

## La España de *El siglo de las luces*

GRAZIELLA POGOLOTTI

*Universidad de La Habana*

*Es importantísimo para los precursores el asomarse a un siglo, y ahora volverá a suceder que el privilegio de todos los que han asistido con talento a la muerte del siglo XIX y al nacimiento del XX les dará lugar preeminente en el porvenir y serán imitados hasta que las luces nuevas de otros dos siglos vuelvan a originar nuevos precursores...*

Y proseguía Ramón Gómez de la Serna advirtiendo, en el cruce de los siglos, el solaparse de los tiempos. Descubría en Goya el asomo de un germen de futuridad emergente en la superposición de presente y pasado. Algo olvidado hoy, el autor de las *Greguerías* asumió el gesto vanguardista con todos los riesgos que implicaba. En sus cartas sobre papel cuidadosamente seleccionado, la firma de un Ramón desafiante se extendía a lo ancho de la página. Su vínculo con la América Latina se reafirmó en años de exilio. A través de las editoriales bonaerenses, sus obras circulaban por el Continente.

Sin embargo, el ejemplar del texto sobre Goya que he tenido entre las manos fue publicado en La Habana, por el Consejo Nacional de Cultura en 1963. Hay indicios suficientes para suponer que Carpentier, tan activo en el movimiento editorial de entonces, influyera en la inclusión del libro en la Biblioteca Básica de

autores españoles. Después de haber coincidido en tertulias madrileñas, mantuvieron quizás algún contacto posterior. Por lo demás, el cubano debe haber descubierto afinidades con ciertos pasajes de un texto apasionado y, a veces, contradictorio. El tránsito entre dos siglos –los de Goya– marca la cronología en dos de sus novelas más representativas, *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*. Articulado como un peregrinaje –*un pilgrim's progress*– el Ti Noël, en *El reino*, sufre numerosas caídas en sus múltiples peripecias. La víctima, el paciente, termina por convertirse en actuante mediante la conquista de la palabra. En el tiempo de su vida se inscribe la historia del hombre. No muere. Desaparece arrastrado por el huracán, al igual que lo hiciera antes Mackandal, aparentemente consumido por el fuego.

También en *El siglo de las luces* se entretajan infinitas peripecias que iluminan el contrapunteo complementario de dos personajes, Sofía y Esteban. Ahora no se trata de una marcha progresiva, sino de un proceso de cambio. El huracán aparece en el inicio, junto a la misteriosa *Explosión en la catedral* de Monsú Desiderio, descrita con sumo detalle. Al modo de Mackandal y de Ti Noël, la volatilización de los personajes se produce al final, con la evocación implícita de *Los fusilamientos de Goya*, aún más evidente cuando la voz del pintor ha presidido el comienzo de muchos capítulos de la novela. Triunfo de Goya, ese desenlace sugiere una relectura retrospectiva de la historia contada. Relativiza y, en cierto modo, desmonta el concepto arraigado, unilateral y esquemático de las luces en tanto hegemonía absoluta del ejercicio de la razón. Semejante a las peripecias de los personajes, la historia se descubre a través de tres espacios contrastantes, la de una Francia modelada por el saber de la ciencia; la de un Caribe naciente donde la distancia y un contexto social marcado por la esclavitud y el cimarronaje transfiguran las ideas llegadas de la metrópoli; una España desgarrada entre el conservadurismo y el afrancesamiento donde la invasión bonapartista desencadena otra tempestad con la rebelión popular.

Pautada desde los acontecimientos de vida e historia, una crítica corrosiva socava los cimientos de la visión monolítica de la época. El título de la obra adquiere, entonces, un tinte irónico.

Un singular punto de convergencia parece manifestarse entre Carpentier y los apuntes inconclusos de José Ortega y Gasset sobre Goya. Se ha convertido en lugar común subrayar la seducción ejercida en la América Latina por este pensador español dotado de un notable talento literario, cuyo don de la palabra salvaba los obstáculos impuestos por la tradicional aridez de los filósofos.

Con la *Revista de Occidente*, España regresaba a América mediante la práctica de un magisterio intelectual. Esa revelación fascinó a los cubanos de la *Revista de Avance*, sin que dejaran por ello de soñar con el ya tradicional viaje a París. Unos más que otros, con el andar del tiempo, por distintos motivos, se fueron apartando del maestro de otrora. Así sucedió con Carpentier, según testimonio

propio en *Tristán e Isolda en la Tierra Firme*, ensayo fundamental sobre el que habré de volver.

En el mencionado estudio, Ortega y Gasset ratifica una línea de pensamiento desarrollada también en su trabajo sobre Velázquez. A su entender, España carecía de una verdadera historia de la pintura. Entre figuras epigonales, surgían, como *geysers* aislados, personajes portadores de una extraordinaria carga de originalidad. Rompiendo con el criterio establecido, descarta una larga etapa en la producción de Goya. Mientras Ramón Gómez de la Serna exalta el madrileñismo popular del pintor, asociado al rumboso saineterismo de Ramón de la Cruz, Ortega coloca el verdadero nacimiento del artista en el año noventa y cuatro, cuando ya ha recibido la influencia de los afrancesados. La fractura no le debe tanto a un sometimiento a los dictados de la razón como a la asunción de un vivir para las ideas, donde pueden reconocerse rasgos del vitalismo orteguiano. Con matices diferentes, esa razón de ser, ese sentido de la vida animaron a Carpentier y a sus personajes Esteban y Sofía, contrapuestos al pragmatismo del comerciante Víctor Hughes. Presente, pasado y futuro se yuxtaponen nuevamente para atravesar la sucesión de los tiempos históricos con un hilo de continuidad.

Ese permanente proceso de germinación se expresa en la historia y en la creación artística. Al igual que Goya, Esteban, más que un hombre de ideas se expresa a través del arte. Aquí precisa volver a Gómez de la Serna. La futuridad implícita en la obra del pintor se corporeiza en los *Fusilamientos*. Por ello cita *in extenso* un testimonio atribuido al jardinero del pintor. Me remito a algunos párrafos significativos:

En medio de charcos de sangre vimos una porción de cadáveres, este en la postura del que estando arrodillado besa la tierra, aquel con las manos levantadas al cielo pidiendo venganza o misericordia, y algunos perros hambrientos se cebaban de los muertos, jadeando de ansia y gruñendo a las aves de rapiña que revoloteaban sobre ellos.

Permeado por la visión de la posteridad, otro juego del tiempo y la perspectiva, el testimonio muestra al pintor haciendo apuntes apresurados en plena noche, bajo la luz de la luna, mientras uno de sus brazos sostiene un arma defensiva. La atmósfera está teñida de romanticismo. El gesto dramático de los cadáveres anticipa *Los naufragos del Medusa* de Géricault. Pero, más allá de la leyenda, las señales precursoras están en el cuadro de Goya. El empleo del color anuncia las recetas del impresionismo. En el tratamiento de la luz y de los cuerpos hay rasgos expresionistas. En vísperas de la catástrofe, Esteban, el personaje de *El siglo de las luces*, ha anotado cuidadosamente las páginas de *René*, de Chateaubriand, uno de los maestros del romanticismo naciente.

La mirada de Carpentier se entrecruza con las de Gómez de la Serna y Ortega y Gasset, sus contemporáneos. La visión de Goya preside uno de sus textos mayores.

La reivindicación de España tiene, sin embargo raíces más profundas. Al recibir el premio Cervantes, había reconocido su deuda con el Quijote. Aludió con frecuencia al patrón narrativo establecido por la picaresca, que reaparecería en América con el *Periquillo Sarmiento*, de Fernández de Lizardi.

La relación de Carpentier con España se multiplicó a través de sus lecturas y de su experiencia de vida. Crecen en un proyecto programático conscientemente formulado.

Para sucesivas generaciones de estudiantes de bachillerato, la suya entre tantas otras, el ingreso a los estudios literarios se efectuaba con la mediación de los clásicos de la lengua. El *Cid*, *Don Juan* y la *Celestina*, las coplas de Jorge Manrique, Garcilaso, Góngora y Quevedo, Bécquer, integraron nuestra memoria junto al universo zarzuelero, cotidiano en nuestras tablas. Recuerdo mi primer paso por Madrid, breve tránsito con vistas a conocer el Museo del Prado, hace casi medio siglo. Un amigo me había reservado una habitación en una casa de huéspedes cordial y modesta. Descubrí de repente que estaba en Lavapiés y que el sereno seguía recorriendo las calles. Tuve la sensación de encontrarme en un ámbito familiar, donde hubiera vivido desde siempre. La generación de Alejo sostuvo un diálogo intenso con la del noventa y ocho, ya instalada en el diccionario de los clásicos para la nuestra. Alcanzó íntima cercanía con la del veintisiete.

Algunos, como mi padre, recorrieron la península a la buena de Dios, morral a la espalda para que el azar los condujera a paisajes singulares, a iglesitas de aldea y a una riquísima herencia cultural. De todos modos, Madrid era puente obligado para llegar a París, eje central de una vanguardia emergente, creadora, cosmopolita y desafiante. En la capital española iban quedando amistades forjadas entre contertulios noctámbulos, proyectos de revistas y de libros. Para una juventud ansiosa por forjar las coordenadas de un nuevo hacer, fueron los tiempos de un fervoroso entusiasmo. En la biografía de Carpentier asoman los rastros de esa aventura. Lo fundamental para él se derivó de una experiencia estremecedora, la de la guerra civil española. La guerra imaginada podía tocarse ahora con las manos, en su desgarrante dimensión concreta. Muerte y mutilación, peligro, agresión irracional, ciega maquinaria de destrucción, se desencadenaban contra la vulnerabilidad resistente de los seres humanos. Como buen periodista, dejó el testimonio de la inmediatez en sus crónicas de la época. Con el distanciamiento de los años, rescató esa atmósfera en *La Consagración de la primavera*, novela que contiene marcas autobiográficas casi explícitas. La guerra civil española no fue sólo una vivencia del horror, una vuelta a los fusilamientos de Goya. Pero también, de cuanto se avecinaba, un ensayo general de la catástrofe. Como antes sucedió con Goya, el *Guernica* de Picasso se convierte en imagen simbólica de la nueva realidad. Vida y cultura, historia y creación artística se interceptaban.

Lectura y experiencia de vida se integran, despaciosamente horneadas por la memoria. Constituyen las coordenadas indispensables para toda reflexión creadora.

Ambas apuntalan un pensamiento que fundamenta y sistematiza la necesidad de reinsertar en América Latina valores de una tradición española todavía vigentes. Superado el conflicto independentista y, con ello, la relación periférica de subordinación, ese rescate habrá de contribuir al encuentro de fórmulas expresivas útiles para descifrar las realidades del mundo de acá. Se trata, pues, de intentar una operación refuncionalizadora en un contexto intelectual donde la tardía resaca vanguardista, pasado el momento inicial de ruptura necesaria, reducidos sus ímpetus renovadores a gestos gratuitos, resulta un lastre esclerosante, mera reiteración de una retórica vaciada de contenido.

*Tristán e Isolda en Tierra Firme*, ensayo publicado en Caracas en 1951, contiene la matriz primaria de un pensamiento crítico, autocrítico y, a la vez, fundador, preñado por ello de futuridad. Entre tanteos y vericuetos, después de la experiencia literaria de *El reino de este mundo*, en plena elaboración de *Los pasos perdidos*, afirma los hallazgos que sustentan el de esta novela de inspiración venezolana y se proyecta con visión de futuridad respecto a su tarea pendiente, obra aún no escrita, aún no imaginada, inmersa todavía en la incertidumbre.

Así lo atestiguan la naturaleza del texto y la dedicatoria personal a mi padre en un ejemplar que conservo como reliquia a punto de deshacerse, gastado por el tiempo, el polvo, la humedad y el calor.

Todo punto de llegada implica un punto de partida. En la obra de un escritor, los textos se van construyendo uno sobre otro, abiertos a replanteos e interrogantes crecidos en un terreno virgen que nunca llega a desbrozarse por completo. Los ensayos más conocidos de Carpentier sistematizan una experiencia cristalizada y abordan, desde esa perspectiva, los problemas latinoamericanos. *Tristán e Isolda*, en cambio, recupera un instante detenido en el tiempo. Al igual que *Explosión en la catedral*, atrapa el momento del estallido, el tiempo de fragua de un pensamiento rector para un proyecto de gestación. Presidido por una búsqueda de definiciones entre fronteras todavía imprecisas, se deja llevar por los meandros de un pensar en voz alta, semejante, a veces, a las divagaciones del maestro Montaigne. A pesar de los tanteos, pueden reconocerse en su arquitectura sólidas columnas estructurales.

La apertura alude metafóricamente a lo inacabado. Los carpinteros desmontan las lunetas de un teatro en una ciudad latinoamericana sin nombre—Caracas, a no dudarlo— para acrecentar el espacio de la representación de *Tristán e Isolda*. Singular presencia parece ser, en el otro lado del Atlántico, la de una mitología de origen celta. El debate unamuniano acerca de lo local y lo universal

se resuelve mediante el establecimiento de la relación dialógica entre los mitos. Estamos, pues, en el centro del proceso de elaboración de *Los pasos perdidos*.

Crítico adusto, adopta el tono de un íntimo monólogo interior, con resonancias autobiográficas válidas para sus coetáneos y para un espíritu de época compartido en los días de Montparnasse, limpia la hojarasca residual derivada de las rupturas vanguardistas. Los hallazgos de ayer se han reducido a lugares comunes aceptados por los incautos. Rescata del cesto el valor de la ópera y las ambiciosas realizaciones wagnerianas, subestimada antes en favor de la frágil y delicada musicalidad de Debussy. Se aleja de la seducción ejercida otrora por Ortega y Gasset, a quien ya había fustigado sin nombrarlo con motivo de sus muy difundidas concepciones de la deshumanización del arte en las crónicas parisienses de finales de los años veinte. Contrapone al artificio un arte robusto, adjetivo empleado con frecuencia, en esa misma etapa, por el ensayista cubano Guy Pérez Cisneros. Para escapar a una aridez epigonal y esterilizante, propone fundar un nuevo romanticismo, en un destello anunciador de *El siglo de las luces*, de ese Esteban lector de *René*. Una idea similar apuntaba ya en palabras de Robert Desnos recogidas en las mencionadas crónicas parisienses.

En el artículo titulado *En la extrema avanzada* (pp. 107-111) el autor refiere:

Quando decimos que amamos el romanticismo –me decía Desnos recientemente– el público cree que queremos remozar sauces llorones, claros de luna y castillos en ruinas, sin comprender que lo que hallamos hermoso en hombres como Benjamín Constant, como Byron, es el dinamismo que los animaba, su inclinación por una vida peligrosa, su propensión valiente a jugar el todo por el todo.

Aparejada a la recuperación de una vertiente del romanticismo, la centuria de las guerras de independencia reclama paradójicamente la vuelta a una zona de la cultura española descartada bajo el influjo del vanguardismo y de un afrancesamiento originado en la ideología de la revolución para diluirse luego en superficial barniz de cosas sabidas. En esa operación de rescate figura la referencia explícita a los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, entre los cuales se destaca el *Dos de Mayo*. Tal subrayado no es gratuito. La rebelión popular de los españoles y la consiguiente quiebra del orden hasta entonces incommovible constituyen el prelude de la emancipación americana. El imperio comienza a resquebrajarse. Hasta la guerra de Cuba, las sacudidas durarán casi un siglo. La explosión en la catedral tiene dimensiones aún mayores. Antes de su concepción, *El siglo de las luces* se anuncia con un chispazo.

La premonición de lo aún no formulado se precisa cuando Carpentier desplaza el eje actuante de la narrativa de la independencia de los protagonistas masculinos a las mujeres que los acompañaron. Cita como ejemplo a Juana de Azurduy, la Santa Juana de América del dramaturgo Lizárraga. Aboceta una imagen

en la que pueden advertirse rasgos de la Rosario de *Los pasos perdidos*, pero sobre todo de la Sofía de *El siglo de las luces*. La primera procede de una tradición de resistencia, de reproductora de la especie, arraigada en la tierra, apegada a los datos concretos de la realidad. Sofía, por su parte, también anclada en la tierra y en lo concreto, es la apasionada animadora del cambio. Dice Carpentier:

el siglo XIX americano nos ofrece la más estupenda galería de mujeres heroicas y apasionadas que haya conocido la historia; mujeres para las cuales el deber patriótico, la fidelidad al hombre amado, el coraje frente al enemigo, la entrega fogosa en la alcoba, se funden en magnífica síntesis de “mujería de bien”.

*Tristán e Isolda en Tierra Firme* se iniciaba con el laboreo que precede un estreno de grandes ambiciones, según la medida de las empresas wagnerianas. Así se expresa, en imagen simbólica, el carácter procesual de la historia, de la creación artística y de la estructura del propio ensayo. Revela también los vínculos secretos entre representación escénica y composición narrativa. La polisemia implícita en este núcleo proliferante alude al calderoniano gran teatro del mundo, inscrito en un modo muy contemporáneo de entender el lenguaje escénico, descubierto por Carpentier como espectador instalado en la luneta y como conocedor de los entretelones a través de su colaboración con los compositores cubanos de su tiempo y como asesor técnico en la etapa fundacional de Teatro Universitario en la Habana.

La restitución de una España olvidada en el contexto de una concepción romántica sustentada en una memoria subyacente de las luchas por la independencia se proyecta en un entramado narrativo donde intervienen múltiples lenguajes, a la manera de las grandes obras wagnerianas. El músico que Carpentier llevaba dentro utiliza un contrapunteo temático en la alternancia entre Sofía y Esteban. Más atrás, en irrupciones dramáticas, resuena Víctor Hughes, sin olvidar los matices de la flauta de Carlos. En sordina, el componente percusivo de Goya, con su *crescendo* en el gran final.

Teatro y visualidad introducen claves preciosas para el entendimiento de las sutilezas de la composición carpenteriana. Ya había señalado antes que el autor de *El siglo...* fue un adelantado en el desciframiento de los códigos teatrales potenciados en su expresividad por una época marcada por el protagonismo de los *metteurs en scène*. A la época del predominio de los declamadores instalados en un escenario anodino sucedía la interacción de los distintos lenguajes del teatro. Así lo entendió Carpentier. Esa agudeza de observación se advierte en crónicas consagradas, de regreso a Cuba en tiempos de la segunda guerra mundial, al teatro chino de la Habana y a la representación de *Antígona* por Teatro Universitario. La palabra y la actuación ocupan el lugar que les corresponde. Pero música, sonido, luces, color, espacio y movimiento se conjugaron de manera decisiva en la producción

de sentido. Esos componentes han dejado de operar como decorados o como reconstituciones naturalistas de un ambiente donde ha desaparecido la cuarta pared. Intervienen como complemento, como contradicción crítica para favorecer el desarrollo de un imaginario que se expande a través de espacios no delimitados por fronteras en beneficio de un destinatario activo capaz de discernir desde su perspectiva entre múltiples propuestas posibles.

El contexto visual importa porque la mirada sustenta la perspectiva, indagación privilegiada en la obra madura de Carpentier, que alcanza, sin embargo, su mayor grado de complejidad en *El siglo de las luces*, *Concierto barroco* y *El arpa y la sombra*. La inmersión en la atmósfera surrealista le había revelado las infinitas posibilidades de descubrimiento del mundo abiertas a un simple desplazamiento de la mirada. La fotografía ya no se limitaba a un ejercicio de reproducción de certidumbres respaldadas por documentos de fidelidad indiscutible. Rodeada de andamios, bajo la luz artificial de la noche, una fantasmal foto de la Torre Saint-Jacques ilustraba un libro de Breton. Con un movimiento de cámara, Carpentier pasó de lo insólito construido por los surrealistas a su célebre definición de lo real maravilloso. Para él, dos experiencias de vida habrán de conjugarse. Al paso a través del surrealismo se añadirá un acontecimiento íntimo, de vida cotidiana ocurrido a poco de su vuelta a la Habana en el año mil novecientos treinta y nueve.

Quiso volver a las tierras que había conocido de niño en una zona rural de los alrededores de la ciudad. Recorrió reiteradamente los caminos sin llegar a reconocer el paisaje, aunque persistieran allí los árboles de otrora. Al fin, recordando aquellos días, decidió hacerse de un caballo. Desde la altura del lomo de un penco viejo vio resurgir, inmune al tiempo, la imagen precisa guardada en la memoria. El cambio de perspectiva había producido el milagro. La mirada de Carlos inaugura *El siglo de las luces*. Acude presuroso, a marchas forzadas, a un llamado urgente. El padre ha muerto. Desde la altura de su caballo observa el panorama de la ciudad situada en la orilla opuesta. El conjunto urbano no corresponde a la Habana de mediados del siglo XVIII. No guarda semejanza tampoco con el dibujo realista detallado mucho más tarde por el novelista Ramón Meza en ocasión del desembarco del protagonista de *Mi tío el empleado*, aunque en este caso también se verificara un juego de perspectivas. La ciudad luminosa ha nacido de los pinceles de los pintores cubanos de la vanguardia, Amelia Peláez en particular. El desplazamiento del punto de vista se produce ahora a través del tiempo. Al principio de la aventura, de igual modo que en el último capítulo, la evocación implícita de un cuadro, real o imaginario, introduce un germen de futuridad. Los tiempos se superan y contaminan.

El panorama habanero aparece entonces como telón de boca en el escenario de un espectáculo a punto de comenzar. La muerte del padre concluye una etapa, un tiempo de espera. Aletargados hasta ese momento, Sofía, Carlos y Esteban se



entregarán a una acción que vuelve el mundo al revés. La noche se convierte en día. Al austero recogimiento conventual sucede el despertar de la sensualidad, el disfrute de una riqueza recién adquirida en vestuario, comidas interminables, vinos encontrados en el fondo de la bodega. El juego de la representación escénica subraya el proceso de aprendizaje. El lejano rumor enciclopedista adquiere forma concreta en los libros arrumbados y en los aparatos de física que conservan su misterio en cajas a medio abrir. Otra sabiduría asoma desde la clandestinidad. Es el conocimiento de las yerbas curativas o venenosas por parte de negros y mestizos, los esclavos de la casa y el haitiano Ogier. Pronto descartado por insuficiente, el saber libresco cederá paso a la aventura de la vida y de la acción. Personificada en Víctor Hughes, quien entra en la casa precedido por los aldabonazos que convocan al comienzo de la representación. Los actores están dispuestos. El espacio privado se ha convertido en espacio público.

Aún después de la muerte del padre, los jóvenes se habían mantenido en el encierro doméstico. Al transformar la noche en día, y entregarse al frenesí de los juegos, lo reformaron. Intentaron hacer de la casa un ámbito autosuficiente. La violencia del huracán abrió puertas y ventanas. En círculos concéntricos, el espacio del planeta se fue ensanchando. Primero fue la ciudad, contaminada por su periferia. Vinieron luego las zonas rurales inmediatas. Algo más tarde fueron las aguas del mar, donde Venus había nacido y Sofía disfrutó el desbordamiento de su sensualidad. Para Carpentier, para los personajes de *El siglo de las luces*, el mar no sería "la maldita circunstancia del agua por todas partes", según el decir de Virgilio Piñera. Es camino tendido entre islas y continentes, vía para el intercambio de noticias y de conocimientos, para la aventura, el combate y el contrabando, para el viaje de conquistadores venidos desde el otro lado del Atlántico, para la migración de indios procedentes del sur continental a través del rosario infinito de islas caribeñas. Como si los personajes trepan hasta la punta de un mástil, el horizonte se amplía progresivamente. La noción de interdependencia se reafirma. En ese cambio de siglo, el movimiento ha dejado de ser unidireccional.

Poco frecuente en el desarrollo de la novela, el espacio privado representa, sin embargo un centro de gravitación significativo, un refugio para recobrar fuerzas, un sitio donde la acción parece detenerse, un paréntesis de espera, un punto de partida hacia otros horizontes. La casa habanera está en el origen. Es un espacio abigarrado por la acumulación de las cosas que han dejado de tener sentido: el despacho del padre, el almacén de víveres, el mobiliario, la vestimenta deteriorada por el polvo olvidada en baúles y armarios. El despertar de la vida impulsa el necesario desmantelamiento de un pasado muerto. Con la pérdida de las ilusiones, la nostalgia induce a Esteban a la vuelta a los orígenes. Pero la antigua casona ya no es la misma. El estado de bienestar ha introducido otras modas, otros objetos. Sobrevive tan sólo *Explosión en la catedral*, el indescifrable cuadro de

Monsú Desiderio. Sobre los restos de un ayer dismantelado, ha surgido un germen de subversión. A puertas cerradas se reúnen los conspiradores. La masonería ha llegado a estas tierras. Las palabras que Esteban, traductor y tipógrafo, imprimiera han encontrado resonancia. En su tránsito por la Francia revolucionaria, Esteban había tomado distancia respecto a los clandestinos, encerrados en grupos minúsculos, marginados de la realidad, aficionados a los códigos de un lenguaje cifrado. Sabemos, en cambio, que en América, y en Cuba de modo particular, la masonería articuló células organizativas a lo largo de todo un siglo al servicio de la lucha por la independencia. Aunque tratara de mantenerse fuera del juego, Esteban, antes crucificado por el asma, pagará con su sacrificio en las prisiones de Ceuta las consecuencias de las aventuras emprendidas por otros. O, quizás, sea el resultado de sus propias palabras lanzadas al mar. Otra muerte, la del marido de Sofía, delimita el punto de giro.

La última casa, el último escenario del espacio privado, la mansión madrileña no tiene huellas del pasado. *Explosión en la catedral* permanece, imagen concreta de un instante detenido en medio de la catástrofe anunciada. Despojada de objetos inútiles, está habitada por la soledad de los supervivientes. Nada sucede. El volcán dormita, mientras la lava acumula energía para la próxima erupción. Aferrado a las palabras, Esteban lee a Chateaubriand. Expectante, al cuidado del enfermo, Sofía recupera el ambiguo papel de madre asumido en los días de la adolescencia cuando los acontecimientos aún no se habían precipitado. Pero esta vez no será necesaria la intervención de mediadores. Convertido en estatua, en patética caricatura, Víctor Hughes se ha derrumbado. Ahora, la violencia brotará desde dentro, en un movimiento desordenado de capas tectónicas, sustentado en una base popular. Quizás la palabra hubiera recorrido caminos secretos. Ya ha pasado la hora de los conspiradores de Bayona y de los manifiestos lanzados al mar. Los destinos individuales van a sumergirse en la acción. Mutilado, borrado en el apagón de las candilejas, el cuadro de Monsú Desiderio, yace como tareco inútil en la gran casa vacía. Animado por el sentido de la historia y por la mirada de los hombres, sus lectores, la pérdida de funcionalidad lo ha condenado al olvido. En su lugar se impone la presencia del gran sordo.

Desde la publicación de *El siglo de las luces*, me conmovió el impacto del dos de Mayo en el desenlace de la novela. Tanta era la riqueza del libro, tal el vértigo de esos años vividos que mi curiosidad se encaminó por otros rumbos. Entre tanta proliferación de ideas, me dejé arrastrar por la historia de las revoluciones y me cautivó, sobre todo, la producción de un imaginario que hacía emerger de las aguas, otra vez al recuerdo de Botticelli, un Caribe diverso e interconectado, forjado en el cruce de numerosas culturas, semejante en la edad moderna al Mediterráneo de la antigüedad. Pude detenerme más tarde en la sorprendente continuidad de los epígrafes calzados por la firma de Goya. Fui observando luego, en la medida en que ensanchaba mi conocimiento de la obra de Carpentier, el vínculo entre su

obsesión por juego de perspectivas y la necesidad de asumir en la narrativa recursos procedentes del teatro y de las artes visuales. Sus crónicas, sus reseñas de espectáculos, su descubrimiento de la “ciudad de las columnas”, convergían en una misma búsqueda. Con esas referencias en la mano, después de haber apuntado algunos rasgos de su teatralidad en mi discurso de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua, volví al *Siglo*. Y, de repente, se me fue recomponiendo el panorama. La discreta participación percutiente de Goya se abría hacia horizontes inesperados.

En plena elaboración de estas cuartillas, nuevas evidencias me asaltaron. El estudioso chileno Bernardo Subercaseaux había apuntado en artículo publicado por *Imán* la singularidad de la muestra abrumadora de los epígrafes goyescos en el *Siglo* no derivó, sin embargo, mayores consecuencias de esa observación. Luisa Campuzano, al revisar las sucesivas versiones manuscritas del texto, advirtió que las mencionadas citas aparecieron tardíamente, cuando fraguaba su forma definitiva con la aparición de su capítulo final.

Los epígrafes goyescos acompañan momentos decisivos de la novela. Forman un arco casi continuo que ilumina la secuencia progresiva de las peripecias. “Siempre sucede” acentúa el carácter premonitorio de los aldabonazos que anuncian la irrupción teatral de Víctor Hughes y, con ello el desencadenarse tumultuoso de la historia y de los acontecimientos. Los protagonistas van a salir de la crisálida para entrar en el espacio público. Al producirse el desenlace, “así sucedió” responde a aquel anuncio inquietante y premonitorio. Al modo de los antiguos relatos, según la tradición de las fábulas populares, ahora dedicadas a los niños, deja caer el telón. “Extraña devoción” subraya irónicamente la sorpresa de Esteban al recibo de la noticia, vista en los periódicos llegados con demora desde Francia, de la instauración del culto obligatorio al Ser Supremo, hipérbole de un racionalismo que había comenzado por derrumbar iglesias. “Los desastres de la guerra” no alude a combates, sino a las consecuencias de un proceso en contextos que le son ajenos. En Cayena, atrapada en su condición colonial, se acumula la resaca de la Revolución. Los protagonistas de ayer se han convertido en víctimas, en enfermos, en mutilados. La lenta muerte por hambre sustituye la eficiente cuchilla de la guillotina. Billaud-Varennes sigue reclamando sangre y venganza. Las monjas, llegadas como socorristas, muestran sin cortapisas en las calles los hábitos todavía prohibidos por la ley.

Aunque valdría la pena, no quiero hacer exhaustiva –y, por tanto, agobiante– esta relación. Me detengo apenas en algunos indicios de lo que merecería un análisis más acucioso. La voz de Goya se integra a una polifonía que multiplica las perspectivas para develar el sentido de la existencia humana inscrita en un proceso histórico complejo. La palabra del pintor, la evocación implícita de sus imágenes instauran un distanciamiento crítico mediante el cual una racionalidad asida a lo concreto desplaza el dominio de las ideas abstractas. Una postura reflexiva completa las angustias de la sensibilidad y la acción estremecedora de los

acontecimientos. Al decir de Goya, “los sueños de la razón engendran monstruos”. Podría añadirse que así ocurre cuando los sueños, alimento indispensable de la vida, se desgajan de las circunstancias que los vieron nacer.

La voz del pintor comenta y subraya las peripecias fundamentales de la historia contada, sobre todo aquellas, situadas en el permanente tránsito del tiempo que transcurre, dirigidas a poner de relieve los cambios en la conciencia de Esteban. No se limita a ilustrar, porque como suele suceder en los libros de cuentos para niños, la fijeza de la imagen le otorgaría un carácter autoritario, cerrado a cualquier intento de participación creadora nacida de los puntos de vista latentes en la mirada del lector. Interviene, en cambio, para subrayar el carácter dialógico de la composición. Sustentada en una acuciosa búsqueda de la información histórica, la novela se atiene a la precisión de los hechos. El autor insiste en destacar el origen verídico de Víctor Hughes. Pero toda verídica historia se modula según la perspectiva asumida. Los datos inmediatos de la realidad se proyectan hacia una trascendencia instalada en la palpitante temporalidad del reino de este mundo. La reconstrucción epocal no obedece a afanes arqueológicos. La elaboración del material preserva una zona de ambigüedad. El modo de seleccionar y yuxtaponer, procura intersticios garantes de una apertura por la que habrá de penetrar un lector crecido en otros tiempos y en otras circunstancias.

La voz de Goya opera simultáneamente en dos direcciones. Refracta episodios concretos. Construye un discurso que articula una progresión que habrá de desembocar en la imagen dramática de los *Fusilamientos del 2 de Mayo*, allí donde la sangre y la muerte, tantas veces aludidas, desde la muerte del padre y de O’Farril –el frágil marido de Sofía–, apenas una sombra, hasta la danza macabra del terrible cuadro del pintor. Y también la sangre aparece una y otra vez, en las jornadas haitianas en la presencia de la guillotina, en los combates navales del Caribe, en el infierno de Cayena. La voz de Goya se convierte, entonces, en elemento indispensable de una dramaturgia forjada con sumo cuidado. La necesaria apertura se construye a partir de un guión de hierro.

En la estructura polifónica de la obra de Carpentier interviene la alternancia de las miradas de Esteban y Sofía, a la manera de diálogo entre distintos temas musicales. Todo ello se articula en una concepción inspirada en la multiplicidad de lenguajes propia del espectáculo teatral. El escritor pudo superar el reduccionismo vigente en la percepción teatral de su época gracias a su experiencia práctica en el montaje de espectáculos. Algunos pasajes de la crónica parisiense dedicada a *Numancia*, dirigida por Jean-Louis Barrault, permiten sopesar este aspecto:

*Numancia* es una de las más singulares obras, de las más originales que puedan presentarse al público moderno. Obra vigorosa y brutal, que expresa maravillosamente la desesperación de un pueblo que la muerte acosa [...]. Agrupando sus actos en dos jornadas, como lo hizo Barrault, el carácter

arbitrario de esa tragedia se afirma con más elocuencia aún. La primera jornada podría titularse: “los presagios”. La segunda: “la danza macabra [...]”. La segunda jornada es una sinfonía del pánico, que culmina en una hecatombe colectiva. Los hombres y las mujeres corren por las calles de la ciudad como fieras acosadas [...]. El simple cable de la prensa diaria ha vuelto a poner de actualidad la obra de Cervantes, con todo su formidable aporte de humanidad doliente [...]. El decorado es de André Masson. Sobre un fondo sobrio y atormentado, representando una de esas llanuras de guijarros y cielos como sólo se ven en España, las murallas de la ciudad. Esas murallas parten del centro del telón de fondo, y se extienden, en línea recta, hasta el palco del proscenio de la derecha. En su ángulo superior se yergue un centinela, silencioso, inmóvil, atisbando el horizonte como una cariátide viviente [...]. Para Jean-Louis Barrault, el gesto debe acompañar la palabra con una precisión casi matemática. El actor debe ser también danzarín y mímico. Los movimientos de masa requieren la ordenación coreográfica de un ballet. Los grupos deben gravitar, tirar, entremezclarse, con una seguridad absoluta. El espectáculo, en una palabra, debe totalizar todos los elementos teatrales conocidos, sin que los factores texto y acción sufran nunca la menor discrepancia [...]. Me atrevo a afirmar que con *Numancia* hemos planteado la cuestión de la música de acompañamiento dramático sobre bases nuevas, con un resultado cuya novedad ha sido señalada por toda la crítica parisiense [...]. Comencemos por exponer el problema. Cuando un Jean-Louis Barrault os pide una partitura para acompañar una obra como *Numancia*, qué debe hacerse; escribir una música que ahogue el texto, que se sitúe en primer plano, que prosiga fines de éxito en sí, como si se tratara de una ópera; escribir una música modesta, discreta [...] que nadie escucha, y cuya justificación se hace, en ese caso, bastante arbitraria. Ni lo uno ni lo otro. Del mismo modo que Barrault pone el gesto al servicio del diálogo, es menester que los músicos pongan el sonido al servicio de las situaciones dramáticas, creando con notas un equivalente del telón de fondo... Para acompañar una escena de procesión, elegimos un tema de cántico gallego –a pesar de la inexactitud geográfica de su ubicación–, porque sus inflexiones, vecinas del decantus medieval, nos traían un elemento sonoro grisáceo que se armonizaba perfectamente con un lento desfile de figuras agobiadas [...]. El estreno de *Numancia*, esperado por mí con ansia profunda, me ha traído enseñanzas que pienso desarrollar más ampliamente en el futuro.

Las limitaciones de espacio y la necesidad de evitar citas de excesiva extensión impusieron el sacrificio de buena parte de un texto revelador de gérmenes significativos de la poética carpenteriana, válidos para el análisis de *El siglo de las luces*.

El contexto de la guerra civil española en un entorno europeo donde las ominosas señales de un fascismo en expansión se precipitan han conducido a rescatar del olvido la *Numancia* cervantina, de difícil representación escénica. Una

escenografía moderna, con alta carga significativa, sustituye el decorado tradicional. La muralla es imagen simbólica de la ciudad asediada. Sus dos caras encarnan la vigilancia perpetua ante el ataque inminente, y el espacio cerrado, sin escapatoria posible, es el elemento cualificador del destino trágico de sus pobladores. La reorganización de los cuadros en dos partes preserva el ritmo de los acontecimientos y acentúa la dimensión trágica de la obra. Los presagios, siempre ellos, precipitan la acción hacia los desastres de la guerra. El trabajo de Barrault conjuga y dinamiza los códigos teatrales: gesto y palabra, movimiento escénico coreográfico, color y sonido.

A cargo de Carpentier, la música merece un comentario aparte. Entre alternativas extremas, el desbordamiento operático y un discreto, inaudible, acompañamiento musical, la solución se encuentra en la refuncionalización del lenguaje sonoro, integrado al sentido general de la puesta en escena. Prescinde por ello de un fácil historicismo. Apela a distintas fuentes ibéricas y también a una disimulada presencia rítmica asociada a la rumba. El asunto tratado trasciende la referencia histórica. Se coloca en tiempo presente. Sustentado en un acontecimiento local concreto, se universaliza.

Los epígrafes goyescos han dialogado con episodios que apuntan señales de cambio en el devenir de la historia y en la conciencia de los participantes. A través de la novela, se estructuran como secuencia de presagios, anunciadores de los desastres de la guerra que habrán de imponerse al final, en un punto de giro más radical, catástrofe y recomienzo, cuando el levantamiento popular de Madrid preludia la independencia americana. Tal y como había ocurrido con el acompañamiento musical de *Numancia*, donde el sonido debía aproximarse al color, aquí lo visual evocado funciona a modo de contrapunteo rítmico, un tableteo que subraya el sentido profundo de la obra.

Muchos reconocen en el Barroco la hipérbole de la decoración, el movimiento de las fachadas, el predominio del color. Hay también una crispación dramática ante el tiempo que fluye –bien diferente de la tradición clásica– ante las fronteras indeterminadas que separan apariencia y realidad. En sus apreciaciones críticas acerca de la historia del arte, Carpentier descarta lo meramente estilístico. Su ojo, entrenado en la observación arquitectónica y urbanística, percibe otras esencias. Se vuelve hacia Bernini y advierte el protagonismo del espacio, donde lo ilusorio quiebra los muros, desestabiliza la ley de la gravitación universal, construye un inesperado imaginario, favorece la multiplicación de las perspectivas. Lo pequeño se agiganta. Los ejes centrales se desplazan inesperadamente. El equívoco *trompe l'oeil* sorprende la mirada. En la perspectiva está la clave, afirma Carpentier en *El arpa y la sombra*, donde entrega, en gran parte, su testamento literario. En ese libro, más que en *El siglo de las luces* –donde el título enmascara un gigantesco *trompe l'oeil*– los tiempos y las miradas se entrecruzan. Allí también un brevísimo epílogo convoca a una lectura retrospectiva del relato para

colocar en su sitio las piezas dispersas. Andrea Doria, navegante del Mediterráneo, coincide con Cristóbal Colón, aventurero del Atlántico, junto a la espléndida columnata de Bernini.

En el trayecto de *El siglo de las luces*, España parecía situarse en la periferia de una acción centrada en el vínculo de la Francia revolucionaria y el despertar de América. Así lo reafirman, a modo de presagio, los aldabonazos que anuncian, verdadero golpe de teatro, la irrupción subversiva de Víctor Hughes, con el consiguiente quebrantamiento del viejo orden. Sin embargo, otro presagio, admonitorio esta vez, se superpone. “Siempre sucede”, dice la voz del pintor. Su palabra trasciende la inmediatez y se instala en el tiempo de larga duración, con un “siempre” que evoca la eternidad, la infinita marcha de los hombres a través de la historia.

Esa perspectiva ilumina la biografía de hombres y mujeres, sin borrar por ello las líneas de rostros reconocibles, de protagonistas inmersos en las circunstancias, modelados por angustiosas inquietudes intelectuales, por el entusiasmo y la pasión, por la duda y por el reconocimiento súbito de la verdad.

Mientras Sofía, expectante, permanece en la Habana, Esteban se involucra, de costado, en el acontecimiento del siglo. Como Fabricio del Dongo en la batalla de Waterloo, desconoce los sucesos memorables acreditados por los historiadores para dejarse llevar por los incidentes de la cotidianeidad. Su mirada procede de abajo. Desde otra cara de la realidad; y corroe, transgresora, la versión oficial. Es entonces cuando coyunturas imprevistas lo están llevando por el camino de América, cuando tropieza con un pálido reflejo de España. En Bayona, casi en la frontera de la península, los conspiradores elaboran manifiestos. Intentan trasplantar modelos. Desgajados de su tierra, incapaces de establecer contacto real con ella, su verbo revolucionario se diluye en retórica. El empeño adquiere rasgos de farsa.

Apenas entrevista en la distancia, España desaparece. Sólo se mantiene en sordina a través de la palabra presagiosa del pintor.

Regresa tras las puertas cerradas de la casa madrileña, contraparte de la antigua vivienda habanera. *Los desastres de la guerra*, fuente original de los epígrafes goyescos, se funden con la imagen imborrable de los fusilamientos, la terrible danza macabra de muerte y rebelión. La mirada de Carlos intenta restablecer la verdad de lo ocurrido a partir de los fragmentos deshilachados que le van entregando minúsculos testimonios de quienes siguen viviendo a pesar de la tragedia. También la casa había sido tomada por los juerguistas. Porque la vida persiste bajo los estremecimientos de la muerte. Carpentier lo apuntó persistentemente en sus crónicas de la guerra civil, en medio de las bombas que sacudían cada noche aldeas y ciudades, Barcelona y Gerona, Valencia y Madrid.

Esa memoria personal alienta, sin dudas, las páginas finales de *El siglo de las luces*. Pero cuando intelectuales de todo el mundo acudieron a Valencia en defensa de España era el presagio de una guerra de dimensiones nunca vistas. En cambio, cuando Sofía y Esteban se precipitan al combate con armas de utilería, estaba llegando la hora de América.

La palabra y la imagen goyescas han descentrado el eje de la novela a favor de un espacio y un tiempo que rompen los linderos establecidos. Con la palabra y la imagen goyescas, España pasa de la periferia al centro. Los días de la fascinación iluminista han terminado. El detonante explosivo de la revolución francesa ha cumplido su papel. La vacía casa madrileña, contraparte espectacular de la habanera, se mantiene expectante, en una espera que habrá de precipitarse. Cristóbal Colón, al decir de Carpentier, había redondeado el planeta. Ahora las dos orillas se funden en un espacio interactuante. Las palabras no caen en el vacío, presagiaba el frontispicio de la obra. Y, al igual que en *Los pasos perdidos*, el Génesis recuerda el inicio de los tiempos, ahora la voz de Job se impone sobre la de Goya. En el despegue de la acción, Carlos, descubridor del paisaje habanero, será el portador de las noticias. Transitoriamente, su mirada se ha movido de la periferia al centro. En el puente insular entre el Caribe y el Atlántico, su voz suplantarán a la de Víctor Hughes.

Viajero de inagotable curiosidad, Carpentier anduvo con frecuencia por los caminos de España. Disfrutó con pasión su paisaje natural y humano por la meseta castellana, por las tierras de Cataluña, por las laderas de los Pirineos. Telúrico es el adjetivo persistente que emplea para caracterizar los rasgos de un panorama adusto, el mismo utilizado luego en su redescubrimiento de una América deslumbrante. En ambos casos, la naturaleza subsiste desde el Génesis, más allá de los tiempos históricos. Explorador de ciudades, andariego siempre, observador insaciable, visitante de museos, su visión de España trasunta los estremecimientos de una memoria personal alimentada por la vida. Ahora, recién esbozado el tránsito entre dos siglos, en un planeta empequeñecido y amenazante, la novela de Esteban y Sofía no ha cerrado su ciclo. Para los lectores que están naciendo en otros contextos, su espacio sin fronteras se abre a nuevas posibilidades de lectura.