INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.

2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.

3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.

4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.

5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/4164

77-1814

CHASE, Cida Solano, 1937-
CORRELACION ENTRE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS ESTILISTICOS Y LA TEMATICA EN LA FICCION EXTENSA DE ALEJO CARPENTIER HASTA EL SIGLO DE LAS LUCES [Spanish Text].

The University of Oklahoma, Ph.D., 1976
Literature, Latin American

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1976

CIDA SOLANO CHASE

ALL RIGHTS RESERVED

THE UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

CORRELACION ENTRE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS ESTILISTICOS Y LA TEMATICA EN LA FICCION EXTENSA DE ALEJO CARPENTIER HASTA EL SIGLO DE LAS LUCES

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY

CIDA S. CHASE

Norman, Oklahoma

1976

CORRELACION ENTRE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS ESTILISTICOS Y LA TEMATICA EN LA FICCION EXTENSA DE ALEJO CARPENTIER HASTA EL SIGLO DE LAS LUCES

APPROVED BY

Laurel Dunham

Mary E. Davis

Bessie A. Clement

Jean P. Artman

James D. Fife

DISSERTATION COMMITTEE

AGRADECIMIENTO

Hago pública mi profunda gratitud a los profesores sin cuya paciente guía este trabajo no hubiera podido realizarse: Dr. Lowell Dunham, Dr. James Abbott, Dr. Jim P. Artman, Dr. Seymour Feiler, Dra. Besse A. Clement y Dra. Mary E. Davis.

INDICE DE CAPITULOS

CAPITULO		PAGINA
I.	INTRODUCTION: ALEJO CARPENTIER, SU OBRA Y LA NOVELISTICA CONTEMPORANEA	1
II.	PRESENCIA Y FUNCION DE REGIONALISMOS Y TERMINOLOGIA MUSICAL EN LA DICCION DE CARPENTIER	14
III.	DOS ASPECTOS SINTACTICOS SOBRESALIENTES EN LA PROSA CARPENTIERIANA	60
IV.	CALIDAD Y FILIACION DE LAS IMAGENES MAS FRECUENTES	102
V.	CONCLUSION	177
BIBLIOGRAFIA		182

CORRELACION ENTRE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS ESTILISTICOS Y LA TEMATICA EN LA FICCION EXTENSA DE ALEJO CARPENTIER HASTA EL SIGLO DE LAS LUCES

CAPITULO I

INTRODUCCION

ALEJO CARPENTIER, SU OBRA Y LA NOVELISTICA CONTEMPORANEA

La valiosa contribución de Alejo Carpentier a la novelística hispanoamericana contemporánea se debe fundamentalmente a los elementos de un estilo innovador e inconfundible, cuya correlación con la temática puede seguirse á través del proceso evolutivo de su obra de ficción.

A pesar de su formación cultural europea, de las largas permanencias en el exterior y del origen exótico de sus ancestros, la obra de Alejo Carpentier es profundamente americana, asimismo trascendental ya que busca la divulgación de un concepto ecuménico de lo americano. Un crítico francés, comentando la labor literaria de Carpentier, expresa:

> Le but de Carpentier est double: magnifier et surtout faire connaître l'univers sud-américain:

> "Le travail du romancier sud-américain -dit-il- doit être celui d'Adam nommant les choses."[1]

Esa tarea de Adán la realiza Carpentier a través de una escrupulosa selección de vocabulario, mediante el cual revela el mundo hispanoamericano, haciendo que el lector lo sienta, lo conozca sin tener que recurrir a la enojosa tarea de mirar al pie de la página para comprender tal o cual término regional.

De hecho la obra de este novelista se debe sobre todo a la meditación sobre América realizada durante sus peregrinaciones por Europa y diversos países hispanoamericanos. Una breve visión sobre el origen y trayectoria de su producción literaria se hace necesaria para ubicarlo en su época y apreciar la ascendencia de sus tendencias artísticas y los procedimientos que se manifiestan en su estilo.

Alejo Carpentier nació en La Habana, Cuba, en el año 1904. Por el tiempo cronológico en que le ha correspondido aparecer en el panorama intelectual de las letras de Hispanoamérica, se le coloca en la promoción generacional de 1924, la generación vanguardista.[2] A dicha generación pertenecen hombres de letras tan ilustres como Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, Eduardo Mallea, Pablo Neruda y otros. En el ámbito del Caribe aparece en ese entonces el

---

[1]Claude Fell, "Rencontre avec Alejo Carpentier," Les Langues Modernes, 59e Année, N°3 (1965), p. 103.

[2]José Juan Arrom, Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963), p. 194-213.

conjunto de literatos que busca, mediante la corriente negrista, el hallazgo de un criollismo trascendental en la literatura hispanoamericana. Este grupo de escritores comprende el puertorriqueño Luis Palés Matos, Manuel del Cabral en la República Dominicana, los cubanos José Zacarías Tallet, Nicolás Guillén, Ramón Guirao y Emilio Ballagas. Es en la tendencia negrista donde se contempla el surgimiento de Carpentier en las letras, con contribuciones en el campo de la poesía tales como "Liturgia", publicada en La Habana en 1930.

En Cuba propiamente dicha uno de los signos que anuncian el nacimiento de una nueva generación de escritores, es la aparición de la Revista de Avance (1927-1930) que durante tres años, primero quincenal y luego mensualmente, constituyó el órgano de expresión de los jóvenes intelectuales cubanos. Alrededor de esta revista se congregan las primeras voces que advocan una revolución artístico-espiritual en la literatura hispanoamericana haciendo patente no sólo su propio ideario, sino también dando noticias sobre las renovaciones artísticas que ya habían surgido en Europa y en algunas partes de América. El núcleo de cohesión de estos jóvenes es la figura de José Martí con su optimismo, su fé en la capacidad creadora del hispanoamericano y la innovación que el héroe llevo a cabó en el campo de la estilística. Alejo Carpentier se encuentra entre los fundadores y editores de la Revista de Avance que solían

firmar sus colaboraciones como "Los Cinco" o simplemente "Los 5". Esta curiosa denominación pudo haber sido sugerida por el grupo de compositores franceses conocido como "Les Six" y que hacia 1918 decidió al unísono que una nueva revolución en el campo de la música se hacía necesaria en la época. Esta sugerencia quizás no esté muy alejada de la verdad, ya que el afán de renovación de esta joven generación cubana no se limitaba a la literatura, sino que se manifestaba con igual intensidad hacia las bellas artes y las artes plásticas. Los otros escritores con los cuales Carpentier compartía su labor en la Revista de Avance eran: Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso y Martí Casanovas. La primera expresión del criterio de estos escritores se realizó en los siguientes términos:

> Lo inmediato en nuestra conciencia, es un apetito de claridad, de novedad, de movimiento... Modestos como somos, llevamos, eso sí, nuestra pequeña antena, lista para cuantos mensajes de otras tierras y de otros mares podamos interceptar en nuestra ruta. Los descifraremos, hasta puede que seamos alguna vez osados en contestarlos.[3]

Un tiempo después de haberse fundado esta revista Carpentier y Casanovas, desilusionados, se alejaron del grupo; José Zacarías Tallet y Félix Lizaso ingresaron a ocupar sus puestos de editores. Las intensas ambiciones de renovación de Carpentier lo impulsaron a pensar que la Revista de Avance

---

[3]"Al levar el ancla," Revista de Avance, 1, N°1 (1927), p. 1. Citado por Carlos Ripoll, "La Revista de Avance (1927-1930). Vocero de vanguardismo y pórtico de revolución," Revista Iberoamericana, 30, N°58, (1964) p. 263.

en realidad no estaba llevando a cabo verdaderamente los propósitos con que se había establecido. Con el correr de los años el novelista ha dicho:

> Yo considero que era una revista pacata y muy mal orientada. No había una verdadera selección de los materiales que publicaba. Se tenía una vaga idea de que debía ser una suerte de órgano de las ideas nuevas: el cubanito en pintura, la poesía de vanguardia, las modernas tendencias musicales, pero como de costumbre, padecíamos un atraso de años y así, por ejemplo, ignorábamos el surrealismo cuando éste entraba en su mejor fase.[4]

A pesar de la amargura que revela este severo juicio sobre la labor artística de la revista, su importancia en la génesis y el desarrollo del vanguardismo cubano no puede ser ignorada. En cuanto a Alejo Carpentier se refiere, es en esta revista donde su nombre empieza a aparecer en el panorama de la literatura cubana.

Al examinar el proceso evolutivo de la obra de ficción de Carpentier, íntimamente relacionada con sus peregrinaciones fuera de Cuba, se encuentra que su primera novela Ecué-Yamba-O (España, 1933) de tendencia negrista, halla su origen en la cárcel de La Habana donde el escritor había sido encerrado en 1927 por firmar un manifiesto contra el gobierno de Machado. Poco después hubo de huir a Francia debido a las persecusiones políticas de la época. Mediante la ayuda de Robert Desnos conoció a André Breton y así fue invitado a participar en la revista Revolution Surréaliste.

---

[4]Alejo Carpentier, "Autobiografía de urgencia," Insula, Año 20, N°218 (1965), p. 3.

Se puso entonces en contacto directo con los miembros más destacados de la generación vanguardista de las letras francesas: Aragon, Tzara, Éluard, Sodoul, Benjamin Péret y asimismo con pintores como Chirico, Ives Tanguy y Picasso. Carpentier produjo algunos relatos surrealistas en francés tales como "El estudiante",[5] pero pronto se apartó del surrealismo convencido de que no contribuiría nada nuevo a dicho movimiento. Pero el conocimiento de esta tendencia artística tuvo un impacto decisivo en la futura obra de ficción de Carpentier; lo indujo a percibir nuevas posibilidades para la novelística hispanoamericana que en esa época se encontraba aferrada fuertemente al criollismo de la generación anterior, la de Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera. Observando y compartiendo durante un tiempo los anhelos de los surrealistas franceses, Carpentier llegó al convencimiento de que la realidad trascendente o maravillosa creada por los europeos artificialmente, es en América una realidad palpable que va desde nuestros días y llega hasta los orígenes de la vida en la tierra. Esta es la tesis que el escritor desarrollará más adelante en su novela Los pasos perdidos (México, 1953), y de este concepto arranca la búsqueda y expresión de lo real maravilloso americano en sus obras de ficción. Con respecto a esta realidad "sui generis" en América dice el novelista:

> América es el único continente donde distintas

---

[5]Carpentier, p. 5.

> edades coexisten, donde un hombre del siglo veinte puede darse la mano con otro del cuaternario o con otro de poblados sin periódicos ni comunicaciones que se asemeja al de la Edad Media o existir contemporáneamente con otro de provincia más cerca del romanticismo de 1850 que de esta época.[6]

Carpentier reconoce ampliamente su deuda con el surrealismo y la importancia de esta tendencia en la prosa y la temática de la novelística hispanoamericana contemporánea. Con relación a este aspecto él comenta:

> En Amérique du Sud, on peut trouver du surréalisme partout sans le fabriquer. Les nouveaux écrivains sudaméricains ont réussi à creer un 'merveilleux' qui est merveilleux sans cesser d'être réel. Il y a en Amérique Latine, dans les hommmes, les objets, les constructions, etc..., certains points merveilleux qui peuvent être interprétés d'une certaine façon. Le surrealisme nous a aidés à connaître notre monde, à le montrer, c'est-à-dire à le rendre universel.[7]

Alejo Carpentier estuvo residiendo en Paris hasta 1939, año en que la nostalgia lo obligó a regresar a su isla natal. Poco tiempo después de haber vuelto a Cuba realiza un viaje a Haití, invitado por el actor francés Louis Jouvet. Allí se dedica a recorrer la costa de Ville su Cap, visita la mansión de Paulina Bonaparte, Sans-Souci y la Citadelle La Ferrière. He aquí el origen de su aclamada novela <u>El reino de este mundo</u> (México, 1949) donde el novelista explora extensivamente lo real maravilloso en el mundo del Caribe.

Carpentier es un escritor muy versado en otras artes, sobre todo en la música. En México el Fondo de Cultura

---

[6]Carpentier, p. 13.

[7]Fell, pp. 107-108.

Económica auspició en 1946 su tratado La música en Cuba, obra de valor histórico y crítico en la que el autor descubre música cubana ya en el tiempo de la conquista. La afición musical del novelista proviene fundamentalmente de estudios formales realizados en Europa y de su convivencia con músicos y artistas cubanos y extranjeros. Muy temprano en su carrera literaria produjo cuatro "escenarios" para obras del compositor cubano Amadeo Roldán: La rebambaramba (1928), un ballet; El milagro de Anaquillé, Mata-cangrejo y Azúcar de 1929 que constituyen poemas coreográficos de tendencia negrista. La presencia de la música se hace evidente a través de toda la obra de ficción de Carpentier, ya sea en el empleo de tecnicismos musicales en la dicción, en elementos de la temática o en el aspecto estructural de la novela. Este último punto adquiere su máxima expresión en la novela corta El acoso (Buenos Aires, 1956) que está estructurada en forma de sonata: primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión o coda.[8] Esta novela aparece incluida más tarde en un volumen titulado Guerra del tiempo (México, 1958) que también contiene tres cuentos: "El camino de Santiago", "Viaje a la semilla" que ya había aparecido en La Habana en 1944 y "Semejante a la noche".

---

[8]César Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", en Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra., ed. Helmy F. Giacoman (New York: Las Américas Publishing Co., 1970), p. 26.

En 1945 realizó Carpentier un viaje a Venezuela, tuvo la oportunidad de conocer las regiones del Alto Orinoco y convivir con las tribus que la habitan. Es aquí donde se encuentra la gestación de la novela Los pasos perdidos (México, 1953) que en 1956 recibió en Francia el "Prix du Meilleur Livre Étranger". Su obra El siglo de las luces (México, 1962) fue asimismo concebida en Venezuela hacia 1956, con datos que el escritor había obtenido en París sobre Victor Hugues, el caudillo de la Revolución Francesa en las Antillas. Ya para 1958 esta novela estaba terminada; pero el éxito de la Revolución Castrista y el afán de perfección estilística del escritor impidieron que la obra saliera a luz en ese entonces. Entre las obras de Carpentier de más reciente publicación se encuentran Tientos y diferencias (México, 1964), un conjunto de ensayos y crítica literaria; El derecho de asilo (España, 1972), un relato cargado de ironía política; Los convidados de plata (Uruguay, 1972) que constituye la primera parte de una trilogía sobre la Revolución Cubana y El recurso del método (México, 1974) obra que versa sobre un pícaro político americano que llega a ser dictador.

Al estudiar la obra de ficción de Alejo Carpentier se hace evidente que este literato tiene plena conciencia de que las mayores dificultades del novelista hispanoamericano contemporáneo son de orden formal, el lograr decir exactamente lo que se quiere revelar al lector universal. De esta

convicción se deriva el hecho de que su estilo resulte penosamente elaborado. Al no estar satisfecho con lo escrito, Carpentier ha llegado al extremo de escribir el mismo capítulo de una novela quince veces, hasta quedar enteramente satisfecho de lo dicho en sus páginas.[9] El expresó en una conferencia propuesta por las Reuniones Internacionales de Ginebra que la novela después del Ulises de James Joyce, sufre de un complejo de Ulises. El novelista siente la impresión, al escribir, que lo que está haciendo no posee suficiente valor, que hay aún algo mejor por hacer, aunque sea necesario escribir una misma escena un sinnúmero de veces.[10]

En cuanto a la preocupación formal mediante la cual Carpentier anhela y alcanza dar universalidad a temas netamente americanos, su producción literaria se sitúa junto a la de la más nueva generación de novelistas en la América Hispana. Esta es una generación que ya ha llegado al convencimiento de que en el Nuevo Mundo se puede crear verdadera ficción buscando fuentes en la América misma. Con respecto a este punto, un crítico contemporáneo comenta:

> Latin Americans have discovered that the solution to the problem of national or continental identity

---

[9]Carpentier, p. 3.

[10]Alejo Carpentier, "Papel social del novelista", Casa de las Américas, Año 9, N°53 (1969), p. 11.

> cannot be established from outside as a justification but must come from within and take the form of a search.[11]

Carpentier y los nuevos novelistas hispanoamericanos hacen valiosas sus visiones de la realidad americana a través de la renovación del lenguaje, y la técnica aprendida, con resultados fecundos, de maestros extranjeros como Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Sartre y otros ilustres novelistas de las cuatro primeras décadas del siglo XX. Pero el aspecto más importante con respecto a esta nueva generación de novelistas en Latinoamérica es que actualmente ellos son más productores netos de ficción americana, que consumidores serviles de ideas y temas foráneos. Mediante la creación de un nuevo lenguaje narrativo han ofrecido una prueba patente de la madurez de la novelística hispanoamericana. Haciendo caso omiso de las academias y las severas leyes de la retórica tradicional, adquieren la materia prima de su dicción de donde primero pueden, siempre y cuando dicha selección de vocabulario vaya en función de la temática en cuestión. Junto a novelistas más jóvenes como Julio Cortázar, José Lezama Lima, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier es al mismo tiempo maestro y colega admirador de sus obras. La misma relación podría establecerse con respecto a la filiación lingüística de novelistas aún más jóvenes que los anteriores como Gabriel García Márquez y Guillermo Cabrera Infante. En cuanto a la coexistencia

---

[11]Emir Rodríguez Monegal, "The New Latin-American Literature," London Times Literary Supplement, 14 Nov. 1968, p. 1273, col. 6.

actual de todos estos novelistas en Hispanoamérica, Emir Rodríguez Monegal observa que hay:

> ....four generations which one could easily isolate into compartments, but which in the real process of literary creation share the same reality, explore unheard-of experiences, techniques, secrets of the craft and mysteries.[12]

Verdaderamente la generación de novelistas contemporáneos se lee mútuamente con la avidez que leyó a Joyce, Kafka, Faulkner y otros. Los escritores se conocen, se respetan y se admiran con evidente sinceridad. Cuando en una entrevista en Francia se le preguntó a Alejo Carpentier por los principales novelistas latinoamericanos de la actualidad él manifestó:

> Il faut citer d'abord mon ami Carlos Fuentes, avec son livre La región más transparente, où il abandonne la description d'un paysage folklorique et rural. Il a écrit dernièrement un livre merveilleux: La muerte de Artemio Cruz, où les plans du Moi, du Toi, du Lui, sont en constante interférence. Il y a aussi Mario Vargas Llosa avec La ciudad y los perros, tableau sans précédent de l'adolescence masculine, où un thème universel est atteint à travers une peinture locale. Je citerai aussi Rayuela de Julio Cortázar.[13]

He aquí una prueba de la desinteresada admiración de Carpentier por sus discípulos y colegas que tienen como él una meta común, la universalización de la literatura de la América Latina. Parte de la recompensa de este esfuerzo es la oleada de lectores nativos que Carpentier y sus contemporáneos han promovido. Dichos lectores están recibiendo

---

[12]"The New Latin American Novelists", Tri-Quarterly, 13-14 (Fall-Winter, 1968-69), p. 17.

[13]Claude Fell, p. 105.

el mensaje emitido, quizás la clave de la problemética latinoamericana se encuentre en la obra de estos escritores. Tal vez la elevada visión continental de hombres como José Martí, José Enrique Rodó y Alfonso Reyes ya está empezando a materializarse.

En todo caso una investigación de la obra de Alejo Carpentier revela el valioso producto de un artista poseedor de una cultura profundamente americana y cosmopolita. Se ven en ella también largos años llenos de experiencias enriquecedoras y de intercambios artísticos fecundos. Hay una marcada correlación entre algunos de los procedimientos estilísticos empleados por Carpentier y la temática desarrollada. En esta correlación se hallará la clave de lo universal en la ficción extensa de este hombre de letras.

CAPITULO II

PRESENCIA Y FUNCION DE REGIONALISMOS Y TERMINOLOGIA MUSICAL EN LA DICCION DE ALEJO CARPENTIER

Alejo Carpentier en su pequeño volumen de ensayos y crítica literaria titulado Tientos y diferencias, expresa que el novelista hispanoamericano contemporáneo está en la obligación de nombrar todo lo que "define, envuelve y circunda" su mundo si quiere situarlo en el plano de lo universal. A continuación el excritor pone de manifiesto lo siguiente en relación a la dicción que se ha de emplear:

> Terminaronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son curiaras, polleras, arepas o cachazas. Terminaronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página para explicarnos que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal.[1]

Estas afirmaciones no son sólamente anhelos de parte de Carpentier; un estudio cuidadoso de su ficción extensa pone en evidencia que el escritor ha logrado este propósito en la

---

[1]Alejo Carpentier, Tientos y differencias (Montevideo: Arca Editorial, 1976), pp. 39-40.

mayoría de sus obras. Unicamente su primera novela Ecué-Yamba-O de 1933 y el cuento titulado "Los fugitivos" incluido en la edición de 1970 de Guerra del Tiempo, pero de concepcion más temprana,[2] presentan evidencias de vocabulario influido por corrientes regionalistas netas de la época. Ecué-Yamba-O difiere enormemente de su ficción posterior precisamente en el aspecto lingüístico, ya que reproduce con fidelidad toda suerte de tendencias viciosas prevalentes en el lenguaje hablado de los campesinos cubanos y otras nacionalidades del ámbito del Caribe. Su temática se desenvuelve alrededor del campesino negro, desheredado y expropiado de sus escasos bienes por compañías norteamericanas llegadas a Cuba a establecer ingenios modernos. A pesar del tono de protesta y de la plaga intensa de formas dialectales, Carpentier busca la ascensión universal de la temática mediante la revelación de ciertos contextos ctónicos de la región de las Antillas. La obra penetra en el mundo mágico del negro cubano, la complicada cosmogonía que constituye su único patrimonio y refugio contra los abusos de compatriotas y extranjeros. Las creencias y rituales de dicha cosmogonía son el resultado de un sincretismo religioso africano-católico. Se les rinde culto a una serie de

---

[2]Este cuento vio la luz en Caracas en 1946 y junto a Ecué-Yamba-O ha sido repudiado por Carpentier. Véase: Frank Janney, "Apuntes sobre un cuento de Alejo Carpentier: 'Los fugitivos'", en Klaus Müller-Berg, ed., Asedios a Carpentier (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1972), p. 91.

deidades africanas, ocultas todas tras imágenes cristianas tales como Obatalá, el crucificado; Yemayá, representada como una Virgen; y Shangó, que mantiene todos los rasgos de Santa Bárbara, y que a veces se presenta como Santa Bárbara-Shangó. La revelación de este mundo negro mágico es lo que impide que la obra sea sólamente una novela regional de denuncia, a pesar de que ofrece una fuerte dósis de contenido social de filiación naturalista.

En Ecué-Yamba-O el aluvión de barbarismos en vocabulario se hace aparente en los parlamentos citados de los personajes o en el uso esporádico del diálogo entre los campesinos negros cubanos. Construcciones como las siguientes son frecuentes en esta primera novela:

> —¡Barbarita, sinbelgüenza; suet'ta a tu em'manito![3]
> —Barbarita, corre a buscal a Luisa y dile que venga enseguía, que voy a dal a lú...[4]
> —Lo cochino, sinbelgüenza, deben habel'la ensuciao toa con e'jocico.[5]

Las tres construcciones proceden del personaje Salomé Ecué, negra sufrida y prolífica, madre de Menegildo, el protagonista de la obra; pero podrían provenir de cualquier otro personaje. Notando los fenómenos de transcripción de este vocabulario pueden obtenerse varias observaciones a saber: la transcripción de consonantes dobles donde sólo una existe y donde la repetición de la misma ocupa el lugar

---

[3]Alejo Carpentier, Ecué-Yamba-O (Buenos Aires: Editorial Xanandú, 1968), p. 17.

[4]Carpentier, p. 18.

[5]Carpentier, p. 18.

de una consonante omitida, como sucede en "suet'ta", ocurre comúnmente cuando el sonido de una consonante líquida es el que aparece omitido en palabras como "Menegid'do", "ag'guna" o "em'manito" y "habel'la", términos observados en los parlamentos citados de Salomé. Este fenómeno de transcripción se da asimismo cuando es el sonido "s" el que aparece sustituido, y ocurre siempre ante los sonidos de consonantes oclusivas sordas en vocablos como "Eppaña", "eppiritismo"; "gutto", "puetto"; "deccuide" y "buc'cate".

Los personajes de Ecué-Yamba-O emplean en su dicción toda una gama de anomalías del lenguaje además de las ya apuntadas. En su enunciación se pueden observar otros fenómenos más comunes como la omisión de la "s" final de los plurales, los verbos u otros vocablos terminados en "s" o en "z", en combinaciones como "lo cochino"; la omisión de la "l" en el artículo definido masculino como en "e'tiempo"; la eliminación de la "d" en las terminaciones "ado", "ido" e "ida" en transcripciones como "arañao" o "enseguía". Con la terminación "ada" ocurre la pérdida total de la sílaba "da" y se dan transcripciones como "embarrás" por "embarradas" y "colorá" por "colorada", errores bastante corrientes entre los hispanohablantes, que indican una pronunciación rápida y descuidada. La sustitución de la "r" final por una "l" ocurre frecuentemente en infinitivos o en sustantivos terminados en "r" tales como "mujel", dicha sustitución puede también ocurrir en medio de la palabra como en

"fuelte". La "h" inicial se hace aspirada y la transcripción del sonido tiene lugar mediante el empleo de una "j", como en "jocico" o el verbo "han" en la oración "se jan caíc".[6] El cambio de la "s" final en "j" gutural se manifiesta corrientemente en el artículo definido plural masculino transcrito "loj", y en ocasiones ante el sonido "k" como en "ejqueleto", o ante una nasal como en la frase "buenaj noches" o la palabra "mijma". Toda esta jerga engorrosa cargada de discrepancias en la fonología del lenguaje aparece en Ecué-Yamba-O con el propósito de clasificar socialmente al campesino negro cubano. Esta es la única obra de ficción extensa en que Carpentier utiliza la deformación fonética de la lengua, pero constituye un aspecto que no puede omitirse si se quiere realizar una visión general, evolutiva de su novelística.

Otra obra en que se nota el empleo de regionalismos, aunque de índole diferente a los anteriormente discutidos, es la narración corta "Los fugitivos". En dicho cuento Carpentier relata mediante un narrador omnisciente la lucha por la preservación de la vida de un esclavo que ha escapado y un perro, antiguo cazador de negros fugitivos. Ambos, hombre y perro, se ven obligados a unir sus energías para mantenerse vivos en un territorio silvestre e inhóspito. Los dos personajes llevan nombres genéricos Cimarrón, esclavo en huida, y Perro; los dos se encuentran unidos por

---

[6]Carpentier, p. 38.

las mismas necesidades apremiantes como lo son el hambre, la necesidad de albergue y los instintos de reproducción.

"Los fugitivos" es un cuento que ofrece gran interés debido a que en él se vislumbran corrientes temáticas que van a aparecer claramente definidas en obras posteriores de primera magnitud. El tópico de la caza del hombre y la lucha de éste por conservar la vida va a aparecer más adelante en la novela corta El acoso (1956); el tema de la regresión en tiempo y espacio que ya había sido utilizado por Carpentier en el cuento "Viaje a la semilla" de 1944, adquiere su máxima expresión en Los pasos perdidos (1953). Cimarrón huye de la civilización de la Cuba del siglo XIX para internarse en un paisaje primitivo con evidencia de cuevas antiguas llenas de helechos, estalactitas y aun huesos humanos prehistóricos. En su lucha por la supervivencia queda reducido a un nivel meramente animal, de ahí que pueda aliarse a Perro, que anda desamparado por haber perdido la huella del Ingenio al correr tras el olor de una perra jíbara en celo. Es interesante notar que en "Los fugitivos" así como en Los pasos perdidos el personaje principal encuentra su caída al no poder resistir la llamada de la civilización de la cual ha huído. Cimarrón confabula su propia muerte cuando se aventura a la población en busca de licor y de mujeres de bajos oficios, y el protagonista de Los pasos perdidos vuelve al siglo XX, cuando no puede seguir funcionando sin la ayuda de accesorios de trabajo

indispensables en su profesión.

En "Los fugitivos" la revelación del paisaje primitivo en que se mueve Cimarrón la lleva a cabo Carpentier mediante el empleo de un gran número de regionalismos diseminados a lo largo del relato en relación a la fauna y la flora del campo virgen cubano. Algunos animales silvestres como la "jutía", el "manatí" e insectos como el "zunzún" hacen su aparición en el cuento; asimismo se ofrece una vegetación que contiene "dragos", "pitahayas", plantas de "culantrillo" y de "mamey". Carpentier se manifiesta consciente de la ininteligibilidad de muchos de estos términos para una gran mayoría de lectores, y se ve obligado a hacer algunas llamadas al pie de la página. Este es un aspecto que él combate incansablemente en su obra posterior y así logra salir de su ruralismo primerizo.

Los americanismos continúan formando parte de la dicción de la obra madura carpentieriana, pero el escritor muestra cambios sorprendentes en su método de emplearlos. Un ejemplo concreto de esto constituye la revelación de una comunidad indígena primitiva en Los pasos perdidos, donde la descripción cobra vida, adquiere matices maravillosamente reales, mediante el uso certero de regionalismos:

> Detrás de mí, amasando el casabe, había varias indias de pecho desnudo, con el sexo apenas oculto por un guayuco blanco, sujeto a la cintura con un cordón pasado entre las nalgas. De las paredes de hoja de moriche colgaban arcos y flechas de pesca y de caza, cerbatanas, carcajes de dardos envenenados, taparas de curare, y unas paletas en forma

> de espejo de mano que servían- lo sabría después- para la maceración de una semilla dispensadora de embriaguez, cuyos polvos se aspiraban por canutos hechos con esternones de pájaros. Frente a la entrada, entre ramas aspadas, tres anchos peces rojiviolados se tostaban sobre un lecho de brazas. Nuestras hamacas, puestas a secar, me recordaron por qué habíamos dormido en el suelo. Con el cuerpo algo adolorido salí de la churuata, miré, y me detuve estupefacto. ...[7]

En este párrafo el significado de muchos de los americanismos tales como "casabe", "guayuco", "moriche" y "churuata" puede ser deducido fácilmente debido a la manera en que están relacionados con formas verbales, adjetivos y sustantivos castizos que contribuyen a elucidarlos. El "casabe" puede entenderse fácilmente como alimento, y el "guayuco" aparece claro como una forma de vestimenta primitiva; el citar dichos términos al pie de la página hubiera sido una faena del todo superflua. Los americanismos aquí empleados enriquecen la prosa, están interpolados en la descripción con suma propiedad y su función es arrojar luz sobre el mundo descrito. Conversando en una ocasión con Octavio Paz[8] sobre el aluvión de indigenismos existente en Hispanoamérica y su empleo en el lenguaje literario culto, el eminente poeta me dijo que todos estos vocablos deben recibirse como elementos enriquecedores de la lengua, y que la destreza de

---

[7]Alejo Carpentier, Los pasos perdidos (Mexico: Compañía general de ediciones, S.A., 1968), p. 178.

[8]En el otoño de 1971 este eminente poeta impartió un curso monográfico sobre el Modernismo en la Universidad de Oklahoma en el cual tuve la oportunidad de participar.

un escritor se hace evidente cuando ellos aparecen desempeñando la función que les corresponde. Esto es precisamente lo que Alejo Carpentier hace con los americanismos en su obra posterior; todos son bienvenidos y cumplen la función de mostrar con palabras lo que es el mundo hispanoamericano. Utilizando el apoyo de vocablos castizos u oraciones completas con subordinaciones, él logra elucidar su significado. Este método ha de producir necesariamente una prosa barroca, "forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca para darle relieve y definirlo", comenta Carpentier mismo.[9]

Ya en 1956 Arturo Uslar Pietri en su ensayo "Lo criollo en la literatura"[10] había destacado, entre los rasgos individualizadores de la literatura hispanoamericana, el barroco como el estilo preferido por los escritores desde el siglo XVI hasta la época contemporánea. El observa en el estilo barroco un medio de que se vale el criollo para satisfacer su gusto por "lo oscuro, lo difícil, lo elaborado" y expresa:

> No le parece al hispanoamericano que se puede ser gran novelista sin escribir en una hermosa prosa. Ni se puede ser pensador sin una expresión artística.[11]

---

[9] Tientos y diferencias, p. 39.

[10] Incluido en Las nubes (Santiago: Editorial Universitaria, S.A., 1956), pp. 66-78.

[11] Uslar Pietri, p. 72.

Alejo Carpentier contempla su barroquismo y el de sus colegas de una manera más amplia y significativa, para él este estilo es una necesidad inevitable en el escritor hispanoamericano, así lo explica:

> Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. . . .
>
> . . . . . .
>
> No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico, metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, revesados, contrapuntos inauditos, derrota de lo pitagórico) que puede verse en Puebla de México, o de un desconcertante, enigmático árbol de la vida, florecido de imágenes y de símbolos, en Oaxaca. No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de "nombrar las cosas", aunque con ello nos alejemos de las Técnicas en boga. . . .
>
> . . . . . .
>
> El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.[12]

Para Carpentier, no es por mera ampulosidad que el escritor hispanoamericano sea barroco; su historia, la amalgama racial-cultural de sus gentes y el mundo natural que lo rodea lo obligan a serlo, si es que él quiere alcanzar la más alta expresión de su continente en las obras literarias. El escritor latinoamericano contemporáneo ha logrado dar un enfoque universal a la realidad americana mediante aludes de palabras.

---

[12] Tientos y diferencias, pp. 40-41.

Al estudiar la ficción extensa de Carpentier se hace patente que uno de los aspectos de su barroquismo estilístico, yace en el manejo de una profusión abrumadora de términos procedentes de diversas áreas artísticas y científicas. Entre las áreas artísticas la música ocupa evidentemente un lugar primordial. Este escritor, como Miguel Angel Asturias y Agustín Yañez, exhibe un empeño especial en incorporar la música en lo que escribe; pero en su obra la música adquiere mucha más importanica que en la de los otros dos novelistas, ya que aparece formando parte de elementos capitales de la misma, ya sea la temática, el patrón estructural o la dicción empleada. Concentrándose en este último aspecto, vale la pena seguirle la pista al léxico musical carpentieriano y demostrar su función en la obra como un todo artístico.

En Ecué-Yamba-O los términos musicales abundan, y están siempre íntimamente relacionados con la afición natural del negro cubano a la música, afición que constituye un refugio que no sólo le provee de diversión, sino que desempeña un papel esencial en sus rituales ñáñigos. En días de fiesta la humilde vivienda de Menegildo Cué se veía invadida por toda suerte de instrumentos elementales en su mayoría de percusión, fabricados con el ingenio de negros jóvenes para obtener los efectos rítmicos deseados. En las descripciones de estas fiestas, Carpenteir expone ampliamente sus habilidades de musicólogo tanto en cuanto a instrumentos y melodías nativos, como en asuntos de música europea. Así dice en una

de las numerosas descripciones:

> Los sones y rumbas se anunciaban gravemente, haciendo asomar hocicos negros en las rendijas del corral. El idioma de toques y porrazos nacía en los percutores. Los ruidos entraban en la ronda, sucesivamente, como las voces en una fuga. La marímbula, clavicordio de la manigua, diseñaba un acompañamiento sordo. Luego, los labios del botijero improvisaban un bajo continuo en una comba de barro, con resonancia de bordón. El güiro zumbaba con estridencia bajo el implacable masaje de una varilla inflexible. Varios tambores, presos entre las rodillas, repondían a las palmadas dadas en sus caras de piel de chivo atesadas de fuego. Un tocador sacudía rabiosamente sus maracas a la altura de las sienes, haciéndolas alternar con cencerros de latón. Para salpimentar la sinfonía de monosílabos, una baqueta de hierro golpeaba pausadamente un pico de arado, con cadencia alejandrina, mientras otro de los virtuosos rascaba la dentadura de una quijaga de buey rellena de perdigones.[13]

En la exposición de este conjunto musical campesino, Carpentier recurre al amalgamamiento de términos que denotan instrumentos musicales nativos, términos musicales cultos y nombres de instrumentos de procedencia europea. Vocablos musicales como "fuga", "clavicordio", "bordón" y "sinfonía de monosílabos" resultan puntos de apoyo para aclarar la función y naturaleza de instrumentos nativos afrocubanos como la "marímbula" o el típico "güiro" o calabazo del Caribe, sin robarle a la descripción el aire rural deseado. Términos empleados con un significado diferente al que comúnmente se les asigna como es el caso de "botijero", aparecen elucidados mediante la descripción de la actividad realizada por el músico en cuestión. Así la presentación de una orquesta elemental como parte de la vida del

---

[13] Ecué-Yamba-O, p. 32.

campesino negro cubano queda al alcance del lector.

En las descripciones de estos bailes afrocubanos Carpentier tiende en ocasiones a la personalización de los intrumentos musicales como cuando apunta:

> A la caída de la tarde, el contrabajo, la marímbula, el bongó, el güiro y las maracas doblaban la esquina y penetraban en fila en una casa llena de gente. Los músicos se instalaban en el patio, bajo farolillos de color, y el primer son cundía como una marejada por sobre los techos vecinos.[14]

Personalizaciones como éstas encierran cierto aire de jococidad bienvenido en esta primera producción carpentieriana, pero que no ha de repetirse más en su obra posterior. En el universo problemático de su producción de madurez no hay sitio propicio para señales de humor.

Durante estas fiestas populares los negros entonan versos que tienen sabor a letanías, y que aluden a personajes típicos representativos como:

> ¡A llorar a Papá Montero!
> ¡Zumba!
> ¡Canalla rumbero![15]

Los tipos aludidos en versos de sones cubanos como éstos provienen del teatro bufo cubano del siglo XIX y fueron ampliamente explotados durante la vanguardia en Cuba por Nicolás Guillén y otros poetas de su generación.[16]

---

[14]Carpentier, p. 189. [15]Carpentier, p. 33.

[16]Alejo Carpentier, La Música en Cuba (México: Fondo de Cultura Económica, 1946), pp. 233-34. Esta obra sirve de correlato a Ecué-Yamba-O no sólo para encontrar el origen de la poesía criolla incluida, sino para comprender más a fondo los asuntos del ñañiguismo y la santería cubanos.

En Ecué-Yamba-O está presente la habilidad rítmica de los personajes especialmente en momentos de graves crisis, donde la música se convierte en el único escape mental posible. Usebio Cué, padre del joven protagonista de la novela, extraviado en medio de un terrible huracán ve la muerte tan de cerca que, pensando en una costumbre ancestral, ya se imagina bailado por sus amigos:

> Lo bailarían,
> Lo bailarían,
> Que sí
> Que no
> Lo bailarían,
> Y se acabó.
> Se
> a-
> ca-
> bó...[17]

Los versos de rumba danzan en su cabeza compitiendo con la furia del viento y la violencia de la lluvia. Algo semejante le ocurre al joven Menegildo al ser conducido en tren hacia La Habana para ir a cumplir una condena de cárcel. El terror mantiene inmóvil al personaje, sólo su sentido mental del ritmo permanece alerta y el compás de las ruedas del tren le sugiere una y otra vez:

> Huye alacrán, que te pica el gallo
> Huye alacrán, que te pica el gallo.[18]

Al ser trasladado a otro tren evidentemente más moderno y rápido, el ritmo del verso cambia:

---

[17]Carpentier, Ecué-Yamba-O, p. 50.

[18]Carpentier, p. 133.

Huye alacrán, que te pica, que te pica,
que te pica el gallo.[19]

Las alusiones musicales y rítmicas en esta obra forman una parte integral, inseparable de la temática especialmente en los capítulos que se refieren al rompimiento ñáñigo, donde se exponen algunos de los rituales constitutivos de la cosmogonía negra cubana. La música y los movimientos rítmicos del cuerpo al compás de instrumentos de percusión, especialmente tambores, constituyen un aspecto esencial de las ceremonias.

El tambor, que aparece con frecuencia en Ecué-Yamba-O, se torna un instrumento indispensable en la novela El reino de este mundo. En esta obra aparece constantemente asociado con los ritos esotéricos de hermandades ñánigas, las practicas del vodú y particularmente con las sublevaciones e intentos de emancipación de los negros haitianos.

El reino de este mundo es una novela histórico-legendaria donde se explora el choque entre el iluminismo francés del siglo XVIII y el mundo primitivo y mágico afro-antillano. Con esta obra Carpentier empieza a ampliar su visión del Caribe situándose en Haití, durante una de las épocas históricas más violentas de esa nación. Aunque los acontecimientos históricos aparecen reorganizados de acuerdo con la visión artística del escritor, que explota ampliamente lo real maravilloso del mundo haitiano, en la obra

---

[19]Carpentier, p. 134.

pueden distinguirse varios grandes momentos: el descontento inicial de los esclavos con los colonos franceses, que culmina con la sublevación dirigida por el precursor de la independencia el hechicero Mackandal, y los levantamientos dirigidos por otros cabecillas negros adictos a las prácticas de creencias afroantillanas como el jamaicano Bouckman; la emigración de los colonos a Santiago de Cuba; las campañas del General Leclerc, que con su esposa Paulina Bonaparte ha llegado a Haití a poner coto al desorden; y la fase culminante de los esfuerzos de independencia haitiana que tiene lugar durante el reinado de Henri Christopher, el monarca negro que impone una tiranía feroz contra los miembros de su misma raza. Utilizando la supervivencia del esclavo Ti Noel, Carpentier logra conectar todos estos eventos separados por períodos de tiempo considerables. La figura de Ti Noel no sólo sirve para dar unidad estructural a la obra, sino que permite apreciar la activa participación histórica de los negros haitianos en los acontecimientos de la época.

La oportunidad de emplear términos musicales directamente relacionados con los eventos históricos, aparece siempre propicia en esta obra. En relación a este aspecto, el libro La música en Cuba escrito por Carpentier en 1958 bajo los auspicios del Fondo de Cultura Económica de México, arroja mucha luz sobre el contenido de El reino de este mundo. El novelista utiliza la música para destacar los

aportes culturales y cambios de actitudes que ejercieron los colonos franceses en Santiago de Cuba. Desde que empieza la huida ya en la barca carbonera en que escapan M. Lenormand y su esclavo Ti Noel, va un músico alsaciano que ha logrado salvar su clavicordio y que interrumpe en ocasiones "un tiempo de sonata de Juan Federico Edelman."[20] Mediante La música en Cuba se puede saber que dicho músico fue el padre del profesor de piano de más alta estima en La Habana del siglo XIX.[21] En Santiago de Cuba los emigrados establecen su sede de diversiones en el café Tívoli y dice Carpentier en su novela:

> Lo que más importaba ahora era tocar la trompeta, bordar un trío de minué con el oboe, y hasta golpear el triángulo a compás, para hacer sonar la orquesta del Tívolí. Los notarios de otros tiempos copiaban papeles de música; los recaudadores de impuestos pintaban decoraciones de veinte columnas salomónicas en lienzo de doce palmos.[22]

Pasajes como esté encuentran su correlato en La música en Cuba,[23] ya que el novelista se ajusta con fidelidad a muchos hechos históricos relacionados con el impacto de los emigrados en la sociedad cubana de fines del siglo XVIII. En Santiago de Cuba la vida rústica colonial se ve sacudida por una ola de cambios de actitudes que acentúan la

---

[20]Alejo Carpentier, El reino de este mundo (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1969), p. 63

[21]Carpentier, p. 169.

[22]Carpentier, El reino de este mundo, p. 64.

[23]Carpentier.

conducta licenciosa:

> Los camerinos de hoja de palma real propiciaban deliciosos encuentros, mientras algún marido barítono, muy posesionado de su papel, era inmovilizado en la escena por el aria de bravura del Desertor de Monsigny. Por vez primera se escuchaban en Santiago de Cuba músicas de pasapiés y de contradanzas.[24]

Pero junto a influencias nocivas, los colonos franceses trajeron muchos ritmos nuevos que llegaron a arraigarse y a enriquecer la música nativa. En cuanto a talentos musicales de la época, Carpentier no pierde la oportunidad de mencionar en El reino de este mundo a Esteban Salas. Fue éste "el primer compositor cubano cuya obra hubiere de llegar hasta nosotros",[25] y cuyas composiciones el novelista descubrió mientras realizaba la investigación encomendada por el Fondo de Cultura Económica. En sus andanzas por Santiago de Cuba, el esclavo Ti Noel penetra en la catedral y se da a contemplar sobrecogido las imágenes patéticas del templo, mientras escucha los experimentos musicales del anciano compositor. El narrador comenta que "don Esteban Salas enriquecía esas sinfonías discordantes con bajones, trompas y atiplados de seiseis."[26]

En El reino de este mundo la preocupación constante por la música no sólo se manifiesta en el empleo de términos técnicos o la suministración de nombres de músicos de la

---

[24]Carpentier, El reino de este mundo, p. 65.

[25]Carpentier, La música en Cuba, p. 73.

[26]Carpentier, El reino de este mundo, p. 66.

época, sino en otros aspectos de la dicción de la obra. Carpentier exhibe una minuciosidad premeditada en las descripciones relacionadas con la presencia o la ausencia de ruidos y sonidos en el ambiente. En el episodio en que ocurre la desbandada del personal al servicio del monarca Henri Christophe que ha quedado inmensamente solo en Sans-Souci, el narrador comenta:

> El Salón de los Espejos no reflejó más figura que la del rey, hasta el trasmundo de sus cristales más lejanos. Y luego, esos zumbidos, esos roces, esos grillos del artesonado, que nunca se habían escuchado antes, y que ahora, con sus intermitencias y pausas, daban al silencio toda una escala de profundidad.[27]

En este pasaje el silencio se vuelve ruidos que poco a poco se van acentuando con el efecto de la repetición del adjetivo demostrativo "esos"; los ruidos se convierten en sonidos y luego aparece la idea de música mediante la intervención de los términos "intermitencias", "pausas" y "escala". Los elementos musicales no sólo se utilizan aquí para ornar o dar vida a la descripción, sino para adentrarse en la sensación de infinito desamparo que cunde en el espíritu del rey negro, un desamparo que paulatinamente llega a ser terror al compás del ritmo de tambores lejanos:

> ....la noche se llenó de tambores. Llamándose unos a otros, respondiéndose de montaña a montaña, subiendo de las playas, saliendo de las cavernas, corriendo debajo de los árboles, descendiendo por las quebradas y cauces, tronaban los tambores radás, los tambores congós, los tambores de Bouckman, los tambores todos del Vodú. Era una vasta percusión en redondo, que avanzaba sobre Sans-Souci, apretando el cerco. Un

---

[27]Carpentier, p. 111.

> horizonte de truenos que se estrechaba. Una tormenta, cuyo vórtice era, en aquel instante, el trono sin heraldos ni manceros.[28]

El empleo de una abundancia apreciable de gerundios y el uso del imperfecto de indicativo, resultan procedimientos estilísticos eficaces para producir la sensación del movimiento ondulatorio de la música. Es como una gigantesca serpiente enrrollándose, que avanza y penetra en todas partes. Aquí puede observarse también el efecto vital y multiplicador de los tambores suscitado por la repetición intensa del término. Su música ondulante conlleva toda suerte de malos augurios, constituye el medio de que los súbditos negros se valen para provocar la destrucción de Henri Christophe con sus propias armas, las de los rituales afroantillanos.

La asociación entre el toque de tambores y las actividades de entes negros recurre con insistencia en la ficción extensa carpentieriana. Aún en una obra como Los pasos perdidos donde el elemento negro está casi ausente, dicha asociación aparece. Recuérdese que al comentar los mitos e historias que se habían tejido alrededor del fundador de Santa Mónica de los Venados en el corazón de la selva, el protagonista dice del Adelantado:

> ....se había hecho el rey de un palenque de negros huidos al monte hacía trescientos años, y que, según afirmaban algunos, tenían un pueblo defendido

---

[28]Carpentier, p. 114.

> por estacas, donde siempre retumbaba un trueno de tambores.[29]

Los pasos perdidos, que constituye sin lugar a dudas un notable ejemplo de la dicción madura de Alejo Carpentier, es probablemente la obra que incluye el mayor número de vocablos tomados del área de la música. El móvil que desencadena la obra es el tedio existencial y la frustración de un compositor cuyo talento ha sido prostituido por el comercio, uno de los pilares de mayor fuerza en la civilización occidental. Caminando hastiado por las calles de la ciudad ultramoderna del siglo XX, el protagonista contempla en las vitrinas de una librería títulos tan significativos y reveladores de sus ansias de huida y libertad como la Odisea y el Prometheus Unbound de Shelley. Con respecto al segundo el protagonista confiesa:

> ....su título estaba demasiado ligado al viejo proyecto de una composición que, luego de un preludio rematado por un gran coral de metales, no había pasado, en el recitativo inicial de Prometeo....[30]

Alusiones musicales como éstas aparecidas al iniciarse la novela, logran establecer con muy buenos resultados el efecto nocivo de la sociedad contemporánea en las actividades creadoras del protagonista. El personaje aparece aprisionado y su imaginación anquilosada; el ambiente se ha encargado de aniquilar sus intentos de creación. En cuanto la obra

---

[29]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 133.

[30]Carpentier, p. 18.

avanza, las alusiones a la música vienen a surtir con frecuencia un efecto opuesto. Cuando el personaje se va despojando gradualmente de sus corazas de antaño al adentrarse en la sociedad primitiva, sus impulsos creadores renacen:

> Una obra se ha construido en mi espíritu; es "cosa" para mis ojos abiertos o cerrados, suena en mis oídos, asombrándome por la lógica de ordenación. Una obra inscrita dentro de mí mismo, y que podría hacer salir sin dificultad, haciéndola texto, partitura....[31]

Los efectos purificadores del ambiente primitivo continuan manifestándose en su iniciativa artística:

> ....hay ya, en mi cerebro, una mano que tacha, enmienda, delimita, subraya. No tengo que regresar a las torpezas de una embriaguez para poder concretar mi pensamiento: sólo me es preciso esperar el amanecer, que me traerá la claridad necesaria para hacer los primeros esbozos del Treno.[32]

La señal máxima de que el protagonista ha logrado un alto grado de purificación espiritual se da cuando su impulso creador produce. El personaje crea una oda vocal y sinfónica inspirada en el canto mágico de un brujo de la selva, empeñado en resucitar a un muerto:

> Ante la visión de un auténtico treno, renació en mí la idea del Treno, con su enunciado de la palabra-célula, su exorcismo verbal que se transforma en música al necesitar más de una entonación vocal, más de una nota, para alcanzar su forma....[33]

La consumación del acto de creación musical sirve de contraste entre la pureza de la primitiva sociedad de la selva

---

[31]Carpentier, p. 220. [32]Carpentier, p. 221.

[33]Carpentier, p. 224.

venezolana, y la sociedad maniática aprisionada en la ciudad ultramoderna del siglo XX.

Los elementos musicales en Los pasos perdidos y el proceso de purificación espiritual del protagonista comienzan a formar un paralelo desde el momento en que empieza a manifestarse la evasión espacial-temporal del personaje. A su llegada a la ciudad hispanoamericana donde el ambiente entero le penetra por los sentidos, revela la satisfacción que le produce escuchar la lengua de su niñez expresando que es el idioma en que aprendió a leer y a solfear.[34] Sus reacciones positivas hacia el nuevo mundo se dan con insistencia mediante términos musicales. En la población de Los Altos la noche se le hace tangible a través de los sonidos naturales del campo:

> Hubiera querido acallar las voces que hablaban a mis espaldas para hallar el diapasón de las ranas, la tonalidad aguda del grillo, el ritmo de una carreta que chirriaba por sus ejes.[35]

El punto culminante de la visita del protagonista a esta población es el encuentro con un arpista campesino, probablemente uno de los llamados "arpistos" de la América del Sur que pueden hallarse con más frecuencia en zonas rurales de Venezuela y Paraguay. La extensa descripción de la habilidad de este músico nativo, que se presenta en una taberna descalzo, con el sombrero en la mano, se lleva a cabo enteramente a través de términos musicales cultos,

---

[34]Carpentier, p. 46. [35]Carpentier, p. 78.

profesionales:

> ....el arpista colocó las manos sobre la cuerda entregándose a la inspiración de un preludiar, para desentumecerse los dedos, que me llenó de admiración. Había en sus escalas, en sus recitativos de grave diseño, interrumpidos por acordes majestuosos y amplios, algo que evocaba la festiva grandeza de los preámbulos de órgano de la Edad Media. A la vez, por la afinación arbitraria del instrumento aldeano, que obligaba al ejecutante a mantenerse dentro de una gama exenta de ciertas notas, se tenía la impresión de que todo obedecía a un magistral manejo de los modos antiguos y tonos eclesiásticos, alcanzándose, por los caminos de un primitivismo verdadero, las búsquedas más válidas de ciertos compositores de la época presente. Aquella improvisación de gran empaque evocaba las tradiciones del órgano, la vihuela y el laúd, hallando un nuevo pálpito de vida en la caja de resonancia, de cónico diseño, que se afianzaba entre los tobillos escamosos del músico. Y luego, fueron danzas. Danzas de un vertiginoso movimiento, en que los ritmos binarios corrían con increíble desenfado bajo compases a tres tiempos, todo dentro de un sistema modal que jamás se hubiera visto sometido a semejantes pruebas.[36]

El protagonista se desborda en un torrente de palabras al descubrir el talento nativo, espontáneo de este músico campesino, cuyo arte genuino mantiene aún reminiscencias de tradiciones musicales antiquísimas, algunas ya olvidadas en el viejo continente. La evidente acumulación de términos musicales cultos forma un contraste valioso entre la figura del campesino de "tobillos callosos" que lleva consigo un "instrumento aldeano", y el valor de su destreza artística casi instintiva, que pone de manifiesto un arte tan puro como el de músicos eruditos pulidos en conservatorios. He aquí el vocabulario musical empleado para evidenciar uno de

---

[36]Carpentier, pp. 78-79.

los valores positivos y vigentes del mundo hispanoamericano, y para implicar otro contraste: lo que sucede en el mundo abandonado por el protagonista donde el talento humano se prostituye. En Los pasos perdidos gran parte de las alusiones musicales se utilizan también para yuxtaponer las virtudes del mundo primitivo señalado en la obra como mundo de "a c á", a la visión desengañada de la ciudad ultramoderna y de la civilización occidental o mundo de "allá".

Otra función preponderante de la música en esta obra es la de servirle al protagonista como medio de transporte mental hacia el pasado. El personaje, cuyo carácter y pasado se conocen grandemente a través de reminiscencias personales en monólogos interiores, hace las revelaciones más significativas guiado por motivos musicales. Evidencia clara de este aspecto es el capítulo IX de la novela. Este capítulo ofrece un extenso monólogo interior cargado de memorias sobre la niñez y la juventud, memorias que salen a la luz mediante los compases de la Novena Sinfonía de Beethoven, que salen de un antiguo aparato de radio:

> Cada vez que la sonoridad metálica de un corno apoyaba un acorde, creía ver a mi padre, con su barbita puntiaguda, adelantando el papel para leer la música abierta ante sus ojos....[37]

Las figuras de la madre y de la niña María del Carmen, la compañera de juegos infantiles cuya imagen aparece luego conjugada con Rosario, el personaje femenino más

---

[37]Carpentier, p. 92.

sobresaliente de la obra, hacen su aparición asimismo a través de notas musicales. Es también mediante la música que en este capítulo aparece el intermitente tema existencial que se centra en el reconocimiento de los fracasos de la cultura occidental, y de los horrores cometidos por el hombre moderno, la aniquilación física o psicológica de millares de seres humanos. Como introducción a una serie de reminiscencias sobre los excesos cometidos durante la Segunda Guerra Mundial, dice el narrador aludiendo a la sinfonía que escucha:

> ....cuando el Adagio concluye sobre cuatro acordes pianissimo, el primero arpegiado, y un estremecimiento, perceptible a través de la transmisión, conmueve la masa coral cuya entrada se aproxima. Adivino el gesto enérgico del director invisible, por el cual se entra, de golpe, en el drama que prepara el advenimiento de la Oda de Schiller. La tempestad de bronces y de timbales que se desata para hallar, más tarde, un eco de sí misma, encuadra una recapitulación de los temas ya escuchados. Pero estos temas aparecen rotos, lacerados, hechos jirones, arrojados a una especie de caos que es gestación del futuro....[38]

Con este preámbulo el protagonista se ve transportado a los campos de concentración que visitó como intérprete militar durante la Segunda Guerra Mundial. Estos "antros de horror" se manifiestan en el capítulo IX con el nombre genérico de "Mansión del Calofrío". Junto a los excesos de crueldad que se operaron allí, en el viejo mundo, el protagonista comenta que las atrocidades cometidas por Pancho Villa que solían atemorizarlo cuando niño, parecen alegres estampas costumbristas llenas de sol, "de cabalgatas de viriles alardes,

---

[38]Carpentier, p. 100.

de muertes limpias sobre el cuero sudado de las monturas."[39] He aquí cómo el protagonista compara y evalúa el mundo de "allá" que le ha hecho huir y el mundo de "acá" donde ahora se encuentra, y cuyo contacto desarrolla en él un renacimiento a la vida auténtica, natural y libre.

La satisfacción espiritual del protagonista se manifiesta muchas veces a través de los esfuerzos de Carpentier por explotar el valor eufónico de términos musicales, mediante combinaciones acertadas. Al llegar a Puerto Asunción, población que el personaje identifica como la Ciudad del Ladrido, el aullido de los perros se presenta como una "ululante antífona de canes";[40] el llanto de las campesinas por la muerte del padre de Rosario se lleva a cabo en "diapasón de coéforas";[41] una tormenta en la selva se da en términos de una "tremebunda sinfonía"[42] o "una larga obertura de truenos".[43] Al arribar a un pueblo primitivo en la selva, el personaje identifica alborozado a "un corro de indias que gorjeaban";[44] ya en el corazón de la selva donde el panorama parece haber retrocedido en épocas geológicas, y el concepto contemporáneo del tiempo no tiene razón de ser, todo el ambiente se le manifiesta como una "sinfonía telúrica" que se estuviera "leyendo al revés, de derecha a izquierda,

---

[39]Carpentier, p. 102. [40]Carpentier, p. 127.

[41]Carpentier, p. 136. [42]Carpentier, p. 177.

[43]Carpentier, p. 219. [44]Carpentier, p. 182.

contra la clave de sol, retrocediendo hacia los compases del Génesis."[45]

En Los pasos perdidos la contribución de la música a gran parte de la dicción es sobresaliente. Dicha dicción está en relación directa con los motivos que mueven al personaje-compositor, y con las corrientes temáticas de la obra. Los términos musicales aparecen relacionados con el mundo entero que rodea al protagonista a través de su viaje de evasión de la época. Pero a pesar de que la música ocupa un lugar tan esencial en esta obra, es precisamente la novela corta El acoso, la que más ha llamado la atención por sus aspectos musicales. La crítica se interesó en dichos aspectos en cuanto Alejo Carpentier manifestó que la obra estaba estructurada en forma de sonata, con todas las partes constituyentes de una composición de ese tipo.[46] Desde entonces se ha dicho con justa razón que en esta obra el novelista "encaminó la narrativa hacia una ambiciosa simbiosis con las formas musicales."[47]

El acoso, cuyo fondo presenta el asedio y asesinato de un ex-revolucionario, ofrece verdaderamente la revelación de tres mundos entrecurzados, el del acosado, el de un

---

[45] Carpentier, p. 188.

[46] Carpentier, "Autobiografía de Urgencia", Insula, Año 20, N°218 (1965), p. 13.

[47] Emil Volek, "Análisis de estructuras musicales e interpretación de El Acoso de Alejo Carpentier", Philologica Pragensia, 12, N°1 (1969), p. 1.

taquillero de la sala de conciertos, último refugio del acosado, y el mundo de la Sinfonía Heroica de Ludwig Van Beethoven. La narración está estructurada especialmente mediante reminiscencias confidenciales en la mente de los personajes, vistas retrospectivas y citas provenientes de otras obras. En ella pueden percibirse dos puntos de vista que se combinan y se complementan intermitentemente, el del acosado que se confiere a través de numerosos monólogos interiores directos, y el del taquillero dado mediante un narrador omnisciente que también interviene con alguna libertad en el ámbito del acosado. En cuanto a estos puntos de vista, el aspecto de la dicción musical junto al grado de tensión y dinamismo expresado en ella, es de importancia primordial para determinar los diferentes momentos en que intervienen los narradores. Dado a que la narración se lleva a cabo en general de una manera compacta, sin dividirse en párrafos, es necesario asimismo estar a la expectativa de numerosos detalles para identificar al narrador de turno, ya que los desplazamientos de la perspectiva del narrador, así como citas incluidas en la novela, constituyen claves de transición. La dicción musical crece en importancia cuando el lector percibe que Carpentier trata deliberadamente de negarles individualidad a los personajes, no sólo al entrecruzar sus respectivos mundos, sino en el hecho de dotarlos de nombres genéricos como "el acosado", que también se conoce como "el adelgazado", "el fugitivo", "el arrojado

del Mirador", "el sentenciado de ahora", "el libertado", "el emplazado", nombre que también se aplica a otro personaje; otros personajes se conocen como "el taquillero", "el Becario" y "el Alto Personaje".

Una preocupación constante en El acoso es el tiempo; Carpentier mismo ha manifestado que el tiempo ficticio del drama novelesco es el mismo que se tarda en ejecutar la tercera sinfonía de Beethoven, la Heroica.[48] Así la ejecución de dicha composición constituye el presente de la obra, pero a ese presente se superponen otros planos temporales relacionados con el pasado reciente y remoto de los dos personajes claves, el acosado y el taquillero. Sin embargo la sinfonía en cuestión no sólamente determina el tiempo de la novela, sino que también crea el mayor lazo de unión entre estos dos personajes.

La obra se abre con la cita en italiano del título completo de la Sinfonía:

> Sinfonia Eroica, composta per festeggiare il souvenire di un gran 'Uomo, e dedicata a Sua Alteza Serenissima il Principe di Lobkowitz, da Luigi Van Beethoven, op 53, N°III delle Sinfonie...[49]

No es hasta entrada la novela que se cae en la cuenta de que dicha cita, así como otras aparecidas esporádicamente, provienen del libro sobre Beethoven que lee el taquillero.

---

[48]Carpentier, "Autobiografía de Urgencia", p. 13.

[49]Alejo Carpentier, El acoso (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1956), p. 9.

Citas como ésta adquieren dimensión simbólica y están siempre relacionadas con la intervención del taquillero o la alusión a su mundo. El taquillero es un melómano que al comenzar la novela ya hacía varios días que se preparaba para la audición de la Sinfonía Heroica. El libro que tiene en sus manos durante la ejecución ha sido identificado como la obra "del famoso escritor y biógrafo francés Romain Rolland, Beethoven: Les Grandes Époques Créatrices.[50]

El narrador, que ha iniciado el relato con la presentación del mundo del taquillero, emplea luego lenguaje musical culto para referirse a la marcha de la Sinfonía:

> ....aquel intermedio demasiado prolongado por el Maestro, que todavía hacía repasar a los cornos el Trío del Scherzo, levantando sonatas de montería en los trasfondos del escenario.[51]

Mediante este lenguaje musical culto, el lector puede enterarse del primer aspecto estructural de la obra, un comienzo in medias res. La Sinfonía que va a marcar el tiempo presente de la acción, ya no sólo ha empezado, sino que va acercándose al Scherzo, un movimiento que tiene lugar hacia el final de la misma. Cuando el concierto continúa después del intermedio, el narrador reconoce cada uno de los instrumentos con ojo de experto. Los músicos se dirigen al escenario, y he aquí que los instrumentos aparecen descritos despidiendo vida propia, actuando por sí mismos:

---

[50]Emil Volek, p. 3.

[51]Carpentier, p. 12.

> ....iban a sus altos sitiales los trombones, erguíanse los fagotes en el centro de las afinaciones dominadas por un trino agudo; los óboes, probadas sus lengüetas con mohines golosos, demoraban en pastoriles calderones.[52]

Aunque en una orquesta es común la práctica de identificar a la persona con su respectivo instrumento, es de motar que Carpentier es muy dado a la descripción personalizadora de instrumentos musicales, o a utilizar dichas descripciones para lograr efectos deseados. Casos como éste se dan en Ecué-Yamba-O[53] y en El reino de este mundo.[54]

El narrador continúa presentando el mundo del taquillero mediante dicción musical culta. El empleado está preparado para seguir paso a paso la ejecución de la Sinfonía, y una breve frase de su parte con el respectivo comentario del narrador ofrece la primera transición estructural de la novela:

> "Letra E"-dijo, al advertir que se alzaba una tenue frase de flautas y primeros violines.[55]

Dicha frase y comentario sirven para indicar un desplazamiento del punto de vista que aparece acompañado de un cambio radical de dicción. El acosado, que poco antes ha entrado desesperadamente en la sala de conciertos esquivando a sus perseguidores mediante el paso de una ambulancia,

---

[52]Carpentier.

[53]Carpentier, Ecué-Yamba-O, p. 189.

[54]Carpentier, El reino de este mundo, p. 110.

[55]Carpentier, El acoso, p. 15.

presencia ahora la ejecución de la Sinfonía. Está sentado en la sala sin escuchar la música, sólo percibe los golpes de los instrumentos que repercuten en su cuerpo y lo hacen temer que el público note su presencia. Cuando el tempo de la composición acelera y ocurre posiblemente un "fortissimo", el acosado expresa mediante un monólogo interior directo: "hay un estruendo en el escenario y todos atienden al estruendo."[56] Momentáneamente siente que los espectadores no repararán en él, pero en su angustia interior la música entera se vuelve contra él, y hace brotar a la superficie su crisis anímica. Continúa el monólogo interior:

> ¡Oh! esos instrumentos que me golpean las entrañas, ahora que estoy mejor; aquel que pega sobre sus calderos, pegándome, cada vez, en medio del pecho; esos de arriba, que tanto suenan hacia mí, con esas voces que les salen de hoyos negros; esos violines que parecen aserrar las cuerdas, desgarrando, rechinando en mis nervios; esto crece haciéndome daño; suenan dos mazazos; otro más y gritaría.[57]

El acosado que no es nada versado en música, no puede distinguir los instrumentos por sus nombres, sólo siente el efecto de los timbales y los violines que junto a los otros instrumentos se unen a la atmósfera inhóspita y de persecución que lo atemoriza. Cuando cambia el movimiento de la Sinfonía, el acosado recibe el estado de ánimo producido por la orquesta como "algo grave, triste, lento". El escritor identifica el nuevo movimiento como la Marcha Fúnebre, mediante el cometario en voz alta de una mujer que está en

---

[56]Carpentier, pp. 16-17. [57]Carpentier, p. 18.

el público.[58] Es entonces cuando el personaje comienza a recibir la sensación de haber escuchado antes esa melodía, y confesando su ignorancia con respecto a la música piensa:

> Y es la extraña, sorprendente, inexplicable sensación de conocer eso que están tocando. No comprendo cómo puedo conocerlo; nunca he escuchado una orquesta de éstas, ni entiendo de músicas que se escuchan así -como aquel, de los ojos cerrados; como aquellos, de las manos cogidas- como si se estuviera en algo sagrado; pero casi podría tararear esa melodía que ahora se levanta, y marcar el compás de ese adelantar un pie y otro pie, lentamente como si se fuera caminando, y entrar en algo donde domina aquel canto de sonido ácido, y luego la flauta y después esos golpes tan fuertes....[59]

El acosado, que ha estado previamente oculto en la casona del Mirador vecina al alojamiento del taquillero, ha escuchado muchas veces los discos de la Sinfonía que el taquillero tocaba una y otra vez preparándose para la audición de este concierto. He aquí que la música es el puente más fuerte a través del cual el mundo del acosado se pone en contacto con el mundo del taquillero, aunque ninguno de los personajes llega a tener conciencia de ello. El primer correlato del párrafo anteriormente citado, aparece en la novela algunas páginas antes cuando dice el narrador refiriéndose al taquillero:

> Nadie, aquí podría jactarse de haberse acercado a la Sinfonía con mayor devoción que él, al cabo de semanas de estudio, partitura en mano, ante los discos viejos que todavía sonaban bien.[60]

A lo largo de la novela el narrador alude con insistencia a

---

[58] Carpentier, p. 19. [59] Carpentier.

[60] Carpentier, p. 15.

la detallada preparación que ha llevado a cabo el taquillero, esperando ansioso el día del concierto. Párrafos como el siguiente aparecen con frecuencia:

> Dos semanas antes, había comprado los discos de la Heroica para prepararse a la audición directa, con gesto que le pareciera digno del Bach que fue a pie hasta Lubeck, para escuchar al maestro Buxtehude.[61]

Estos comentarios, relacionados siempre con la composición musical en cuestión, van haciendo que el patrón estructural de El acoso se vaya armando gradualmente. A través del extenso monólogo interior del acosado, el lector se entera de que el personaje ya reconoce los cambios de movimientos en la pieza musical, y empieza a tener conciencia de la duración de cada uno de ellos. Sus confidencias revelan diferentes reacciones afectivas provocadas por la melodía, y asimismo ponen de manifiesto un marcado desconocimiento de los aspectos técnicos de la música. Hacia el final de la Marcha Fúnebre que la mujer del público ha identificado, piensa el acosado:

> ....ahora había algo como una danza; luego la música a saltos, alegre, con un final de largas trompetas como las que embocaban los ángeles del órgano de la catedral de mi primera comunión; serán quince, acaso veinte minutos; luego aplaudirán todos y se encenderán las luces.[62]

Las secciones de fuga las percibe el personaje como "una danza" y son probablemente los pasajes de "tutti", los que aparecen siempre identificados como "la música a saltos,

---

[61]Carpentier, p. 29. [62]Carpentier, p. 21.

alegre" o en otras ocasiones como la música "a saltitos".[63] Estos pasajes de "tutti" confieren a la mente del acosado un breve alivio llevándolo hacia recuerdos halagüeños, cuando él aún conservaba la pureza de la niñez.

En la sala de conciertos el acosado se remonta al pasado no sólo mediante extensos monólogos interiores en tiempo presente, sino también a través de vistas retrospectivas realizadas en la tercera persona del imperfecto de indicativo con la ayuda del narrador omnisciente. Una especie de combinación de ambos procedimientos tiene lugar cuando el acosado, oculto en la casona del Mirador, está en busca de purificación espiritual, y abomina los actos de violencia cometidos. El personaje recurre al libro de la doctrina católica con la Cruz de Calatrava en la portada, regalo de su vieja nodriza enferma que le ha permitido ocultarse en la casona. Un súbito deseo de conversión lo hace repetirse el Credo una y otra vez. Al final de la oración percibe la música de la Sinfonía Heroica que el taquillero estudia en el edificio vecino; las palabras del Credo lo hacen reparar en aquellas notas que le traen el presentimiento de la muerte. En gran parte de esta sección Carpentier asimila la vista retrospectiva al monólogo interior mediante el empleo del tiempo presente de indicativo y la dicción musical propia del acosado:

---

[63]Carpentier, p. 54; p. 105.

> Creo que desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos. ... Y hay algo de trompeta llamando al Juicio Final en eso que vuelve a sonar en lo alto del edificio moderno, donde alguno, admirado aún por la compra reciente de un gramófono barato, de ingrato sonido, no hace sino tocar y tocar la misma música, echando a veces la aguja atrás. Son como varias piezas grabadas en sucesión, puesto que se siguen-siendo distintas- en un mismo orden. Primero es algo muy confuso, donde se oyen como toques de corneta- un tema de marcha militar que no acaba de serlo. Luego viene lo triste, lo lento, lo monótono. Después, hay una danza muy alegre.[64]

El vocabulario musical refleja el estado anímico del acosado, aún en las vistas retrospectivas que se realizan con libertad a través del narrador omnisciente. Así ocurre cuando se relata que el personaje ha alcanzado al fin el refugio de una iglesia donde piensa acogerse a sagrado. Al entrar al templo, donde está a punto de realizarse una boda, el personaje desea tan desesperadamente estar solo, que los sonidos del órgano se le presentan como "bramidos"[65] y le resultan insoportables. Al acosado se le niega asilo en la iglesia porque es tomado por el cura como uno de esos fanáticos, que siguen herejías de santeros. Carpentier alude aquí al tema de la cosmogonía afroantillana explorado en Ecué-Yamba-O y El reino de este mundo.

La dicción musical en El acoso resulta esencial en el proceso de desentrañar y comprender la obra. Este aspecto constituye uno de los medios más eficaces para distinguir los mundos de los dos personajes principales. Es mediante

---

[64]Carpentier, pp. 53-54. [65]Carpentier, p. 95.

la reacción del acosado hacia los diferentes movimientos de la Sinfonía Heroica que el lector conoce paulatinamente su tragedia.

Examinando ahora la celebrada novela El siglo de las luces, obra de caracter filosófico-histórico, se observa que la dicción musical ocupa una dimensión menor que en las obras anteriores, aunque en ella la música está presente y cumple una función determinada. En esta novela Alejo Carpentier examina detalladamente las virtudes, y sobre todo las debilidades de la Revolución Francesa, no sólo en Francia, sino en el área del Caribe. La obra enfoca específicamente el movimiento revolucionario en la isla de la Guadalupe, donde fue llevado por el histórico aventurero Victor Hugues.[66] El contenido filosófico se revela con mayor insistencia mediante los personajes ficticios, en especial el joven cubano Esteban. Las múltiples reflexiones de este personaje sobre sus andanzas y experiencias revolucionarias, dejan una amplia visión del hombre a través de los siglos, siempre en la búsqueda de un "Mundo Mejor". Guiado de mitos o de ideales el hombre se lanza a la aventura, aunque después vuelva cargado de desilusiones. Mientras Esteban boga hacia Cuba procedente de la Guayana Holandesa, el narrador comenta acerca del personaje:

---

[66] Al finalizar la novela el escritor adjunta una amplia explicación "acerca de la historicidad de Victor Hugues". Alejo Carpentier, El siglo de las luces (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1972), pp. 363-365.

> 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. 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.[67]

Después de las iniquidades contempladas, Esteban concluye que la única "Tierra Prometida" que el hombre puede encontrar, se halla dentro de sí mismo.[68] Sin embargo el personaje continúa luchando por sus ideales humanitarios, sufre años de presidio en Ceuta y finalmente desaparece con su prima Sofía, combatiendo junto a las multitudes que se arrojaron a las calles de Madrid el 2 de mayo de 1808. Es el espíritu de lucha a lo Pío Baroja lo que hace al hombre prevalecer y progresar a través de los siglos. Esta corriente temática se hace evidente en las otras obras de Carpentier y es especialmente evidente en El reino de este mundo. En dicha obra el escritor explica con claridad que "la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas"[69] que realizar para hacer mejor el mundo en que vive.

La profunda desilusión que sufre Esteban ante los

---

[67]Carpentier, p. 254. [68]Carpentier, p. 267.

[69]Carpentier, El reino de este mundo, p. 144.

errores de la Revolución Francesa, se hace patente en la obra mediante un proceso gradual con el apoyo de algunas alusiones musicales. Uno de los primeros albores de pesimismo de parte del personaje se conoce a través de una comparación relacionada con el área de la música. Esteban se encuentra en Bayona deseoso de llevar los ideales revolucionarios a España, pero se le tiene desempeñando labores sin importancia, mientras los líderes emiten decretos tan contradictorios como la extirpación de las ideas religiosas cristianas so pena de guillotina. Esteban se siente alejado de la verdadera Revolución y el narrador, comunicando los pensamientos del personaje, dice:

> No valía la pena haber venido de tan lejos a ver una Revolución para no ver la Revolución; para quedar en el oyente que escucha, desde un parque cercano, los fortísimos que cunden de un teatro de ópera a donde no se ha podido entrar.[70]

Lo peor ocurre cuando estos "fortísimos" siguen un ritmo equivocado que el "oyente" pasivo no puede corregir. Esteban contempla el ingenio desplegado por los vascos franceses para oir misa, ocultar custodias en las boinas, proteger curas y armar altares, a pesar de las amenazas de muerte impuestas. La Revolución seguía rutas equivocadas y el personaje comenzaba a percibirlas. A Esteban se le ha encargado la traducción al español de los Derechos del Hombre, pero de esos diez y siete principios "se violan doce cada día", juzga

---

[70]Carpentier, El siglo de las luces, p. 110.

su compañero de trabajo Martínez de Ballesteros.[71] Esteban y Ballesteros muestran el descontento que crece en ellos mediante alusiones musicales. Ambos comentan con disgusto las últimas canciones patrióticas de François Girouet que estaban siendo difundidas con un acompañamiento de guitarra fácil de seguir. Ante títulos tan prosaicos y cargados de ironía como "el Despotismo aplastado", "La nodriza republicana" y "Cánticos de los mil herreros de la Manufactura de Armas", Ballesteros comenta que en esa época se acusaría de indolencia revolucionaria a quien se atreviera a escribir una sonata. Seguidamente aparece el comentario:

> Y, para manifestar de algún modo su protesta contra las producciones de François Girouet, atacó un allegro de sonata con brío infernal, descargando su enojo en el teclado del instrumento.[72]

El instrumento en cuestión es un pianoforte maltrecho al que los dos personajes se han acercado para desahogar su disgusto.

Los mayores excesos de la Revolución tales como el sinnúmero de ejecuciones traídas por el Gran Terror, que se había extendido a la Guadalupe, o la ola de contradicciones que la declaración de los Derechos del Hombre trajo para los negros del Caribe, se asocian siempre con estruendos de tambores y alusiones teñidas de profunda ironía. La primera guillotina en territorio americano dio a pasearse por toda la isla de la Guadalupe. El verdugo, que era también gran

---

[71]Carpentier, p. 113. [72]Carpentier, p. 111.

violinista de afición, mostraba su mecanismo al público a cambio de una copa o una propina; pacientemente acarreaba el funesto instrumento de pueblo en pueblo, donde hubiera de efectuarse alguna ejecución. He aquí lo que dice el narrador al respecto:

> 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.[73]

La alegría de feria provenía en realidad del carácter teatral de las ejecuciones que se llevaban a cabo al aire libre, ante un público que nunca había presenciado una tragedia fingida, pero ahora se le ofrecían a la vista tragedias sangrantes de carne y hueso. En la Guayana Francesa, una ensordecedora batería de redoblantes acalla el llanto colectivo de los negros cuando Víctor Hugues, que había llegado a ser Mandatario de Cayena, lee en voz alta la Ley del 30 Floreal del Año X, mediante la cual se restablecía la esclavitud en las colonias de América. Esa noche se oyeron toques de tambores en la selva, mientras la negrada huía y se internaba en ella.[74]

Es mediante alusiones y asociaciones musicales que la Revolución decae y cesa de ser el movimiento universal y humanitario que pretendía ser. Pero ésta no es la única función de la terminología musical de la obra, ya que ésta

---

[73]Carpentier, p. 156. [74]Carpentier, pp. 329-336.

también se emplea para acompañar el ritmo de otra corriente temática de El siglo de las luces: el descubrimiento de la suntuosa naturaleza del archipiélago del Mar Caribe. El joven Esteban experimenta en la obra, junto al despertar intelectual y aventurero, un despertar vital, físico en el cual se refugia ocasionalmente para aliviar el malestar espiritual causado por las realidades grotescas de la Revolución. Durante los breves momentos de expansión, Esteban se siente íntimamente unido a la desbordante naturaleza de la isla de la Guadalupe. Un simple aguacero lo impulsa a meditar sobre la diferencia auditiva entre las lluvias del trópico y "las monótonas garúas del Viejo Mundo":

> Aquí, un potente y vasto rumor, en tiempo maestoso, tan prolongado como un preludio de sinfonía, anunciaba de lejos el avance del turbión.... El rápido ensombrecimiento de la luz se acompañaba de secos capirotazos en las más altas ramazones, y, de repente, era la caída de lo gozoso y frío, hallando distintas resonancias en cada materia- dando la afinación de la enredadera y del plátano, el diapasón de lo membranoso, la percutiente sonoridad de la hoja mayor. El agua era rota, muy arriba por la copa de las palmeras que la arrojaban, cual por tragantes de catedral, sobre la grave y tamborileante resonancia de palmas menores; y rebotaban las gotas en los parches de un verde tierno antes de caer sobre follages tan apretados que al llegar al nivel de las malangas tensas como piel de pandero habían sido mil veces divididas, fraccionadas, nebulizadas, por los distintos pisos de la masa vegetal. . . .
> . . . . . .
> El viento imponía sus tempos a la vasta sinfonía, que no tardaba en transformar los arroyos en riadas, con estrepitosos desprendimientos de guijarros.[75]

Empleando un gran número de términos musicales, Carpentier

---

[75]Carpentier, p. 167.

se deleita en ofrecer los mil sonidos fuertes de una lluvia tropical. La descripción sugiere una composición musical en la que predominan instrumentos de percusión, que se está llevando a cabo en una mansión enorme. La abundancia de imágenes auditivas que corren a lo largo de oraciones extensas, ricas en adjetivación, hacen que la prosa sea exuberante y densa, como la naturaleza descrita.

El siglo de las luces es también rico en descripciones del Mar Caribe. En la obra aparece toda una revelación de la fauna y la flora marinas en tanto que Esteban navega de islote en islote en una pequeña embarcación bucanera. Algunas de estas descripciones aparecen hechas mediante el apoyo de términos musicales cultos. La descripción de una simple travesía tranquila se torna barroca ante el empleo de un alud de tecnicismos musicales:

> Ciertas mañanas el mar amanecía tan quieto y silencioso que los crujidos isócronos de las cuerdas -más agudas de tono cuanto más cortas fueran; más graves cuanto más largas- se combinaban de tal suerte que de popa a proa, eran anacrustas y tiempos fuertes, appogiaturas y notas picadas, con el bronco calderón salido de un arpa de tensos calabrotes, de pronto pulsada por un alisio.[76]

El velero en que viaja Esteban aparece aquí convertido en un gigantesco instrumento musical de gruesas cuerdas, que producen sonidos acompasados y tonos variados, al ser manipuladas por un momentáneo viento benigno. En momentos como éste el ambiente natural del Caribe se revela ante el lector como

---

[76]Carpentier, p. 197.

un mundo mágico, y el personaje Esteban lo contempla ya con ojos de descubridor, ya con ojos de místico.

En El siglo de las luces se observa una correlación entre la dicción musical empleada y dos corrientes temáticas determinables en la obra, que constituyen la desilusión humana ante altos ideales que se prostituyen y el descubrimiento de la naturaleza que rodea el Mar Caribe. Dentro del abrumador repertorio linguístico de Carpentier, la terminología musical desempeña una función determinada en cada obra de ficción extensa. En Ecué-Yamba-O la música se manifiesta como uno de los aspectos fundamentales en la vida del campesino negro cubano; en El reino de este mundo el léxico musical arroja luz sobre los efectos causados por la emigración de colonos franceses a Cuba; contribuye a magnificar la participación activa de los habitantes negros en los eventos históricos del Haití del siglo XVIII, y es esencial en los aspectos que prefiguran la caída del rey negro Henri Christophe. En Los pasos perdidos, es mediante la intervención de la música que se logra conocer la angustia existencial del personaje y su empresa de regresión en el tiempo y el espacio. En relación a la novela corta El acoso, el empleo efectivo de la dicción musical da coherencia estructural y temática a la obra.

En cuanto a la presencia de regionalismos en la obra carpentieriana puede decirse que el estilo maduro de Alejo Carpentier muestra una eliminación radical de la deformación

en la fonología del lenguaje. Sin embargo el empleo de americanismos continúa formando parte de su dicción, siempre y cuando ellos iluminen el mundo hispanoamericano real maravilloso, que el novelista ha logrado elevar al plano universal.

CAPITULO III

DOS ASPECTOS SINTACTICOS SOBRESALIENTES EN LA PROSA CARPENTIERIANA

El estilo de Alejo Carpentier se encuentra fuertemente marcado por dos peculiaridades sintácticas de gran relieve: el empleo del verbo "ser" en acepciones no habituales y el uso insistente del imperfecto y pluscuamperfecto del modo subjuntivo en ocasiones en que la sintaxis española normal requiere formas del indicativo.

Al estudiar la ficción extensa de este novelista el primer aspecto sintáctico que llama enormemente la atención constituye la presencia de formas del verbo "ser" con el significado primitivo de "existir" o empleadas cumpliendo funciones diferentes a las que mantiene en el idioma español contemporáneo. Dichas formas de "ser" figuran con frecuencia en episodios cumbres o significativos en la temática expuesta. La primera evidencia de esta peculiaridad estilística tiene lugar en la novela Ecué-Yamba-O, obra en que el estudio de la cosmogonía afroantillana en Cuba ocupa gran parte de la temática. Uno de los eventos más importantes en esta novela es la presentación de una fiesta de negros que

termina convirtiéndose en una reunión espiritista, amenizada con cantos ñáñigos al ritmo de tambores y bailes primitivos que logran hipnotizar a los participantes. Entre las múltiples amistades pintorescas que el negro Menegildo ha logrado cultivar después de su estadía en la cárcel de la ciudad, se encuentra Cristalina Valdés que mantiene en su casa el llamado "Centro Espírita". En una de sus frecuentes fiestas Cristalina, médium de profesión, logra caer en trance mientras los invitados danzan a su alrededor formando dos círculos concéntricos que giran en direcciones opuestas, en tanto que las voces se alzan enronquecidas y repiten la frase ancestral "Olelí, Olelá. Olelí, Olelá." con creciente intensidad. Así describe Carpentier el clímax de este episodio:

> ¡Olelelelelí! ¡Olelelelelelelelá! Los pechos se apretaban sobre espaldas erizadas. Se corría más pronto, en una caída continua hacia un orgasmo constelado de estrellas. La puerta se abría. Nevaban hojas. El santo llegaba. ¡Llegaba! ¡Era! Y eran[1] aullidos en el eje de los círculos. La vieja Cristalina se retorcía en tierra, con los ojos abiertos y la boca llena de espuma. Las convulsiones la encogían y estiraban como un resorte. Callaron los tambores.[2]

Las formas verbales "era" y "eran" se emplean aquí en relación directa al momento culminante de la celebración, el preciso instante en que un espíritu del más allá o "santo"

---

[1]De ahora en adelante me permitiré subrayar las formas verbales en cuestión para facilitar la tarea de localizarlas en los párrafos citados.

[2]Alejo Carpentier, Ecué-Yamba-O (Buenos Aires: Editorial Xanandú, 1968), p. 209.

baja y toma posesión del cuerpo de la médium para dotarla de clarividencia.

En Ecué-Yamba-O, obra primeriza carpentieriana, los párrafos son en general cortos y las oraciones de bastante simplicidad; pero en este momento cumbre del episodio las oraciones se hacen aún más breves, hasta llegar a constituir un sólo término como en los casos de "¡Llegaba!" y "¡Era!". Mediante este procedimiento sintáctico el novelista hace patente el ritmo en extremo acelerado de la danza que hipnotiza a los participantes. La función que desempeñan las formas señaladas "era" y "eran" hace que el verbo "ser" recobre su significado primitivo de "existir" o de "efectuarse", "ocurrir" o "suceder", aspecto que le confierce a la prosa un matiz arcaizante. En el lenguaje corriente estos significados de "ser" han prevalecido en expresiones orales destinadas a impartir señas en giros como "Aquí es (existe) el teatro" o "Aquí es (se efectúa) la reunión", o en frases hechas donde se utiliza "que" como "Sea lo que sea" o "Sea lo que fuere", o en las fórmulas acostumbradas con que empiezan los cuentos de hadas: "Erase que se era un rey...". Pero en la prosa culta de un escritor contemporáneo estos significados de "ser" sorprenden y evidentemente están llamados a cumplir funciones estilísticas premeditadas para lograr efectos deseados. Con respecto al verbo "ser" donde la significación se refiere a existencia absoluta, la edición de 1960 de la Gramática de la Lengua Castellana de Andrés Bello y

Rufino J. Cuervo apunta que "este uso de 'ser' es enteramente desconocido en prosa, y apenas se encuentra en verso".[3] Dicha Gramática cita para ilustrar este empleo el conocido verso de Fray Luis de León "Los pocos sabios que en el mundo han sido", ejemplo dado en la Gramática de la Lengua Española de la Real Academia Española[4] y que también utiliza Samuel Gili Gaya en su Curso Superior de Sintaxis Española.[5] Estas dos últimas obras suministran ejemplos tomados del Quijote, pero no ofrecen ningún caso en prosa más moderna, sino las frases comúnmente empleadas en la lengua hablada de las cuales se habló más arriba.

El uso de "ser" con estos significados primitivos apenas se vislumbra en dos ocasiones en Ecué-Yamba-O, pero su empleo se intensifica en las obras posteriores de Carpentier hasta llegar a convertirse en uno de sus sellos estilísticos. En El reino de este mundo, obra en que se narran tantas ocurrencias insólitas, el empleo inusitado del verbo en cuestión se utiliza para dar fuerza de expresión a uno de los eventos más espeluznantes de la novela: la historia de "El Emparedado". Según cuenta el narrador, el rey negro Henri Christophe había mandado sepultar en vida a

---

[3]Edición revisada y corregida por Niceto Alcalá-Zamora Torres (De la Academia Española de la Lengua) (Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, S.A., 1960), sección 1088, p. 335.

[4]Edición de 1931, sección 199, p. 160.

[5]Novena edición (Barcelona: Biblograph, S.A., 1970), sección 43, p. 58.

su confesor capuchino Cornejo Breille, cuyo delito era el haber deseado marcharse a Francia sabiendo todos los secretos reales. Los alaridos de esta víctima del monarca haitiano tenían la Ciudad del Cabo entera sumida en una ola de terror. Así se narra parte de este episodio:

> Y seguían los aullidos, los gritos sin sentido, en la esquina del Arzobispado, hasta que la garganta, rota en sangre, se terminara de desgarrar en anatemas, amenazas oscuras, profecías e imprecaciones. Luego era un llanto; un llanto sacado del fondo del pecho, con lloriqueos de rorro metidos en voz de anciano, que resultaba más intolerable aún que lo de antes.[6]

La forma verbal "era" se utiliza en este párrafo como sinónima de "ocurría", "se efectuaba" o "tenía lugar", su empleo inusitado contribuye a realzar el patetismo de la situación y del llanto desesperado que luego ha de asociarse con el sufrimiento de un niño recién nacido. La muerte del infeliz cura emparedado también se revela mediante el empleo del verbo "ser" con estos significados, pero utilizándose en esta ocasión la forma del pluscuamperfecto de indicativo:

> Y luego, había sido el silencio, en la esquina del Arzobispado. El silencio demasiado prolongado de una ciudad que ha dejado de creer en el silencio....[7]

La forma "había sido" con esta connotación poco usual, conjugada con la reiteración de la palabra "silencio" contribuye a darle al párrafo un tono de solemnidad muy apropiado para revelar la muerte de la inocente víctima. Es al

---

[6]Alejo Carpentier, El reino de este mundo (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1972), p. 101.

[7]Carpentier, p. 102.

cabo de una semana de alaridos enronquecidos, a veces difícilmente perceptibles, que el capuchino expira en su encierro. La ciudad, paralizada entonces por gritos oídos o adivinados, recobra su ritmo acostumbrado y se da a esperar alguna nueva crueldad de Henri Christophe. En El reino de este mundo el empleo de "ser" en acepciones no habituales tiene lugar repetidas veces y siempre ocurre en situaciones alarmantes. Para ilustrar este punto de nuevo no hay más que recordar otro episodio cumbre de esta novela, el relacionado con la ejecución pública de Mackandal, el esclavo que logró convertirse en precursor de la independencia haitiana. Mackandal había adquirido gran prestigio entre los esclavos mediante sus conocimientos mágico-primitivos y sus poderes licantrópicos, así el día de su ejecución la fé unánime de los suyos surtió en ellos un efecto cabal de hipnósis colectiva. La multitud negra terminó convencida de que Mackandal había logrado librarse de la muerte echándose a volar. Así acontece el momento culminante:

> Un solo grito llenó la plaza.
> Mackandal sauvé!
> Y fue la confusión y el estruendo.
> Los guardias se lanzaron, a culatazos,
> sobre la negrada aullante....[8]

El empleo del pretérito indefinido de "ser" como sinónimo de "sucedió en ese momento" es un procedimiento muy eficaz para

---

[8]Carpentier, p. 41.

producir la sensación de lo súbito e intempestivo del evento. La fuerza y la rapidez de la sacudida que recibió la masa de negros en este momento de crisis, aparece ampliamente revelada por el escritor mediante dicho procedimiento. Un efecto semejante logra Carpentier en el relato del episodio de la caída de Henri Christophe. Cuando el rey negro contempla la fuga del último de sus soldados, y una gran calma llena de malos augurios desciende de súbito sobre el palacio vacío.[9]

En Los pasos perdidos el empleo de "ser" con sentidos desacostumbrados es sorprendentemente abundante y en él se perciben determinadas funciones. Dicho verbo se encuentra empleado en una variedad de tiempos del indicativo en esta obra, pero en muchos de los casos en que aparece en pretérito indefinido, su uso se encuentra directamente relacionado con el curso de fenómenos naturales. Uno de estos casos ocurre cuando el protagonista y sus compañeros de viaje acaban de atravesar el caño que conduce a Santa Mónica de los Venados; el grupo atraca la canoa para descansar y continuar al día siguiente. El personaje central se encuentra abrumado por la multitud de alimañas que ha contemplado en el transcurso del paso secreto y así dice:

> Tenía miedo. Las sombras se cerraban ya en un crepúsculo prematuro, y apenas hubimos organizado un

---

[9]Carpentier, p. 111.

> campamento somero, fue la noche. Cada cual se aisló en el ámbito acunado de su hamaca.[10]

En ocasiones como ésta la forma de "ser" contribuye a dar a la narración del episodio un tono profético, bíblico. Los fenómenos naturales se llevan a cabo con la solemnidad que ocurrieron en el Génesis. Este tono se hace aún más aparente a continuación en el mismo episodio cuando después de innumerables terrores nocturnos, ocurre el advenimiento del nuevo día:

> Cuando fue la luz otra vez, comprendí que había pasado la Primera Prueba. Las sombras se habían llevado los temores de la víspera. Al lavarme el pecho y la cara en un remanso. . . .
> . . . . . .
> ....me pareció que compartía en esta hora, con los millares de hombres que vivían en las inexploradas cabeceras de los Grandes Ríos, la primordial sensación de belleza. . . .
> . . . . . .
> ....que nace de cada renacer de sol -belleza cuya conciencia, en tales lejanías, se transforma para el hombre en orgullo de proclamarse dueño del mundo, supremo usufructuario de la creación.[11]

El tono solemne con que comienza el párrafo se suaviza a continuación ya que el personaje manifiesta una alegría casi paradisíaca cuando comienza a tener conciencia del hecho de la creación, y a sentirse parte auténtica de ella. Este episodio encierra gran importancia en la novela ya que en él empiezan a manifestarse las pruebas, que el personaje tiene

---

[10]Alejo Carpentier, Los pasos perdidos (México: Compañía General de Ediciones, S.A., 1968), p. 169.

[11]Carpentier, p. 170.

que pasar a lo largo de su viaje mítico hacia el paraíso de vida humana auténtica, Santa Mónica de los Venados. Cada nuevo día en la selva es para el personaje como un contemplar del evento de la creación narrada en el Génesis. Cuando está ya instalado en el pueblo del Adelantado llega a la selva la estación lluviosa, así dice el protagonista en referencia a esta época:

> Llueve sin cesar desde hace dos días. Hubo una larga obertura de truenos bajos que parecieron rodar el suelo mismo, entre las mesetas, colándose en las oquedades, retumbando en los socavones, y, de súbito, fue el agua.[12]

En Santa Mónica de los Venados todo se vuelve humedad, goteras y ropas húmedas en medio de las construcciones de bahareque que se derrumban ante los incesantes efectos del agua. Para crear la sensación de la caída constante y de la inminente presencia del agua, Carpentier utiliza en seguida el verbo "ser" en presente de indicativo:

> Luego vuelve a llover, y es lluvia, y más lluvia y nada más que lluvia, hasta el atardecer. Y luego, es la noche otra vez.[13]

La presencia del verbo "ser" en su sentido primitivo, relacionado con la reiteración del sustantivo "lluvia", después de que en párrafos anteriores se han utilizado oraciones solemnes como "fue el agua", el lector no puede más que recordar las terribles palabras: "Y fue el diluvio cuarenta días sobre la tierra."[14] Pero seguidamente Carpentier ya

---

[12]Carpentier, p. 219. [13]Carpentier, p. 220.

[14]Génesis, Capítulo 7, versículo 17.

alude en forma directa al diluvio bíblico:

> Me duermo con dificultad, en el ruido universal y constante del agua que corre por doquiera, borrando todo ruido que no sea ruido de agua, como si hubiésemos llegado a tiempos de las cuarenta árduas noches....[15]

En Los pasos perdidos la creación salida del Génesis no sólo se contempla hecha, sino que en ocasiones eventos relacionados con ella se realizan de nuevo como es el caso del diluvio. Así como el diluvio bíblico trajo consigo la purificación de la tierra que se había corrompido,[16] las aguas torrenciales traen consigo la purificación del protagonista-narrador. En esta obra la lluvia surte siempre un efecto bienhechor. Recuérdese que es después de un aguacero cuyas gotas recuerda el personaje "cayendo sobre mi piel en deleitosos alfilerazos, como si hubiesen sido la advertencia primera"[17] que ocurre el providencial encuentro con el Curador del Museo Organográfico, que le va a procurar al protagonista los medios para realizar su viaje de evasión a través del espacio y del tiempo. Asimismo la segunda prueba que tiene que pasar el protagonista antes de llegar a su meta y de la cual sale vistorioso, es una horrenda tormenta en la selva cuya lluvia llena la canoa en que viaja de "medio palmo de agua tibia".[18] Finalmente es durante el

---

[15]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 220.

[16]Génesis, Capítulo 6, versículo 12.

[17]Carpentier, Los pasos perdidos, pp. 18-19.

[18]Carpentier, p. 176.

diluvio experimentado en Santa Mónica de los Venados que ocurre el despertar de la imaginación creadora del compositor; es entonces cuando en su mente comienza a forjarse y a ordenarse la composición musical que logra concebir en la selva.[19]

Además de emplear el presente y el pretérito indefinido del verbo "ser" en este sentido primitivo de "existir" u "ocurrir", Carpentier usa en Los pasos perdidos otras formas del indicativo de dicho verbo que no aparecen directamente relacionadas con el clima o eventos de la naturaleza de esa índole. Sin embargo estas formas se encuentran asociadas a calamidades que tienen la fuerza de hechos naturales, desgracias colectivas que descienden implacables como si emanaran del Jehová iracundo del Viejo Testamento. Un ejemplo de esta categoría tiene lugar cuando el protagonista narra la destrucción de la "prodigiosa ciudad en ruinas" de Santiago de los Aguinaldos, destrucción causada por los continuos saqueos traídos por una guerra local. Aquí dice el personaje comentando lo sucedido después de los saqueos:

> Luego había sido el azote de las plagas surgidas de arrozales que, por abandono, se volvieron pantanos. Esa vez, la muerte acabó por entregar los palacios a las gramas y guisaseras, iniciándose la ruina de los arcos, techos y dinteles.[20]

Numerosas veces el novelista alude en esta obra a aspectos decadentes del mundo hispanoamericano, tales como la inestabilidad política y los grandes perjuicios sufridos por

---

[19]Carpentier, p. 220. [20]Carpentier, p. 124.

ella; pero las causas verdaderas o los remedios de calamidades como ésta nunca se examinan en la novela que se mantiene en toda su extensión como una obra de ficción pura. Hechos como la destrucción de Santiago de los Aguinaldos, o la alusión simbólica al misterioso Gusano que esporádicamente desconcierta y destruye la capital latinoamericana visitada por el protagonista a su llegada al Nuevo Mundo hispánico,[21] o la absurda revolución presenciada en la misma ciudad,[22] son eventos que suceden sin saberse exactamente por qué. Constituyen signos de decadencia que se contemplan en la obra como catástrofes naturales de la índole de ciclones y terremotos, a los cuales el hombre tiene que amoldarse, y luego dedicarse a la tarea de reconstruir lo destruido.

Como en Los pasos perdidos, en la novela corta El acoso el empleo del pretérito indefinido de "ser" con el sentido de "ocurrir" se encuentra en ocasiones relacionado con fenómenos de la naturaleza. Un caso concreto de este aspecto tiene lugar en el episodio en que el acosado se encuentra con su antiguo compañero de provincia identificado como el Becario. Ambos van hacia la playa, el acosado aturdido y debilitado por el hambre, y el Becario beodo desplegando sus dotes de orador; después de sentarse en la arena, el acosado se ve precisado a huir de nuevo ante el ataque de un hombre cuyo coloquio amoroso fue interrumpido

---

[21]Carpentier, p. 45. [22]Carpentier, pp. 54-69.

por la retórica revolucionaria del Becario, así comenta el narrador este episodio:

> El acosado se escurrió hacia la calle, mientras un ruido de golpes en carne blanda le hizo pensar que el Becario recibía puñetazos que no devolvía. De súbito retumbó un largo trueno y fue la lluvia. Una lluvia tibia, compacta, rápida, de las que barren de lo alto, dejando la tierra cubierta de coágulos polvorientos.[23]

Como puede verse, el efecto de la lluvia que "ocurre" en El acoso no tiene la fuerza bienhechora del agua aparecida en Los pasos perdidos; muy al contrario, la lluvia constituye un elemento enemigo más en el mundo hostil del acosado. Es a causa de la lluvia que el personaje es vislumbrado por sus perseguidores y se ve obligado a penetrar en la sala de conciertos donde encontrará la muerte. La lluvia es un nuevo obstáculo que empuja al acosado hacia su trágico destino. En El acoso el uso poco común del pretérito de "ser" se emplea también para lograr efectos de tono como en otras obras. Este aspecto puede ilustrarse recordando la ocasión en que el personaje busca refugio en un templo donde va a realizarse una boda, evento que contraría enormemente al acosado. Al llegar el ansiado final de la ceremonia, el narrador anuncia con tono de sentencia:

> Cuando aquella gente acabó por marcharse fue el silencio: un gran silencio ardido de luminarias que alumbraban levemente las imágenes santas: el Cristo en Epifanía, el Cristo Sangrante y el Cristo en la Cena de los apostoles cuyos barnices demasiado frescos

---

[23]Alejo Carpentier, El acoso (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1956), p. 101.

estaban jaspeados de reflejos....[24]

Mediante el empleo de "fue" con el significado de "ocurrió" o "se verificó", la repetición de la palabra "silencio" y la alusión a episodios cumbres de la vida de Cristo, en una atmósfera casi irreal, el novelista confiere al pasaje un tono profético, anunciador ya de la muerte y el sacrificio que seguidamente ha de sufrir el acosado. Las tres imágenes santas que el acosado contempla temeroso en el templo, guardan relación simbólica con episodios de la vida del personaje conocidos a través de numerosas vistas retrospectivas: la época de la inocencia en su provincia nativa, las amenazas de tortura física que tanto lo horrizaron en la cárcel de la capital y finalmente la traición hacia sus compañeros revolucionarios, hecho que causa la incesante persecusión que acaba con el asesinato.

En El siglo de las luces ocurren también construcciones gramaticales poco usuales con el verbo "ser", pero no son tan frecuentes como en obras anteriores. La tercera persona del pretérito indefinido tan abundantemente empleada en otras obras, está ausente en esta novela. Otras formas de dicho verbo se utilizan a menudo, pero las terceras personas del imperfecto de indicativo en verdad prevalecen en el relato. Uno de los primeros ejemplos tiene lugar cuando los tres jóvenes cubanos de la obra, Esteban, Carlos y Sofía, se encuentran reparando la mansión habanera que ha sido

---

[24]Carpentier, p. 95.

sacudida por un huracán. Así describe el narrador la constante industria de los personajes:

> Era un ir y venir de argamasa, de yesos, de vigas cargadas en hombros, por los pasillos y galerías, mientras Carlos y Esteban, yendo del almacén a la vivienda, hacían un recuento de muebles dañados y mercancías perdidas.[25]

La forma "era" seguida de los infinitivos y la enumeración de materiales de construcción confiere un aire impersonal a la escena, pero al mismo tiempo logra crear la sensación de intensa e ininterrumpida actividad. El empleo de los infinitivos, el gerundio y el imperfecto de indicativo muestran la atención que el escritor le dedica a la idea de continuidad y duración indefinida de la árdua tarea de los personajes. Un efecto parecido mediante el imperfecto de indicativo de "ser", obtiene el novelista en esta obra cuando hace referencia a las andanzas del joven Esteban en el París revolucionario. El personaje, convencido de que la Revolución Francesa ha de llevarse a España y a América, asiste a todas las reuniones donde se discuten estas posibilidades. He aquí el comentario del narrador:

> Y eran proyectos de invasión, levantamientos de provincias, planos de desembarco por Cádiz o por la Costa Brava, con nombramiento de ministros esclarecidos, fundaciones de periódicos imaginarios, redacciones de proclamas, los que llenaban las noches de la tertulia, dando a cada cual el gusto de escucharse a sí mismo, en una habladuría que rompía

---

[25] Alejo Carpentier, El siglo de las luces (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1965), p. 60.

> crismones y tumbaba coronas al estrepito de palabrejas castizas....[26]

Carpentier crea aquí muy sutilmente la sensación de que la forma verbal "eran" está empleada con el significado de "existían" o "se verificaban", mediante la inversión sintáctica de dicha forma verbal. Si bien se ve esta forma verbal sirve realmente de cópula entre el sujeto de la oración principal compuesto de una extensa enumeración y el predicado que se inicia con "los que llenaban las noches de tertulia, ..." "Ser" se emplea aquí como verbo copulativo, en consecuencia el uso gramatical no es el mismo observado en los ejemplos anteriores, pero el efecto estilístico producido por la forma sí es verdaderamente el mismo. Procedimientos de estilo como éste hacen que la prosa madura de Alejo Carpentier aparezca a menudo difícil y muy trabajada. Es de notar que el escritor nunca vacila en contorcionarla, si con ello obtiene los efectos deseados. El párrafo citado pudo haber resultado más lúcido desde el punto de vista sintáctico si el escritor hubiera comenzado nombrando el sujeto de la oración principal: "Proyectos de invasión, levantamientos de provincias, planos de desembarco por Cádiz o por la Costa Brava, con nombramientos de ministros esclarecidos, fundaciones de periódicos imaginarios, redacciones de proclamas <u>eran</u> los que [las actividades que] llenaban las noches de tertulia, ..." Así la oración se hubiera

---

[26]Carpentier, pp. 99-100.

simplificado grandemente a pesar de la engorrosa enumeración que constituye el sujeto, pero el efecto de simultaneidad intensa de las actividades nombradas y el matiz de desorden y confusión logrado plenamente en el párrafo carpentieriano, se habría deteriorado.

El estudio global de la obra de ficción de Alejo Carpentier indica que este escritor comienza a utilizar el verbo "ser" como sinónimo de "existir", "ocurrir" o "verificarse" de una manera inusitada desde la publicación de su primera novela Ecué-Yamba-O (1933), pero no es hasta finales de los años cuarenta o hasta el advenimiento de El reino de este mundo (1949) que se aprecia en el escritor un verdadero afán de experimentación con el empleo de dicho verbo para lograr efectos estilísticos deseados. El cuento "Viaje a la semilla" (1944) incluido en la edición de Guerra del tiempo de 1958[27] no ofrece ningún ejemplo de dicho verbo empleado en construcciones no habituales. La edición de Guerra del tiempo de 1970[28] ofrece dos cuentos más que la anterior: "Los fugitivos" (1946) y "Los advertidos"[29] que tampoco ofrecen ejemplo alguno de empleos poco usuales de "ser".

---

[27](Mexico: Compañía General de Ediciones, S.A.)

[28](Barcelona: Barral Editores, S.A.)

[29]No me ha sido posible averiguar la fecha de concepción o primera aparición de este cuento. Pero la ausencia de experimentación estilísitica parece indicar que es de concepción temprana.

"El camino de Santiago"[30] y "Semejante a la noche" (1952), cuentos aparecidos en ambas ediciones, sí ofrecen evidencias de esta tendencia estilística de Carpentier.

"El camino de Santiago" es un interesante relato que se centra en la figura de Juan, un tambor de tropa de los tercios de Italia al servicio del Duque de Alba en Amberes, por esto se le identifica como Juan de Amberes al iniciarse el cuento. Cuando la peste bubónica cunde en Flandes, Juan de Amberes se torna Juan el Romero y tiene los propósitos más firmes de peregrinar a Compostela en acción de gracias por conservar la vida después de pasar grandes fiebres. Camino a Compostela sucumbe gradualmente a las tentaciones del mundo, el demonio y la carne, hasta que al llegar a Burgos donde se celebra una feria, se encuentra con su yo futuro en la figura de un embustero llamado Juan el Indiano. La avaricia hace a Juan de Amberes embarcarse a América donde el personaje alcanza la más profunda deteriorización moral posible. El cuento culmina con la aparición sobrenatural de la Virgen de los Mareantes y Santiago, éste perdona a Juan que ha vuelto a España convertido en su yo verdadero: Juan el Indiano, embustero y corrompido. Este cuento ofrece importancia porque es la única obra de ficción de Alejo Carpentier en que suceden eventos mecánicos verdaderamente sobrenaturales, pero más que todo porque en él se vislumbra

---

[30]Tampoco he logrado averiguar la fecha de concepción de este cuento pero en él aparecen muchos indicios de madurez estilística.

un tema constante en su obra: el hombre siempre en pos de mitos para alcanzar un mundo mejor mientras se desenvuelve en un ambiente de decadencia. El perdón concedido a Juan por Santiago parece decir que las grandes obras, tales como la conquista del Nuevo Mundo, fueron realizadas por muchos Juanes que, aunque débiles de espíritu, tuvieron la entereza de seguir y realizar sus sueños. Esta pequeña joya literaria presenta evidencias de empleos peculiares de "ser". Para demostrar este aspecto, valga un ejemplo que tiene lugar en el primer punto culminante del cuento. Se lleva a cabo cuando Juan adquiere fiebres tan pronunciadas que lo hacen divagar en un mundo de pesadillas:

> Entre humos vio Juan el rostro del cirujano que le tentaba las ingles, por debajo del cinturón desceñido, y luego fue, de repente, en un extraño redoble de cajas -muy repicado, y sin embargo tenido en sordina la llegada portentosa del Duque de Alba.[31]

El pretérito de "ser" empleado de esta manera como sinónimo de "ocurrió" o "se verificó" produce la más eficaz sensación de que la fantasmal ocurrencia es verdaderamente subitánea. El efecto de la forma verbal que se halla reforzado por la expresión "de repente" contribuye a darle relieve a la escena que está cargada de simbolismo. Seguidamente Juan ve en el Duque de Alba una personificación del poder y la fama terrestres mientras un olor a ginebra se esparce por la habitación. El pasaje constituye una de las muchas

---

[31]Alejo Carpentier, Guerra del tiempo (Barcelona: Barral Editores, S.A., 1970), p. 17.

prefiguraciones de las debilidades espirituales de Juan que al final de la historia lo harán caer en todas las tentaciones posibles. Otras funciones inusitadas de "ser" se emplean en el cuento en pasajes relacionados con la decadencia espiritual de Juan o la decadencia del ambiente que lo rodea.

"Semejante a la noche" es otro cuento que ofrece gran importancia no sólo porque en él Carpentier explora el tema de la inmutabilidad del hombre a través de la historia, sino porque en él se elabora el tema del entusiasmo humano por empresas grandiosas que luego se tornan fracasos y conducen a la decepción. Este tema se repite en El acoso y encuentra su máxima expresión en El siglo de las luces. "Semejante a la noche" es un cuento narrado en primera persona, pero en el cual la identidad del narrador varía constantemente. Los diversos narradores aparecen relacionados entre sí porque todos se encuentran en situaciones análogas. El primero es un guerrero acaieno que se prepara para embarcarse a la invasión de Troya; el segundo un colonizador español que está a punto de dirigirse al Nuevo Mundo; el tercero un colonizador francés que va a tomar parte en una expedición de la América del Norte; el cuarto un personaje que había estado a punto de participar en la cuarta cruzada; el quinto y el sexto son soldados norteamericanos que están preparándose para tomar parte en la primera y la segunda guerras mundiales respectivamente. El empleo de acepciones

no habituales de "ser" se encuentra en este cuento siempre en pasajes cumbres que constituyen puntos cardinales en uno de los aspectos de la témática. El primer ejemplo ocurre muy temprano en el relato cuando el guerrero acaieno comenta:

> Y fueron clamores de furia, puños alzados, juramentos hechos con las palmas en alto, escudos arrojados a las paredes, cuando supimos del rapto de Elena de Esparta.... Aquella misma tarde, cuando la indignación bullía en el pueblo, se nos anunció el despacho de las cincuenta naves.[32]

Este episodio presenta la fase inicial de la empresa guerrera, la indignación aparecida de súbito empuja al personaje al heroísmo, a hacer alarde de su valentía y querer poner en riesgo la vida embarcándose en una empresa que cree justa. La misma actitud de entusiasmo se manifiesta en la empresa inicial del colonizador español que dice:

> Cuando me tropezaba con gente de la armada, eran abrazos ruidosos, de muchos aspavientos, con risas y alardes para sacar las mujeres a sus ventanas. Eramos como hombres de distinta raza, forjados para culminar empresas que nunca conocerían el panadero ni el cardador de ovejas, y tampoco el mercader que andaba pregonando camisas de Holanda, ornadas de caireles de monjas, en patios de comadres.[33]

La forma verbal "eran" empleada como sinónima de "ocurrían" o "se verificaban" seguida de todas esas muestras de alegría contribuye a destacar en el personaje el entusiasmo súbito que cunde al iniciarse la empresa. Al parecer es el mismo optimismo que siempre acompaña la fase inicial de las

---

[32]Carpentier, pp. 86-87. [33]Carpentier, p. 88.

numerosas empresas guerreras que pueblan la historia. Porque para Carpentier el hombre es el mismo en diferentes edades históricas[34] siempre tras aventuras y mitos que al cabo deben producir un mundo mejor para todos. Pero el desengaño no tarda en hacerse ver. En "Semejante a la noche" es el guerrero acaieno quien aparece de nuevo al final del relato, contemplando ahora decepcionado las naves que se preparan para causar la destrucción injusta de Troya:

> Ahora, serían las dianas, el lodo, el pan llovido, la arrogancia de los jefes, la sangre derramada por error, la gangrena que huele a almíbares infectos. No estaba tan seguro ya de que mi valor acrecería la grandeza y la dicha de los acaienos de largas cabelleras.[35]

Es mediante un procedimiento estilístico como el observado en el párrafo anterior que Carpentier hace sobresalir en esta escena la frustración final del acaieno, la desilusión que el hombre de todas las épocas ha experimentado ante fracasos o empresas injustas, maleadas por debilidades humanas. El guerrero acaieno sufre una profunda tristeza cuando se da cuenta de que la destrucción de Troya ha sido alentada por Agamemnón bajo falsos propósitos, ya que su verdadero prurito era acabar de una vez con la competencia

---

[34]Ver: César Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco" en Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra, ed. Helmy F. Giacoman (New York: Las Américas Publishing Co., 1970), p. 29.

[35]Carpentier, Guerra del tiempo, p. 99.

comercial troyana.[36]

Los usos de "ser" en construcciones no acostumbradas que encierran el significado de "existir", "ocurrir" o "verificarse", no constituyen las únicas evidencias de experimentación con dicho verbo de parte de Alejo Carpentier. En numerosos casos "ser" aparece en su obra con la acepción de "estar" en situaciones donde este significado se amplía y logra alcanzar el valor semántico de "existir" y aún de "haber". Ya en las primeras páginas de Los pasos perdidos empieza a manifestarse este singular rasgo estilístico carpentieriano. Al describir la ciudad ultramoderna del siglo XX que ha producido su tedio existencial, el personaje-narrador dice:

> Arriba, entre las evanescencias de una bruma tibia, eran las cumbres de la ciudad: las agujas sin pátina de los templos cristianos, la cúpula de la iglesia ortodoxa, las grandes clínicas donde oficiaban Eminencias Blancas, ...[37]

La forma verbal "eran" en este párrafo encierra en verdad una significación ambivalente de "estaban" y asimismo de "existían". Casos como éste ocurren en la obra con sorprendente frecuencia. Cuando el protagonista está penetrando ya en lo más espeso de la selva, describe la vegetación que observa en las márgenes del ancho caño por donde navega con sus compañeros de la siguiente manera:

> Detrás de los sujetos identificables, de los

---

[36]Carpentier.

[37]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 16.

> morichales, de los bambúes, de los anónimos sarmientos orilleros, era la vegetación feraz, entretegida, trabada en intríngulis de bejucos, de matas, de enredaderas, de garfios, de matapalos, que, a veces, rompía a empellones el pardo cuero de una danta, en busca de un caño donde refrescar la trompa.[38]

Este tipo de procedimiento se da más a menudo en las descripciones que se llevan a cabo en el imperfecto de indicativo que son las más numerosas, pero no es raro encontrarlo también en descripciones realizadas en el presente de indicativo. Dicho procedimiento se da siempre que el personaje quiere situar en un lugar determinado la existencia de los objetos descritos. En este pasaje se observa la reiteración intensa en función de anáfora de la preposición "de" que acompaña las enumeraciones empleadas. Esta repetición junto al asídenton de la conjunción "y" la cual generalmente se usa para unir los dos últimos términos de una enumeración, logra vitalizar la sucesión de objetos nombrados que podría continuarse hasta el infinito. Carpentier produce así una idea certera de la abundancia de diferentes tipos de vida vegetal en la selva. Este novelista es muy dado a las enumeraciones, aspecto que pone de manifiesto su afán de captar el ambiente descrito con el mayor número posible de detalles.

En las numerosas descripciones halladas en Los pasos perdidos se dan casos en que el verbo "ser" no solamente encierra los significados de "existir" y de "estar", sino que también la acepción de "haber" tiene cabida en la

---

[38]Carpentier, p. 171.

construcción gramatical. Un ejemplo de esta índole tiene lugar cuando el personaje se encuentra describiendo la espesura que identifica con el nombre de Grandes Mesetas, así dice:

> Cada meseta se presenta con una morfología propia, hecha de aristas, de cortes bruscos, de perfiles rectos o quebrados.... De pronto, rompiendo con esa severidad de lo creado, algún arabesco de la piedra, alguna fantasía geológica, se confabula con el agua para poner un poco de movimiento en este país de lo inconmovible. Es, allá una montaña de granito casi rojo, que suelta siete cascadas amarillas por el almenaje de una cornisa cimera.[39]

La magestad pasiva del paisaje imponente contemplado adquiere de súbito vida, mediante la forma verbal "es" empleada de un modo inusitado. Como dicha forma se utiliza en la localización del objeto descrito lleva el significado de "estar" además del de "existir", pero asimismo la acepción propia de "haber" sería admisible y correcta en la construcción. La descripción completa se lleva a cabo en esta oportunidad en tiempo presente, hecho que le confiere actualidad a todas las formaciones geológicas que el personaje percibe como monumentos que existen desde épocas antiquísimas, pero que aún mantienen sus aspectos primitivos originales.

En muchas ocasiones Carpentier emplea el verbo "ser" cuando en el español moderno culto no cabría más uso que el del verbo "estar". "Ser" se ofrece en estos casos como una supervivencia de la época en que se empleaba para indicar situación local en competencia con "estar". Este constituye

---

[39]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 192.

otro aspecto que le confiere a la prosa madura carpentieriana un sabor arcaizante deliberado. Ejemplos de esta categoría se dan con más frecuencia en la novela El acoso que en ninguna otra obra de ficción extensa. La primera ocasión tiene lugar cuando el narrador comenta el panorama que se ofrece a la vista del taquillero durante el intermedio en la sala de conciertos. El personaje que parece estar preso tras las rejas de la taquilla y mantenerse en perenne anonimato, recibe las máximas demostraciones de su nulidad cuando las mujeres elegantes se alivian de malestares provocados por prendas íntimas, o de incomodidades causadas por el calor, delante de la taquilla. Así dice el narrador:

> Las pieles, llevadas por tal calor, ponían alguna humedad en los cuellos y los escotes, y, para aliviarse de su peso, las dejaban resbalar, colgándoselas de codo a codo, como espesos festones de venatería. La mirada huyó de lo cercano inalcanzable. Más allá de las carnes, era el parque de columnas abandonadas al chaparrón, y, más allá del parque, detrás de los portales en sombras, la casona del Mirador....[40]

La mirada del taquillero se desplaza desde lo que está casi al alcance de sus manos hasta el ambiente lejano que divisa desde la taquilla, localizando el parque y la casona de la terraza que se ha convertido en una obsesión en la mente del personaje. En el lenguaje moderno el "era" empleado por el novelista para indicar la situación local del parque hubiera resultado sin duda un "estaba". Otro caso semejante a éste ocurre en la vista retrospectiva donde el narrador

---

[40]Carpentier, El acoso, p. 10.

revela los pensamientos que cundieron en la mente del acosado en sus días de inocencia, cuando hacía los preparativos para su viaje de Sancti-Spiritus, su pueblo natal, a la capital donde pensaba realizar estudios de arquitectura. En esta ocasión se emplea el futuro de indicativo de "ser":

> Al cabo del viaje será la capital, con la Fuente de la India Habana, toda de mármol blanco, como se la veía en el cromo de revista fijo en la pared con chinches, cuya leyenda recordaba que a su sombra había soñado otrora un poeta Heredia, ...[41]

Una vez que el personaje se ha establecido en la Habana, muchas de las descripciones de dicha ciudad se llevan a cabo utilizando el verbo "ser" de este mismo modo. En el curso del relato de las andanzas del acosado por las calles buscando refugio en las sombras de los árboles, comenta el narrador:

> Más allá, eran las rejas severas del Jardín Botánico, con sus canteros empavesados de términos latinos, bajo árboles enfermos de orquídeas....[42]

En este ejemplo parece claro también que en el español contemporáneo se hubiera empleado la forma verbal "estaban" en lugar de "eran". El verbo "estar" que desde su origen latino significaba "colocar", "hallarse" o "estar de pie" ha conservado en el lenguaje moderno este significado. El uso de "estar" en sentido local de situación o posición material o figurada se encuentra hoy en día muy consolidado. Casos como los examinados en ejemplos anteriores tienen todos

---

[41]Carpentier, p. 41. [42]Carpentier, p. 74.

un matiz sorprendente y deliberadamente arcaico. Como Gili Gaya explica,[43] en textos antiguos se encuentran abundantes ejemplos de "ser" para expresar situación local, pero ya en el siglo XVI es escaso este empleo de "ser", aunque aparece ocasionalmente hasta muy entrado el siglo XVII; recuérdese que en una oportunidad Don Quijote le pregunta a un labrador: "....donde son por aquí los palacios de la sin par princesa doña Dulcinea del Toboso?"[44] Usos de "ser" como éste en una obra literaria contemporánea se desvían grandemente de las normas de la lengua actual. Aunque esta peculiaridad estilística se manifiesta especialmente en El acoso, en realidad prevalece en la obra carpentieriana hasta la publicación del relato Los convidados de plata[45] donde el escritor ya abraza el tema de la Revolución Cubana. Se narra aquí la llegada a la Habana de un barbudo que ha pasado largos meses peleando en la sierra. El soldado, que pertenece a una prominente familia cubana de ascendencia noble, llega a la mansión familiar para enterarse de que toda la parentela ha emigrado a Miami. En los comentarios de sus exploraciones de la suntuosa casa, el verbo "ser"

---

[43]Curso Superior de Sintaxis Española (Barcelona: Biblograph, S.A., 1970), sección 48, pp. 64-65.

[44]Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (Mexico: Editorial Porrúa, S.A., 1968), II, p. 298.

[45]Alejo Carpentier, Los convidados de plata (Montevideo: Editorial Sandino, 1972).

aparece con frecuencia en descripciones como:

> Detrás del jardín, era el invernadero, con sus cristales empañados de humedad en el que crecían centenares de rosales designados por sus nombres botánicos o por los apellidos de sus más ilustres cultivadores en tablillas verdes....[46]

Los matices arcaicos que el novelista busca empleando el verbo en cuestión con acepciones poco acostumbradas como la que se percibe en este párrafo y las observadas en ejemplos anteriores, se fortalecen a veces mediante otros procedimientos relacionados con el mismo verbo.

Esporádicamente pueden encontrarse en sus obras casos en que "ser" aparece como auxiliar en la conjugación de verbos intransitivos. Dicho empleo se da en El siglo de las luces en pasajes donde se hace referencia a eventos o hazañas del pasado remoto. Cuando el personaje Esteban se encuentra atravesando las Bocas de Dragón en el barco que ha de llevarlo por fin a la Habana, el joven se sume en meditaciones histórico-filosóficas. Cuando piensa en el descubrimiento de América y la portentosa hazaña de Cristóbal Colón, comenta el narrador recordando las profecías hechas por el coro en la Medea de Séneca:[47]

> Venidos eran los "tardos años", anunciados por Séneca, "en los cuales el Mar Océano aflojaría los atamientos de las cosas y se abriría una grande tierra; y un nuevo marinero, como aquel que fuera guía de Jasón, descubriría un nuevo mundo; y entonces

---

[46]Carpentier, Los convidados de plata, p. 62.

[47]Ver: The Tragedies of Seneca, trans. by Ella Isabel Harris (London: Henry Frowde, 1904), p. 146.

> no sería ya la isla de Thule la postrera de las tierras".[48]

La construcción añeja con que comienza este párrafo va en función directa con el tema que evoca Carpentier en la sección XXXIV del Capítulo Cuarto. La profunda meditación en que se sume Esteban lo hace remontarse al pasado remoto y evocar las grandes travesías del hombre en busca de la Tierra Prometida. Esteban evoca la migración de las tribus caribes hacia las tierras del norte, la llegada de los españoles a América y luego piensa en sus propias aventuras realizadas en pos de los ideales y las promesas dè la Revolución Francesa. En esta sección Carpentier logra superponer estas tres épocas a un mismo espacio, las Bocas de Dragón o desembocadura del Orinoco, mediante los pensamientos del personaje. Aunque empleos de "ser" como el observado en este párrafo se dan siempre en la obra carpentieriana relacionados con la alusión a textos antiguos, manifiestan el gusto del novelista por construcciones sintácticas inusitadas que le dan a su estilo un matiz aracico y solemne.

Otro aspecto sintáctico de gran relieve en la prosa de Alejo Carpentier es la frecuente evidencia del empleo inusitado de formas del subjuntivo pasado en oraciones subordinadas donde el uso del indicativo sería el más indicado, si se siguieran las normas corrientes de la sintaxis española. Este rasgo no se manifiesta todavía en obras

---

[48]Carpentier, El siglo de las luces, p. 252.

tempranas como Ecué-Yamba-O (1933) o "Viaje a la semilla" (1944), pero ya hace su aparición en "Los fugitivos"[49] (1946) y continúa manifestándose en obras posteriores hasta llegar a convertirse en un sello estilístico de madurez. Esta característica se hace patente en primer lugar cuando el lector observa que el novelista exhibe una tendencia insistente en emplear el imperfecto de subjuntivo, en ocasiones en que el pluscuamperfecto de indicativo sería la forma más apropiada, de acuerdo con las necesidades de la oración. Varios ejemplos de esta tendencia se observan en El reino de este mundo; uno de los primeros se encuentra en la sección donde se narra el regreso a Haití del esclavo negro Ti Noel, que había emigrado a Santiago de Cuba con su amo M. Lenormand de Mezy. Así dice el narrador cuando el viejo esclavo desembarca en el muelle de Saint-Marc:

> Sin esperar más, Ti Noel agarró un grueso palo de guayacán y salió de la ciudad. Ya estaban lejos los días en que un terrateniente santiaguero lo ganara por un órdano de mus a Monsieur Lenormand de Mezy, muerto poco después en la mayor miseria.[50]

En el sentido que la forma verbal "ganara" aparece en la oración hubiera debido ser "había ganado". El novelista emplea aquí la forma del imperfecto de subjuntivo para sustituir el pluscuamperfecto de indicativo. La misma observación podría hacerse en el siguiente párrafo cuando el

---

[49]Carpentier, Guerra del tiempo, p. 116.

[50]Carpentier, El reino de este mundo, p. 83.

narrador, después de contar los trabajos forzados a que fue sometido el esclavo por Henri Christophe, dice:

> ....Ti Noel, harto de miseria, emprendió un viaje a la Ciudad del Cabo, andando sin apartarse del mar, junto a la borrada vereda que tantas veces siguiera antaño, detrás del amo, cuando regresaba a la hacienda montado en caballo de dientes sin cerrar, de esos que trotan con ruido de cordobán doblado....[51]

Del mismo modo Carpentier emplea aquí "siguiera" en lugar de "había seguido". En ambos casos el uso del subjuntivo trae un aire nebuloso al pasado que viene a la mente de Ti Noel. En el primer ejemplo el escritor expresa que esos días "ya estaban lejos" y en el segundo manifiesta que la vereda que sigue el esclavo está ya "borrada"; estas ideas contribuyen a intensificar el carácter de irrealidad conferido mediante la presencia del imperfecto de subjuntivo. Evidentemente el escritor practica este procedimiento para lograr efectos estilísticos deseados. Pero remontándose a la historia de la lengua, el empleo del imperfecto de subjuntivo en su forma "ra" con el significado del pluscuamperfecto de indicativo encuentra su explicación en el origen de esa forma del subjuntivo. La forma "ra" de subjuntivo procede directamente del pluscuamperfecto de indicativo latino, así "amaveram" por ejemplo, produjo "amara" en español. Como Gili Gaya explica,[52] esa forma predomina en textos primitivos

---

[51]Carpentier, p. 100.

[52]Curso Superior de Sintaxis Española, sección 135, pp. 178-179.

con el sentido original latino; pero en cuanto va adquiriendo significación subjuntiva, es sustituida en indicativo por la forma perifrástica del pluscuamperfecto, "haber" más un participio pasado. En el siglo XIV el número de casos de subjuntivo se equilibra con los de indicativo y ya en el siglo XV en general predomina el empleo de subjuntivo. Así esa forma del subjuntivo con el significado de pluscuamperfecto de indicativo va desapareciendo gradualmente hasta que los escritores de fines del siglo XVIII y los románticos restauraron este uso en su afán de imitar a los escritores antiguos. Según Gili Gaya[53] esta restauración permanece en la actualidad especialmente en escritores gallegos, ya que su lengua nativa lo mismo que el portugués aún mantienen el sentido latino de formas como "amaveram" o sea pluscuamperfecto de indicativo. Pero el caso que importa aquí es que Alejo Carpentier es muy dado al empleo de esta restauración no solamente para afectar arcaísmo, sino para conferir matices indefinidos a sus conceptos temporales. La Real Academia Española condena esta restauración diciendo:

> Es censurable el abuso que modernamente se hace de esta forma, pues hay autores que la emplean casi constantemente por el pluscuamperfecto de indicativo, y hasta por el pretérito indefinido, con lo cual confunden dos tiempos que tienen ya su uso bien determinado.[54]

En la edición de 1960 de la Gramática de la Lengua Castellana

---

[53] Curso Superior de Sintaxis Española.

[54] Gramática de Lengua Española, sección 300, d, Nota, p. 274.

de Bello y Cuervo se encuentran también protestas hacia esta restauración, dice Bello:

> Yo miro este empleo de la forma "ra" como un arcaísmo que debe evitarse, porque tiende a producir confusión. "Cantara" tiene ya en el lenguaje moderno demasiadas acepciones para que se le añada otra más. Lo peor es el abuso que se hace de este arcaísmo, empleando la forma "cantara", no sólo en el sentido de "había cantado", sino en el de "canté", "cantaba" y "he cantado".[55]

Como puede verse ambas autoridades sancionan esta sustitución porque trae consigo confusiones innecesarias, ya que la lengua posee formas del indicativo que establecen límites temporales definidos, pero es precisamente esto último lo que Carpentier se propone evitar, de ahí su marcada inclinación al empleo inusitado del imperfecto de subjuntivo. Y para mayor agravio de los expertos de la lengua citados, Carpentier comete el peor abuso de que se quejan estas autoridades. Ya en Los pasos perdidos este procedimiento estilístico se intensifica de tal manera que el novelista no sólo emplea el imperfecto de subjuntivo en su forma "ra", sino el pluscuamperfecto, para sustituir a uno o a varios tiempos del indicativo. Dicha sustitución siempre arroja un matiz temporal indefinido a los párrafos y en muchos casos se encuentra relacionada con sensaciones de tedio existencial. Muy temprano en la novela el personaje confiesa que la carrera teatral de su esposa se ha convertido en una

---

[55]Edición revisada y corregida por Niceto Alcalá-Zamora y Torres (De la Academia Española de la Lengua) (Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, S.A., 1960), sección 720, p. 234.

interminable prisión, ya que ha vivido cuatro años representando un mismo drama, y así dice:

> En los días de estreno de esa tragedia de la Guerra de Sucesión, cuando nos tocara ayudar al autor joven servido por una compañía recién salida de un teatro experimental, vislumbrábamos a lo sumo una aventura de veinte noches.[56]

La forma verbal "tocara" se encuentra aquí no solamente sustituyendo al pluscuamperfecto de indicativo "había tocado", sino también al pretérito indefinido "tocó". Ambas formas del indicativo son admisibles en el sentido de la oración, pero el escritor ha preferido el uso del subjuntivo para expresar más ampliamente la sensación de anquilosamiento que se percibe a través del episodio. Así la representación inicial de la tragedia en cuestión se hace más remota y su continua repetición aún más tediosa. Seguidamente en el mismo episodio el personaje explica que el mismo drama alcanzaba ya "mil y quinientas representaciones". Muy a propósito aparece la conjunción "y" colocada después de "mil", conjunción poco usual en la transcripción de números mayores de noventa y nueve, pero que aquí contribuye a extender la idea de ese número, a hacerlo interminable. Más adelante el personaje continúa reflejando el tedio existencial a que ambos él y su esposa han sido arrojados por la monotonía de sus respectivas profesiones:

> ....mi esposa se dejaba llevar por el automatismo del trabajo impuesto, como yo me dejaba llevar por el

---

[56]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 10.

> automatismo de mi oficio. Antes, al menos trataba de salvar su temperamento en un continuo repaso de los grandes papeles que aspirara a interpretar alguna vez....pero esa ilusión había quedado vencida, al fin, por la tristeza de los monólogos declamados frente al espejo.[57]

La forma "aspirara" de la segunda oración subordinada está empleada en lugar del imperfecto de indicativo "aspiraba". Pero aquí también el efecto de incertidumbre y aburrimiento pesaroso del párrafo se encuentra reforzado mediante la forma del subjuntivo. El personaje reconoce muy a su pesar que su esposa ha cesado de aspirar a salir alguna vez de la esclavitud a que su profesión la ha condenado. Este es uno de los aspectos que lo impulsarán a evadirse de la ciudad y la época en que ambos viven. A través de todo el relato en Los pasos perdidos pueden encontrarse ejemplos donde Carpentier utiliza también el imperfecto de subjuntivo no sólo para sustituir el imperfecto de indicativo, sino para suplir simultáneamente también el pluscuamperfecto. Un caso de esta índole se da cuando el personaje comenta su llegada al pueblo de Los Altos, así dice:

> Hasta ahora el tránsito de la capital a Los Altos había sido, para mí, una suerte de retroceso del tiempo a los años de mi infancia -un remontarme a la adolescencia y a sus albores- por el reencuentro con modos de vivir, sabores, palabras, cosas, que me tenían más hondamente marcado de lo que yo mismo creyera.[58]

En lugar de emplear formas más normales en la lengua como "creía" o aún "había creído", el escritor insiste en

---

[57]Carpentier, p. 11. [58]Carpentier, p. 83.

mantener ambigüedad temporal mediante el uso del subjuntivo. Pero a pesar de los numerosos ejemplos del empleo del imperfecto de subjuntivo para sustituir tiempos del indicativo que pueden encontrarse en esta obra, en ella verdaderamente prevalece el uso del pluscuamperfecto de subjuntivo empleado en lugar del pluscuamperfecto de indicativo.

Casos de este tipo abundan a lo largo de la novela completa. Uno de ellos tiene lugar cuando el personaje comenta los signos decadentes que nota en su compañera de viaje y antigua amante francesa Mouche. Dicho personaje, representativo de la decadencia espiritual de la civilización oçcidental, constituye una nota discordante en el paisaje primitivo y natural del Nuevo Mundo hispánico. Todos sus artificios culturales y afeites personales cesan de surtir efecto en medio de la selva. Después de que el protagonista trata de hacerle ver los valores vigentes de ese mundo natural y auténtico, comenta la reacción de la francesa diciendo:

> Fingiendo que no me hubiera oído, o que mis palabras no tenían el menor interés, Mouche afirmó que aquí no había cosa de mérito que ver o estudiar....[59]

De acuerdo con las normas gramaticales acostumbradas el lector siente que el "hubiera oído" del párrafo debió ser un "había oído". Sin embargo puede notarse que los términos que preceden la forma del pluscuamperfecto de subjuntivo,

---

[59]Carpentier, p. 130.

parecen ocupar el lugar y el sentido de la locución "como si" seguida normalmente por una forma del pasado de subjuntivo.

Usos de esta forma del subjuntivo son también sorprendentes en otras obras. En El acoso se da el caso en una de las vistas retrospectivas más reveladoras de las meditaciones metafísicas del acosado. Es un pasaje donde el narrador relata cómo el personaje descubre de repente la presencia de una Voluntad Divina detrás de todos los actos humanos, aún los más insignificantes. Cuando el personaje observa a su vieja nodriza en el acto de encender un trozo de tabaco, toda una revelación de Dios tiene lugar, así explica el narrador:

> De súbito, aquel gesto de tomar la brasa del fogón y elevarla hacia el rostro -gesto que tantas veces hubiera visto perfilarse en las cocinas de su infancia- se le había magnificado en implicaciones abrumadoras.[60]

La sustitución del pluscuamperfecto de indicativo es en este caso una necesidad estética; mediante la forma "hubiera visto" el escritor evita una repetición con la presencia de "había magnificado" al continuarse la oración después del paréntesis. Además, mediante el subjuntivo parece establecerse aquí la diferencia entre los dos pasados que se encuentran conglomerados en este episodio, el pasado remoto de la niñez del acosado y el pasado reciente cuando el personaje ha llegado al descubrimiento de Dios.

---

[60]Carpentier, El acoso, p. 51.

Ejemplos como los apuntados en obras anteriores son también abundantes en El siglo de las luces, pero mientras que en ellas las formas terminadas en "ra" prevalecen, en esta novela Carpentier observa cierta preferencia por las formas en "se". Con respecto a la diferencia entre estas dos formas Niceto Alcalá-Zamora Torres apunta:

> La forma en "se" es más precisa, terminante y adecuada para expresar los supuestos antecedentes o hipótesis, y la forma en "ra" para significados más vagos, inciertos, de conjetura o eventualidad.[61]

Claro está que este estudioso se refiere a las formas del subjuntivo empleadas cuando las necesidades gramaticales y no las estilísticas, son las que rigen su empleo. Pero en este juicio pueden encontrarse tal vez algunas de las razones que inclinan a Carpentier hacia el uso de las formas en "se" en sus sustituciones de tiempos del indicativo. El siglo de las luces es una obra de marcado caracter filosófico-histórico; el escritor hubo de realizar serias investigaciones sobre la época y Victor Hugues, el personaje histórico más importante de la obra. El novelista ha confesado que "la veracidad de los hechos" lo obligó "a un minucioso acopio de documentación y a un rigor de historiador en la narración".[62] Quizás esta preocupación por el aspecto histórico, lo impulsó a emplear esta forma del subjuntivo que

---

[61]Andrés Bello y Rufino Cuervo, Gramática, Nota a la sección 655, p. 237.

[62]César Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco" en Homenaje a Alejo Carpentier, p. 29.

resulta más apropiada para expresar significados precisos. Un caso concreto de este aspecto se observa cuando el narrador comenta el asombro del personaje Esteban ante la actitud revolucionaria ciega de su amigo Victor Hugues, quien se niega a reconocer los excesos más palpables de la Revolución Francesa, y mantiene una sumisión sin límites a los designios de Robespierre. Dice el narrador al respecto:

> Esteban se sentía desconcertado ante la increíble servidumbre de una mente vigorosa y enérgica, pero tan absolutamente politizada que rehusaba el examen crítico de los hechos negándose a ver las más flagrantes contradicciones: fiel hasta el fanatismo -que eso sí podría calificarse de fanatismo- a los dictámenes del hombre que lo hubiese investido de poderes.[63]

Esta forma del subjuntivo aparece aquí empleada en el sentido de "había investido". Más adelante en la obra cuando el joven Esteban boga hacia su patria extenuado y se da a meditar sobre las grandes empresas humanas en busca de un paraíso terrenal, el narrador comenta:

> 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.[64]

Ambas formas verbales subrayadas se emplean en este párrafo para sustituir respectivamente el pluscuamperfecto y el pretérito indefinido de indicativo. "Recibiera" parece tener la misma fuerza pretérita de la forma sustituida.

---

[63]Alejo Carpentier, El siglo de las luces, p. 148.

[64]Carpentier, p. 254.

En casos como éste el empleo del subjuntivo parece obedecer más que todo al deseo de darle al pasaje un tono de gran solemnidad.

En esta novela Carpentier también se aventura a emplear con mucha propiedad el futuro hipotético de subjuntivo, una forma que definitivamente ha caído en desuso en la lengua española moderna. Para ilustrar este punto baste un ejemplo tomado del episodio en que Esteban se encuentra fabricando ardides mentales para impedir que su primar Sofía, huya a la Guayana Holandesa en busca de Victor Hugues. Así comenta el narrador los pensamientos de Esteban:

> Era fácil contar con la ayuda de las autoridades cuando se trataba de casos que en algo afectaren al honor de las familias honorables.[65]

Formas como ésta tan poco usadas en la lengua literaria moderna, a pesar de las protestas del la Real Academia Española,[66] confieren al estilo un matiz no sólo arcaico, sino algo artificioso.

La prosa madura carpentieriana se encuentra marcada por dos procedimientos sintácticos sobresalientes a saber: el empleo inusitado del verbo "ser" en el sentido de "existir", "ocurrir", "estar" y aún de "haber", y el uso del imperfecto y pluscuamperfecto del modo subjuntivo en construcciones que siguiendo las normas corrientes de la

---

[65]Carpentier, p. 298.

[66]Gramática de la Lengua Española, sección 434, c, Nota, p. 393.

sintaxis española requerirían formas del indicativo. "Ser" en acepciones no habituales se emplea en sus obras en episodios cumbres y significativos en la temática desarrollada, para obtener efectos de solemnidad en el tono. La obra de Carpentier demuestra también que la insistente tendencia a emplear las formas en "ra" del subjuntivo pasado es un medio eficaz de producir ambigüedad temporal; en novelas tales como Los pasos perdidos dicha tendencia refuerza pasajes de significado temático. Dado el carácter histórico de El siglo de las luces, en esta obra el escritor se manifiesta más inclinado a emplear formas del subjuntivo en "se", ya que son más apropiadas para expresar antecedentes precisos. Estas dos características fundamentales de la sintaxis carpentieriana no sólo se manifiestan en obras de ficción extensa, sino también en cuentos que observan tendencias estilísticas de madurez. Ambos procedimientos contribuyen al matiz arcaizante de la prosa de Alejo Carpentier.

CAPITULO IV

CALIDAD Y FILIACION DE LAS IMAGENES MAS FRECUENTES

Uno de los reparos más grandes que Alejo Carpentier opone a su primera novela Ecué-Yamba-O se centra en la calidad y filiación de las imágenes de dicha obra. El escritor manifiesta su extremo disgusto haciendo comentarios como: "Esta primera novela mía es tal vez un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista."[1]

En efecto, la mayor parte de las imágenes más llamativas en Ecué-Yamba-O se derivan directamente de la técnica y la industrialización, elementos tan importantes en el movimiento futurista. Dichas imágenes se usan como puntos de apoyo para el tema de denuncia social que fluye a través de la obra. El escritor protesta ante la rápida invasión de la técnica extranjera, que acaparando los ingenios azucareros, ha de destruir las heredades del campesino cubano.

---

[1]César Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco" en Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra, ed., Helmy F. Giacoman (New York: Las Américas Publishing Co., 1970), p. 22.

Los efectos nocivos de la invasión tecnológica se manifiestan mediante imágenes en todos los aspectos de la vida rural. Ya en las primeras páginas de la obra aparecen animales domésticos como vehículos de imágenes futuristas, en un pasaje llamado a presentar una simple escena de la campiña. Así dice la voz que narra: "Cuando las lentas carretas de caña, pesadas, renqueantes, llegaban frente al balaío del viejo Cué, las picas se alzaban, y se descansaba un instante al amparo del gran tamarindo con sombras de encaje. Belfos en tierra, los bueyes resoplaban como motores recalentados...."[2] Las bestias recientemente adquiridas por Usebio Cué para subsistir cuando su plantío haya pasado a manos del Central, comienzan a desplegar de súbito características de máquinas.

Imágenes mecánicas empiezan a aparecer también en relación con los animales de la manigua, y en escenas de la naturaleza. El término de un caluroso día en el trópico se describe empleando la siguiente analogía: "Un pavo real hacía sonar su claxon lúgubre desde el cauce de una cañada. El día tropical se desmayaba en lecho de brumas decadentes...."[3] Un paisaje artificial y contaminado continúa acentuándose cuando el narrador comenta: "Las estrellas, ingenuas, como recortadas en papel plateado, iban apareciendo

---

[2]Alejo Carpentier, Ecué-Yamba-O (Buenos Aires: Editorial Xanandú, 1968), p. 15.

[3]Carpentier, p. 59.

poco a poco, en tanto que la monótona respiración de la fábrica imponía su sordina de acero a la campiña."[4] En estas analogías de la naturaleza Carpentier exhibe el gusto futurista por ofrecer un universo artificial, cuyos elementos aparecen mecanizados, metalizados. Pero difiriendo grandemente de la generación de Filippo Tommaso Marinetti, que exalta ese universo fabricado por el hombre y dedica su poesía a la alabanza de la reconstrucción del mundo,[5] Carpentier ofrece un panorama perjudicado por la presencia de la industria.

En Ecué-Yamba-O un gran número de imágenes asociadas con una naturaleza artificiosa y hostil, actúan como prefiguraciones de tragedias que han de descender sobre los personajes. Un ejemplo concreto ocurre en la descripción de la noche en que tiene lugar el primer encuentro entre el protagonista Menegildo y Longina, negra que vive amancebada con un haitiano obrero del Central. Longina ha de traer sin quererlo, la ruina total del joven campesino. Así se inicia el relato de este episodio:

> Una luna grávida, clara como lámpara de arco, parecía atornillada, muy baja, en una toma de corriente de la cúpula nocturna. Las siluetas de los árboles eran recortes de papel negro clavados en la campiña. Una luz de ajenjo bañaba el paisaje. Menegildo abandonó la ruta para seguir un atajo. Detrás de él, rodeado de músicas y danzas, roncaba el Central. Al pasar

---

[4]Carpentier, pp. 59-60.

[5]Mario Verdone, Qué es verdaderamente el futurismo (Madrid: Doncel, 1971), pp. 14-15.

> delante de una casona incendiada por los españoles en época de la guerra, se santiguó. El sendero estaba orlado por setos de piedras cubiertas de lianas verdes, parecidas a sierpes.[6]

El adjetivo "grávida" aplicado a la luna llena origina el tono de mal agüero del párrafo. Las sensaciones funestas empiezan luego a acumularse. Los árboles artificiales, "recortes de papel negro", aparecen tan foráneos y nocivos en el campo cubano, como las ordas de obreros extranjeros que se embriagan en los alrededores del ingenio. En el fondo del paisaje siempre surge, amenazante, la figura del Central.

Pero esta naturaleza artificial con evidentes muestras de impurezas en el ambiente no se contempla sólo en el campo, sino con más insistencia en la ciudad. Manifestaciones de este aspecto abundan en la obra en las secciones en que se narran las andanzas de Menegildo por la Habana. Después de que ha tenido lugar la iniciación del joven negro en una hermandad ñáñiga, el novelista se refiere a la radiante caída de la tarde, empleando el siguiente símil de marcada filiación futurista: "El sol, ya rojo y redondo como disco de ferrocarril, parecía haberse detenido sobre el velo de brumas sucias que denunciaban la presencia de la ciudad."[7] Tanto en descripciones del campo como de la ciudad se perciben intenciones de denuncia hacia la contaminación

---

[6]Carpentier, Ecué-Yamba-O, p. 71.

[7]Carpentier, p. 179.

atmosférica traída por la industrialización.

La presencia de la máquina, cualquiera que sea su localidad, resulta siempre funesta. Jamás Carpentier se refiere a ella en tono laudatorio, como lo había hecho en Italia la generación futurista.[8] Tomando en cuenta esta divergencia puede decirse que si los futuristas de la primera y segunda décadas del siglo XX padecián de "maquinolatría", Carpentier en los años treinta sufre de "maquinofobia".

Todas las metáforas y símiles mecánicos carpentierianos son portadores de sensaciones despiadadamente desagradables. Numerosas imágenes emplean como vehículo la figura del ferrocarril o la visión agigantada del ingenio azucarero moderno. Los carros del ferrocarril, que transportan productos foráneos hasta el campo remoto cubano, aparecen descritos como "Cilindros rodantes, pintados de negro," que "se alineaban en las carrileras muertas."[9] Una de las primeras impresiones del ingenio moderno se da después de una extensísima enumeración de licores extranjeros traídos para los obreros, y el narrador comenta con disgusto: "La sed es epidémica. La bebida templa los nervios de los que entrarán cotidianamente en el vientre del gigante diabético."[10] Aquí la imagen del ingenio se vuelve

---

[8]Mario Verdone, Qué es verdaderamente el futurismo, p. 36.

[9]Carpentier, Ecué-Yamba-O, p. 10.

[10]Carpentier, p. 12.

monstruosa, colosal; el mal en ella se encuentra magnificado de modo descomunal. Personificaciones de esta índole llevan en sí cierta filiación naturalista; resultan reminiscencias de las monstruosas personalizaciones empleadas por Émile Zola. El Central de Ecué-Yamba-O tiene algo de bestial como "l'Assommoir du père Colombe"[11] y la "bête goulue" de Germinal.[12] Es un monstruo beodo, que ronca ruidosamente y arroja su mal sobre el campesino cubano, y millares de obreros nacionales o importados.

Cuando empieza la zafra o época de cosechar la caña y preparar el azúcar, el ingenio moderno cobra una vida vertiginosa. Cada uno de los aspectos mecánicos del coloso aparecen entonces monstruosamente personificados:

> Las máquinas del Central- locomotoras sin rieles despiertan progresivamente. Las agujas de válvulas comienzan a agitarse en sus pistas circulares. Los émbolos saltan hacia las techumbres sin poder soltar las amarras. Hay acoplamientos grasientos del hierro con el hierro. Ráfagas de acero se atorbellinan en torno a los ejes. Las trituradoras cierran rítmicamente sus mandíbulas de tiburón. Los dínamos se inmovilizan a fuerza de velocidad. Silvan las calderas. Las cañas son atirabuzonadas, deshechas, molidas, reducidas a fibra. Su sangre corre, baja, se canaliza, en una constante caída hacia el fuego. Cunde el vaho de cazuelas fabulosas.[13]

Gran parte de las imágenes que se acumulan en este párrafo

---

[11]Émile Zola, L'Assommoir (Paris: Fasquelle, 1965), especialmente pp. 52, 223, 382 y 398.

[12]Émile Zola, Germinal (Paris" Fasquelle, 1963), especialmente pp. 9, 29, 72, 433 y 472.

[13]Carpentier, Ecué-Yamba-O, pp. 12-13.

constituyen personificaciones bastante lúcidas, pero llevan en sí algunos rasgos del tipo de imágenes que Carlos Bousoño identificaria como visiones.[14] Carpentier dota a todos estos aparatos mecánicos de cualidades que verdaderamente no pueden poseer, pero detrás de cada una de esas cualidades hay algo muy real portador de una serie de sensaciones de temor, disgusto, asco y hasta horror. Las máquinas vistas como locomotoras que despiertan aparecen amenazantes en su enormidad y fuerza. Las agujas de las válvulas simulan tener convulsiones, y los émbolos se perciben luchando por librarse de sus ataduras. La personificación de estos aspectos mecánicos llega a su colmo cuando el novelista les concede vida sexual. Las trituradoras de la caña adquieren una apariencia y una actitud feroz y voraz, cuando se las compara con "mandíbulas de tiburón." Las cañas procedentes de campos cubanos aparecen como las víctimas inmediatas de toda esta maquinaria infernal.

Carpentier es muy dado a la personalización de objetos en Ecué-Yamba-O, pero las imágenes resultantes de dichas personalizaciones se tornan desagradables o violentas sólo cuando aparecen directamente relacionadas con aparatos mecánicos. Un ejemplo concreto de esto puede observarse en la sección en que se narra el viaje forzado de Menegildo a la Habana. Cuando el tren que conduce al

---

[14] Teoría de la expresión poética (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1966), p. 124 y siguientes.

joven se detiene en una estación rural, el narrador comenta que "una muchedumbre de casitas blancas y azules, de techo de guano y tela alquitranada rodeó el ferrocarril como un enjambre", y seguidamente apunta que "los frenos mordieron las ruedas en una vasta estación repleta de gente."[15] Carpentier crea así un contraste entre el matiz afectivo con que se contemplan las casitas del campo, y la violencia con que el tren se detiene entre ellas, cuando los frenos "muerden" las ruedas de los carros.

Gran parte de las imágenes futuristas en esta primera novela se derivan de conceptos de geometría aplicados a la realidad circundante. Este aspecto también formó parte del credo futurista. Recuérdense las palabras de Marinetti: "con el futurismo, el arte se convierte en arte-acción, es decir, voluntad, optimismo, agresión, posesión, penetración, alegría, realidad brutal (Ej.: onomatopeyas. Ej.: emiteruidos = motores), esplendor geométrico de las fuerzas, proyecciones hacia adelante. Por lo tanto, el arte se convierte en presencia, objeto nuevo, realidad nueva creada con los elementos abstractos del universo."[16]

Pero de nuevo Carpentier difiere de la filosofía de los primeros futuristas. En numerosos casos él aplica el esplendor geométrico de que hablaba Marinetti, a las

---

[15]Carpentier, Ecué-Yamba-O, p. 135.

[16]Mario Verdone, Qué es verdaderamente el futurismo, pp. 109-110.

fuerzas nocivas, o a entidades o conceptos que constituyen un verdadero misterio para el campesino cubano, y le infunden miedo. He aquí como comienza la página inicial de Ecué-Yamba-O:

> Anguloso, sencillo de líneas como figura de teorema, el bloque del Central San Lucio se alzaba en el centro de un ancho valle orlado por una cresta de colinas azules. El viejo Usebio Cué había visto crecer el hongo de acero, palastro y concreto sobre las ruinas de trapiches antiguos, asistiendo año tras año, con una suerte de espanto admirativo, a las conquistas de espacio realizadas por la fábrica. Para él la caña no encerraba el menor misterio....[17]

Desde un principio el novelista establece el contraste entre una entidad inhumana, fría, enorme y el campesino cubano. El aspecto de denuncia social de la temática de la obra, se centra en este contraste y la desigualdad inconmensurable de ambas partes. El hombre termina siendo víctima del ingenio y la industria extranjera. Al campesino se le obliga a vender la caña a precios miserables, porque el Central moderno logra establecer un monopolio indestructible en la preparación del azúcar. Así la miseria cunde en la campiña.

Descripciones que encierran amontonamientos de imágenes derivadas de la geometría, aparecen también relacionadas con desgracias personales de los seres de la novela. Cuando el protagonista Menegildo penetra en la cárcel de la Habana, la voz que narra comenta largamente:

---

[17]Carpentier, Ecué-Yamba-O, p. 7.

> El firmamento circular del marino, ya mordido por los dientes de la ciudad, se va desmenuzando en parcelas de luz dentro del edificio penitenciario, proyentándose en rectángulos cada vez más estrechos. Rectángulo mayor del patio, en que el sol da lecciones de Geometría descriptiva antes y después del mediodía; rectángulo del patio visto por ventanas rectangulares. Ventanas divididas en casillas cuadradas por los barrotes de las rejas. Baldosas, peldaños, molduras sin curva, corredores rectos, paralelas, estereotomía. Tablero de ajedrez en gris unido. Mundo de planos, cortes y aristas, ...
> . . . . . .
> Súbitamente, el vasto cielo se ha vuelto una mera figura de teorema...[18]

Mediante esta serie de imágenes geométricas el escritor revela la novedad de este ambiente enteramente desconocido para Menegildo. La cárcel aparece como un mundo abstracto, frío y hostil. Es un ámbito extraño y artificial. Los rectángulos que gradualmente disminuyen de tamaño, llevan en sí las nociones de estrechez e inflexibilidad a que se ve sujeto el encarcelado. De pronto el mundo se ha vuelto incomprensible para el negro: "una mera figura de teorema..." Empleando esta última analogía Carpentier identifica con frecuencia los grandes misterios que el campesino no logra comprender: el Central San Lucio en su grandeza colosal y aun los ritos ñánigos que lo atraen, pero que le infuenden un terror atroz.[19]

Imágenes geométricas se aplican también en esta obra a la naturaleza, cuando ésta ha perdido su normalidad y se

---

[18]Carpentier, pp. 137-138.

[19]Carpentier, p. 179.

vuelve contra el hombre. La manifestación de la furia de la naturaleza, se da a menudo en la obra carpentieriana en la forma de huracanes. En Ecué-Yamba-O el escritor dedica cuatro secciones que titula "Temporal (a)", "Temporal (b)", "Temporal (c)" y "Temporal (d)", a la descripción del proceso evolutivo de un violento huracán.[20] En Los pasos perdidos una de las plagas anuales de la ciudad hispanoamericana que visita el protagonista, es un ciclón que "iniciaba su danza circular en algún lugar del Océano",[21] y en El siglo de las luces las secciones séptima y octava del Capítulo Primero se dedican casi en su integridad a comentarios relacionados con un ciclón que azota la Habana.[22]

Esta preocupación por huracanes y ciclones se comprende fácilmente en un escritor procedente del área del Caribe; pero para Carpentier estos fenómenos son sólo una muestra de la naturaleza del Nuevo Mundo, aún invencida por el hombre. En su obra de ensayos y crítica literaria Tientos y diferencias, el novelista hace alusión a esto diciendo: "Nuestro continente es continente de huracanes (la primera palabra americana que pasó al idioma universal, agarrada por los naucheros del descubrimiento, es la de 'huracán'),

---

[20]Carpentier, p. 37-52.

[21]Alejo Carpentier, Los pasos perdidos (México: Compania General de Ediciones, S.A., 1968), p. 45.

[22]Alejo Carpentier, El siglo de las luces (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1972), pp. 54-62.

de ciclones, de terremotos, de maremotos, de inundaciones, que imponen un tremebundo pulso, por sus periodicidades, a una naturaleza muy poco domada, muy sometida, aún, a sus conmociones primeras."[23] Así Carpentier ve estas catástrofes naturales como parte de la realidad "sui generis" del continente americano, debido a ello dichos eventos ocupan un lugar especial en sus obras.

En Ecué-Yamba-O la presencia del ciclón anual en los campos cubanos abarca unas de las secciones más impresionantes de la novela. La tormenta es una desgracia con la cual los guajiros saben entenderse, aunque sus viviendas queden reducidas a cuatro horcones. Todo un tejido de relatos folklóricos se ha fabricado entre ellos alrededor de estos temporales periódicos en Cuba. Carpentier entra de lleno en el relato del dessarrollo del ciclón en esta obra, con una serie de imágenes que constituyen cada una un solo vocablo portador de sensaciones de rendondez, que luego se unen a asociaciones caóticas:

> Punto. Anillo. Lente. Disco. Circo. Crater. Orbita. Espiral de aire en rotacíon infinita....
> . . . . . .
> Vientres blancos de tintoreras y cazones, revueltos en las oquedades de las rocas. Una estela de esperma señaló la ruta del éxodo. Cilindros palpitantes, discos de luz, elipses con cola, emigraban en la noche de la tormenta, mientras los barcos se desplazaban hacia la izquierda de los mapas. Fuga de áncoras y aletas, de hélices y fosforescencias, ante la repentina demencia

---

[23] (Montevideo: Arca Editorial, 1967), p. 28.

> de la Rosa de los Vientos. Un vasto terror antiguo descendía sobre el océano con un bramido inmenso.[24]

Mediante imágenes geométricas el escritor revela el proceso evolutivo de la tempestad, y el caos infinito que se esparce entre la fauna marina. El desorden de la naturaleza comienza con la insignificancia de un punto que crece, gira y bulle como un cráter volcánico hasta llegar a convertirse en una espiral que rota vertiginosamente. Aparece entonces el terror de los animales del mar, la inmensa confusión de la naturaleza representada por imágenes de porciones de peces unidas a pedazos de navíos. Todo el contexto metafórico del párrafo es portador de sensaciones caóticas alarmantes; parece que Carpentier verdaderamente desea dar la noción de pedazos en asociaciones como "áncoras y aletas", "hélices y fosforescencias", empleando así la función de sinécdoque. Hay aquí toda una revelación de la destrucción animal y material que tiene lugar cuando ocurre una de estas catástrofes. A continuación del párrafo citado el novelista evoca todo un universo desarticulado recurriendo a asociaciones caóticas, que apuntan a la aniquilación de los tres reinos de la naturaleza.[25]

La afición al empleo de imágenes futuristas en señal de denuncia o alarma, casi desaparece en las obras posteriores a Ecué-Yamba-O; sólo una señal del futurismo

---

[24]Carpentier, Ecué-Yamba-O, p. 41.

[25]Carpentier, pp. 42-43.

carpentieriano prevalece: la irreconciliable animosidad hacia el mundo de las máquinas. Salvo en muy pocas excepciones, éstas continúan manifestándose como intrusas en el ámbito de los seres humanos.

En "Viaje a la Semilla", el cuento donde se narra al revés la biografía o "retrobiografía" del personaje Don Marcial, Marqués de Capellanías, Carpentier recurre a la animalización desagradable de aparatos mecánicos mediante imágenes auditivas. Así dice en referencia a las máquinas que se utilizan para demoler la mansión del protagonista: "las poleas concertaban, sobre ritmos de hierro y piedra, sus gorjeos de aves desagradables y pechugonas".[26] Una imagen semejante a ésta pero ya mucho más elaborada, tiene lugar en Los pasos perdidos cuando el protagonista cuenta su llegada al Valle de las Llamas. El personaje utiliza dicho nombre genérico para identificar una región destinada a la explotación del petróleo. Así describe los instrumentos empleados en la obtención del líquido oleaginoso:

> Junto a esas piras encadenadas proseguían su trabajo de extracción, incansables, regulares, obsesionantes, unas máquinas cuyo volante tenía el perfil de una gran ave negra, con pico que hincaba isócronamente la tierra, en movimientos de pájaro horadando un tronco. Había algo impasible, obstinado, maléfico, en esas siluetas que se mecían sin quemarse, como salamandras nacidas del flujo y reflujo de las fogaradas que el viento encrespaba, en marejadas, hasta el horizonte. Daban ganas de darles

---

[26]Alejo Carpentier, Guerra del tiempo (Barcelona: Barral Editores, 1970), pp. 57-58.

> nombres que fuesen buenos para demonios y me divertía en llamarlas Flacocuervo, Buitrehierro o Maltridente. ...[27]

El efecto desagradable de la animalización se identifica cuando se asocia a las máquinas con criaturas infernales impasibles: con algo de "maléfico", "se mecían sin quemarse" en las "fogaradas", cuyos nombres eran "buenos para demonios". Nótese cómo el personaje les aplica apelativos híbridos asociados con aves de rapiña y sus graznidos ofensivos al oído. Esta significativa descripción sirve de preámbulo a la pintura de un cuadro de gran deterioro físico y moral, traído al territorio silvestre por el descubrimiento de yacimientos de petróleo.[28]

En El siglo de las luces Carpentier se complace en presentar, repetidas veces, la máquina más infernal que haya sido inventada por el hombre: la guillotina. Dicho instrumento aparece siempre descrito mediante imágenes de geometría, y símiles portadores de sensaciones relacionadas directamente con la muerte. Un ejemplo concreto de este aspecto ocurre en el episodio que narra la travesía de Esteban a la Guadalupe, en el bergantín la "Pique". Siguiendo las órdenes de Victor Hugues, los carpinteros a bordo comienzan a armar poco a poco la guillotina que había sido traída de Francia en fragmentos guardados en cajas.

---

[27]Carpentier, Los pasos perdidos, pp. 107-108.

[28]Carpentier, pp. 108-110.

Así comenta esto la voz que narra en tono horrizado:

> Lo que se organizaba allí era una proyección, una geometría descriptiva de lo vertical; una perspectiva falsa, una figuración en dos dimensiones, de lo que pronto tendría altura, anchura y pavorosa profundidad. Con algo de rito proseguían los hombres negros su nocturnal labor de ensamblaje, sacando piezas, correderas, bisagras, de las cajas que parecían ataúdes: ataúdes demasiado largos, sin embargo, para seres humanos; con anchura suficiente, sin embargo para ceñirles los flancos, con ese cepo, ese cuadro, destinado a circunscribir un círculo medido sobre el módulo corriente de todo ser humano en lo que le va de hombro a hombro. Comenzaron a sonar los martillazos, poniendo un ritmo siniestro sobre la inmensa inquietud del mar, donde ya aparecían algunos sargazos ...[29]

La guillotina se presenta aquí como un instrumento de una monstruosidad sin límites. Aun los carpinteros que cumplen el trabajo de armarla se contaminan del álito maligno de la máquina, cuando se les ve "negros" en su "nocturnal labor", como seres funestos que trabajaran con ataúdes. El terror de sangre y muertes que ha de desatarse en la Guadalupe empieza a prefigurarse en el párrafo; el instrumento se halla cerca del ámbito del Caribe inquietando el mar que ya muestra señas de "sargazos".

Los términos "Máquina" y "Puerta", ambos vocablos con mayúscula, se aplican a la guillotina en esta novela desde que se abre el libro. Evidencia de este aspecto es el prólogo constituido por una serie de meditaciones provenientes del personaje Esteban. He aquí algunas muestras del desarrollo de dicho prólogo:

---

[29]Carpentier, El siglo de las luces, p. 127.

> Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo....
> . . . . . .
> 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 y frío, colgando de sus montantes....
> . . . . . .
> 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....
> . . . . . .
> Aquí la Puerta estaba sola, frente a la noche, más arriba del mascarón tutelar, relumbrada por su filo diagonal, con el bastidor de madera que se hacía el marco de un panorama de astros.[30]

Metafóricamente para Carpentier la guillotina es una puerta amplia, siempre abierta; no necesita batiente puesto que no se cierra. Parece ser una puerta opuesta a la que se menciona en la parábola bíblica citada por San Lucas;[31] ya que por la guillotina se ven entrar gradualmente multitudes hacia la muerte en la Guadalupe.

El prólogo citado, con su tono profético de angustia, adquiere su más alto significado cuando a través de la obra, se contempla el horror del personaje Esteban al descubrir que la máquina infernal viaja en su mismo barco hacia el Nuevo Mundo. La aversión de Carpentier a las máquinas encuentra su expresión máxima en El siglo de las luces mediante los numerosos comentarios relacionados con la

---

[30]Carpentier, El siglo de las luces, prólogo.

[31]San Lucas, Capítulo 13, versículo 24.

guillotina. Su singular afición al empleo de términos geométricos, en la descripción de entidades destructoras o descomunales, es quizás un rezago del futurismo primerizo carpentieriano.

El contacto directo de Alejo Carpentier con la generación surrealista durante sus años de residencia en Francia,[32] dejó una huella indeleble en su producción literaria. La concepción pictórica de escenas surrealistas netas es una de las características más destacadas de sus obras. Ya en "El camino de Santiago" se dan escenas de esta índole, en la sección donde el protagonista sufre un período de fiebres y tiene pesadillas muy reveladoras. Poco antes de la enfermedad, el tambor de tropa Juan de Amberes había estado contemplando, con ojos ansiosos, el desembarco de un gran número de naranjos enanos. Los árboles, regalo del Duque de Alba a su dueña de Amberes, aparecen "todos encendidos de frutas, plantados en medios toneles que empezaron a formar una olorosa avenida en cubierta."[33] La presencia bienhechora de los naranjos en aquella región de brumas y pestes, ejerció tal impresión de asombro en Juan, que durante las pesadillas causadas por la fiebre, aparecen sus frutos conjugados con otras inquietudes íntimas del personaje. Juan se figura contemplar al Duque de Alba

---

[32]Alejo Carpentier, "Autobiografía de Urgencia", Insula, Año 20, N°218 (1965), p. 5.

[33]Carpentier, Guerra del tiempo, p. 12.

ejerciendo trucos de prestidigitación con las naranjas, y siente grandes deseos de elogiarlo. Quiere dirigirle apelativos como "León de España", "Hércules de Italia" y "Azote de Francia", pero se ve imposibilitado de hacerlo. Así continúa el narrador este singular pasaje:

> De pronto, una violenta lluvia atamborileó en las pizarras del techo. La ventana que daba a la calle se abrió al empuje de una ráfaga, apagándose el candil. Y Juan vio salir al Duque de Alba en el viento, tan espigado de cuerpo que se le culebreó como cinta de raso al orillar el dintel, seguido de las naranjas que ahora tenían embudos por sombreros, y se sacaban unas patas de ranas de los pellejos, riendo por las arrugas de sus cáscaras. Por el desván pasaba volando, de patio a calle, montada en el mástil de un laúd, una señora. ...[34]

Esta pesadilla, como otras que se ofrecen en el cuento, constituyen una revelación temprana de las grandes debilidades espirituales del personaje. Sus deseos de poder, su gusto por las diversiones mundanas y su futura afición por la vida licenciosa, se encuentran así prefigurados en el cuento. La dama que aparece en el párrafo citado, se presenta a continuación exhibiendo al viento sus intimidades. De este modo el escritor ofrece una acertada prefiguración de las tentaciones de la carne, que harán a Juan apartarse de su prometida peregrinación a Compostela.

La mayor parte de las escenas pictóricas surrealistas en la obra carpentieriana, se hallan íntimamente relacionadas con su concepto de lo real maravilloso americano. A través

---

[34]Carpentier, p. 18.

de sus imágenes surrealistas el novelista demuestra haber encontrado en América esa superrealidad tan anhelada por escritores europeos, superrealidad que es verdaderamente una cosa palpable en el Nuevo Mundo.

Con respecto a su descubrimiento de lo real maravilloso americano, Carpentier ofrece una amplia explicación en Tientos y diferencias:

> ... una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe- las ruinas tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferrière- y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el Cap Français de la antigua Colonia, donde una casa de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Mi encuentro con Paulina Bonaparte ahí tan lejos de Córcega, fue, para mí, como una revelación. Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente....
>
> . . . . . .
>
> Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretención de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas en estos últimos treinta años....
>
> . . . . . .
>
> Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorpredente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías.[35]

---

[35] Carpentier, Tientos y diferencias, pp. 114-118.

Carpentier empieza a descubrir lo real maravilloso americano a partir de su primera visita a Haití, de ahí que su novela El reino de este mundo sea la primera obra en que el escritor comienza a explotar en verdad este concepto, a través de imágenes de filiación surrealista. En dicha obra se contempla el encuentro de dos corrientes diametralmente opuestas: el iluminismo francés del siglo XVIII y las tendencias mágico-primitivas de la realidad haitiana. El racionalismo iluminista europeo, que se propone imponer cambios radicales en el mundo de la isla, no sólo experimenta grandes fracasos, sino que termina contaminándose del primitivismo mágico haitiano. Ejemplo patente de esta corriente temática en la obra es la transformación que sufre Paulina Bonaparte a partir de su llegada a Haití. Cuando su esposo, el General Leclerc, resulta víctima de la peste, Paulina muestra su terror cayendo de lleno en las creencias afroantillanas practicadas por su masajista Solimán. La voz que narra explica su conducta desconcertante alegando que ensalmos tales como "lo de hincar clavos en cruz en el tronco de un limonero, revolvían en ella un fondo de vieja sangre corsa, más cercano de la viviente cosmogonía del negro que de las mentiras del Directorio."[36] La máxima evidencia de la entrega de Paulina al ocultismo haitiano, la da Carpentier en una escena que bien podría ser el motivo

---

[36]Alejo Carpentier, El reino de este mundo (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1972), p. 76.

de una pintura surrealista:

> Una mañana, las camaristas francesas descubrieron con espanto, que el negro ejecutaba una extraña danza en torno a Paulina, arrodillada en el piso con la cebellera suelta. Sin más vestimenta que un cinturón del que colgaba un pañuelo blanco a modo de cubre sexo, el cuello adornado de collares azules y rojos. Solimán saltaba como un pájaro, blandiendo un machete enmohecido. Ambos lanzaban gemidos largos, como sacados del fondo del pecho, que parecían aullidos de perro en noche de luna. Un gallo degollado aleteaba todavía sobre un reguero de granos de maíz.[37]

La hermosa hermana de Napoleón recurre a los ritos esotéricos de la cosmogonía afroantillana como un refugio de los azotes del trópico, que la tienen al borde de la demencia. Se adhiere así a los mismos ritos que practican los negros para combatir la intrusión de los europeos. Cuando el negro Ti Noel, ya viejo, regresa a Haití después de su estadía forzada en Santiago de Cuba, no se siente verdaderamente en territorio patrio hasta el momento en que encuentra en el sendero signos mágicos y evidencias de brujerías:

> Todas las vegetaciones que ahí crecían tenían filos, dardos, púas y leches para hacer daño. Los pocos hombres que Ti Noel se encontraba no repondían al saludo, siguiendo con los ojos pegados al suelo, como el hocico de sus perros. De pronto el negro se detuvo, respirando hondamente. Un chivo, ahorcado, colgaba de un árbol vestido de espinas. El suelo se había llenado de advertencias: tres piedras en semicírculo, con una ramita quebrada en ojiva a modo de puerta. Más adelante, varios pollos negros, atados por una pata, se mecían, cabeza abajo, a lo largo de una rama grasienta. Por fin, al cabo de los Signos, un árbol particularmente malvado, de tronco erizado de agujas negras, se veía rodeado de ofrendas.[38]

En este paisaje inhóspito el viejo se halla por fin en casa

---

[37]Carpentier, p. 77. [38]Carpentier, p. 84.

ante la vista de estas ofrendas a divinidades procedentes del Africa. Todas ellas tienen un hondo significado para él, y parecen traerle verdaderas señales de libertad. Luego el narrador explica que Ti Noel cae de rodillas y le da "gracias al cielo por haberle concedido el júbilo de regresar a la tierra de los Grandes Pactos".[39] El sabía que en el triunfo de los suyos contra el invasor, habían intervenido todas las deidades del panteón de sus antepasados.

Lo real maravilloso en El reino de este mundo aparece siempre vinculado a las ceremonias esotéricas de la cosmogonía afroantillana, ritos que forman parte de la realidad vigente de Haití. La extraña fortaleza mandada a construir por el rey negro Henri Christophe con argamasa mezclada con sangre de toros degollados, es motivo también de escenas pictóricas de filiación surrealista. En una ocasión el narrador ve esta colosal estructura de este modo:

> Una prodigiosa generación de hongos encarnados, con lisura y cerrazón de brocado, trepaba ya a los flancos de la torre mayor- después de haber vestido los espolones y estribos-, ensanchando perfiles de pólipos sobre las murallas de color almagre. En aquella mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada, se ahondaban túneles, corredores, caminos secretos y chimeneas, en sombras espesas. Una luz de acuario, glauca, verdosa, teñida por los helechos que se unían ya en el vacío, descendía sobre un vaho de humedad de lo alto de las troneras y respiraderos.[40]

Descripciones como ésta de la Ciudadela La Ferrière

---

[39]Carpentier, p. 85. [40]Carpentier, p. 93.

encuentran su correlato en comentarios que hace Carpentier en Tientos y diferencias. Para él esta construcción es una "obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las Prisiones imaginarias del Piranesi",[41] que sin embargo aún se levanta en Haití como testigo de su alucinante y sangrienta historia.

A la luz de descripciones pictóricas surrealistas se contemplan también en El reino de este mundo, las alucinaciones sufridas por Henri Christophe. Dichos colapsos nerviosos, nutridos de intrincadas supersticiones, prefiguran el final nefasto del rey negro. Una de las muestras más espeluznantes de sus delirios, tiene lugar cuando el monarca está escuchando la misa celebrada por su nuevo confesor Juan de Dios González. La mente torturada de Christophe confabula la aparición de Cornejo Breille, capuchino que poco antes había muerto emparedado por mandato real. La horrible alucinación se desarrolla en los siguientes términos:

> Frente al altar, de cara a los fieles, otro sacerdote se había erguido, como nacido del aire, con pedazos de hombros y de brazos aún mal corporizados. Mientras el semblante iba adquiriendo firmeza y expresión, de su boca sin labios, sin dientes, negra como agujero de gatera, surgía una voz tremebunda, que llenaba la nave con vibraciones de órgano a todo registro, haciendo temblar los vitrales en sus plomos.[42]

Ante tan horripilante fenómeno el rey negro se desploma paralizado atemorizando a los presentes, mientras la furia

---

[41]Carpentier, Tientos y diferencias, p. 118.

[42]Carpentier, El reino de este mundo, p. 106.

de la naturaleza se desata sobre el palacio. El monarca contempla luego el espectro sentado en una de las vigas del techo, "aspándose de mangas y piernas, como para lucir más ancho y grasiento el brocado."[43] Mediante escenas como ésta la voz que narra revela la desintegración mental que sufre el personaje hacia el final de su reinado, cuando se da cuenta de que sus súbditos lo combaten con las armas de su propia raza: el vodú y los ensalmos afroantillanos.

Aún las fuerzas de la naturaleza americana indomada se manifiestan en esta novela en descripciones pictóricas de filiación surrealista, en escenas profundamente reveladoras de lo real maravilloso en el Nuevo Mundo. El motivo del huracán, tan frecuente en la obra carpentieriana, aparece aquí con un matiz en verdad fantástico. La escena tiene lugar cuando una tormenta desciende sobre la vivienda que Ti Noel se ha construido a su vuelta a Haití. El anciano mora como un soberano, rodeado de toda suerte de artefactos recogidos de las ruinas de la opulenta hacienda de M. Lenormand. Desde su butaca, más trono que asiento, se le ve maldecir todas las generaciones de esclavizadores que ha visto propagarse como por encanto, a través de su larga vida. He aquí que de pronto un huracán se precipita sobre la región; el narrador lo observa así:

> En aquel momento, un gran viento verde, surgido del Océano, cayó sobre la Llanura del Norte, colándose por el valle del Dondón con un bramido inmenso. Y en tanto

---

[43]Carpentier, p. 107.

> que mugían toros degollados en lo alto del Gorro del Obispo, la butaca, el biombo, los tomos de la enciclopedia, la caja de música, la muñeca, el pez luna, echaron a volar de golpe, en el derrumbe de las últimas ruinas de la antigua hacienda. Todos los árboles se acostaron de copa al sur, sacando las raíces de la tierra. Y durante toda la noche, el mar, hecho lluvia, dejó rastros de sal en los flancos de las montañas.[44]

La descripción de este huracán, aparecida en las páginas finales de la obra, parece ofrecer el ápice de las insólitas violencias vividas a través de todo el relato. La furia y el ruido del viento se contemplan como "un bramido inmenso" procedente de los toros antiguamente degollados por orden de Henri Christophe. La sangre de las bestias sacrificadas, que "mugen" ahora en la cúspide de la Ciudadela La Ferrière, haría la fortaleza invulnerable a las armas de los blancos. En la enumeración de objetos heteróclitos de procedencia europea arrastrados por el vendabal, parece verse una expresión del caos contemplado en Haití durante las sublevaciones de esclavos. En esta escena el trastorno de la naturaleza se une a los tumultuosos eventos históricos que se compendian en El reino de este mundo. Del iluminismo francés no quedan más que rezagos dispersos al viento.

Otra novela en que Carpentier explota ampliamente el concepto de lo real maravilloso mediante descripciones pictóricas surrealistas, es Los pasos perdidos. Desde el preciso momento en que el protagonista inicia su viaje de evasión, empieza a tener lugar una serie de encuentros

---

[44]Carpentier, p. 144.

fortuitos con realidades jamás imaginadas por el personaje. La descripción surrealista más lograda se lleva a cabo cuando el protagonista-narrador comenta su llegada al puerto de Santiago de los Aguinaldos. Se ofrece entonces una extensa relación de esta asombrosa ciudad en ruinas:

> Eran largas calles, desiertas, de casas deshabitadas, con las puertas podridas, reducidas a las jambas o al cabestrillo, cuyos tejados musgosos se hundían a veces por el mero centro, siguiendo la rotura de una viga maestra, roída por los comejenes, ennegrecida de escarzos. Quedaba la columnata de un soportal cargando con los restos de una cornisa rota por las raíces de una higuera. Había escaleras sin principio ni fin, como suspendidas en el vacío, y balcones ajemizados, colgados de un marco de ventana abierto sobre el cielo. Las matas de campanas blancas ponían ligereza de cortinas en la vastedad de los salones que aún conservaban sus baldosas rajadas, y eran oros viejos de aromos, encarnado de flores de Pascuas en los rincones oscuros, y cactos de brazos en candelero que temblaban en los corredores, en el eje de las corrientes de aire, como alzados por manos de invisibles servidores.[45]

Con este aluvión de palabras y subordinaciones gramaticales, Carpentier obtiene un cuadro surrealista, una pintura digna de figurar entre las más representativas de este movimiento. La escena revela un aspecto más de lo real maravilloso americano: una población rural, víctima de las destrucciones ocasionadas por una guerra local, invadida por el mundo vegetal. El empleo del verbo "ser" con una acepción poco usual, rasgo tan característico de la prosa carpentieriana, inicia el aire de irrealidad que envuelve la descripción. Los términos arquitectónicos empleados junto

---

[45]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 121.

a vocablos relacionados con la vegetación silvestre, logran asimismo impartir sensaciones de misterio a la escena. A continuación del párrafo citado, el personaje se asombra al contemplar en el tímpano de la catedral quemada del pueblo, "en borroso relieve, las figuras de un concierto celestial, con ángeles que tocaban el bajón, la tiorba, el órgano de tecla, la viola y las maracas."[46] En esta sorprendente referencia musical Carpentier encuentra lo real maravilloso en el mestizaje cultural aparente ya, en ruinas de los primeros tiempos de la colonia: un par de maracas en medio de un grupo de instrumentos de procedencia europea, en una escena religiosa. Dicha referencia encuentra su correlato en Tientos y diferencias, en la sección donde el escritor comenta los contextos ctónicos que deben tener presentes los novelistas hispanoamericanos contemporáneos. Ahí Carpentier ofrece una prueba del bajo medioevo americanizado en "la portada de una iglesia de Misiones" donde "aparece, dentro de un clásico concierto celestial, un angel tocando las maracas".[47]

El puerto de Santiago de los Aguinaldos encierra numerosas sorpresas para el personaje de Los pasos perdidos. En ese pueblo fantástico tiene la oportunidad de presenciar una singularísima celebración de la fiesta de Corpus Christi.

---

[46]Carpentier, p. 122.

[47]Carpentier, Tientos y diferencias, p. 25.

Así se desarrolla parte de la extraña escena:

> ....sonaron tambores y flautas y varios Diablos aparecieron en una esquina de la plaza, dirigiéndose a una mísera iglesia, de yeso y ladrillo, situada frente a la catedral incendiada. Los danzantes tenían las caras ocultas por paños negros, como los penitentes de confradías cristianas; avanzaban lentamente, a saltos cortos, detrás de una suerte de jefe y bastonero que hubiera podido oficiar de Belcebú de Misterio de la Pasión, de Tarasca y de Rey de los Locos, por su máscara de demonio con tres cuernos y hocico de marrano.[48]

Seguidamente en el mismo párrafo el personaje relata cómo al abrirse con estrépito los batientes de la iglesia, aparece la estatua del Apóstol Santiago; los diablos retroceden despavoridos tropezando unos con otros y rodando por el suelo como víctimas de convulsiones. He aquí que el protagonista presencia una especie de misterio medieval con personajes que son al mismo tiempo penitentes y demonios, que proveen la nota cómica en el drama religioso. En la máscara grotesca de tarasca llevada por el jefe de los danzantes, se contempla el aporte directo de los indígenas del Nuevo Mundo. Esta singular escena no sólo sobrecoge al protagonista, sino también a su compañera de viaje quien acierta al admitir que Santiago de los Aguinaldos "aventajaba en misterio, en sugerencia de lo maravilloso, a lo mejor que hubieran podido imaginar los pintores que más estimaba entre los modernos. Aquí los temas del arte fantástico", dice Mouche, "eran cosas de tres dimensiones; se les palpaba, se

---

[48]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 122.

les vivía."[49] Hacia el final de la novela el protagonista ha de recordar esta escena real maravillosa como "la luciferada del Corpus".[50]

En Los pasos perdidos gran parte de las descripciones reveladoras de lo real maravilloso americano se desprenden de la extraña naturaleza selvática. A cada paso el protagonista se encuentra con creaciones naturales que le parecen increíbles. Se siente constantemente asombrado ante árboles milenarios que armaban con sus ramazones "unos boscajes aéreos, irreales, como suspendidos en el espacio, de los que colgaban musgos transparentes, semejantes a encajes lacerados".[51] Pero lo que más le asombra es el intenso mimetismo de la naturaleza virgen. En la espesura todo era solamente apariencia, todo parecía otra cosa. El personaje narrador dedica pasajes extensos a este mimetismo que juzga premeditado y traicionero. En una ocasión comenta:

> Los caimanes que acechaban en los bajos fondos de la selva anegada, inmóviles, con las fauces en espera, parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas, cuando sus pieles no tenían nervaduras de maderas preciosas, ojos de ala de falena, escamas de ananá o anillas de coral; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida, escondiendo el agua que les corría debajo, fingiéndose vegetación de tierra muy firme; las cortezas caídas cobraban muy pronto una consistencia de laurel en salmuera, y los hongos eran como coladas de cobre, como espolvoreos de azufre....
> . . . . . .
> En todas partes parecía haber flores; pero los colores

---

[49]Carpentier, p. 124. [50]Carpentier, p. 261.

[51]Carpentier, p. 171.

> de las flores eran mentidos, casi siempre, por la vida de hojas en distinto grado de madurez o decrepitud. Parecía haber frutos; pero la redondez, la madurez de las frutas, eran mentidas por bulbos sudorosos, terciopelos hediondos, vulvas de plantas insectívoras ....[52]

La selva aparece como un mundo de mentira, de estratagema y de irrealidad. Es un universo caótico e irracional diseñado para el engaño, donde el reino vegetal y el reino animal se confunden en un desorden perenne. El protagonista se ve obligado a recurrir a términos híbridos como "lagarto-cohombro, castaña-erizo, crisálida-ciempiés",[53] para identificar las creaciones que observa. Descripciones como ésta no sólo sirven para presentar la multiplicidad de las formas, sino para ofrecer signos de decadencia en el Nuevo Mundo. Nótese que éste es un universo hostil, donde los peligros se disfrazan para atrapar al intruso incauto. Toda una gama de imágenes de profundo desagrado se conjugan a través de la visión detallada de reptiles voraces o emponzoñados, de plantas fétidas o decrépitas que se entretienen en un eterno juego de apariencias.

En párrafos como el anteriormente citado, se nota asimismo el afán de Carpentier por revelar ante el lector universal la naturaleza virgen hispanoamericana, con todos sus secretos y peligros. Su prosa se llena de detalles que se van ampliando mediante numerosos símiles, enumeraciones y oraciones explicativas. Estudiosos de la obra de

---

[52]Carpentier, pp. 172-173. [53]Carpentier, p. 173.

Carpentier como Klaus Müller-Bergh perciben en la complejidad de su prosa una manera expresionista de "apercibir la realidad y estructurarla por el lenguaje."[54]

Verdaderamente Carpentier participa de muchas de las características del expresionismo. Sus imágenes se desplazan siempre desde dentro hacia el exterior, y cualquiera que sea su filiación siempre tienden a sacudir al lector. Como los expresionistas visionarios,[55] sus imágenes tratan de señalar precisamente lo monstruoso en la naturaleza, y como los expresionistas gritadores, sus imágenes más efectivas resultan como gritos de alarma ante los aspectos más amenazantes de la realidad. Una de las descripciones pictóricas surrealistas que también participa de notable filiación expresionista, tiene lugar en Los pasos perdidos cuando el protagonista se encuentra con una tribu nómada, en el interior de la selva. Tan primitivas le parecen estas gentes que se le ocurre compararlas con Adán y Eva, porque andaban desnudas sin advertirlo.[56] Pero no tarda en surgir en la escena lo monstruoso entre estos nómadas, la situación alarmante que ha de arrancar al lector de la visión utópica, para sumirlo

---

[54]"En torno al estilo de Alejo Carpentier en Los pasos perdidos," Cuadernos Hispanoamericanos, 63, N°219 (1962), pp. 564-565.

[55]Para un concreto estudio sobre el expresionismo véase: Armando Plebe, Qué es verdaderamente el expresionismo (Madrid: Doncel, Pérez Ayuso, 1971), especialmente pp. 15-51.

[56]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 188.

en el horror. Así dice el personaje:

> El Adelantado me agarra por el brazo y me hace asomarme a un hueco fangoso, suerte de zahurda hedionda, llena de huesos roídos, donde veo erguirse las más horribles cosas que mis ojos hayan conocido: son como dos fetos vivientes, con barbas blancas, en cuyas bocas belfudas gimotea algo semejante al vagido de un recién nacido; enanos arrugados, de vientres enormes, cubiertos de venas azules como figuras de planchas anatómicas, que sonríen estúpidamente, con algo temeroso y servil en la mirada, metiéndose los dedos entre los colmillos. Tal es el horror que me producen esos seres, que me vuelvo de espaldas a ellos, movido, a la vez, por la repulsión y el espanto. "Cautivos- me dice el Adelantado, sarcástico-, cautivos de los otros que se tienen por raza superior, única dueña legítima de la selva.[57]

Este párrafo, portador de una visión de decadencia humana sin límites, encierra quizás la descripción más irónica y angustiada de la novela. El personaje se horroriza al encontrar la gangrena de la esclavitud y de los perjuicios humanos, aun entre las gentes más primitivas de la tierra. El horror crece ante la posibilidad de que estas "larvas humanas" sean seres aún en el proceso de su evolución biológica. Tanto ha retrocedido el protagonista en su viaje mítico a través del tiempo, que ya se figura estar en los confines de la vida del hombre en la tierra, donde también tienen su origen los grandes males de la humanidad.

Una de las fuentes de descripciones pictóricas de filiación surrealista en esta novela, se deriva frecuentemente de lo telúrico americano en el interior del continente. Un caso concreto de este aspecto tiene lugar cuando el

---

[57]Carpentier, p. 189.

personaje se halla ante unas moles de roca tan impresionantes, que su mente tiene que recurrir a las imágenes visionarias del Bosco u otros pintores de lo fantástico, para poder encontrar puntos de comparación. Todo se le figura como una ciudad de titanes por lo ciclópeo de sus monumentos. En este episodio Carpentier recurre a su tendencia de identificar grandes acontecimientos o lugares con nombres genéricos, así denomina este sitio la Capital de las Formas. Parte de la descripción transcurre de la siguiente manera:

> Y allá, sobre aquel fondo de cirros, se afirmaba la Capital de las Formas: una increíble catedral gótica, de una milla de alto, con sus dos torres, su nave, su ábside y sus arbotantes, montada sobre un peñón cónico hecho de una materia extraña, con sombrías irisaciones de hulla. Los campanarios eran barridos por nieblas espesas que se atorbellinaban al ser rotas por los filos del granito. En las proporciones de esas Formas rematadas por vertiginosas terrazas, flanqueadas con tuberías de órgano, había algo tan fuera de lo real- morada de dioses, tronos y graderíos destinados a la celebración de algún Juicio Final- que el ánimo, pasmado, no buscaba la menor interpretación de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando sin razonar su belleza vertical e inexorable.[58]

El personaje-narrador recurre aquí a una comparación arquitectónica amplísima. Es una suerte de metáfora extendida que gradualmente se va verificando con detalles. No sólo presenta el templo gótico con sus características distintivas, sino que se detiene a percibir el ambiente celestial que rodea los campanarios, "nieblas espesas que

---

[58]Carpentier, p. 179.

se atorbellinaban" a su alrededor. El novelista confiere asimismo la sensación de que esta montaña-catedral es como un órgano de proporciones gigantescas. He aquí el realismo maravilloso americano encontrado por el personaje en formaciones geológicas antiquísimas.

En El siglo de las luces Carpentier se aparta visiblemente de descripciones pictóricas de índole netamente surrealista. Sin embargo en esta obra se ofrecen alusiones directas a movimientos de vanguardia en la pintura. Dichas alusiones parecen presentarse como anacronismos deliberados en una obra que transcurre en su mayor parte en el siglo XVIII, pero cumplen la función de contribuir a delinear el caracter "futurizo"[59] del personaje Esteban. En una de las presentaciones iniciales más reveladoras de este personaje el narrador comenta que "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..."[60] La alusión a "criaturas" y a "caballos espectrales" podría interpretarse como proveniente de los

---

[59]Empleo este término en el sentido que le confiere Julián Marías (Ciclo de conferencias ofrecido en el Universidad de Oklahoma en el año 1971). Para Marías el hombre es "futurizo" por su tendencia vital a proyectarse hacia adelante. En El siglo de las luces, Esteban es un ejemplo sobresaliente de hombre "futurizo".

[60]Carpentier, El siglo de las luces, p. 18.

"Disparates" o los "Proverbios" de Goya, pero dichas series de grabados no vieron la luz hasta 1864.[61] Los otros cuadros mencionados constituyen pinturas que suscitan artificiosamente lo maravilloso amalgamando motivos ajenos entre sí, como un hombre y un armario. Son cuadros que podrían haberse encontrado en las exposiciones organizadas por los futuristas y los surrealistas. La voz que narra continúa presentando a Esteban diciendo:

> Pero su cuadro predilecto era una gran tela, venida de Nápoles, de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plática, 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."[62]

El cuadro aquí descrito no es un anacronismo, ya que constituye la obra del pintor francés Didier Barra conocido como Monsú Desiderio, famoso por sus catástrofes pictóricas en los primeros años del siglo XVII. Su producción "Explosión en una iglesia" se encuentra actualmente en el Museo Fitzwilliam.[63] Dicho cuadro, utilizado por Carpentier en

---

[61]Ver: The Life and Complete Works of Francisco Goya., Catalogue by Pierre Gassier and Juliet Wilson., ed., François Lachenal (New York: William Morrow & Co., Inc., 1971), pp. 308-312.

[62]Carpentier, El siglo de las luces, pp. 18-19.

[63]Una pequeña fotografía de esta pintura puede verse en la Encyclopaedia of the Arts (New York: Meredith Press, 1966), p. 242. Véase también el McGraw-Hill Dictionary of Art., Vol. 4, ed. Bernard S. Myers (New York, 1969) p. 216.

El siglo de las luces adquiere honda significación simbólica y su imagen se reitera seis veces en momentos definidos del desarrollo de la obra.[64] Asimismo en una ocasión se emplea su título en función de símil, para señalar una manifestación violenta de ira de parte de un personaje.[65] El cuadro, con su atmósfera de pesadilla, aparece como una representación visual de la época y prefigura, desde muy temprano, los tumultuosos acontecimientos que presencia Esteban durante sus aventuras en pos de los ideales de la Revolución Francesa. A lo largo de la novela el narrador se dirige al cuadro utilizando determinaciones sintácticas opuestas como "terremoto estático", "tumulto silencioso" y "movimiento detenido", manifestando así las sensaciones básicas que produce la pintura.

Las imágenes más llamativas en El siglo de las luces aparecen íntimamente relacionadas con el descubrimiento y la contemplación de la naturaleza en el ámbito del Caribe. La mayoría de ellas aparecen excesivamente elaboradas y denotan una filiación que sólo podría denominarse barroca. Carpentier se complace en desplegar ante el lector un escenario natural con profusión de detalles, creando así toda una corriente temática al respecto. En relación a este punto el novelista dice:

---

[64]Carpentier, El siglo de las luces, pp. 19, 48, 258, 303, 350 y 359.

[65]Carpentier, p. 64.

> Le "Siècle des Lumières" contient une véritable symphonie des Caraïbes. Dans ce roman, j'ai voulu donner à la nature une importance extraordinaire. Dans plusieurs chapitres, les personnages ont disparu pour laisser la place à des pièces de prose entièrement descriptives. La description envahit tout, et, comme chez le peintre cubain Portocarrero, les surfaces mortes sont totalement absentes. Dans cette perspective, je peux dire que je suis baroque. Le baroque, qui domine l'art sud-américan depuis la Conquête, est une façon de s'exprimer et actuellement l'écrivain sud-americain est baroque ou n'est pas.[66]

Verdaderamente Carpentier no vacila en ofrecer descripciones recargadas de símiles y metáforas, aun cuando se trate de comentar un solo elemento natural del mundo del Caribe: una planta, una fruta o una concha. Estas intrincadas descripciones aparecen siempre vinculadas a la transformación vital del personaje Esteban. Cuando el joven, por ejemplo, experimenta por primera vez la aventura de subirse a un árbol, el narrador le confiere al evento una solemnidad sobrecogedora. Así dice:

> .... después de vencer la prueba iniciada que le significaba alcanzar las difíciles ramas de acceso, comenzó a ascender hacia el remate de una copa, por un caracol de brazos cada vez más apretados y livianos, sostenes del gran revestimiento de follages, de la colmena verde, del suntuoso sotechado visto desde dentro por vez primera. Una exaltación inexplicable, rara, profunda, alegraba a Esteban, cuando pudo descansar, a horcajadas, sobre la horquilla cimera de aquella estremecida edificación de maderas y estambres. Trepar a un árbol es una empresa personal que acaso no vuelva a repetirse nunca. Quien se abraza a los altos pechos de un tronco realiza una suerte de acto nupcial desflorando un mundo secreto.
> . . . . . .
> Trepando a su mirador, entendía Esteban la relación

---

[66] Claude Fell, "Rencontre avec Alejo Carpentier," Les Langues Modernes, 59e Année, N°3 (1965), p. 107.

> arcana que tanto se había establecido entre el Mástil, el Arado, el Arbol.[67]

El árbol de este párrafo se torna una creación muy compleja, cuyas ramas más altas son brazos tan entrelazados que figuran un caracol, y cuya copa es una suntuosa colmena. El árbol es un ente vivo, sensitivo, así se estremece al sentir el contacto del personaje. Esta última personalización anticipa el giro erótico que toma la descripción, cuando el escritor crea una analogía entre el árbol y un joven cuerpo femenino conquistado. Frecuentemente las descripciones carpentierianas de la flora tropical culminan cargadas de erotismo. A continuación, en el mismo párrafo, Carpentier ofrece el árbol como ejemplo sublime de creaciones futuras logradas por el hombre. En él estaban ya implícitas construcciones como el mástil, el áncora y el arado, "anticipándose lo Creado a lo Edificado, dándose normas al Edificador de futuras Arcas..." Así el árbol conquistado por el personaje adquiere implicaciones simbólicas ecuménicas.

En El siglo de las luces el novelista asume la tarea de definir la naturaleza del Caribe mediante imágenes de todo género. Ocasionalmente logra su propósito a través de metáforas sucintas como la que emplea para definir la ceiba, cuya enormidad y fortaleza revela llamándola "madre de todos los árboles".[68] Pero con más frecuencia recurre a

---

[67]Carpentier, El siglo de las luces, p. 165.

[68]Carpentier, p. 166.

metáforas más complicadas, o a sucesiones de metáforas como las que emplea para mostrar una gran variedad de cactos: "altos candelabros, panoplias de verdes yelmos, colas de faisanes verdes, verdes sables, sandías hostiles, membrillos rastreros".[69] Una rama de mangle cubierta de ostras se convierte en "mata de mariscos, racimo y ramo, manojo de hojas, conchas y esmaltes de sal",[70] imágenes que apuntan a los tres reinos de la naturaleza en perfecta simbiosis. Los caracoles que yacen en las playas aparecen como "creaciones góticas"[71] o como "Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir."[72]

El caracol, como todos los elementos de la naturaleza, encierra una multitud de signos que esperan ser elucidados por el hombre. En esta obra se contempla al personaje Esteban absorto, ansioso por percibir en la naturaleza señales que aún se mantienen ocultas en sus creaciones.[73] Otro aspecto conmovedor para el personaje es la enorme multiplicidad de las formas naturales de la región del Caribe. El narrador comenta que los habitantes de esas islas han tenido que recurrir a "la amalgama verbal y a la

---

[69]Carpentier, p. 179.

[70]Carpentier, p. 181.

[71]Carpentier, p. 179.

[72]Carpentier, p. 184.

[73]Carpentier.

metáfora para traducir la ambigüedad formal de cosas que participan de varias esencias"; así existen árboles llamados "acacia-pulseras", "ananás-porcelana", "madera-costilla", "excoba-las-diez", "primo-trébol", "palo-iguana" y peces llamados "peces-perros", "peces-bueyes" y "peces-tigres".[74]

Lo más característico del estilo carpentieriano en El siglo de las luces no es sólamente la creación de imágenes elaboradas, sino la acumulación de las mismas alrededor de un mismo motivo o elemento natural. Mediante este procedimiento el novelista crea descripciones que alcanzan longitudes sorprendentes. He aquí parte de lo que constituye un mango para el escritor:

> Primero aparecían las frutas en germen, semejantes a verdes abalorios, cuyo áspero zumo tenía un sabor de almendras heladas. Luego, aquel organismo colgante iba cobrando forma y contorno, alargándose hacia abajo para definir el perfil cerrado por un mentón de bruja. Le salían colores a la cara. Pasaba de lo musgoso a lo azafranado y maduraba en esplendores de cerámica -cretense, mediterránea, antillana siempre- antes de que las primeras manchas de la decrepitud, en pequeños círculos negros, comenzaran a horadar sus carnes olorosas a tanino y yodo. Y una noche, al desprenderse y caer con sordo ruido entre las yerbas mojadas por el rocío, era anuncio de muerte próxima para el fruto...[75]

Carpentier ofrece aquí el ciclo de la vida de un mango revelando a través de imágenes visuales, gustativas, y de olfato las transformaciones que sufre el fruto desde que empieza a vislumbrarse en el árbol. Los mangos verdes semejan "abalorios" y su sabor se compara con el de un

---

[74]Carpentier, p. 182. [75]Carpentier, p. 166.

producto originario de otras latitudes: la almendra. Los frutos continúan su desarrollo adquiriendo la forma de "un mentón de bruja", y sus signos de madurez se revelan mediante los colores de cerámicas valiosas y universalmente conocidas. Cuando la madurez es ya excesiva, y empiezan a manifestarse las primeras señales de decadencia, el escritor no se satisface con la imagen visual "círculos negros", sino que define su olor aludiendo a sustancias químicas también harto conocidas. En descripciones como ésta el lector no puede más que admirar los esfuerzos del novelista por dar universalidad a motivos netamente tropicales, y quizás poco conocidos en otras áreas del globo. Alejo Carpentier ha debido experimentar muchas veces el desasosiego probablemente sentido por los cronistas del descubrimiento y la conquista de América, cuando sentían la necesidad de revelar ante sus compatriotas un mundo que les era totalmente desconocido.

Un aspecto sobresaliente de <u>El siglo de las luces</u> es el intenso cromatismo que prevalece a través de sus páginas. Las sensaciones visuales predominantes se centran en el color negro, pero muy especialmente en el color rojo, cuya presencia real o simbolizada es abrumadora. Se percibe el rojo en la violencia, en los incendios y en las abundantes degollinas traídas por el Terror durante la Revolución Francesa. Las escenas más alucinantes aparecen pintadas en violentos aguafuertes cuya inspiración yace en trece amargos grabados de Goya, relacionados todos con los desastres

causados por la empresa napoleónica en España. Carpentier mismo comenta con lucidez este aspecto de su novela:

> ... les citations de Goya placées en tête de plusieurs chapitres proviennent des "Caprices" et se rattachent directement à l'action du roman. Elles conduisent le lecteur vers un dénouement que je croyais goyesque. Toute la fin est une vision de Goya. D'ailleurs, quand j'ai un chapitre difficile à faire, je pense toujours à un peintre: Vermeer, Bosch, Goya, Picasso. Le livre est dominé par la couleur rouge, il n'y a pas un chapitre où l'image du sang est absente (coraux, sang, guillotine, etc...). Le rouge est une constante et ne disparaît qu'à la fin quand on ferme les rideaux de la maison de Madrid, alors que Sofia et Esteban ont disparu dans le soulèvement du 2 mai contre les troupes napoléoniennes.[76]

Efectivamente trece títulos de grabados de Goya sirven de epígrafe a las jornadas más sobresalientes en el desarrollo de la novela: jornada IV, "Siempre sucede"; XI, "¿Qué alboroto es éste?"; XII, "Sanos y enfermos"; XV, "Fuerte cosa es"; XVIII, "Estragos de la Guerra"; XX, "Extraña Devoción"; XXIV, "Se aprovechan"; XXIX, "Las Camas de la Muerte"; XXXII, "Fiero Monstruo"; XXXV, "Con razón o sin ella"; XXXVI, "No hay que dar voces"; XL, "Amarga presencia"; "Así sucedió", aparece en el último capítulo de la obra como punto de transición a la escena donde Carlos, basándose en retazos de informes de vecinos, logra deducir cómo aconteció la desaparición de su hermana Sofía y su primo Esteban.

La jornada XVIII de la obra, que se abre con el epígrafe "Estragos de la Guerra", narra el ataque de los ingleses a la isla de Guadalupe. La población se contempla

---

[76]Fell, "Rencontre avec Alejo Carpentier", p. 107.

como un mundo hecho de casas de madera y construcciones ligeras, apropiadas "para aprovechar el menor aliento de la brisa". A continuación el narrador relata así el aniquilamiento de ese mundo:

> Cada disparo resultaba un mazazo en jaula de mimbre, dejando cadáveres debajo de la mesa de nogal donde una familia hubiera buscado algún amparo. Pronto se conoció otra espantosa novedad: una batería con hornos instalada en el Morne Savon, bombardeaba la población con balas calentadas al rojo. Lo que quedaba en pie empezó a arder. A la cal sucedió el fuego. No acababa de dominarse un incendio cuando otro se prendía, más allá, en la tienda de paños, en el aserradero, en el depósito del ron que, prendido a la vez, arrojaba a las calles un lento derrame de llamas azules que las aceras llevaban hacia cualquier pendiente próxima.[77]

La espantosa destrucción personal y material de esta guerra, se revela especialmente a través de los estragos de los incendios. Es como una pesadilla goyesca donde el color rojo se ve en todos los términos que aparecen relacionados con la acción de quemar, como los verbos "arder", "prender" y los sustantivos "hornos", "fuego", "incendio" y "llamas". El escritor continúa el violento episodio con afirmaciones como: "un solo proyectil rojo bastaba para acabar con una manzana entera",[78] "la falta de agua obligaba a combatir los incendios con el hacha y el machete",[79] y "el derrumbe se confundía con el grito, el crepitar de las fogaradas con el trueno a ras del suelo".[80] A la profusión de sensaciones

---

[77]Carpentier, El siglo de las luces, p. 137.

[78]Carpentier. [79]Carpentier.

[80]Carpentier, p. 138.

de lo rojo, se unen poco después imágenes de lo negro, provenientes de un humo denso que "ponía penumbras repentinas, en pleno mediodía, sobre la ciudad supliciada".[81]

Horrores goyescos son también las realidades grotescas que el personaje Esteban contempla en la ciudad de Cayena. Tan pronto como el joven ha llegado a esta población siente que es "un mundo triste, agobiado, donde todo parecía diluirse en sombras de aguafuerte."[82] El ambiente entero le parece ruinoso y execrable; donde había existido antes un jardín botánico, ahora se contemplaba "un matorral hediondo, basurero y letrina pública, revuelto por perros sarnosos."[83] Cayena es un antro infernal donde se pudren, convertidos en cadáveres vivientes, los exiliados ilustres de la Revolución Francesa. Viven envueltos en sangre, pestes y negruras vistas en las moscas, los buitres y los negros verdaderos que sufren abusos sin nombre. Durante sus últimas horas de vida, el personaje histórico Jean Marie Collot d'Herbois se presenta "sollozante y convulso, gimiendo que se le abrazaban las entrañas, que lo devoraba la fiebre, que ya no habría salvación para él. Al fin rodó al suelo, y se fue en un vómito de sangre."[84]

Los horrores contemplados en Francia, la Guadalupe y Cayena permanecen grabados en la mente atormentada del

---

[81]Carpentier. [82]Carpentier, p. 218.

[83]Carpentier. [84]Carpentier, p. 224.

personaje Esteban hasta su llegada a la Habana, después de una ausencia de seis años. Al regresar al hogar no tiene más que palabras de crítica y saña contra la Revolución, movimiento cuyos ideales lo habían encandilado. El narrador comenta la actitud de Esteban ante los suyos utilizando colores de aguafuerte:

> Quería conservar el buen humor pero, poco a poco, los hechos, los espectáculos recreados por las palabras, se iban pintando con tintas más sombrías. El rojo de las escarapelas pasaba al encarnado oscuro. Al Tiempo de los Arboles de la Libertad había sucedido el Tiempo de los Patíbulos. Hubo un momento impreciso, indeterminable, pero tremendo, en que se operó un trueque de almas; quien la víspera fuese manso, amaneció terrible; quien no había pasado de la retórica verbal empezó a firmar sentencias. Y se llegó al Gran Vértigo....[85]

La narración de sus aventuras se torna para el personaje un cuadro de pesadilla. La ola del Gran Terror, identificada por el narrador como un vértigo, le resulta incomprensible a Esteban en un pueblo como el francés, el cual siempre había admirado como ejemplo de equilibrio y armonía. La Revolución Francesa se le figura como "la aventura más ambiciosa del ser humano",[86] que sin embargo trajo la aniquilación de multitudes. La filosofía con la guillotina entraba...

Formando un contraste con los aguafuertes goyescos de los episodios de violencia aparece en El siglo de las luces, el cromatismo exuberante de la escenografía del

---

[85]Carpentier, p. 267.

[86]Carpentier, p. 267.

Caribe. La región siempre se muestra bañada en juegos de luz, luz y sombra, donde los colores oscuros se atenúan con la presencia de colores claros brillantes. Así como la suntuosa naturaleza del Caribe es un refugio físico y espiritual para el personaje Esteban, es también un alivio para el lector que ha seguido el desarrollo de tantos horrores. Así comenta el narrador el panorama del Caribe:

> Había playas negras, hechas de pizarras y mármoles pulverizados, donde el sol ponía regueros de chispas; playas amarillas, de tornadiza pendiente, donde cada flujo dejaba la huella de su arabesco, en un constante alisar para volver a dibujar; playas blancas, tan blancas, tan esplendorosamente blancas que alguna arena, en ellas, se hubiese pintado como una mancha, porque eran vastos cementerios de conchas rotas, rodadas, entrechocadas, trituradas -reducidas a tan fino polvo que se escapaban de las manos como un agua inasible. Maravilloso era, en la multiplicidad de aquellas Océanidas, hallar la Vida en todas partes, balbuciente, retoñando, reptando....[87]

Mediante la interpolación de hábiles contrastes cromáticos, la impresión global del panorama es una de paz y belleza. Junto a la negrura de unas playas envueltas en destellos de luz, aparece la tonalidad amarilla de otras playas. A la par de la blancura e inmovilidad de pendientes hechas de cementerios de conchas pulverizadas, el escritor distingue la presencia de la vida, manifestándose en la actividad natural de los millares de criaturas que pueblan la región.

El panorama del Caribe se ofrece de lleno ante el personaje Esteban cuando éste se dedica a recorrer las aguas

---

[87]Carpentier, pp. 180-181.

que lo circundan. Entonces la voz que narra afirma que "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."[88]

El viaje de Sofía de la Habana a Cayena es también motivo de iluminadas descripciones de las criaturas marinas. Acodada en la borda del "Arrow" la joven contempla en una ocasión el mar del amanecer, donde cunde un ejército de medusas:

> Cuando palidecieron 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 atravesadas, de hombro a cadera, de cuello a rodilla, de oreja a muslos, aquellos personajes cruzados por astillas de luz...[89]

Minuciosas descripciones como la anterior se dedican en El siglo de las luces a la fauna marina. Hay sitio en ellas para animales gigantescos y también para criaturas microscópicas que flotan en multitudes. Así como Esteban contempla una vez un enorme ballenato que se le figura un surtidor,[90] Sofía en otra ocasión ve las diminutas fosforescencias marinas "con sus luces venidas de lo hondo, abiertas en aventadas, en regueros de fulgores.[91] Ella contempla

---

[88]Carpentier, p. 196.

[89]Carpentier, p. 308.

[90]Carpentier, p. 178.

[91]Carpentier, p. 309.

estos vivientes puntos luminosos como "puñados de monedas, luminarias de altar, o vitrales muy remotos, de catedrales sumergidas, caladas por fríos rayos de soles abisales..."[92] He aquí que Carpentier recurre a intrincados rosarios de símiles y metáforas cuando se detiene a ofrecer al lector la fauna marina del Caribe. La naturaleza diurna o nocturna de toda esta región aparece siempre bañada en la luz embriagadora del trópico.

A pesar de las brillantes descripciones de la naturaleza que pueblan la obra carpentieriana, en general el mundo de su novelística constituye un universo extraño y engañador. En él los tres reinos de la naturaleza con frecuencia se entrelazan y se prestan unos a otros sus rasgos distintivos, produciendo así una artera confusión de las formas. Parte de este aspecto global de su obra puede apreciarse en la marcada tendencia del escritor a dotar plantas, objetos y seres humanos de características del reino animal.

En El reino de este mundo el proceso de animalización se emplea para evidenciar la insatisfacción de los negros esclavos, con el mundo en que viven. A través de la obra se contempla al personaje Ti Noel añorar profundamente la naturaleza domada de las tierras de sus antepasados. Para él ése sí era un mundo sometido al dominio del

---

[92]Carpentier.

hombre donde los ríos caudalosos "lamían los pies de los hombres",[93] el mar "lamía las fronteras del mundo de los Altos Poderes"[94] y las "lluvías obedecían a los conjuros de los sabios"[95] de su raza. No ocurre así en el mundo haitiano donde interviene el hombre blanco, de ahí que los negros tengan que aferrarse a sus ritos ancestrales para combatirlo y rectificarlo.

En señal de portesta el hechicero manco Mackandal crea, con elementos naturales, un veneno que "se arrastraba por la Llanura del Norte"[96] como una víbora, destruyendo el ganado y exterminando gran parte de la población de colonos. El veneno se extiende por la isla no solamente arrastrándose como un reptil, sino que a veces se presenta bajo los rasgos de una planta con instintos asesinos. Así el narrador explica que bajo las numerosas "cruces de plata que iban y venían por los caminos, el veneno verde, el veneno amarillo, o el veneno que no teñía el agua, seguía reptando, bajando por las chimeneas de las cocinas, colándose por las rendijas de las puertas cerradas, como una incontenible enredadera..."[97]

Mackandal se revela también contra el mundo contemporáneo haciendo uso de sus poderes licantrópicos. La magia primitiva de este brujo cobra una realidad escalofriante

---

[93]Carpentier, El reino de este mundo, p. 16.

[94]Carpentier, p. 85. [95]Carpentier, p. 16.

[96]Carpentier, p. 27. [97]Carpentier, p. 28.

entre los centenares de negros que sufren en los barracones:

> ¿Qué sabían los blancos de cosas de negros? En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de un brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas. Había sido mosca, ciempiés, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes.[98]

Con frecuencia Mackandal se convierte en alimaña pequeña y despreciable, para que su presencia pase desapercibida, y su labor de destrucción resulte más eficaz.

El mundo de los insectos produce temor y desprecio entre los negros. Los agrimensores, blancos enviados a Port-au-Prince a estudiar el terreno de la llanura, producen gran espanto en Ti Noel; éste los ve con "oficio de insectos" y cuenta que "por cualquier motivo se erizaban de reglas y de cartabones."[99] Con la intención de huir del mundo de los hombres Ti Noel, como Mackandal, emprende la empresa de penetrar en el mundo de los animales:

> ... quiso ser ave, y al punto fue ave. Miró a los Agrimensores desde lo alto de una rama, metiendo el pico en la pulpa violada de un caimito. Al día siguiente quiso ser garañón; mas tuvo que huir prestamente de un mulato que le arrojaba lazos para castrarlo con un cuchillo de cocina. Hecho avispa, se hastió pronto de la monótona geometría de las edificaciones de cera. Transformado en hormiga por mala idea suya, fue obligado a llevar cargas enormes, en interminables caminos, bajo la vigilancia de unos cabezotas que demasiado le recordaban los mayorales de Lenormand de Mezy, los guardias de Christophe, los mulatos de ahora. A veces, los cascos de un caballo destrozaban una columna de individuos. Terminado el suceso, los cabezotas volvían a ordenar la fila, se

---

[98]Carpentier, p. 40. [99]Carpentier, p. 137.

> volvía a dibujar el camino, y todo seguía como antes....[100]

Desgraciadamente las transformaciones de Ti Noel no surten buenos efectos, ya que son evidentes muestras de cobardía. No es dado al hombre el don de escapar de la realidad sin sufrir las consecuencias debidas. Ti Noel comprende que el reino animal en nada difiere del mundo del hombre, en cuanto a injusticias sociales. Ahí se encuentra de nuevo con jerarquías opresoras y caporales que supervisan con indiferencia, la labor de los sometidos. El viejo debe entonces desempeñar su papel de hombre y "tratar de hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este mundo."[101] He aquí que en el universo problemático carpentieriano no se les permite a los personajes desistir en sus empeños de lucha para mejorar la realidad.

En numerosos casos Carpentier tiende a atribuirles a los personajes femeninos de sus obras, cualidades propias de pájaros. Este procedimiento se da exclusivamente en momentos de alborozo. En El reino de este mundo se contempla a Paulina Bonaparte feliz viajando hacia las Antillas, región que ella había idealizado bajo la influencia de lecturas pre-románticas; la máxima expresión de su felicidad se revela diciendo que la joven se sentía "algo ave del paraíso, algo pájaro lira, bajo sus faldas de muselina".[102] Asimismo

---

[100]Carpentier, pp. 139-140.

[101]Carpentier, p. 144.

[102]Carpentier, p. 72.

en esta obra los grupos de mujeres alborozadas se identifican con frecuencia asociándolas con los verbos "piar" y "gorjear", o con términos derivados de ellos. Las damas que acompañan a Mademoiselle Floridor, una de las amantes de M. Lenormand, son identificadas por el narrador en la berlina diciendo: "... nunca quietas en el asiento trasero, diez mulatas de enaguas azules piaban a todo trapo, en gran tremolina de hembras al viento."[103] Una imagen semejante ocurre en Los pasos perdidos utilizando el verbo "gorjear", cuando se distingue un corro de indias que gorjean entusiasmadas".[104] En El siglo de las luces aparece el personaje Esteban herido en su amor propio cuando, después de una acalorada discusión con Victor Hugues, hubo de atravesar una sala "perseguido por el piar de las mozas que se burlaban de él".[105] También en esta obra se identifica a las criadas de Victor Hugues como "fámulas piadoras"[106] que acuden a ayudar a Sofía, cuando ésta llega a su hacienda de Cayena.

Cualidades musicales de aves se les dan también a los árboles mediante imágenes auditivas. Una de las escasas imágenes agradables en El acoso llama la atención a los álamos que "bajo una luz suavemente aneblada, gorjeaban por

---

[103]Carpentier, p. 47.

[104]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 182.

[105]Carpentier, El siglo de las luces, p. 150.

[106]Carpentier, p. 318.

todas sus plumas".[107] Rara vez Carpentier identifica a personajes masculinos con características de aves. Este aspecto aparece solamente en El reino de este mundo en los pasajes más cargados de realismo maravilloso. El ciclo de licantropías de Mackandal culmina, por ejemplo, cuando el brujo escapa del suplicio impuesto por los franceses echándose a volar al espacio.[108] Al final de esta misma obra aparece asimismo la sugerencia de que el viejo Ti Noel termina sus días alzando el vuelo convertido en ave.[109] Como caso aislado puede observarse que en Los pasos perdidos se identifica al personaje Yannes con "ojos de ave", en la ocasión en que el griego riendo empuja al protagonista a la conquista de Rosario.[110]

Salvo en muy pocas excepciones, las imágenes que relacionan a los seres humanos o a elementos naturales con pájaros, resultan siempre como fugaces rayos de alegría en la obra carpentieriana. El novelista parece sentir cierta admiración y respeto hacia las aves pequeñas y cantoras. Quizás este detalle se halle relacionado directamente con su profundo afecto por la música. Recuérdese que en la selva dada al mimetismo traidor en Los pasos perdidos, las únicas

---

[107]Alejo Carpentier, El acoso (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1956), p. 90.

[108]Carpentier, El reino de este mundo, p. 41.

[109]Carpentier, p. 145.

[110]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 138.

criaturas inofensivas, que no tratan de ocultar su verdadera identidad bajo otras apariencias son las aves. El narrador comenta casi enternecido: "No mentían las garzas cuando inventaban la interrogación con el cuello.... No mentía el martín pescador de gorro encarnado, tan frágil y pequeño en aquel universo terrible...."[111] Así las aves parecen ocupar un lugar privilegiado en el reino animal, y se mantienen por encima de los males del mundo.

En la novela El acoso el proceso de animalización de objetos y personajes es de una violencia despiadada. Los personajes aquí se ven desproveídos de humanidad a través de comparaciones con animales sufrientes o enfurecidos. Una de las imágenes más repulsivas se emplea en el episodio que relata el hambre inmensa que aqueja al acosado, mientras está oculto en la casa del mirador. Se ve al personaje tratar de llenarse el estómago vacío con el agua tibia del grifo de la terraza, y experimentar entonces un acceso de náuseas. El narrador explica que el acosado "cayendo sobre los puños, vomitó lo bebido, hasta quedar en un espasmo seco, que le hundía el vientre, cada vez, con un sordo empellón en la nuca, arqueándole el espinazo, como el de un perro que espumarajea el veneno".[112] Poco después el personaje logra satisfacer sus enormes deseos de comer robándose un plato de

---

[111]Carpentier, p. 173.

[112]Carpentier, El acoso, p. 48.

avena hervida, alimento que había sido preparado para la vieja nodriza moribunda. La mujer se escucha gemir débilmente en el lecho, mientras el acosado se arroja sobre el sustento, arrebatándolo con manos crispadas. Aquí la imagen del hombre se presenta aún más inhumana: "Y fue luego la lengua, asiosa, presurosa, asustada de comer robando, la que limpió el plato, con gruñidos de cerdo en las honduras de la loza, y saltó pronto al esparto de la silla, para lamer lo derramado."[113] A través de estas imágenes deshumanizantes el personaje queda reducido a reacciones meramente instinvas de voracidad bestial.

El sustantivo "gruñidos" es un término que se reitera en la obra carpentieriana con la intención de animalizar a los personajes; aparece frecuentemente para indicar grandes explosiones de ira o definidas señales de irracionalidad. En El acoso aparece en la escena que presenta el encuentro del acosado con su amigo el Becario en evidente estado de embriaguez. Ambos se sientan en una playa rodeada de suciedad y decadencia, "a la orilla de charcas hediondas a algas encalladas, a moluscos muertos al sol".[114] El Becario se da a discurrir sobre conceptos filosóficos en boga, pero a causa del licor ingerido su plática queda "en girones de frases, entrecortadas por

---

[113]Carpentier, p. 49.

[114]Carpentier, p. 100.

gruñidos coléricos y confusos insultos, destinados a gentes innombradas".[115]

Aunque el verbo "gruñir" con sus derivados puede aplicarse en español a personas para evidenciar reacciones de repugnancia o disgusto, Carpentier parece emplearlo con más frecuencia con el propósito de presentar a sus personajes en situaciones degradantes, o mostrarlos deshumanizados. Este último aspecto puede comprobarse en casos en que el término en cuestión aparece acompañado de otros vocablos deshumanizantes, o indicadores de la pérdida de la capacidad de raciocinar. Un caso concreto puede hallarse en Los pasos perdidos donde se contempla a Rosario en un acceso de cólera violentísimo contra la francesa Mouche, quien le ha hecho insinuaciones ofensivas. El narrador comenta aquí que Rosario "se retuerce, patea, muerde a quienes la sujetan, con un furor que se traduce en gruñidos roncos, en bufidos, por no encontrar la palabra."[116] La joven se transforma aquí en una fiera presa de una furia incontrolable.

Otro verbo empleado repetidamente en el proceso de animalización de personajes y objetos en momentos críticos es "aullar". La ambulancia cuyo paso salva al acosado de sus perseguidores se ve en El acoso "aullando por sus sirenas", mientras el personaje se lanza frente a ella

---

[115]Carpentier, p. 115.

[116]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 153.

"empavorecido, corriendo hacia el vestíbulo de la Sala de Conciertos."[117] En Los pasos perdidos se describe a Rosario manifestando su dolor ante la muerte de su padre, en los siguientes términos: "....como herida en las entrañas, crispó sus manos junto a la boca, lanzó un aullido largo, inhumano, de bestia flechada."[118] También en El siglo de las luces se ve a los personajes "aullar", como sucede en el episodio que presenta el ataque de los ingleses a la isla de Guadalupe.[119] Así como Carpentier utiliza "aullar" y "gruñir" para animalizar a sus personajes, puede observarse en sus obras el empleo de "olfatear" y "husmear", cuyas formas se reservan normalmente en español para describir reacciones olfativas de los brutos.

En Los pasos perdidos el proceso de animalización tiende muchas veces a producir impresiones de confusión en las formas de la naturaleza. Cuando el personaje central se encuentra atravesando los Andes en un autobús público, el vehículo se ve padecer como si fuera una bestia de carga, luego disminuir de tamaño hasta quedar reducido a las proporciones de un miserable insecto. Véase cómo transcurre parte de este episodio:

> El autobús trepaba; trepaba con tal esfuerzo, gimiendo por sus ejes, espolvoreando el cierzo, inclinado sobre

---

[117] Carpentier, El acoso, p. 102.

[118] Carpentier, Los pasos perdidos, p. 135.

[119] Carpentier, El siglo de las luces, p. 132.

> los precipicios, que cada cuesta vencida parecía haber costado sufrimientos indecibles a toda su armazón desajustada. Era una pobre cosa, con techo pintado de rojo, que subía y subía, agarrándose con las ruedas, afincándose en las piedras entre las vertientes casi verticales de una barranca; una cosa cada vez más pequeña, en medio de las montañas que crecían....
> . . . . . .
> El vehículo, en ascensión tenaz, se minimizaba en el fondo de los desfiladeros más hermano de los insectos que de las rocas, empujándose con las redondas patas traseras.[120]

El autobús aparece como un objeto sufriente que despierta cierta sensación afectiva en el personaje, así éste lo llama "una pobre cosa". En cuanto el vehículo se empequeñece junto a las enormes moles andinas, las ruedas que se asen del camino se vuelven "redondas patas traseras". Mediante imágenes como ésta el protagonista manifiesta que el vehículo ha cesado de ser cosa para convertirse en un mínimo animalillo digno de lástima. A continuación del párrafo citado sigue manifestando su piedad por el vehículo cuando apunta: "observé con alivio que la pobre cosa en que rodábamos penaba un poco menos."[121] La grandeza telúrica parece amenazar todo lo que no sea parte natural de ella, de ahí que el personaje dé muestras de su propio temor compartiendo el penar del vehículo, que como él, es un intruso en el ciclópeo panorama.

La confusión de las formas de la naturaleza empieza a aparecer en esta obra como una expresión de la amenaza

---

[120] Carpentier, Los pasos perdidos, p. 84.

[121] Carpentier, p. 85.

telúrica. Mirando las montañas el protagonista habla de "cráteres llenos de escombros geológicos, de pavorosas negruras o erizados de peñas tristes como animales petrificados."[122] A su alrededor los árboles y los ríos parecen tener un cierto instinto animal que infunde miedo. Con mucha frecuencia dichos elementos naturales adquieren apariencia animal mediante imágenes cuyo vehículo es el término "lomo".

Desde que el protagonista se encuentra volando hacia el Nuevo Mundo, un pasajero del avión lo ilumina sobre la amenaza vegetal que va a presenciar. Es un mundo donde la vegetación aprovecha el menor descuido del hombre "para arquear el lomo en todas partes, acabando en veinte días con la mejor voluntad funcional de Le Corbusier."[123] El personaje no tarda en corroborar juicios como éste; cuando atraviesa la selva en una barca nota la presencia de enormes árboles "que comenzaban a cerrar las orillas, y que, reunidos por grupos en las entradas de los caños, se pintaban sobre el poniente -con redondez de lomo en las frondas y algo de hocico perruno en las copas- como concilios de gigantes cinocéfalos."[124] En otra ocasión, durante la horrible tormenta que constituye la segunda prueba para el personaje, el río se manifiesta casi como un animal

---

[122]Carpentier. [123]Carpentier, p. 44.

[124]Carpentier, p. 125.

enfurecido. Cuando el peligro ya ha pasado el hombre observa con alivio: "Desarrugando el lomo, el río sigue su camino hacia el Océano remoto."[125] Como puede verse estas imágenes que animalizan el mundo vegetal y físico en Los pasos perdidos se tornan siempre amenazantes para el intruso.

Imágenes que encierran el término "lomo" se emplean también a objetos a través de la obra carpentieriana. Así en El siglo de las luces cuando Esteban se pasea por el panorama de Bayona observa "los puentes de arqueado lomo, encabritados sobre torrentes de agua de nieve."[126] En casos como éste el efecto de animalización se halla reforzado mediante otros vocablos, como se emplea aquí "encabritados".

En numerosas ocasiones Carpentier utiliza la palabra "lomo" refiriéndose a seres humanos que, forzados a desempeñar grandes tareas físicas, semejan ser bestias. En El reino de este mundo Ti Noel recibe "un tremendo palo en el lomo"[127] de parte de los guardias de Henri Christophe, que con extrema crueldad reclutan obreros para la construcción de la Ciudadela La Ferrière. En El siglo de las luces se contempla a los negros "doblar el lomo" constantemente,

---

[125]Carpentier, p. 177.

[126]Carpentier, El siglo de las luces, p. 108.

[127]Carpentier, El reino de este mundo, p. 90.

so pena de guillotina si se niegan a trabajar.[128]

Gran parte de las imágenes que tienden a la animalización de objetos, plantas y personas en la narrativa carpentieriana, contribuyen a crear un universo confuso y terrorífico. Es un mundo donde no existe una separación definida entre los tres reinos naturales. Este universo se vuelve del todo caótico en un pasaje de Los pasos perdidos donde las plantas no sólo poseen características animales, sino que también muestran rasgos propios de seres humanos. La escena ocurre en lo profundo de la selva; Fray Pedro de Henestrosa le enseña al protagonista un cráter "en cuyo fondo medran pavorosas yerbas", y así dice el personaje:

> Son como gramíneas membranosas, cuyas ramas tienen una mórbida redondez de brazo y de tentáculo. Las hojas enormes, abiertas como manos, parecen de flora submarina, por sus texturas de madrépora y de alga, con flores bulbosas, como faroles de plumas, pájaros colgados de una vena, mazorcas de larvas, pistillos sanguinolentos, que les salen de los bordes por un proceso de erupción y desgarre, sin conocer la gracia de un tallo. Y todo eso, allá abajo, se enrevesa, se enmaraña, se anuda, en un vasto movimiento de posesión, de acoplamiento, de incestos, a la vez monstruoso y orgiástico, que es suprema confusión de las formas.[129]

Lo real maravilloso del mundo americano se torna aquí en una visión universal de horror. La descripción presenta un mundo donde toda señal de orden se ha perdido. Las plantas tienen simultáneamente características humanas, de flora y

---

[128]Carpentier, El siglo de las luces, pp. 147, 168, 171.

[129]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 213.

fauna marinas, de aves y de larvas. Asimismo despliegan funciones sexuales irracionales y horribles. Un sentimiento de espanto invade al protagonista, mientras el fraile le explica que ésa es "la vegetación diabólica que rodeaba el Paraíso Terrenal antes de la Culpa."[130] Ante tal espectáculo el personaje siente que el tiempo ha retrocedido hasta mostrarle el "mundo de lo prenatal",[131] la época primera cuando estas formas naturales apenas iniciaban su desarrollo orgánico.

Aunque el párrafo previamente citado no constituye una enumeración caótica, la sensación de desorden que produce es muy semejante a la lograda mediante dicho procedimiento estilístico. Leo Spitzer comenta la enumeración caótica diciendo:

> Las cosas se saldrán de su quicio, que parecía fijado de una vez por todas. En ese mundo que Dios creó, según el relato del Génesis, con orden perfecto y con la precisión lógica de un espíritu enciclopédico y metódico (un día crea las plantas, otro los peces y aves, otro las bestias y animales de la tierra, las cosas llegan a hacerse autónomas y empiezan a arremolinarse en torno al hombre, mezclándose con las criaturas, con el hombre mismo....[132]

Teniendo en cuenta este juicio sobre lo que se oculta tras las enumeraciones caóticas, se observa que en las mezclas carpentierianas de los reinos naturales, el caos universal es aún más terrible. Los reinos animal y vegetal no sólo

---

[130]Carpentier. [131]Carpentier.

[132]Leo Spitzer, Lingüistíca e Historia Literaria (Madrid: Editorial Gredos, 1961), p. 288.

se arremolinan alrededor del hombre, sino que biológicamente se mezclan entre sí y además adquieren características humanas. El desorden universal se remonta hasta los orígenes de la creación, cuando las formas naturales empezaban a desarrollarse. Así el mundo no comienza con el orden perfecto descrito en el Génesis.

En este mundo de confusión eterna la víctima más inmediata es el hombre mismo. La ficción extensa de Alejo Carpentier se halla poblada de imágenes que tienden a la deshumanización total del ser humano. Se contemplan casos donde el hombre como entidad física, desaparece por completo tras sus vestimentas o sencillamente se esfuma en el aire. Ya en El reino de este mundo se ve en varias ocasiones la disolución del ejército de Henri Christophe como "una desbandada general de uniformes, siempre arreados por cajas militares golpeadas con los puños."[133] Mediante el empleo del término "uniformes" en función de metonimia, el novelista implica las presencias humanas, cuyos "puños" son las únicas características físicas que aparecen concretamente visibles. Casos semejantes se dan en El siglo de las luces, como en la ocasión en que se anuncia la aparición de Victor Hugues como "un traje militar, acrecido en su estatura por un sombrero empenachado de plumas."[134]

---

[133]Carpentier, El reino de este mundo, p. 111.

[134]Carpentier, El siglo de las luces, p. 318.

Imágenes humanas putrefactas abundan también en la obra carpentieriana. En El reino de este mundo aparecen alusiones en extremo desagradables a los "lazzaroni" de las calles de la Roma del siglo XVIII. A la caída de Henri Christophe su mujer, la reina María Luisa, huye de Haití y se refugia en Italia con sus hijas y su esclavo negro Solimañ. La presencia de este último en las calles de la ciudad causa tanta sensación, que los mendigos agitan hacia él "furiosamente los muñones, mostrando todo un patrimonio de llagas y miserias, por si se trataba de algún embajador de ultramar."[135] En Los pasos perdidos se describe la aparición de un leproso de la siguiente manera:

> Lo que apareció allí, en el marco de la ventana, es la lepra; la gran lepra de la antiguedad, la clásica, la olvidada por tantos pueblos, la lepra del Levítico, que aún tiene horribles depositarios en el fondo de estas selvas. Bajo un gorro puntiagudo hay un residuo, una piltrafa de semblante, una escoria de carne que aún se sujeta en torno a un agujero negro, abierto en sombras de garganta, cerca de dos ojos sin expresión, que son como de llanto endurecido, prestos a disolverse también, a licuarse, dentro de la desintegración del ser que los mueve y despide por la tráquea una suerte de ronquido bronco....[136]

Mediante la violenta ruptura de la "concordantia temporum" con el empleo de "ser" en tiempo presente en "es la lepra", Carpentier actualiza esta espeluznante escena. El residuo de hombre que aquí aparece se convierte en una personificación actual de la lepra de todas las épocas. La cara del

---

[135]Carpentier, El reino de este mundo, p. 126.

[136]Carpentier, Los pasos perdidos, pp. 233-234.

leproso se ve luego en función de lo que queda alrededor de lo que solía ser la nariz, convertida con la enfermedad en "una escoria de carne". La garganta se contempla en pedazos, confundida con la boca puesto que la voz sale directamente de la tráquea. Lo único que mantiene aún una apariencia real en esa cara deformada, son los ojos vidriosos "sin expresión", que pronto también habrán de desintegrarse. He aquí que las sensaciones de deshumanización llegan a alcanzar en la escena matices nauseabundos.

Hombres afligidos por la lepra y la sarna, que arrastran consigo la muerte en público, aparecen con frecuencia en El siglo de las luces. Hay un episodio en que se presenta un grupo fantasmal formado por "unos hombres de manos y orejas informes, desdentados, renqueantes, con la piel plateada por ronchas escamosas",[137] acercándose a la Guadalupe, prestos a ofrecer su adhesión a la Revolución Francesa. En esta misma obra la ciudad de Cayens se ve como un pudridero donde abundan la lepra, la sarna y las llagas entre los naturales y los exiliados europeos.[138]

En la novela El acoso la deshumanización total de los personajes se lleva a cabo mediante la presentación fragmentada de los mismos. Estos siempre aparecen vistos a través de sus extremidades superiores, las cuales actúan

---

[137]Carpentier, El siglo de las luces, p. 145.

[138]Carpentier, pp. 217, 225, 232.

como si fueran autónomas. El taquillero de la Sala de Conciertos, que vive preso detrás de la reja de la taquilla, se muestra físicamente sólo por las manos. El mismo tiene conciencia de ello y se queja de que las personas del público "nunca le miran sino las manos movidas sobre el mármol del despacho".[139]

En el monólogo interior donde el acosado recuerda el juicio de un revolucionario, todos los participantes en el evento se ven en términos de partes del cuerpo. Así se realiza parte de esta escena:

> Ahora, una miserable espalda se redondeaba allí, frente a los Jueces, como contando sus postreros latidos. Y hay que levantar la mano y sentenciar. Son dos, cinco, no sé cuantas manos. La mía permanece inerte, colgante, buscando un pretexto para no alzarse en el lomo de un perro que mece la cola al pie de mi silla. "¡Defiéndete!" _digo aún, con voz tan queda que nadie oye. Y es, en la espera de todos, mi codo que al fin se mueve, elevando dedos cobardes al nivel de otros muchos.[140]

El acosado rememora esta ocurrencia con gran remordimiento, y culpa a las partes de su cuerpo que colaboraron en la condena del infeliz traidor. La mano no quiere levantarse y cuando el codo actúa, son los dedos los que resultan tachados de cobardía, no el sujeto a quien pertenecen. El relato de las amenazas de tortura física del acosado también se lleva a cabo empleando técnicas semejantes. El personaje sólo recuerda "la luz en la cara y las manos que empuñaban

---

[139]Carpentier, El acoso, p. 12.

[140]Carpentier, p. 80.

vergajos, y las voces que hablaban de llegarla a las raíces de las muelas con una fresa de dentista...."[141]

Ocasionalmente en El acoso aparecen los personajes reducidos a una sola característica física que cobra matices abstractos. Uno de los casos más singulares se da cuando el hambre atroz del acosado se revela ampliamente describiendo al hombre con "la mente hecha boca".[142] La necesidad física termina por ocultar la presencia del fugitivo. La imagen que más se reitera en la obra, y contribuye a acelerar el ritmo e intensificar el tono de angustia, es un "cuello con marcas de acné".[143] La presencia de dicho cuello en la Sala de Conciertos se convierte en una obsesión aterrorizadora en el pensamiento del acosado; no es hasta bien avanzada la novela que se elucida la causa de tal obsesión. En los días de actividad revolucionaria al acosado le había correspondido la tarea de asesinar a un hombre. El narrador relata este evento diciendo: "La nuca, a poco, se le colocó tan cerca que hubieran podido contarse las marcas dejadas en ella por el acné. Luego fue un perfil, una cara empavorecida, dos ojos suplicantes, un aullido y una descarga."[144] Del pánico inmenso que por un instante se reflejó en el semblante de la víctima, sólo ha quedado en el asesino la visión del cuello

---

[141]Carpentier, p. 88. [142]Carpentier, p. 36.

[143]Carpentier, pp. 17, 20, 44, 87, 106.

[144]Carpentier, p. 87.

con cicatrices de acné. Una visión que no sólamente es símbolo de su crimen, sino que encierra toda la ola de atrocidades cometidas por los revolucionarios bajo el pretexto de encaminarse hacia altos ideales de justicia. Es la visión del movimiento revolucionario maleado por los hombres.

En esta novela el lector no sólo presencia la constante fragmentación física de los personajes, sino que en ocasiones éstos parecen desintegrarse y desvanecerse por completo. En la escena en que el tribunal de la revolución fusila a un traidor, el narrador revela su muerte diciendo: "sobre el árbol de tronco más espeso se detienen las moscas, buscando los plomos que transpasaron."[145] Como si nunca hubiera existido el cuerpo del hombre queda reducido a un puñado de moscas.

Carpentier logra un efecto semejante al anterior, aunque aún más aniquilador de la presencia humana, hacia el final de la obra cuando tiene lugar el asesinato del acosado. Al cabo de una fuga constante y una angustia infinita, que transcurren a lo largo de ciento diez páginas, la muerte del fugitivo en manos de sus perseguidores se hace aparente con una pasividad monstruosa. Así ocurre el ápice de la tragedia: "dos espectadores que habían permanecido en sus asientos de penúltima fila se levantaron lentamente,

---

[145]Carpentier, p. 81.

atravesaron la platea desierta, cuyas luces se iban apagando, y se asomaron por el barandal de un palco ya en sombras, disparando a la alfombra.[146] He aquí que el cuerpo del acosado se esfuma en el aire desapareciendo tras la alfombra que cubre el piso de la Sala de Conciertos.

La deshumanización de los personajes mediante visiones fragmentadas de su presencia física se da también en Los pasos perdidos, aunque aquí no ocurre con la frecuencia observada en El acoso. El ejemplo más significativo constituye una presentación de Fray Pedro de Henestrosa. El fraile le estaba señalando al protagonista una región en la lejanía de la selva, un lugar habitado por indios perversos de donde ningún misionero había vuelto con vida. Este resultó un momento tan conmovedor para el personaje que luego lo recuerda diciendo:

> Todavía veo el semblante arrugado del capuchino, su larga barba enmarañada, sus orejas llenas de pelos, sus sienes de venas pintadas en azul, como algo que hubiera dejado de pertenecerle y de ser carne de su persona: su persona, en aquel momento, eran esas pupilas viejas, algo enrojecidas por una conjuntivitis crónica, que miraban, como hechas de un esmalte empañado, a la vez dentro y fuera de sí mismas.[147]

En este párrafo se contempla el fraile transfigurado, casi como una visión benévola del más allá. El protagonista percibe en sus ojos húmedos y ahelantes una revelación del yo adoctrinador del misionero. Esta cita constituye

---

[146]Carpentier, p. 111.

[147]Carpentier, Los pasos perdidos, p. 214.

verdaderamente una prefiguración de la misión de mártir reservada para el capuchino. Hacia el final de la obra, cuando el protagonista ya ha regresado a la ciudad ultramoderna, se entera con horror de que el cuerpo del fraile "Había sido hallado, atrozmente mutilado, en una canoa echada al río por sus matadores, para que llegara a tierra de blancos, a modo de horrenda advertencia."[148]

En Los pasos perdidos un gran número de imágenes deshumanizantes se relacionan directamente con evidencias de tedio existencial. Dichas imágenes abundan en las cavilaciones del protagonista-narrador expuestas en las primeras cuarenta páginas de la novela, así como en los comentarios finales de la misma. El primer capítulo encierra una suerte de inventario de los males que emanan de la mecanizada civilización contemporánea; males que han logrado deformar la existencia de los habitantes de la ciudad ultramoderna. "Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o Cómitre",[149] dice el protagonista cuando relata su existencia cotidiana "entre relojes, cronómetros, metrónomos, dentro de salas sin ventanas revestidas de fieltros y materiales aislantes, siempre en lugar artificial."[150] La falta de autenticidad resulta en

---

[148]Carpentier, p. 271. [149]Carpentier, p. 15.

[150]Carpentier.

una eterna representación en un mundo fabricado, regido por objetos que miden el tiempo.

La constante conciencia del tiempo se traduce en una prisa sin sentido por realizar tareas lucrativas, carentes de recompensas espirituales. Es el vacío existencial lo que impulsa al personaje a su viaje de evasión a través del tiempo y del espacio. Cuando después de lograr su propósito se ve precisado a regresar a la ciudad del siglo XX, lo primero que llama su atención es la prisa inconsciente de las multitudes:

> Como he adquirido la costumbre de andar al ritmo de mi respiración, me asombro al descubrir que los hombres que me rodean, van, vienen, se cruzan, sobre la ancha acera llevando un ritmo ajeno a sus voluntades orgánicas. Si andan a tal paso y no a otro, es porque su andar corresponde a la idea fija de llegar a la esquina, a tiempo para ver encenderse la luz verde que les permite cruzar la avenida. A veces, la multitud que surge a borbollones de las bocas del tranvía subterráneo, cada tantos minutos, con la constancia de una pulsación, parece romper el ritmo general de la calle con una prisa aún mayor que la reinante; pero pronto se restablece el tiempo normal de agitación entre semáforo y semáforo.[151]

El párrafo representa una tenebrosa pintura de muchedumbres integradas por seres mecanizados, monigotes artificiales condicionados por las luces del tráfico. La ciudad entera se asemeja a un organismo monstruoso cuya sangre es "la multitud que surge a borbollones" como si fuera un líquido, de las salidas del metro.

A continuación el personaje aparece andando pegado

---

[151]Carpentier, p. 259.

a las vitrinas donde existe una especie de vía para los ancianos, los inválidos y todos aquéllos que han perdido la capacidad física o mental, de mantenerse al ritmo de las multitudes. Allí se encuentra con la escoria humana, producto de la ciudad: "seres que descansan como aturdidos, con algo de momias paradas",[152] una pobre "mujer en avanzado estado de gravidez, con semblante de cera",[153] "un perro que tiembla de frío entre los zapatos de un borracho que se ha quedado dormido de pie."[154] Los signos de decadencia humana se hallan impregnados aun en el ambiente físico que contempla el protagonista: a su lado ve alzarse "columnas enfermas y edificios agonizantes."[155]

El universo que se traduce en todas estas imágenes deshumanizantes es uno de angustia existencial y decadencia, donde el hombre vive atado a circustancias impuestas. Pero el personaje carpentieriano, investido siempre de espíritu de lucha, no sucumbe fácilmente en este mundo. Así el innominado de Los pasos perdidos abandona de nuevo la civilización corruptora del género humano.

Alejo Carpentier inicia su labor novelística fuertemente influido por procedimientos estilísticos derivados del futurismo y el surrealismo. En Ecué-Yamba-O tiene lugar

---

[152]Carpentier, pp. 259-260.

[153]Carpentier, p. 260. [154]Carpentier.

[155]Carpentier, p. 261.

una profusión abrumadora de símiles y metáforas mecánicos. Mediante dichas imágenes el escritor denuncia la rápida invasión de la técnica extranjera en el campo cubano. Con personalizaciones monstruosas y acumulaciones de imágenes de geometría, se hace evidente su animosidad hacia las máquinas y el mundo artificial, contaminado que ellas producen.

La visión de lo real maravilloso americano se da en la obra carpentierina por medio de descripciones pictóricas de índole surrealista. Estas abundan en las revelaciones de la cosmogonía afroantillana en El reino de este mundo. En Los pasos perdidos se manifiestan en las visiones del mimetismo selvático y de las fuerzas telúricas del continente.

El siglo de las luces se caracteriza por la presencia de imágenes de marcada filiación barroca. En ocasiones la descripción de un solo elemento natural, es la causa de verdaderos rosarios de símiles y metáforas en extremo elaborados. En esta obra se aprecia también la influencia de Francisco Goya en la concepción pictórica de escenas grotescas de violencia. Dichas escenas aparecen invadidas por imágenes visuales que presentan colores de aguafuerte. El cromatismo iluminado de la escenografía del Caribe constituye un contraste feliz con los episodios de violencia, destinados a la denuncia de los excesos de la Revolución Francesa.

El universo que se refleja en gran parte de las

imágenes carpentierianas es uno de caos y confusión de las formas naturales. En él los tres reinos de la naturaleza suelen darse unos a otros sus características distintivas. Plantas, objetos y seres humanos son frecuentemente víctimas de una animalización amenazante o angustiada. La total deshumanización de los personajes es también un rasgo de la obra carpentieriana, que prevalece especialmente en El acoso y Los pasos perdidos.

CAPITULO V

CONCLUSION

Alejo Carpentier ha logrado vencer las dificultades de orden formal que constituyen la mayor preocupación del novelista hispanoamericano contemporáneo. En su primera novela Ecué-Yamba-O (1933), el escritor aparece inmerso en dos corrientes estilísticas: la tendencia negrista prevalente en la región del Caribe a partir de 1925, que acentuaba su criollismo mediante la deformación fonológica del lenguaje, y la tendencia futurista de la vanguardia europea que advocaba el empleo de imágenes y símbolos mecánicos.

Con el advenimiento de su segunda obra de ficción extensa, El reino de este mundo (1949), se contempla al novelista ya creando un estilo netamente suyo, mediante el cual consigue dar un enfoque universal a su temática. El lenguaje carpenteriano denso, erudito y contorsionado alcanza su máxima expresión en Los pasos perdidos (1953).

Un primer aspecto del estilo de Alejo Carpentier yace en la manipulación consciente de un extensísimo vocabulario general, "cuyas dificultades lexicológicas no

siempre se resuelven con el fácil recurso de acudir al Diccionario de la Real Academia", apunta un estudioso de la obra carpentieriana.[1] Dentro de este complejo repertorio lingüístico los americanismos y los tecnicismos musicales ocupan un lugar preponderante. En el hábil empleo de términos procedentes de estas dos áreas el escritor encuentra puntos de apoyo para dar unidad temático-formal a sus obras. Ejemplo patente de este aspecto de su novelística es Los pasos perdidos. En dicha obra el novelista descubre la realidad maravillosa del continente americano, mediante gran abundancia de americanismos diestramente combinados con terminología castiza, universalmente inteligible para los conocerdores de la lengua española. Es asimismo a través de léxico y asociaciones de índole musical que gran parte del tema existencial de la obra llega a consolidarse. Otro hallazgo formal carpentieriano se hace aparente en el hecho de que el escritor ha realizado en sus obras una suerte de simbiosis estilística entre la literatura, la música y las artes pláticas.

La novela El acoso (1956) ofrece la prueba más clara de las posibilidades de una mútua cooperación entre una obra verbal escrita, y formas musicales definidas. Este es uno

---

[1]Klaus Müller-Bergh, "En torno al estilo de Alejo Carpentier en Los pasos perdidos," en Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra, ed., Helmy F. Giacoman (New York: Las Américas Publishing Co., 1970), p. 188.

de los aspectos que convierten esta obra "en un acontecimiento artístico de primer orden".[2] Es mediante la dicción musical de los dos personajes claves y la constante presencia de la Sinfonía Heroica de Ludwig Van Beethoven que se define el patrón estructural de esta notable obra maestra.

Explotando su concepto de lo real maravilloso en el Nuevo Mundo, Carpentier se propone dar ascensión ecuménica a su temática netamente americana. El novelista logra este propósito utilizando procedimientos estilísticos provenientes de las escuelas expresionista y surrealista. Es por medio de descripciones pictóricas de esta naturaleza, que las tendencias mágico-primitivas de la cosmogonía antillana se ponen al alcance del lector universal en El reino de este mundo. Mediante los mismos procedimientos aparece en Los pasos perdidos la revelación del mimetismo selvático y la grandeza telúrica del continente americano.

La presencia de técnicas estilísticas pictóricas se da también en El siglo de las luces (1962). En esta novela Carpentier acude a aguafuertes goyescos para apoyar la corriente temática que gira alrededor de las debilidades de la Revolución Francesa, y la perversión de los altos ideales humanitarios de dicho movimiento. El tema de la escenografía del Caribe aparece asimismo fuertemente apoyado

---

[2]Juicio de Emil Volek en su "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de El acoso de Alejo Carpentier," Philologica Pragensia, 12, N°1 (1969), p. 1.

mediante la concepción de cuadros llenos de juegos de luz, y la producción de imágenes elaboradas alrededor de los elementos naturales de la región. Las descripciones de la naturaleza del trópico se alargan enormemente y aparecen sobrecargadas de detalles. El escritor no sólo nombra el objeto en cuestión, sino que se da a enumerar sus cualidades a través de imágenes portadoras de visiones universales.

En al aspecto sintáctico de su novelística Carpentier exhibe, entre otros, dos rasgos inconfundibles: el empleo del verbo "ser" en acepciones propias de "existir", "ocurrir", "haber" y aún de "estar", y el uso sistemático del subjuntivo pasado para sustituir formas del indicativo. Mediante este último procedimiento el novelista logra arrojar matices de ambigüedad temporal a sus construcciones gramaticales. Esta ambigüedad se encamina a servir de apoyo a corrientes temáticas expuestas especialmente en El reino de este mundo y en Los pasos perdidos.

A través de sus experimentos con el verbo "ser" Carpentier realza episodios culminantes de sus novelas, creando efectos de grandiosidad y hasta solemnidad bíblica en el tono. Utilizando también dicho verbo con connotaciones propias de "estar", este escritor ha conseguido rebasar con éxito una de las peculiaridades más destacadas del idioma español.

El universo confuso e inhóspito de la novelística carpentieriana se manifiesta a saber por medio de dos

procedimientos: la amenazante o sufriente animalización de personajes, plantas y objetos, y la total deshumanización de los seres racionales que pueblan sus novelas. Aunque sus personajes son en general entes presas de crisis anímicas u orgánicas mantienen cierto espíritu de lucha contra las animosidades del exterior.

Alejo Carpentier ha encauzado la narrativa hispanoamericana hacia el plano universal logrando una mútua cooperación entre forma y sustancia. La clave de su universalidad se halla en una marcada correlación entre sus procedimientos estilísticos más sobresalientes y la temática desarrollada en su valiosa obra.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Alejo Carpentier

¡Ecué-Yamba-O: historia afrocubana. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Ribadeneyra, 1933.

"El momento musical lationoamericano." Revista Cubana, 5 (1936), 5-22.

"El milagro de Anaquillé." Revista Cubana, 8 (1937), 145-154.

Viaje a la semilla. Habana: Ucar García y Cía., 1944. [ed. limitada a 100 ejemplares.]

"Oficio de tinieblas." Orígenes, Año 1 (Dic., 1944), 32 y siguientes.

La música en Cuba. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

El reino de este mundo. México: Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, 1949.

Tristán e Isolda: reflexiones al margen de una representación wagneriana. Caracas: Imprenta Nacional, 1949.

Los pasos perdidos. México: Ediapsa, 1953.

El acoso: novela. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.

Guerra del tiempo: tres relatos y una novela. ["El camino de Santiago", "Viaje a la semilla", "Semejante a la noche" y El acoso.] México: Compañía General de Ediciones, S.A., 1958.

El siglo de las luces. México: Compañía General de Ediciones, 1962.

"Autobiografía de urgencia." Insula, Año 20, N°218 (1965), 3 y 13.

"Mundo y ambiente de El siglo de las luces" y "Confesiones sencillas de un escritor barroco." Cuba, Año 3, N°2 (1964), 31-33.

Tientos y diferencias. México: Universidad Autónoma de México, 1964.

Tres relatos. ["El camino de Santiago", "Viaje a la semilla", "Semejante a la noche".] Montevideo: Ediciones Tauro, 1967.

Literatura y conciencia política en América Latina. Madrid: Saege, 1969.

"Papel social del novelista," Casa de las Américas, Año 9, N°53 (1969), 8-18.

Guerra del tiempo. ["El camino de Santiago", "Viaje a la semilla", "Semejante a la noche", "Los fugitivos" y "Los advertidos."] Barcelona: Barral Editores, S.A., 1970.

La ciudad de las columnas. Barcelona: Editorial Lumen, 1970.

Viaje a la semilla y otros relatos. Santiago: Nascimiento, 1971.

El derecho de asilo. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.

Los convidados de plata. Montevideo: Editorial Sandino, 1972.

El recurso del método. México: Siglo XXI Editores, S.A., 1974.

Ediciones citadas en este trabajo

Ecué-Yamba-O: novela afrocubana. Buenos Aires: Editorial Xanandú, 1968.

El acoso. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1956.

El reino de este mundo. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1972.

El siglo de las luces. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1965.

Guerra del tiempo. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1970.

La música en Cuba. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Los convidados de plata. Montevideo: Editorial Sandino, 1972.

Los pasos perdidos. México: Compañía General de Ediciones, S.A., 1968.

Tientos y diferencias. Montevideo: Arca Editorial, 1967.

Estudios biográficos y críticos sobre Alejo Carpentier

Alegría, Fernando. "Alejo Carpentier: Realismo mágico." Humanitas, [Anuario del Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Nuevo León, México.] 1, N°1 (1960), 345-72.

Arrigoitía, Luis de. "El reino de este mundo." [reseña.] La Torre, 15, N°58 (1967), 244-50.

Assardo, Roberto M. "'Semejante a la noche' o la contemporaneidad del hombre." Cuadernos Americanos, 163, N°2 (1969), 267-71.

Augier, Angel. Guerra del tiempo. [reseña.] La Universidad de la Habana, 27, N°164 (1963), 195-96.

Ayora, Jorge Rodrigo. "La alienación marxista en Los pasos perdidos de Carpentier." Hispania, 57, N°4 (1974), 886-92.

Barrera, Tomás. "Alejo Carpentier: dos visiones del negro: dos conceptos de la novela." Hispania, 55, N°1 (1972), 34-44.

Bueno, Salvador. "Alejo Carpentier, novelista antillano y universal" en su La letra como testigo. Santa Clara, Cuba: Universidad Central de las Villas, 1957, 153-179.

_____. "El siglo de las luces." [reseña.] La Universidad de la Habana, 27, N°164 (1963), 188-190.

_____. "El siglo de las luces." [reseña.] Asomante, 20, N°2 (1964), 67-8.

_____. "Ensayos de Carpentier." La Universidad de la Habana, 30, N°177 (1966), 247-49.

Bueno, Salvador. "Cuba hoy: novela." Insula, 23, N°260-261 (1968), 1, 21.

_____. "Alejo Carpentier y su concepto de la historia." Indice, 25, N°272-273 (1970), 44-6.

Campos, Jorge. "Alejo Carpentier y sus pasos hallados." Insula, 10, N°118 (1955), 4.

_____. "La Antilla de Alejo Carpentier." Insula, 21, N°240 (1966), 11 y 15.

_____. "Klaus Müller-Bergh y el asedio a Alejo Carpentier." Insula, 29, N°330 (1970), 11.

_____. "El derecho de asilo: un relato de Alejo Carpentier." Insula, 27, N°307 (1972), 11.

Campos, Julieta. "El realismo subjetivo de Alejo Carpentier." Universidad de México, 12, N°11 (1959), 17-19.

_____. "Alejo Carpentier." Revista de la Universidad de México: Nuestra Década, 1 (1964), 948-52.

Carlos, Alberto J. "El anti-héroe en El acoso." Cuadernos Americanos, 168, N°1 (1970), 193-204.

Cau, Jean. "El reino de este mundo." [reseña.] Les Temps Modernes, 10, N°107 (1954), 755-56.

Cros, Edmond. "L'Univers fantastique d'Alejo Carpentier." Caravelle, N°9 (1967), 75-84.

Desnoes, Edmundo. "El siglo de las luces." [reseña.] Casa de las Américas, 4, N°26 (1964), 100-9.

_____. "El sentido de este mundo." Unión [Habana], 3, N°4 (1964), 153-56.

Donahue, Francis. "Alejo Carpentier: la preocupación del tiempo." Cuadernos Hispanoamericanos, 68, N°202 (1966), 133-151.

Dorfman, Ariel. "El sentido de la historia en la obra de Alejo Carpentier." en su Imaginación y violencia en América. Santiago: Editorial Universitaria, 1970., 93-137.

Dumas, Claude. "El siglo de las luces de Alejo Carpentier: novela filosófica." Cuadernos Americanos, 147 (1966), 187-210.

Esquenazi-Mayo, Roberto. "Los pasos perdidos." en su Ensayos y apuntes. Habana: Editorial Selecta, 1956, 117-9.

Fell, Claude. "Rencontre avec Alejo Carpentier." Les Langues Modernes, 59e Année, N°3 (1965), 357-64.

Fisher, Sofía. "Notas sobre el tiempo en Alejo Carpentier." Insula, 23, N°260-261 (1968), 5, 8.

Flores, Angel. Bibliografía de escritores hispanoamericanos: 1609-1974. New York: Gordian Press, 1975, 89-92.

Flores, Julio et al. El realismo mágico de Alejo Carpentier. Valparaíso: Ediciones Orellana, 1971.

Foster, David W. "The 'Everyman' Theme in Alejo Carpentier's 'El camino de Santiago.'" Symposium, 18, N°3 (Fall 1964), 229-40.

Fry, Gloria M. "El problema de la voluntad y el acto en 'El camino de Santiago'". Revista de Estudios Hispánicos, 3, N°1 (1969), 129-44.

Fuentes, Carlos. "Carpentier o la doble adivinación" en su La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1969, 48-58.

García Suárez, Pedro. "Alejo Carpentier." Bohemia, [Habana], (May 24, 1963), 67-9.

Giacoman, Helmy F. "La estructura musical en la novelística de Alejo Carpentier." Hispanófila, 33 (1968), 46-57.

_____. "La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía 'Eroica' de Beethoven y la novela El acoso de Alejo Carpentier." Cuadernos Americanos, 158, N°3 (1968), 113-29.

_____, ed. Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra. New York: Las Américas Publishing Co., 1970.

Giordano, Jaime. "Unidad estructural en Alejo Carpentier." Revista Iberoamericana, 37, N°75 (1971), 391-401.

Gleaves, Robert M. "Los pasos perdidos, Pedro Páramo, and the 'Classic' Novel in Spanish America." Language Quarterly, 8, N°1-2 (Fall-Winter, 1969), 5-8.

Glissant, Edouard. "Alejo Carpentier et l'autre Amérique." Critique, 14, N°105 (1956), 113-19.

Gómez Mango, E. Construcción y lenguage en Alejo Carpentier de Los pasos perdidos a El siglo de las luces. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968.

González Echeverría, Roberto. "Ironía narrativa y estilo en Los pasos perdidos." Nueva Narrativa Hispanoamericana, I, N°I (1971), 117-25.

_____. "'Semejante a la noche' de Alejo Carpentier: historia-ficción." Modern Language Notes, 87, N°2 (1972), 272-85.

_____. "El recurso del método." [reseña.] Books Abroad, 50 (Winter, 1976), 123-4.

González León, Adriano. "El acoso." [reseña.] Revista Nacional de Cultura, 19, N°120 (1957), 176-7.

Gullón, Germán. "El narrador y la narración en Los pasos perdidos." Cuadernos Hispanoamericanos, 88, N°263-264 (1972), 501-09.

Lastra, Pedro. "El acoso." [reseña.] Anales de la Universidad de Chile, 117, N°113 (1959), 175-76.

_____. "Notas sobre la narrativa de Alejo Carpentier." Anales de la Universidad de Chile, 120, N°125 (1962), 94-101.

Leante, César. "Un reto a la novela moderna." [El siglo de las luces.] Unión, [Habana], 3, N°2 (1964), 184-90.

Lopetegui, Antonio. "El siglo de las luces." [reseña.] Cultura Universitaria [Caracas.], N°91 (1966), 264-265.

Loveluck, Juan. "Los pasos perdidos: Jasón y el nuevo vellocino." Cuadernos Hispanoamericanos, 165 (1963), 414-26.

Maldonado Denis, Manuel. "Alejo Carpentier y El reino de este mundo." Marcha. [Montevideo.], 27, N°1285 (Dic., 1964), 31.

Marinello, Juan. Literatura hispanoamericana: hombres-meditaciones. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1937., 167-178.

Marinello, Juan. Meditación americana. Buenos Aires: Ediciones Procyón. 1959., 57-77.

Márquez Rodríguez, Alexis. La obra narrativa de Alejo Carpentier. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

Martínez-Palacio, Javier. "Los anti-héroes de Alejo Carpentier." Insula, 20, N°226 (1965), 1, 14.

Menton, Seymour. "Asturias, Carpentier y Yañez: paralelismos y divergencias." Revista Iberoamericana, 35, N°67 (1969), 31-52.

Merino Reyes, Luis. "Presencia en Chile de Alejo Carpentier." Atenea, 39, N°396 (1962), 141-44.

Micha, René. "Alejo Carpentier: un homéride du nouveau monde." L'Arc [Provence], 6, N°23 (1963), 65-75.

Müller-Bergh, Klaus. "Alejo Carpentier: autor y obra en su época." Revista Iberoamericana, 33, N°63 (1967), 9-43.

_____. "Notas sobre Alejo Carpentier." Revista de Occidente, 5 (1967), 378-81.

_____. "Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier." Insula, 23, N°260-261 (1968), 5, 22-23.

_____. "En torno al estilo de Alejo Carpentier en Los pasos perdidos." Cuadernos Hispanoamericanos, 73, N°219 (1968), 554-69.

_____. "Entrevista con Alejo Carpentier." Cuadernos Americanos, 165, N°4 (1969), 141-44.

_____. Asedios a Carpentier. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.

_____. Alejo Carpentier: Estudio biográfico-crítico. New York: L. A. Publishing Company, Inc., 1972.

Narváez, Jorge. El idealismo en El siglo de las luces de Alejo Carpentier. Concepción: Editorial Universitaria, 1972.

Oramas, Ada. "Diálogo con Alejo Carpentier." Mujeres [Habana], 5, N°10 (Oct., 1965), 14-17.

Orénoque, Haut. "Los pasos perdidos." [reseña], Les Lettres Nouvelles, 3, N°27 (1955), 650-74.

Pineda, Rafael. "Despedida a Alejo Carpentier." Islas [Revista de la Universidad de las Villas, Santa Clara, Cuba], 2, N°2-3 (1960), 413-16.

Pogolotti, Graziella. "Alejo Carpentier ensaya." Casa de las Américas, 5, N°31 (1956), 94-96.

_____. Alejo Carpentier: 45 años de trabajo intelectual. Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1966.

Poniatowska, Elena. Palabras cruzadas. México: Ediciones Era, 1961.

Pontiero, Giovanni. "The Human Comedy in El reino de este mundo." Journal of Inter-American Studies and World Affairs, 12, N°4 (1970), 527-38.

Rama, Angel. "El siglo de las luces: coronación de Carpentier." Marcha [Montevideo], 25, N°1206 (mayo, 1964), 1-4.

Rangel Guerra, Alfonso. "El siglo de las luces." [reseña.] Vida Universitaria [Monterrey, México], (Oct. 25, 1964), 3-4.

Rey del Corral, José A. "Los pasos perdidos." [reseña.] Boletín Cultural y Bibliográfico, 10 (1968), 857-63.

Reyes Nevares, Beatriz. "Características de la novela latinoamericana: conferencia de Alejo Carpentier." Cuadernos de Bellas Artes, 5, N°6 (1964), 32-37.

Ripoll, Carlos. "La Revista de Avance (1927-1930: vocero de vanguardismo y pórtico de revolución." Revista Iberoamericana, 30, N°58 (1964), 261-82.

Rodríguez Alcalá, Hugo. "Sentido de 'El camino de Santiago'." Humanitas [Anuario del Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Nuevo León, México]. 5 (1964), 245-54.

Rodríguez Monegal, Emir. The New Latin-American Literature, Times Literary Supplement, 14 November 1968, pp. 1273-74.

_____. "The New Latin American Novelists." Tri-Quarterly, N°13-14 (Fall-Winter, 1968-69), 13-22.

Rodriguez Monegal, Emir. "Trayectoria de Alejo Carpentier." en su Narradores de esta América. Montevideo: Edición Alfa, 1969., I, 270-287.

_____. "Alejo Carpentier: lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo." Revista Iberoamericana, 37, N°76-77 (1971), 619-649.

Ross, Waldo. "Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo." Universidad de Antioquia, 45 (1968), 133-46.

Silva Cáceres, Raúl. "Una novela de Alejo Carpentier: una conciencia de la temporalidad." [Los pasos perdidos] Mundo Nuevo [París]., N°17 (Nov., 1967), 12-19.

_____. "Los sistemas expresivos en la obra de Alejo Carpentier." Amaru [Lima]., N°7 (Jul.-Sept., 1968), 75-78.

_____. "Mito y temporalidad en Los pasos perdidos." en Angel Flores y Raúl Silva Cáceres, eds. La novela hispanoamericana actual. New York: Las Américas Publishing Co., 1971., 21-38.

Silva de Sánchez, María Teresa. "Los pasos perdidos: una búsqueda de sí mismo a través del tiempo.", Boletín Cultural y Bibliográfico, 9 (1966), 507-10.

Sorel Martínez, Andrés. "El mundo novelístico de Alejo Carpentier." Cuadernos Hispanoamericanos, 61, N°182 (1965), 304-18.

Stimson, F. A. "Alejo Carpentier: Cuban Novelist." Books Abroad, 33, N°2 (Spring 1959), 149.

Tijeras, Eduardo. "El siglo de las luces." [reseña]. Cuadernos Hispanoamericanos, 70, N°208 (1967), 199-204.

Verzasconi, Ray. "Juan and Sisiphus in Carpentier's 'El camino de Santiago'". Hispania, 61, N°1 (1965), 70-75.

Volek, Emil. "Los pasos perdidos." [reseña], Universidad de la Habana, 32, N°189 (1968), 25-37.

_____. "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de El acoso de Alejo Carpentier." Philologica Pragensia, 12, N°1 (1969), 1-24.

Weber, Francis Wyers. "El acoso: Alejo Carpentier's War on Time." PMLA, 78, N°4 (1963), 440-48.

Bibliografía General

Apel, Willi and Ralph T. Daniel. The Harvard Brief Dictionary of Music. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

Arrabal, Fernando, et al., eds. La revolución surrealista a través de André Breton. Caracas: Monte Avila Editores, 1970.

Arrom, José Juan. "La poesía afro-cubana." Revista Iberoamericana, 4, N°8 (1942), 379-411.

_____. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.

Bello, Andrés y Rufino J. Cuervo. Gramática de la lengua castellana: Edición completa, esmeradamente revisada, corregida y aumentada con un prólogo y frecuentes observaciones de Niceto Alcalá-Zamora y Torres. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, S.A., 1960.

Beltrán, Luis. "Los estudios afroamericanos y africanistas en Iberoamérica." Cuadernos Hispanoamericanos, 97, N°289-290 (1974), 255-69.

Bennett, J.R. "Recent Studies of Style, 1969-1970." South Atlantic Bulletin, 36, N°4 (1971), 3-9.

Biblia, La Santa: antiguo y nuevo testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569). Otras revisiones: 1602, 1862, 1909 y 1960. Asunción: Sociedades bíblicas en América Latina, 1960.

Borello, Rodolfo. "Habla y lengua literaria: balance y perspectivas en la narrativa hispanoamericana actual." Cuadernos Hispanoamericanos, 92, N°274 (1973), 141-47.

Bueno, Salvador. "Surgimiento de la crítica literaria en Cuba." Cuadernos Hispanoamericanos, 75 (1968), 552-64.

_____. "Presencia negra en la narrativa cubana." Indice, 24, N°243 (1969), 31-32.

Calderwood, James L. and Harold E. Toliver, Eds. Perspectives on Fiction. New York: Oxford University Press, 1968.

Campos, Jorge. "América cuenta." Insula, 20, N°224-225 (1965), 23.

_____. "Fantasía y realidad en los cuentos cubanos." Insula, 24, N°268 (1969), 11.

Campos, Julieta. "¿Realismo mágico o realismo crítico?" Revista de la Universidad de México: Nuestra Década, I (1964), 802-11.

Crow, John A. "Some Aspects of Literary Style." Hispania, 38, N°4 (1955), 393-403.

Earle, Peter G. "Camino oscuro: la novela hispanoamericana contemporánea." Cuadernos Americanos, 152, N°3 (1967), 204-22.

Encyclopaedia of the Arts. Ed., Herbert Read. New York: Meredith Press, 1966.

Esquenazi-Mayo, Roberto. "Marginal Notes on the Twentieth-Century Spanish American Novel." Prairie Schooner, 39, N°2 (Summer, 1965), 126-31.

Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction." Hispania, 38, N°2 (1955), 187-92.

Fowler, Roger, ed. Essays on Style and Language. New York: The Humanities Press, Inc., 1966.

Franco, Jean. "Literature in the Revolution." Twentieth Century, 176-177, N°1039-1040 (1968-69), 64-66.

Freeman, Donald C. Linguistics and Literary Style. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970.

Frohock, W.M. Style and Temper. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. New York: Atheneum, 1968.

Gassier, Pierre and Juliet Wilson. The Life and Complete Work of Francisco Goya. New York: William Morrow & Co., Inc., 1971.

Gili Gaya, Samuel. Curso Superior de sintaxis española. Barcelona: Bibliograf, S.S., 1970.

Godoy, Armando. "Influencia de la cultura francesa en Cuba." La Nueva Democracia, 37, N°3 (1957), 96-97.

González, Manuel Pedro. "A propósito de lo cubano en la poesía." Revista Hispánica Moderna, 27, N°2 (1961), 143-49.

Gramática de la lengua castellana. Real Academia Española. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1931.

Gyurko, Lanin A. "Modern Hispanic-American Fiction: Novel of Action and Narrative of Consciousness." Symposium, 25, N°4 (Winter, 1971), 359-76.

Hamilton, Carlos D. "La novela actual de Hispanoamérica." Cuadernos Americanos, 187 (1973), 223-51.

Harris, Ella Isabel, trans., The Tragedies of Seneca. London: Henry Frowde, 1904.

Harss, Luis. Los nuestros. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S.A., 1969.

Hoge, Henry W. and Walter Poesse. "A Bibliography of Articles Treating of Certain Lexical and Grammatical Aspects of Spanish." Hispania, 33, N°4 (1950), 342-47.

Hough, Graham. Style and Stylistics. London: Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1969.

Jackson, Richard L. "Miscegenation and Personal Choice in Two Twentieth-Century Novels of Continental Spanish America." Hispania, 50, N°1 (1967), 86-88.

Kany, Charles E. American-Spanish Syntax. Chicago: University of Chicago Press, 1945.

Keane, Susan M., et al. Image and Theme: Studies in Modern French Fiction. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Lazo, Raimundo. La literatura cubana. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

Leal, Luis. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana." Cuadernos Americanos, 153, N°4 (1967), 230-35.

Les critiques de notre temps et le nouveau roman. Présentation par Réal Ouellet. Paris: Éditions Garnier Frères, 1972.

Lizaso, Félix. Panorama de la cultura cubana. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Llerena, Mario. "Función del personaje en la novela cubana." Revista Hispánica Moderna, 16 (1950), 113-22.

Lodge, David. Language of Fiction. London: Routledge & Kegan Paul, Ltd., 1966.

Loveluck, Juan. "Notas sobre la novela hispanoamericana actual." Hispania, 48, N°2 (1965), 220-25.

_____. La novela hispanoamericana. Santiago: Editorial Universitaria, S.A., 1972.

Lyon, Thomas E. "Orderly Observation to Symbolic Imagination: The Latin American Novel from 1920 to 1960." Hispania, 54, N°3 (1971), 445-51.

Maidanik, Marcos. Vanguardismo y revolución. Montevideo: Editorial Alfa, 1960.

McGraw-Hill Dictionary of Art. Ed. Bernard S. Myers. New York: McGraw-Hill, 1969.

Menéndez Pidal, Ramón. Manual de gramática histórica española. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968.

Menton, Seymour. "La novela de la revolución cubana." Cuadernos Americanos, 132, N°1 (1964), 231-41.

Milic, Louis T. Stylists on Style. New York: Charles Scribner's Sons, 1969.

Müller-Bergh, Klaus. "Unamuno y Cuba: dos contribuciones unamunianas poco conocidas a la Revista de Avance." Cuadernos Americanos, 166, N°5 (1969), 201-11.

Ortiz, Fernanco. "Africanía de la música folklórica." La Nueva Democracia, 51, N°2 (1961), 25-29.

Plebe, Armando. Qué es verdaderamente el expresionismo. Madrid: Doncel, 1971.

Portuondo, José Antonio. Bosquejo histórico de las letras cubanas. Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960.

Portuondo, José Antonio. "Corrientes literarias en Cuba." Cuadernos Americanos, 153, N°4 (1967), 193-213.

Ríos, Roberto E. La novela y el hombre hispanoamericano. Buenos Aires: Editorial y librería La Aurora, 1969.

Rodríguez-Alcalá, Hugo. Narrativa Hispanoamericana. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1973.

Rodríguez Monegal, Emir. "Una escritura revolucionaria." Revista Iberoamericana, 37, N°76-77 (1971), 497-506.

Rosenblat, Angel. El castellano de España y el castellano de América: unidad y diferenciación. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1970.

Sábato, Ernesto. "Realidad y realismo en la literatura de nuestro tiempo." Cuadernos Hispanoamericanos, 60, N°178 (1964), 5-20.

Schwartz, Kessel. "Themes, Trends and Textures: the 1960's and the Spanish American Novel." Hispania, 55, N°4 (1972), 817-31.

_____. "Social and Esthetic Concerns of the Twentieth Century Cuban Novel." Revista de Estudios Hispánicos, 6, N°1 (1972), 19-35.

Spitzer, Leo. "Dieu et ses noms." PMLA, 56, N°1 (1941), 13-32.

_____. Lingüística e historia literaria. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

Torre, Guillermo De. Historia de las literaturas de Vanguardia. 3 vols. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

Torres Rioseco, Arturo. "Novelistas contemporáneos de América." Papeles de Son Armadans, 28, N°83 (1962), 125-44.

Torriente, Loló de la. "La política cultural y los escritores y artistas cubanos." Cuadernos Americanos, 130, N°5 (1963), 78-89.

Ullmann, Stephen. Style in the French Novel. Oxford: Basil Blackwell, 1964.

_____. Language and Style. New York: Barnes & Noble, Inc., 1966.

Uslar Pietri, Arturo. Las nubes. Santiago: Editorial Universitaria, S.A., 1956.

Valvuena Briones, Angel. "Una cala en el realismo mágico." Cuadernos Americanos, 166, N°5 (1969), 233-41.

Verdone, Mario. Qué es verdaderamente el futurismo. Madrid: Doncel, 1971.

Warburg, Jeremy. "Some aspects of Style." The Teaching of English: Studies in Communication, ed. Randolph Quirk and A. H. Smith, 3 (1959), 47-75.

Wellek, René and Austin Warren. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1956.

Zola, Émile. L'Assommoir. Paris: Fasquelle, 1965.

_____. Germinal. Paris: Fasquelle, 1963.