, quienes ven con asombro la revuelta popular, y se detalla el espíritu rebelde de Sofía, a quien Esteban procura detener sin éxito alguno, hasta que finalmente se involucra:

Un cura vociferante, que andaba a la cabeza de un grupo de manolos con la navaja en claro, se volvía de trecho en trecho hacia su gente, para gritar: “¡Mueran los franceses! ¡Muera Napoleón!” El pueblo entero de Madrid se había arrojado a las calles en un levantamiento repentino, inesperado y

devastador, sin que nadie se hubiese valido de proclamas impresas ni de artificios de oratoria para provocarlo. La elocuencia, aquí, estaba en los gestos; en el ímpetu vocinglero de las hembras; en el irrefrenable impulso de esa marcha colectiva; en la universalidad del furor. De súbito, la marejada humana pareció detenerse, como confundida por sus propios remolinos. En todas partes arreciaba la fusilería, en tanto que sonaba por vez primera, bronca y retumbante, la voz de un cañón. “Los franceses han sacado la caballería”, clamaban algunos, que ya regresaban heridos, asableados en las caras, en los brazos, en el pecho, de los encuentros primeros. Pero esa sangre, lejos de amedrentar a los que avanzaban, apresuró su paso hacia donde el estruendo de la metralla y de la artillería revelaba lo recio de la trabazón... Fue ése el momento en que Sofía se desprendió de la ventana: “¡Vamos allá!”, gritó, arrancando sables y puñales de la panoplia (Carpentier, 1980, p. 161).

Carpentier relata a través de este hilo narrativo una situación de contraste, debido a que la Revolución francesa exporta sus ideas al otro lado del Atlántico y genera un choque entre dos realidades completamente antagónicas: la de una clase dominante, con un sistema gobierno colonial y, por otro lado, clases sociales discriminadas por razones de etnia, posición, credo, entre otros, lo que llevó a crueles enfrentamientos. La invasión de España por parte de Napoleón lleva a un replanteamiento de las bases fundamentales de la Revolución francesa, estos dos acontecimientos históricos que ocurren en distintas áreas geográficas se asemejan en su vinculación con las atrocidades que conlleva toda guerra.

En la novela, la razón se relaciona con una deidad, es decir, se trata de una forma de devoción, que es un elemento común tanto en las ciencias como en la vida social. En varias partes de la novela se menciona la razón como medio de progreso, proclamando un nuevo tiempo y dejando de lado las viejas costumbres. La racionalidad implica objetividad, ausencia de prejuicios y supersticiones:

Por las noches, bajo el toldillo de popa, Ogé se daba a hablar de los portentos del magnetismo, de la quiebra de la psicología tradicional, o bien de las órdenes secretas que florecían en todas partes, bajo los nombres de Hermanos del Asia, Caballeros del Águila Negra, Electos Cohën, Filaletas, Iluminados de Aviñón, Hermanos de la Luz Verdadera, Filadelfos, Caballeros Rosa-Cruces y Caballeros del Templo, persiguiendo un ideal de igualdad y armonía, a la par que laboraban por el perfeccionamiento del Individuo, destinado a ascender, con el auxilio de la razón y de las Luces, hacia las esferas donde el ser humano veríase por siempre librado de temores y de dudas (Carpentier, 1980, p. 34).

La Ilustración abre una nueva era a partir del siglo XVIII, dejando atrás dogmas religiosos que habían dominado el pensamiento del hombre por un largo período. El tránsito hacia la luz, para salir de las tinieblas con notable optimismo se refleja en la novela en la conversación que mantiene Ogé con Sofía al referirse al Decreto del 16 Pluvioso:

Hemos rebasado las épocas religiosas y metafísicas; entramos ahora en la época de la ciencia. La estratificación del mundo en clases carece de sentido. Hay que privar al interés mercantil del horroroso poder de desatar las guerras. La humanidad está dividida en dos clases: los opresores y los oprimidos. La costumbre, la necesidad y la falta de ocios impiden a la mayoría de los oprimidos darse cuenta de su condición: la guerra civil estalla cuando la sienten (Alejo Carpentier, 1980, p. 30).

Los términos de *libertad*, *felicidad*, *igualdad*, *dignidad humana*, regresaban continuamente en aquella atropellada exposición, justificando la inminencia de un Gran Incendio que Esteban, esta noche, aceptaba como una purificación necesaria; como un Apocalipsis que estaba radiante de

presenciar cuanto antes, para iniciar su vida de hombre en un mundo nuevo (Alejo Carpentier, 1980, p. 30).

Otro ejemplo de cómo en la novela se enlazaba la razón con el espíritu de la época se detalla en el siguiente párrafo, que corresponde a una narración sobre Ogé y Sofía, quienes se encuentran dialogando. La razón no estaba solamente en posesión de intelectuales, Carpentier indica que también se encontraba entre grupos como filántropos Víctor Hugues, el médico Víctor Ogé, ambos de origen mestizo, o los Clubs de Jacobinos que abundaban en París y las Antillas antes de estallar la Revolución francesa y sirvieron a su causa:

Un día [Esteban] tomó la palabra en un Club de Jacobinos, dejando atónitos a los presentes con la idea de que, para llevar la Revolución al Nuevo Mundo, bastaba con inculcar el ideal de Libertad a los jesuitas que, expulsados de los Reinos de Ultramar, andaban errantes por Italia y Polonia [...] Los libreros del barrio le llamaban “El Hurón”, y él, halagado por el remoquete que unía el recuerdo de Voltaire a la imagen de América, hacía cuanto le fuera posible por chocar con los hábitos de urbanidad del antiguo régimen, alardeando de una franqueza, de una brutalidad verbal, de una crudeza de juicios, que a veces lastimaba a los mismos revolucionarios (Carpentier, 1980, p. 40-41).

4.3 El siglo de las luces y su vinculación con la Ilustración y la Revolución Francesa

4.3.1 Contexto histórico al servicio de la ficción en *El siglo de las luces*

El siglo de las luces contempla un acercamiento desde el punto de vista histórico e ideológico al siglo XVIII, con énfasis en los hechos que acontecieron tanto en el

escenario europeo como en el latinoamericano. Abigail Arocho indica que esta novela se clasifica como *novela histórica* debido a que se trata de un “texto narrativo en el que conviven personajes y acontecimientos inventados junto con acontecimientos históricos” (Arocho, 2012, p. 2). También puede ser incluida en la denominada *nueva novela histórica*, concepto acuñado por el crítico literario Seymour Mentón (1993), entendiendo que la historia se construye desde la visión de personajes comunes y corrientes que no han sido registrados por la historia oficial.

El siglo de las luces contiene material histórico de relevancia. Aparte de reflejar las ideas de la Revolución francesa, se incorporan a la ficción personajes que existieron en ese periodo histórico como Víctor Hugues y Víctor Ogé. Dubois, citado en Abigail Arocho (2012), indica que Víctor Hugues estaba encargado de emancipar a los esclavos en la colonia francesa de Guadalupe, pero que en 1802 restableció la esclavitud en Saint-Domingue, así como que Ogé era un mercader adinerado de color, que había adquirido su libertad y fue ejecutado por dirigir una revuelta en 1791. Víctor Hugues tiene una importante interacción con los tres jóvenes ficticios, Carlos, Sofía y Esteban (los dos hermanos y su primo), que son los protagonistas de la novela.

Eduardo San José (2007) explica que la crítica literaria ha debatido en torno a la discusión de conceptos, como el progreso histórico, la utopía y la revolución, y la manera en que se refleja en la estructura narrativa subyacente. Las conclusiones se dividen entre los que consideran que en esta novela el autor plasma su escepticismo ante la idea de progreso, y los que, por el contrario, sostienen que esta obra abraza un modelo de progreso vinculado con la modernidad ilustrada. El autor de esta Tesis de Doctorado concuerda con esta última idea.

En este capítulo se analizará el contexto histórico del Caribe a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX con respecto a los ideales de la Revolución francesa y su vinculación con la novela *El siglo de las Luces*, teniendo en cuenta que Carpentier expresa en ella su posición sobre la influencia de este suceso histórico en esta área geográfica, escenario en el cual se desarrolla la novela.

4.3.2 Caracterización del Caribe

El área del Caribe se ha caracterizado por su diversidad cultural e importancia geográfica para el comercio. Según Ruth Gutiérrez, su historia tiene relación directa con las luchas coloniales de las potencias europeas desde el siglo XV y el desarrollo de prácticas como el contrabando, la trata de esclavos y la inmigración impuesta, lo cual repercutió en la conformación de su estructura social (Gutiérrez, 2011).

A raíz de la llegada de Cristóbal Colón al continente americano en 1492, expediciones, tanto portuguesas como españolas, comenzaron a llegar y a reclamar territorios en América Central, América del Sur y el Caribe. Consuelo Naranjo, María González-Ripoll y María del Árbol (2015) explican que el Caribe, cuya geografía está compuesta por más de 300 islas, islotes, cayos y rocas, se convirtió rápidamente en un espacio estratégico, debido a que era el trampolín para llegar al continente americano.

La ocupación por parte de los españoles de las islas más grandes, Cuba, Puerto Rico y La Española, también denominada Santo Domingo, provocó que el rosario de islas caribeñas más pequeñas no recibiera la misma atención en el orden primordial. Esto resultó atractivo para otras potencias coloniales (Inglaterra, Francia, Holanda) que vieron el modo de dificultar el comercio de plata americana en su ruta hacia España y, de esta manera, rivalizar por el control de las rutas marítimas y los puntos estratégicos.

Esta carrera por el posicionamiento en el Caribe obedecía a intereses territoriales y mercantiles, y originó que, durante la época colonial, el área del Caribe se convirtiera en un fiel reflejo de las rivalidades de las potencias europeas, por esta razón, en varias ocasiones fue el escenario de numerosas disputas y enfrentamientos europeos.

El siglo XVIII significó para el Caribe un período de relevancia a nivel político, económico y social, pues ocurrieron una serie de hechos a nivel regional e intercontinental que inmediatamente repercutieron en esta área. Sin duda alguna, el área del Caribe se convirtió en un espacio geográfico de vital importancia en el contexto colonial europeo, ya que constituía una ruta obligatoria para el tránsito de mercancías hacia Nueva España y Perú. El Caribe pasó a ser el escenario donde se enfrentaban la metrópoli española, que

intentaba monopolizar el comercio, con aquellas alianzas establecidas entre otras potencias europeas para comercializar sus productos con las colonias.

La consolidación de una estructura mercantil en el Caribe llevó a la interacción de los residentes establecidos en las diferentes colonias. El comercio internacional y las conexiones culturales entre la tierra firme y el Caribe insular hicieron que esta zona fuera muy importante, no solo por su ubicación como centro del comercio internacional, sino también por las relaciones y conexiones culturales que se establecieron entre tierra firme y el Caribe insular, los españoles, ingleses, franceses, holandeses y nativos que vivían en la cuenca caribeña.

Un elemento destacable es que la esclavitud, y consecuentemente el comercio de esclavos, fue un aspecto clave que definió en gran medida las características sociales y culturales de esta región; fue uno de los catalizadores junto con otros elementos de carácter social, político y económico en ese proceso histórico de independencia del siglo XIX (Naranjo, González-Ripoll y Del Árbol, 2015).

Algunos esclavos que estaban confinados en las plantaciones, en labores domésticas o en labores de construcción lograron escapar de sus dueños y establecieron asentamientos desde los cuales organizaron movimientos revolucionarios contra el orden impuesto.

En palabras de Carlos Gispert (2004), debido a que España no poseía la suficiente capacidad mercantil y/o naviera para abastecer sus territorios, Carlos III llevó a cabo un conjunto de medidas, conocidas como las Reformas borbónicas en el siglo XVIII, y que tenían como propósito restaurar el poder de la monarquía en los territorios de ultramar. Sin embargo, estas medidas, con el paso de los años, también se convirtieron en el combustible de los focos de resistencia frente la autoridad española.

El monopolio del comercio, que provocó un aumento de impuestos a favor de la corona española, fue una medida que generó gran tensión. Además de restablecer el control sobre las colonias, las medidas tenían como objetivo establecer que España se convirtiera en el intermediario comercial de las mercancías europeas y en la única

responsable del comercio interno, algo que otras metrópolis como Inglaterra, Francia, Portugal y Holanda disputaban.

A la par, en este clima de tensión territorios como Cuba y Puerto Rico comenzaron a experimentar un florecimiento económico, por el desarrollo de las plantaciones, mientras que otros espacios coloniales tuvieron una participación más amplia en la producción y comercio de productos agrícolas y ganaderos a nivel internacional.

El historiador Sergio Guerra, miembro fundador del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana de México, indica que la emancipación del Caribe y América Latina formó parte de un ciclo revolucionario que tiene su génesis a finales del siglo XVIII, bajo la influencia de las concepciones antifeudales de la burguesía europea. Estos movimientos independentistas tienen su origen en 1790 con la Revolución de Haití, que tuvo como antecedente la liberación de las trece colonias inglesas de Norteamérica. El estallido de un movimiento anticolonialista en el Caribe y América Latina, que se extendió hasta principios del siglo XIX, fue facilitado en parte por Revolución francesa y luego por la crisis política, consecuencia de la expansión napoleónica sobre España y Portugal (Guerra, 1997).

El siglo XVIII significó para el Caribe un período de relevancia política, económica y social, en el cual ocurrieron una serie de hechos a nivel regional e intercontinental que inmediatamente repercutieron en esta área.

La consolidación de una estructura mercantil en el Caribe llevó a la interacción de los residentes establecidos en las diferentes colonias. El comercio internacional y las conexiones culturales entre la tierra firme y el Caribe insular hicieron que esta zona fuera crucial. Los españoles, ingleses, franceses, holandeses y nativos de la cuenca caribeña fueron parte de esta importancia (Gutiérrez, 2011).

El área del Caribe es un escenario que se ha caracterizado por su diversidad e importancia geográfica para el comercio. Según Ruth Gutiérrez (2011) su historia tiene relación directa con las luchas coloniales de las potencias europeas desde el siglo XV y

el desarrollo de prácticas como el contrabando, la trata de esclavos y la inmigración impuesta, lo cual repercutió en la conformación de su estructura social.

El escenario de *El siglo de las luces* es el movimiento de mercancías, esclavos y productos de contrabando en el Caribe a finales del siglo XVIII. Con la excepción de América del Norte, donde las trece colonias británicas ya habían conquistado su independencia, el continente americano, con un espíritu independentista, era colonia europea. En Francia, las monarquías y los ancestros de los reyes se mantuvieron al otro lado del Atlántico, lo que contribuyó, entre otras cosas, al inicio de la revolución.

La historia de *El siglo de las luces* se encuentra ambientada en la última década del siglo XVIII en La Habana, esto se constata en la narración, donde se hace referencia al puerto de San Francisco, ubicado en esta isla caribeña: “Allá en el muelle de San Francisco acababa de atracar una nave norteamericana, cuyo nombre deletreaba Carlos maquinalmente: *The Arrow*” (Carpentier, 1980, p. 2). También más adelante, al comentar la tristeza de Carlos ante la muerte de su padre, que se acrecienta por estar condenado a “vivir en aquella urbe ultramarina, ínsula dentro de una ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible” (Carpentier, 1980, p. 2),

Aparte de La Habana, el autor también traslada al lector a la isla de Santo Domingo (La Española), específicamente a lo que hoy pertenece al territorio de Haití, cuando introduce al lector la figura de Víctor Hugues, quien llegaba a la Habana proveniente de Port-au-Prince:

Al recibir la noticia, gritada por los tres, de que el padre estaba muerto y enterrado hacía mucho tiempo, el forastero –que se expresaba con una graciosa jerga, un tanto española y bastante francesa, entreverada de locuciones inglesas– se detuvo con un ¡Oh!, condolido, tan decepcionado, tan atravesado en su impulso verbal, que los demás, en reparar en que era vergonzoso reír en aquel instante, prorrumpieron en una carcajada. Todo había sido tan rápido, tan inesperado, que el negociante de Port-au-

Prince, caído en desconcierto, unió su risa a la de los demás
(Carpentier, 1980, p. 11).

Alejo Carpentier menciona los siguientes espacios geográficos del Caribe y América Latina que, a finales del siglo XVIII, eran colonias inglesas, españolas y holandesas:

- 1) El Caribe y Norteamérica, cuando expone parte de los viajes de Hugues y sus visitas a la casa de los hermanos Carlos y Sofía y su primo Esteban:

[...]hablaba de las selvas de coral de las Bermudas; de la opulencia de Baltimore; del Mardi-Gras de la Nueva Orleans, comparable al de París; de los aguardientes de berro y hierbabuena de la Veracruz, antes de descender hasta el Golfo de Paria, pasando por la Isla de las Perlas y la remota Trinidad (Carpentier, 1980, p. 12).

Acaba de armar, por otra parte, los más complicados aparatos del Gabinete de Física –ya funcionaban casi todos–, ilustrando teorías, analizando el espectro, echando chispas de buen ver, disertando acerca de ellos en aquel pintoresco castellano adquirido en sus andanzas por el Golfo de México y las islas del Caribe que se enriquecía de palabras y giros con cotidiana facilidad (Carpentier, 1980, p. 14-15).

- 2) La isla de Santo Domingo (La Española), en referencia a los múltiples viajes de Hugues:

El forastero la miró de reajo y, sin responder, narró cómo había ido de la Pointe-à-Pitre a Santo Domingo con el objeto de abrir un comercio, estableciéndose finalmente en Port-au-Prince, donde tenía un próspero almacén: un almacén con muchas mercancías, pieles, salazones (Carpentier, 1980, p. 13).

3) Isla de Puerto Rico y la Guayana Holandesa (actual Surinam, país situado en América del Sur), específicamente cuando expresa que Hugues:

elevado a piloto, había llegado hasta la lejana Paramaribo, ciudad que bien podía ser envidiada por muchas que se daban ínfulas –y señalaba el suelo– ya que tenía anchas avenidas sembradas de naranjos y limoneros, en cuyos troncos se encajaban conchas de mar para mayor adorno (Carpentier, 1980, p. 12).

Ya no tienes por qué seguir en la Guadalupe. Te daré un salvoconducto para Cayena. De ahí podrá pasar a Pamaribo. Allá hay naves norteamericanas y españolas. Verás cómo te las arreglas (Carpentier, 1980, p. 94).

Y también sobre las rutas comerciales que incluían a estas colonias (para la época):

El capitán Dexter, que llevaba un pequeño cargamento para Port-au-Prince, iba a aguardar unos días, en espera de noticias nada tranquilizadoras. Si proseguían los desórdenes, iría a Puerto Rico y luego a Surinam, sin detenerse en Haití (Carpentier, 1980, p. 35).

4) Guayana

En un diálogo que sostiene Víctor Hugues con Esteban, quien planeaba un viaje a Guadalupe a raíz de las revueltas en la parte francesa de la isla La Española, producto de la Revolución francesa:

Esteban contuvo su júbilo, temiendo caer en una celada, como ya le había ocurrido ya otra vez. Pero ahora todo estaba claro. El hombre derribado explicaba que, desde hacía tiempo, ayudaba con envíos de medicinas, dinero mercancías a más de un deportado de Sinnamary y Kurú. Sabía el joven que algunos de los máximos protagonistas de

la Revolución estaban confinados en la Guayana, pero lo sabía de manera vaga y confusa, puesto que en muchos casos se le habían citado los nombres de “deportados” que luego aparecían firmando artículos en la prensa de París (Carpentier, 1980, p. 94).

El autor menciona Europa específicamente cuando el albacea de los hermanos Carlos y Sofía hace referencia a que “hay ir a Madrid [...] para ver la Casa de Correos y la cúpula de San Francisco el Grande, que tales maravillas de la arquitectura no se conocen por acá” (Alejo Carpentier, 1980, p. 9). “Allá comprarían música, de la más nueva, para la flauta de Carlos, y libros, muchos libros que tratarán de la transformación económica de Europa en este siglo y de la revolución actual –la que estaba en marcha–” (Carpentier, 1980, p. 33).

5) Guadalupe

En el postfacio de *El siglo de las luces*, Carpentier afirma la historicidad del personaje de Víctor Hugues: “uno de los protagonistas de esta novela, quien fuera Comisario de la Convención en la Guadalupe” –colonia francesa en el Caribe– (Salomón, 1971, p. 56).

Carpentier indica también en el postfacio que algunos capítulos de su obra se fundamentan en documentos que él recabó en las Antillas:

Los capítulos consagrados a la reconquista de la Guadalupe se guían por un esquema cronológico preciso. Cuanto se dice acerca de su guerra librada a los Estados Unidos –la que llamaron los yanquis de entonces “Guerra de Brigantes”– así como a la acción de los corsarios, con sus nombres y los nombres de sus barcos, está basado en documentos reunidos por el autor en la Guadalupe y en bibliotecas de la Barbados, así como en cortas, pero instructivas referencias halladas en obras de autores latinoamericanos, que, de paso, mencionaron a Víctor Hugues (Carpentier, 1980, p. 163).

Es preciso mencionar que entre 1792 y 1794, tiene lugar una grave crisis a nivel colonial y metropolitano en Francia. Una crisis que tiene como consecuencia la demora en la adopción de medidas de emancipación en favor de las colonias “y, a la vez, el condicionamiento de una nueva política colonial de la Revolución francesa” (Acheen, 1989, p. 10).

Alejo Carpentier narra detalladamente la evolución de los sucesos relacionados con la conquista de la isla de Guadalupe, incluyendo los momentos militares de la batalla contra los ingleses. Según el Conseil Régional de la Guadeloupe (2021), la isla fue ocupada por los ingleses en 1794, pero fue recuperada por Víctor Hugues, Comisario del Convenio que declara la abolición de la esclavitud.

Un ejemplo es la fecha en que zarpó la flota revolucionaria rumbo a Guadalupe, desde el puerto de Rochefort, Alejo Carpentier describe:

El 4 Floreal del Año II, sin estrépito ni clarines, zarpó la pequeña escuadra compuesta de dos fragatas la *Pique* y la *Thétis*, el brick *L'Espérance*, y cinco transportes de tropas, llevando una compañía de artillería, dos de infantería, y el batallón de Cazadores de los Pirineos, con el cual había llegado Esteban a Rochefort (Carpentier, 1980, p. 51).

Siguiendo a René Acheen (1989), Carpentier basó su relato en la lectura de dos historiadores franceses: Auguste Lacour, *Histoire de la Guadeloupe* (tomo segundo, 1789-1798), y George Sainte Croix de la Roncière, *Víctor Hugues le Conventionnel* (París, 1932). Auguste Lacour, quien fue consejero del Imperio en tiempo de Napoleón III, recalca los rasgos negativos de Hugues, a quien llama “*le despote de la Guadeloupe*” (Lacour, 1857, p. 57) y no muestra mucha simpatía por su figura. Por su parte, George Sainte-Croix de la Roncière ofrece una imagen totalmente distinta y aborda a Víctor Hugues desde el punto de vista literario.

Por ejemplo, Auguste Lacour manifiesta lo siguiente sobre la conquista de Guadalupe : “Alors on réunit á Rochefort les frégates La Pique et la Thetis, le brick

l'Espérance et cinq bâtiments de transport. Sur les navires commandés par Leisségues allaient être embarqués 1150 hommes de troupe de différentes armes” (Lacour, 1857, p. 273).

George Sainte-Croix de la Roncière, expresa:

Parti de l'île d'Aix le 23 Avril 1794 (4 floreal an II) la petite flotte portait outre les deux commissaires de la Convention Victor Hugues et Pierre Chrétien, le général de division Aubert, le général de brigade Cartier, l'adjutant général Rouger. L'expédition placée sous les ordres du capitaine de vaisseau Leisségues, comprenait les frégates La Pique et la Thélis et six batiments de transpon. Les transports avaient à leurs bords... un bataillon de chasseurs des Pyrénées, fort de 830 hommes.....Il y avait en outre une compagnie d'infanterie de 123 hommes ; deux compagnies d'artillerie de 200 hommes commandées par le capitain Perlady, au total 1.153 hommes de troune. (Sainte Croix, 1932, p. 111-112).

Esta comparación entre ambos novelistas permite apreciar cómo Carpentier mezcla ambas versiones de la historia y selecciona determinados elementos. Por ejemplo, Auguste Lacour extrae los nombres y número de navíos: dos fragatas, *La Pique* y la *Thetis*, el brick *L'Espérance*, y cinco transportes de tropas. Se concluye que escoge esta denominación (*L'Espérance*), porque es lo que representa para Esteban el viaje emprendido en aquel momento de desengaño por la experiencia francesa, es decir Esteban experimenta que una nueva oportunidad se abre y es la de traer la Revolución francesa a las islas del Caribe.

Carpentier considera la fecha de salida en George Saint-Croix según el calendario revolucionario (4 Floreal del año II), en vez del calendario gregoriano (23 de abril de 1794), ya que es la versión que más se adapta al contexto del Caribe en ese momento. Estas referencias históricas demuestran dos elementos característicos en la narrativa de Carpentier: a) por un lado su discurso narrativo es continuo y b) no confunde el tiempo de la narración con el de la historia, por lo que hace referencias temporales precisas. Los

hechos que se narran con una ubicación en tiempo y espacio reflejan dos tiempos superpuestos, es decir, las precisiones temporales son aparentes, sin dejar de ser verídicas, lo que corresponde según René Achee “una estética de la impresión subyacente en el discurso narrativo de la novela” (Achee, 1989, p. 60).

Carpentier cruza varios contextos del Caribe para crear el tejido social propio de la época. Su narrativa permite comprender las diferencias culturales, geográficas e ideológicas y las diferencias entre cada colonia, especialmente en lo político y en cómo la Revolución francesa llega al continente americano y al Caribe, y cómo estos nuevos ideales crean un nuevo ambiente que pregona la razón y la ruptura.

Este planteamiento en su narrativa coincide que el hecho histórico de que la repercusión de la Revolución francesa fue desigual en la América española y el Caribe, por lo que no se pueden hacer generalizaciones. Al margen de la mayor o menor influencia ideológica de este suceso en los movimientos independentistas, la Revolución francesa generó un clima de desestabilización en aquellas colonias españolas que, por su cercanía con las francesas, vivieron más de cerca los fenómenos ocasionados por el movimiento revolucionario, como ocurre en la parte española de la isla de Santo Domingo, en Trinidad y en Cuba, donde, según Rosario Sevilla (1989), la reacción en contra del ideario revolucionario fue más frontal que en el continente.

Carpentier trae a colación algunos nombres de corsarios conocidos de la época, y combina así la parte histórica con la parte creativa en su novela. Esta situación se refleja en el siguiente texto:

Antonio Füet, marino de Narbona, a quien Víctor había entregado el mando de una relumbrante nave de arboladuras a la americana [...] Luego, los cirujanos del *Sans-Pan-il* se habían atareado sobre los muertos y heridos, recuperando el dinero encajado en sus cuerpos y entrañas, a punta de escalpelo. Y era ese Antonio Füet –"Capitán Moeda", por apodo– quien tenía la audacia de vedar al Agente, por ser autoridad civil y no militar, la entrada a un club que los

capitanes poderosos habían abierto en una iglesia, llamada "del Palais Royal" por burla, cuyos jardines y dependencias cubrían toda una manzana de la ciudad [...] Oficiaban de maestros y caballeros los" capitanes Laffite, Pierre Gros, Mathieu Goy, Christophe Chollet, el renegado Joseph Murphy, Langlois-pata-de-palo, y hasta un mestizo llamado Petreas-el-Mulato, en el seno de una tradición recobrada por el celo de los hermanos Modesto y Antonio Fuet (Carpentier, 1980, p. 91).

La referencia a estos personajes, que pertenecen al contexto histórico de la novela, se encuentra en la obra de George Sainte-Croix de la Roncière, específicamente en el capítulo denominado *Les corsaires de la Guadeloupe*:

Parmi les capitaines les plus connus, ceux qui ont laissé un souvenir de leurs exploits, citons : Langlois, dit Jambe de Bois, Vidal, Grassin, Giraud-Lapointe, Vilac, Pierre Gros, Augustin Pillet, Bailón, Mathieu Goy, Joseph Murphy, Lamarque, Laffite, Dubas, Christophe Chollet, Perendeausc, Pétrea, le mulâtre Modeste et Antoine Fuet. Antoine Fuet. Le Surcouf des Antilles, fut dénommé "Capitaine Moede" á la suite d'un combat que nous allons relater (Sainte Croix, 1932, p. 236).

Resalta la capacidad de transformación de pasajes históricos para integrarlos a su hilo narrativo, atendiendo al contexto del Caribe en la época, cabe destacar que la figura del corsario tuvo un importante peso a finales del siglo XVIII, debido a que estaba vinculado intrínsecamente con actividades de contrabando, y parte de la crisis general que vivía el Caribe a finales del siglo XVIII se debía al contrabando en esta región (Gutiérrez, 2011).

Debido a la incapacidad de la metrópoli de suplir de insumos a sus posesiones coloniales, junto con la imposición de un riguroso monopolio, muchos contrabandistas

extranjeros llegaban en pequeñas embarcaciones a estas islas para ofrecer sus productos con precios inferiores a los de la mercadería proveniente de España. La cultura contrabandista que se fue implantando en las islas del Caribe se convirtió en “un desafío para las potencias europeas” (Gutiérrez, 2011. p. 89).

4.3.3 El Caribe a finales del siglo XVIII

Durante el año 1763, el rey Carlos III de España tomó la decisión de restaurar completamente el dominio colonial como una forma de fomentar el crecimiento económico y restaurar el dominio colonial. Es importante mencionar que tanto Inglaterra como España tenían en cuenta que la mayor autonomía económica de las colonias estaba poniendo en peligro sus oportunidades de crecimiento metropolitano (Gispert, 2004).

De acuerdo con Jorge Núñez (1989), durante el inicio de la Revolución Francesa en julio de 1789, la colonia hispanoamericana se encontraba en un estado de crisis que se extendía desde California hasta la Patagonia debido a factores económicos y sociales que cuestionaban el control absoluto de las ciudades. La crisis consistía en una crisis de dominación que se manifestaba en una dependencia económica débil de la metrópoli española debido al crecimiento de las fuerzas productivas internas.

Este fenómeno comenzó a finales del siglo XVII y resultó en que la mayor parte de la riqueza producida en América española se acumulaba en su mismo territorio en gastos de defensa, administración, infraestructura, pago de obligaciones y provisiones. Como resultado, lo que se enviaba a la metrópoli era cada vez menor.

Juan Escobar y Maya Salazar (2019) indican que había otros fenómenos conexos que reflejaban el debilitamiento progresivo de los lazos de dependencia entre las colonias y la metrópoli. Por ejemplo, la estructura social predominante en las colonias españolas cambió con la aparición de una vigorosa clase de colonos criollos, integrada por empresarios, terratenientes y comerciantes cuyos intereses, vinculados a la expansión y acumulación de capitales se expandió.

A pesar de que cada metrópoli tenía sus propias particularidades, sus acciones en las colonias tenían dos elementos comunes: a) la prohibición de la construcción de nuevas fábricas y b) la creación de sistemas monopólicos de comercio colonial, con el fin de aumentar las ganancias metropolitanas y establecer un control más directo sobre ciertos sectores productivos.

Debido a la incapacidad de la corona española por suplir de insumos a sus posesiones coloniales aunado a la imposición de un riguroso monopolio, muchos contrabandistas extranjeros llegaban en pequeñas embarcaciones a estas islas, para ofrecer sus productos, con precios inferiores a los de la mercadería proveniente de España. La cultura contrabandista que se fue implantando en las islas del Caribe, se convirtió en un desafío para España que buscaba consolidar su poder colonial en el Caribe, a través del monopolio mercantil.

Muchas relaciones entre las colonias del Caribe se tejieron alrededor del contrabando, por ejemplo, el Caribe insular, que experimentó el cambio de dominio español por el de otras potencias europeas (Francia, Inglaterra, Holanda, etc.), estableció relaciones con las costas venezolanas a través de la venta de mercancías por medio del contrabando, lo que se convirtió, más allá de ser considerado una desobediencia a la norma, en una práctica cotidiana y normalizada entre sus habitantes.

La isla La Española, también conocida como Santo Domingo, pasó a ser un anclaje de contrabando en el área del Caribe, con extensión hacia Puerto Rico, Guadalupe, Cartagena y el Golfo del Darién. Las islas de Curazao y San Eustaquio tuvieron una apertura a los comerciantes privados de las diferentes colonias durante el siglo XVIII, aprovechando la situación de enfrentamientos y guerras entre metrópolis que se desarrollaban en ese momento.

La presencia de contrabandistas holandeses, ingleses y franceses en el Caribe ayudó a la economía española que estaba dominada por la corona española, no solo por los precios más bajos de las mercancías, sino también por la variedad y la frecuencia con

la que llegaban los productos. Como resultado, los habitantes del Caribe comenzaron a necesitar el contrabando.

En las costas de la Nueva Granada (actual Colombia), también tuvo una importante presencia la práctica del contrabando, debido a la poca cantidad de insumos provenientes de España que, además, eran mucho más costosos en comparación con los precios ofrecidos por proveedores ingleses y holandeses. De acuerdo con lo indicado por Ruth Gutiérrez “la supervivencia de provincias como las de Cartagena, Santa Marta y La Guajira estuvo mediada por el establecimiento de contactos e intereses de los diferentes sectores socio-raciales, que dieron como resultado la puesta en marcha de prácticas como el contrabando” (Gutiérrez, 2011, p. 197).

A la par de esta situación, Javier Alvarado (2017) destaca dos eventos simultáneos:

- a) Por una parte, el comercio británico reportó un importante crecimiento en la zona del Caribe. Alrededor de un 6% de su crecimiento económico estaba vinculado con su actividad comercial en el Caribe, a pesar del cambio constante de la configuración política en el escenario europeo. En este contexto, el gobierno español apostó por tejer una nueva alianza con Francia frente a Gran Bretaña, entre 1796 y 1807, con la idea de recuperar su poderío colonial en América y en el Caribe y defender mejor sus posiciones.
- b) En esta época comenzaron a aflorar amenazas provenientes de Estados Unidos, con Thomas Jefferson en la presidencia y sus planes de expansión territorial, de hecho, en 1809, Estados Unidos envió a Cuba un emisario para establecer contactos que facilitaran la anexión de esta isla caribeña.

En resumen, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, el Caribe no estaba sujeto a la legislación española en cuanto a la economía, sino a los intereses de los grupos sociales que compartían la cuenca caribeña. A pesar de que la corona española trató de obtener el control total y absoluto de sus posesiones en América y el Caribe a través de las reformas borbónicas.

La pugna entre la norma establecida y la realidad estuvo a la orden del día, no solo por lo arraigada que estaban ciertas prácticas de resistencia en la sociedad, sino también “porque los funcionarios reales que debían mantener el orden y hacer cumplir la normatividad terminaron envueltos, mediante su vinculación a redes de clientelismo, amistad y compadrazgo, al fenómeno del contrabando” (Alvarado, 2017, p. 34).

Ejemplo de esta dinámica, paralela al monopolio impuesto por la corona española, es que la isla de Santo Domingo, o La Española, traía mediante contrabando desde las costas venezolanas (de dominio español también) las mulas que serían empleadas en las plantaciones azucareras. Las islas de Guadalupe, Martinica (de posesión francesa), Granada, Tobago y Barbados (de posesión inglesa) también participaron en este comercio de mulas para sus plantaciones con la entonces Capitanía General de Venezuela.

Aparte de la crisis causada por el monopolio establecido por la monarquía española, Carmen Michelena (2012) señala que el movimiento subversivo de los venezolanos Manuel Gual y José María España, cuyo programa se inspiró en la Revolución francesa, buscaba abolir la esclavitud. Además, destaca la conspiración del mulato José Leonardo Chirino, testigo de la Revolución haitiana, que planeaba un gran levantamiento de pardos en contra de la oligarquía mantenía.

4.3.4 El Caribe a principios del siglo XIX

En palabras de Jorge Núñez (1989), la historia liberal latinoamericana se ha caracterizado por destacar la influencia de los ideales de la Revolución francesa, hasta el punto de mostrar los procesos emancipadores en la región como una consecuencia de este hecho histórico y del reflejo de la situación de Europa en las colonias americanas y del Caribe.

La invasión napoleónica de España dio inicio a la Guerra de Independencia (1808-1814) y un cambio en las alianzas diplomáticas, ya que las juntas rebeldes a la autoridad

francesa solicitaron la ayuda militar y económica de Gran Bretaña, lo que fue ratificado por la Junta Central y la Regencia. En este conflicto bélico, las potencias aliadas de España, Reino Unido y Portugal se enfrentaron al primer imperio francés, cuya intención inicial era colocar al hermano de Napoleón, José Bonaparte, en el trono español.

Estos acontecimientos repercutieron en América, iniciándose un proceso de creación de juntas de gobierno que, con el tiempo, plantearon la separación de España. Cuba no se sumó a ese proceso, pues sus criollos no adoptaron una posición separatista, sino que optaron por el camino reformista para alcanzar sus aspiraciones, por ello, ni siquiera se formó una junta en La Habana.

Durante la época de la restauración borbónica, de 1814 a 1820, Madrid adoptó una postura distinta en relación con Cuba, manteniendo una buena relación con los líderes económicos. Hasta 1825, España tuvo que luchar militarmente contra los movimientos insurgentes americanos, lo que aumentó la relevancia estratégica y económica de Cuba. También, durante el período de paz que resultó del Congreso de Viena y la reorganización de Europa después de la época napoleónica, hubo un aumento en la demanda de productos tropicales, lo que fortaleció el comercio con el Viejo Mundo y con Estados Unidos de América.

España tuvo que ceder con la venta de Florida en 1819 ante la ocupación militar de la península por parte de los norteamericanos, debido a su limitada capacidad financiera y diplomática para defender su dominio en los espacios ultramarinos.

Durante el reinado de Isabel II de España (1833-1868), la política exterior de España se enfocó en mantener su poder colonial en el Caribe y mantener la neutralidad en el escenario europeo, con el objetivo de obtener el apoyo de los estados vecinos a su política intercontinental. Durante este tiempo, la preservación de Cuba y Puerto Rico requirió un gran esfuerzo, ya que la posición de Estados Unidos permaneció estable durante muchos años debido a la presencia de Gran Bretaña y Francia, quienes protegieron la presencia española contra la expansión de Estados Unidos.

María Dolores Domingo (1996) indica que Cuba y Puerto Rico se constituían como parte de los pocos territorios que aún no habían conquistado su independencia, procesos que tuvieron sus génesis a finales del siglo XVIII, con una importante influencia tanto de la Ilustración como los ideales de la Revolución francesa. Como establece Javier Alvarado (2017), a partir de 1840, Cuba y zonas circundantes se perfilaron como:

una zona de gran tensión por la persistencia del colonialismo europeo, junto a la de Estados-nación en formación; la lucha británica contra la trata de negros y el anexionismo de potenciales territorios esclavistas promovidos por intereses sureños de Estados Unidos (Alvarado Planas, 2017, p. 33).

Cabe destacar que Cuba era altamente apetecible para las potencias europeas y la joven nación estadounidense, tanto por su posición geográfica como por el negocio de la plantación y exportación de azúcar. Sobre Cuba se presentaron numerosas ofertas de compra al gobierno español, al igual que intentos de invasión y expediciones privadas con pretensiones expansionistas, en especial por parte de Estados Unidos. Destaca el Manifiesto de Ostende de 1854, por el que tres diplomáticos de estadounidenses declararon que su país tenía derecho a apoderarse por la fuerza de la isla si Madrid se negaba a venderla.

A pesar de los intentos del gobierno de Madrid por frenar esta evolución, desde finales del siglo XVIII se fueron estableciendo lazos muy estrechos entre Cuba y los Estados Unidos. Algunos políticos, empresarios y políticos del sur intentaron persuadir al público para proponer la anexión de las Antillas españolas a Estados Unidos de alguna manera.

Esta contextualización del Caribe, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, permite tener una idea más clara para comprender como calaron en distintos grados las bases filosóficas vinculadas con la Revolución francesa y como fue ese proceso de difusión, teniendo en cuenta las grandes distancias geográficas que separaban a las colonias de las metrópolis.

4.3.5 Elementos característicos de la Revolución francesa en el Caribe

Albert Soboul (1981) indica que la Revolución francesa significó para Francia la llegada de la nueva clase social burguesa y capitalista. Y una de sus características esenciales fue que consolidó la unidad nacional que demandaba deponer el régimen señorial y un sistema feudal.

La Revolución francesa fue determinante para el establecimiento de una democracia liberal, lo que da cuenta de su significación histórica y desde la perspectiva de la historiografía mundial es considerado como un modelo de revolución burguesa. Este hecho histórico con grandes repercusiones en Europa y el continente americano planteó dos categorías de problemas: por una parte, aquellos vinculados con la transición del feudalismo al capitalismo, y por otro, los relacionados con la estructura del Antiguo Régimen.

Para finales del siglo XVIII, la estructura social de Francia era profundamente aristocrática, conservaba entonces un carácter originario, y la tierra se constituía como un elemento de riqueza y acumulación de riqueza, en tanto despojaban a quienes trabajaban la tierra de sus derechos de regalías. Con el surgimiento y progreso del comercio y la producción artesanal, surge una nueva clase de riqueza –la mobiliaria– y que posteriormente es el origen de una nueva clase que es la burguesía. Esta clase se caracterizó por tener el dominio comercial y en muchas oportunidades financiaba la corona francesa.

Se presentaba entonces una situación en donde la aristocracia poseía el poder político, el poder originario, pero carecía de suficientes recursos económicos, los cuales en su mayoría eran destinados al financiamiento y soportes de las guerras, mientras que la burguesía naciente, si bien no tenía un poder político, privilegios o poder de decisión en las esferas del gobierno, sí tenía un avasallante poder económico, que poco a poco fue consolidando hasta el punto de demandar nuevas reformas en la sociedad francesa.

El personaje de Esteban en *El Siglo de las Luces* se presenta como un espectador. Vive de cerca la Revolución francesa, la época de Robespierre, ejecuciones en la guillotina e incluso traduce al español la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* que guardaba Víctor Hugues en un sótano para ser divulgada después:

Ya que usted es amigo de Hugues, haga cuanto pueda por lo que lleven. Hugues se ha vuelto. Aquí se está pudriendo un hombre poderoso desde que cuenta con el apoyo de Dalbarade, a quien conocimos todos cuando era corsario en Biarritz. Aquí se está usted pudriendo. Los papeles que traduce se quedan amontonados en un sótano (Carpentier, 1980, p. 50).

Y volviéndose hacia Esteban: “Vas a traducir inmediatamente al español la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, y el texto de la Constitución”. “¿La del 91 o la del 93?”, preguntó el joven. “La del 93. No conozco otra. Es necesario que de esta isla salgan las ideas que habrán de agitar a la América Española. Si tuvimos algunos partidarios y aliados en España, también los tendremos en el Continente. Y acaso más numerosos, porque los descontentos más abundan en las colonias que en la Metrópoli” (Carpentier, 1980, p. 71).

Las bases ideológicas de la Revolución francesa inspiraron la mayoría de las cartas constitucionales que se redactaron en las colonias que consumaron su proceso de independencia de las metrópolis. Varios principios de la *Declaración de los Derechos del Hombre y el del Ciudadano*, como la juridicidad estatal, la soberanía popular, la igualdad jurídica, las garantías personales de los ciudadanos, la separación de poderes y el derecho a la propiedad, se incorporaron a las leyes de los nuevos territorios independientes “aunque se mantuvo la estructura socioeconómica heredada de la colonia” (Núñez, 1989, p. 32).

El personaje de Sofía experimenta el Directorio francés, fomentado desde la capital francesa, que se caracterizó por la implementación de reformas administrativas, agrarias, legislativas, sociales, entre otras. De la misma manera sucede con Víctor Hugues al tratar de implementar este conjunto de reformas, sin embargo, Carpentier muestra en su narrativa que las ideas de la Ilustración no se llegaron a propagar en todo el continente americano y el Caribe:

Las ideas que había dejado atrás lo alcanzaban, ahora, en este medio donde todo parecía organizado para neutralizarlas. Se apiadaban sobre el destino de los esclavos quienes, ayer mismo, habían comprado 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 (Carpentier, 1980, p. 130).

El esfuerzo de llevar la Ilustración al denominado *Nuevo Mundo* es considerable, por ejemplo, Víctor Hugues expresa su deseo de aplicar reformas como Directorio francés en Guyana, cuando se encuentra con Sofía:

“Venceré la naturaleza de esta tierra –decía–. Levantaré estatuas y columnatas, trazaré caminos, abriré estanques de truchas, hasta donde alcanza la vista”. Sofía deploraba que Víctor gastara tantas energías en el vano intento de crear, en esta selva entera, ininterrumpida hasta las fuentes del Amazonas, acaso hasta las costas del Pacífico, un ambicioso remedo de parque real cuyas estatuas y rotondas serían sorbidas por la maleza en el primer descuido, sirviendo de muletas, de cebo, a las incontables vegetaciones entregadas a la perpetua tarea de desajustar las piedras, dividir las murallas, fracturar mausoleos y aniquilar lo construido (Carpentier, 1980, p. 150).

Sin embargo, de la mano con la Ilustración llega también la barbarie, que se observa en varias partes de la novela, sobre todo con el empleo de la guillotina, elemento en el que se profundizará en siguientes capítulos. Un ejemplo de barbarie se evidencia en el siguiente párrafo: “En Cayena, en Sinnamary, en Kurú, en las riberas del Oyapec y del Maroní se vivía en el horror. Los negros insométicos o levantiscos eran azotados hasta morir, descuartizados, decapitados, sometidos a torturas atroces” (Carpentier, 1980, p. 149).

La razón es sin duda alguna la raíz de la Ilustración y se abre una nueva era, dejando a un lado los dogmas religiosos que tenían una importante influencia en las ciencias y en el pensamiento del hombre, en tanto este movimiento convierte al hombre en un ser iluminado que sale de la sombra gracias a que es un ser que puede pensar y razonar por sí mismo. La Ilustración representa un período de intenso debate más que consenso, con ideas propias del siglo XVIII, en contraste con las ideas que nacieron en épocas anteriores.

En la novela *El siglo de las luces*, la Ilustración como período histórico se plasma en la realidad del Caribe, empleando para ello fuentes históricas complementado con pasajes de ficción, es decir, se transforma la realidad para adaptarla al contexto del Caribe a través de recursos literarios, propio del género de novela histórica.

El arte y arquitectura de Europa con influencia de la Ilustración se aprecia a través del personaje de Esteban, cuando se describen y mencionan pinturas como *Explosión en una catedral* del pintor François de Nome (Monzu Desiderio), de la corriente barroca. Carpentier emplea esta obra artística, para proyectar elementos distintivos de la novela. En una primera exposición la obra significa deleite, descrita desde el punto de vista de Esteban quien era propenso a lo fantástico:

Esteban gustaba de lo imaginario, de lo fantástico, soñando despierto ante pinturas de autores recientes, que mostraban criaturas, caballos espectrales, perspectivas imposibles –un hombre árbol, con dedos que le retoñaban; un hombre armario, con gavetas vacías saliéndole del vientre [...] Pero

su cuadro predilecto era una gran tela venida de Nápoles de autor desconocido, que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos –demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor– antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas (Carpentier, 1980, p. 5).

Había allí como una prefiguración de tantos acontecimientos conocidos, que se sentía aturdido por el cúmulo de interpretaciones a que se prestaba ese lienzo profético, antiplástico, ajeno a todas las temáticas pictóricas, que había llegado a esta casa por misterioso azar. Si la catedral, de acuerdo con doctrinas que en otros días le habían enseñado, era la representación –arca y tabernáculo– de su propio ser, una explosión se había producido en ella, ciertamente, aunque retardada y lenta, destruyendo altares, símbolos y objetos de veneración (Carpentier, 1980, p. 116).

Como ya se ha dicho, el mismo cuadro se presenta como un hecho incómodo, que generaba incertidumbre, especialmente para Esteban:

Se detuvo ante el cuadro de la *Explosión en la Catedral*, donde grandes trozos de fustes, levantados por la deflagración, seguían suspendidos en una atmósfera de pesadilla: “Hasta las piedras que iré a romper ahora estaban ya presentes en esta pintura” Y agarrando un taburete, lo arrojó contra el óleo, abriendo un boquete a la tela, que cayó al suelo con estruendo. “Llévenme de una vez”, dijo Esteban, tan agotado, tan necesitado de sueño, que solo pensaba ya en dormir, aunque fuese en la cárcel (Carpentier, 1980, p. 135-136).

Estas descripciones muestran las distintas maneras de interpretar estos diálogos desde diferentes ángulos y ópticas de los personajes, es decir, los distintos aspectos de la Revolución francesa que se van desarrollando en la obra. No solo a través de la pintura, sino también en el aspecto político, Carpentier determina qué aspectos desea resaltar de la revolución, tanto positivos, como negativos, a través de la complejidad de sus personajes y lo que sucedía en las colonias del Caribe.

La idea anterior es reforzada por Ileana Rodríguez (1997), quien plantea que el autor presenta la ambigüedad política en los personajes de Sofía y Esteban y que, al abordar temáticas como el arte y la cultura, muestra su interés por la libertad artística y las estructuras de opresión enquistadas en el Caribe colonial.

Como se ha señalado, el impacto de la Revolución francesa en el Caribe también se aborda desde la utopía. En la novela de Carpentier se lee un texto vinculado a Esteban, cuando este se encuentra en las Bocas del Dragón:

Y pensaba, acodado en la borda del *Amazon*, frente a la costa quebrada y boscosa que en nada había cambiado desde que la contemplara el Gran Almirante de Isabel y Fernando, en la persistencia del mito de la Tierra de Promisión. Según el color de los siglos, cambiaba el mito de carácter, respondiendo a siempre renovadas apetencias, pero era siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente –cualquier tiempo presente– un Mundo Mejor. Los Caribes habían imaginado ese Mundo Mejor a su manera, como lo había imaginado a su vez, en estas bullentes Rocas del Dragón, alumbrado, iluminado por el sabor del agua venida de lo remoto, el Gran Almirante de Isabel y Fernando. [...] Mundo Mejor habían hallado los Enciclopedistas en la sociedad de los Antiguos Incas, como Mundo Mejor hubiesen parecido los Estados Unidos, cuando de ellos recibiera Europa unos embajadores sin peluca [...], que impartían bendiciones en

nombre de la Libertad. Y a un Mundo Mejor había marchado Esteban, no hacía tanto tiempo, encandilado por la Gran Columna de Fuego que parecía alzarse en el Oriente (Alejo Carpentier, 1980, p. 113).

El nexo entre racionar a propósito y hacer deducciones de cada uno de los personajes constituye un importante contraste. La razón se experimenta como la presencia o ausencia del sentido, entendiéndose también como el camino para alcanzar la luz en medio de las tinieblas.

Resulta interesante cómo el autor pone de manifiesto un amplio repertorio del contexto histórico del Caribe en época de la Revolución francesa, a través del sentido figurado en su obra, lo cual otorga un importante significado al hilo narrativo, que induce al lector a investigar sobre ese contexto y su repercusión en la estructura social y económica que prevalece en la actualidad.

El autor logra transmitir las consecuencias de la Revolución francesa en el Caribe, con la experiencia de la parte francesa de la isla La Española, que fue el punto de inflexión que catapultó otros movimientos revolucionarios, tanto al nivel de las élites como al de la población esclava y de otros oprimidos.

En síntesis, Alejo Carpentier expresa una gran admiración por Europa y resalta con minucioso detalle la Revolución francesa como hecho histórico transcendental con repercusiones no solo en Europa, sino en el continente americano, bajo el dominio colonial de potencias europeas, donde se estaban gestando de manera incipiente movimientos independentistas.

Cabe destacar que en el siglo XVIII tiene cabida una nueva visión del mundo basada en la razón humana y que se convierte en un poderoso movimiento –la Ilustración–, que tiene una considerable influencia en la Revolución francesa. La Ilustración tenía como base ideológica la capacidad de razonamiento del hombre y la construcción de un mundo mejor guiado por la ciencia.

No es coincidencia que este siglo, también llamado *El siglo de las luces*, coincida con el título de la novela de Alejo Carpentier, pues persiste uniformidad en considerar que lo antiguo era sinónimo de oscuridad y atraso, mientras que la ilustración traería nuevas luces que iluminarían el mundo.

Es por ello por lo que, en la novela *El siglo de las luces*, el autor realiza un acercamiento histórico e ideológico a los siglos XVIII y XIX, a través del cual plantea elementos como la revolución, la independencia, el progreso histórico y la utopía. Como novela histórica, resalta el impacto de la Revolución francesa, con especial énfasis en el área del Caribe. Se presenta la crónica de este hecho histórico, de su evolución, sus etapas y de las diferentes concepciones e interpretaciones que surgieron en las colonias de las metrópolis.

Resulta interesante el hilo narrativo, en el cual se plasma la historia de continuos fracasos, de vueltas al pasado y de contradicciones varias. Si bien en algún momento prosperaron los pilares de la revolución, como la igualdad, la fraternidad y la libertad, los mismos muchas veces fracasaron. Se trata también de una historia de esperanzas, sueños e ilusiones, lo que constituye el devenir histórico de América Latina y el Caribe.

Por otra parte, el autor presenta personajes históricos poco reconocidos (es el caso de Víctor Hugues), pero con características contradictorias propias de una época tan convulsionada en el continente americano.

4.3.6 Alejo Carpentier y la Revolución francesa

Carpentier a través de su obra literaria señala aportes positivos y negativos de la Revolución francesa al mundo. Por ejemplo, vincula este hecho histórico con el ambiente político de Cuba, ya que escribe su obra literaria en vísperas de otro acontecimiento de envergadura como es la Revolución cubana del siglo XX. Se destaca que emplea ideales revolucionarios, como la justicia social, la libertad y la igualdad, para animar a los pueblos

latinoamericanos bajo gobiernos represivos y al mismo tiempo advertirles sobre la violencia (Kritikou, 2018).

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. Tiempo detenido entre la Estrella Polar, la Osa Mayor y la Cruz del Sur, ignoro, pues no es mi oficio saberlo, si tales eran las constelaciones, tan numerosas que sus vértices, sus luces de posición sideral, se confundían, se trastocaban, barajando sus alegorías, en la claridad de un plenilunio, empalidecido por la blancura del Camino de Santiago [...] Pero la Puerta-sin-batiente estaba erguida en la proa, reducida al dintel y las jambas con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado e iría, colgando de sus montantes. Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia –una advertencia– que nos concernía a todos por igual (Carpentier, 1980, p. 1).

Los hechos históricos de la obra de Carpentier se encuentran subordinados a la acción literaria. Con relación a este precepto, Rogelio Rodríguez Coronel (1992) señala que:

En el siglo de las luces hay aspectos que indican una maduración mayor de la perspectiva carpenteriana ante el hombre y la historia, lo cual repercute, enriqueciéndola, en la función que le atribuye a su método de configuración artística [...] En el siglo de las luces [...] las facetas

maravillosas de la realidad se encuentran subordinadas a la historia [...] (Rodríguez Coronel, 1992, p. 171).

Carpentier emplea este acontecimiento histórico para recrear el contexto en el que se desenvuelven los personajes. Del mismo modo, los personajes desde distintos puntos de vista ofrecen una visión multifacética de los hechos que sucedían en el siglo XVIII, lo cual atrae el interés del lector (Kritikou, 2018).

Los ideales de la Revolución francesa que llegaron a América inspiraron los movimientos independentistas y animaron la resistencia de los españoles contra los propios franceses. El viaje de las ideas de Europa a América y viceversa se constituye como factor fundamental de la novela (Oviedo, 2005). Carpentier se refiere a la difusión de estas ideas en su ensayo que lleva por nombre “De lo real-maravilloso americano”:

Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras, actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol. Quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión (Carpentier, 1967, p. 78).

El siglo de las luces destaca la manera de ver la historia como una tarea que nunca termina. En este sentido, el autor manifiesta que las revoluciones del pasado a pesar de sus errores y atrocidades, como las ocurridas en Cayena, pueden ser un ejemplo para las generaciones futuras y que, lamentablemente, los ideales revolucionarios como la libertad, la igualdad y la fraternidad son susceptibles de traición:

En Cayena, en Sinnamary, en Kurú, en las riberas del Oyapec y del Maroní, se vivía en el horror. Los negros insometidos o levantiscos eran azotados hasta morir, descuartizados, decapitados, sometidos a torturas atroces. Muchos fueron colgados por las costillas en los ganchos de los mataderos públicos. Una vasta caza al hombre se había desatado en todas partes, para regocijo de los buenos

tiradores, en medio del incendio de chozas y pajonales. Donde tantas cruces quedaban, marcando las tumbas dejadas por la Deportación, se dibujaban ahora, sobre ponientes enrojecidos por las llamas que de las casas habían pasado a los campos, las formas siniestras de las horcas o –lo que era peor aún– de los árboles frondosos, de cuyas ramas pendían racimos de cadáveres con los hombros cubiertos de buitres. Cayena, una vez más, cumplía su destino de tierra abominable (Carpentier, 1980, p. 149).

En ese sentido, Carpentier manifiesta en *El siglo de las luces* que:

No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo. Y al decir esto pensaba Esteban en Ogé, que tan a menudo citaba una frase de su maestro Martínez de Pasqually: *El ser humano solo podrá ser iluminado mediante el desarrollo de las facultades divinas dormidas en él por el predominio de la materia [...]* Pintáronse las luces del alba en los cristales y espejos del salón (Carpentier, 1980, p. 120).

En esta cita, el autor alude a la fuerza y al poder del hombre mediante los cuales puede lograr la justicia y en consecuencia la libertad. A través de los acontecimientos descritos en la novela y el accionar de sus personajes, emplea reseñas históricas para crear ambientes ficticios que se corresponden a un período histórico, para ello, presenta a sus personajes en situaciones decisivas y a la vez analiza distintas perspectivas creando un contexto literario verosímil (Kritikou, 2018).

El empleo del símbolo de la luz para emitir sus juicios es una característica particular de Carpentier y lo articula con un conjunto de factores que explican el significado histórico del siglo XVIII hispanoamericano y caribeño. En tanto, el análisis de las funciones diegéticas que este símbolo representa en la novela es un medio eficaz para dar contexto al concepto revolucionario y/o progresista que, de acuerdo con la interpretación de

Eduardo San José (2007), es el pilar filosófico de la novela y en el que se cifra la propuesta global de Carpentier en su obra.

Es visible el apoyo en elementos y hechos históricos que rodean la realidad latinoamericana que describe Carpentier, por lo que se transmite un elevado contenido literario y de ficción en una mezcla creativa con acontecimientos del pasado verídicos. Aparte de la figura de la luz, la identidad es un concepto que tiene relevancia y es así como la novela latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX se caracterizó por desarrollar en el plano literario el problema de la identidad, de la memoria y del olvido (Soto, 2015).

Alejo Carpentier también emplea un enfoque político-social al disponer de Víctor Hugues como representante de la Revolución francesa, mientras que los adolescentes Sofía, Carlos y Esteban se equiparan a una metáfora de aquellos países en los que todavía no había una tradición política dilatada, es decir, se contraponen la figura de un personaje con experiencia, frente a otros jóvenes en principio desinteresados por el clima político que los rodeaba, pero que más adelante se moldean para apoyar los ideales de esta causa revolucionaria.

1- Víctor Hugues:

Este personaje, encarnación de los ideales revolucionarios, estricto jacobino, se convierte para los jóvenes en el símbolo del nuevo mundo. Él es el espíritu de la Revolución en el Caribe. Con su presencia cambia el curso de sus vidas monótonas, intrascendentes. Su persona es como una puerta abierta por la cual los neófitos idealistas pueden adentrarse en la concreción y realización del siglo de las luces.

Víctor Hugues es presentado positivamente; sin embargo, con el avanzar de los acontecimientos y el fracaso de la Revolución, acaba desapareciendo. Víctor es la idea clara y concreta de la Revolución. Pero termina aplastado por la misma lógica

revolucionaria, bajo el peso de los acontecimientos que le desbordan y se le escapan. Tal como indica Alejo Carpentier:

¿Cuál fue, en realidad, el fin de Víctor Hugues? Aún lo ignoramos, del mismo modo que muy poco sabemos acerca de su nacimiento. Pero es indudable que su acción hipostática –firme, sincera, heroica, en su primera fase; desalentada, contradictoria, logrera y hasta cínica, en la segunda– nos ofrece la imagen de un personaje extraordinario que establece, en su propio comportamiento, una dramática dicotomía. De ahí que el autor haya creído interesante revelar la existencia de ese ignorado personaje histórico en una novela que abarcara, a la vez, todo el ámbito del Caribe (Carpentier, 1980, p. 163).

2- Sofía:

El personaje de Sofía se construye a través de sucesivos renaceres. El vestuario de luto precederá algunos de ellos. La muerte del padre determina el inicio del difícil aprendizaje de la vida real. Las puertas se abren simbólicamente con la salida del convento por donde transitaba su educación de hija de familia acomodada. Los festines nocturnos acompañan el ingreso en el siglo de las luces. El contenido de los baúles adquiere otro sentido. Constituyen, junto a los instrumentos vinculados al saber científico la utilería necesaria para la gran representación teatral. A los valores de espíritu se añade el descubrimiento de la carne, asociada al poder generado por la naturaleza. Sustituida por el relato de Esteban, desaparecerá entonces de la escena.

En el Gran Salón, ojerosa, desfigurada –envuelta en ropas de luto que, por ser de talla mayor que la suya, la tenían como presa entre tapas de cartón–esperaba Sofía, rodeada de monjas clarisas que trasegaban frascos de agua de melisa, esencias de azahar, sales o infusiones, en un

repentino alardear de afanosas ante los recién llegados
(Carpentier, 1980, p. 4).

3- Carlos:

Es un personaje secundario dentro de la novela (hermano de Sofía).

Por lo que miraba a Carlos, concluidos sus primeros estudios se le había tenido casi constantemente en viajes a la hacienda, con encargos de hacer talar, limpiar o sembrar, que bien hubiesen podido darse por escrito, ya que las tierras eran de poca extensión y estaban entregadas, principalmente, al cultivo de la caña de azúcar. “He cabalgado ochenta leguas para traer doce coles”, observaba el adolescente, cuando vaciaba sus alforjas, luego de otro viaje al campo. “Así se templan los caracteres espartanos”, respondía el padre, tan dado a vincular Esparta con las coles, como explicaba las portentosas levitaciones de Simón el Mago a base de la atrevida hipótesis de que éste hubiese tenido algún conocimiento de la electricidad, aplazando siempre el proyecto de hacerle estudiar leyes, por un instintivo miedo a las ideas nuevas y peligrosos entusiasmos políticos que solían propiciar los claustros universitarios (Carpentier, 1980, p. 6).

4- Esteban:

Es el primo de Sofía. Se deja llevar por los ideales de Víctor Hugues, los mismos que le llevan a las ideas revolucionarias de fraternidad, igualdad y libertad. En toda la obra, intenta luchar por estos ideales, pero se ve derrotado en un mundo al que no puede cambiar.

No tenían noción de la trascendencia mundial de los acontecimientos que se estaban desarrollando en Europa.

«La revolución está en marcha y nadie podrá detenerla», dijo Ogé, con la impresionante nobleza de acento que sabía poner en ciertas afirmaciones. Revolución, pensaba Esteban, que se reducía a las noticias de cuatro líneas, relativas a Francia, publicadas en el periódico local, entre un programa de comedias y un aviso de venta de guitarras. Víctor mismo reconocía que, desde su llegada a La Habana, había perdido todo contacto con una actualidad que era apasionadamente seguida en Saint Domingue (Carpentier, 1980, p. 29).

Según indica Jean Franco (1975), al examinar la obra de Carpentier, en específico *El siglo de las luces*, los personajes están fuertemente vinculados con la historia, lo que denota, su búsqueda incesante por comprender la identidad latinoamericana, a la que define como algo real y maravilloso:

No hay análisis psicológico porque su visión es demasiado amplia para abarcar el detalle de la vida humana. Nos habla, más que de los individuos, de los arquetipos –el Libertador, el Opressor, la Víctima–, más que de su vida, de todo un período histórico. El mismo estilo en que está descrita la novela representa la alusión de lo concreto al concepto universal (Franco, 1975, p. 306).

La narrativa de Alejo Carpentier tiene como base hechos históricos y verdaderos que han sido documentados en menor o mayor medida. Aparte de plasmar estos hechos reales, el autor expresa una habilidad para realizar la reconstrucción de épocas y sus personajes corresponden a un período histórico determinado. El crítico literario Claude Dumas considera que la obra de Carpentier posee un sentido histórico universal. En el caso de *El siglo de las luces*, indica que “más que la historia de un hombre de las Antillas el autor ha intentado hacer, como en el resto de su obra, la historia del hombre en la tierra” (Dumas, 1970, p. 344), a lo que añade Edmundo Desnoes su visión de esta obra, a la que no considera histórica: “Quiero aclarar que no considero a *El siglo de las luces* una novela

histórica. Éste es un género menor, una subliteratura, y Carpentier lo ha logrado” (Desnoes, 1970, p. 309). A estas dos ideas se suma la de Alicia Puleo cuando afirma que “según Claude Dimas no es histórica, sino eminentemente filosófica” (Puleo, 1992).

Sin embargo, resulta evidente que en *El siglo de las luces* la función del factor histórico es fundamental, pero también es una novela filosófica, de ideas, entre ellas la intemporalidad del hecho histórico, se trata entonces de una mezcla de ambos elementos, con base a la descripción y detalle de la cultura latinoamericana.

Los personajes de la novela representan lo real-maravilloso y también hechos históricos, por ejemplo, los sucesos en el Caribe durante la Revolución francesa (Nežić, 2012). Hay varios ejemplos de este fenómeno, uno de ellos es cuando Víctor Hugues siendo gobernante de Guadalupe desvía la flota de esta isla para la actividad corsaria en el área del Caribe, perjudicando a los comerciantes europeos.

La bandera enemiga era arriada sin resistencia, en señal de sumisión. Barloábanse las naves, saltaban los franceses a la otra, y se procedía a reconocer la carga. Si era de poca monta, se tomaba cuanto fuera útil –incluyendo el dinero y pertenencias personales de la tripulación intimidada– y traíase al *Ami du Peuple* lo que sirviera. Luego se devolvía la nave al humillado capitán, que proseguía su rumbo o regresaba al puerto de procedencia para reportar su desventura. Si la carga era importante y de valor, había instrucciones de tomarla con nave y todo –y más si la nave era buena– y conducirla a *Pointe-à-Pitre* con su (Alejo Carpentier, 1980, p. 82).

Otro ejemplo es la mención a las masivas deportaciones a raíz de la Revolución francesa. Muchas personas llegaron a Sinnamary, Guayana Francesa, como perseguidos políticos, mostrando una mezcla de emociones entre la felicidad de llegar a un territorio seguro y la nostalgia de haber perdido todo:

La deportación, era muy cierto, había transformado Sinnamary en un rarísimo lugar, que tenía algo de irreal y de fantástico, dentro de la sórdida realidad de sus miserias y purulencias. En medio de una vegetación de los orígenes del mundo, aquello era como un Estado Antiguo, asolado por la peste, transitado por los entierros, cuyos hombres, vistos por un Hogarth, animaran una perenne caricatura de sus oficios y funciones. Ahí estaban los Sacerdotes, con sus libros prohibidos nuevamente sacados a la luz, que ahora celebraban sus misas en la Catedral de la Selva: casa colectiva de indios, cuya sala común tenía algo de nave gótica, con sus empinadas vigueterías, sosteniendo una alta techumbre de hojas de palmera. Ahí estaban los Diputados, siempre divididos, discutidores, cismáticos, invocando la Historia, citando textos clásicos, dueños del Ágora que era un traspatio de fonda, bordeado por corrales cuyos cerdos asomaban la trompa entre las rejas cuando las discusiones se acaloraban demasiado. Ahí estaba el Ejército, representado por el increíble Pichgru –Pichgru era un personaje que Esteban no acertaba a integrar en el personaje guayanés– que daba órdenes a una armada de espectros, olvidando que un Océano lo separaba de sus soldados. Y, en medio de todos, taciturno, aborrecido como un Atrida, estaba el Tirano de otros días, a quien nadie dirigía la palabra, sordo, ausente, indiferente al odio que suscitaba su presencia. Los niños se detenían al paso del ex Presidente de los Jacobinos, ex Presidente de la Convención, ex miembro del Comité de Salud Pública: del hombre que había aprobado las matanzas de Lyon, de Nantes, de Arras, firmante de las Leyes de Pradial, consejero de Fouquier Tinville, que no vacilara en pedir las muertes de Saint-Just, de Couthon

y del mismo Robespierre, luego de empujar a Dantón hacia el cadalso –todo lo cual no era mucho para los negros de Cayena, sin embargo, al lado del matricidio que significaba, para ellos, la decapitación de una Reina que había sido, según se la imaginaban, la Reina de algo tan enorme como era la Europa (Carpentier, 1980, p. 182).

También se muestran situaciones sobre la difusión de informaciones que en aquel momento se dificultaban por las grandes distancias que separaban un territorio de otro. Un ejemplo de ello es la situación irónica que muestra Alejo Carpentier cuando Víctor Hugues se encuentra gobernando en Guadalupe y a menudo alude a la figura de Robespierre, ya que gobernaba en su nombre, sin saber que había muerto:

Daba vueltas a la gran mesa del consejo, deteniéndose tras de los funcionarios que, abandonando sus tareas, se disputaban las hojas de periódicos recién llegados. ¿Te has enterado?, gritó al joven, señalando una noticia con mano temblorosa. Allí se estampaba la increíble crónica de lo ocurrido en Paris, el *Thermidor*. ¡Miserables! –clamaba Víctor. Han derribado a los mejores” (Carpentier, 1980, p. 70).

En *El siglo de las luces* convergen elementos representativos de lo que Carpentier determina que es la función de todo novelista latinoamericano, que es exponer tres factores característicos de la historia de América Latina que son: el melodrama, el maniqueísmo y el compromiso político. El melodrama se relaciona con los medios de comunicación y la manera en que se esparcen y consiguen las noticias; el maniqueísmo que se proyecta de dos maneras, es decir, de modo general en una lucha entre el bien y el mal, entre opresores y oprimidos, y en relación con el compromiso, siempre se debe presentar una posición en el ámbito político que esté acorde al pensamiento del autor (Nežić, 2012, p. 28).

En palabras de Carpentier, refiriéndose a los novelistas latinoamericanos, ocuparse de “ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrarlo [...]” (Carpentier, 1990, p. 266).

4.3.7 La cultura afrocaribeña

Entendiendo a los afrocaribeños como los pueblos del Caribe de origen africano, cuya historia se inicia tras la llegada de Cristóbal Colón a la región, en 1492, en buena parte de la novela Alejo Carpentier pone de relieve los errores, abusos, incongruencias de este suceso y, con especial énfasis, la situación de los negros en el Caribe.

En la obra se hace mención de que la escuadra de 1794 traía consigo el Decreto del 16 de Pluvioso del año II, el cual abolía la esclavitud y con ello, la igualdad de derechos de todos los hombres, lo cual estaba en sintonía con la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano de 1789. Víctor Hugues señala en el texto que este decreto significa la “igualdad de derechos entre todos los hombres”.

Luego miró a su interlocutor con intencionada fijeza, y yendo por una cartera de becerro, la abrió lentamente. Sacó un fajo de papeles sellados y los arrojó sobre la mesa... “Sí; también llevamos la máquina. ¿Pero sabes lo que entregaré a los hombres del Nuevo Mundo?” Hizo una pausa y añadió, apoyado en cada palabra: “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”. Se asomó a la puerta del camarote, observando el trabajo de los carpinteros. Y seguía monologando, de espaldas al otro, seguro de ser

escuchado: “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...” (Carpentier, 1980, p. 55).

Aun cuando el propósito de este decreto era la libertad de los esclavos, Carpentier explica lo sucedido con la población negra a partir de la proclamación de este documento. Por ejemplo, describe la situación en Guadalupe, donde muchos negros aprovechando su condición de libertad se negaron a seguir trabajando, lo que precipitó que el personaje de Víctor Hugues, que tenía prejuicios hacia los negros, condenara a muerte a todo aquel que se negara a trabajar:

Víctor Hugues era dueño de la Guadalupe, pudiendo anunciar a todos que ahora se trabajaría en paz. Y, para apoyar sus palabras con algún gesto simbólico, plantó los árboles que habrían de dar sombra en el futuro a la Place de la Victoire. Entonces tuvo lugar el acontecimiento que todos esperaban, desde hacía tiempo, con angustiada curiosidad: La guillotina empezó a funcionar en público. El día de su estreno, en las personas de dos capellanes monárquicos que habían sido sorprendidos en una granja donde se ocultaban fusiles y municiones, la ciudad entera se volcó en el ágora donde se alzaba un fuerte tablado con escalera lateral, al estilo de París, montado en cuatro horcones de cedro (Carpentier, 1980, p. 58).

Carpentier sugiere que la población negra no comprendió cabalmente la noción de libertad y que los revolucionarios no tenían un espíritu de libertad. Por ejemplo, se menciona una situación contradictoria como es el caso del restablecimiento de la esclavitud por la Ley del 30 de Floreal del Año X aunada a la Ley del 5 Mesidor (Soto, 2015), en la cual se estableció la prohibición de la entrada de negros a Francia:

Como un largo y tremebundo trueno de verano, anunciador de los ciclones que ennegrecen el cielo y derriban ciudades,

sonó la bárbara noticia en todo el ámbito del Caribe, levantando clamores y encendiendo teas: promulgada era la Ley del 30 Floreal del Año X, por la cual se restablecía la esclavitud en las colonias francesas de América, quedando sin efecto el Decreto de 16 Pluvioso del Año II. Hubo un inmenso regocijo de propietarios, hacendados, terratenientes, prestamente enterados de lo que les interesaba –tan prestamente que los mensajes habían volado por sobre los barcos–, al saberse, además, que se regresaría al sistema colonial anterior a 1789, con lo cual se acababa de una vez con las lucubraciones humanitarias de la cochina Revolución. En la Guadalupe, en la Dominica, en la María Galante, la noticia fue dada con salvos e iluminaciones, en tanto que millares de «*ci-devant* ciudadanos libres» eran conducidos nuevamente a sus antiguos barracones, bajo una tempestad de palos y trallazos (Carpentier, 1980, p. 148).

Tal fue el miedo de una posible confusión ante esa caza desaforada, que muchos manumisos de la época monárquica, poseedores de comercios y pequeñas tierras, reunieron sus pertenencias con el ánimo de irse a París. Pero a tiempo les atajó el intento un nuevo Decreto, del 5 Messidor, que prohibía la entrada en Francia de todo individuo de color (Carpentier, 1980, p. 148).

Por otra parte, Carpentier expone a través del personaje Esteban la sentida diferencia entre blancos y negros. Por ejemplo, no tienen las mismas reacciones o la misma ideología ante un hecho producto del clima revolucionario de la época:

Varias veces, Esteban había visto morir a un indio, a un negro: para ellos las cosas ocurrían de muy distinta manera. Se postraban sin protestas, como bestias malheridas, cada vez más ajenos a cuanto les rodeaba, cada vez más

deseosos de que los dejaran tranquilos, como resignados de antemano a la derrota final. Jorge, en cambio, se crispaba, alegaba, gemía, incapaz de aceptar lo que ya se había tornado evidencia para los demás. Tal parecía que la civilización hubiese despojado al hombre de toda entereza ante la muerte, a pesar de cuantos argumentos hubiera forjado a través de los siglos para explicársela lúcidamente y admitirla con serenidad (Carpentier, 1980, p. 127-128).

Congruente con su época y formación ideológica, Carpentier era partidario de la izquierda. En términos marxistas, los esclavos, indígenas y campesinos que conformaban una clase oprimida de la época y sus levantamientos eran ferozmente aplacados por el poder burgués. Carpentier plantea desde su posición como escritor latinoamericano, a partir de la figura de Sofía, la utopía latinoamericana que está enlazada con la posibilidad de un movimiento revolucionario de las estructuras sociales:

“¿Quieres volver a tu casa?”, preguntó Víctor, atónito. “Jamás volveré a una casa de donde me haya ido, en busca de otra mejor.” “¿Dónde está la casa mejor que ahora buscas?” “No sé. Donde los hombres vivan de otra manera. Aquí todo huele a cadáver. Quiero volver al mundo de los vivos; de los que creen en algo. Nada espero de quienes nada esperan” La Casa de Gobierno era invadida por servidores, guardias, funcionarios, que volvían a sus tareas de ordenar, asear, servir. La luz, entrando nuevamente por las cristalerías liberadas de cortinas, alzaba minúsculos cosmos de polvo, que ascendían hacia las ventanas en columnas inclinadas. “Ahora –decía ella– emprenderás otra expedición militar a la selva. No puede ser de otro modo. Tu cargo lo exige. Te debes a tu autoridad. Pero yo no contemplaré semejante espectáculo (Carpentier, 1980, p. 156).

La figura de Esteban, que logra superar la visión del político y revolucionario solo de papel, termina tomando el camino de la decepción y pasividad, lo que da cuenta que la historia de América Latina posee un tinte enmarcado en grupos oprimidos y grupos opresores que mantienen hasta el presente esa pugna, la cual no cesará:

Detrás de las casas, en calles aledañas, parecía que se estuviera congregando una densa multitud. De pronto, cundió el tumulto. Grupos de hombres del pueblo, seguidos de mujeres, de niños, aparecieron en las esquinas, dando mueras a los franceses [...] Pero esa sangre, lejos de Amed rentar a los que avanzaban, apresuró su paso hacia donde el estruendo de la metralla y de la artillería revelaba lo recio de la trabazón [...] Fue ése el momento en que Sofía se desprendió de la ventana: “¡Vamos allá!”, gritó, arrancando sables y puñales de la panoplia. Esteban trató de detenerla: “No seas idiota: están ametrallando. No vas a hacer nada con esos hierros viejos” “¡Quédate si quieres! ¡Yo voy!” “¿Y vas a pelear por quién?” “¡Por los que se echaron a la calle! –gritó Sofía” (Carpentier, 1980, p. 160-161).

Es destacable la presencia de africanos y de sus descendientes como eje fundamental de la identidad caribeña en la obra de Carpentier y que a la vez representa uno de los ejes fundamentales de su narrativa (Benítez, 2004).

Es interesante el modo en que se resaltan los aspectos problemáticos de la cultura negra en América Latina lo cual es evidente en la obra en estudio.

Yo necesito siempre, para inventar, partir de una realidad concreta. No sé si ocurre con todos los novelistas; supongo que con muchos no sucede, parten a veces de la invención. No, yo necesito siempre ese punto de partida que es la realidad concreta. Por eso, generalmente me documento, visito los lugares donde ocurren las historias, pero nunca con la idea de reproducir la realidad, porque ahora ya sé

que no es posible, que aun cuando quisiera hacerlo, no resultaría, resultaría algo muy distinto” (Navarro,1998, p.42).

En lo que respecta a la cultura, se dice que esta consiste en patrones de comportamiento, explícitos e implícitos, los cuales son adquiridos y transmitidos mediante símbolos que constituyen los logros distintivos de los grupos humanos y su plasmación en utensilios. Cabe agregar que el núcleo esencial de la cultura se compone de ideas tradicionales, es decir, históricamente obtenidas y seleccionadas, y sobre todo de sus valores asociados. Los sistemas culturales pueden, por un lado, ser considerados como productos de la actuación y por otro, como elementos condicionantes de las actuaciones (Camacho, Gallardo, Ramírez,1988).

El caribe peninsular es un área cultural que comprende de la costa este desde Puerto Barrios, en Guatemala, hasta Puerto Colón, en Panamá. Todo este gran espacio cultural comparte ciertas características históricas identificables. Para Quince Duncan, Carvajal (1989), son cinco: primera, en la región atlántica el proceso de hispanización fue incompleto, tanto durante la conquista y como en la colonización; segunda, hay una gran policromía étnica y racial; tercera, en estas zonas ha habido presencia de empresas foráneas y enclaves coloniales; cuarta, en estos espacios culturales existe mayor influencia del inglés o lenguas indígenas; y quinta, los indígenas han sido grupos humanos segregados por sus mismos estados.

La vinculación del caribe peninsular con las economías inglesa y norteamericana influyó en las inmigraciones posteriores de negros, chinos y “culíes”, los cuales venían a cultivar banano y posteriormente el cacao, también a realizar grandes construcciones, como los ferrocarriles o el Canal de Panamá.

En la región Huetar Atlántica, se hallan tres grandes subregiones. La primera la constituye Pococí y sus áreas de influencia (Guácimo, Siquirres y Sarapiquí), la segunda la constituye el cantón central de Limón y Matina, cantones que desarrollan una economía terciaria que incluye actividades comerciales, portuarias y desarrollo de servicios públicos y privados, ello por cuanto a partir de 1987 se inaugura la nueva carretera Limón-Guápiles-San José. Por último, la tercera subregión sería el cantón de Talamanca,

caracterizado por el poco desarrollo infraestructural y poca atención estatal en proyectos y programas económicos y sociales (Carvajal, 1989).

Económicamente se han dedicado al banano transnacional en Pococí, Guácimo, Valle de la Estrella, Horquetas de Sarapiquí y Sixaola de Talamanca; al banano nacional, producido en Pococí y Matina; a la palma africana aceitera en Sixaola de Talamanca; también a la ganadería en Pococí y Guácimo. Ahí mismo se han dedicado al maíz y en Pococí, así como en Siquirres, a las plantas ornamentales. Por último, a la exploración y explotación minera en Talamanca y al cacao y al plátano en Matina, Limón y Talamanca.

Por último, cabe agregar a los elementos ya mencionados (económicos, históricos, educativos e instrumentales) el mestizaje cultural e ideológico, así como la especificidad estética y gastronómica que les es propia.

La presencia de los africanos en América se inicia tiempo después del descubrimiento de esta. Una vez que los colonos se asentaron, empezaron a explotar mano de obra indígena, al decaer esta se buscó otro tipo de mano de obra más eficaz, así es como empieza la trata de esclavos procedentes de África, los cuales, con el tiempo formaron una nueva cultura.

Lo importante es que muy rápidamente se extendió la esclavitud negra por todos los lugares de América, al mismo tiempo de la conquista, ocupando exactamente la misma extensión que los conquistadores europeos. Era una costumbre completar las tripulaciones de los barcos con esclavos negros, lo que provocó que estos participaran también en los viajes del descubrimiento y a regiones que solo fueron visitadas.

Así, los negros llegaron como aliados y auxiliares de la conquista, indistintamente a todos los lugares de América visitados y ocupados por los europeos. Se empieza a notar, a finales del siglo XVI, una distribución más o menos característica del aumento de la población negra y su consiguiente mestizaje de color, acentuándose este en el siglo XVII, que se fija geográficamente en los últimos cien años de la colonia. Lo fundamental en este proceso no es el clima, sino las bases económicas de cada región, las

posibilidades de mano de obra y la política económica impuesta por España (Carvajal, 1989).

La alta producción que se dio en las tierras bajas, el interés por los monocultivos tropicales y la desaparición de los indígenas provocaron una migración forzada, que luego debió suspenderse por el alta de mortalidad que provocaba. De este modo, no quedó otra alternativa que emplear esclavos negros en forma masiva. No se explica de otra forma la abundancia actual de población y rasgos negroides de la América Tropical. Debido a que se pensaba que el negro era más resistente a las enfermedades, se adaptaba a cualquier tipo de clima y su fuerza de trabajo era superior a la del indígena, se trajeron los africanos como esclavos a América, es así como se inició la trata masiva de esclavos, lo cual provocó su posterior mezcla con las otras etnias y se consolidó el comienzo de la presencia africana (Carvajal, 1989).

El autor recapitula la situación que vivieron los negros antes y después de la Revolución francesa, dándole un mayor énfasis a las diferencias que se daban entre los blancos y negros en cuanto a su filosofía, ya que ambas partes no reaccionan de igual manera ante los cambios del mundo.

Los primeros africanos fueron traídos como aliados o auxiliares de los conquistadores, algunos de ellos alcanzaron su libertad y hasta llegaron a poseer esclavos. Los grupos de esclavos de los conquistadores formaron parte esencial de la aristocracia indiana, diferenciándose así de los demás esclavos negros, que después llegaron como mano de obra en forma masiva. Fueron muchas las represalias tomadas en contra de los esclavos, ya que estos atentaban contra las poblaciones indígenas, no se permitió que ningún negro fuera libre o esclavo por completo, obligatoriamente debía tener un amo, así como también ocupación y vivienda conocida (Carvajal, 1989).

En Haití, las plantaciones necesitaban un gran número de trabajadores y la esclavitud fue la mejor forma de realizar esa actividad. Al declararse libres en la Revolución haitiana, los esclavos aún permanecieron mucho tiempo trabajando en las plantaciones, pasando a ser pequeños campesinos. Al decaer el precio de la caña de azúcar, cultivada en las plantaciones en las que trabajan los negros libres, muchos

pierden sus trabajos por lo que deciden migrar a otros lugares, principalmente a la costa caribeña.

En su mayoría no pudieron realizar su sueño de hacer fortuna y regresar a su lugar de origen. Mediante los asentamientos formados en las Antillas y la inmigración hacia el Caribe continental por parte de los africanos, y luego de los afrocaribeños, la cultura latinoamericana recibió una fuerte influencia. Con el tiempo esta fue adquiriendo muchos de los rasgos y costumbres característicos de los africanos, ya sea directa o indirectamente.

Son muchos los aportes afrocaribeños a la cultura latinoamericana en aspectos como las creencias religiosas, su sentido mágico de la religión, el arte, la música, las tradiciones culinarias, el lenguaje, así como también en la literatura. En síntesis, se puede decir que la ficción literaria parte de una realidad social, esta es moldeada con aspectos reales e irreales, con historia y mitos. Este concepto que abarca la cultura afrocaribeña presenta la realidad histórica en ricos simbolismos que pueden ser apreciados mediante las obras de arte y expresiones cotidianas. También esta misma ficción muestra los hechos y razones por los cuales los africanos llegaron al Caribe y los posteriores acontecimientos ocurridos durante el proceso a su libertad.

A lo largo de los años, desde su llegada al Caribe, los africanos han aportado un sinnúmero de costumbres, tradiciones y expresiones tanto orales como corporales, que han sido poco a poco asimiladas por los latinoamericanos, dándose con ello la mezcla de las diferentes costumbres que forman la actual cultura latinoamericana. Tras haber investigado y tener una idea más clara sobre las influencias de la cultura afrocaribeña, se concluye que no se puede hablar de este tema sin hacer hincapié en la gran importancia del aporte cultural que han hecho y la contribución de los afrocaribeños en la formación de una identidad latinoamericana, la cual evidentemente se vio auxiliada por la literatura y la historia.

4.3.8 La presencia del mito

Alejo Carpentier se distingue por su desafío a la época histórica, por lo que el tiempo y los países en los que vivió tienen una influencia considerable en su obra literaria y filosófica. En la literatura moderna, una de las características del mito es el abandono del argumento tradicional y la presencia de una estructura mítica, que a su vez presenta una contradicción entre el mitologismo y el realismo. En el caso de la obra Carpentier predomina un interesante equilibrio entre el mito y el realismo, gracias al método de lo real-maravilloso (Kanev, 2011).

La mitología en la novela *El siglo de las luces* no presenta contradicciones con el principio crítico, sino que se vale del mismo para explicar las variantes y cambios históricos. El empleo de antiguos y nuevos mitos de distintas procedencias geográficas y culturales es un elemento que se repite constantemente en esta obra. Los personajes de la obra muchas veces pierden su individualidad y se acoplan a los estereotipos universales o aquellos creados en el contexto latinoamericano y caribeño.

Los mitos de la obra aparecen en su forma primaria y en otras ocasiones se hacen referencias oportunas a uno o a otro. Esto es posible gracias a la presencia de símbolos como la luz. Bajo estos preceptos se intuye que Carpentier utiliza la concepción de mito para explicar los aspectos ocultos de la modernidad.

Venko Kanev (2011) explica que la estructura de origen mítico se visualiza en los relatos de Carpentier. El personaje de Víctor Hugues aporta un concepto de desarrollo “prestado” de las estructuras míticas, su figura de “héroe” sufre pruebas y transformaciones, elevándose en un primer momento y degradándose después.

Un claro ejemplo de un personaje mítico que es objeto de circunstancias cíclicas es Víctor Hugues, que se presenta en un primer plano como un comerciante y luego asciende a:

- 1- Edificador de templos:

Sofía lo veía treparse a un andamio, con la cara manchada de yeso y de argamasa, pensando en el mito de Hiram-Abi; a pesar de ciertos anatemas oídos en la iglesia; a pesar del cordero coronado de espinas, de las blasfemias dichas en hebreo y de los Papas con sus tremendas bulas, se sentía algo fascinada por aquel Secreto del que Víctor –ahora semejante a un Edificador de Templos– era depositario (Carpentier, 1980, p. 27).

2- Conductor de hombres:

A pesar de que el tuteo, en aquellos días, se tenía por una muestra de espíritu revolucionario, el otro acababa de afirmar un matiz. Esteban comprendió que Víctor se había impuesto la primera disciplina requerida por el oficio de Conductor de Hombres: la de no tener amigos (Carpentier, 1980, p. 51).

3- Investido de poderes:

Así, el hombre que en otros días se hubiera disfrazado tantas veces de Licurgo y Temístocles, en los juegos de la casa habanera, hoy, investido de poderes, realizado en ambición cumplida, trataba de remedar a otro hombre cuya superioridad aceptaba. Por vez primera, la soberbia de Víctor Hugues se doblegaba –acaso inconscientemente– ante una Dimensión Mayor (Carpentier, 1980, p. 56).

4- Hombre rutilante

Aquel Víctor Hugues sin ropa, presumido de músculos ante sus amantes de una tarde, entregado al vino y a la

broma gruesa, conservaba una frescura de carácter anterior a los ceños fruncidos del Hombre Rutilante, orgulloso de sus insignias republicanas, que hoy regía los destinos de la armada, usurpando funciones de almirante con un aplomo que intimidaba al propio De Leyssegues. «El Traje se te ha subido a la cabeza –pensaba Esteban–. Cuidado con la borrachera del Traje: es la peor de todas.» Al amanecer de un día, dos alcatraces se posaron en el botalón de la *Pique* (Carpentier, 1980, p. 57).

Al final, Víctor Hugues que se había erigido como un héroe nacional, precursor de ideas revolucionarias, se convierte en una imagen negativa, es desmitificado como representante de la Revolución francesa y se convierte más bien en un antihéroe, ejemplo de ello es el caso de Guadalupe, donde incluso ordena la ejecución de los negros que se negaban a trabajar.

Se trata de una figura mítica nueva que en América Latina se encarnó en la de erigir un héroe nacional que acometería acciones en beneficio de la comunidad, pero que después se convierte en todo lo contrario a su propósito inicial. Entre otros mitos que recoge, *El siglo de las luces* es, por ejemplo, el mito africano de la diosa de la fecundidad, que se esparció por el continente, explicado por el personaje Ogé:

La balandra entró en las fauces del Golfo de la Gonave, no tardando en avistar las costas de una isla donde, según Ogé, había cascadas cuyas aguas tenían el poder de sumir a las mujeres en un estado de videncia órfica. Cada año iban en peregrinación hacia aquel brillante altar de la Diosa de la Fecundidad y de las Aguas, sumergiéndose en la espuma caída de altas rocas. Y dábanse algunas a retorcer y gritar, poseídas por un espíritu que les dictaba vaticinios y profecías –profecías que solían cumplirse con pasmosa exactitud (Carpentier, 1980, p. 37).

El escritor también desarrolla mitos de procedencia autóctona, como el de la gran cimarronada, la fuga de esclavos o el establecimiento de cumbres como símbolo de la aspiración a la libertad, rebelión y a la cultura originaria de la población esclava:

Más allá de aquel torrente, de aquella montaña vestida de cascadas, empezaría el África nuevamente; se regresaría a los idiomas olvidados, a los ritos de circuncisión, a la adoración de los Dioses Primeros, anteriores a los Dioses recientes del cristianismo. Cerrábase la maleza sobre hombres que remontaban el curso de la Historia, para alcanzar los tiempos en que la Creación fuese regida por la Venus Fecunda, de grandes ubres y ancho vientre, adorada en cavernas profundas donde la Mano balbuceara, en trazos, su primera figuración de los quehaceres de la caza y de las fiestas dadas a los astros (Carpentier, 1980, p. 149).

Este regreso a la religión ancestral de las comunidades, especialmente la comunidad esclava, ante una sociedad injusta y la adopción del comunitarismo como forma de convivencia muestra cuan profundo caló en Carpentier la ideología del socialismo y comunismo, lo que concuerda con su formación política y desempeño de funciones de gobierno como embajador de Cuba ante Francia.

El siglo de las luces plasma también el “mito de la tierra de promisión en su búsqueda frustrada” (Kanev, 2011):

La Gran Migración ya no tendría objeto: el Imperio del Norte pasaría a manos de los Inesperados. En su despecho, su ira visceral, los Caribes se lanzaban al asalto de esas enormes naves, asombrando con su audacia a quienes las defendían. Se trepaban a las bordas, atacando con una encarnizada desesperación, inexplicable para los recién llegados. Dos tiempos históricos inconciliables, se afrontan en esa lucha sin tregua posible, que oponía el

Hombre de los Totems al Hombre de la Teología
(Carpentier, 1980, p. 112).

Esto demuestra que Carpentier se aboca a “historizar” un mito y, a la vez, desarrolla eventos, muchas veces obviados por la historiografía oficial, a través de narrativa mítica y épica. Los mitos que se engendraron en las sociedades latinoamericanas son plasmados en su obra:

Ningún símbolo se ajustaba mejor a la Idea de Mar que el de las anfibias hembras de los mitos antiguos, cuyas carnes más suaves se ofrecían a la mano del hombre en la rosada oquedad de los lambíes, tañidos desde siglos por los remeros del Archipiélago, de boca pegada a la concha, para arrancarles una bronca sonoridad de tromba, bramido de toro neptuniano, de bestia solar, sobre la inmensidad de lo entregado al Sol... Llevado al universo de las simbiosis, metido hasta el cuello en pozos cuyas aguas eran tenidas en perpetua espuma por la caída de jirones de olas rotas, laceradas, estrelladas en la viviente y mordedora roca del “diente-perro” (Carpentier, 1980, p. 80).

4.3.9 La culturalidad

Frente a la cultura americana y afroamericana, la descripción que encarna Carpentier de París obedece a un tema cultural con una considerable preponderancia en los escritores latinoamericanos del siglo XX, esta era la referencia continua a París como un puente hacia el mundo occidental, puesto que se constituía como un lugar de encuentro y reconocimiento con proyección de ideas hacia el continente americano. Carpentier menciona esta ciudad como un espacio de constante debate académico y cultural, más allá que fuese el epicentro de la Revolución francesa:

Por lo mismo, agradecía que el joven oficial de Sainte-Affrique le hiciera frecuentes pedidos a Buisson, librero de

París, para recibir novedades interesantes. Pero nada muy notable le venía de Francia en aquellos días, fuera de algún relato de viajes –a Kamchatka, a las Filipinas, a los fiordos, a La Meca–, narraciones de descubrimientos y naufragios, cuyo éxito respondía acaso a un hastío de las gentes ante tantos textos polémicos, moralizantes, admonitorios; ante tantas autodefensas, memorias, panegíricos, verídicas historias de esto o de aquello, como se habían publicado en los últimos años (Alejo Carpentier, 1980, p. 151).

Se puede indicar que *El siglo de las luces* es una importante fuente de referencias a la temática cubana, caribeña y religiosa, al hacer alusión a la intensidad de esta temática y que forman parte hoy en día de los complejos sistemas de religiosidad propios de la cultura latinoamericana (Benítez, 2004).

Alejo Carpentier ofrece desde su obra literaria una mirada hacia el sincretismo como medio de supervivencia de una población autóctona, que en la época era constantemente amenazada y que aspiraba seguir los ideales revolucionarios, por lo que se crearon espacios de resistencia y autonomía que posteriormente desencadenaron los movimientos pro-independencia.

El sincretismo apunta hacia el dominio de imágenes, símbolos y concepciones occidentales y también la vinculación con cosmovisiones que se doblegan a desaparecer (Rivera, 1998), por ello la constante referencia al respeto de imágenes en las iglesias y a los dioses africanos también.

En un apartadero marino, arrimados unos a otros como mendigos en noche de invierno, verdecían los veleros inservibles, desechados por viejos y renqueantes, siempre mecidos por un manso oleaje que les calaba las bordas agujereadas, cubiertas de lapas y algas violáceas. Aún quedaban, en alguna parte, las ruinas de barracones donde estuvieran confinados, durante meses, los jesuitas

expulsados de los Reinos de España, traídos por el camino de Portobello, desde sus remotos conventos andinos. Los vendedores de plegarias, de exvotos, de objetos de brujería –imanes, azabaches, hierros y corales– ejercían libremente su comercio. Allí cada iglesia cristiana tenía alguna iglesia cimarrona, consagrada a Obatalá, Ochum o Yemayá, detrás de la misma sacristía, sin que ningún párroco pudiese protestar por ello, puesto que los negros libertos reverenciaban a sus viejos dioses del África en la figura de las mismas imágenes que se erguían en los altares de los templos católicos (Alejo Carpentier, 1980, p. 122).

Durante su estancia en Venezuela (1951-1957), Alejo Carpentier escribe sus vivencias en un diario y en el mismo se evidencia que muchos aspectos de su día a día en este país, posteriormente los introduce en la novela *El siglo de las luces*, estos aspectos los destaca como factores culturales determinantes en su vida. A continuación, se mencionan de manera detallada los mismos, primero en el diario de Carpentier y luego en *El siglo de las luces*:

- 1- La Ópera de Juan Jacobo es ampliamente citada en *El siglo de las luces*, específicamente, el 15 de junio de 1952 cuando hace su referencia a la lectura de literatura francesa:

¡Terrible pesimismo! [...] El “Juan de Amberes” marcha maravillosamente. Pero no acabo de tener la cabeza en eso. Estoy obsesionado por la idea de que esos festivales de la “Obra del Siglo XX”, organizados por Caillois, etc., son algo así como *Le devin du village* dado por María Antonieta en vísperas del 89. Hay, en ese *OEdipus Rex* de Stravinski, con las eternas máscaras pseudo-griegas de Cocteau, algo como la liquidación –inconsciente– de una época. Las noticias de Italia, Francia, son hoy tremebundas. Al lado de los 150 000 campesinos en

huelga, en Italia, los “Festivales del Siglo XX”, a pesar de todo el amor que tengo por las obras que en ellos se presentan, me parecen “dérisoires” (Alejo Carpentier, 2013, p. 83).

Las tablas fueron lavadas y cepilladas para que en ellas no quedaran huellas de sangre, y tendiéndose una lona de árboles a árboles, comenzaron los ensayos de una obra preferida a todas las que se tenían en repertorio, tanto por su universal celebridad como por el contenido de ciertas coplas que habían anunciado el espíritu revolucionario: *El Adivino de Aldea*, de Juan Jacobo. Como los músicos traídos por Monsieur Faucompré eran poco numerosos, se trató de agrandar el conjunto con instrumentistas prestados por la banda de Cazadores Vascos (Carpentier, 1980, p. 92).

- 2- Bibliografía sobre Víctor Hugues, en noviembre de 1956, cuando tras un percance en un vuelo Caracas-Nueva York, el avión debe aterrizar en Guadalupe, y es en ese lugar donde a través de un amigo obtiene importante información sobre este personaje que domina buena parte de la narrativa de la novela.

He encontrado un amigo –como me pasa siempre– en La Guadalupe. Un courtier de livres, que je suspecte d’être un ancien collaborationniste, car il considère (après quelque temps pour prendre confiance) que Hitler est le seul homme qui aurait pu réaliser les États-Unis d’Europe...³ No lo había conocido bajo ese aspecto, semanas antes, en Caracas. Pero es mi único recurso para tener informes del avión (él lleva tiempo en la isla) y recorrer un poco la isla. Conocimiento, en La Pérgola du Gosier de ese extraordinario personaje que es Mario Petroluzzi⁴ (sabré, semanas más tarde, que también lo conoció Michel Leiris) con su colección de armas antiguas.

Me presta un libro donde se yergue por vez primera ante mí el prodigioso personaje de Víctor Hugues. En el acto, se me ocurre una novela (que ahora me tiene obsesionado) en la que Víctor Hugues aparezca como la personalización del “instrumento ciego de la historia”, frente a un personaje que la razona y deriva (sin éxito, por cierto) hacia disciplinas llevadas a encontrarlo consigo mismo. (L’histoire contre la Gnose, en une certaine façon) (Carpentier, 2013, p. 180-181).

3- La necesidad de comprender la realidad histórica de La Habana vinculada con la población esclava:

Vuelvo a pensar en aquella Habana de comienzos del siglo, que me obligó a evocar la charla-sobremesa de ayer. Hay algo que hacer con los elementos evocados. La negra Mercedes, que era lavandera de mi casa, y había sido *esclava de nación*. Lo español de la vida. El viejo Miguel, que evocaba los tiempos de la esclavitud, y me mostraba, incluso, los campos que labraban los esclavos. Y luego: la cercanía de la fiebre amarilla, Weyler, la reconcentración, etc. Habría que poner a vivir, en un cuento, aquella ciudad desconcertante, que, en 1910, sigue con negros esclavos en las casas, herrerías en pleno centro, etc. (Carpentier, 2013, p. 48).

Esteban observaba, con alguna extrañeza por lo demás, que el Comisario, después de tanto haber pregonado la sublimidad del Decreto del 16 Pluvioso del Año II, no mostraba mayor simpatía hacia los negros: «Bastante tienen con que los consideremos como ciudadanos franceses», solía decir con tono áspero. Algún prejuicio racial le quedaba de su larga permanencia en Santo Domingo, donde los colonos habían sido particularmente

duros en el trato de sus esclavos –siempre calificados de holgazanes, idiotas, ladrones, cimarrones en potencia, *propres-à-rien*, por quienes los hacían trabajar de sol a sol (Carpentier, 1980, p. 69).

4- La noción de revolución y de guerra

Estoy terminando de leer los *Cuatro ensayos de sociología contemporánea* de Roger Caillois. El primero de ellos, acerca del concepto de la muerte en los Estados Unidos, de una debilidad increíble. Cita un argumento de “película norteamericana” en que la muerte desempeña un gran papel, como ejemplo característico de cierta mentalidad... Ahora bien: ese argumento es el de la ópera de Marcel Delannoy, estrenada hace unos veinticinco años, y sacado, a su vez, de un *fabliau* medieval. En cambio, el cuarto ensayo, sobre la Guerra, es –hasta donde he alcanzado– absolutamente magistral. (Me parece atterradoramente justa su idea de que la Revolución solo se puede sobreponer a la Guerra, oponiendo a la Guerra algo más fuerte que ella; algo que, por lógica, solo puede ser impuesto por la Guerra misma) (Alejo Carpentier, 2013, p. 63).

Esteban, de pronto, tenía la impresión de haber vivido como un ciego, al margen de las más apasionantes realidades, sin ver lo único que mereciera la pena de ser mirado en esta época. “Y eso que nos tienen sin noticias”, dijo Víctor. “Y seguiremos sin noticias porque los gobiernos tienen miedo; un miedo pánico al fantasma que recorre Europa –concluyó Ogé con tono profético–. Llegaron los tiempos, amigos. Llegaron los tiempos” Dos días transcurrieron en hablar de revoluciones, asombrándose Sofía de lo apasionante que le resultaba

el nuevo tema de conversación. Hablar de revoluciones, imaginar revoluciones, situarse mentalmente en el seno de una revolución, es hacerse un poco dueño del mundo. Quienes hablan de una revolución se ven llevados a hacerla. Es tan evidente que tal o cual privilegio debe ser abolido, que se procede a abolirlo; es tan cierto que tal opresión es odiosa, que se dictan medidas contra ella; es tan claro que tal personaje es un miserable, que se le condena a muerte por unanimidad (Alejo Carpentier, 1980, p. 30).

4.3.10 La neodialéctica en El siglo de las luces

El pensamiento dialéctico da énfasis a la comprensión de los procesos, los flujos, las fusiones y las relaciones por medio del análisis de los elementos, las cosas, las estructuras y los sistemas organizados.

Carpentier expresa su deseo de perfección humana en *El siglo de las luces*, si bien los tiempos varían y cambian las características de las personas, para este autor los seres humanos mantienen en su interior una esencia que no cambia y que lo impulsa a comportarse de la misma manera ante ciertas situaciones y estímulos y, en consecuencia, aspira a algo mejor o incluso perfecto. Esta formulación se presenta a través de los diálogos de Esteban cuando se encuentra en el barco de regreso a casa:

Hallábase Esteban en las Bocas del Dragón, devoradoras de tantas expediciones que abandonaron las aguas saladas por las dulces, en busca de aquella Tierra de Promisión nuevamente movediza y evanescente, tan movediza y evanescente que acabó por esconderse para siempre tras el frío espejo de los lagos de la Patagonia. Y pensaba, acodado en la borda del Amazon, frente a la costa quebrada y boscosa que en nada había cambiado

desde que la contemplara el Gran Almirante de Isabel y Fernando, en la persistencia de la Tierra de Promisión. Según el color de los siglos, cambiaba el mito del carácter, respondiendo a siempre renovadas apetencias, pero era siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente –cualquier tiempo presente– un Mundo Mejor. Los Caribes habían imaginado ese Mundo Mejor a su manera, como lo había imaginado a su vez, en estas bullentes Bocas del Dragón, alumbrado, iluminado por el sabor del agua venida de lo remoto, el Gran Almirante de Isabel y Fernando. Habían soñado los portugueses con el reino admirable del Preste Juan, como soñarían con el Valle de Jauja, un día, los niños de la llanura castellana, después de cenarse un mendrugo de pan con aceite y ajo. Mundo Mejor habían hallado los Enciclopedistas en la sociedad de los Antiguos Incas, como Mundo Mejor hubiesen parecido los Estados Unidos, cuando de ellos recibiera Europa unos embajadores sin peluca, calzados con zapatos de hebilla, llanos y claros en el hablar, que impartían bendiciones en nombre de la Libertad. Y a un Mundo Mejor había marchado Esteban, no hacía tanto tiempo, encandilado por la Gran Columna de Fuego que parecía alzarse en el Oriente (Carpentier, 1980, p. 130).

De esta manera se define la neodialéctica en *El siglo de las luces*, es decir, si bien existe un proceso de cambio y evolución en todos los seres humanos, lo esencial y su principio de identidad perdura por siempre y es invariable.

Las contradicciones son propias de su estilo real-maravilloso, por lo que su empleo en la narrativa constituye un rasgo muy característico en *El siglo de las luces*. El escritor británico Edwin Williamson (1987), en su ensayo *Coming to the Terms with Modernity: Magic Realism and the Historical Process in the Novels of Alejo Carpentier*,

plantea que a través de la narrativa de Carpentier se van descubriendo las aventuras y experiencias de los protagonistas muchas veces irónicas o contradictorias.

Por ejemplo, Esteban, cuando se marcha a París, expresa su felicidad por asistir al “máximo teatro del mundo”, pero termina desilusionado en el “teatro de lo absurdo”

Sin embargo, triscando su destino, al cabo de algunas horas pensó que la misión confiada no era del todo envidiable: alejarse de París, en estos momentos, era como perder de vista el Máximo Teatro del Mundo para ir a confinarse a una remota provincia. “No son éstas las horas de quejarse –le dijo Víctor severamente, al conocer sus dudas–. Pronto seré despachado a Rochefort por un tiempo largo. También a mí me agradaría quedarme aquí. Pero cada cual debe ir a donde se le mande” (Carpentier, 1980, p. 44).

Husmeado el cuenco húmedo, evocaba Esteban ahora, con repentina emoción, los toneles envejecidos, patriarcales, del comercio habanero –tan distante y apartado de sus rumbos actuales– donde el isócrono gotear de algunas canillas tenía el mismo sonido que aquí se escuchaba. De pronto, el absurdo de su vida actual se le hizo perceptible en tal grado –estaba ante un Teatro del Absurdo– que se arrimó a una amurada, estupefacto, con los ojos fijos, como asombrado por la contemplación de su propia figura en un escenario (Carpentier, 1980, p. 83).

Asimismo, el personaje de Víctor expresa en varias ocasiones que ha asumido varios papeles (trajes) según su devenir. En un primer momento se considera como héroe, y luego un tirano.

He vestido tantos trajes que ya no sé cuál me corresponde.» Haciendo un esfuerzo, abombaba el tórax lleno de silbidos: «Pero hay uno que prefiero a todos los

demás: éste. Me lo dio el único hombre a quien alguna vez puse por encima de mí. Cuando lo derribaron, dejé de entenderme a mí mismo. Desde entonces no trato de explicarme nada. Soy semejante a esos autómatas que juegan al ajedrez, andan, tocan el pífano, repican el tambor, cuando les dan cuerda. Me faltaba representar un papel: el de ciego. En él estoy ahora.» Y añadía a media voz, contando sobre los dedos: «Panadero, negociante, masón, animasen, jacobino, héroe militar, rebelde, preso, absuelto por quienes me mataron a quien me hizo, Agente del Directorio, Agente del Consulado...» Y su enumeración, que rebasaba la suma de los dedos, quedaba en un murmullo ininteligible. A pesar de la enfermedad y de las vendas, Víctor, medio vestido de Comisario de la Convención, recobraba algo de la juventud, la fuerza, la dureza de quien, una noche, atronara cierta casa habanera con un estrépito de aldabas. Volvíase un hombre anterior al hombre actual –al gobernante rapaz y escéptico que ahora, destemplado por hálitos de sepulcro, renegaba de sus riquezas inútiles, de la vanidad de los honores, usando expresiones de predicador en oficio de difuntos (Carpentier, 1980, p. 155).

Existe una continua oscilación entre revolución y tiranía, rebelión y opresión, propia de la dialéctica. Los personajes en *El siglo de las luces* no escapan del tiempo en el que viven, afrontan la situación y tratan de seguir adelante. También es evidente un elevado nivel de consciencia del pueblo y en la ansiada libertad de los esclavos, que, si bien fue breve y con todas las contradicciones que se han explicado en anteriores párrafos, fue el semillero de nuevas ideas y promesas con aire de revolución.

Por ejemplo, el autor describe una cita donde Esteban se da cuenta que las ideas revolucionarias habían llegado a Cuba:

Carlos se había aplicado en estos años a crear una pequeña Logia Andrógina –Logia Andrógina porque eran demasiado pocos para poder prescindir de mujeres inteligentes e ilustradas– con la finalidad política de difundir los escritos filosóficos que había incubado la Revolución, así como algunos de sus textos fundamentales: la Declaración de los Derechos del Hombre, la Constitución Francesa, discursos importantes, catecismos cívicos, etc. Le trajeron varias hojas sueltas y opúsculos que, por el diseño desusado de los tipos, la tosquedad de la composición, pregonaban el clandestino trabajo de la imprenta neogranadina o habanera –acaso del Río de la Plata o de Puebla de los Ángeles. Esteban conocía aquellas prosas. Tanto las conocía que, por la personalidad de ciertos giros, el acierto de ciertas transposiciones, la presencia de un adjetivo cuya equivalencia castellana le había costado trabajo hallar, identificaba sus propias traducciones, hechas en la Pointe-à-Pitre por indicación de Víctor Hugues para las cajas de los Loeuillet. Y ahora, en este momento, le reaparecían esos textos, ¡multiplicados por las prensas del Continente [...] «Vous m'emmerdez!», gritó, atropellando butacas, al salir (Carpentier, 1980, p. 121).

A pesar de esta admiración hacia el viejo continente, Carpentier plantea en *El siglo de las luces* que América Latina condensa una coexistencia heterogénea de la cultura indígena, africana, europea con sus distintas costumbres, tradiciones, religiones y estilo de vida siendo este continente el único lugar donde convive “lo real y maravilloso”.

Resulta indudable que Carpentier formula una nueva teoría literaria de lo que es la novela latinoamericana, la traslada a la praxis y conjuga la teoría y su aplicación. En resumen, los elementos que forman parte de los pilares filosóficos del pensamiento de Alejo Carpentier presentes en la novela son los siguientes.

- La teoría de lo real-maravilloso: Componente esencial de América Latina, con su dualidad y oxímoron permanente a lo largo de la historia.
- El enfoque histórico: *El siglo de las luces* pertenece al subgénero de novela histórica, esto quiere decir que une la historia y literatura, con el propósito de revivir el pasado, haciendo referencia a hechos históricos reales, para convertirse en un complemento.
- La cultura afrocaribeña: Haití bajo la tutela de Francia, se convierte en la primera colonia del continente americano en obtener su independencia y esto tiene un importante peso en la novela. A través de diversos relatos, el autor coloca de manifiesto los abusos y discriminación que sufrió este importante sector de la población y las contradicciones propias de la Revolución Haitiana y los decretos vinculados con la eliminación de la esclavitud.
- La presencia del mito: La función clave del mito es la de constituirse en fundamento y modelo de la realidad actual (Mircea Eliade, 1961), por ello, Carpentier enfatiza la presencia del mito ya que revelan las estructuras de lo real y los múltiples modos de ser en el mundo.
- La culturalidad: Entendiendo este aspecto como la integración de distintas corrientes que conforman la identidad latinoamericana.
- La neodialéctica: El autor da cuenta de este aspecto a través de las constantes contradicciones producto de la influencia de la Revolución francesa en el continente americano.

CONCLUSIONES

Las reflexiones acerca de la literatura latinoamericana parecen conllevar la obligación de definir antes de qué se está hablando, cuando se menciona ese adjetivo, “latinoamericana”, que se presta a varias definiciones y no pocas paradojas. La condición latinoamericana puede ser definida en términos geográficos, aludiendo a una vasta región que se extiende desde el norte de México al sur de la Patagonia, incluyendo el Caribe. Puede ser definida en términos históricos, como aquella parte del mundo que a partir de fines del siglo XV fue occidentalizada por obra de la conquista y de la colonización ibéricas. Puede ser definida en términos lingüísticos, haciendo hincapié en que las lenguas predominantes son de origen latino y español.

Todas estas definiciones parciales podrían ser, sin embargo, cuestionadas en parte cuando se observa que el concepto de “América Latina” se legitima en el siglo XIX, promovido por el expansionismo francés que deseaba extender sus áreas de influencia más allá del Atlántico. Antes de ello, el continente era conocido como “América”, nombre dado por los cartógrafos del siglo XVI, y también como “Las Indias”, el nombre que el imperio español utilizaba para designar sus colonias ultramarinas. Todavía antes, en épocas precolombinas, imperaban nombres indígenas, como Anáhuac, para el México de los nahuas; Tahuantinsuyo, para la región andina en tiempos de los incas; o Abya-Yala, recuperado por diversas comunidades en la actualidad.

Estos nombres, por su parte, indican algo obvio: que la historia de la región no comienza con la llegada de los europeos; una gran variedad de lenguas habladas hasta hoy son indígenas o *creoles* y, por lo tanto, parte de la literatura que aquí se produce no obedece necesariamente a las tradiciones de las lenguas romances europeas. Indican también que, si bien hay evidentes trazos comunes, como el contraste con las tierras colonizadas por ingleses en el norte, las transculturaciones en el imaginario (promovidas por la cristianización) o las continuidades históricas dadas por la dominación imperial española y portuguesa, existe también, según revela un simple vistazo al mapa cultural

latinoamericano, una enorme heterogeneidad que caracteriza no solo a la región como un todo, sino también al propio espacio nacional, conforme se ha ido conformando en los respectivos países a partir del siglo XIX.

En mayor o menor medida, reconocidos oficialmente o no, los países que componen el continente latinoamericano son en realidad entidades multiétnicas en las que coexisten tradiciones y grupos étnicos diferentes, a veces opuestos y cuya existencia ha dado forma a la definición de nación. Por el contrario, el reconocimiento y la paulatina aparición de estas diferencias hace cada vez más difícil aceptar que la nacionalidad pueda definirse mediante el trazado de las fronteras, el color de la bandera o los supuestos rasgos comunes que identifican a las personas de un país.

Esto no significa que las comunidades imaginadas en cada región, como reservas nacionales que definen la identidad propia y extranjera, y los diversos modelos de nacionalismo, no tengan valor o sean principalmente simples accesorios. Significa que definir a América Latina Siempre será una tarea difícil, pero necesaria.

Si la diversidad de lenguas habladas y escritas que realmente existe no permite suponer que toda la literatura en América Latina esté escrita en español, portugués o francés, estas tres lenguas, y especialmente las dos primeras, se fusionan en una serie de factores que han dado forma a la historia y las relaciones de poder de la región en diversos grados desde la colonización y (más) desde la independencia.

En una de las acepciones que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española, el vocablo “hispanoamericana” es entendido de una forma tan amplia que puede ser incluso útil: “Se dice de los países de América en que se habla español”. Está claro que, enfatizando la predominancia o exclusividad de la lengua española, “hispanoamericano” es más restricto que “latinoamericano”, aunque parece aludir sin embargo a concretas e ilusorias simbiosis entre lo “español” y lo “americano”, que podrían ser también cuestionadas.

El movimiento de mercancías, de esclavos y de ideas acorazadas en libros y hasta en armas, en plena despedida del siglo XVIII en el Caribe, constituye el escenario de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. América a finales del XVIII, aunque con empresas independentistas y revueltas que explotaban aquí y allá, formaba parte aún de las dependencias europeas. Al otro lado del océano, se mantenían las monarquías y los linajes de reyes, que en Francia pendían de la soga que deja caer la lámina plateada y afilada de la guillotina de la revolución.

En este panorama, el clima europeo, agitado por el peligro que representaba la Francia revolucionaria, alimenta descontentos que ya antes plagaban América, en donde el himno de la libertad ya se estaba escribiendo desde antes de 1789. De manera que es inconexo e incluso anacrónico afirmar que las ideas de la Revolución francesa se “transmitieron” a América, donde se ejecutaron como programas políticos tan extranjeros como su lema, *liberté, égalité, fraternité*, que llevaron al descontento general que permitió la salida de los europeos de las colonias, mas no la independencia.

Ni los indígenas, ni los negros cimarrones que ponían resistencia a su condición leyeron a Robespierre y, si escucharon frases suyas en bocas de caudillos, no fue para “aprender” lo que es la libertad, sino para alimentar un espíritu colectivo que construye una historia épica de luchas. Germán Arciniegas desarrolla esta tesis en sus ensayos históricos sobre América Latina. Por su parte Alejo Carpentier lo hace en la novela histórica que no excluye de ningún modo unas cuantas páginas de reflexión puramente ensayística.

De esta forma, para entender qué efectos tuvo la Revolución francesa en América hay que entender los diversos contextos que conforman esta tierra, ya que “las palabras no caen en el vacío” (citado en: Carpentier, 1980), y junto a esto, hay que tener claro que no hubo una sola línea de movilidad de allá (Europa) para acá (América), sino también de acá para allá.

Para Carpentier, entender esos contextos que envuelven a los personajes, contribuye a la definición del ser latinoamericano, que constituye la inquietud sin resolver que ocupó (y ocupa aún) a los intelectuales del siglo XX en América Latina. Los contextos son para este escritor “móviles de la praxis circundante” (Carpentier, 1964), y con esto se entiende eso, colectivo y viviente en la sociedad, que define a cada uno de los sujetos que viven en ella, es ese pensamiento, esa ideología, esa teoría que se hace praxis en el ejercicio mismo de la vida cotidiana.

En *El siglo de las luces*, Carpentier atraviesa todos los contextos del Caribe para construir la identidad del caribeño del siglo XVIII, que en algo aclara el contexto del sujeto cubano, haitiano o venezolano del mundo actual. Así como acerca las islas y las costas del Caribe bajo un mismo clima, los contextos le permiten a Carpentier hacer una idea de las lejanías culturales, geográficas e ideológicas que edifican el sujeto y la ciudad de la Guyana, diferente, pero cercano al de Haití, más que al de Cuba o de Venezuela, que incluso en la forma de reflejarse la luz tienen diferencias que repercuten en los sujetos.

Así es como en América conviven todos los pisos térmicos y ecosistemas en un mismo trozo de tierra, también conviven todos los tiempos en uno. Carpentier lo llama un desajuste cronológico, que solo es evidente en este territorio, donde se puede encontrar una ciudad moderna y al cabo de unas pocas horas vivir en un pueblo donde la luz la dan solamente las velas.

Esta distancia temporal es favorecida por una geografía montañosa y salvaje, que plantea dificultades en su acceso, poniendo trabas al contacto cultural entre los grupos humanos y favoreciendo la conservación de las diferencias culturales. Esta naturaleza indomable se representa en la novela con la figura del huracán como un fenómeno que se sabe que va a llegar, pero no se predice que causará. Además, con este contexto se propone también una tierra repleta de seres humanos, de sonidos y, sobre todo, de naturaleza con la que hay que convivir. A partir de esto, el modo de narrar que Carpentier encuentra más apropiado es esa forma barroca, que agota el paisaje para poderlo percibir.

Lo barroco es ese ruido que se siente en la lectura bajo un escenario que se dibuja repleto de personas, de objetos y de naturaleza. Ya sea en la ciudad durante una

ejecución o en mar abierto, el lugar se lee colmado y ruidoso que recuerda las paredes de roca del Chiribiquete, atestadas de figuras rojas que cuentan historias indígenas.

Aparece también lo barroco cuando se piensa en la historia de confluencias que elabora al ser latinoamericano. Un conjunto de todo reunido orgánicamente es la columna en la Habana, la comida en México o los adornos excesivamente poblados de los carnavales latinoamericanos. Esto, a propósito de ser la región en donde parecen confluir las tradiciones históricas del mundo, o al menos eso se intuye desde la raza cósmica de José de Vasconcelos. Carpentier ubica lo barroco como forma y como momento coyuntural de la historia de un grupo humano y no como un simple estilo europeo del *seicento*.

Con esto lo barroco se concretiza en la acción social no predeterminada que resulta del encuentro épico entre diferentes culturas. Sobre esta base, y reconociendo la relación entre Fernando Ortiz y Alejo Carpentier, se puede intuir que la génesis del concepto de transculturación también se plantea desde los problemas que se le presentaban al ámbito de la creación literaria en América Latina. Como se ha visto hasta ahora, los distintos contextos y la persistencia de lo barroco en todos ellos pone sobre la mesa un hecho, al que, en palabras conceptuales antropológicas, se atribuirá el carácter de transculturación.

En cuanto al contexto histórico, que hace referencia a las creencias religiosas y a todo el mundo suprasensible, se evidencia en la novela, en primer lugar, el fuerte sincretismo entre religiones negras y la católica en estas regiones del Caribe donde la presencia negra fue muy importante.

En segundo lugar, la imbricación entre la religión y la medicina es una constante en la novela, lo cual no es una cuestión meramente de las religiones indígenas y negras, pues en la religión católica durante esta época también se creía que la enfermedad era producto del demonio que consumía el cuerpo del enfermo. De manera que la enfermedad y el contexto de la salud fueron atravesados también por el sincretismo cultural. De ahí que las monjas estuvieran siempre en los escenarios de curación o enfermedad, y que los chamanes y curanderos fueran llamados a curar. Los hospitales no tenían enfermeras,

tenían monjas encargadas de curar y no faltaban en las ciudades signos sobre las casas de algún rito negro.

Quien cuidaba a Jorge en su lecho de muerte era una monja y quien fue a aliviarlo con pócimas fue un brujo. Ogé, médico notable y conocido filántropo de Port-au-Prince, que por cierto era negro, fue quien curó a Esteban, arrancando la planta que absorbía su energía.

En el campo de las creencias era imposible denigrar a afrodescendientes y a indígenas por inferiores, sin embargo, esa diversidad de etnias, que aún sobrevive en el Caribe y que conforma eso que Carpentier llamó el contexto racial, funcionó como una jerarquía económica y política. Contexto que, a pesar de las órdenes de igualdad, venidas desde Francia a las provincias francesas en América, no penetraron en la mentalidad americana, en la que aún hoy abunda el racismo.

La esclavitud, revocada y repuesta por la misma revolución bonapartista, demuestra esa ironía de la política burguesa que aclamaba la libertad. La abolición de la esclavitud no se hizo a favor de la libertad, aunque regó la semilla reaccionaria en los negros e indígenas americanos, esta se hizo como herramienta política para degollar al rey y establecer la monarquía parlamentarista de la burguesía en Francia.

Leyendo la novela en términos marxistas, se descubre que los esclavos, los indígenas y los campesinos, es decir los oprimidos, no lucharon en interés propio, ni durante la revolución extranjera que llegó a América desde Francia, ni en las luchas por la independencia, ya que las dos fueron levantamientos estrictamente por el poder burgués. El vasto problema al que nos enfrentamos en la actualidad es que aún no se ha erigido la *guillotina* latinoamericana, que no necesariamente haga rodar cabezas para implantar la justicia social.

Sin embargo, en opinión del autor, Alejo Carpentier, desde su posición como novelista latinoamericano (y con todo lo que esto implica para él), a partir de la figura de Sofía, sugiere la necesidad de una utopía latinoamericana que va de la mano con la posibilidad de una revolución de las estructuras sociales. Por otro lado, está la figura de

Esteban que, aunque logró superar la visión del político y revolucionario de papel vaciado de ideología (Víctor Hugues), optó por el camino pesimista de la decepción y pasividad.

En este sentido, la historia de América Latina tiene un tinte épico enmarcado en grupos oprimidos y grupos opresores que no cesan su pugna. Carpentier lo entiende muy bien y lo deja planteado al final de la novela, que parece no acabar nunca: *Detrás de las casas, en calles aledañas, parecía que se estuviera congregando una densa multitud. De pronto, cundió el tumulto. Grupos de hombres del pueblo, seguidos de mujeres, de niños, aparecieron en las esquinas, dando mueras a los franceses. (...) Pero esa sangre, lejos de amedrentar a los que avanzaban, apresuró su paso hacia donde el estruendo de la metralla y de la artillería revelaba lo recio de la trabazón... Fue ése el momento en que Sofía se desprendió de la ventana: «¡Vamos allá!», gritó, arrancando sables y puñales de la panoplia. Esteban trató de detenerla: «No seas idiota: están ametrallando. No vas a hacer nada con esos hierros viejos.» «¡Quédate si quieres! ¡Yo voy!» «¿Y vas a pelear por quién?» «¡Por los que se echaron a la calle! –gritó Sofía–.»*

Finalmente, mientras en el Caribe francés de finales del siglo XVIII la guillotina se enmohecía en su nostálgico exilio, en Francia siguen rodando cabezas hasta la revolución proletaria de 1848 que logra evitar ejecuciones políticas. Mientras la comuna, el primer gobierno del proletariado, dura en Francia unos pocos meses (del 18 de marzo al 28 de mayo de 1871), en América Latina se ha mantenido durante 53 años. De esto solo queda decir, que en la figura de Sofía se hace evidente que la revolución latinoamericana tuvo un carácter distinto del que tuvo la francesa, promovida por la burguesía, bajo el lema “*liberté, égalité, fraternité*”.

Es constante la referencia a la luz a lo largo del relato y, más concretamente, a los astros, al firmamento y a sus cuerpos celestes. La novela parece estar concebida, desde el punto de vista de sus personajes, como un juego de eclipses y de “conjunciones” planetarias. Efectivamente, los personajes, en su incesante proceso de mostrarse y desaparecer de la acción, reproducen de alguna manera el juego de intermitencias, extinciones y resurgencias de las luces de este siglo de luces y tinieblas que describe Alejo Carpentier en su novela. No es de extrañar que la luz que alimenta la escritura de

Carpentier se extinga, precisamente, en el momento en que, sobre los últimos rescoldos aún candentes entre las cenizas de aquel alucinado siglo de las luces, caiga, tal y como indica el propio autor en las últimas líneas de la novela, el agua de una garrafa, con la que se pondrá fin simultáneamente al siglo, a sus luces y a la misma novela.

La luz convoca incesantemente en la novela a su contrario, la sombra, y rara es la referencia a la *Creación* que no vaya seguida de muerte y devastación. Efectivamente, no faltan en *El siglo de las luces* ni las escenas apocalípticas ni las referencias explícitas al Juicio Final, especialmente numerosas estas últimas. Toda la novela no es más que eso, un vaivén constante entre el mundo de la luz y el de las tinieblas, entre la ilusión y el desengaño, entre la utopía y la realidad, una extraña simbiosis del génesis y del apocalipsis, de la palabra y la cosa.

En definitiva, *El siglo de las luces* se asienta sobre un entramado alegórico que, partiendo del símbolo de la luz e integrando otros concurrentes, expone la torpeza práctica de los ideales de la Ilustración en el Caribe, así como su descontextualización y aun su hipocresía hacia los problemas políticos de la zona. Este hecho se resume en las opiniones de Sieger y del abate Brottier, en su disputa verbal con Billaud-Vareannes, cuando aquéllos terminan por concluir que el Decreto de Pluvioso del año II había sido una “mera política colonial”.

Así, como hecho demostrativo, Sonthonax, el gobernador de Saint Domingue, ya había declarado en 1792 la igualdad racial en la colonia (antes, pues, de la llegada del decreto) solo a fin de acercarse el favor de los negros ante la amenaza de una invasión española sobre la mitad occidental de la isla. Igualmente, los dos desterrados en Cayena sostienen que las intenciones metropolitanas con la aplicación del decreto en la Guadalupe y en la propia Guayana habían sido las de impedir, respectivamente, la invasión inglesa y la reacción de los grandes blancos, dispuestos a aliarse con ingleses y holandeses, para impedir la entrada de los revolucionarios.

Como se aprecia en la novela, cuando por fin se dieron las condiciones políticas para una profundización en el ideario reformista, los ideales de la modernidad derivaron, sin embargo, en la ejecutiva aplicación de una modernización que social y racialmente se

mostró exclusivista. Cuando Sofía llega a la Guayana Francesa, una piara de cerdos negros entra en la casa de Hugues y este exclama: “¿Cómo los dejan sueltos? ¡Esto es el colmo!”. Aun con todas las salvedades que caben observarse, esta modernización tuvo ocasión de mostrar su notable y casi vocacional ignorancia del medio sociohistórico y natural en el que se intentaba aplicar.

Uno de los episodios más representativos de este aspecto recoge los últimos días políticos de Hugues, cuando, ya en Cayena, el antiguo comisario de la Convención y del Directorio aún intentaba llevar a la práctica los ideales de un amplio projectismo modernizador. Se trata de lo que Hugues llama sus “Grandes Trabajos”, que pasaban por convertir las selvas adyacentes en jardines, en el “creciente miedo (de Hugues) a las tinieblas” que rodeaban la plaza colonial.

El acucioso rastreo de datos acerca de Víctor Hugues en ensayos históricos, así como en documentos y bibliotecas de las islas antillanas, permitió a Carpentier reconstruir el paso por el Caribe de este marsellés, hijo de panadero, que como grumete realizó varios viajes de Francia a América, que con el tiempo fue ascendido a piloto de naves comerciales y que más tarde estableció un gran almacén en Port-au-Prince, saqueado y quemado durante la insurrección de esclavos. Por su cercanía con los jacobinos franceses, se le dotó de poderes para recuperar el control de las colonias francesas en las Antillas; así, permaneció durante largas temporadas en varias islas caribeñas aplicando las oscilantes políticas dictadas desde la metrópoli francesa.

Además de los pasos de Hugues, Alejo Carpentier efectúa una asombrosa reconstrucción de escenas de la época, puntualizando detalles de las costumbres, las creencias, las conductas, las prácticas comerciales, la arquitectura, la música, el vestir, los guisos, los aromas, los conocimientos, las creencias, los ideales, los sentimientos, las emociones y los bandos políticos, tanto en el Caribe como en Francia. Del París de la revolución, considerado el “máximo teatro del mundo” por las radicales ideas políticas, refiere la diversidad ideológica que incluía “ciertas preocupaciones ultramontanas”. Esa diversidad adquiere tintes propios en América, ese territorio que, de tan desconocido, fue visto como esperanza de renovación, como espacio de utopía.

La narrativa de Carpentier es una celebración a las infinitas posibilidades de la lengua española, a partir de un profundo conocimiento de la misma y como un territorio siempre abierto a la exploración y el descubrimiento, como lo hace el autor al rescatar los términos de la navegación marítima de antaño. Para Carpentier, al referirse a momentos históricos en *El siglo de las luces*, de una manera magistral, siempre hace referencia al presente, ya que para él no existe el pasado, sino que todo es un espejo del presente.

Teniendo en cuenta todos estos elementos y la investigación que antecede, se recomienda ampliamente avanzar en líneas de investigación doctoral relacionadas con la representación de las sociedades latinoamericanas en sus obras y la concepción de *Lo Real-maravilloso* que es una concepción estética, una caracterización de la realidad latinoamericana, una búsqueda de definición de lo latinoamericano, como originalidad prometedora. Dicha concepción tiene sus orígenes en el Surrealismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrahams, Meyer. (1971) *Glossary of Literary Terms*. Nueva York
- Anderson, Enrique. (1979). *Teoría y Técnica del Cuento*. Ediciones Marynur.
- Alvarado Planas, Javier. (2017). *La administración de Cuba en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: BOE.
- Acheen, René. (1989). *La Revolución francesa y las Antillas francesas*. Colombia: UNESCO.
- Arasse, Daniel. (1987). *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*. Paris: Flammarion.
- Ariza González, Julio. (1983). *Alejo Carpentier en el contexto histórico y estilístico*. Madrid.
- Arocho, Abigail. (2012). *La Revolución francesa en El siglo de las luces de Alejo Carpentier*. University of Central Florida: Miami.
- Baena Paz, Guillermina. (2017). *Metodología de la investigación*. Grupo Editorial Patria.
- Ballesteros, Carlos. (2019). *La tolerancia activa en Voltaire. Quaestiones Disputatae- Temas en Debate*. 13 (26), 190-207.
- Barrera Martínez, Carlos. (2016). "La Ilustración: impacto sobre América Latina". *Heurística*, 19.
- Beccaria, Cesare. (2015). *Tratado de los delitos y de las penas*. Madrid: Carlos III University of Madrid.
- Becerra, Eduardo. (2014). "El interminable final de lo latinoamericano: Políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos". *Pasavento Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (2), pp. 285-296.
- Belmonte, José. (2007). *La esclavitud en Santiago de Cuba 1780-1803. Espacios de poder y negociación en un contexto de expansión y crisis* (Tesis de doctorado

publicada). España. Universidad Pablo de Olavide. Recuperado el 08 de enero de 2021 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=186534>

Benítez, Angela. (2004). Alejo Carpentier: huella, presencia, revelación lúcida. *Humanidades médicas*, 4 (1), 1-25.

Burke, Edmund. (1970). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London: Scolar.

Cabrera, Guillermo. (1992). *Mea Cuba*. Alfaguara.

Camacho, Luis; Gallardo, Helio; Ramírez, Edgar. (1980) *Filosofía para la Educación Diversificada*. Costa Rica. EUNED.

Carpentier, Alejo. (1952). "Letra y Sofía". En *El nacional*, viernes 3 de octubre de 1952.

_____ (1967). De lo *real-maravilloso* Americano. *Alejo Carpentier, Tientos y diferencias*. Recuperado el 26 de junio de 2021 de: <http://www.literatura.us/alejo/deloreal.html>.

_____ (1967). *Tientos y diferencias*. Montevideo: ARCA Editorial.

_____ (1974). El reino de este mundo. En *Novelas y relatos, La Habana: Bolsilibros Unión*.

_____ (1974). *Los pasos perdidos*. La Habana.

_____ (1976). Lo barroco y lo *real-maravilloso*. En *Razón de ser*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

_____ (1977). «Habla Alejo Carpentier», en *Alejo Carpentier*, Recopilación de textos, Serie Valoración Múltiple (La Habana, Casa de las Américas).

_____ (1980). *El siglo de las luces (1era ed)*. Barcelona: Bruguera S.A.

_____ (2003). *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

_____ (2004). *La consagración de la primavera*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (2011). *El recurso del método, prólogo de Ambrosio Fornet*, México: Lectorum.

_____ (2012). *El reino de este mundo*. Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2013). *El Diario de Carpentier*. Cuba: Fundación Alejo Carpentier.

Chevalier, Jean., Gheerbrant, Alan. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

De Brand, Isabel. (2006). Los monstruos de la razón: la Revolución Ilustrada en El siglo de las Luces de Alejo Carpentier y los desastres de la guerra de Goya. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 11 (21), pp 119-137

De la Fuente, Ricardo. (1991). *El americanismo de Alejo Carpentier*. España: Universidad de Valladolid.

Donoso, José. (1983). *Historia personal del "boom"*. Seix Barral. Barcelona.

Domingo, María Dolores. (1996). "Los españoles en Cuba y su participación en la Guerra de Independencia". Congreso internacional celebrado en Aranjuez del 2 al 28 de abril de 1995. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=7845>

Dumas, Claude. (1970). "El siglo de las luces, novela filosófica". *En Homenaje a Alejo Carpentier*. Nueva York: Las Americas edition.

Eliade, Mircea. (1961). *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Escobar, Juan y Salazar, Maya. (2019). "Algunas lecturas francesas de las independencias hispanoamericanas". *Co-herencia*, 16 (31), 101-149.

Fernández Retamar, Roberto. (1975). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

Franco, Jean. (1975). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.

Fuentes, Carlos. (1969). *La nueva novela latinoamericana*. Joaquín Mortiz.

Fornet, Jorge. (2007). “Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?”. *La jiribilla*.
Revista de cultura cubana, 9–15 de junio 2007.
http://epoca2.lajiribilla.cu/2007/n318_06/318_01.html, consultado 26 de mayo
2023.

Gispert, Carlos. (Ed.) (2004). *Historia Universal*. Madrid: Océano.

González Echevarría, Roberto (1977). *Alejo Carpentier: the Pilgrim at Home*. Ithaca:
Cornell UP.

González Echevarría, Roberto. (2008). *Cartas de Carpentier*. Verbum.

Gottlieb, Anthony. (2001). *The Dream of Reason, A History of Western Philosophy from
the Greeks to the Renaissance*. London: Penguin Books.

Guerra, Sergio. (1997). “Etapas y procesos en la historia de América Latina”. *Cuadernos
de Trabajo, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales*, 2.

Guerrero, Gustavo. (2009). “Crítica del panorama”. *Letras libres*, 93. pp. 24–28.

Guerrero, Gustavo; Locane, Jorge; Loy, Benjamin; Muller Gesine. *A modo de introducción.
Literatura latinoamericana: inflexiones de un término*. *Literatura latinoamericana
mundial: Dispositivos y disidencias*, edited by Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane,
Benjamin Loy and Gesine Muller, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, pp. 1-14
<https://doi.org/10.1515/9783110673678-001>

Guerrero, Gustavo. (2018). *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio social entre dos
siglos*. Eterna Cadencia.

Gutiérrez, Ruth. (2011). “Orden, poder y contrabando en el Caribe durante el medio siglo
antes de la independencia”. *Palabra*, 12.

Hernández, Roberto; Fernández, Carlos y Baptista, Pilar (2014). *Metodología de la
investigación (5a ed.)*. México: Mc Graw Hill.

láñez, Eduardo. (1995). *El siglo XX: Literatura contemporánea. España*. Paraninfo.

Ímaz, Eugenio. (1941) *Estudio preliminar a utopías del Renacimiento*. México. Fondo de Cultura Económica.

Kanev, Venko. (2011). “Los mitos en Carpentier”. *En Hommage a Alejo Carpentier*. Paris: Centre d'Études des Relations et des Contacts Linguistiques et Littéraires (CERCLL).

Kant, Immanuel. (2012). *Contestación a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Taurus.

Knight, Franklin. (2011). *La Revolución Americana y la haitiana en el hemisferio americano, 1776-1804*. Colciencias.

Kritikou, Viktoria. (2018). “El siglo de las Luces de Alejo Carpentier: historia y literatura”. *Asedios al Caimán Letrado: Literatura y poder en la Revolución Cubana*. Charles University

Kropotkin, Piotr. (2018). *La gran Revolución francesa (tomo II)*. México: Grupo Editorial Para Leer en Libertad.

Lacour, Auguste (1857). *Histoire La Guadeloupe (1789-1798)*. Paris; Conseller a la Coer Imperiale.

Larumbe, María., Casanova, Eudaldo. (2019). “Legislación social y Revolución francesa”. *Acciones e Investigaciones Sociales*, 2, 149-169.

Linggi, Claudia. (2013). “Alejo Carpentier, el recurso del método”. *Seminario de literatura: Visiones de Europa en la narrativa latinoamericana del siglo XX*. Université de Fribourg.

Llaca, Jorge (2020). *Ficción e historia en Alejo Carpentier: entre la desfiguración autobiográfica y las derivas de la crítica*. (Tesis de doctorado publicada). Canadá. University of Ottawa. Recuperado el 07 de enero de 2024 de: https://www.academia.edu/43831174/FICCI%C3%93N_E_HISTORIA_EN_ALEJ

O_CARPENTIER_ENTRE_LA_DESFIGURACION_AUTOBIOGRAFICA_Y_LAS_DERIVAS_DE_LA_CRITICA

- Lundvall, Christian. (2017). *La razón y su mitología en, El siglo de las luces, de Alejo Carpentier*. (Tesis de doctorado publicada). Suecia. UMEA Universitet. Recuperado el 08 de abril de 2021 de: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1111566/FULLTEXT01.pdf>
- Malavialle, Renaud. (2009). "Historia y cuerpo en El siglo de las luces de Alejo Carpentier, o cómo combatir el esencialismo" *Revista Brasileira do Caribe, vol. IX, núm. 18*, enero-junio, pp. 552 Universidad de Federal de Goiás Goiânia, Brasil
- Manigat, Sabiner. (2009). "La revolución de independencia de Haití en su primera etapa: La edificación del poder negro en Saint-Domingue". *Revista Ciencia y Cultura*. Recuperado el 23 de enero de 2021 en: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232009000200015
- Marcaggi, Vincent. (1912). *Les origines de la déclaration des droits de l'homme de 1789*. París: Fontenmoing.
- Márquez Rodríguez, Alexis. (1970). *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Márquez Rodríguez, Alexis. (1982). *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México D.F.
- Mayos, Goncal. (2007). *La Ilustración*. Barcelona: Editorial UOC.
- Mata Indurain, Carlos (1995). "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica". *La novela histórica teoría y comentarios*. Eunsa, pp. 13-64.
- Mentón Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica.

- Michelena, Carmen. (2013). *Luces revolucionarias: de la rebelión de Madrid (1795) a la rebelión de la Guaira (1797)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Mobilia, Esther. (1 de octubre de 2019). "La Revolución Francesa y la política internacional europea en los siglos XVIII y XIX" [Artículo en línea]. Recuperado de: <https://ceinaseg.com/la-revolucion-francesa-y-la-politica-internacional-europea-en-los-siglos-XVIII-y-XIX/>
- Monal, Isabel., Miranda, Olivia. (1994). *Filosofía e Ideología de Cuba, siglo XIX*. UNAM: México.
- Muñoz Razo, Carlos. (2011). *Cómo elaborar y asesorar una investigación de Tesis (2a ed.)*. México: Pearson.
- Murgueitio, Carlos. (2018). *La revolución negra en Saint Domingue y sus efectos en la guerra racial de las Antillas y Tierra Firme, 1789 – 1797*. (Tesis de doctorado publicada). México. Centro de Estudios Históricos. Recuperado el 26 de enero de 2021 de: https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX_INST/1284561390002716
- Naranjo, Consuelo., González-Ripoll, María Dolores., Del Árbol, María. (2015). *El Caribe: Origen del Mundo Moderno*. Madrid: Doce calles.
- Navarro, Xiomara. (1998) *La recurrencia de Lituma en la obra de Mario Vargas Llosa*. Estados Unidos de América. Universidad de Texas.
- Nežić, Sara. (2012). *La prosa ficcional de Alejo Carpentier: historia y ficción en sus novelas Los pasos perdidos y El siglo de las luces*. (Tesis de doctorado publicada). Zagreb. Recuperado el 22 de junio de 2021 de: http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/4950/1/Sara_Nezic_Diplomski_rad.pdf
- Núñez, Jorge. (1989). La Revolución francesa y la Independencia de América Latina. *Nuso*, 103.

- Outram, Dorinda. (2013). *The Enlightenment, Third Edition*. UK: Cambridge University Press.
- Oviedo, José Miguel. (2005). *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo 3. Madrid: Alianza.
- Paz, Edmundo. (2008). "Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real-maravilloso". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, 35-42.
- Pérez, Joseph. (2008). "La Revolución francesa y la independencia de las colonias hispanoamericanas". *XVIII Coloquio de Historia Canario-Americana, 1999-2007*.
- Puleo, Alicia. (1992). *El siglo de las luces: dialéctica de la razón y la pasión*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Raggi, Armando. (2017). *Las recurrencias de la memoria*. La Habana: Letras Cubanas.
- Ramiro, Oscar (2001). *La narrativa latinoamericana: Entre bordes seculares*. Colombia: books.
- Rincón, Carlos. (1976). "La poética de lo real-maravilloso americano" En: *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Serie valoración Múltiple, La Habana, págs. 123-177.
- Rinke, Stefan., Schulze, Frederik. (2010). "Los orígenes de las revoluciones de independencia de América Latina en perspectiva atlántica". *Estudios Ibero-Americanos*, 36 (2), pp. 153-178
- Rodríguez Coronel, Rogelio. (1992). Alejo Carpentier: novela y revolución. *Letras y Cultura de Cuba*, 7, 165-189
- Rodríguez, Ileana. (1997). "Historia y alegoría de Alejo Carpentier". *Hispanamérica* 6 (17).
- Rogers, Charlotte. (2013). Guillotina y fiesta en El siglo de las luces. *MLN*, 128 (2), 335-351.
- Sainte Croix de la R., George. (1932). *Víctor Hugues le Conventionnel*. París: Chez l' auteur.

- Sala, Lucía., Beretta, Alcides., Delia, Germán., Dotta, Mario. (1993). *Revolución francesa y Jacobinismo en la Independencia Americana*. Uruguay: Universidad de la República.
- Salomón, Noel. (1971). *Sobre dos fuentes antillanas y su elaboración en El siglo de las luces*. Burdeos: Universidad de Burdeos.
- Sánchez, José (1990). “El siglo de las luces: una sonata de Alejo Carpentier”. *Philologia Hispalensis*, 5 (1), 327-345.
- San José, Eduardo. (2007). “Alejo Carpentier: las luces del siglo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36. Oviedo.
- Sevilla, Rosario. (1989). *Las repercusiones de la Revolución francesa en el Caribe español. Los casos de Santo Domingo y Trinidad*. Cuadernos Americanos Nueva Época, 17(5).
- Soboul, Albert. (1981). *La Revolución francesa*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A
- Solimando, Michelle. (2006). *Le réel merveilleux dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart'*. Tesis doctoral publicada. Université de Franche-Comté, 2006.
- Soto, Ricardo. (2015). *El siglo de las luces de Alejo Carpentier y la presencia de la cultura afrocaribeña en la formación de la identidad latinoamericana* (Tesis de doctorado publicada). Costa Rica. Universidad Latina Campus Heredia.
- Spang, Kurt. (1998). Apuntes para una definición de la novela histórica. Págs. 51-87.
- Stanton, R. (1965). *An Introduction to Fiction*. Nueva York
- Stoetzer, Otto Carlos. (1962). “La influencia del pensamiento político europeo en la América española. El escolasticismo y el período de la Ilustración”, 1789-1825. *Revista de estudios políticos*, 123.
- Tafalla, Joan. (2019). “La Guillotina, el invento infernal de la Revolución”. Recuperado el 12 de septiembre de 2021 de:

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/guillotina-invento-infernal-revolucion_8737

Taine, Hyppolite. (1986). *Los orígenes de la Francia contemporánea. El Antiguo Régimen*. Barcelona: Orbis.

Todorov, Tzvetan. (2014). *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.

Vásquez, C. (1986). "Las mujeres cubanas de la Condesa de Merlin", *CoUoque International «Femmes des Amériques»*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 69-81.

_____ (1990). *Souvenirs et Mémoires de Madame la Comtesse Merlin (1789-1852): Souvenirs d'une Créole*, París, Mercare de France, colección «Le temps retrouvé»,

_____ (1991). *Histoire de soeur Inés, de la Condesa Merlin, relato de una mujer crítica de una época*. Homenaje a Aurora de Albornoz, *La Torre*, Río Piedras, Puerto Rico, vol.VI.

_____ (1991). "El reino de este mundo y la función de la historia en la concepción de lo real-maravilloso americano". *Cuadernos Americanos*, UNAM, México, n.º 28, julio-agosto, vol. 4, 1991, pp. 90-114.

_____ (2003). "Algunas representaciones del puerto en la obra de Alejo Carpentier". *Lesports dans l'espace caraibe. Réalités et imaginaire*, Michéle Guichamand-To-Uis (ed.), París, L'Harmattan, pp. 169-180.

Valenzuela Guzmán, Maribel. (2008). *La Revolución Francesa* (Tesis doctoral publicada). Recuperado el 23 de noviembre de 2020 de: http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_2011.pdf

Veres, Luis. (2001). "La narrativa del indio" en la revista *Amauta*. España: Universidad de Valencia.

Voltaire. (2003). *Tratado de la tolerancia*. Edición, prólogo y notas de Palmiro Togliatti.
Barcelona: Editorial Crítica (Grupo Editorial Grijalbo).

Williamson, Edwind. (1987). "Coming to the Terms with Modernity: Magic Realism and
the Historical Process in the Novels of Alejo Carpentier". *En Modern Latin
American Fiction*, ed. John King, London: Faber and Faber.

Whitehead, Christine. (2015). "V́ctor Hugues". Recuperado el 10 de octubre de 2022 de:
<https://vespresliteraris.blogspot.com/2015/12/victor-hugues.html>

Yacou, Alain. (2006). "La presencia francesa en la isla de Cuba a raíz de la Revolución
de Saint-Domingue (1790-1809)". *ULPGC*, 219-232.

*LOS IDEALES DE LA ILUSTRACIÓN Y LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN EL SIGLO DE LAS LUCES DE ALEJO
CARPENTIER*

Tesis doctoral Juan Andrés García Martín. UCLM