

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
Escuela de Posgrado**



Deseo mimético y contemplación estética en *El siglo de las
luces* de Alejo Carpentier

Tesis que para obtener el grado académico de Magíster en
Literatura Hispanoamericana que presenta:

Roberto Zeballos Rebaza

Asesora:

Dra. Maria Cecilia Esparza Arana

Lima, 2022

Resumen

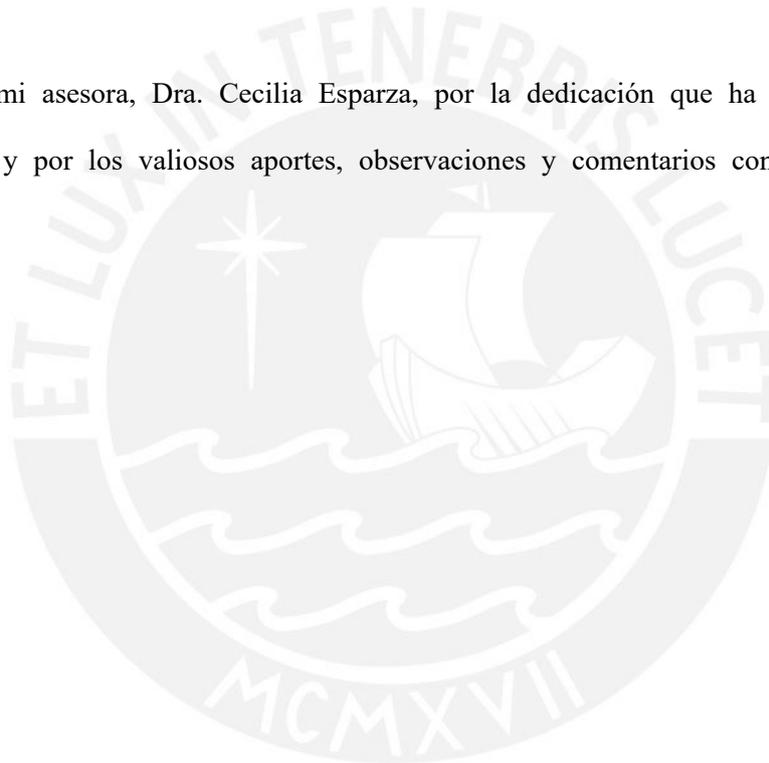
La presente investigación tiene como objeto de estudio la novela *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. Su punto de partida es una lectura centrada no tanto en los asuntos específicamente históricos que propone la novela, sino en aquellos aspectos de su escritura que la vinculan con otras grandes novelas europeas producidas dentro del moderno paradigma de “literatura” que, de acuerdo con Jacques Rancière, tomó el lugar de la antigua poética de la representación como concepción de la creación o el quehacer poéticos.

Partiendo de las propuestas teóricas de Erich Auerbach, Jacques Rancière y René Girard, he llevado a cabo un análisis de la escritura literaria en *El siglo de las luces*, y de la manera en que dicha escritura representa la acción y el discurso de los personajes, que ha tenido como finalidad establecer hasta qué punto los desafíos y las paradojas, formales y temáticos, que caracterizan al moderno paradigma de “literatura” influyen en el tratamiento ficcional de los acontecimientos históricos en los que se enmarca el relato de las trayectorias de los protagonistas, Sofia y Esteban.

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido escrita sin el invaluable apoyo de mi esposa Gabriela, y sin la confianza y la libertad que me brindaron siempre mis padres, Teresa y Luis.

Agradezco a mi asesora, Dra. Cecilia Esparza, por la dedicación que ha prestado a esta investigación, y por los valiosos aportes, observaciones y comentarios con los que la ha enriquecido.



Índice

Introducción	5
Capítulo 1: Manifestación de la poeticidad del mundo y revelación del deseo mimético en el “Primer Capítulo” de <i>El siglo de las luces</i>	27
1.1 Consideraciones preliminares	27
1.2 La novela como escenario del conflicto de dos escrituras	41
1.3 La escritura literaria en <i>El siglo de las luces</i>	50
1.4 La revelación de la mediación interna y el deseo mimético	66
Capítulo 2: La contradicción de los principios de la poética expresiva en <i>El siglo de las luces</i>	71
2.1 El estilo y la poeticidad del mundo.....	71
2.2 El estilo y la acción dramática.....	88
Capítulo 3 La equivalencia de vida y literatura en <i>El siglo de las luces</i>	97
3.1 La ilusión de la individualidad y la vanidad del deseo mimético en el contenido ficcional de la novela	97
3.2 La escritura, los objetos y el tiempo.....	111
3.3. Consideraciones finales	122
Conclusiones	127
Bibliografía	138

Introducción

Ha señalado Roberto González Echevarría que la historia es el tema principal de la ficción de Carpentier (2004: 63). No es de extrañar, en tal sentido, que diversas lecturas de *El siglo de las luces* hayan considerado el acontecimiento histórico de la Revolución francesa como el tema central de la narración y, por ende, hayan formulado la pregunta por el sentido o la valoración que el texto ofrece acerca de dicho acontecimiento. No obstante, en mayor o menor medida, dichas lecturas coinciden en señalar el carácter ambiguo del tratamiento que ofrece la narración acerca de este tema; es decir, que no es posible determinar si en la novela hay una valoración definitiva, positiva o negativa, de la Revolución francesa y de sus consecuencias en el Caribe o en Hispanoamérica. En la presente investigación, siguiendo a Tilmann Altenberg, tomaré como punto de partida una lectura que ponga en segundo término este acontecimiento histórico y se acerque a la novela de Carpentier como a una narración que trata de “dos primos criollos que después de una convivencia íntima durante su infancia y adolescencia en la Habana, hacia finales del siglo XVIII, pasan por una fase de maduración que los lleva independientemente a diferentes lugares del Caribe y de Europa, para finalmente volver a encontrarse en Madrid y morir juntos en la sublevación contra la invasión napoleónica el 2 de mayo de 1808” (Altenberg: 389). Esto implica tomar en consideración que *El siglo de las luces* no es una dramatización de la historia, sino un relato de ficción que se desarrolla en un marco histórico específico, ficcionalizado por el autor sobre la base de sus previas investigaciones. Como tal, la lectura que propongo como punto de partida es la de una novela cuya credibilidad e interés se debe más al cuidado con el que Carpentier ha definido a cada uno de sus personajes y a sus interacciones entre sí, y con el contexto ficcionalizado, y no tanto a la exactitud con que retrata aquel periodo histórico específico (Peavler: 68,75).

Este punto de partida tiene por finalidad evitar la tentación de buscar en la novela un posicionamiento político del autor respecto de la Revolución francesa, de sus consecuencias en el Caribe o de su relación con la Emancipación hispanoamericana, o respecto de otros

acontecimientos históricos posteriores, como la Revolución rusa, a los que la novela se estuviese refiriendo “entre líneas”, como quiere Ileana Rodríguez (Rodríguez: 23). Más importante aún, esta propuesta de lectura quiere evitar la búsqueda de una concreta filosofía de la historia, en la que quede explicada la Revolución francesa, bien como un paso adelante dentro de un accidentado, pero insoslayable progreso lineal, o como un inevitable fracaso dentro de una recurrencia histórica que podría ser cíclica o en forma de espiral (San José: 238). Una lectura ejemplar del primer caso es la que propone Rhina Toruño, para quien los ideales de la Revolución francesa, en su tensión dialéctica, constituyen al verdadero protagonista del relato (Toruño: 20)¹.

Considero que este tipo de lectura, en el afán por hacer encajar los acontecimientos narrados en la novela dentro de un marco histórico más amplio, o dentro de una determinada interpretación de la historia, cuya coherencia explique el devenir de la Revolución francesa tal como está presentado en la ficción, no toma en cuenta debidamente las diversas ambigüedades presentes en la novela. Pasa por alto, por ejemplo, los anacronismos puestos a propósito por el autor, que problematizan la misma representación del pasado; la tesis de Toruño se basa en la idea de que Carpentier se propuso, con rigor de historiador, enmarcar cuidadosamente el relato “en un contexto geográfico determinado” y en un “contexto épico-político preciso” (Toruño: 21). Sin embargo, ya González Echevarría y Peter Elmore, como veremos en detalle, han sustentado ampliamente que el texto mismo, merced a sus propios recursos narrativos, a su “autoconciencia”, socava la “fantasía mimética”, es decir, que anula por sí mismo la posibilidad de ser leído como una transcripción más o menos exacta de un referente objetivo, el pasado (Elmore: 74-75).

Por otra parte, la lectura de Toruño se sustenta en que los personajes de la novela son esquemáticos, no distinguibles como individuos, tan sólo encarnaciones de distintos ideales y momentos de la Revolución (Toruño: 25-26). Este presupuesto, sin embargo, no se ajusta al

¹ Para Toruño, los personajes, con sus contradicciones y debilidades, no serían héroes genuinos, sino “encarnaciones parciales” de reacciones revolucionarias naturales (31). Toruño sostiene que la tesis que deja la novela es que hay un progreso lento entre grandes ciclos revolucionarios: “lo que salta a la vista es la tensión dialéctica entre los ideales a la que apunta la humanidad entera y la fragilidad de los individuos” (36).

hecho de que, en *El siglo de las luces*, tal como ha expuesto Terry Peavler, encontramos personajes bien definidos, que representan complejas personalidades humanas y actúan “libremente” en el contexto ficcionalizado en el que han sido puestos, de una manera coherente con dichas personalidades, esto es, que no son “manipulados” por el autor conforme a sus presupuestos ideológicos (Peavler: 68). Precisamente es Peavler quien sostiene que, en esta obra, Carpentier ha alcanzado el más alto grado, dentro de su producción novelística, en la presentación dramática y construcción de personajes humanamente profundos y coherentes con sus respectivas psicologías (Peavler: 63).

Por otra parte, el hecho de que, a lo largo de la novela, como ha observado Mary Kilmer-Tchalekian, el narrador “comparta” su función narrativa con los protagonistas, hace que se filtren en el relato sus particulares perspectivas, reflexiones, vacilaciones o puntos de vista respecto de los acontecimientos (Kilmer-Tchalekian: 50). Ahora bien, estas distintas conjeturas o reflexiones, muchas veces contradictorias entre sí, no suelen ser resueltas, confirmadas o corregidas por el narrador de la novela, dejando así un margen de indefinición o inconclusión respecto de lo narrado; para Kilmer-Tchalekian este rasgo de la novela está en consonancia con el cultivo deliberado que hace Carpentier de la ambigüedad, como una constante en la construcción de la obra y un principio de organización que utiliza el novelista para comunicar su visión de la realidad (48, 52)².

Esta cualidad de ambigüedad o inconclusión respecto de los temas que propone la novela, y respecto del hecho mismo que estos temas tengan que ver exclusivamente con el siglo XVIII, es algo que también ha llamado la atención de Peter Elmore y de Roberto González Echevarría, quienes a partir de esta constatación han propuesto distintas interpretaciones para explicar dicho rasgo y sus consecuencias.

De acuerdo con Elmore, los dilemas que la novela propone tienen que ver con el cambio social, el compromiso político y la lucha revolucionaria. Sin embargo, la manera en que el

² Al incluir los puntos de vista parciales de los personajes sin avaluarlos, en opinión de Kilmer-Tchalekian, Carpentier deja al lector la posibilidad de dudar, maravillarse o cuestionar la validez de las creencias y acciones presentados en la novela; este “velo de ambigüedad” permite, además, relativizar las distancias entre el pasado y el presente, situar a los acontecimientos narrados dentro de un ámbito más universal, relacionarlos con preocupaciones por el lugar del mito y la revolución en la vida del hombre, o el lugar del hombre en la historia y el universo, cuestiones que la novela deja asimismo sin resolver (52-53).

novelista propone estos dilemas está imbricada con la problemática misma de la representación del pasado. En este sentido, para Elmore, el texto no ofrece una respuesta definitiva a estas cuestiones, pero sí que propone una vía para reflexionar acerca de ellas. Esta vía consistiría en una “lógica del distanciamiento” presente en la novela, que se aplica tanto al mundo representado (el de las luchas revolucionarias del s. XVIII), como a la propia escritura (75). De acuerdo con ello, Elmore encuentra un desplazamiento de las complejidades de los dilemas sociales y políticos desde el siglo XVIII al siglo XIX, época en que en Hispanoamérica se anunciaba la quiebra del régimen colonial. De igual manera, la propia escritura de la novela pone de manifiesto que no pretende reproducir un objeto irrecuperable, el pasado, sino poner en escena los frágiles nexos entre el tiempo de la propia escritura y el tiempo de lo narrado; según esto, la novela se encargaría ella misma de definir “sus atributos y su funcionamiento” a través de los vehículos de la teatralidad y de la pintura, que se erigen en cifras y metáforas del texto (Elmore: 76).

La idea de que un tema central en la novela es la problematización de la relación entre historia y narración literaria se halla también en el análisis que ofrece González Echevarría. Para este crítico, bajo la apariencia de un relato tradicional, que se presenta como contemporáneo de los sucesos narrados, hay, en *El siglo de las luces*, “todo un experimento sumamente complejo con la historia y la narrativa” (2004: 297). Un importante aspecto de esta conceptualización vendría a ser el que los buscados anacronismos de la novela servirían para evidenciar un vínculo entre “el modernismo” del siglo XVIII y el de la propia época de formación de Carpentier (los años de entreguerras), cumpliendo la función de señalar la densidad del amplio campo histórico abarcado en el texto, el cual integra el pasado y el futuro en “un mismo nivel horizontal” (2004: 300)³.

Por otra parte, la noción de que la novela no ofrece respuestas definitivas a los dilemas que propone es replanteada por González Echevarría mediante una referencia al sistema

³ La vinculación entre historia y escritura se produce en la novela por medio de una concepción de inspiración cabalística, que se puede expresar de la siguiente manera: descartada la ilusión de repetir la historia en el texto, la escritura es siempre el porvenir de un pasado que no existe, que es recreado, que es nada (2004: 307). Así, pues, de acuerdo con esta interpretación, la historia, el objeto básico de la narración, y el texto, su resultado, son uno solo.

metafórico de la novela. La lectura de este crítico se interesa por la variedad de funciones retóricas que cumplen muchos de los objetos que pueblan el relato y sus significados. González Echevarría parte de la forma peculiar en la que son tratados los temas de la modernidad ilustrada y los procesos revolucionarios; a diferencia de *El reino de este mundo*, que implica una transición entre movimientos cíclicos y repeticiones, la transición de que trata *El siglo de las luces* es “hacia un nuevo mundo” (2004: 292). Si en la novela anterior las ruinas eran la evidencia de un proceso histórico circular, en *El siglo de las luces* “una sucesión de moradas se cierra a medida que los personajes se adentran en la historia” (2004: 293)⁴. Como quiera que, para González Echevarría, la escritura de *El siglo de las luces* formula una serie de retornos a orígenes que nunca son el mismo —ya que giran con el mismo movimiento de rotación en espiral—, le resulta posible afirmar que esta escritura es “revolucionaria”, pero en el sentido de que “rota en torno a un eje ausente, que se constituye por el mismo movimiento de su periferia” (2004: 318).

Ahora bien, como afirma González Echevarría, si en *El siglo de las luces* la escritura misma (el texto) “es historia”, necesariamente deberá existir una pugna entre la fijeza de los emblemas presentes en el texto y el movimiento propio de la historia, pues la ficción histórica tiende, en esta novela, por su cualidad arquetípica y alegórica, a desplazarse hacia un “dominio ideal de significación” (González Echevarría 2004: 319). Si bien Carpentier intenta siempre investir a un personaje, a un suceso, con un significado sólido, materialmente fijo, estas alegorías en el texto siempre revelan “un proceso de vaciado”, por medio del cual cada uno de los emblemas que tratan de representar a dichas alegorías “sólo puede alcanzar su significado aludiendo a otra cosa” (2004: 320). En otras palabras, para González Echevarría, la sucesión de alegorías en la novela pone al descubierto la fluidez de cada emblema, su constante estado de

⁴ La diferencia esencial estriba en la ruptura del círculo “demónico” en el que la historia, movida por fuerzas naturales, se hallaba atrapada en *El reino de este mundo*. En cambio, los minuciosos detalles de la evolución social e ideológica de los personajes, la ausencia de circularidad y la capacidad de aquellos para regresar a la lucha histórica luego de que han completado el primer ciclo de sus vidas, que caracterizan a *El siglo de las luces*, corroboran, para González Echevarría, este análisis. En *El siglo de las luces*, los retornos nunca son al mismo punto, sino a uno que es “meramente semejante y que crea la ilusión de semejanza pero que en realidad está muy distante del anterior: en vez de ciclos idénticos, la historia en *El siglo de las luces* sigue un movimiento en espiral”. En esta novela, por otra parte, la historia “ya no está determinada por ciclos cósmicos en complicidad con la naturaleza, sino que es hecha por el hombre” (2004: 296).

disolución: la guillotina que enmarca las estrellas, por ejemplo, puede evocar la esencial fluidez de la página, también puede aludir al teatro, en tanto marco del arco del proscenio. El emblema (en este ejemplo, la guillotina) no es un objeto significativo en sí mismo, sino que es “un gesto” que apunta hacia otra figura en el futuro, aunque ya contenida en el emblema. Lo que González Echevarría llama “el espíritu” de cada uno de estos emblemas “ya se ha escapado”, “ha seguido hacia adelante”, dejando atrás “sólo un casco hueco” (2004: 321).

De allí que, para González Echevarría, la “forma exterior anacrónica” de *El siglo de las luces* (es decir, la de una novela del siglo XIX) se justifique por la propuesta paródica de Carpentier, que se sirve de dicha forma para “degradar” la temática de la Ilustración, reduciéndola a un juego de alegorías dentro de un relato aparentemente sencillo (2004: 321). Se trata de un impulso corrosivo, que disfruta de la materialidad de un mundo secularizado, desconectado de su origen (“abandonado por los dioses”), que no puede volver a ningún origen, y que, sin embargo, está empeñado en resucitar a través de su misma materia “irredenta”: la revolución, en *El siglo de las luces*, no está en un futuro remoto, sino que se ha “vuelto presente” en la actividad textual de la novela (2004: 321).

Esta atención a la forma en que la historia es conceptualizada en la novela aparece también en el extenso análisis de Peter Elmore. Este crítico sostiene, como ya hemos adelantado, que los buscados anacronismos en que incurre Carpentier señalan lo que él denomina “la autoconciencia del texto” (Elmore: 74). La novela, socavando la fantasía mimética por medio de distintos recursos que ponen en evidencia la “fábrica de la representación”, propone al lector un pacto, por el que no se renuncia a la incredulidad, sino que se obliga a reflexionar más críticamente sobre los problemas allí propuestos. En este sentido, para Elmore, en *El siglo de las luces*, la racionalidad argumentativa y crítica está por encima de la descarga catártica.

La lectura de Elmore, al igual que la de González Echevarría, propone que la novela, si bien demarca un determinado ámbito de discusión, al mismo tiempo se abstiene de ofrecer moralejas o extraer conclusiones inequívocas acerca de dichos asuntos. Ambos críticos coinciden en postular que la novela, por medio de sus recursos narrativos, ofrece una manera, un

método con el que reflexionar sobre los temas que plantea; y que este método parte del socavamiento de la idea de que el texto pueda sin más representar, como a una realidad objetiva, un determinado periodo del pasado. Desde este punto de vista, la ambigüedad del texto tiene que ver con que su misma concepción no se presta para ofrecer valoraciones inequívocas sobre el periodo histórico de que trata, sino para dirigir la mirada del lector hacia el mismo texto y poner de manifiesto los condicionamientos y las limitaciones que esta tarea de por sí le impone en tanto narración literaria.

Hemos visto, sin embargo, que la ambigüedad de la novela también se concibe en relación con la “libertad” que tienen sus personajes para manifestar sus propias dudas o vacilaciones y ofrecer sus puntos de vista sobre los acontecimientos de que participan en el mundo novelesco, sin que el narrador intervenga corrigiendo, aclarando o confirmando estas conjeturas (Kilmer-Tchalekian: 52; Peavler: 68). A partir de estas consideraciones, propongo poner en segundo término la preocupación por lo que la novela tenga que decir acerca de los acontecimientos históricos que allí se representan, y concentre su atención en la concepción de los personajes, sus relaciones entre sí y con el mundo novelesco, y sus respectivas trayectorias “vitales” dentro de dicho mundo. En otras palabras, llevar a cabo una lectura que no tenga por finalidad principal buscar en el relato la manifestación de una específica interpretación de los acontecimientos históricos ficcionalizados, ni de sus consecuencias o vinculaciones respecto de otros acontecimientos, pasados o presentes, localizados fuera de la novela; ni tampoco una reflexión teórica acerca de las posibilidades de hacer dicha interpretación.

Sostengo, además, que la posibilidad de esta lectura está concebida tanto en el texto crítico de Elmore, como en el de González Echevarría. Elmore, por ejemplo, señala que *El siglo de las luces*, debido a su complejidad y riqueza, puede leerse, entre otras posibilidades, como “un fresco histórico que evoca los relatos de aventuras del siglo XIX”, “un romance familiar” o “una crónica de envergadura épica” (41). González Echevarría, por su parte, considera que la literatura contemporánea latinoamericana, lejos de ser descendiente de una tradición autóctona originada en los primeros tiempos de la colonia, es, con pocas excepciones, “una literatura burguesa”, “posromántica”, descendiente directa de una tradición europea que es posterior a la

invasión del Nuevo Mundo. Para González Echevarría, por ser burguesa y posromántica, “la literatura latinoamericana gira en torno a una carencia, a una ausencia de vínculos orgánicos, y su motor principal es un deseo de comunión, o en un sentido hegeliano, de alcanzar la totalidad a través de la reintegración con una unidad perdida” (2004: 57-58)⁵.

Esta persistencia en la temática del exilio y el retorno, así como la obsesión por los orígenes de la realidad latinoamericana, tienen que ver, para González Echevarría, con un “constante retorno a la fuente de la moderna consciencia de ser latinoamericana dentro de las coordenadas filosóficas de la transición entre la Ilustración y el Romanticismo”, preocupación que se basa en sus lecturas de Hegel y Spengler, y en la influencia de las vanguardias artísticas (2004: 64-65). En este sentido, el interés de Carpentier por los siglos XVIII y XIX, tendría que ver con esta obsesión temática, en la que sin embargo el comienzo, el origen, no se retrotrae a la temprana época colonial, sino a un “segundo comienzo”, un “segundo descubrimiento” de Latinoamérica, que tuvo lugar en aquella transición, entre los siglos XVIII y XIX, en que “el Nuevo Continente se convirtió otra vez en el mundo utópico que el europeo podía visitar”, el de la filosofía de la naturaleza de los románticos europeos (González Echevarría 2004: 66). En este sentido, Latinoamérica (la “realidad latinoamericana”) representa un lugar literario y ficticio, un nuevo inicio que ya es una repetición, puesto que este Nuevo Mundo ocupa un espacio doblemente ficticio: el de la tradición europea y el reelaborado por los escritores latinoamericanos.

Las reflexiones hasta aquí reseñadas implican que la posibilidad de leer *El siglo de las luces* poniendo énfasis en su entroncamiento con la tradición literaria occidental que se inició en

⁵ A partir de este presupuesto, González Echevarría sostiene que es imprescindible a la hora de leer las obras de Carpentier tomar en cuenta las contradicciones que se derivan de esta dialéctica, contradicciones que subyacen sin resolver a su obra y generan en ella una serie de transformaciones. Lo que González Echevarría detecta en Carpentier como una “debilidad por las alegorías” —por codificar un universo simbólico a través de la repetición de escenas y estructuras en la trama— surge de “su persistente recurso a las ideas”. Pero ello acontece de un modo “fundamentalmente literario”, esto es, tomando a estas ideas no como un sistema coherente, sino como “una especie de creencia”, o como “concepto” literario; ello implica el que en su obra (“como en casi toda la literatura moderna”), la alegoría se base en la posibilidad de llevar las permutaciones más allá, “hacia una idea de trascendencia que es en si misma ficticia y mutable” (González Echevarría 2004: 59-60). En Carpentier, la trama de las narraciones siempre se mueve desde el exilio y la fragmentación hacia el regreso y la restauración; lo que González Echevarría denomina “el movimiento general de cada texto” en Carpentier, es un movimiento que trata de alejarse de la literatura y acercarse a la inmediatez (la “realidad latinoamericana” o la “historia latinoamericana”), pero que, debido a aquella dialéctica ya mencionada, desemboca siempre en la literatura y continúa siendo la razón para un nuevo viaje, un nuevo movimiento, un nuevo texto.

la modernidad, es decir, en su carácter “burgués”, “posromántico”, deriva no solamente del hecho de que Carpentier haya querido emplear el formato de la novela decimonónica, sino que se fundamenta en la forma en que Carpentier planteó en dicha obra los temas que le preocupaban. Es decir, en la manera en que se acercó al momento histórico que eligió representar, concibiendo la trama de su novela como un movimiento desde el exilio y la fragmentación hacia el retorno y la restauración, siguiendo de un modo literario la filosofía hegeliana en su pretensión por “alcanzar la totalidad a través de una reintegración con una unidad perdida” a partir una situación inicial de carencia, de ausencia de “vínculos orgánicos” (González Echevarría 2004: 58).

Resulta posible, en este sentido, un acercamiento a *El siglo de las luces* que, poniendo énfasis en que se trata de una obra de ficción —una novela— producida dentro de una particular concepción de la escritura literaria que está vinculada al pensamiento filosófico europeo de los siglos XVIII y XIX, se interese de manera especial por esta vinculación y permita, momentáneamente, poner menos atención a los temas específicos que propone la novela —las luchas revolucionarias, los ideales de la Ilustración, las consecuencias de su traslado al ámbito del Caribe— y se concentre en aquellos aspectos que *El siglo de las luces* comparte con otras grandes novelas europeas producidas dentro de esta misma concepción del hecho literario. Esta manera de acercarse a la novela, sin embargo, no implica restar importancia a aquellos temas específicos que los críticos han identificado y discutido; por el contrario, esta lectura aportará luces acerca de la influencia que ejerce el paradigma literario, de origen romántico, que la gobierna, en la manera en que estos temas son abordados por el autor.

Esta propuesta se halla en sintonía con la lectura que ofrece Terry Peavler, quien insiste en que el texto no propone una valoración definitiva de la Revolución en tanto que no es una dramatización de la historia, sino una ficción que se sustenta en una coherente presentación de personajes, cuyas interacciones —entre ellos y con un mundo ficcional— dan forma a la visión moral que la novela propone. Para Peavler, de lo que se trata no es de establecer si la novela es veraz en relación con la historia, sino en relación con la vida misma, “según es vivida por los personajes”, esto es, si refleja “la vasta complejidad de la vida” por medio de este mundo

mimético, inventado (74-76). De acuerdo con esta lectura, la noción de que “aun cuando los individuos flaquean o perecen, sus acciones, ideas o esperanzas nunca dejan de fructificar”, como supuesto mensaje final de la novela, no podría derivarse del mismo texto, el cual “no parece tan optimista” (Peavler: 74)⁶.

En esta misma línea, Tilmann Altenberg ha tratado de ofrecer una interpretación del mensaje ideológico de la novela partiendo de un análisis de la trayectoria de los dos jóvenes protagonistas (Esteban y Sofía), dejando en segundo plano el contexto histórico evocado en ella. Para Altenberg, el desenlace del relato parece sugerir, como una especie de mensaje final, que la acción apasionada, encarnada en Sofía, debe prevalecer sobre la duda y la vacilación, características de la actitud intelectual, encarnada en Esteban. De acuerdo con ello, la muerte de los dos protagonistas “demostraría que, en última instancia, aunque la felicidad individual esté en el equilibrio entre razón y emoción, los cambios históricos se ocasionan por medio de la acción y el sacrificio personal” (Altenberg: 403). Si bien esta conclusión se asemeja a la formulada por Toruño, el proceso por el cual se ha llegado a ella ha pasado por un análisis de la personalidad de cada uno de los protagonistas y de sus respectivas trayectorias, las que se hayan, para Altenberg, en simetría una respecto de la otra, sin concebirlas como “encarnaciones” de sendos ideales revolucionarios abstractos en un momento histórico. En lugar de ello, Altenberg estudia estas personalidades, más genéricamente, como “dos maneras opuestas de acercarse al mundo”: la que representa Esteban es el afán de penetrar racionalmente el mundo, y la que representa Sofía es la confianza absoluta en la fuerza de la pasión y de la acción (Altenberg: 401). La trayectoria que siguen estas personalidades semeja en su forma, siguiendo a González Echevarría, a la espiral de la concha del caracol, es decir, que no es lineal, ni circular. Los reencuentros de los dos protagonistas nunca son regresos hacia un pasado idílico, ni perpetuas confrontaciones de posturas políticas irreconciliables; ambas trayectorias avanzan por medio de respectivos desencantos en la búsqueda de la “tierra prometida”, como en etapas que se corresponden simétricamente una con la otra, hacia un acercamiento de sus

⁶ Para Peavler, es Esteban el personaje mejor perfilado, con un desarrollo más completo, y el que englobaría, si es que hay que escoger sólo a uno de los protagonistas, el significado final del texto: su muerte hace que la novela termine con una nota de pesimismo, más que de optimismo, respecto de la Revolución (75).

posiciones iniciales, lo que culmina, en el final de la novela, en una “unión de carácter ideal”, “una síntesis de dos principios antagónicos”: alcanzar la felicidad humana requiere que la razón y la pasión se complementen (402).

La propuesta que encierra la presente investigación, si bien coincide parcialmente con los puntos de partida de Peavler y Altenberg, tratará de conectar el estudio de los personajes con la influencia que ejercen en dicho tratamiento las concepciones de finales del siglo XVIII y principios del XIX acerca de la escritura literaria. En este sentido, para la presente investigación no será de importancia discutir sobre aquellos rasgos particulares que permitirían caracterizar a *El siglo de las luces* como una “novela histórica”, tanto en el sentido que propone Seymour Menton (42-46) como el que propusiera Georg Lukács (15-16), sino que, más bien, se buscará atender a aquellos lazos que vinculan la novela de Carpentier con lo que Auerbach denominase la “moderna consciencia de la realidad” en la manera de representar personajes y acontecimientos en las obras de ficción modernas (459). De acuerdo con ello, para llevar adelante esta propuesta de lectura partiré del análisis que ofrece Auerbach acerca de cómo esta moderna consciencia de la realidad adquiere forma literaria en las obras de Stendhal, Balzac o Flaubert, como realismo ambiental o historicismo ambiental, independientemente de que se pueda considerar a cada obra en particular como “novela histórica” o “novela social” por su referencia a hechos del pasado o hechos contemporáneos; y vincularé esta “moderna consciencia de la realidad” con las reflexiones que ha formulado Jacques Rancière en torno al cambio de paradigma o “idea” de literatura que se produce entre los siglos XVIII y XIX, lo que él denomina “el lento deslizamiento” que conduce a la acepción moderna de literatura a partir del viejo concepto de las Bellas Letras (2009: 16).

Rancière explica la aparición de este “modo histórico de visibilidad de las obras de arte”, que es la literatura en su acepción moderna, como una revolución silenciosa y lenta por la cual dicho término (“literatura”) pasó, de designar un saber que juzgaba normativamente las perfecciones o imperfecciones de las obras conforme a un conocimiento erudito de las Bellas Letras, a designar “una experiencia de la posibilidad de escribir de la cual las obras son sólo testigos” (2009: 15). Rancière caracteriza este cambio como un silencioso abandono de las

reglas de la anterior poética representativa —el sistema de las “bellas artes” basado en el decoro y la “mimesis”— en favor, no ya de unas nuevas reglas, sino de una interpretación completamente diferente del mismo hecho poético, del acto de escribir, el cual empezó a ser concebido ahora como un modo propio del lenguaje, un ejercicio inédito y radical del pensamiento, incluso una tarea y un sacerdocio sociales (2009: 20). A una poesía de la palabra expositiva, en la que el verbo es un intermediario entre autor y lector, los jóvenes escritores románticos oponen una literatura en la que el medio se vuelve fin, en la que la palabra deja de ser el acto de un sujeto para transformarse en soliloquio mudo (Rancière 2009: 25). La literatura se vuelve nada más que la disolución continua de la representación, nada más que el acto de exhibirse a sí misma, de exhibir, en detrimento de todo objeto, su sola intención vacía (Rancière 2009: 93).

Rancière considera que esta nueva literatura “emancipada” se sustenta en dos grandes principios. El primero consiste en que, a las antiguas normas formales de la poética de la representación, el nuevo paradigma opone una indiferencia de la forma respecto de su contenido. Ello quiere decir que, ante la vieja jerarquía poética de temas y personajes, se afirma ahora que “no hay temas feos ni temas vulgares”, que “las emociones de los simples son tan susceptibles de poesía como las de las grandes almas”, o más aún que “no hay tema en absoluto”. De esta forma, la combinación de acciones, y la expresión de pensamientos y de sentimientos, que son el núcleo de la composición poética clásica, resultan ahora en sí mismas indiferentes, pues lo que crea la textura de la obra es el estilo, y ello equivaldría finalmente a afirmar una “absolutización del estilo”, considerar al estilo como “una manera absoluta de ver las cosas”, en la literatura (Rancière 2011: 25; 2009: 40).

Por otra parte, a la idea de la poesía-ficción aristotélica, es decir, de la poesía como fábula, como representación (*mimesis*) de “hombres que actúan”, o representación de la racionalidad causal de las acciones por sobre la “cualidad empírica de la vida”, la literatura presenta la idea de una poesía como un “modo del lenguaje”, una poesía cuya esencia es la misma esencia del lenguaje. Esto significará el primado del lenguaje sobre la fábula, es decir, una poesía no representativa sino expresiva, hecha de “frases-imágenes que valen por sí

mismas”, y también una idea de poesía como “expresión de la sociedad”, de las fuerzas impersonales que escapan a la voluntad de los autores y la lógica causal de las acciones, pues provienen de un fondo de no-pensamiento, de un querer-vivir desnudo e irracional (Rancière 2011: 27; 2009: 39; 2006: 47).

Ahora bien, Rancière señala que este concepto de escritura literaria resulta finalmente en una paradoja, debido a que es contradictorio concebir a la literatura como un modo del lenguaje y afirmar, a la vez, el principio de indiferencia del estilo con respecto al tema. Por sus propios fundamentos, la literatura tendría que ser “forma necesaria”, el lenguaje de todas las cosas, una máquina que hace hablar a la vida, el despliegue y desciframiento de los signos (fósiles y jeroglíficos) inscritos en todas las cosas de una civilización como palabra muda; pero por el principio de “indiferencia respecto del contenido”, a la vez, la literatura se presenta como “letra muda locuaz”, en disponibilidad de todos, consumando la lógica democrática de la escritura sin amo ni destino, la gran ley de la igualdad de todos los temas y de la disponibilidad de todas las expresiones (Rancière 2009: 21, 39; 2011: 31, 41). Será esta contradicción entre la palabra muda que la poética romántica confiere a todas las cosas y la letra muda de la escritura demasiado locuaz que anula a la primera, lo que la literatura intentará poner de acuerdo en adelante, y será la novela precisamente, el género sin género que tomará el lugar del drama representativo como forma típica del nuevo paradigma de literatura, la que se ofrecerá a neutralizar estos dos principios antagónicos, haciendo productiva a esta paradoja propia de la “absolutización” de la literatura, desarrollando y convirtiendo en obra a esta contradicción (Rancière 2009: 22, 189).

Junto a esta formulación del hecho poético a partir de la modernidad, me serviré también de las conceptualizaciones presentadas por René Girard acerca del mismo objeto de estudio, la novela moderna, y de la manera en que allí se revela el “deseo según el otro”. Para Girard, la literatura “novelesca” moderna no deja de presentar personajes cuyos deseos y sentimientos no surgen espontáneamente de su interior, sino que en sus acciones imitan los deseos que un “otro” les propone; este “otro” bien puede tratarse de un modelo libremente elegido por los mismos personajes, como sería el caso de Don Quijote o de Emma Bovary; bien

de un “rival” a quien los personajes conciben deseando algo que a partir de ese momento ellos también comienzan a desear, lo que Girard ejemplifica con el caso de Julien Sorel y otros héroes novelescos (1985: 12-14). Para Girard, la diferencia entre estos dos “mediadores” del deseo, manifestada en términos de “distancia” respecto del sujeto deseante, determina el que en la novelas se represente una mediación externa, en la que el “otro” se halla fuera del universo del protagonista, como en el caso de Don Quijote o Madame Bovary; o una mediación interna, en la que el “otro” está dentro de ese universo, de modo que las esferas del sujeto y del mediador, a diferencia del primer caso, pueden penetrarse una en la otra. Para ejemplificar estos casos Girard se sirve de las novelas de Stendhal, Proust y Dostoievski. Como veremos, en la mediación interna, el protagonista ya no se vanagloria de su proyecto de imitación, sino que lo disimula cuidadosamente; aquí el impulso hacia el objeto deseado es impulso hacia el mediador, puesto que este último también desea o posee el objeto, según la percepción del sujeto deseante (Girard 1985: 16-17).

Para Girard, son los grandes novelistas modernos los que revelan esta naturaleza “imitativa” del deseo propio del individualismo de origen romántico. Es en sus obras donde se revela el hecho de que, en los celos, la envidia, la rivalidad, el odio impotente, a que da lugar la experiencia de este deseo, es el mediador el que ocupa el sitio principal, y no el objeto deseado. La imitación apasionada de este individuo, el mediador (en el fondo un igual del sujeto deseante, pero a quien éste dota de un prestigio arbitrario) constituye la fuente de aquel “veneno espiritual”. El florecimiento de estos sentimientos modernos, para Girard, tienen que ver con el hecho de que ha triunfado la mediación interna en un universo en el que se han ido borrando de a pocos las “distancias” (las diferencias) entre los hombres. Si bien este individualismo de cuño romántico quiere “persuadirse constantemente de que su deseo está inscrito en la naturaleza de las cosas” o “es la emanación de una subjetividad serena, la creación ex nihilo de un Yo casi divino” (1985: 21), para Girard, la “novela genial” (a diferencia de la poesía romántica) revela y denuncia el hecho de que, detrás de una supuesta originalidad, espontaneidad o autonomía, se halla una mediación no reconocida. En estas obras se revela que es el prestigio de este mediador

el que se comunica al objeto deseado y le confiere un valor ilusorio: es este “deseo triangular” el que trasfigura al objeto (1985: 21-22).

Para diferenciar a estas últimas obras —las que describen la “auténtica génesis” del deseo triangular, revelando la presencia del mediador— del resto de la “literatura romántica”, en la que la transfiguración del objeto deseado es únicamente obra de la imaginación del poeta (lo que ha dado lugar a lo que él denomina como “poéticas solipsistas”), Girard empleará el término “novelesco”. Con este término, se referirá a las grandes relatos de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust o Dostoievski, analizando cómo es que en ellos sus respectivos héroes experimentan deseos de carácter ilusorio, que proyectan en torno de ellos “un universo de ensueño”, fruto del “rayo misterioso” que desciende desde el mediador hacia el objeto de dichos deseos, haciendo que estos brille con un resplandor engañoso; y cómo es que estos héroes sólo consiguen escapar de dichas quimeras en un posterior momento, revelador, de “agonía” (Girard 1985: 23), en el que se pone de manifiesto la vanidad de aquel primer deseo.

Algunas de estas mismas grandes novelas son objeto del análisis que ofrece Rancière, al estudiar las formas de expresión teóricas y las modalidades de realización prácticas de las paradojas inherentes al paradigma moderno de “literatura”. Para este crítico, es la novela moderna la que mejor ejemplifica la inversión del “principio de genericidad” que operó la literatura, estatuyendo el “principio antígenérico” de la igualdad de todos los temas representados. En la medida en que no hay un tema que sea propio de la novela —en el sentido de que los temas elevados son los propios de las tragedias o los vulgares, de las comedias—, y que “no hay género sin un tema que lo gobierne”, la novela viene a resultar en un “falso género” o un “género no genérico” (Rancière 2009: 40). La novela, en ese mismo sentido, está desprovista de todo principio de *adecuación*, carece de una naturaleza ficcional determinada, pues incumple con el requisito de una escena propia de la ficción, como ocurre con el drama representativo. Para Rancière, es la anarquía de este “no-género” de la novela lo que la hace capaz de expresar el “punto de vista del Arte puro”, el que afirma ningún modo expresivo específico que es más conveniente para uno u otro tema; e incluso que no hay tema y que toda la

potencia de la obra, el principio mismo del arte, radica en el estilo, que “es por sí mismo una manera absoluta de ver las cosas” (2009: 41).

En particular, al referirse a una obra que tanto Rancière como Girard consideran ejemplar para sus conceptualizaciones —*Madame Bovary* de Gustave Flaubert—, el primero sostiene que la protagonista es retratada, en dicha novela, como la terrorífica encarnación de un “apetito democrático” propio de la sociedad moderna. Este apetito se manifestaba como “un bullicio de individuos libres e iguales arrastrados todos juntos en un torbellino sin descanso, en búsqueda de una excitación que era para cada uno nada más y nada menos que la interiorización de la agitación sin objetivo y sin tregua que atormentaba al cuerpo social” (Rancière 2011: 80); un cuerpo social convertido en un tumulto de deseos y pensamientos, de apetitos y frustraciones desde que la monarquía, la aristocracia y la religión dejaran de estructurar en él una jerarquía clara y estable que ponía a cada individuo y a cada grupo en el lugar que le correspondía. Emma, como el resto de estos átomos sociales insurreccionados, puestos en libertad, ávidos de gozar de todo lo que constituyera objeto de goce, aspiraba también a lo que no se podía comprar: las pasiones, los ideales, los placeres del arte y de la literatura. Emma quiere a la vez el idilio ideal y el placer físico, y pasa su tiempo negociando entre las excitaciones de los sentidos y las del espíritu; esta es la marca de la terrorífica equivalencia democrática de todo con todo: “cualquiera, incluso en las profundidades del pueblo y en el santuario femenino del hogar, puede intercambiar cualquier deseo por cualquier otro” (Rancière 2011: 81).

Ahora bien, para Rancière, estos rasgos que definen el carácter y el humor “democrático” de Emma Bovary son también los que definen la poética de su creador (que es la poética de la literatura como régimen nuevo del arte de escribir): el arte de escribir que desdibuja la distinción entre el mundo del arte y la vida prosaica haciendo que cualquier tema sea equivalente a cualquier otro. No se trataba solamente del hecho de que el arte se prestaba a partir de entonces, por efecto de la propia evolución social, a acoger personajes y emociones de la plebe; su “pureza” consistía en que asimilaba esa indiferenciación, el que nada separase lo que pertenecía al arte de lo que pertenecía a la vida prosaica. Esto implica, sin embargo, que la equivalencia entre todos los temas que el novelista proclama responda a la equivalencia que su

personaje (Emma) instaura entre todos los objetos susceptibles de provocar la excitación buscada. Así, pues, la nueva fórmula que funda la diferenciación del arte significa también su caída en la indiferenciación de una vida que en todas partes se mezcla con el arte, así como el arte se mezcla, ahora, en todas partes, con la vida.

Para Rancière la novela de Flaubert postula la necesidad de separar estas dos equivalencias, estas dos maneras de tratar la indiferenciación entre el arte y lo que no es arte, distinguiendo una manera correcta de tratar esta indiferenciación (2011: 85). La manera que él considera “incorrecta” es la del personaje, es la que pone la indiferenciación en la vida; la “correcta” es la manera artística, que consiste en poner esta indiferenciación en el libro en tanto libro. Para Emma, el arte significa cierto estilo de vida que debe penetrar todas las formas de la existencia, un error al que Rancière denomina “estetización de la vida”, y que consiste en querer dar al juego de sensaciones y emociones en que se disuelven los acontecimientos en la novela una figura concreta, querer ver aquel juego encarnado en objetos y personajes reales. Por el contrario, el escritor quiere limitar esta indiferenciación al libro; para ello el trabajo del estilo debe significar “el goce de una armonía pura de sensaciones, desligada de toda historia y de toda función, de todo sentimiento personal y de toda propiedad atribuida a las cosas. La manera absoluta de ver las cosas es la manera en que las vemos, en la que las sentimos, cuando ya no se es un sujeto personal que persigue objetivos individuales”, pues entonces las cosas se liberan de todos los lazos que las convertían para nosotros en objetos útiles o deseables (2011: 91). El arte, el estilo de la novela, nos muestra a la vida captada en su verdad: un puro fluir impersonal de configuraciones, de instantes o microacontecimientos, que una incesante agitación de partículas y moléculas da forma y deshace; y no como un mundo de cosas e individuos, de voluntades que persiguen fines y eligen medios, con propiedades reales, que hacen que poseerlas, amarlas y desear que nos amen, sea algo deseable (2011: 93-95).

De acuerdo con lo anterior, considero que las reflexiones de estos dos críticos proponen que las novelas revelan una verdad esencial en relación a la sociedad moderna. Si bien cada uno de ellos parte de presupuestos ideológicos distintos y quiere arribar a conclusiones disímiles en relación al significado de lo que las novelas ponen de manifiesto, sostengo que es posible

formular una síntesis de ambas aproximaciones que será de utilidad para los fines de la presente investigación. Se trataría, en primer lugar, de la idea de que el individuo moderno, liberado de las ataduras ideológicas y sociales del viejo orden jerárquico, se halla sumido en un torbellino sin descanso, a la busca de “excitaciones”, que involucran toda clase de objetos o aspiraciones, incluyendo el goce que la literatura propone, que ahora es precisamente una palabra muda en el sentido de que es asequible a todas las personas como letra impresa, “huérfana”. En segundo lugar, la idea de que este individuo comete una equivocación al querer que la equivalencia entre vida y literatura, que el nuevo paradigma estético precisamente ha establecido (borrando las antiguas distinciones entre vida y ficción), tenga lugar en la vida, error que consiste en querer que las sensaciones y emociones estéticas estén encarnadas en objetos y personas reales. El deseo según el otro que describe Girard se sostiene en esta misma tendencia a la “estetización” de la vida, en este caso descrita como un dejarse sugestionar por “otros”, muchas veces debido a lecturas e imágenes impresas, que son los que proponen los objetos a desear, transfigurándolos con su prestigio.

Para Girard la novela revela la vanidad del deseo, la insignificancia del objeto, y sobre todo la presencia del mediador, algo que el orgullo no puede aceptar, afirmando la espontaneidad y originalidad del deseo propio. La muerte del orgullo, en la trayectoria del héroe novelesco, le mostrará que ha venido copiando a “otros” a fin de parecer original, tanto a sus ojos como a los propios, algo de lo que la mayoría de los seres humanos pasa la vida rehuendo (Girard 1985: 40). En ambos casos, la novela revelará un error fundamental en el sujeto, que tiene que ver con una concepción errada del “otro” y una equivocación respecto a la naturaleza del objeto de sus deseos. El análisis que propongo hacer de la construcción de los protagonistas, de sus relaciones y de sus respectivas trayectorias, en *El siglo de las luces*, se enmarcará en estos dos presupuestos. Ello quiere decir que tendrá por finalidad establecer en qué medida se cumple, en los protagonistas de la novela de Carpentier, la equivocación que describe Rancière como un querer que las sensaciones y emociones estéticas estén encarnadas en objetos y personas reales; y en qué medida se revela en ellos el “deseo según el otro” a que se refiere Girard. También, finalmente, en qué medida se verifica una evolución hacia una comprensión

de estas equivocaciones, o en qué medida la novela pone de manifiesto estas equivocaciones, las señala como errores, las revela, las pone de manifiesto.

Ahora bien, considero que este análisis proporcionará luces para comprender mejor el tratamiento que se hace del acontecimiento histórico de la Revolución francesa en la novela. Mi propuesta es que dicho acontecimiento se ha ficcionalizado siguiendo los presupuestos propios del paradigma moderno de “literatura”. Ello quiere decir que en la novela el acontecimiento es presentado, no como el resultado de la acción humana, sino como el resultado de una fuerza inconsciente e irracional, un “oscuro principio atávico”. Esta propuesta coincide en parte con la interpretación que ofrece Luis Martul Tobío, para quien, al final de la novela, “Carpentier logra que la secuencia revolucionaria se vuelva impensable, el pensamiento es destituido y lo único que permanece es el estado de cosas, la vida de un presente vacío, la de Esteban y la de Hughes” (59). Es dentro de este mismo presupuesto que la alternativa que propone Carpentier, por medio del personaje de Sofía, puede ser conceptualizada. Para Martul Tobío, Sofía apuntaría a la posibilidad de una política “instintiva y espontánea, que permita contener o contrarrestar el influjo del pensamiento sistemático, considerado la causa de la debacle revolucionaria” (60).

Es en este sentido que el acontecimiento tendría en el texto, en relación con los protagonistas, un carácter no racional, desvinculado de acciones explicables mediante una lógica causal, y estaría siendo enunciado, por parte del narrador, como una porción de ese flujo de microacontecimientos sin sentido en que consiste, para este paradigma, la vida. Es decir, estaría siendo representado en el discurso del narrador como parte de una fuerza irracional que domina a individuos y colectividades, y que la literatura describe e interpreta como “la tela impersonal sobre la cual la experiencia ‘personal’ escribe sus guiones” (Rancière 2011: 96). Por otra parte, en el nivel de la representación de la agencia de los personajes, los protagonistas de la novela contemplarían a este acontecimiento (equivocadamente) como una forma de vida, un “cierto estilo de vida” deseable y noble, novedoso, que produce excitación, al que se puede aspirar y que debe penetrar todas las formas de la existencia (como la de Emma Bovary). Y como tal, también, estaría siendo enunciado como el objeto que el mediador ilumina con su prestigio, para que el héroe novelesco lo desee imitando a ese mediador y pensado, al mismo

tiempo, que se trata de un acto autónomo y espontáneo que proviene de una subjetividad transfiguradora.

Ahora bien, las revelaciones que propongo encontrar en la novela no necesariamente coinciden con lo que pueda considerarse las intenciones que tuvo Carpentier al escribirla. Tanto Peavler como Toruño se han preocupado por mencionar el hecho de que Carpentier “fijara ciertos parámetros inevitables para toda interpretación válida de *El siglo de las luces*” (Toruño: 19), que incluyen la declaración suya de que la novela transmitiría el mensaje de que “los hombres pueden flaquear, pero las ideas siguen su camino y encuentra al fin su aplicación” (Peavler: 74, Toruño: 35). El que la presente investigación se aparte de estos parámetros, de la idea de que la novela deba ser interpretada siguiendo tales parámetros, y quiera hallar en el texto revelaciones de otra índole, se fundamenta en la noción, expuesta por Jonathan Culler, de que el discurso literario se distingue de otros discursos precisamente por el hecho de que despierta una clase especial de interés (“interés literario”), el cual excede a la pregunta acerca de qué es aquello el autor se ha propuesto con su obra (27). Para Culler, nos hallamos ante el “interés” literario cuando el problema interpretativo (es decir: “qué es lo que autor está diciendo”) es transformado en una pregunta acerca de cuál es la relación entre lo que el enunciador del discurso está haciendo y lo que los actores dentro del discurso están haciendo. En otras palabras, el interés literario tiene que ver con qué es lo que sucede, en un nivel exterior, con el enunciador o con la obra, y cómo eso está relacionado con aquello que “ocurre dentro” de la obra, con las acciones y discursos de los personajes. En tal sentido, un texto tiene interés literario en tanto que nuestro interés en él como lectores excede a nuestro interés por descifrar qué es lo que autor se ha propuesto con su obra (Culler: 28-29)⁷.

⁷ El “interés literario” que despiertan las novelas se debe a que la agencia (las acciones y discursos de los personajes) que es representada en ellas se ofrece como ejemplar de la condición humana en general, permitiendo que el lector se involucre en la problemática y la consciencia de los personajes, pero al mismo tiempo absteniéndose la obra de definir más específicamente el alcance de dicha ejemplaridad. La manera en que en las obras literarias se pone de manifiesto la agencia del ser humano tiene una autonomía tal, que la pregunta acerca de qué es aquello que se está ejemplificando puede quedar en suspenso, a la vez que dicha pregunta permanece subyacente al significado que tiene la misma representación, en el sentido de que esta peculiar combinación de singularidad y ejemplaridad en las obras literarias permite que el lector presuponga que la problemática de los personajes es ejemplar de la condición humana sin que pueda, a partir del texto, establecer fehacientemente un nivel más específico de ejemplaridad. Ello confiere a las posibles interpretaciones críticas de la agencia representada un grado de intensidad, particularidad o emocionalidad, que mitiga los efectos de las abstracciones o las generalizaciones teóricas (Culler: 33-35).

En la medida en que, por su condición de discurso literario, la novela de Carpentier permite un análisis diverso y más amplio que el de los parámetros interpretativos o de ejemplaridad que hubiesen sido prefijados por el autor, resulta posible un estudio de la agencia de los personajes tal como aparece representada dentro de la novela, y de su relación con la forma en que la escritura literaria formula o enuncia dicha representación, en los términos propuestos por la presente investigación. Sobre la base de dichos términos me propongo demostrar que, en lo relacionado a la ficcionalización de los acontecimientos históricos que son materia de la novela, a partir de la manera en que en ella están representados la acción y el discurso de los personajes, puede afirmarse que dicha ficcionalización resulta coherente con las especulaciones filosófico-poéticas de origen romántico que sostienen al paradigma moderno de “literatura” y determinan el tratamiento del referido acontecimiento en la ficción.

En otras palabras, en la medida en que se trata de un texto de escritura literaria que se enmarca dentro de este paradigma del hecho literario, no encontraremos en la novela de Carpentier una interpretación de la Revolución francesa que se aparte, en lo esencial, de los fundamentos especulativos de la poética expresiva o antirrepresentativa de cuño romántico que gobierna su escritura. En este sentido, propondré que la escritura de la novela revela una temporalidad y una profundidad propias de la materialidad del mundo, en la que los acontecimientos revolucionarios pierden significancia al contemplárselos dentro de la complejidad, multiplicidad, ambigüedad y perennidad de la vida natural, allí donde otros acontecimientos han tenido lugar mucho antes, dejando un recuerdo perdurable y donde, además, una variedad de seres y objetos ha permanecido y probablemente permanezca mucho más tiempo sin cambiar, como parte de una historia que se contabiliza con otras medidas o patrones, muy diferentes a las que se supone rigen las transformaciones que opera la Revolución o las sensaciones del ayer y del presente de los protagonistas.

Para alcanzar los objetivos propuestos en la presente investigación, procederé a una lectura completa de la novela, dividiéndola en tres secciones. En la primera me ocuparé de analizar la escritura literaria del Primer Capítulo y la manera en que allí tiene lugar la presentación de los tres protagonistas de la narración. En la sección intermedia, me detendré en

los Capítulos Segundo, Tercero y Cuarto, en los que ocurre el primer trayecto vital de Esteban, para analizar la manera en que se manifiesta y fructifica la tensión entre los dos principios de la poética expresiva, tanto en el estilo del narrador como en el desarrollo de la acción dramática en la narración. En la tercera sección me ocuparé de los Capítulos Cuarto, Quinto y Sexto, a fin de estudiar la forma en que son tratados y resueltos, en la trayectoria final de Esteban y Sofía, los problemas planteados en torno a la voluntad de emparentar vida y literatura, y en torno a la mediación interna y el deseo mimético. Finalmente, en la parte conclusiva buscaré señalar de qué manera la escritura literaria de *El siglo de las luces*, al enfrentarse a la contradicción inherente a la poética expresiva, ofrece por sí misma, más allá de lo que Carpentier se hubiese propuesto, una conceptualización de los acontecimientos históricos en los que se enmarca el relato de las trayectorias de los protagonistas Sofía y Esteban; y que, en dicha conceptualización, los referidos acontecimientos son el resultado del influjo de fuerzas inconscientes e irracionales, refractarias a la sistematicidad y racionalidad del pensamiento ilustrado, e incomprensibles como un proceso dialéctico cuyo desarrollo pueda explicar objetivamente las condiciones del presente.

Capítulo 1

Manifestación de la poeticidad del mundo y revelación del deseo mimético en el “Primer Capítulo” de *El siglo de las luces*

1.1 Consideraciones preliminares

El propósito de este capítulo es establecer cuál es la vinculación de la escritura literaria de *El siglo de las luces* con lo que Auerbach denominase la “moderna consciencia de la realidad” en la manera de representar a personajes y acontecimientos en una obra de ficción (Auerbach: 459). A partir del esclarecimiento de esta vinculación expondremos con mayor claridad la forma en que se ponen de manifiesto en la novela de Carpentier las cuestiones más específicas que han señalado Rancière y Girard con respecto a la novela moderna. Para ello nos centraremos en el “Primer Capítulo” de *El siglo de las luces*, en la medida en que allí tiene lugar la presentación de los tres protagonistas, se produce el decisivo encuentro de Sofía y Esteban con Víctor Hughes, y este último cambia completamente el curso de la vida de los primeros, poniendo en movimiento la trama principal de la novela, esto es, el involucramiento de Esteban y Sofía, sucesivamente, en las peripecias políticas de Víctor Hughes como representante de la Revolución francesa en el Caribe. En esta primera parte de la novela se muestran claramente los distintos aspectos que Auerbach y Lukács han identificado como característicos de la nueva orientación realista e histórica en la escritura novelesca a partir de la Revolución francesa; asimismo, allí quedan planteados, además, aquellos temas que Rancière y Girard han considerado como propios de la novela moderna, temas cuyo desarrollo y resolución analizaremos en las restantes parte de la presente investigación.

Tanto Auerbach como Lukács consideran como decisiva la Revolución francesa en la orientación que tomó la novela como medio de expresión de la nueva idea de “realidad” que se formuló, precisamente, a partir de la experiencia, por parte de amplios sectores de las sociedades europeas, de las transformaciones que trajo consigo aquel acontecimiento; un acontecimiento que “abrogó o volvió impotente a la entera estructura social de órdenes y

categorías anteriormente tenidos por válidos” y que provocó que quien quisiera ahora dar cuenta de su vida real y su lugar en la sociedad humana lo tuviera que hacer sobre un mayor fundamento práctico y un contexto más amplio que antes, con la clara consciencia de que la base social sobre la que existía no era estable sino que “perpetuamente estaba cambiando por la acción de convulsiones de la más variada índole” (Auerbach: 459). Para Lukács, fue la Revolución francesa y la rápida sucesión de transformaciones que la siguieron lo que convirtió a la historia en una “experiencia de masas” y permitió el consecuente “extraordinario fortalecimiento de la idea de que hay una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de cambios y, finalmente, de que esa historia interviene directamente en la vida del individuo” (Lukács: 20).

Esta orientación “realista” la podemos identificar en la novela de Carpentier de dos maneras. En primer lugar, en la presentación que hace el narrador de los personajes. Tal es el caso, por ejemplo, del padre de Sofía. La presentación de este personaje gira alrededor de su condición de fiel heredero de los hábitos campesinos de sus antepasados españoles, y los distintos rasgos con que se ilustra su carácter —el hecho de que duerma sobre un camastro de lona, entre un arcón de nogal y una bacinilla de plata, o que vista siempre de negro— son interpretados desde esta perspectiva, esto es, a partir del contexto histórico y social del que procede este personaje, “como si eso lo explicara todo” (Carpentier 2006: 374). En segundo lugar, en la forma en que algunos personajes, dentro de la narración, se ven a sí mismos y expresan sus intereses. Ello acontece, por ejemplo, durante la conversación que sostienen Hughes, Ogé, Sofía y Esteban, una vez que han arribado a la finca de estos últimos, en su huida de la ciudad, y en la que Ogé y Hughes dejan en evidencia su convencimiento —provocado por haber estado en contacto con los acontecimientos que darían lugar a la Revolución francesa— de hallarse imbricados en un movimiento de la historia que supone haber “rebasado las épocas religiosas y metafísicas”, así como la inminencia del “Gran Incendio” que daría lugar a un mundo nuevo; algo que, por lo demás, contrasta con el “mundo intemporal” en el que viven las gentes en el país de Esteban y Sofía, ajenas a los acontecimientos revolucionarios en Europa (Carpentier 2006: 431).

Para Auerbach, fue con Stendhal que la novela comenzó a exhibir personajes, actitudes y relaciones que se hallan intensamente asociados a circunstancias históricas propias de la época que trataba de representar. En sus obras, las condiciones sociales y políticas contemporáneas se encuentran entretejidas con la acción novelística de una forma más “detallada” y “real” que en cualquier obra artística anterior (Auerbach: 457). Junto con Stendhal es a Balzac (“otro escritor de la generación romántica”), sin embargo, a quien Auerbach considera el creador del “realismo moderno” (Auerbach: 468). Auerbach destaca, en sus descripciones novelescas, la “armonía entre el personaje y su medio”, esto es, el que Balzac no solo situara a sus personajes en contextos sociales e históricos precisos, sino que, además, concibiera como necesaria la vinculación entre ambos; cada contexto o ambiente (“milieu”) se convierte en una atmósfera moral y física que lo impregna todo, los objetos, las habitaciones, el físico, el carácter, el destino de los personajes; a la vez, la situación histórica general reaparece como una atmósfera total que envuelve a los diferentes medios o ambientes (Auerbach: 473). Para Auerbach, este “realismo ambiental” es el producto de una actitud intelectual (el “romanticismo”), que concibió la unidad de estilo ambiental, la idiosincrasia histórica particular propia de cada uno de los distintos periodos del pasado, culturas o lugares; actitud que, además, con esa misma manera fuerte y plástica, desarrolló una comprensión orgánica de la peculiaridad ambiental de su propia época y sus variadas manifestaciones.

Esta vinculación entre historicismo ambiental y el realismo ambiental que señala Auerbach se muestra en *El siglo de las luces*, por ejemplo, en la manera en que es presentada la morada paterna y la relación que tiene este ambiente con los personajes de Sofía, Esteban y Carlos. La elaborada descripción de la “casa aldeaña, donde se tenía el comercio y el almacén” (Carpentier 2006: 376), con sus distintas “calles” y mercancías, y la posterior aparición de la “monja que hablaba quedamente de las mentiras del mundo”, junto con la del Albacea, dibujan una atmósfera moral y física que corresponde al periodo histórico en que tiene acción la novela: este “punto crucial de la historia cubana” que corresponde a las transformaciones socioeconómicas que siguieron a la ocupación inglesa de La Habana, un acontecimiento que hizo de Cuba el “primer país en tener contacto con la incipiente revolución industrial”, lo que

significó no solamente un cambio en las actividades comerciales sino “un influjo de ideas en marcado conflicto con el dominio colonial y la retrógrada ideología de la metrópoli” (González Echevarría 2004: 290-291). La escritura literaria de Carpentier busca penetrar en la totalidad ambiental de este particular contexto histórico-social, a la manera del moderno realismo, presentándolo como impregnado tanto en los objetos y los espacios más comunes —la casa descuidada por la obsesión del padre por los negocios, el almacén rebosante de mercancías, variopintas y olorosas, todas ellas muy cuidadosamente descritas—, como en el temperamento y los gestos de los personajes, en quienes se observa una oposición que pone de manifiesto el talante de aquellos tiempos: por un lado, el Albacea y la monja, que personifican el afán de lucro y el conservadurismo moral de la burguesía antigua, y, por el otro, los jóvenes protagonistas que, gracias a la riqueza que ha creado el comercio libre con otros puertos y a la posibilidad de tener ahora contacto con las nuevas ideas europeas, reniegan del espíritu de los mayores, desprecian sus valores (González Echevarría 2004: 291). Así, mientras la monja hablaba de las mentiras del mundo y de los gozos del claustro —“en la penumbra del salón de ventanas cerradas”— los jóvenes se distraían “en mover Trópicos y Elípticas en torno al globo terráqueo” (Carpentier 2006: 377); y luego de haber merodeado por el almacén, entre frívolos y asqueados, y de haber soportado la compañía del Albacea, ya solos, suben a la azotea para alejarse de los intensos olores asociados con aquel ambiente de trajines sin fantasía, de enclaustramiento y penumbra, para abrazarse, mirar las estrellas y soñar con otros mundos (Carpentier 2006: 379).

De igual importancia que esta corriente romántica, que penetra en la totalidad ambiental de un contexto, ha sido el principio romántico de la mezcla de estilos —que “Victor Hugo y sus amigos convirtieron en slogan”—, el cual contrastaba con las reglas que imponía la estética clásica y que excluían precisamente a este “materialismo realista” de cualquier asunto trágico y serio (Auerbach: 468). Ello hizo posible que personajes de toda situación social, con sus problemas cotidianos, fuesen objeto de una representación literaria “seria” (Auerbach: 474). De esta forma, el realismo presenta a individuos concretos, con su propia apariencia física y su propia historia, que surgen de la inmanencia de las circunstancias históricas, sociales o

materiales (Auerbach: 477). La aparición del tercer protagonista de *El siglo de las luces*, Víctor Hughes, pone de manifiesto este rasgo de la escritura novelesca, lo que podemos apreciar, por ejemplo, en la forma en que el narrador ha dejado expresarse al mismo personaje. Luego de ser admitido, lo primero a lo que Víctor Hughes hace referencia, como a una obsesión, sin esperar a que los demás le pongan al tanto de la muerte del padre, es a “los tiempos”, que eran “de nuevos tratos y nuevos intercambios”, para luego informar acerca de su condición de hombre de mar, volviendo así concreta su actividad comercial y marítima, la estrecha relación de esta actividad con aquellos “tiempos”, así como con los propósitos que le habían llevado a tocar las puertas de la casa; para finalmente enlazar todo ello con su origen social —su padre como panadero— y el particular hecho de haber tenido como nodriza a una martiniqueña, lo que fuera un anuncio de su actual presencia en las Antillas y el Golfo de México. Todas estas referencias encuentran correspondencia con la apariencia física del personaje —su piel curtida por la intemperie, su recia estampa— y su insaciable curiosidad por todas las “cosas nuevas” (artefactos, libros) que empieza a descubrir en la casa.

Los personajes y ambientes del realismo son representados como surgiendo de acontecimientos y fuerzas del pasado, en una conexión orgánica del individuo con la historia⁸. En este sentido, la concepción y ejecución de la novela realista es complemente “historicista” (Auerbach: 480). La influencia de esta orientación en la escritura de *El siglo de las luces* se pone de manifiesto en la manera en que Carpentier plantea la relación que se establece, en esta primera parte del relato, entre Víctor Hughes y los jóvenes protagonistas Sofía y Esteban. Si, como hemos visto, dichos personajes aparecen en la narración a partir de su entroncamiento con los contextos histórico-sociales a los que pertenecen, sus posteriores interacciones pueden ser analizadas como la interacción entre contextos o ambientes, que contrastan entre sí o que se enfrentan entre sí. Y este contraste sería precisamente la expresión de un contexto más amplio, definido por la difusión de las ideas de la Ilustración desde Europa en el Caribe, como la

⁸ En la representación realista de Balzac, Auerbach señala una recurrencia a analogías biológicas y a elementos históricos, que concuerdan con el carácter “romántico-dinámico” que subyace a su labor creadora, que a veces incurre, en su concepción de la unidad material, orgánica, del ambiente, en lo mágico-romántico o lo “demoníaco”, en el sentido de que allí se pone de manifiesto la operación de “fuerzas irracionales” (Auerbach: 478).

totalidad ambiental de la novela, es decir, el marco histórico definido, al menos en esta primera parte, por el conflicto entre las ideas ilustradas y el ambiente represivo y conservador de la colonia española. Un buen ejemplo de ello son los primeros encontronazos entre Sofía y Víctor Hughes. Por un lado, Sofía lleva consigo, junto a un interés por las novedades que los nuevos intercambios comerciales han incentivado y un concomitante desprecio por esas mismas actividades, la fuerte impronta de su educación religiosa y de sus prejuicios raciales, pero también las consecuencias, quizá menos llamativas, que la falta de movilidad geográfica ha dejado en su carácter y en sus costumbres; en contraste, Víctor Hughes pone de manifiesto, como una corriente que viene en sentido opuesto, aquella otra atmósfera de la que procede, la de una extrema movilidad, propia de la marinería mercante de una sociedad impregnada de nuevas concepciones sobre la libertad del comercio, así como una experiencia de ideas, lugares, personas diferentes a los de su infancia, junto con una soltura de gestos y acciones muy ajenas a ambientes recoletos que tienden a inmovilizar el cuerpo. De allí que la familiaridad que se permite él mismo para andar y curiosear por la casa resultase, al principio, tan chocante para Sofía.

Más allá del hecho de que la novela no se ocupe de los estratos bajos de la sociedad ni que se caracterice por tratar seriamente de temas triviales o vulgares del mundo contemporáneo, sino que, por el contrario, se haya propuesto recrear un importante periodo del pasado centroamericano, con resonancias en el mismo presente de la escritura de la novela, su vinculación con el historicismo ambiental tiene que ver con el hecho de que, en el tratamiento de los personajes y de sus acciones, se enfatice su dependencia de los condicionamientos temporales que provienen de la atmósfera moral y física o de la idiosincrasia histórica particular del periodo señalado, y que ello tenga lugar mediante el empleo de una escritura que ignora los criterios y las fronteras de lo que se había considerado antes como “trágico” (en oposición a “cómico”) y necesario en todo héroe novelesco digno de un tema serio o elevado. Si la irrupción de esta “seriedad existencial y trágica en la novela realista, ligada a la noción de la mezcla de estilos” (Auerbach: 482), permitió el que se pudiese tratar literariamente de la vida cotidiana de las clases medias o bajas sin un propósito satírico o moralista, en *El siglo de las luces* ha hecho

posible recrear el referido periodo histórico⁹ desde la perspectiva de dos jóvenes criollos (a quienes se identifica solo por sus nombre de pila), y su vinculación con un personaje relativamente menor en la historiografía revolucionaria, en tanto que individuos que provienen de la inmanencia de distintas circunstancias históricas, sociales y materiales que, al confrontarse, dan lugar a una situación histórica general, una “atmósfera total” (Auerbach: 473) que particulariza a este periodo histórico en el Caribe; es decir, que los personajes son explicados, a partir tanto de lo que ellos mismos manifiestan conscientemente, como de la descripción de su aspecto, sus gestos o su carácter, y de sus respectivas reacciones, desde esta condición de seres históricos, que están impregnados por un ambiente particular (“milieu”), del cual surgen y al que ponen de manifiesto constantemente¹⁰.

En la interpretación de Lukács, este “espíritu historicista” a que dio lugar la Revolución francesa y que alcanzó su punto culminante en la época de la Restauración —cuando “la defensa del progreso después de la Revolución francesa forzosamente tenía que llegar a una concepción que demostrara la *necesidad histórica* de la Revolución francesa” (Lukács: 25)—, significó una alteración en la concepción del mundo, en el sentido de que el progreso ya no se conceptuó como una lucha esencialmente ahistórica de la razón humana contra la irracionalidad feudal absolutista; más bien, de este espíritu surgió un intento por distinguir periodos racionales en la historia, por comprender racionalmente la peculiaridad histórica del presente y su origen. La metodología filosófica que sirvió a este propósito (la hegeliana) disolvió la concepción del hombre sostenida hasta la Ilustración, es decir, la inalterable esencia del ser humano. Para el historicismo progresista, el ser humano es producto de sí mismo, de su propia actividad en la historia. Si el pensamiento de épocas anteriores oscilaba dentro de una antinomia cuyos

⁹ De acuerdo con González Echevarría, la novela abarca dos décadas, desde 1789 a 1809 (González Echevarría 2004: 290).

¹⁰ Para Auerbach la representación de la vida real, inmediata, variopinta, condicionada por sus íntimas leyes históricas, en toda su trivialidad y vulgaridad, es tomada por el realismo moderno con seriedad y aun con un sentido trágico, esto es, con la idea de dar cuenta, de una manera práctica e histórica y desde una perspectiva social, del individuo humano. Esta irrupción de seriedad existencial y trágica en la novela realista, ligada a la noción de la mezcla de estilos, significaba, para Auerbach, el definitivo alejamiento de todo tratamiento satírico o moralista de la vida cotidiana de las clases medias o bajas de la sociedad; y produjo, más bien, progresivamente, una nueva forma de estilo elevado o serio, que sirviese adecuadamente para representar la dependencia del condicionamiento temporal de los personajes, liberándolos de los criterios y fronteras de lo que se había considerado como “trágico” y necesario en todo héroe novelesco digno de la simpatía del autor y sus lectores (Auerbach: 482).

términos eran una concepción fatalista y legal de todo suceder histórico, por un lado, y una sobrevaloración de las posibilidades de intervenir conscientemente en la evolución de la sociedad, por el otro, la metodología filosófica hegeliana —de acuerdo con Lukács— consideró, en cambio, a la historia como un proceso puesto en marcha por fuerzas internas, es decir, no supra-históricas o eternas, proceso que se extiende a todos los fenómenos de la vida humana (Lukács: 27).

El movimiento de la historia que muestra *El siglo de las luces* es el de una transición hacia un mundo nuevo, “el de una serie de moradas que se cierran a medida que los personajes se adentran en la historia”, un proceso que “nos lleva desde la revolución burguesa hasta la popular” (González Echevarría 2004: 292-293). La irrupción de Víctor Hughes en la vida de los jóvenes criollos de La Habana conduce a cambios en sus vidas que serán irreversibles, lo que se manifiesta en la imposibilidad del regreso a la morada de la infancia que caracteriza los destinos de Sofía y Esteban, a pesar de su desencanto de la Revolución francesa. En esta medida dicha trayectoria refleja el historicismo progresista señalado por Lukács, pues la inicial contraposición que se puso de manifiesto con la llegada de Víctor Hughes dio lugar a una trayectoria que culminaría en el involucramiento de los otros dos protagonistas en un movimiento completamente nuevo, lejos de su patria; pero se trata de una injerencia que ha sido originada por aquella inicial actividad inspirada por el comerciante librepensador, la cual, a su vez, respondía a la contraposición de fuerzas o corrientes intra-históricas, ambientes o “milieux” de los que los individuos han surgido, impregnando y condicionando sus acciones y reacciones. Así, la prosperidad económica originada por una mayor liberación del comercio en Cuba hace posible que jóvenes como Sofía y Esteban tomen contacto con ideas novedosas transmitidas por libros y periódicos de Europa, lo que prepara, a su vez, un terreno fértil para la fascinación que pronto empiezan a sentir por una persona que arriba de aquellas tierras y personifica esas mismas ideas. Por otra parte, la imposibilidad del retorno a que ha hecho referencia González Echevarría tiene que ver con que esta actividad en la historia de los protagonistas producirá en ellos nuevas personalidades, transformaciones interiores tan profundas que darán lugar a “nuevas consciencias”, las que harán imposible volver a vivir de la misma forma en los mismos

lugares del pasado, en la medida que ahora estos personajes se ven impulsados “a la acción y hacia el futuro”, como en un nuevo principio (González Echevarría 2004: 295). Debido a su importancia en relación al objeto de la presente investigación regresaremos más adelante a este punto.

Para Lukács esta revolución del ser y de la consciencia del hombre en Europa constituyeron la base económica e ideológica para la creación de la nueva y decisiva orientación que adoptó la novela de la mano de quien él considera el iniciador de esta transformación, el novelista inglés Walter Scott (Lukács: 29, 34). Esta orientación consiste, de acuerdo con Lukács, en la “vivificación humana de tipos histórico-sociales”: los rasgos típicamente humanos en que se manifiestan abiertamente las grandes corrientes históricas son plasmados con una magnificencia, nitidez y precisión nunca antes vista. Para Lukács la perfección con que en las novelas de Scott se expone la “totalidad histórica” de ciertas épocas críticas de transición se debe a su elección de héroes medianos o “mediocres”. El héroe mediano de Scott ilustra precisamente el carácter de la novela como expresión de “la victoriosa prosaización” que corresponde a la etapa de madurez de la historia humana. A diferencia de la antigua epopeya, que perteneció al periodo “infantil” de la humanidad, y en la que el héroe debía ser cima comprensiva del espíritu de su pueblo, la novela moderna requiere, más bien, de un héroe que concilie los extremos cuya lucha constituye precisamente la novela: mediante la fábula que tiene por centro de acción a este héroe mediano se busca y encuentra un terreno neutral en el que se pueda establecer una relación humana entre las fuerzas sociales que se hallan en dichos extremos opuestos (Lukács: 36).

Si bien, como hemos visto, el tratamiento de los personajes en *El siglo de las luces* obedece al historicismo ambiental, por lo que podemos afirmar de ellos, siguiendo a Lukács, que surgen de la esencia misma de la época¹¹, lo cierto es que la elección de dichos personajes

¹¹ El fundamento de esta orientación reside en que las relaciones recíprocas entre la psicología de los hombres y las circunstancias económico-morales de su vida se han complicado en tal medida, que se requiere una amplia descripción de estas circunstancias, una extensa elaboración de estos efectos recíprocos, para mostrar a los hombres como hijos concretos de su época (Lukács: 42). Para Lukács, la novela tiene que “internarse en los mínimos detalles de la vida cotidiana, en el tiempo concreto de la acción”, y tiene que exponer lo específico de una época “en la compleja acción recíproca de todos estos detalles” (Lukács: 181). Las grandes cualidades humanas, así como los vicios y las banalidades de los personajes surgen de un terreno histórico claramente estructurado; las peculiaridades

no cumple con otra de las características señaladas por este crítico, esto es, el que representen una significativa corriente que abarque amplias capas de la población, de forma que los objetivos y pasiones de los héroes novelescos coinciden con los de esta corriente, y que la historia quede expuesta como un proceso cuya fuerza motriz y base material es la contradicción viva de las potencias históricas en pugna, la oposición de las clases y de las naciones (Lukács: 58). Sofía y Esteban representan a la clase alta de su sociedad, al estrato criollo enriquecido por el comercio y, como hemos visto, en contacto con las nuevas ideas provenientes de Europa. Su contraparte, Víctor Hughes, si bien dentro su sociedad no se ubica en los estratos más elevados, es también miembro de la clase burguesa, y aunque no ha tenido una juventud tan desahogada como la de Sofía y Esteban, es ahora un hombre acaudalado. Se trata, pues, de burgueses acomodados y de inclinaciones intelectuales; su “medianía” —en el sentido de que Sofía y Esteban podrían ser cualquier otra pareja criolla y Víctor Hughes uno más de tantos revolucionarios que la historiografía olvidaría— es la del promedio de su estrato social, mas no de toda la sociedad, la americana o la europea, de modo que no llegan a constituir ese “terreno neutral en el que se pueda establecer una relación humana entre las fuerzas sociales” que representan a los extremos opuestos de toda la sociedad y cuya pugna debiera exponer la novela. En este sentido, el movimiento que representan inicialmente los protagonistas de *El siglo de las luces* es el de la difusión de las ideas ilustradas entre las clases acomodadas de las colonias españolas del Caribe, y el involucramiento de las primeras en las luchas revolucionarias burguesas. Quedan fuera de este marco las “amplias capas de la población” hispanoamericana, la que componen los estratos medios y bajos de la sociedad, en la medida en que los escasos personajes que las pudieran representar —el Albacea, Remigio o Rosaura— tienen un papel secundario en una trama que, por lo demás, no se ocupa en ningún momento del papel que dichas fuerzas sociales desempeñaron en aquel periodo. Esta ausencia imposibilita la exposición, que hubiese exigido Lukács, de la “totalidad histórica” de esta importante época de transición en el Caribe.

históricas de la vida anímica de una época son presentados, no a través de un análisis o de una explicación psicológica de sus ideas, sino mediante la presentación de cómo las ideas, los sentimientos y los modos de actuar nacen de este terreno histórico (Lukács: 53,54).

Por otra parte, los conflictos centrales que retrata la novela son los que provoca la transición en las relaciones de Víctor Hughes con Esteban y Sofía, respectivamente, y son de carácter privado, es decir, solamente les atañen a ellos como individuos, pues no tienen efectos sobre las sociedades a la que pertenecen, ni sobre el curso de los acontecimientos históricos que son el trasfondo de dichos conflictos¹². Y ello tiene una estrecha vinculación con el hecho de que dicho trasfondo histórico en su mayor parte está conformado por la actividad militar y política de Víctor Hughes, la misma que ocurre en distintos espacios de la geografía caribeña, lugares con los cuales, sin embargo, ni Sofía ni Esteban tienen vinculación alguna, ya que corresponden a las colonias francesas; lo que, a su vez, tiene por consecuencia que sus trayectorias personales como héroes novelescos no tengan efectos sobre dichos escenarios, ni ninguna relevancia social o política respecto de los acontecimientos que allí tienen lugar. La trayectoria que dibuja Esteban, desde su inicial fascinación por Víctor Hughes hasta su desencanto y alejamiento de dicho personaje, así como la relación de amor y de desprecio de Sofía respecto del mismo, tampoco son presentadas en la novela como actitudes representativas de la sociedad criolla cubana, en la medida en que estos desencantos más bien aíslan a Sofía y a Esteban, los vuelven aún más extraños y no provocan ninguna acción colectiva que tenga repercusiones para dicha sociedad; solo al final se vislumbra una participación de ambos personajes en la Guerra de Independencia española, acontecimiento que, por un lado, representa su rechazo de aquello en lo que finalmente se ha convertido la Revolución francesa, y que, por otro, indirectamente tendrá consecuencias en el curso de la historia centroamericana. Pero dicha acción queda en los márgenes de la novela y requiere que el lector complete su significado sobre la base de sus propios conocimientos de historia universal. La sociedad cubana, y sobre todo los estratos más bajos de ella, permanecen a lo largo de la novela inalterados por cualquiera de las acciones que los protagonistas llevan a cabo, como si no existiese ningún tipo de relación de estos con aquella. En lo que respecta a Víctor Hughes, todo su accionar político y militar (es decir, el que está basado sobre la labor de documentación histórica que ha hecho el autor) está

¹² Tal como criticó Lukács a la obra de Mérimée, “la historia privada no está ligada con suficiente fuerza a la vida del pueblo” (Lukács: 92).

determinado por fuerzas que se hallan fuera de los ámbitos representados en la narración, y en dicho accionar no tiene ninguna injerencia su relación con Sofía o con Esteban. Hay una separación tajante entre la trayectoria que dibujan los acontecimientos históricos en que participa Víctor Hughes y la paralela trayectoria personal de encanto-desencanto que protagonizan, respectiva y sucesivamente, Esteban y Sofía.

Sobre la base de lo expuesto considero que la novela de Carpentier, a pesar del historicismo ambiental con el que se trata a sus personajes, no se conforma enteramente con la orientación señalada por Lukács, en la medida en que no expone la “totalidad histórica” de una época como un proceso dialéctico, “cuya fuerza motriz y base material es la contradicción viva de las clases y naciones”; ni tampoco ofrece una “revivificación poética de las fuerzas históricas, sociales y humanas” (Lukács: 58) que en el transcurso de un largo desarrollo han conformado el presente de la narración, debido a que los héroes novelescos y sus conflictos, aun cuando surgen y están condicionados por las circunstancias históricas precedentes, “no conforman un terreno neutral en el que se pueda establecer una relación humana” (Lukács: 36) entre los extremos de dichas fuerzas.

Considero, por el contrario, que *El siglo de las luces* es ajeno a este historicismo, que se define, como hemos visto, por su capacidad para representar poéticamente el carácter contradictorio del progreso en la historia (Lukács: 213), y que más bien es afín a una tendencia que Lukács considera decadente¹³ y que implica que la historia haya dejado de ser

¹³ Para Lukács, la continuación de esta conceptualización de la novela histórica, en el sentido de que ofrece la posibilidad de una “concepción histórica del presente”, corresponde a Balzac (Lukács: 94). Para este novelista, sin embargo, las situaciones y circunstancias presentadas en las novelas de Scott se caracterizaban por ser “estamentales” y, en este sentido, “relativamente sencillas” de expresar; en su propio tiempo, en cambio, la igualdad que trajo consigo la Revolución francesa había producido una infinita variedad de matices en lo que respectaba a la composición social: “anteriormente la casta le daba a cada uno su fisonomía, que predominaba sobre su individualidad; hoy el individuo recibe su fisonomía de sí mismo” (Lukács: 95-96). En este sentido, de acuerdo con Lukács, la transición en Balzac de un primer proyecto de corte scottiano destinado a representar la historia francesa a una configuración de la historia de su presente o, más bien, una plasmación del presente como historia –esto es, “la plasmación de la problemática histórica de la sociedad burguesa”– está relacionado con la experiencia del “dinamismo de las fuerzas sociales que la aparente época de la Restauración había ocultado”, pues reconoció “la profunda contradicción existente entre los intentos feudal-absolutistas de la Restauración y las crecientes fuerzas del capitalismo” (Lukács: 97). De este modo, para Lukács, con Balzac la novela histórica vuelve a representar la sociedad actual, después de que con Scott había surgido de la novela social; esto significa que la cima de la novela de actualidad alcanzada con Balzac solamente se puede comprender si se la considera como continuación o elevación a una etapa superior de la novela histórica scottiana, pues –de acuerdo con Lukács– en el momento en que la conciencia histórica de la idea que Balzac se ha formado del presente comienza a desvanecerse –lo que para Lukács sucede a consecuencia de las luchas de clase de 1848–, se inicia la decadencia de la novela social realista.

conceptualizada como un proceso dialéctico, “unido objetiva y orgánicamente con la esencia objetiva del presente” (Lukács: 221). De acuerdo con Lukács, esta tendencia, que tuvo lugar a partir de 1848, condujo a que el pensamiento y el arte rehuyeran “con la mirada los verdaderos hechos y las verdaderas tendencias del desarrollo de la historia” por una idea de la “eterna esencia de la vida”, que implicó el que desapareciera “la historia como proceso total” y tomara su lugar “un caos ordenable a discreción” (Lukács: 220), es decir, la concepción del pasado como algo objetivamente incomprensible: “la historia como imagen reflejada de las vivencias del sujeto”, como un caos que en sí mismo nada interesa, y en el que “cada quien” —el individuo, la raza o la nación— cínicamente “transfiere un sentido adecuado a sus necesidades” (Lukács: 219).

Esta afinidad se comprende mejor si consideramos que la “orientación realista” de *El siglo de las luces* no reside en que, mediante la elección de determinados personajes y acontecimientos, se haya buscado representar poéticamente el proceso total de aquel periodo histórico en el sentido que exige Lukács, sino en que dicha orientación y su penetración historicista se fundamente, más bien, siguiendo a Rancière, en una concepción específica de la escritura novelesca. Según esta concepción, en el hecho poético, en la creación literaria, se pone en ejercicio un modo del lenguaje y no la representación (“mimesis”) de acciones y discursos de acuerdo con principios formales que tienen por finalidad dar consistencia a una idea “ficcionalizada” (Rancière 2009: 16, 29, 30). De acuerdo con esta perspectiva, lo que distingue al realismo moderno no es tanto la adecuada plasmación “del presente como historia”, es decir, el que la novela presente como protagonistas a “héroes medianos”, o que trate seriamente la vida ordinaria de las clases bajas, sino, más bien, el que encuentre su fundamento en la idea de una correspondencia entre un lenguaje mudo presente en todas las cosas y el lenguaje mismo de la obra poética, esto es, en una idea de “poesía” como cualidad de los objetos y no como una actividad que produce poemas; o en la idea de que la finalidad de la escritura literaria sea expresar la “poeticidad” inherente de las cosas, del mundo, de una época o una sociedad

determinadas, y no la de inventar historias y representarlas con verosimilitud, con la finalidad de gustar o aleccionar (Rancière 2009: 54-57).

De acuerdo con ello, la orientación realista en la novela moderna (esta “novedad romántica”) no sólo rompe con las reglas formales de las Bellas Letras —la separación de estilos de la antigua poética que prescribía que la vida cotidiana era incompatible con lo sublime—, sino con su espíritu mismo, en el sentido de que su modelo ya no es la ficción representativa, el poner en escena una historia, sino, más bien, el de la analogía entre distintas formas del lenguaje; la metáfora ya no es sólo una “figura” que ornamenta el discurso, sino el principio mismo de la “poeticidad”; la obra literaria se asemeja a una lengua particular tallada en el material de la lengua común (Rancière 2009: 45). Y ello implica, además, que al antiguo ideal de la “palabra en acto” (la escena de la Retórica, la del Teatro neoclásico), la nueva poética oponga el modelo de la escritura, el de la palabra que circula libremente como letra impresa. En este sentido, ya no se trata solamente de que la novela moderna se ocupe seriamente de temas vulgares o “bajos”, sino de que, como consecuencia de este cambio de paradigma, de esta necesidad de expresar la “poeticidad” del mundo, en su escritura se produzca una subordinación de la acción a la descripción, del discurso a la imagen, y de la sintaxis a las palabras.

Sobre la base de estas consideraciones sostengo que un análisis de la escritura literaria de *El siglo de las luces* —de sus descripciones, de sus imágenes y de su sintaxis— va a poner de manifiesto las implicancias de esta ruptura poética en lo que respecta al tratamiento de la “totalidad histórica” del crítico ambiente en el que se enmarca la narración. Dicha ruptura tiene por consecuencia que la novela se distinga del antiguo poema épico no precisamente por la elección de un héroe “mediano”, en el sentido que propone Lukács, sino fundamentalmente por el hecho de que su escritura obedece a los planteamientos y exigencias expresivos de este nuevo paradigma literario de origen romántico. Ahora bien, siguiendo las conceptualizaciones de Rancière, sostendré que la manera en que la novela propone y resuelve las contradicciones inherentes a este paradigma de literatura es lo que determina finalmente la concepción que se desprende del texto acerca de la historia y la Revolución francesa.

1.2 La novela como escenario del conflicto de dos escrituras

La antigua poética de la representación se sustentaba, de acuerdo con Rancière, en una manera específica de ordenar las relaciones entre la palabra y la acción; lo que hacía la esencia de un poema es que se trataba de una imitación (“mimesis”), una representación de acciones¹⁴; ello equivale a decir que un poema no podía definirse como un “modo del lenguaje”; era ante todo la consistencia de una idea ficcionalizada lo que hacía al poema¹⁵. Por otra parte, el tema representado era el que definía al género conforme al cual la ficción debía ser enunciada, de acuerdo con una jerarquía basada en las modalidades fundamentales del discurso: el elogio y la reprobación¹⁶. De esta forma, la obra poética tenía que prestar a sus personajes las acciones y discursos apropiados a su naturaleza (noble o mediocre) y al género que le correspondía, a fin de que presentase “verosimilitud ficcional”, y se volviese susceptible de gustar y de educar,

¹⁴ Esta noción proviene de la *Poética* de Aristóteles (1447a). La mimesis es representación de acciones según lo verosímil o lo posible, es decir, no según lo realmente sucedido: “De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas [argumentos] más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones” (1451b). Asimismo: “...el más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad [...] La fábula [es decir, el argumento] es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres.” (1450a). Más adelante se completa esta noción de la siguiente manera: “también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (1451b).

¹⁵ “[E]l historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia [entre el poeta y el historiador] está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a que tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes...” (Aristóteles [*Poética*]: 1451b). Asimismo, la idea de que la obra literaria es esencialmente “mimesis” fue un elemento fundamental en las concepciones occidentales de “poesía” hasta el siglo XVIII inclusive, al punto que una historia de todas las elaboraciones teóricas sobre los fundamentos del arte y la poesía podría ser escrita sobre la base de sucesivas interpretaciones de distintos pasajes de la *Poética* (Abrams: 15); y si bien estas distintas elaboraciones se apartaban en muchos aspectos de las enseñanzas aristotélicas, entre ellas la de que la mimesis debía ser representación de acciones, mantuvieron siempre la noción de que uno u otro aspecto del mundo exterior debía ser la fuente y el objeto material de la “mimesis, es decir, del poema (Abrams: 12).

¹⁶ La unidad esencial de cualquier obra de arte estaba fundada en la mimesis, y la “forma”, el principio que determinaba la elección, el orden y la disposición interna de sus partes, derivaba de la forma del objeto que era imitado (Abrams: 10). Para Abrams, además, el unánime asentimiento de los estudiosos posrenacentistas y neoclásicos a la *Poética* es un tanto engañoso. Sostiene que para entonces la mimesis por sí misma no era ya el elemento central de la poesía, sino un elemento instrumental del efecto que debía producir la obra del poeta en la audiencia. Sin dejar de lado el magisterio aristotélico sobre la mimesis, la obra llega a ser concebida entonces, principalmente, como un artefacto para producir un efecto adecuado, de placer y de enseñanza, lo que implica la necesidad de seguir las reglas de un “arte” (una técnica) y además el que se cuente con una audiencia capaz de establecer distinciones y reconocer calidades (Abrams: 13-15).

precisamente porque exhibía una conformidad interna entre las acciones y las palabras, y la lógica que debe guiarlas¹⁷.

La “novedad romántica”, según Rancière, implicaba una inversión de este sistema en el sentido de que deshacía el equilibrio platónico en que la parte intelectual del arte (la invención del tema) gobernaba la parte material (el decoro de las palabras y de las imágenes), proponiendo la primacía de la potencia material de las palabras por sobre la potencia intelectual de las ideas¹⁸. Si la poesía representativa estaba hecha de historias que se ajustaban a principios de encadenamiento, personajes que se ajustaban a principios de verosimilitud ficcional, y discursos que se ajustaban a principios de decoro, la “nueva poesía”, la “poesía expresiva” que nace con el Romanticismo, está hecha de frases y de imágenes, de “frases-imágenes” que valen por sí mismas, que reivindican para la poesía una relación inmediata de expresión, similar a la que se plantea “entre la imagen esculpida en un capitel, la unidad arquitectural de una catedral y el principio unificador de la fe divina y colectiva” (Rancière 2009: 39).

La “revolución silenciosa” que interesa a Rancière tiene que ver con que el antiguo paradigma de la “palabra en acto” —el de la escena de la Retórica, la escena de los hombres de acción destinados a gobernar— haya sido sustituido por un paradigma de “la escritura como palabra viva”. De acuerdo con este paradigma, el idioma singular del poeta no sirve más que para expresar lo que lenguaje inscrito en las obras materiales de un pueblo dice mediante esta “palabra silenciosa”: “a la palabra del orador que exhorta a los hombres se opone el constructor del poema de piedra que expresa mejor que él la potencia de la comunidad habitada por la palabra” (Rancière 2009: 47). Esta palabra silenciosa de lo que no habla con el lenguaje de las

¹⁷ Ahora bien, este sistema dependía una escena de la “palabra eficaz”, un arte de vivir en sociedad en el cual “el arte de hablar es el centro de una retórica general que el arte de escribir y de pintar son los primeros en reflejar”; una escena en la que no se trataba solo de gustar por medio de historias y discursos, sino de educar espíritus, salvar almas, defender inocentes, *aconsejar* reyes, exhortar pueblos, arengar soldados, o simplemente sobresalir en la conversación en que destacan las mentes agudas. Y este ideal remite, a su vez, a un arte que es más que un arte, que es una manera de tratar de todos los asuntos humanos y divinos: la retórica, y en este sentido, no es un modo de vivir propio de un orden monárquico, sino que tiene sus equivalentes en la época de las asambleas revolucionarias (Rancière 2009: 36-37).

¹⁸ Abrams ofrece una lectura de esta paulatina transformación de la interpretación del hecho poético en términos de un cambio, debido a la influencia del pensamiento de filósofos modernos como Hobbes y Locke, en la valoración de la imaginación creadora y la constitución mental innata del poeta, como algo distinto y de mayor importancia que su cultura y su “arte” para representar la realidad externa. Así, ahora para el pensador romántico la poesía era ficticia no ya porque implicara una composición o reelaboración de lo natural a fin de que sea mejor comprendido por la audiencia, sino porque incorporaba objetos sensibles que habían sido previamente trabajados o transformados por los sentimientos personales del poeta (Abrams: 21, 53).

palabras es lo que hace que el poeta, a su vez, pronuncie unas palabras que no son instrumento de un discurso de persuasión, sino símbolos de esta potencia divina del lenguaje presente en todas las cosas¹⁹. Al círculo que vinculaba antiguamente al poeta dramático con todo un universo de la palabra en acto, lo reemplaza ahora un círculo diferente, el que vincula el libro del poeta con la escritura de las obras materiales y a éstas con el lenguaje divino del “Libro de Vida” que ha inspirado al pueblo en la construcción de sus obras, de sus herramientas, de sus instituciones²⁰. Sobre la base de esta conceptualización se comprende mejor el que la poesía haya dejado de ser un género de las Bellas Artes, definido por el uso de la ficción, sino “un uso del lenguaje” (Rancière 2009: 48). Y también el que a aquella poética normativa que prescribía como debían hacerse los poemas, la haya reemplazado la noción historicista de que “el poema es lo que debe ser como lengua del espíritu de una época, de un pueblo, de la civilización”, ya que expresa el estado de las cosas, del lenguaje, de las costumbres en que nació (Rancière 2009: 66, 68).

Ahora bien, para Rancière la poesía como “uso del lenguaje” se demuestra de manera ejemplar en la prosa de la novela moderna, en la medida en que dicha escritura se propone

¹⁹ Como han afirmado Lacoue-Labarthe y Nancy, el romanticismo encarna la aparición de una profunda crisis en los últimos años del siglo XVIII, social, política y filosófica. Y su proyecto, la respuesta a esta crisis, abrió una crítica general (social, política y filosófica), de la cual la literatura o la teoría literaria fueron lugar privilegiado de expresión. La ambición literaria romántica procede de la ambición de una función social inédita del escritor y por consiguiente de sus miras a una nueva, otra, sociedad (Lacoue-Labarthe y Nancy: 23,24). Esta ambición tiene que ver con la importancia que el romanticismo concede a la invención estética como forma de resolver la antítesis sujeto-objeto o libertad-necesidad: lo que cierra el círculo dialéctico y resuelve aquella oposición, combinando intelecto y naturaleza, lo consciente y lo inconsciente, libertad reflexiva y ciega necesidad, es el genio que produce obras de arte, el proceso creativo de la imaginación. En este proceso, el elemento natural e inconsciente constituye un reflejo del desarrollo inconsciente de las cosas de la naturaleza, que sin darse cuenta de ello organiza su crecimiento armoniosamente para un fin (Abrams: 209, 210).

²⁰ De acuerdo con las especulaciones filosófico-poéticas del Romanticismo sobre las que se asienta la poética expresiva, esta potencia original de la poesía equivale a la imposibilidad primera de un pensamiento que no sabe abstraer y un lenguaje que no sabe articular. Es la consciencia histórica de un pueblo que se traduce en sus instituciones, herramientas, monumentos. La poesía no es sino una manifestación particular de la poeticidad de un mundo, es decir, de la manera como una verdad se da a una consciencia colectiva bajo la forma de obras o instituciones. Es, además, un órgano privilegiado para entender esa verdad. Es un fragmento del poema del mundo y una hermenéutica de su poeticidad. La verdad que expresa la poesía, entonces, ya está anticipada en obras “mudas-parlantes”, las que hablan en su calidad de imágenes, en su calidad de materia resistente a la significación que proporciona. En este sentido, la poesía ya no es más aquella actividad que produce los poemas, sino que es la cualidad de los objetos poéticos. Y es “poético” todo objeto susceptible de ser percibido no solo como un conjunto de propiedades, o como el efecto de ciertas causas, sino como la manifestación de “su interior por lo exterior”, como la metáfora o metonimia de la potencia que lo ha producido; esto es, susceptible de ser percibido como el efecto de una causa que es también el signo que vuelve visible la potencia de esa causa. Estamos ante el desplazamiento desde un “régimen de encadenamiento causal” (una poética causal de la historia) hasta una poética expresiva del lenguaje (Rancière 2009: 55-56). El lenguaje literario moderno es intransitivo no porque se trate de un juego autosuficiente, sino porque ya es en sí mismo experiencia del mundo y texto de saber, que ya dice antes que nosotros esa experiencia (Rancière 2009: 59).

reproducir lo que las cosas expresan mediante su mutismo, esto es, lo que ellas manifiestan por medio de sus propiedades físicas y lo que ellas simbolizan en tanto que “objetos poéticos”, signos que hacen visible la potencia que los ha producido²¹, pues toda configuración de propiedades sensibles puede ser asimilada a un ordenamiento de signos; y en este sentido “toda piedra puede entonces ser lenguaje” (Rancière 2009: 56). Sea que esta potencia del lenguaje inmanente a todo objeto se interprete de modo “místico” —la naturaleza como poema escrito en un lenguaje cifrado— o de un modo racionalista, como testimonio que las cosas mudas proporcionan sobre la actividad de los hombres, sobre el carácter de una civilización o sobre el ordenamiento de una sociedad, lo central es que esta “poeticidad” del mundo que la prosa novelesca se propone reproducir es lo que sustenta su apartamiento del sistema normativo de las Bellas Letras; pero además es lo que vincula a todas las escuelas literarias provenientes del “siglo romántico”: el “romanticismo”, el “realismo”, el “simbolismo” obedecen al mismo principio del desdoblamiento lingüístico de todas las cosas, al principio de traducción de todas las cosas (Rancière 2009: 63).

El hecho de que *El siglo de las luces* empiece con un texto que describe una y otra vez la guillotina —que aparece, sin mayor contextualización, en la proa de una embarcación, como el mismo texto aparece al inicio del relato, también sin mayor contextualización— pone de manifiesto esta concepción de la literatura; para la escritura novelesca la guillotina no es simplemente un accesorio que cumple una determinada función dentro de una narración de acciones llevadas a cabo por unos personajes; es un signo que pone de manifiesto el significado de un periodo histórico, de un contexto, de la totalidad de un ambiente. En este sentido, la guillotina es descrita mediante la imagen de una puerta abierta que se suspende entre un ayer y un mañana: es símbolo de un convencimiento compartido de que se estaba en el comienzo de una nueva época, a la entrada en una nueva etapa del proceso histórico. A su vez, el texto nos la presenta como una armazón, “desnuda y escueta”, plantada sobre el sueño de los hombres como

²¹ Esta fórmula tiene que ver con una concepción de la poesía como presentación figurada de la verdad, o como lenguaje figurado de la verdad. Pero aquí la figura no es una invención del arte, una técnica del lenguaje al servicio de los fines de la persuasión o del placer; es el modo del lenguaje que corresponde a un cierto estado de su desarrollo, es “la expresión de una percepción espontánea de las cosas, la que no distingue aún lo propio de lo figurado, el concepto y la imagen, las cosas y nuestros sentimientos” (Rancière 2009: 51)

una advertencia, comparándola a un instrumento de navegación en su “implacable geometría” (Carpentier 2006: 361): todo lo cual quiere significar tanto el racionalismo como la severidad que caracterizan a esta corriente de ideas que guía el rumbo de la embarcación y de sus navegantes. Pero la escritura literaria de este texto no se ocupa en explicar qué es una guillotina, ni qué función práctica está llamada a cumplir para llevar adelante los propósitos de los protagonistas del relato. Su objetivo es reproducir lo que dicho objeto dice por sí mismo, lo que expresa el mutismo del lenguaje que lleva inscrito en su propia materialidad; y para ello no emplea, como hemos mencionado, explicaciones acerca de la relación que hay entre dicho objeto y el uso a que está destinado, sino imágenes, que “valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad” (Rancière 2009: 39), que es esa misma poeticidad que encierra la guillotina, y que por esta razón reivindican una relación inmediata de expresión entre la escritura muda del objeto y la escritura de las palabras en el texto, es decir, la relación que para la poética romántica vincula el libro del poeta con la escritura de las obras materiales, la de la analogía entre distintas formas del lenguaje, una correspondencia en la que no es necesaria la mediación de una representación de acciones, la representación de una historia.

El hecho de que esta exigencia expresiva privilegie la imagen por encima del discurso, o la descripción por encima de la acción, tiene como consecuencia el que la narración de los acontecimientos se vea constantemente detenida por la necesidad de reproducir la escritura muda de las cosas. Así, por ejemplo, luego del paso del ciclón, a partir del Subcapítulo 8, hay una concatenación lógica de acciones en el relato que lleva del desenmascaramiento del Albacea y a la consiguiente necesidad de escapar de la ciudad; lo que finalmente desembocará, también mediante una secuencia coherente de acciones, en el viaje de Esteban a Europa. Sin embargo, la narración se detiene en una descripción del estado de la ciudad luego del desastre. Y en esta descripción se pone de manifiesto nuevamente la necesidad de establecer esta inmediata relación de expresión entre la escritura del texto y el lenguaje inscrito en las cosas; esta necesidad empuja a la escritura literaria a servirse de las palabras de manera intransitiva, “como el pintor se sirve de los colores”, esto es, no para mostrar o demostrar una determinada idea, sino para pintar con ellas una escena, como si fueran las palabras un fin en sí mismas,

sacrificando el lenguaje “al culto de la frase” (Rancière 2009: 26). Esto quiere decir que la escritura literaria se detiene en sus imágenes y se deleita en sus palabras, olvidándose por un momento de que tiene que dar cuenta de un relato y de las acciones de unos personajes. No le basta por ello con afirmar con toda precisión que la ciudad había quedado en escombros, sino que además añade que estaba “puesta en el hueso de sus vigas desnudas” (Carpentier 2006: 418). No le basta tampoco con decir que las casas de los pobres habían sido destruidas hasta quedar inhabitables, sino que se impone especificar que habían quedado reducidas a “horcones esquineros”, así como nombrar “un sillón de Viena” en el que se mece incómodamente una abuela; el efecto que produce el sonido de la palabra “hueso” o de la palabra “horcones”, el matiz particular que da a la descripción del desastre la imagen del “sillón de Viena”, la cadencia que tiene la frase “todo estaba mojado; todo olía a mojado; todo mojaba las manos” (Carpentier 2006: 419): estos recursos estilísticos, estas frases-imágenes, buscan reproducir, con la materialidad de sus sonidos, el efecto de su combinación, las evocaciones automáticas que provocan, como si fuera colores, aquello que expresan en su mudez todas aquellas cosas y la presencia silenciosa de aquellas personas anónimas que componen esta escena.

Pero a su vez este lenguaje inscrito en la materialidad de esta escena es un signo del cataclismo interior que experimenta Sofía por la experiencia de haber sido deseada por primera vez como mujer, estableciéndose también, en el mismo texto de este subcapítulo, una correspondencia específica entre el personaje y el contexto ambiental, de modo que este último, en cada una de sus partes, además de expresar la atmósfera de la época y el lugar, anunciando la inminencia de los grandes cambios que producirá la Revolución francesa, pone de manifiesto la particular etapa de vida de los jóvenes protagonistas, que ven su mundo personal puesto de cabeza, y a sí mismos expuestos a sensaciones y experiencias de los que hasta entonces nada habían podido imaginar. Esta contraposición entre imagen y discurso, o entre descripción y acción, que está vinculada asimismo con la necesidad de establecer estas correspondencias entre el exterior de las circunstancias y el interior de los personajes, como si las primeras fueran signos de los segundos, delata una primera contradicción propia de la poética expresiva, que consiste en la exigencia de hacer coherente la necesidad de expresar la “potencia de palabra”

inmanente a todo ser vivo, y la “potencia de vida” inmanente a toda cosa inanimada (Rancière 2009: 27), con la exigencia de producir un relato ordenado y secuencial de acciones en el que se ponga de manifiesto, por medio del discurso del narrador o de los personajes, las motivaciones y los efectos de dichas acciones. Veremos más adelante cómo Rancière ha formulado los términos de esta contradicción y sus consecuencias para la escritura de la novela moderna.

A partir de esta idea de la “poeticidad de las cosas”, Rancière arriba a un terreno común con la formulación de Auerbach acerca del “realismo ambiental” y el “historicismo ambiental”, cuya vinculación caracteriza a la novela moderna (Auerbach: 473). Auerbach sostiene que el tratamiento serio de la vida cotidiana y de los grupos humanos socialmente inferiores, así como el engarzamiento de personas y eventos particulares en el discurrir de la historia contemporánea, constituyen el fundamento del realismo moderno, al que la forma elástica y omnicomprendiva de la novela, en la que se pone en práctica el principio romántico de la mezcla de estilos, pudo dar adecuadamente expresión (Auerbach: 491). En este mismo sentido podemos leer las conceptualizaciones formuladas por Rancière acerca de la poética expresiva y su particular formulación del hecho poético: el mundo que se refleja en el lenguaje puede ser tanto el de la historia y la sociedad, como el mundo espiritual; la esencia de la poesía es idéntica a la del lenguaje en la medida en que la esencia del lenguaje es idéntica a la ley interna de las sociedades. De allí que la literatura, en su acepción moderna, sea “social”, pues expresa a la sociedad ocupándose de sí misma; y sea “autónoma” en la medida en que no tiene reglas propias, en que es el lugar sin contornos donde se exponen las manifestaciones de la “poeticidad”²².

De acuerdo con esto, la contradicción entre el “arte por el arte” y la literatura como “expresión de la sociedad” no es más que la manifestación de una contradicción más profunda y fundamental, situada en el corazón mismo de la nueva poética antirrepresentativa. De acuerdo

²² Para Rancière, la radicalidad literaria como “absolutización del arte” y el desarrollo de las ciencias históricas, políticas y sociológicas van juntos. Como hemos señalado, esta conceptualización coloca la práctica de los artistas puros, de los historiadores de las mentalidades y de las costumbres, de los soñadores del mundo de los espíritus, y de los críticos sociales materialistas, bajo el imperio de un mismo principio, que se puede resumir en dos reglas fundamentales: i) encontrar en las palabras la potencia de vida que las hace ser enunciadas; ii) encontrar en lo visible el signo de lo invisible. La literatura como “obra libre del genio individual” y la literatura “como testimonio sobre el espíritu y las costumbres” de una sociedad descansan en la misma revolución que, al convertir la poesía en un modo del lenguaje, sustituyó el principio de representación por el principio de expresión.

con Rancière, allí colisiona la afirmación de la poesía como modo del lenguaje y el principio de indiferencia respecto de los temas y los modos de expresión. Si, de acuerdo con esto último, lo propio del arte es realizar, a través de cualquier tema, su pura intención, la poeticidad como un modo de ser del lenguaje, por el contrario, supone una relación específica y determinada del lenguaje con aquello que dice (Rancière 2009: 76). Contra todo principio de indiferencia, la poesía es un lenguaje caracterizado por su motivación, por su semejanza con lo que dice: el poeta es aquel que no puede expresar nada distinto de lo que expresa y que no puede expresarlo en ningún otro modo del lenguaje. En este sentido, la poética romántica debe asumir (para no convertirse en una hermenéutica de la poesía del pasado “heroico” o “pre cristiano”) esta contradicción, realizar la literatura como unión de estos dos principios contradictorios. Para Rancière, la literatura —en especial la novela— no es más que el desarrollo de esta contradicción: el concepto mismo de escritura se desdobra y se convierte en la escena de la confrontación entre “dos escrituras”, conceptualizadas por Rancière como dos “mutismos igualmente elocuentes”: “la palabra muda” que la gran poética romántica confiere a todas las cosas y la “letra muda”, banal, de la escritura impresa, disponible para cualquiera y por ello “demasiado locuaz”, que destruye toda consistencia de la primera²³.

De acuerdo con lo anterior, si la novela se propone devolver su poeticidad a un mundo que la ha perdido, se trata de un esfuerzo contradictorio, porque no es posible que el mundo recupere esa poeticidad perdida, arrebatada por la época de la sociedad burguesa y el Estado moderno. La propuesta romántica de “la estética como modo de vida” equivale, en realidad, a una extemporánea reformulación de la época clásica de la Antigüedad; es decir, de algo que pertenece al pasado, a un pasado anterior al Estado y a la división del trabajo, una época ya clausurada, a la que ya no es posible regresar. En este sentido, para Rancière, la novela

²³ Esta contradicción es conceptualizada por Auerbach como el rechazo que la generación romántica que siguió a Hugo y Balzac experimentó hacia la civilización y la sociedad burguesa de su tiempo, un rechazo que debía convivir, sin embargo, con la propia condición burguesa de su vida y del ejercicio de su escritura (Auerbach: 504). En este dilema de rechazo instintivo e inevitable complicidad, y a la vez en medio de una libertad casi anárquica en el terreno de las opiniones, la elección de los temas, y el desarrollo de las idiosincrasias personales respecto de formas de vida y expresión, estos escritores, que no estaban dispuestos a producir la mercancía de masas que demandaba el creciente número de lectores nuevos y de dudoso gusto, se asilaron en una estética que cultivaba el estilo personal como suprema exigencia. Para Auerbach, el realismo basado en la mezcla de estilos siguió esta misma corriente y el retrato de las clases más bajas de la sociedad estuvo motivado no por intereses sociales, sino estéticos, en el sentido de que era la atracción por lo desagradable y lo patológico lo que motivaba su escritura; en su penetración literaria en la existencia de las cosas, el autor realista dejó de adoptar una postura personal respecto de ellas (Auerbach:505).

romántica o moderna se ve condenada a no hacer más que a poner de manifiesto la distancia entre sus aspiraciones poéticas y la prosa del mundo burgués. La novela no tiene entonces más objeto que la repetición infinita del acto de volver a poetizar todo lo que sea prosaico, lo que termina siendo sólo ocasión para que el artista haga valer incansablemente la fantasía en la que se concentra el poder poético de transformar toda realidad finita en “jeroglífico de lo infinito”; pero esta potencia sólo se demuestra a través de la destrucción de cualquier tipo de objeto: el principio de indiferencia devora al principio de poeticidad, y la “poesía” no es más que la disolución continua de la representación, nada más que el acto de exhibirse a sí misma, de exhibir, en detrimento de su objeto, su sola intención vacía (Rancièrè 2009: 93).

No obstante, la literatura se empeñará en definir teóricamente y en construir prácticamente una coherencia de los dos principios opuestos; revelará también en este intento que, más allá de la contradicción entre el principio expresivo de necesidad y el principio antirrepresentativo de indiferencia, hay una contradicción más profunda, cuyo lugar privilegiado es la novela, el género epónimo del romanticismo: la oposición entre la escritura que atestigua “una potencia de palabra” (presente en el poema, el pueblo y la piedra) y la escritura como “letra sin cuerpo”, disponible para todo uso y todo locutor, porque está separada de todo cuerpo susceptible de verificar su verdad. Lo que oculta la “novedad literaria” es el conflicto de estas dos escrituras.

En el siguiente acápite del presente Capítulo analizaré, desde esta perspectiva adoptada por Rancièrè, cómo en la escritura literaria de *El siglo de las luces* se ponen de manifiesto las características esenciales de la poética expresiva, así como la formulación de la referida confrontación de dos escrituras. Con ello trataremos de establecer los fundamentos con lo que, más adelante, buscaremos sustentar la propuesta de que la concepción de historia que subyace al texto de Carpentier es la opuesta a aquella que Lukács asocia con “el valor y el entusiasmo para plantear todos los valores de la vida popular” y representar literariamente “la causa del progreso humano” (Lukács: 293), pero no por ello contradictoria con el paradigma de literatura que sustenta la novela moderna.

1.3 La escritura literaria en *El siglo de las luces*

Al referirnos al texto que precede al Primer Capítulo de *El siglo de las luces* hicimos hincapié en que su escritura buscaba reproducir lo que el lenguaje inscrito en la guillotina silenciosamente manifestaba y simbolizaba; para ello, la escritura novelesca recurría a descripciones e imágenes que ponían de manifiesto la poeticidad de este objeto, es decir, la posibilidad de que la configuración de sus propiedades sensibles pueda ser asimilada a un ordenamiento de signos y, por consiguiente, a una “manifestación del lenguaje en su estado poético primero” (Rancière 2009: 56). Y esta potencia del lenguaje se podía interpretar como testimonio de lo que dicho objeto nos dice acerca de la sociedad, la época o la “totalidad histórica” del contexto o “milieu” que lo ha producido. Esta misma “poeticidad”, referida a distintas clases de objetos, la encontraremos, si bien ya engarzada en el relato de acciones y discursos, en el resto de la novela, en la medida en que el narrador novelesco “devuelve a los detalles insignificantes de la prosa del mundo su doble poder poético y significativo” (Rancière 2006: 49).

Esto acontece, en primer lugar, por medio de las detalladas y abundantes descripciones de las cosas, comenzando por la sonora enumeración de los rezos, las ofrendas y el vestuario de los asistentes a los funerales del padre muerto, ya en las primeras líneas del “Primer Capítulo”, para seguir con la descripción de los efectos de la luz sobre el mar y la ciudad, parecida esta última, en aquel momento, “a un gigantesco lampadario barroco” (Carpentier 2006: 365) debido a los cristales que adornan sus edificaciones; edificaciones que son prolijamente distinguidas por sus distintos términos arquitectónicos, para seguidamente ocuparse de la relación de los sucesivos efectos del calor, el viento y las lluvias sobre la ciudad y sus habitantes; deteniéndose el narrador en el barro, que se pega a la piedra de los palacios y salpica sus portones y enrejados, y en el olor a tasajo que todo lo invade. En esta corriente de descripciones de objetos, fenómenos o cualidades físicas, se entremezcla la de los pensamientos y sensaciones de los personajes, comenzado por las del “adolescente” Carlos, quien arriba a la ciudad y desde cuya perspectiva accedemos a las imágenes ya mencionadas.

Esta serie de descripciones responde a la noción, propia de la poética expresiva, de que en el cuerpo de todas las cosas está inscrito un poder de significación, de que toda forma reconocible es elocuente, de que cada una porta las huellas de su historia y los signos de su destino. Ya hemos visto que Auerbach define este rasgo de la escritura literaria moderna como una forma de comprensión orgánica de la particularidad ambiental de un contexto o un periodo en todas sus múltiples facetas, una penetración en la atmósfera completa de un “milieu”. La escritura literaria se presenta entonces como una reescritura y como un desciframiento de estos signos. El barro que se pega, como un mal sin remedio, a las columnas señeras y a los blasones tallados; el limo de las marismas que brota del suelo, y afecta las mansiones adornadas con mármoles y alfarjes; el salitre que verdece las aldabas, hacer sudar la plata, saca hongos de los grabados; todo ello es lenguaje inscrito en las cosas, que testimonia la verdad y la historia del lugar al que llega Carlos y donde viven su hermana Sofía y su primo Esteban: por lo pronto son los signos de una ciudad próspera, recientemente enriquecida, anhelante de mostrar blasones, al mismo tiempo sometida a un clima cambiante, descontrolado, que la humilla con la suciedad del barro y el salitre. La escritura literaria recoge además otro rasgo material cargado de significado: el olor del tasajo, omnipresente y acre, invade los palacios, impregna las cortinas, desafía el incienso de las iglesias. Se trata de un elemento maloliente, que atrae moscas e incomoda la vida de las personas, pero que es el sustento alimenticio de su población, del que no puede prescindir y al que solo los olores del tabaco y del café —a su vez otros signos con sus propios significados inscritos en su materialidad— logran contrapesar. La historia y el destino de esta ciudad y de sus habitantes están cifrados en la escritura muda de estas cosas oscuras y mediocres que la novela se ocupa, en primer lugar, al comienzo mismo del relato, de presentar al lector, mediante una reescritura vertiginosa y musical.

Pero el hecho de que junto a estas descripciones se halle, sin solución de continuidad, la presentación de los pensamientos y acciones de los personajes, pone de manifiesto un segundo aspecto de la noción de que “todo habla”: no existe la distinción entre temas nobles y vulgares, ni entre episodios narrativos importantes y episodios descriptivos accesorios; es decir no existe una jerarquía entre narración y descripción, entre primer plano y trasfondo, o entre hombres y

cosas; no hay elemento que no porte en sí la potencia del lenguaje a que hicimos alusión anteriormente, por lo que todo es llevado, en el texto de la novela, en pie de igualdad, con la misma fuerza del estilo del autor, siguiendo el mismo ritmo de la narración: los recuentos del Albacea sobre la muerte del padre, las elucubraciones melancólicas de Carlos, los pésames de los asistentes al entierro, la apariencia externa de Sofía, los síntomas de la enfermedad de Esteban. Todo está entretelado en el mismo río verbal en el que fueron presentados los primeros signos de este lenguaje inscrito en todas las cosas.

Al mismo tiempo, esta escritura muda de las cosas es también un soliloquio, que no le habla a nadie y que no dice nada, salvo “las condiciones impersonales, inconscientes, de la palabra misma” (Rancière 2005: 53). Esto quiere decir que, si las cosas mudas portan una palabra inscrita en ellas, un poder de significación, cuyo contenido puede ser descifrado como huellas de su historia o signos de su destino, al mismo tiempo, hay en ese contenido, habitándolo, un elemento irracional, un no-pensamiento, que proviene del “sinsentido de la vida”, de un “querer-vivir” ajeno a la razón (Rancière 2005: 51-55). Y en esta medida, la escritura literaria pone de manifiesto un uso del lenguaje que es “no comunicativo”, en el sentido de que no ofrece una exposición o una explicación del “sentido humano” de las acciones y los discursos de los personajes: a la racionalidad causal de las acciones la escritura literaria opone “la cualidad empírica de la vida”, que se manifiesta como un “asalto a las ilusiones de la conciencia” por parte de las fuerzas oscuras de lo inconsciente, de lo que está por detrás de los pensamientos, los sentimientos y las intenciones de los personajes. La escritura literaria no encadena acciones según la inteligibilidad propia de la época clásica, sino que cuenta una sucesión de hechos en los que no se busca demostrar la superioridad de ciertas acciones o caracteres, de acuerdo con un orden metafísico. Así, a la muerte del padre, los tres adolescentes se sumergen en las sensaciones que les provoca su nueva libertad. Al mostrárnoslos en la ociosa contemplación de los distintos cuadros de la casa, el narrador describe la *Explosión de una catedral* y, seguidamente, deja salir de la boca de Esteban una respuesta casi automática ante el asombro de Sofía —“es para irme acostumbrando”—, una respuesta que el personaje pronuncia sin saber por qué, como un juego de palabras sin sentido, pero que contiene una prefiguración

de las futuras vivencias y actitudes revolucionarias de Esteban (Carpentier 2006: 374). A su vez, la visión de aquella tela, pintada en otro tiempo, y llevada a la casa por razones inexplicadas, porta el anuncio del carácter violento y perentorio de las transformaciones políticas y sociales del futuro. Lo que la escritura literaria presenta son los gestos y las palabras que provienen de detrás de toda consciencia y de toda significación, es decir, los que no expresan intenciones o pensamientos conscientes, sean de los personajes que aparecen en la narración o de aquellos otros, desconocidos, que han producido los objetos visibles en el relato, sino lo que provienen del fondo oscuro de las fuerzas anónimas e insensatas de la vida —las que habitan en el pensamiento, en la sociedad, en el devenir de la historia, como un poder sin nombre, detrás de toda consciencia y de toda significación. (Rancière 2006: 46, 55).

La doble escena de esta “palabra muda” que la escritura literaria pone de manifiesto consiste en la reescritura y el desciframiento de los signos inscritos en las cosas, así como en la presentación del soliloquio de un lenguaje “intransitivo”, que no es una “palabra guiada por una significación a transmitir y un efecto a asegurar” (Rancière 2006: 47), sino un lenguaje que no tiene otro fin que la realización de su pura intención: no puede ni decir de otra manera lo que dice, ni dejar de hablar, ni dar cuenta de lo que profiere, ni discernir a quiénes conviene o no dirigirse; y en esa medida la escritura literaria resulta siendo demasiado locuaz, muestra demasiado, pues ya no está regida por ninguna norma de decoro o verosimilitud representativa, ni sujeta a la obligación de explicitar el sentido humano de las acciones que forman parte de la narración. La escritura literaria, en tanto lenguaje poético, ya no ordena lo visible del pensamiento conforme a la economía representativa, sino que tiene como principio esta disociación o desdoblamiento, por los cuales toda cosa presenta un sentido propio, todo visible, su invisible (Rancière 2009: 127-128). Ahora bien, esta disociación funciona como anticipación del sentido en la descripción novelesca, hace que las palabras afecten al lector sin hacerle ver, de manera que este pueda “ver sin ver”; pero se trata de una “potencia de ver” que se afirma por sí misma y, en esta medida, obstaculiza tanto la lógica narrativa, como la significación a transmitir y el efecto a asegurar por medio del relato, debido a que se trata de una mirada “no mimética”, en la que no hay una continuidad entre el ver y el decir, es una mirada “absoluta”

que la palabra no puede realizar, pues responde a la potencia de un ver que no está al servicio de la representación (Rancière 2009: 128). En otras palabras, el símbolo que hace hablar a todas las cosas, el símbolo que en todas partes pone sentido, retiene este sentido en su cuerpo, no lo hace pasar al relato: es imagen que no hace ver, lenguaje que no está a disposición del narrador. Hay un exceso de sentido que pone a la imagen por delante del relato. Cuando Rancière dice que “la novela apela a un lenguaje de las cosas que equivaldría a su propia supresión” (Rancière 2009: 130), lo que se quiere significar es que allí tiene lugar una oposición, un desacuerdo entre los dos mutismos que provienen de la identificación de la esencia de la poesía con la esencia del lenguaje: el de la palabra muda que la poética romántica confiere a todas las cosas y el de la letra muda, escrita, huérfana, que habla sin distinguir entre temas, personas o cosas: que es “letra errante”, disponible para cualquiera, sin importar su rango en la sociedad, y que en la edad moderna solo puede resistirse, anular, con su desorden poético, a la necesidad simbólica, la consistencia poética de la palabra encarnada en el mundo.

Ya hemos visto que, antes de que la novela comience a presentar en orden cronológico los distintos acontecimientos del relato, lo primero que el lector tiene entre manos es una especie de prólogo, en el que una voz habla en primera persona acerca de las impresiones que le produce la “Máquina”, un objeto al que también se denomina la “Puerta-sin-batiente”, que de pronto hace de marco del cielo estrellado, mientras se mece misteriosamente en la proa de una embarcación; esta voz también habla de un “Investido de Poderes”, de un hosco “Mandatario” que aparentemente está a cargo de esta Máquina. Las impresiones, los sentimientos y las acciones no tienen aquí un sujeto definido o identificable, ni un sentido claro, una correspondencia entre un antes y un después que explique, mediante una relación causal, qué clase de acontecimiento es el que tiene lugar. Este texto, presentado al lector sin mayores referencias que le ayuden a establecer quién, dónde y por qué está hablando, define el carácter literario de toda la novela; se trata de aquel “soliloquio que no se dirige a nadie”, es decir, de una escritura que se propone reproducir aquella otra escritura muda que “sabe y no sabe lo que dice”; no se trata de que el texto no tenga ningún significado o ningún contenido concreto, sino que no ofrece un ordenamiento de acciones, la representación de una ficción conforme a un

género y siguiendo unas normas de verosimilitud poética que expliciten el sentido de dichas acciones; es decir, no se sirve de las palabras para demostrar sino para pintar, no busca conmover ni persuadir, produciendo un efecto aleccionador en el lector; se trata más bien de una escritura que describe cosas, sensaciones, impresiones, mezclando a personajes sin un claro ordenamiento de causas y efectos, ni una jerarquía de caracteres o pasiones; pero que, al mismo tiempo, no puede decir de otra manera lo que está diciendo, puesto que le otorga al silencio de las cosas la elocuencia de un testimonio verdadero (Rancière 2009: 70). Es un lenguaje que impone frases e imágenes, una tras otra, reivindicando para sí una relación inmediata de expresión: La “Máquina” es una puerta que está abierta y luego cerrada, es una presencia que es también advertencia plantada sobre el sueño de los hombres, es guía porque tiene la apariencia de un instrumento de navegación, alzada en la proa del barco, oscilante como fiel de una balanza al compás de cada ola.

Este prólogo, por otra parte, muestra demasiado; contiene en sí, como se irá viendo a medida que se avanza en la lectura, varios de los temas principales de la novela, como la importancia que tendrá la guillotina y la violencia en la narración o la desilusión del Esteban respecto de Víctor Hughes y de los métodos de la Revolución. Pero el narrador no ha esperado a proponer este conflicto en el momento adecuado desde una perspectiva de intelección racional, es decir, cuando se pueda explicar, a través del encadenamiento de acciones previas, cuál es el papel que tiene la guillotina en los planes de Víctor Hughes, cuáles han sido las causas que han motivado que Esteban tenga sentimientos encontrados respecto del “iluminador de otros tiempos”, qué acciones de Víctor Hughes han motivado su desilusión respecto de la Revolución. En la escritura de la novela la potencia de palabra de las cosas se ha impuesto desde el inicio, esta potencia singular de creación que se entretiene en sus imágenes y descripciones, en pintar, sin saber para quién, en desorden y sin justeza, un contenido que, por otra parte, no puede dejar expresar, pero del que, al mismo tiempo, no puede dar cuenta ni razón, cuyas imágenes no se pueden acomodar a la economía ficcional de la poética representativa.

Esta primacía de la potencia material de las palabras por sobre la potencia intelectual de las ideas, aquí ejemplificada de un modo extremo, en la que el lenguaje “se ocupa de sí mismo”,

va a estar presente en el resto de la novela aun cuando se vayan explicitando los distintos sujetos, sus relaciones y sus caracteres, y en el relato se vayan encadenando acciones y discursos que corresponden inequívocamente a cada uno de aquellos. Lo que importa, según esta perspectiva de análisis, es que la fuerza de significación y acción del lenguaje que la escritura de la novela va a proponer, esto es, la relación entre las palabras y las cosas, y los temas que estas designan, no va a privilegiar la acción por sobre la vida, como en la poética representativa, es decir, no va a proponerse como el instrumento de un discurso racional de persuasión o seducción, mediante una verosímil representación de acciones, sino como “una máquina de hacer hablar a la vida”, una escritura que reproduce lo que el mutismo de las cosas expresa —lo que a la vez manifiesta y simboliza— y que por ende no responde a una voluntad de significar, en el sentido de que un sujeto determinado la profiera para determinados fines, sino que quiere expresar la verdad inscrita en lenguaje mudo de estas cosas, porque es más fiable que los discursos enunciados por labios humanos (Rancière 2011: 31; 2009: 48).

Es así que el primer acontecimiento importante del “Primer Capítulo” de la novela —la muerte del padre— no es presentado al lector más que en medio de la profusa descripción de la ciudad a la que arriba Carlos, el hijo, en relación con las sensaciones interiores que este suceso le provoca (la pena por no poder hacer música, el presentimiento del futuro encierro) y en el mismo nivel de importancia que la atención que se brinda al barro, a los olores, a la arquitectura. Las acciones y discursos de los distintos personajes son también presentados como parte de una efusión verbal que pasa de una cosa a otra, de un fenómeno a otro, de una sensación a otra, de una persona a otra. En lugar de una fábula que representa a hombres en acción que explicitan su conducta por medio de bellos discursos, la novela pone en escena una palabra que cuenta sin representar, privilegiando a la descripción por encima de la acción, las imágenes por encima el discurso. Esto quiere decir que las acciones y discursos de los personajes no están dispuestos de manera que expliciten un encadenamiento de causas y efectos con miras a demostrar una “idea fecunda”, que se basa en una manera de concebir la vida y la sociedad que supone la superioridad de la acción y la parte intelectual del alma por sobre la pasividad de la parte material ligada a la reproducción de la vida; sino que aparecen como manifestaciones de una

sola realidad prosaica en la que todo tiene una misma calidad y todo lleva inscrito un signo, una realidad que es un inmenso tejido de signos, los cuales portan el significado de una era, una civilización, una sociedad —la escritura literaria consiste entonces en el despliegue y el desciframiento de estos signos, en hacerlos hablar, en hacer que confiesen su verdad; y ello implica instaurar un nuevo régimen de significación, distinto al de la elocuencia de la retórica clásica o republicana, una manera distinta de adecuar el significante de las palabras a la visibilidad de las cosas (Rancière 2011: 32).

Todas las acciones que siguen a la muerte del padre, y que vienen a ser consecuencia de dicho acontecimiento, se ven en el texto ralentizadas, lastradas, con la detallada descripción de todas las cosas que rodean a los tres adolescentes, que influyen en su ánimo, que son redescubiertas, vueltas a mirar, llevadas o traídas de un lugar a otro. Cuando, al día siguiente del entierro y de la llegada de Carlos, se ven solos en la casa y experimentan a la vez pesar y una “deleitosa sensación de libertad” (Carpentier 2006: 372), el texto se entretiene en describir los bodegones del comedor y luego las viandas traídas del mercado; más tarde es la casa, con sus baldosas faltantes, sus estatuas sucias, su mobiliario desemparejado, lo que ocupa al narrador; luego serán el comercio y el almacén aledaños, a los que la curiosidad conduce a los jóvenes después de comer. Es a partir de estas descripciones, que reproducen lo que las cosas expresan en su mutismo, o que tratan de reproducir los signos inscritos en los objetos, que en muchos casos aparece la referencia a acontecimientos pasados o presentes: la estrecha cama de caoba de Sofía sirve como punto de partida para referirse al padre muerto, a su carácter y a sus hábitos, a la crianza de sus hijos y a su actitud hacia el sobrino Esteban. Más tarde es el agobio por los olores a tasajo, a cebolla, a café, el que impulsa a los jóvenes a dormir en la azotea, una acción que los lleva a soñar con otros mundos posibles. Antes de mostrarnos las acciones de Ogé, la novela se entretiene en una prolija descripción de su atuendo y su manera de hablar; en ese mismo largo párrafo Sofía se ha puesto a gritar: “¡Hay que hacer algo!”, una expresión que aparentemente solo sirve en ese momento para acuciar a Víctor Hughes, pero cuya enorme importancia futura ella no puede aún calibrar (Carpentier 2006: 400-401). Las acciones de los personajes aparecen entretejidas en la abundante y prolija descripción de todas las cosas, de

todas sus manifestaciones, en tanto que, para la escritura literaria, las acciones de los personajes forman parte de esa misma realidad prosaica, cuyos símbolos busca reproducir, y por ende comparten un origen detrás de toda consciencia y toda significación, en el no-pensamiento que habita en el fondo oscuro, irracional, de la vida (Rancière 2006: 55).

Como ha señalado Rancière a propósito de *Notre Dame de Paris* de Víctor Hugo, no se trata de que la novela no cuente una historia, ni deje de anudar y desanudar el destino de sus personajes; lo que la distingue es que los acontecimientos se presentan en ella como una encarnación más de lo que las cosas mismas expresan: en la novela de Victor Hugo los personajes aparecen como figuras salidas de la piedra y del sentido que ella encarna. Si el título de dicha novela no es una simple indicación del lugar y el tiempo en que transcurre la historia, sino que define a las aventuras del relato como una encarnación más de lo que la catedral de “Notre Dame” misma expresa “en la repartición de sus volúmenes, en la iconografía o el modelo de sus esculturas” (Rancière 2009: 28), el título de *El siglo de las luces* define asimismo a los acontecimientos narrados como encarnaciones de todo lo que esa época y el lugar donde se desarrollan los acontecimientos expresan. No sólo es una indicación del contexto (lugar y tiempo) de una invención del ingenio de un autor, que atribuye a los personajes de la acción la expresión que conviene a su carácter y dichas circunstancias; por el contrario, como quiera que es el “poder de palabra” que la poética romántica otorga a todo aquello que conforma “el siglo de las luces”, como nuevo objeto de la ficción, en la novela es la parte material de la palabra, es decir, su poder sonoro y gráfico, lo que gobierna a la expresión del pensamiento y al orden lógico de las acciones.

En el Sub-Capítulo 10 tiene lugar la fundamental decisión de Sofía de entregarse secretamente a Víctor Hughes. El texto no nos ofrece, sin embargo, una representación del carácter y de las acciones de este personaje que ponga de manifiesto su condición social o espiritual –es decir si es un personaje elevado o bajo, en ambos sentidos, moral o social– y una coherencia entre dicha condición y las acciones que el personaje lleva a cabo, de manera que el lector pueda colegir que Sofía está actuando así porque es una mujer de condición baja o porque es seducida por un hombre de baja catadura moral. La calidad democrática, revolucionaria, de la

escritura literaria implica, desde la perspectiva de Rancière, precisamente el que no pueda establecerse esta jerarquía de caracteres o acciones, sino que el texto se presente como una reproducción de los signos inscritos en todas las cosas, en todos los seres, intelectuales o materiales, que conforman un contexto o “milieu”, sin un orden preestablecido en el que los seres racionales, o la parte racional de las personas, determine el sentido de las realidades materiales o irracionales. De esta forma, lo que el texto propone son las sensaciones de Sofía, su lasitud y contento físicos, en un mismo nivel descriptivo y moral que sus sentimientos y reflexiones, unos y otros integrados, además, en el ambiente marinero, tanto en sus elementos naturales (el viento, los seres del agua, la geografía) como sociales (las distintas actividades a bordo), pero sobre todo imbricados en el contexto de una época singular: los personajes de la novela están huyendo de un gobierno represor y una sociedad anquilosada, y encuentran en la navegación a la que se han lanzado –sin haberlo planeado así, siguiendo a quienes representan tan misteriosamente este tiempo de grandes transformaciones– una liberación de todas las constricciones que los atenazaban, y todo en este escenario significa esa liberación –desde los fenómenos naturales, sometidos a leyes extrañas, hasta las costumbres marineras, desde las comidas anómalas hasta los entretenimientos violentos, tan ajenos y extraños a lo que hasta entonces fueran sus costumbres. La entrega de Sofía es presentada como parte de todo esta atmósfera de novedad, “de irrealidad” (Carpentier 2006: 441), como algo que surge de ella, y el ritmo de la escritura, la prosa vertiginosa que mezcla a los seres y las cosas, y pasa sin solución de continuidad de una descripción a otra, a veces alargando las frases para recrearse en adjetivaciones, en enumeraciones, o para proponer símiles con otra época y cultura; otras, empleando oraciones más simples que sirvan para un cambio de tema o de mirada, pero nunca repitiéndose o anquilosándose; tanto en el ritmo, como en la yuxtaposición de asuntos, la escritura emula el ritmo de la navegación, la rica variedad de la naturaleza y la idiosincrasia de la tripulación, lo que es a su vez es signo del ritmo y la novedad de los tiempos, la exaltación de la sensualidad y de la igualdad social que anuncia el extraño acontecimiento al que Hughes, Ogé y Dexter hacen referencia y del que tanto discuten.

Es el paradigma de la escritura como palabra viva el que rige a la novela —el que hace que la poesía sea un uso del lenguaje y no un género de las Bellas Letras — y en este sentido la prosa de la novela es poética porque reproduce lo que las cosas, en su mutismo, al mismo tiempo manifiestan y simbolizan; es decir, que reproduce la poeticidad de un mundo, esa cualidad por la que los objetos de este mundo pueden desdoblarse y ser tomados no solo como un conjunto de propiedades (efectos de una causa), sino como la manifestación de su esencia, como signos que vuelven visible la potencia de la causa que ha producido a dichos objetos; la novela no representa una poética causal de la “historia”, sino una poética expresiva del lenguaje, del lenguaje inmanente a todo objeto, de la potencia de desdoblamiento lingüístico de todas las cosas, que hace que todo pueda convertirse en lenguaje y, en tal sentido, expresar esta unión de lo consciente y lo inconsciente, de lo individual y de lo colectivo, como esencia de la poeticidad de los objetos en la que el pensamiento sabe y no sabe, y el lenguaje dice y no dice.

La irrupción de Víctor Hughes, el tercer protagonista de *El siglo de las luces*, que tanto acelera las acciones en la narración, debe ser considerada bajo este aspecto. Su irrupción no es representada para significar las ideas que sus acciones y discursos pudieran explicitar, sino como un conjunto de signos inscritos en esas acciones y palabras que el personaje pone en acto consciente e inconscientemente, pero también en sus gestos, atuendo y apariencia externa en general. El personaje no aparece, como en una obra dramática, para declarar verbalmente sus intenciones, sino que está tejido por la escritura literaria, al igual que el resto de las cosas, para reproducir lo que todo él expresa, en tanto encarnación de un lugar y tiempo precisos, tanto voluntaria como inconscientemente, intelectual como materialmente. Es así que antes de que el personaje explique verbalmente su presencia a los tres adolescentes, la narración se ocupa de describir su aspecto exterior, sus expresiones, su figura, su atuendo, su manera de hablar y gesticular; incluso sus primeras palabras aparecen en estilo indirecto, siempre entremezcladas con descripciones puntillosas que tratan de precisar la forma en que son pronunciadas. Lo que la aparición de este personaje va a significar en el desarrollo de la narración —específicamente en la trayectoria de los otros personajes— aparece una y otra vez expresado por medio de “frases-imágenes” que valen ellas mismas como manifestaciones de poeticidad, es decir, frases que

quieren reproducir lo que los elementos de la realidad, en su lenguaje mudo, manifiestan y simbolizan constantemente.

Por ello es importante para el narrador explicitar que “el visitante pasaba adelante sin haber sido invitado a ello”, que no sentía extrañeza ante el desorden de la casa, ni tampoco por el atuendo extravagante de Sofía, y que dio un capirotazo de experto a la porcelana de un jarrón, que acarició la Botella de Leyden, que alabó la factura de una brújula, e hizo girar el tornillo de Arquímedes, “mascullando algo acerca de las palancas que levantan el mundo”, antes de ponerse a hablar de sus viajes (Carpentier 2006: 388). Todos los gestos de Víctor Hughes —su señalar al suelo, sus guiños, su manera peculiar de cerrar el puño—, lo mismo que los objetos mandados a traer por los adolescentes desde Europa luego de la muerte del padre, reproducidos por el sonoro y variopinto lenguaje del autor, son signos del “siglo de las luces” como época de transformaciones, innovaciones, descubrimientos, de desafío a la autoridad. Y lo mismo vale para el prolijo relato de los viajes de Víctor Hughes por el Caribe, su revisión de los libros, su ponerse en mangas de camisa y armar los instrumentos de física, la exploración de todos los rincones de la casa, y más adelante el espontáneo desempolvar los trajes de los antepasados y el emplearlos como disfraces para juegos de imitación y parodia, su casi inconsciente elección de los personajes a imitar... Cada acción, cada gesto, cada frase, cada cosa, todo es un tejido de signos que hablan de una época y de una sociedad, que remarcan el aislamiento del lugar, su dependencia del clima, su atraso intelectual, pero también de la proximidad de los cambios, son signos que anticipan una y otra vez el futuro de la narración; revelan también, en ese sentido, el interior de cada personaje, las preferencias, inclinaciones y deseos que provienen de ese fondo oscuro del no-pensamiento, que dice demasiado, sin poder dejar de decirlo y sin poder decirlo de otra manera. El reordenamiento de la casa que lleva a cabo Víctor Hugues y el paso del ciclón por la ciudad son acontecimientos de la misma importancia significativa para la escritura literaria, portan signos con los que expresan una realidad que esta escritura quiere explicitar, a los que quiere hacer hablar, a los que quiere descifrar.

De acuerdo con el ordenamiento del relato, sin la intervención de Ogé, Esteban nunca hubiese recobrado la salud; y sin la revisión que hace Víctor Hughes de la contabilidad del

negocio, el Albacea no hubiese sido puesto en evidencia ante los herederos, ni este hubiese hecho delación de las actividades secretas de Víctor Hughes y de Ogé. El objeto de la novela, sin embargo, no es la intriga que el conjunto de dichas acciones pueda crear en el lector, moviéndolo a una emoción que responda a una determinada intención prevista para un espectador de una escena delimitada de la ficción. Para la escritura literaria el novelista es “aquel que viaja por los laberintos o por los subsuelos del mundo social”, el que “recoge los vestigios y transcribe los jeroglíficos pintados en la configuración misma de las cosas oscuras o mediocres”, el que “devuelve a los detalles insignificantes de la prosa del mundo su doble poder poético y significativo” (Rancière 2006: 49). En este sentido, el narrador viaja también por “los laberintos del yo”, “recoge los vestigios, exhuma los fósiles, transcribe los signos que son testimonio de un mundo” y es el “sintomatólogo que diagnostica los males” que sufre el individuo y la sociedad (Rancière 2006: 51), inventando una “hermenéutica del cuerpo social, esa lectura de las leyes de un mundo sobre el cuerpo de las cosas banales y las palabras sin importancia” (Rancière 2011: 41). En este sentido, la escritura literaria presenta las acciones que ejecutan conscientemente los personajes para producir determinadas consecuencias imbricadas en el mismo tejido verbal en que se manifiestan aquellas cosas y palabras puestas allí sin intención particular de algún sujeto, pero que sirven a esta tarea hermenéutica o diagnóstica del texto.

Uno de los males sociales modernos, producto de la misma paradoja constitutiva de la poeticidad expresiva, y que la novela moderna se ha ocupado de revelar, es el de la “errancia de la letra huérfana”. Para Rancière, la destrucción de la economía estable de la enunciación ficcional, su reemplazo por la anarquía de la escritura, tuvo por consecuencia el que la gran poética de la escritura universal se viera confrontada con “el desorden indisolublemente poético y político de la palabra muda y locuaz”, la de la disponibilidad de la letra escrita, y el poder de perversión que representa la destrucción de la escena reservada para la transmisión de la palabra, es decir, del decoro representativo (Rancière 2009: 108, 114). Este desorden tiene que ver con el apetito democrático que ha propiciado la sociedad moderna con su crítica al viejo orden jerárquico, permitiendo que tenga lugar una imitación impropia, inédita, esto es, la

imitación del libro como tal, la simple reduplicación de la igualdad de la escritura en lugar de la imitación regulada por las normas de las Bellas Letras (Rancière 2011: 80; 2009: 114).

Considero que este es uno de los temas que pone de manifiesto la escritura literaria en *El siglo de las luces* y que representa una clave de interpretación de las conductas de los protagonistas Sofía y Esteban que no ha sido tomada en cuenta debido precisamente a que se halla inscrita en detalles que pueden pasar inadvertidos en medio de las profusas descripciones que ofrece la novela. Ya al inicio del relato encontramos que los adolescentes se “abrazaron llorando, sintiéndose solos en el Universo, huérfanos desamparados en una urbe indiferente y sin alma, ajena a todo lo que fuese arte o poesía, entregada al negocio y a la fealdad” (Carpentier 2006: 378). En medio de las cajas que han llegado a la mansión luego de la muerte del padre, “se daba cada cual a leer lo que le pareciera: periódicos de otros días, almanaques, guías de viajeros, o bien una Historia Natural, alguna tragedia clásica o una novela nueva...” (Carpentier 2006: 381). Transcurrido el año del luto, los jóvenes andaban “metidos en inacabables lecturas, descubriendo el universo a través de los libros” (Carpentier 2006: 385). Víctor Hugues, al hallar varios libros amontonados en un rincón de la casa, exclama: “Veo que están ustedes muy *au courant*”, para que luego los jóvenes le muestren las obras de sus autores predilectos, cuyas ediciones el visitante palpaba con deferencia (Carpentier 2006: 391). Cuando tiene lugar la “Cena de Gran Cubierto”, se dice que “el comedor fue imaginariamente situado en Viena, por aquello de que Sofía, desde hacía algún tiempo, era aficionada a leer artículos que alababan los mármoles, cristalerías y rocallas” de dicha ciudad (Carpentier 2006: 396). Más adelante, sabemos de Sofía que “sentíase ajena, sacada de sí misma”, y que “de París le llegaban libros muy codiciados unos meses antes, impacientemente pedidos por catálogo, pero que ahora quedaban medio empaquetados en un entrepaño de la biblioteca” (Carpentier 2006: 406). De Esteban se nos dice que “ciertas novelas modernas, de una crudeza jamás conocida, le habían revelado que la verdadera voluptuosidad obedecía a impulsos más sutiles y compartidos” (Carpentier 2006: 408).

Estos son signos que nos dicen que los jóvenes protagonistas padecen los síntomas de este mal de su tiempo, ocasionado por la errancia de la palabra muda, la disponibilidad de la

letra escrita. En las particulares circunstancias en las que se encuentran, sin padre y bajo el consejo de un Albacea que solo se interesa por su propio enriquecimiento, la influencia de las varias y desordenadas lecturas en los protagonistas no puede ser sino fundamental en la formación de sus temperamentos e inclinaciones. Por otra parte, el estado de excitación, de confusión, de desatención y dispersión en el que la novela nos los va presentando a medida que avanza la narración, apunta a este querer “emparentar literatura y vida”, a este hacer “que toda fuente de excitación sea equivalente a cualquier otra”, que definen a la “agitación”, al “tumulto incesante de deseos y pensamientos, de apetitos y frustraciones” que provoca el que “todas las palabras, todas las imágenes, todos los sueños, todas las aspiraciones estén a disposición de cualquiera” (Rancière 2011: 79-80), incluso de unos jóvenes huérfanos —aunque con los medios para adquirir libros europeos— de una colonia española centroamericana. El desarrollo de la novela pondrá de manifiesto de qué forma particular estos síntomas son conceptualizados por el autor y por ende cómo influyen en los acontecimientos narrados, en las trayectorias de los protagonistas y en su relación con los acontecimientos históricos ficcionalizados.

Este último asunto reviste singular importancia debido a que los rasgos que definen el carácter de esta “enfermedad” son también los que definen la poética bajo la que se escriben las novelas, la poética de la literatura como régimen nuevo del arte de escribir, puesto que la literatura consiste en el arte de escribir que desdibuja la distinción entre el mundo del arte y la vida prosaica haciendo que cualquier tema sea equivalente a cualquier otro (Rancière 2011: 82). Para Rancière, el género sin género de la novela misma es esta enfermedad de la imaginación, pues en ella queda abolido todo principio de realidad de la ficción, oscurecida toda distribución legítima de la palabra (Rancière 2009: 115). Al no distinguir entre temas nobles e innobles, la novela opera un ensanchamiento de la esfera de lo representable y pone así en cuestión la oposición clásica entre acción y vida, o entre poesía e historia. Lo propio de la escritura literaria consiste en no deberle nada a sus temas y ello implica que nada separe lo que pertenece al arte de lo que pertenece a la vida prosaica. En este sentido, la equivalencia entre todos los temas, disponibles para los diferentes estilos, que la literatura proclama, responde a la equivalencia que

los personajes víctimas del mal de la letra errante instauran entre todos los objetos susceptibles de proyectar la excitación buscada (Rancière 2011: 84).

Ahora bien, este principio de igualdad de todos los temas que caracteriza la “literariedad” de la novela, a la vez que destruye el sistema de la representación, destruye también el otro principio de la literatura, el de la encarnación de la palabra, el de la gran poesía-mundo, la poesía del “todo-habla” (Rancière 2009: 116). Al respecto, Rancière señala que los “espíritus lúcidos” de la era romántica concluyeron que la bella poesía antigua, “la poesía ingenua” fundada sobre este postulado de “poeticidad misma de la vida”, ya no era posible, puesto que la prosa de los intereses materiales, de la administración política y del pensamiento científico se habían ocupado ya de dispersar para siempre las viejas nupcias entre poesía, mitología y vida colectiva (Rancière 2011: 35). Es en este sentido que se puede decir que la identificación de la esencia de la literatura con la esencia del lenguaje sobre la que se basa el paradigma moderno de literatura implica una incompatibilidad, una disociación esencial entre la necesidad de su principio simbólico —que afirma una necesaria identidad entre la potencia de la subjetividad y cualquier forma de su manifestación sensible, el que la palabra no pueda expresar lo que dice más que de la manera en que lo hace— y la libertad del principio de indiferencia — que afirma que no hay correspondencia entre la forma y el tema representado—, en la medida en que la novela no puede devolver su poeticidad a un mundo que ya la ha perdido para siempre (Rancière 2009: 95, 104, 117). No obstante, para Rancière, si bien la literatura no dejará de formular esta paradoja, se empeñará al mismo tiempo en construir en la práctica una coherencia de estos principios opuestos (Rancière 2009: 96, 135).

Al analizar el desarrollo de la novela, veremos de qué manera Carpentier plantea y resuelve esta oposición, y construye a partir de allí una coherencia. Esto es, en primer lugar, de qué manera plantea la contradicción entre el efecto “perjudicial” (en términos de Rancière²⁴) que la equivalencia entre vida y literatura hace a la literatura (o la manera en que sus personajes

²⁴ Como veremos en los siguientes capítulos de la presente investigación, la equivalencia entre vida y literatura es concebida por Rancière como “perjudicial” debido a que conduce a una ciega voluntad de “estetizar” la vida cotidiana, proponiendo objetos particulares de deseo a partir de la ilusión de que cosas e individuos concretos poseen propiedades reales que corresponden a las sensaciones y excitaciones que provoca la excesiva disponibilidad de palabras, imágenes y pensamientos propia de la modernidad.

funden arte y vida en su obra), y, en segundo lugar, de qué manera plantea y resuelve, en su escritura literaria, la oposición de los dos principios organizadores de la poética antirrepresentativa.

1.4 La revelación de la mediación interna y el deseo mimético

Si hemos visto que la escritura literaria o novelesca pone de manifiesto una imitación enfermiza, provocada por la misma literariedad de su poética antirrepresentativa, haremos referencia ahora a un análisis más específico del tipo de imitación que revela el discurso novelesco, al que Girard denomina “deseo triangular”.

La formulación del deseo triangular queda bien establecida en esta primera parte de la novela, en la que el mundo cerrado de los dos protagonistas, Sofía y Esteban, es trastornado por la irrupción de Víctor Hughes, quien pone en orden el mundo al revés de la mansión y hace salir a los adolescentes de su encierro, enfrentándolos al mundo exterior, primero exponiendo los malos manejos del Albacea, en quien ya no pueden confiar para seguir una vida despreocupada, y luego arrastrándolos en su propia huida de las autoridades coloniales. En el mundo cerrado de la mansión, los ídolos de los adolescentes —poco a poco abandonada su escasa práctica de la fe cristiana— son, como los de Emma Bovary, lejanos: los libros, las informaciones de la prensa, les han sugerido formas de vida a imitar que tienen lugar en universos distantes, cuyas “esferas de posibilidades” no entran en contacto (Girard 1985: 13-15). Ya al inicio la escritura literaria nos describe a Carlos deplorando tener que vivir en una isla, soñando con la posibilidad de ir a otras tierras “rodando, cabalgando, caminando [...] durmiendo en albergues de un día, en un vagar sin más norte que el antojo, la fascinación ejercida por una montaña pronto desdeñada por la visión de otra montaña —acaso el cuerpo de una actriz, conocida en una ciudad ayer ignorada, a la que se sigue durante meses, de un escenario a otro, compartiendo la vida azarosa de los cómicos...” (Carpentier 2006: 369), una clase de deseos de inspiración claramente romántica y libresca.

El caso de Sofía es más complejo debido a que en ella persiste, desde antes de que tenga lugar la sugestión de los libros, una mediación externa aún más alejada, reforzada por su educación conventual, que es —al igual que en Combray (Girard 1985: 181)— la de las divinidades domésticas, entre ellas, la más importante, la del padre, a quien ella, al principio, no puede dejar de mostrar veneración. Así, vemos que Sofía reprime su furor contra el “maldito incienso” al recordar que se quemaba en la ceremonia fúnebre de su padre (Carpentier 2006: 371), y es la última en decidirse a dejar de asistir a las primeras misas de difuntos que se celebran en su memoria (Carpentier 2006: 394). No obstante, en actitudes similares a la de los otros dos jóvenes, huérfanos a sus anchas en la mansión sin padre, la novela se entretiene en presentárnosla “con los tacones al nivel de las sienas de su primo, trasegando libros a distintos escondrijos que llamaba ‘sus cubiles’, donde podía repantigarse a gusto, desabrochase, correrse las medias, recogiendo las faldas hasta lo alto de los muslos cuando tenía demasiado calor...”, diciendo palabrotas (Carpentier 2006: 384) y soñando con la Ópera y el Teatro francés, y el Voltaire de Huodon (Carpentier 2006: 378).

Esteban, por su parte, sujeto a los achaques de su enfermedad, pareciera un ser de inclinaciones espontáneas, naturalmente encantado por lo imaginario, lo fantástico (Carpentier 2006: 373) y, como hemos visto, ya inconscientemente adelantándose a lo que vendrá con la Revolución. Esta espontaneidad, sin embargo, no deja de verse sugestionada por las noticias, progresos, transformaciones y modas europeas, aunque el texto de la novela no sea tan explícito al respecto. Así, además de los numerosos “libros destinados a constituir una biblioteca de ideas nuevas y nueva poesía” que llegan a la casa desde el extranjero, la narración enfatiza que el arribo de artefactos de un gabinete de física es por iniciativa expresa de Esteban, que quiere “sustituir sus autómatas y cajas de música por entretenimiento que instruyeran deleitando” (Carpentier 2006: 380), una iniciativa que tiene una orientación marcadamente ilustrada.

La presencia de Víctor Hughes constituirá ocasión para que los deseos de los jóvenes se vean afectados por una clase de mediación distinta, que Girard define como “interna”, en el sentido de que hay una proximidad suficiente entre el sujeto deseante y el mediador como para que las “dos esferas de posibilidades” se penetren, más o menos profundamente, la una en la

otra (Girard 1985: 15). Esta distancia no es física, sino social, intelectual o espiritual. Así, de acuerdo con Girard, cuando esta distancia es grande, y la mediación es “externa”, el mediador y el sujeto nunca pueden desear lo mismo, y no puede haber rivalidad del sujeto con el mediador. Es por ello que “el héroe de la mediación externa” proclama en voz alta la naturaleza de su deseo y venera abiertamente a su modelo. En el caso de la mediación interna, el sujeto deseante lejos de vanagloriarse de su proyecto de imitación, lo disimula cuidadosamente. Esto se debe a que el impulso del sujeto deseante hacia el mediador, propio del deseo triangular, es roto por el mismo mediador ya que, al estar dentro del mismo universo y entre-penetrarse sus esferas posibilidades, el mediador también desea, y quizá hasta posee, el objeto de deseo. De esta forma, el sujeto deseante, al mismo tiempo que siente una fascinación por su modelo, ve en él un obstáculo para la consecución del objeto y supone en el mediador una voluntad perversa con respecto a él. En tal sentido, lejos de manifestarse fiel vasallo, este sujeto solo piensa en repudiar los vínculos de la mediación. Sin embargo, para Girard, estos vínculos son más sólidos que nunca, lo que implicará que el sujeto experimente un sentimiento desgarrador formado “por la unión de dos contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso”, que no es otra cosa que el odio, algo que “sólo el ser que nos impide satisfacer un deseo que él mismo nos ha sugerido” puede provocar (Girard 1985: 16-17).

Si esta primera parte de la novela nos presenta a Víctor Hughes como la aparición de la mediación interna, sólo mostrará el proceso por el cual éste consigue imponer su prestigio ante los jóvenes protagonistas e iluminar con este prestigio el objeto de su deseo mimético. Resulta evidente que su origen, su pasado, sus cualidades personales y su experiencia de vida le permiten rápidamente ganarse la admiración de los adolescentes. Víctor Hughes encarna el ansia de viajar y conocer el mundo que ya en ellos se albergaba como un sueño imposible; él es quien revela los engaños del Albacea, ordena la casa y ayuda eficientemente a reparar los daños del ciclón. Posibilita, sobre todo, la curación de Esteban. Rápidamente se convierte en “el guía”, el “iluminador”: “su aparición, acompañada de un trueno de aldabas, había tenido algo diabólico —con ese aplomo en apoderarse de la casa, en sentarse a la cabecera de la mesa, en revolver los armarios. De súbito habían funcionado los aparatos del Gabinete de Física; habían salido los

muebles de sus cajas; habían sanado los enfermos y caminado los inertes.” (Carpentier 2006: 434).

Ahora bien, este prestigio ilumina, transfigura —completa la transfiguración de— una forma de vida que los jóvenes solo habían entrevisto como algo imposible, algo con lo que jugar o soñar. “La imaginación del héroe es la madre de la ilusión, pero este niño sigue necesitando un padre, y este padre es el mediador” (Girard 1985: 27); para Girard, es siempre un tercero el que asegura el contacto entre el sujeto y el objeto. Primero fue el poder de sugestión del texto impreso, los libros y las noticias; ahora es Víctor Hughes el que les designa este objeto de deseo. Pero se trata aquí de un “mediador interno”, es decir, alguien que no solo señala, sino que posee, él mismo, ese objeto de deseo, y además bajo la atractiva forma de un “secreto”; y es este secreto de Víctor Hughes, que está relacionado con su filiación masónica, el que comienza por fascinar a Sofía, sobre todo porque implica “una acción oculta” (Carpentier 2006: 425-426). Luego serán, sin embargo, las conversaciones entre Víctor Hughes y Ogé, en medio de su huida de las autoridades coloniales, las que definirán la imagen —ya transfigurada— aquella forma de vida, la vida dedicada, comprometida con la Revolución, que estos dos extranjeros personifican, al punto de que Esteban ahora “tenía la impresión de haber vivido como un ciego, al margen de las más apasionantes realidades, sin ver lo único que mereciera la pena de ser mirado en esta época” (Carpentier 2006: 432). Y precisamente la pequeña aventura, lejos de su ciudad, acompañando a Hughes y Ogé en su periplo por la costa de la isla, les permitirá saborear el encanto de las posibilidades de aventura que parece ofrecer este tipo de vida, la ilusión de ese “hacerse un poco del dueño del mundo”, que les hace gozar “de un contento físico jamás conocido antes” y preguntarse si realmente fueron jóvenes alguna vez (Carpentier 2006: 432, 438, 439). Para Sofía, Víctor Hughes comenzará a ser aquel “que tenía el poder de transfigurar la realidad” (Carpentier 2006: 437).

Girard afirma, “a medida que el mediador se aproxima, su papel crece y el del objeto disminuye” (Girard 1985: 45). Así, el objeto no es más que un medio de alcanzar al mediador, al ser del mediador (Girard 1985: 53). Para Girard el deseo mimético termina siendo “deseo metafísico” en el sentido de que es una desviación de la necesidad humana de trascendencia. La

moderna negación de Dios no suprime la trascendencia, pero la desvía del más allá al más acá, la convierte en trascendencia desviada hacia lo humano; la imitación de Jesucristo se convierte en la imitación del prójimo, es decir, del mediador interno (Girard 1985: 58, 77). Esto conlleva a una divinización del mediador, que posteriormente se transformará en odio. Pero primero el sujeto deseante se aproxima al mediador, como el narrador proustiano, con terror y temblor, pues el mediador es “el guardián implacable de un jardín cerrado en el que sólo los elegidos disfrutarían de beatitudes eternas” (Girard 1985: 75). Así, al final del “Primer Capítulo” de *El siglo de las luces*, Esteban se siente más sólido, más hecho, más levantado en estatura masculina cuando está junto a Víctor Hughes, y está dispuesto a dejar su casa y acompañarlo a Europa. Y antes de separarse, Sofía, por su parte, se le ha entregado en secreto en su camarote del *Arrow*.

Al analizar el desarrollo de la novela veremos de qué maneras esta va a mostrar la evolución del deseo triangular en los dos jóvenes protagonistas; esto es, cómo cambian su sentimientos de veneración y de afecto respecto de Víctor Hughes, y cómo cambia su percepción del objeto de su deseo, la “vida revolucionaria”; y si estos cambios siguen el modelo propuesto por Girard, esto es, si tiene lugar la “recuperación del tiempo” en los personajes y el tomar consciencia de la naturaleza imitativa de sus deseos.

Capítulo 2

La contradicción de los principios de la poética expresiva en *El siglo de las luces*

2.1 El estilo y la poeticidad del mundo

Si el paradigma moderno de literatura, establecido en el lugar del sistema normativo de las Bellas Letras, conlleva una contradicción en sus dos grandes principios —la indiferencia de la forma con respecto a su contenido y la idea de que la poesía es un modo del lenguaje—, esta resulta siendo a la vez necesaria y productiva para la literatura, en la medida en que las obras de este nuevo paradigma se proponen mantener unidas a las potencias de disyunción inherentes a dicha contradicción. En otras palabras, la literatura al realizarse convierte en obra su propia contradicción (Rancière 2009: 22, 232), lo que para Rancière significa que en ella fructifica la tensión entre dos escrituras —la gran escritura de las cosas o el libro de los símbolos de la poeticidad de un mundo y la “letra muda y locuaz” o la “escritura desnuda”, huérfana, sujeta al azar de la atención flotante de cualquier lector, a merced de lo que dicha atención extraiga de la página impresa y de la cadena de palabras e imágenes en la cual se traduce (Rancière 2009: 135, 230).

En el presente capítulo buscaré establecer la manera en que en *El siglo de las luces* se manifiesta y fructifica esta tensión, centrando mi análisis en los Capítulos Segundo, Tercero y Cuarto, en los que tiene lugar el primer trayecto vital de Esteban, que comienza con su arribo a Europa en plena Revolución francesa y culmina con su regreso a casa, desencantado de aquel acontecimiento y sus consecuencias; en la medida en que esta sección de la novela propone un arco narrativo coherentemente establecido, es decir, una arquitectura que ordena en una “lógica ficcional” una serie de acontecimientos, con un inicio y un final claramente señalados, es posible identificar allí, como una presencia que irrumpe en la arquitectura del relato, aquel inevitable desacuerdo entre la “mirada que apunta a la Idea” y la mirada que “se dirige a la prosa del mundo” (Rancière 2009: 136), que se halla en corazón de la poética expresiva que gobierna a dicha escritura.

El problema al que se refiere Rancière consiste en que la revolución que había entronizado a la estética expresiva conllevaba la oposición entre “el gran poema jeroglífico” inscrito en todas las cosas —o en las profundidades del espíritu— y los “débiles recursos de la frase impresa sobre la página” (Rancière 2009: 232). Y este desacuerdo dificultaba la aspiración de hacer de la novela, en tanto forma típica de la poética expresiva, el equivalente de la epopeya en la Antigüedad clásica; es decir, de “producir el sustituto moderno de la una clasicidad romántica perdida” (Rancière 2009: 147, 189). Ya no es posible, como en aquella época, una escritura que sea “el libro de la vida de un pueblo” y “de una edad del mundo”, que exprese sin proponérselo conscientemente la poeticidad de “un mundo originalmente poético”. La aspiración romántica de “volver a poetizar” la realidad prosaica, a fin de alcanzar un acuerdo entre la forma y la idea, esto es, la conciliación de los dos principios de la poética expresiva —la necesidad del lenguaje y la indiferencia de lo que se dice— no resulta factible en la época moderna. La vieja poética de la representación debía ser sustituida no por otra concepción poética, sino por la prosa de la filosofía y de la ciencia, debido a que la “emancipación de la materialidad” alcanzada en el mundo moderno significaba en definitiva el retiro de la “materialidad del arte”, la muerte de su función lingüística de manifestación de un sentido en una forma (Rancière 2009: 138, 142, 189). El arte de la escritura estaba acorralado entre la “gran multiplicación de los lenguajes” que hace hablar hasta a la más modesta de las piedras y los signos instrumentos del pensamiento (Rancière 2009: 233).

Esta es una idea que proviene de la metodología filosófica de Hegel y su historicismo progresista (Lukács: 27), que implica la imposibilidad de retornar a edades del mundo anteriores, ya clausuradas por la dialéctica del desarrollo histórico; y también una nueva concepción del ser humano que abandona la idea de una esencia inalterable y concibe al hombre como producto de sí mismo, de su propia actividad en la historia. Desde este punto de vista, los problemas sociales de la modernidad no podrían resolverse por medio de la poesía (volviendo a “poetizar la realidad prosaica”) sino por medio de otra clase de escritura, una que se inscribe en la realidad material como obras de ingeniería, vías de comunicación, canales de irrigación: estos son los poemas del hombre nuevo, “poemas de una hiperescritura, que sustrae la potencia

comunitaria a la errancia de la letra democrática” (Rancière 2009: 129). Los males que esta última provoca en la sociedad moderna —el torbellino sin descanso, a la busca de “excitaciones” que hace errar a las personas sencillas y provoca la desdicha social— no podrían ser resueltos sino mediante esta “escritura sin palabras”, en la que quedaría traducida finalmente la poética romántica de la palabra presente sobre las cosas mudas y también aquella de la equivalencia entre la “mirada que apunta a la Idea” y la mirada que “se dirige a la prosa del mundo”, en el sentido de que hace posible una concordancia entre una mística comunitaria y una escritura: la escritura que la ciencia inscribe en la materialidad de las cosas y mediante la cual el espíritu de vida se comunica con el pueblo de los humildes y le da su alma a la comunidad. (Rancière 2009: 122, 124, 125).

Para Rancière esta es la conclusión que se extrae de las novelas del realismo social, una conclusión que, sin embargo, implica el que la novela, precisamente, no pueda ser “el poema nuevo”, pues al situar la potencia de su principio poético —la consistencia “lingüística” de la poética romántica— fuera de la escritura del libro, pone en evidencia la contradicción de que finalmente el novelista escribe para quienes no deberían leerlo, en la medida en que muestra a sus lectores que toda la desdicha de los héroes o heroínas novelescos proviene de la letra errante (Rancière 2009: 126). La potencia de la mirada —la que penetra en la totalidad ambiental de un contexto y determina que para sanar la desdicha social hace falta escribir el libro de vida con obras de ingeniería— no puede ser realizada por la palabra, pues se trata de una mirada “no mimética”, es la potencia de un ver que ya no está a servicio de una representación (*mimesis*), sino que se afirma por sí mismo y obstaculiza la lógica y la enseñanza de una narración; pero al mismo tiempo este “poeta vidente” (el novelista) no cuenta con un lenguaje propio, uno que sea diferente del lenguaje del periódico barato, es decir, la escritura hecha de palabras, la misma “letra muda-locuaz” y democrática que causa la desdicha social (Rancière 2009: 129). Por ello es que el destino de esta contradicción, la contradicción de la poética expresiva, sería el que la “utopía política del hierro glorioso” obtenga para sí la potencia ligada a la utopía literaria romántica, la “del poema de piedra y de la obra-catedral”. La escritura literaria podría quedar

entonces circunscrita al ámbito de lo imaginario, “cuyos recursos infinitos hace jugar el hombre fabulador para su público natural, que es el hombre fabulador” (Rancière 2009: 130).

Habiendo sostenido la vinculación de *El siglo de las luces* con el paradigma romántico de literatura, resultaría pertinente preguntarse en qué medida resulta justificable la existencia misma de este texto, dado que los presupuestos en que sustentan la poética que rige la mirada del narrador niegan la posibilidad de que el texto, en tanto compuesto de palabras impresas disponibles para cualquier lector, pueda alcanzar el fin que dicha poética prescribe, esto es, el de “volver a poetizar” la realidad prosaica por medio de la creación artística. Rancière sostiene, sin embargo, que la novela se resiste a esta condenación y vive, precisamente, gracias a esta paradoja, es decir, al choque de sus principios (Rancière 2009: 131), pues la literatura es “el sistema de los posibles que determina el acuerdo imposible entre la gran escritura de las cosas y la democracia de la letra muda-locuaz”; y las formas que adopta la escritura literaria buscan precisamente mantener unidas a “las fuerzas centrífugas, las potencias de disyunción, inherentes a la contradicción” de sus principios (Rancière 2009: 231). La resistencia y el desarrollo de la novela moderna han estado marcados precisamente por la insistencia en tratar de superar esta contradicción mediante la debilidad de los medios de los que ha dispuesto, que son los mismos que los del “gran parloteo de la escritura muda”, los de la letra errante que se va hablar a la “multitud sin rostro de los lectores de libros” (Rancière 2009: 231-235).

Propondré ahora que en *El siglo de las luces* es posible identificar una búsqueda, en los términos propuestos por Rancière, de esta elusiva identidad entre mirada y escritura, es decir, una escritura que busca armonizar la necesidad de la forma con la indiferencia del tema, o el carácter absoluto del arte con la virtualidad del lenguaje presente en cada cosa (Rancière 2009: 161). La manera en que tiene lugar esta búsqueda puede ser formulada a partir de la reflexión que Rancière ofrece acerca de la “absolutización del estilo” en Flaubert (Rancière 2009: 139, 151). Rancière interpreta esta fórmula flaubertiana en el sentido de que escribir con estilo significa un “ver las cosas” que no tiene otra relación con esas cosas que no sea este “verlas”, y que no tiene ninguna idea acerca de ellas que se aparte de la idea “de ellas” tal como se manifiesta en el medio de esta visión; esto quiere decir, para Rancière, verlas desligadas de

cualquier forma de presentación que se fundamente en una idea predeterminada acerca de la manera en que las situaciones, los sentimientos, los caracteres, las acciones deben manifestarse, sucederse o tener efectos unos sobre otros, debido precisamente a una concepción preestablecida de lo que es un acontecimiento o un sujeto. La absolutización del estilo significa que las cosas se han desligado de una idea de la naturaleza en la que se funda la poética de la representación (Rancière 2009: 140). Pero, por otra parte, significa también que el estilo no es la libre expresión de una subjetividad que trata arbitrariamente de sumergir “toda realidad prosaica en el éter de la poesía” (Rancière 2009: 139), sino que consiste en una “seriedad objetiva”²⁵ que, mediante el empleo cuidadoso de la capacidad expresiva del lenguaje, alcanza a revelar la verdad del mundo de los fenómenos (Auerbach: 486, 489).

En este orden de ideas, la peculiar escritura literaria de *El siglo de las luces* no constituye el despliegue de un virtuosismo lingüístico destinado a la repetición incesante del acto de volver a poetizar todo lo que sea prosaico, a “transformar toda realidad finita en jeroglífico de lo infinito” (Rancière 2009: 93), sino que se propone como una potencia visionaria que se sirve del mismo artefacto de esta escritura emancipada de todo tema bello o apropiado para dejar sentir, por debajo de la prosa banal de las comunicaciones sociales y de las disposiciones narrativas ordinarias, “la verdadera prosa poética del gran orden o del gran desorden” del mundo moderno: “la música de las afecciones y de las percepciones desligadas, revueltas en el gran río de lo Infinito”, en ese “gran fondo indeterminado que subyace al mundo de la representación” que formulara Schopenhauer (Rancière 2009: 143, 146, 151). Al igual que en Flaubert, el estilo de Carpentier en *El siglo de las luces* se propone reconstituir una objetividad épica haciendo oír el “movimiento, casi imperceptible, pero universal e incesante” que subyace a la superficie de los acontecimientos políticos, sociales o económicos de la modernidad (Auerbach: 91); pero en Carpentier esta penetración que lleva a cabo la escritura novelesca más que transparentar, “en su opacidad”, el “gran tedio” del ajeteo vacío y crónico

²⁵ Para Auerbach esta fe de Flaubert en la capacidad de la expresión lingüística, si es cuidadosamente empleada, para revelar la verdad del mundo de los fenómenos, descansa en la concepción (“mística”) de que una concentración absoluta, hasta el olvido de sí mismo, en los distintos asuntos de la realidad, los puede transformar al punto de permitirles alcanzar una expresión madura; los asuntos a narrar invaden completamente al escritor, al punto de que sus latidos no le sirven sino para sentir los latidos de todo lo demás, hasta que se alcanza finalmente la expresión perfecta, que comprende la totalidad del acontecimiento y además lo juzga con imparcialidad (Auerbach: 487).

en que consiste la esencia de la vida moderna (Rancière 2009: 143), ensancha y profundiza, una y otra vez, el alcance de la visión que el narrador comparte con el lector, tanto en un sentido temporal, ampliando de un momento a otro el marco cronológico que sirve de referencia a los acontecimientos narrados, como en un sentido material, “descendiendo” a detallar una variedad de objetos que forman parte del ambiente en que tienen lugar dichos acontecimientos. Esta particular “manera de ver” produce el efecto de desligar los acontecimientos que son objeto del relato de su contexto más inmediato, el de la influencia que sobre ellos tienen los personajes, haciendo que se vean empequeñecidos por el más amplio marco de la historia de toda la humanidad y de la historia del mundo del que forman parte.

Encontramos un ejemplo de esta estrategia en la relación de las primeras experiencias de Esteban en París, donde se introduce, a partir de un paseo nocturno por los barrios viejos, una referencia a los peregrinos del Camino de Santiago, que “durante siglos” pasaran por esas mismas calles, así como una vinculación de este andar con la igualmente antigua tradición hermética y masónica (Carpentier 2006: 465) —unas referencias que alejan repentinamente al lector del contexto actual, vibrante y colorido, del París revolucionario, para situarlo ante un marco histórico más general, en el que se empequeñece un poco aquel acontecimiento, al lado de otra clase, muy distinta, aunque igualmente apasionada, de afanes y andares humanos; aunque sólo para seguidamente devolverlo al trajín del presente, a las acciones de los personajes, de la mano de Víctor Hughes, que ya está citando a Esteban para el día siguiente en el despacho de Brissot y rompiendo su *Catecismo del Aprendiz* por el canto de la encuadernación.

Otro ejemplo de este “estilo–manera de ver”, en un registro distinto, lo podemos encontrar más adelante, en el Capítulo 13, cuando Esteban sale a conocer la campiña de Bayona, y la narración se detiene en una elocuente referencia a las iglesias vascuences y sus campanarios, la arquitectura y los colores de las casas, las yuntas de bueyes, “conducidas a la pica, con una piel de oveja tendida sobre el yugo”, los “puentes de arqueado lomo”, “encabritados sobre torrentes” que al pasar arrancan “algún hongo anaranjado oculto en las resquebrajaduras de las piedras” (Carpentier 2006: 472). El hecho de que la mirada del narrador

se detenga en detalles específicos de la techumbre de las casas (que nombre las áncoras y las adarajas), que se preocupe en señalar que sobre el lomo de los bueyes se tiende una piel de oveja, o que “rescate” de su insignificancia a un hongo anaranjado, sirve para establecer una dimensión vertical en el contexto de las acciones, una dimensión por la que esta mirada desciende hasta alcanzar, por un lado, asuntos tan específicos y ajenos al discurrir de las acciones del relato, como la pequeñez del color de un anónimo hongo y, por otro, la muy distinta temporalidad en la que yacen estos objetos, distinta de la más estrecha contabilidad del tiempo “en la superficie”; no en vano las montañas de aquel paisaje son referidas como la “Cordillera de los Romances de Carlomagno” y los caminos por los que transitan los rebaños del presente como aquellos mismos que viera, en su tiempo, “el Paladín Roldán”.

Esta capacidad que demuestra la escritura novelesca para desenfocar constantemente la atención del lector, y hacerle tomar consciencia de un marco histórico más amplio y de una dimensión más profunda en la realidad, pone de manifiesto una mirada que revela una verdad de ese mundo fenoménico en que tienen lugar los decisivos acontecimientos revolucionarios que fascinan al principio a Esteban y en los que él anhela tanto participar. Y esa verdad es que dichos acontecimientos pierden significancia si se los contempla dentro de un contexto más general, en el que otros acontecimientos han tenido lugar mucho antes en los mismos lugares, acontecimientos que han dejado allí un recuerdo perdurable, en los que además una variedad de cosas han permanecido y probablemente permanezcan mucho más tiempo sin cambiar, como parte de una historia que se contabiliza con otras medidas o patrones, muy diferentes a las que se supone rigen las transformaciones que opera la Revolución o las sensaciones del ayer y del presente de Esteban. Basta que la guillotina haya sido alejada de “su ambiente mayor” —alejada del punto geográfico en que se concentra la acción y el número de los revolucionarios— para que su presencia adquiera “el lamentable aspecto de los teatros donde unos cómicos de la legua, en funciones provincianas, tratan de remedar el estilo de los grandes actores” (Carpentier 2006: 474); el verdín de las veletas o los anónimos pescadores con sus nasas al hombro continúan en su existencia ordinaria, “sin apurar el paso”, sin que la guillotina signifique otra cosa, en este ambiente campesino más o menos alejado de París, que un espectáculo de segundo orden, en el

que la sangre largada del condenado sólo hace pensar en el vino que se escapa por el cuello de un odre (Carpentier 2006: 476).

Esta mirada novelesca privilegia los rasgos materiales más ordinarios y cotidianos del ambiente, engarzando en sus detalladas descripciones tanto de la acción y el discurso de los protagonistas, como el relato de los acontecimientos históricos del presente de la novela, a los que, sin embargo, pareciera estar constantemente empujando fuera del ámbito de la escritura, interrumpiéndolos en su transcurrir, como extrayéndoles peso y densidad, como hemos visto, al detenerse una y otra vez en aquellos signos inscritos en las cosas que apuntan en direcciones distintas a la del progreso de los acontecimientos; pero también añadiendo siempre un elemento más a las descripciones de las cosas, alargando a la serie de objetos alguna referencia o figura que tiene el efecto de deshacer, una vez más, sutilmente, su vinculación con los personajes y las acciones del presente. Durante el paseo que hace Esteban con Ballesteros, en el Capítulo 14, por ejemplo, la avivada conversación es detenida de repente por el paso de una carreta en la que un cura es conducido al patíbulo; seguidamente se encaminan al muelle, donde Ballesteros va a arrojar al mar una falsa llave de la Bastilla; antes, sin embargo, se han parado ante una barca pesquera, “en cuya cubierta coleaban sardinas y atunes en torno a una leonada raya de bodegón flamenco” (Carpentier 2006: 479). Más adelante, durante la tensa espera antes de abandonar Bayona, Esteban sale de su albergue de madrugada y bebe vino en “cualquier parador”, en “cualquier pobre mercería” para dominar su angustia, no pudiendo el narrador abstenerse de precisar que en aquellos establecimientos se “venden botones a la docena, alfileres al menudeo, un cencerro, un retazo, alguna confitura en caja de virutas” (Carpentier 2006: 482). Al informárenos qué es aquello que en el país se tenía por hermoso, pero que Esteban no puede admirar, el narrador enumera los nogales, las encinas, las casas infanzonas, el vuelo del milano y los cementerios, pero añade que allí las cruces son extrañas y portan “signos solares”, aludiendo a la permanencia de tradiciones y cultos muy antiguos, quizá tanto o más que la costumbre de vender “confituras en cajas de viruta”, pero ante las cuales el pensamiento de la Ilustración, y los ideales y las acciones de la Revolución, parecen retoños de un solo día.

Esta profusión de detalles, este impulso que lleva al narrador a no detener una enumeración o una descripción sin añadir un elemento que complejice aún más la significación de lo que está escrito en la materialidad de las cosas, contrasta con la manera como las acciones de los personajes y el relato de los acontecimientos históricos que conforman el presente de la novela son referidos. A manera de ejemplo citemos parte del párrafo en el que se da cuenta de las circunstancias políticas y materiales al momento en que Víctor Hughes y Esteban zarpan en dirección de la Guadalupe:

La navegación se iniciaba bajo signos adversos. Las últimas noticias no eran propicias para suscitar el entusiasmo de Chretien ni de Víctor Hughes: las islas de Tobago y Santa Lucía habían caído en poder de los ingleses; Rochembeau había tenido que capitular en la Martinica. En cuando a la Guadalupe, era objeto de continuos ataques que agotaban los recursos del gobernador militar. Además, nadie ignoraba que los colonos de las Antillas Francesas eran unos canallas monárquicos; desde la ejecución del Rey y de la Reina, eran abiertamente opuestos a la República y, anhelando una definitiva ocupación británica, favorecían las empresas del enemigo. La escuadra partía a la ventura, teniendo que burlar el bloqueo de las costas francesas, para alejarse prestamente de Europa, y al efecto se habían dictado órdenes severísimas: estaba prohibido encender lumbre después de la puesta de sol, y los soldados tenían que meterse temprano en sus hamacas (Carpentier 2006: 484).

Esta diferencia pone de manifiesto la existencia de dos escrituras distintas en el texto de la novela, engarzadas entre sí, en el sentido que propone Rancière. Es decir, una escritura que dibuja una línea progresiva, en la que se van ordenando acciones, discursos y acontecimientos históricos, en un marco temporal bien definido; y otra que obedece a “ese poder visionario” (Rancière 2009: 151) que arrebató al lector de su proximidad con la arquitectura que va elaborando aquella primera escritura, para permitirle contemplar una temporalidad y una profundidad propias de la materialidad del mundo en el que tienen lugar las acciones y los acontecimientos de la novela, en las que dichas acciones y acontecimientos pierden parte de su importancia y su significado. A diferencia de lo que Rancière propone para Flaubert, esto es, un poder visionario que deja ver “por debajo” de la prosa banal de las disposiciones narrativas

ordinarias “el gran río indiferente de lo Infinito”, al precio de un mutismo que tiende a identificarse con esa misma banalidad ordinaria, la “concepción” en que consiste el estilo de Carpentier se propone concertar la subjetividad de la escritura novelesca con la objetividad de la visión por medio de este “arrebato” o distanciamiento al que la prosa de la novela propone constantemente al lector, insistiéndole en que contemple los acontecimientos desde una perspectiva más general, interrumpiendo, para retomarla después –sin abandonarla nunca–, la presentación progresiva de las acciones de los personajes y los acontecimientos revolucionarios. Pero esta última tiene lugar a un ritmo más acelerado que el que gobierna aquellos momentos de distanciamiento, un ritmo a veces vertiginoso, en el que las descripciones no suelen prolongarse demasiado con aquella otra clase de precisiones y sutiles vinculaciones; en el que, más bien, hay una tendencia a comprimir y condensar en una frase o en un párrafo hechos de distinta naturaleza y las percepciones que se tiene de ellos:

A medida que las naves se alejaban del continente, la Revolución, dejada atrás, se simplificaba en las mentes: ajeno al barullo de los corros callejeros, a la retórica de los discursos, a las batallas oratorias, el Acontecimiento, reducido a esquemas, se deslastraba de contradicciones. La reciente condena y muerte de Danton se hacía mera peripecia en el curso de un devenir visto, en la distancia, a la medida de los anhelos de cada cual (Carpentier 2006: 485).

En esta escritura, los pensamientos y el discurso de los personajes se entremezclan con la presentación de las acciones y la referencia a los acontecimientos históricos del presente de la narración, creando la sensación de un sucederse de pronto liberado de obstáculos, ordenado y consecuente, de un orden causal entre acciones y emociones, de una subordinación de lo particular (las peripecias de los personajes de ficción) a lo general (las grandes decisiones o los grandes hechos de la historia). En el largo párrafo de más de seis páginas que constituye el Subcapítulo 16, asistimos a un encuentro entre Víctor Hughes y Esteban, que principia con una evocación de las prostitutas que frecuentasen ambos en París, y en el que ambos personajes discuten, sucesivamente, acerca de los objetivos inmediatos de la travesía en el que se hallan, de las figuras de Robespierre y de Collot d’Herbois, del Terror revolucionario, de la hipocresía de

las ceremonias cívicas de la Revolución, de la imposibilidad de controlar completamente todo lo que en ésta tenía lugar, del menosprecio por el arte y la inteligencia, lo que da pie para que Víctor Hughes sostenga su punto de vista: las radicales transformaciones que se proponía la Revolución justificaban sobradamente el que se hubiese prescindido de ciertos escritores y artistas, momento en el cual hace su aparición sobre cubierta la guillotina, lo que dará lugar a que la discusión se centre en este artefacto, terminando en un emotivo intercambio verbal y gestual de tintes muy personales entre ambos protagonistas.

El empleo alternativo del discurso indirecto libre y de los diálogos, según convenga al ritmo de la escritura, el uso de la letra inicial en mayúscula en algunas palabras para condensar su significado (el Incorruptible, el Terror, el Signo de una Esclavitud) o de las cursivas para subrayar el de otras palabras, el recurso constante a los guiones y al ausencia de puntos y aparte, todas estas estrategias contribuyen a la sensación de un tiempo comprimido, cerrado en sí mismo, aparentemente refractario a toda influencia que no sea la de la rápida sucesión de otros hechos, políticos o militares, consecuencia de las inesperadas decisiones o giros propios del ambiente revolucionario y de las reacciones que éste suscita. De algunos de estos acontecimientos, por otra parte, sólo se ofrece una sucinta relación, aun cuando se trata de hechos históricos decisivos para el curso de los acontecimientos, como es el caso de las victorias militares de Víctor Hughes en la Guadalupe (Carpentier 2006: 501, 507, 518), que el lector conoce desde la perspectiva de Esteban, que no participa en ellas porque no es soldado; o, como en el caso de la Reacción de Thermidor, una referencia mediada por los periódicos que llegan desde Francia (Carpentier 2006: 527). La Convención y el Directorio casi no se distinguen entre sí, aparecen como fuerzas extrañas al ámbito de la novela, cuya influencia sólo alcanza a esta superficie que conforman las acciones y discursos de los personajes, como si se tratase de las tramoyas de un teatro, que sólo tienen validez en el escenario en el que se representan estas acciones y discursos, nunca más allá. En contraste, para la mirada del narrador los efectos del poder destructor de los proyectiles con los que los ingleses bombardean la Pointe-à-Pitre alcanza una profundidad mayor, merecen que, por un momento, se precise la clase de objetos destruidos por una sola bala (un aparador lleno de botellas, los escaparates de

una locería) o cómo y por qué efectos físicos se produce esta destrucción, ralentizando momentáneamente el relato de las acciones militares: “mal resguardo contra el hierro era el de ese reino de persianas, mamparas, balcones ligeros, romanillas, barrotes de madera, emparrados y listones, donde todo estaba hecho para aprovechar el menor aliento de la brisa” (Carpentier 2006: 504).

La articulación de estos dos ritmos, su perpetua y sutil confrontación, no significa la coexistencia de dos estilos, o dos miradas, que se van turnando, sino que se trata, por el contrario, de un estilo, una sola “concepción”, que consiste en esta articulación de escrituras, en la que la línea del relato se engarza con la “visión” del narrador por medio de instantes en los que la narración se lentifica para luego proseguir al ritmo anterior, sin que exista algún elemento sintáctico que señale una interrupción o una alternancia. En este sentido, si, para Rancière, la *manera absoluta de ver* flaubertiana “no se deja ver”, sólo se deja oír (Rancière 2009: 153), en *El siglo de las luces* podemos, en un sentido similar, percibir esta articulación, no en una diferencia formal, en un empleo claramente distinto de figuras retóricas o recursos literarios, sino en la distinta manera en que suenan las frases, en el sonido específico de determinadas palabras, en el ritmo que genera su aglutinación. A manera de ejemplo aproximémonos al siguiente párrafo del Subcapítulo 21, referido a la instauración de la guillotina luego de la recuperación de la Pointe-à-Pitre. Para referirse a las acciones revolucionarias la escritura es sencilla y eficaz, suena como una corriente traslúcida, en la que no se detiene la vista del lector, porque lo que interesa es la comunicación de la esencia de la acción, en este caso, el funcionamiento acelerado de la guillotina: “Ese día se inició el Gran Terror en la isla. No paraba ya la Máquina de funcionar en la Plaza de la Victoria, apretando el ritmo de sus tajos” (Carpentier 2006: 523). Un poco más adelante, sin embargo, en el mismo párrafo, al presentar una actividad anónima y atemporal, como es la aparición del mercado en el mismo lugar en el que la guillotina funciona, la escritura se regodea en las palabras: “El gentío del Mercado se fue mudando a la hermosa plaza portuaria, con sus aparadores y hornillas, sus puestos esquineros y tenderetes al sol, pregonándose a cualquier hora, entre desplomes de cabezas ayer respetadas y

aduladas, el buñuelo y los pimientos, la corosola y el hojaldre, la anona y el pargo fresco” (Carpentier 2006: 523).

Notemos en este párrafo, en primer término, la distinción que se dibuja entre el resultado de una acción conscientemente llevada a cabo, a partir de un propósito que se retrotrae al mismo inicio de la navegación, por los revolucionarios europeos al mando de Víctor Hughes —el funcionamiento de la guillotina— y otra que es el resultado de la actividad de personas sin nombre que por costumbre levantan un mercado en un lugar público concurrido. En el primer caso se emplean sustantivos con las iniciales en mayúscula (“el Gran Terror”, “la Máquina”), lo que resume su significado, refiriéndolo a otros textos, y otorga a aquello que designan una cualidad abstracta, conceptual, que subraya el carácter de una actividad concebida por una racionalidad que se presenta a sí misma como “universal”; en el otro caso, el narrador se preocupa más bien por precisar dos tipos de lugares de comercio (puesto esquinero y tenderete) y seis productos alimenticios en venta. El hecho de que se distinga entre “corosola” y “anona” (y el empleo mismo estas denominaciones regionales) nos sugiere que el narrador quiere alcanzar, en una dirección opuesta al caso primero, un nivel de concreción en el que se distingue aun entre dos frutos de la misma familia, pero también que ha buscado el efecto sonoro de estas dos palabras que, aunque designan dos objetos muy parecidos, presentan etimologías diversas. Asimismo, a la “Plaza de la Victoria”, nombre impuesto por los revolucionarios, se la denomina aquí sencillamente “hermosa plaza portuaria”, lo que acentúa el hecho de que el lugar ha existido antes de que lleguen los navegantes y la guillotina, que el nombre nuevo obedece solamente a un capricho de Víctor Hughes y que con seguridad cambiará otra vez en el futuro.

Lo que el estilo consigue es que, en la unidad del texto, la “objetividad de la visión” del narrador —que penetra en el ambiente y revela la verdad del mundo de los fenómenos, deshaciendo los presupuestos de la poética representativa— esté integrada en la línea narrativa que ordena acciones, discursos y acontecimientos históricos; esto es, que la visión no se “atravesase” en la escritura de la novela como señala Rancière en el caso de Balzac (Rancière 2009: 153), sino que, como en el caso de Flaubert, gracias al cuidadoso trabajo con el lenguaje, la visión se identifique con la escritura; si bien, a diferencia de este último, en *El siglo de las*

lucres esta identificación no proviene de un mutismo que tiende hacia el límite en el que el “estilo absoluto” termina asemejándose a “la banalidad ordinaria de la palabra” (Rancière 2009: 153), sino más bien proviene de un ritmo y una sonoridad construidas sobre la base de una selectiva exuberancia descriptiva, mediante las cuales la escritura está constantemente socavando la idea —sostenida por los protagonistas al comienzo de la novela— de que la historia del mundo consiste en un proceso comprensible racionalmente y que las acciones revolucionarias, en la medida en que obedecen a esta racionalidad, van a producir necesariamente un mejoramiento en la sociedad. Este socavamiento en que se manifiesta la “visión” del narrador se produce, no mediante la prosa de la filosofía o de la ciencia (“emancipadas de materialidad”), sino por medio de la misma materialidad del lenguaje, es decir, de una composición que toma en cuenta el ritmo de las frases, la sonoridad de las palabras, su capacidad expresiva para reproducir la poeticidad del mundo; es decir, por medio de ese mismo instrumento que se emplea para las comunicaciones banales y las disposiciones narrativas ordinarias, pero trabajado consciente y cuidadosamente, evitando la arbitraria subjetividad de la fantasía romántica mediante la “seriedad objetiva” del estilo, de esa “concentración absoluta, hasta el olvido de sí mismo” del escritor, “al punto de que sus latidos no le sirven sino para sentir los latidos de todo lo demás”, hasta que se alcanza finalmente la expresión perfecta, que comprende la totalidad del acontecimiento y su juicio imparcial (Auerbach: 487; Rancière 2009: 93, 94).

Esta forma de composición, al colocar constantemente las acciones y los discursos de los protagonistas, y los acontecimientos históricos que enmarcan a los primeros, bajo una iluminación que les resta consistencia, que relativiza su importancia, tiene como consecuencia que la presentación de dichas acciones, de las distintas discusiones entre los personajes, de la exposición de sus puntos de vista, ocupen un espacio ajustado dentro del texto, que su puesta en escena sea la mínima necesaria para que la arquitectura narrativa tenga lugar. El ritmo acelerado en que ocurren los diálogos entre los personajes, entremezclándose con sus sensaciones y reflexiones personales, la descripción de sus acciones y las referencias a acontecimientos históricos contemporáneos, todo ello muchas veces dentro de un único y extenso párrafo que se

lee sin interrupciones, tiene el efecto de que en el texto se evite cualquier exceso de “palabrerías” y “banalidades” de la prosa del mundo tal como se pondría de manifiesto en cada uno de los personajes si se les dejara a su suerte, y se oyera, una y otra vez, la expresión de sus ideas y actitudes equivocadas; es decir, el que la escritura no se entretenga en manifestar todo lo que sienten, hacen o dicen los personajes más allá de lo que requiere la concepción o el estilo para el texto no se convierta en un “puñado de epifanías” y siga siendo una novela (Rancière 2009: 213); pero en la que, sin embargo, quede expuesto el error que subyace a las nociones y actitudes de los protagonistas y que la “visión” del artista refuta precisamente por medio de la misma escritura. De esta forma, el “estilo” trata de resolver la contradicción de la poética que la gobierna —la que opone la libertad del principio de indiferencia respecto del tema a la necesidad de expresar lo que está inscrito como símbolo en toda la realidad— pero “al precio” de recurrir, como en el caso de Flaubert, al “armado clásico de una acción dramática”, tal como lo establecía la poética representativa (Rancière 2009: 151, 231); es decir, a un relato en que se representa la acción y el discurso de unos personajes ficticios dentro una escena constituida por un marco histórico específico; relato al que, sin embargo, la misma escritura constriñe, socava, a veces deja fuera del texto, poniendo en acto, por medio de su pugnaz empleo “intransitivo” de la palabra, aquella insoslayable contradicción de la poética expresiva.

Ahora bien, en la medida en que el contenido de este relato se va haciendo más complejo, es decir, en la medida en que las acciones de los personajes provocan más y más reacciones y consecuencias, sus diálogos se hacen más densos y los acontecimientos históricos adquieren mayor relevancia, estableciéndose un intricado tejido de alcances históricos y sociales, los momentos de contemplación —los “átomos de antirrepresentación” a que se refiere Rancière— con los que la escritura novelesca va restando consistencia a la lógica que subyace a las motivaciones de los personajes también se complejizan, se extienden, se hacen más exuberantes, la “videncia” del narrador se manifiesta más claramente, los significados de todas las cosas en que fija su mirada se explicitan y su contraste con la visión del mundo que sostiene la acción revolucionaria se acrecienta. Así, luego del relato de las celebraciones por el triunfo militar de Víctor Hughes en la Guadalupe y de su reacción ante la muerte de Robespierre, en un

momento de transición política cargado de expectativas y temores, el narrador se sirve de los traslados de Esteban a la Basse-Terre para llevar al lector a contemplar la vegetación de aquella tierra, “semejante a la de su isla natal, cuyo conocimiento entero le vedara la enfermedad, y que ahora le venía al encuentro” (Carpentier 2006: 534). Por la mediación de los sentidos de Esteban, el narrador celebra “la muelle fragancia de las anonas, la parda acidez del tamarindo, la carnosa blandura de tantas frutas de pulpas rojas y moradas, que en sus recónditos pliegues guardaban semillas suntuosas, con texturas de carey, de ébano o de caoba pulida” (Carpentier 2006: 534). A esta ya mencionada meticulosidad descriptiva se suma ahora, con ocasión de la ascensión de Esteban por las ramas de un árbol, una serie de reflexiones desvinculadas del presente de la novela, primero en torno al genérico acto de trepar a un árbol y, seguidamente, en torno del “Árbol” y su arcana analogía con el Mástil, el Arado y la Cruz, empleándose aquí las iniciales en mayúscula no para condensar el significado de estos sustantivos y abreviar la escritura sino con la finalidad de señalar vinculaciones de antiguo origen entre estos objetos como símbolos y con la idea de que “lo creado” (la naturaleza) anticipara a lo “edificado” (el artefacto humano). Esta referencia a la simbología asociada con el árbol es más adelante complementada con una referencia al nombre que los “sabios negros” daban a la ceiba (“madre de todos los árboles”), pero ya la mirada del narrador retorna en seguida a lo particular, y a partir de la visión de un mango, la escritura se detiene con minucia en el proceso natural de la vida orgánica y luego en la sonoridad peculiar que la lluvia y el viento provocan en las frondas y arroyos de aquellos bosques, formulándose ahora sobre la base de estas descripciones por primera vez la clara noción de una diferencia esencial entre el Viejo Mundo y estas tierras “sin muertes invernales” (Carpentier 2006: 535, 536).

Estos temas son retomados en una contemplación más extensa que se produce cuando Esteban es liberado de sus obligaciones junto a Víctor Hughes para unirse como escribano a la flota corsaria con la que se busca neutralizar a las fuerzas británicas en el Caribe. En este prolongado pasaje, que principia adecuadamente con la aparición de una ballena (“como la metáfora inmediata de un animal de otros siglos, extraviado desde hacía acaso cuatrocientos o quinientos años”), y que se va construyendo con ocasión de los tiempos de inactividad de la

flota y de las excursiones exploratorias de Esteban por las islas deshabitadas de aquel “prodigioso” mar (Carpentier 2006: 548), la mirada desciende nuevamente a lo particular —las madréporas, los caracoles, los abrojines—, pero para prolongarse a continuación en consideraciones acerca de la fuerza creadora de la naturaleza, que talla con formas maravillosas hasta los más pequeños guijarros, “levitados, espigados, asaeteados, por una suerte de impulso brotado de la materia misma” (Carpentier 2006: 549). Y en la barroca variedad de estas formas —en las que resulta ambigua toda delimitación entre lo vegetal y lo animal— la escritura²⁶ encuentra ocasión para referirse a los árboles de Alquimia, a las Hespérides, al Paraíso Perdido; la descripción de distintos pedazos de vidrio encontrados en la playa son motivo para imaginar el lento trayecto de estas fabricaciones humanas llevadas hasta allí por las corrientes marinas desde el lecho marino de un naufragio. De esta forma, la escritura conduce al lector a considerar, ahora de una manera que apela más intensamente a su imaginación que antes, un marco cronológico completamente diferente a la que rige en las mentes de quienes conducen los destinos de la Guadalupe y de la Revolución, pero además este examen de las formas de vida naturales, esta expresiva reproducción de la poeticidad inscrita en su materialidad, refiere un ritmo distinto de transformaciones, movimientos y alteraciones, una complejidad, una multiplicidad, una ambigüedad, una perennidad en la “Vida” que contrasta con la muerte y la destrucción que las racionales motivaciones humanas (y sus limitados parámetros temporales) han puesto en escena en la Guadalupe. La “maravillosa” naturaleza de aquellas islas manifiesta para la mirada del narrador un potencia creadora de formas, dimensiones y complejidades que, a la vez que trascienden la vida del individuo humano, tanto en el tiempo como en el tamaño, apelan a algo interior dentro de él, una correspondencia arcana que le permite enunciar como si fuese una iluminación esa dicotomía entre lo evanescente y la cristalización que el caracol

²⁶ Corresponde aquí señalar que Carpentier concebía lo “barroco” no como una categoría estilística correspondiente a un periodo de la historia del arte europeo, sino como “una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias como plásticas [...] y nos da una imagen muy acertada [de ello] cuando dice que existe un espíritu barroco como existe un espíritu imperial” (Serrano: 108). De esta forma, para Carpentier, la escritura que debía dar “vida y consistencia, peso y medida” a la maravillosa realidad americana tenía que ser necesariamente una prosa barroca, “forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo”, una escritura que, por otra parte, desplaza y superpone, subvierte, los planos temporales y se instala en un espacio en progresiva dilatación, donde prolifera “un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado”, el cual, a su vez, favorece y enriquece la multiplicidad de los puntos de vista sobre la realidad (Serrano: 110, 112).

representa, que lo mueve a la admiración y a la gratitud, que lo hace sentirse, a su regreso, “un forastero en un mundo sanguinario y remoto, donde todo resultaba absurdo” (Carpentier 2006: 537).

Esta dirección de la mirada novelesca hacia las manifestaciones orgánicas de la maravillosa realidad del Caribe se complementa más adelante, al final del Capítulo Cuarto, con un recuento histórico que el narrador emprende acerca de la larga y lenta travesía que llevase a cabo desde la selva amazónica un “Pueblo Predilecto” (los Caribes) en dirección de un “Imperio de Norte” (los Mayas), relato que dibuja sobre aquella geografía un punto de vista, una “escritura” y una cronología que son completamente ajenas a la historiografía occidental, la de quienes venían a ser ahora los “otros”, cuyo siglo XIII “no lo era para nadie más” (Carpentier 2006: 629), nuevamente relativizando, a los ojos del lector, con una más vasta perspectiva de la realidad y la historia del mundo, la consistencia de las concepciones y propósitos con los que los protagonistas de la novela emprendieran sus aventuras, su convencimiento de que estaba por comenzar una nueva era en la que la racionalidad ilustrada de la Revolución aboliría para siempre viejas cosmovisiones y creencias. Reiteremos nuevamente, antes de pasar a la siguiente sección, que si bien, para los propósitos de esta investigación, hemos aislado estos “momentos de contemplación”, en el texto no hay fisuras que los separen de aquellos pasajes en que se presenta la acción en el presente de la novela; unos y otros están finamente intrincados en una arquitectura que los va disponiendo ordenadamente dentro del progresivo desarrollo de una “acción dramática”, de modo que los momentos de contemplación siempre están justificados por las acciones y los acontecimientos, y son “protagonizados” por algún personaje, principalmente Esteban.

2.2 El estilo y la acción dramática

Hemos propuesto que en *El siglo de las luces* el estilo consigue que la “objetividad de la visión” del narrador esté integrada en una línea narrativa que ordena acciones, discursos y acontecimientos históricos. Debido a un cuidadoso trabajo con el lenguaje, dicha visión alcanza a identificarse con la escritura por medio de un ritmo y una sonoridad construidas sobre la base

de una selectiva exuberancia descriptiva, que socava constantemente aquel “armado de una acción dramática”, constriñéndolo, poniendo en acto, por medio de este pugnaz empleo “intransitivo” de la palabra, la insoslayable contradicción de la poética expresiva.

Ahora bien, para Rancière, a la radicalidad en esta propuesta de “absolutización del estilo” —que consigue en Flaubert su refinamiento supremo, su propia anulación “a fuerza de suntuosa desnudez”— le corresponde, en su otro extremo, la radicalidad del Simbolismo, una literatura que quiere separarse de toda prosa y de toda materia, para llegar a un territorio propio, y no ser más que “la vida del espíritu” vuelta sensible, identificando la forma discursiva del pensamiento con la medida poética del tiempo. Pero a esta propuesta no correspondería en pureza ninguna obra “real”, pues la ausencia de palabra —en el sentido de ausencia de la diferencia del lenguaje con lo que dice y que da lugar a la imagen, a la expresión figurada del espíritu—, al emancipar a la poesía de toda limitación material, de toda palabra que nombra, aclara, ordena o celebra, deja solo una literatura desvanecida, en nombre de su pureza, como música, que pretende significar, por analogía de sus timbres y de sus ritmos, los ritmos primeros del pensamiento, los trayectos y las velocidades de su movimiento antes de que se fije en discurso (Rancière 2009: 163-172, 193). La forma propia del pensamiento literario debería, entonces, situarse en “la imitación silenciosa del lenguaje mudo de la música o de la danza, la proyección imaginaria de los ritmos del pensamiento o la transcripción mítica del discurso de las cosas inscrito en los jeroglíficos de la vida interior” (Rancière 2009: 233).

Pero en este extremo la literatura confirmaría contra sí misma “el juicio de clausura que había proferido la filosofía”, se reconocería ella misma “como un pasado del pensamiento”, pues ningún libro puede estar hecho solamente de aquella sustancia²⁷ (Rancière 2009: 221, 228). Es por ello que, para Rancière, en los hechos la literatura —y en especial la novela— se instala siempre entre estas dos anulaciones, como en un compromiso entre experiencias radicales. Es decir que, en definitiva, la literatura tiene que ceder frente a la tentativa de volver el acto de escritura “coherente consigo mismo”, es decir, de convertir a este acto en realización de un solo

²⁷ “... como tampoco la música puede ser el puro lenguaje de la comunicación de las almas soñando durante la pausa de un septeto.” (Rancière 2009: 221)

y mismo principio fundamental (Rancière 2009: 191, 234), esto es, de someterlo al peso de su propio “pensamiento” hasta el punto de su supresión. La obra literaria, para existir, tiene que ser siempre expresión de una poética contradictoria, manifestarse en una escena ambigua y finalmente revelarse como un arte escéptico; esto es, un arte que “se examina a sí mismo, que convierte a este examen en ficción, que juega con sus mitos, recusa su filosofía y se recusa a sí mismo en nombre de esta filosofía” (Rancière 2009: 234). Es en la dinámica de las contradicciones que la obra literaria puede existir, escapando de un doble callejón sin salida: la “frivolidad” flaubertiana, que tiende a una escritura insignificante (indistinguible de la prosa banal) y la “esencialidad” simbolista, que tiende a la parálisis de la escritura.

De acuerdo con ello, *El siglo de las luces* se instalaría entre estas dos experiencias radicales, asumiendo la contradicción de los principios de la poética expresiva, haciendo uso de una escritura que se sirve la materialidad de la palabra, minuciosamente trabajada en sus ritmos y sonoridades, para articular la “videncia” del poeta que penetra en la totalidad histórica del “ambiente” y reproduce la palabra inscrita en la materialidad de las cosas —evitando la prosa banal de ese mundo en el que penetra, es decir, la distancia irreconciliable entre “las aspiraciones poéticas y la prosa del mundo burgués” por medio de la “seriedad objetiva” del “estilo” (Rancière 2009: 92; Auerbach: 487)— en una construcción dramática que va disponiendo según su lógica ficcional esos momentos de contemplación estética que, a su vez, están constantemente socavando, en el mismo desarrollo del relato, la consistencia de las concepciones que guían las acciones y discursos de los protagonistas. Siguiendo la propuesta de Rancière podemos considerar que la escritura novelesca en *El siglo de las luces* toma prestado de la poética representativa el “principio de ficción” —que le permite representar acciones dentro de un espacio-tiempo específico en el que la ficción se propone y se aprecia como tal— a fin de evitar tanto que la contemplación estética paralice la escritura, como que banalidad de la prosa del mundo ahogue la contemplación (Rancière 2009: 30, 219). Gracias precisamente al recurso al relato ficcional, a una clásica “intriga de saber” que lleva a que progresivamente los héroes novelescos reconozcan una verdad del mundo de los fenómenos, a que lleguen a escuchar, más allá de la prosa banal del mundo moderno, la prosa poética de un mundo

maravilloso, esa misma que el estilo-manera de ver del poeta propone por medio de su escritura (Rancière 2009: 213)²⁸.

Corresponde entonces, a fin de demostrar la validez de esta propuesta, analizar ahora el armado de la acción dramática que propone la novela. Para ello nos valdremos parcialmente del análisis que ofrece Rancière de la obra de Proust, esto es, de la manera en que, para este crítico, allí una arquitectura ficcional ordena la “sensaciones epifánicas” en una intriga de saber, pero atrasando artificialmente un conocimiento que desde el comienzo ha estado al alcance del héroe —quien dado que es el mismo narrador sabía ya distinguir entre el trabajo del arte y la idolatría estética, entre la felicidad y la ilusión fatal del amor, pues de otra manera no hubiese podido escribir como lo hace desde el inicio de la novela, por lo que la verdad a ser reconocida solo puede llegar a serlo por medio de la redundancia (Rancière 2009: 213-214). De manera similar, sin olvidar la importante diferencia de que en *El siglo de las luces* el narrador no es el héroe novelesco²⁹, en dicha novela se propone una intriga de saber, en la que Esteban recorre una trayectoria que lo conduce al reconocimiento de una verdad que estaba en manos del narrador desde el comienzo del relato, pues su escritura lo pone así de manifiesto. Esta verdad, según he propuesto, podría resumirse en que los acontecimientos revolucionarios que al principio tanto fascinan al héroe novelesco pierden significancia cuando se los contempla en un contexto más general, en el que otros acontecimientos han tenido lugar mucho antes, en los mismos lugares, acontecimientos que han dejado allí un recuerdo perdurable, en los que además una variedad de cosas han permanecido y probablemente permanezcan mucho más tiempo sin cambiar, como parte de una historia que se contabiliza con otras medidas o patrones, muy diferentes a las que se supone rigen las transformaciones que opera la Revolución o las sensaciones del ayer y del presente de Esteban.

Al principio del Capítulo Segundo, la mirada de Esteban es constantemente deslumbrada por el ambiente revolucionario, y sus preocupaciones están centradas en alcanzar

²⁸ La clásica “intriga de saber” se refiere en última instancia a la Anagnórisis que Aristóteles explica y ejemplifica en la *Poética* (XI y XVI).

²⁹ Aunque sin olvidar tampoco que se puede sostener una secreta identificación entre Esteban y Carpentier, como señala González Echevarría (González Echevarría: 308)

algún protagonismo en este “gran acontecimiento”, al que defiende con fanatismo de iniciado. Ya desde este momento y hasta el final del Capítulo Cuarto, la narración tiene lugar desde la perspectiva de Esteban. Como quiera que es un joven recién llegado a Europa, su involucramiento en la Revolución estará siempre relegado a los márgenes, lo que tiene por efecto que la influencia de los acontecimientos históricos en el relato se perciba como algo extraño al texto, venido desde afuera, acentuando el carácter dramático de las acciones y discursos de los personajes, que parecieran estar dispuestos sobre un escenario³⁰, en el que las decisiones y sucesos de los grandes hombres de la Revolución no son representados sino como efectos de algo sucedido fuera de dicho escenario y que se perciben mediados por cartas, periódicos o los mismos diálogos en los que se informa acerca de ellos. De esta manera, vemos que a Esteban le es “fijado” el camino que lo conduce a Bayona —sin que hayamos escuchado a Brissot— y que en las conversaciones que luego sostiene con Víctor Hughes, y que sí son representadas en el texto, Esteban se entera que este último será pronto despachado a Rochefort (Carpentier 2006: 466-468). En esta misma conversación se pone de manifiesto el papel que desempeña Víctor Hughes en el relato como mediador entre los grandes hombres de la Revolución y Esteban, lo que se pondrá en evidencia repetidas veces a lo largo del relato, en las que los virajes en los acontecimientos históricos afectan primero a Víctor Hughes y luego, de manera indirecta, determinan el destino de Esteban, en tanto su protegido. De esta forma, el encargo que le es dado a Víctor Hughes de comandar la armada revolucionaria en dirección a las colonias francesas en el Caribe es la ocasión que facilita la salida de Esteban de Bayona y su retorno al Caribe (Carpentier 2006: 482). Las acciones navales británicas en el Caribe empujan a que Víctor Hughes forme las Flotas Corsarias de la República Francesa, en las que Esteban se embarcará como escribano (Carpentier 2006: 542). Más importante aún, las intrigas revolucionarias luego de la Reacción de Thermidor empujan a Víctor Hughes a enviar a Esteban de regreso a Cuba en una travesía indirecta que lo hace pasar por Cayena, donde podrá ser testigo de la manera en que la República francesa gobierna sus colonias (Carpentier 2006: 586).

³⁰ Navascués ha destacado los elementos dramáticos o teatrales en la presentación de la trama de la novela (Navascués: 102), que para los fines de la presente investigación analizaremos con más detalle en el Capítulo 3 (sección 3.1), al ocuparnos del armado de la acción dramática en la penúltima sección de la novela.

Mediante esta estratagema narrativa, Esteban participa como testigo de algunos acontecimientos revolucionarios, protegido por Víctor Hughes, y luego, por efecto de esa misma relación, es constantemente empujado fuera del escenario revolucionario, cuando este se vuelve demasiado peligroso para él, y es conducido casi forzosamente hacia la naturaleza, primero a la campiña vascuence, y luego al Mar Caribe y sus islas, donde la detenida contemplación de las cosas y el recuerdo de lo que ha vivido van transformando su manera de pensar. Por medio de estos mecanismos ficcionales que entretejen hábilmente los acontecimientos históricos con la vida de un personaje histórico de segundo orden y, por medio de este último, con el personaje ficticio de Esteban, desde cuya perspectiva se lleva a cabo la narración, se van creando las situaciones dramáticas favorables para que la mirada de Esteban progresivamente se vaya identificando con la del estilo de la novela, de modo que esta “manera de ver” que —como hemos señalado— arrebatada constantemente al lector del presente de la narración, o lo hace descender a la materialidad elemental de las cosas, viene a ser la misma con la que Esteban contempla ahora un mango, un caracol, los pedazos de vidrio en una playa, el espectáculo de las Bocas del Dragón; una mirada en la que el antiguo deseo de protagonismo ha desaparecido y que hace posible una percepción del tiempo y del espacio completamente diferentes a aquellas con las que, tiempo atrás, había Esteban zarpado de Cuba, con “los ojos del entendimiento” entusiastamente fijos en “la Columna de Fuego que guía las marchas hacia toda Tierra Prometida” (Carpentier 2006: 453).

Así, es con esta manera de ver que Esteban contempla la realidad de Cayena y la Guyana francesa. Ya no es el muchacho “entregado a sí mismo”, que se metía a cualquier discusión improvisada, “más francés que nadie, más revolucionario que quienes actuaban en la revolución, clamando siempre por medidas inapelables, castigos draconianos, escarmientos ejemplares” (Carpentier 2006: 460). Casi en silencio, Esteban observa la inverosímil realidad de la colonia y escucha reflexivamente las historias acerca de los viejos revolucionarios venidos a menos que malviven allí, apenas se atreve a mencionar que muchos de los allí deportados fueron crueles asesinos políticos, presta atención al viejo “acadiense de la Nueva Escocia” y se maravilla ante el absurdo de que aquel antiguo pueblo, devoto del Rey, se encuentre confinado

en el mismo lugar que los viejos revolucionarios, sumiéndose en la consideración de la distinta manera en que ambos grupos humanos experimentaron la monarquía (Carpentier 2006: 597). Los repentinos reveses en la suerte de los protagonistas de la Revolución y sus experiencias marineras lo han vuelto cauto y supersticioso: ahora piensa en la posibilidad de que el destino o alguna Fuerza Desconocida, “pesadora de actos”, se le muestre adversa si su conducta personal no es la correcta (Carpentier 2006: 603). La visión de un Crucifijo frente a una ventana abierta sobre el mar lo conduce a completar una reflexión iniciada en el Mar de las Islas, en el sentido de que “cuanto podía decirse del Hombre, de su Mundo, cuanto cupiera entre Luces, Engendros y Tinieblas, estaba dicho —por siempre dicho— en lo que iba de una escueta geometría de madera negra a la inmensidad fluida y Una de la placenta universal, con aquel Cuerpo Interpuesto, en trance de agonía y de renacer...” (Carpentier 2006: 603). Esta visita al hospital de las monjas de Saint Paul de Chartres, en busca de Billaud-Varenes, lo conduce a recordar las creencias religiosas de su infancia, a pensar en su hogar y a considerar, sobre la base además de todo aquello que ha observado en la Guyana, que a la Revolución le faltaba Sacralidad: “faltaba la continuidad de propósitos, la inquebrantabilidad ante lo contingente e inmediato que inscribía, en una trayectoria de siglos, al Lapidado de Jerusalem con [...] el moderno Felipe de Jesús, Mártir de Filipinas” (Carpentier 2006: 605).

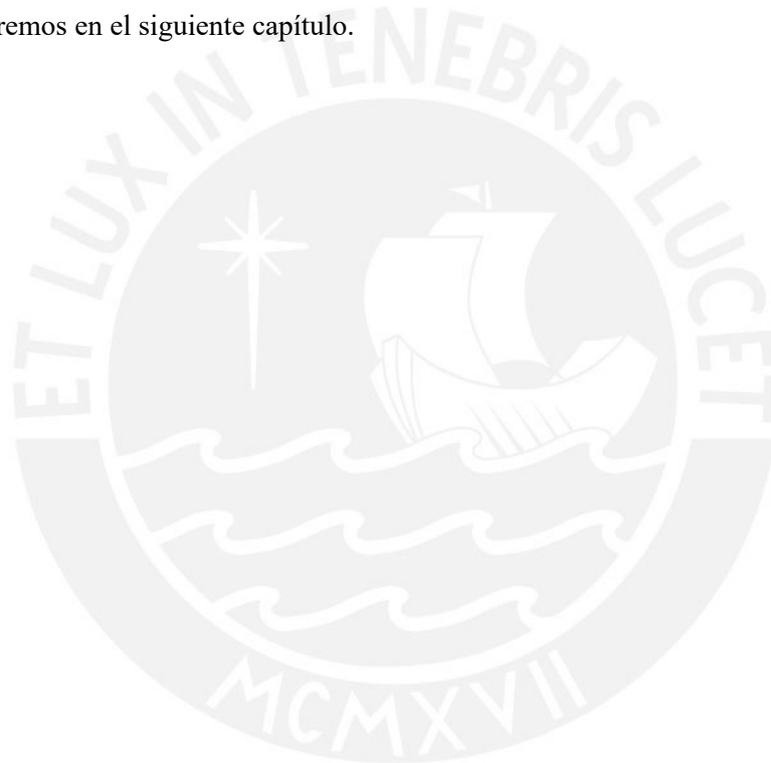
Para esta manera de ver, los “eternos comadros en torno a los ambiciosos de hoy y a los poderosos de ayer” que protagonizan los dirigentes de la República, en Cayena, resultan cansinos, y hacen que Esteban anhele la “posibilidad de un apacible coloquio en torno a la Ciudad de Dios, la vida de los castores o las maravillas de la electricidad” (Carpentier 2006: 617). Al mismo tiempo, es esta manera de ver la que —a pesar de su aprecio por la belleza y el orden exteriores de la ciudad colonial holandesa de Paramaribo— no le permite ser indiferente a la situación de esclavitud que allí padece la población africana, le hace sentir vergüenza por la humanidad y lo envalentona para arrojar a una canoa de pescadores negros los impresos revolucionarios del Decreto de Pluvioso del Año II que lleva consigo (Carpentier 2006: 625). Es, finalmente, con esta manera de ver que Esteban contempla las Bocas del Dragón, en ese amplio recuento a que nos conduce el narrador, durante el viaje final de aquel protagonista de

regreso a Cuba, acerca de las diversas travesías que otros grupos humanos emprendieran por aquel Mar en busca de una tierra de promisión —una mirada un poco resabiada, pesimista, con una más amplia perspectiva de la historia, del mundo, del corazón y de los deseos de los seres humanos, con cierta noción de una transcendencia religiosa —recuperada de la infancia—, pero ya desencantada de la aventura revolucionaria que emprendiera tiempo atrás a la zaga de Víctor Hughes.

Sobre la base de lo expuesto considero que, de acuerdo con lo que propone Rancière, en *El siglo de las luces* se pone de manifiesto y fructifica la contradicción de los dos principios de la poética expresiva, en la medida en que su escritura busca mantener unidas las fuerzas centrífugas, las potencias de disyunción, inherentes a aquella contradicción. En este sentido, la novela se sostiene en un punto intermedio, en un espacio de compromiso entre dos experiencias radicales, que significarían en último término su anulación —evitando, por un lado, una prosa que se haga indistinguible de la banalidad del mundo, y, por otro, una que se desvanezca en su pura idealidad, en sus timbres y ritmos musicales, en la imitación “silenciosa” del lenguaje mudo de las cosas y del pensamiento. Ello acontece mediante un “estilo” que, en términos de Rancière, debe entenderse como una “concepción” o una “manera de ver” que se propone reproducir, mediante un cuidadoso empleo de las palabras escritas, la poeticidad del mundo, pero recurriendo al “armado clásico de una acción dramática” en el que se pone en escena una trayectoria ficcional que conduce al héroe finalmente a identificarse, luego de un duro aprendizaje, con la misma “manera de ver” que la escritura sostiene desde el inicio. De esta forma se puede afirmar que la arquitectura del relato funciona como una “máquina ficcional” que se apodera de los elementos de la poética romántica —de todas sus contradicciones que hacían estallar el libro y lo disolvían en la vida del puro pensamiento— para repatriarlas al libro, a la letra impresa que circula entre la multitud de lectores sin rostro, pero como elementos de su propia construcción ficcional (Rancière 2009: 219). De esta forma se puede decir que esta novela representa, en el sentido que propone Rancière, un arte escéptico, esto es, un arte que reconoce las limitaciones de la escritura como instrumento de una poética que tiende más bien a la supresión del arte de escribir, que expone y se sirve de esta contradicción, recurriendo al

artificio de un relato ficcional en el que el protagonista, como el héroe proustiano, aprende progresivamente lo que el estilo del narrador ya nos está diciendo desde el comienzo, interrumpiendo, constriñendo y ralentizando a cada rato la arquitectura del relato, a fin de dar lugar a la potencia de esa potencia visionaria del narrador, que el relato por sí mismo no sería capaz de realizar (Rancièrè 2009: 216, 243).

Ahora bien, el armado clásico de la acción dramática no se cierra con el retorno de Esteban a Cuba, sino que reserva una segunda secuencia en la que el protagonismo lo asume Sofía y que complejiza lo que hasta aquí hemos expuesto en relación al estilo de la novela. De ello nos ocuparemos en el siguiente capítulo.



Capítulo 3

La equivalencia de vida y literatura en *El siglo de las luces*

3.1 La ilusión de la individualidad y la vanidad del deseo mimético en el contenido ficcional de la novela

Para efectos de la presente investigación, la segunda secuencia de lo que hemos denominado, siguiendo a Rancière, el “armado de la acción dramática” de la novela, comprende los Capítulos Quinto, Sexto y Séptimo. Esta secuencia se enlaza con la anterior por medio de la exclamación de Esteban (“Vengo de vivir entre los bárbaros”) cuando, al final del Capítulo Cuarto, ante él se abre “la espesa puerta de la casa familiar” y lo recibe Sofía (Carpentier 2006: 633). La reaparición de esta segunda protagonista implica, a partir del Capítulo Quinto, en primer lugar, un cuestionamiento al sentido de la trayectoria que hasta ese momento ha protagonizado Esteban y que, como hemos propuesto, ha culminado en desencanto y pesimismo respecto de la acción revolucionaria; en segundo lugar, dibuja una trayectoria personal de Sofía en la que la presencia de Víctor Hughes tiene un rol esencial. Toda esta secuencia implica un trayecto de aprendizaje en torno a dos ejes. Uno es el que tiene que ver con lo que Rancière ha caracterizado como una voluntad de emparentar vida y literatura, a la que nos hemos referido en la sección 1.3 de la presente investigación. El otro está relacionado con la mediación interna y el deseo mimético, de acuerdo a lo propuesto por Girard, a lo que nos refiriéramos en la sección 1.4 de la presente investigación.

De acuerdo con ello, propongo aquí que el relato ficcional que presenta la novela comprende, en primer término, un aprendizaje complementario al que Esteban ha adquirido en el transcurso de sus viajes. Si bien su experiencia lo ha vuelto susceptible a la retórica y al arte “edificante” de la Revolución, y su mirada se detiene siempre en la especificidad de las cosas materiales que relevan lo que subyace al “parloteo banal” de sociedad en la que vive Sofía, hay también en esta mirada un intencional registro de lo que ha permanecido del pasado en la casa de su infancia y una sensibilidad acuciada por hallar un hilo mediante el cual recuperar los

“vínculos olvidados” con algo esencial que él percibe en aquellos objetos (Carpentier 2006: 638). Considero que en Esteban se pone de manifiesto una profunda sensación de añoranza — acentuada por sus experiencias revolucionarias, en las que se ha sentido un extraño y que lo han hecho pensar muchas veces en el hogar y en Sofía— respecto de aquel pasado doméstico que viviera con Sofía y Carlos luego de la muerte del padre, al que le lastima ahora no haber valorado lo suficiente. Pero además en él se manifiesta un deseo por regresar efectivamente a ese “desorden de antaño”, algo con lo que fantasea al principio, pero que más adelante, tras la muerte de Jorge, el esposo de Sofía, le parece una posibilidad real (Carpentier 2006: 670). Este retorno al punto anterior a su partida con Víctor Hughes supondría para Esteban la abrogación del resultado de aquellas aventuras revolucionarias, que lo han incapacitado para establecer contacto con su hogar; y el comienzo de una nueva vida con Sofía, en Europa, lejos de la opaca realidad cubana, que lo condena a desempeñar el papel de comerciante. Este deseo conduce a Esteban a urdir un plan de acción consistente en no dejarse llevar por sus impulsos del presente y asumir una conducta de disimulo durante el año de luto, tomando en cuenta el previo fracaso de su declaración a Sofía, a fin de lograr “convencer a los demás de la necesidad de un cambio de vida” (Carpentier 2006: 670).

Esta decisión puede ser contemplada a la luz de aquella inclinación moderna a fundir vida y literatura, a insertar al arte en la vida real, a que se refiere Rancière y que ejemplifica, entre otros héroes novelescos, en Emma Bovary —una inclinación vinculada a lo que este mismo crítico denomina la “errancia de la palabra muda” (la disponibilidad de la letra escrita) y, a su vez, con uno de los principios de la poética expresiva, el que propone que ya no hay temas propios o impropios, elevados o vulgares, ni modos de expresión adecuados a uno u otro, un principio que diluye las antiguas fronteras que separaban al mundo del arte y de la vida cotidiana, dando lugar a una “indiferenciación entre lo que es arte y lo que no lo es” (Rancière 2011: 85). Sobre la base de estas reflexiones propondremos a continuación un análisis de las actitudes y de la trayectoria de los protagonistas de la novela, que en ciertos aspectos coincide con el que Rancière ofrece de la obra de Flaubert.

El temperamento artístico y la afición de Esteban por la literatura —al comienzo del Subcapítulo 40 lo vemos enfrascado en la lectura de la “autobiografía” de Villarroel³¹, un texto que ejemplifica perfectamente los anteriores conceptos formulados por Rancière— hacen de él un personaje verosímilmente propincuo a caer en el error, que posibilita su frecuentación de los textos impresos, de confundir los ámbitos de la vida y del arte, y de querer “estetizar” su vida cotidiana. En Esteban, la concreta y peculiar manifestación de esta tendencia consiste en el anhelo por que se produzca esa reversión del tiempo (Carpentier 2006: 670), que equivaldría a recobrar las sensaciones de una antigua vida de armónica intimidad doméstica, abolida tempranamente por la irrupción de Víctor Hughes; y de la cual los objetos de la casa le han estado hablando desde que regresara, como en sintonía con un estado interior huérfano de hogar y conmovido por sus temprano alejamiento de este (Carpentier 2006: 638). Como si hubiese olvidado que cuando se marchó con Víctor Hughes la casa no ejercía sobre él un encanto tan fuerte, o que el encanto de la Revolución era mucho mayor, la insatisfacción que ahora siente ante la imposibilidad de integrarse a una sociedad familiar de burgueses refinados, ricos y de ideas revolucionarias (cosas todas que él aborrece), lo lleva a concebir la idea de que un regreso al antiguo desorden podría resucitar las intensas y aún inocentes sensaciones de aquella vida de antaño, en la que los tres jóvenes vivían de noche, apartados del mundo, rodeados de libros e instrumentos novedosos, como sumergidos en un ambiente de placeres estéticos, que en su imaginación contrasta con la actual realidad de la casa, doblemente vulgarizada por el comercio y las aspiraciones revolucionarias.

El ejemplo que mejor ilustra esta ilusión de esteta que agobia a Esteban es el de Sofía: “Siempre se había pintado el nombre de Sofía, en la imaginación de Esteban, como sombreado por la gran cúpula de Bizancio; algo envuelto en ramas del Árbol de la Vida y circundado de Arcontes, en el gran misterio de la Mujer Intacta” (Carpentier 2006: 641). Su aparente condición

³¹ La *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor Diego de Torres Villarroel* fue publicada por partes (o “trozos”), en España, entre 1743 y 1758. Basándose en su propia biografía, Diego de Torres Villarroel, hijo de un librero salmantino arruinado por la Guerra de Sucesión española, construyó una novela con elementos picarescos, de carácter provocador, burlesco y despreocupado. En ella dejó su autor constancia de las muchas y diferentes peripecias que lo llevaron a recorrer buena parte de la geografía española y a conocer un gran número de oficios, desde médico a sacerdote, pasando por escritor, dramaturgo y catedrático.

actual de esposa dedicada y orgullosa, “harto reina y señora de esa misma casa donde todo, para su gusto, estaba demasiado bien arreglado” (Carpentier 2006: 641), subleva su sensibilidad artística y contraría el anhelo que trae de sus viajes por sanar el desencanto y llenar el vacío que le ha dejado su experiencia de la Revolución. Esteban quiere que Sofía vuelva a ser aquel ser colmado de alusiones literarias y míticas que él imagina que lo hará volver a sí mismo, sanar su ser fragmentado, disociado por las sucesivas vivencias contradicciones en las que ha participado (Cruz: 224). La imprevista desaparición de Jorge, el esposo de Sofía, abre las puertas a esta fantasía, que consistiría en recuperar, y luego actualizar y prolongar una cotidianidad “estetizada” o “re-poetizada” (Rancière 2011: 87), a solas con Sofía, en algún lugar de Europa, como si fuese posible un retorno semejante —que podemos equipar al intento romántico de “devolver su poeticidad a un mundo que la ha perdido” (Rancière 2009: 92), un esfuerzo contradictorio, dado que no es posible que el mundo recupere una poeticidad que pertenece al pasado, a un pasado anterior al Estado y a la división del trabajo —una época ya clausurada—, a la que ya no es posible regresar; lo mismo que no es posible retornar al tiempo de la adolescencia de Sofía y Esteban.

En la práctica, sin embargo, el principal obstáculo para que se haga realidad este deseo de Esteban es la misma Sofía, no porque ella esté apegada a su posición en aquel mundo burgués, sino debido a que en ella pronto se pone de manifiesto una manera propia de fundir vida y literatura, cuyas consecuencias resultan siendo completamente opuestas a las del esteticismo de Esteban. Si bien en términos de Rancière esta forma peculiar de fundir vida y arte no sería menos “equivocada”, en el sentido de que ella busca, al igual que Esteban, abolir un tiempo ya transcurrido, en este caso para situarse otra vez “en los umbrales de sí misma” y ser devuelta a “las sensaciones de su primer viaje marítimo” (Carpentier 2006: 694). En Sofía se revela la permanencia del encanto de aquellas primeras experiencias, sensaciones y emociones, junto a Víctor Hughes, en las que encontrase satisfacción al tumulto de inquietudes y pensamientos que —merced a la difusión de ideas y novedades por medio de la letra impresa, de los “libros máximos de la época”— la tenían como sacada de sí misma, en el desorden de aquella casa sin padre. Lo que ella busca ahora es hacer de esas sensaciones “la trama de su

vida”, esto es, quiere verlas encarnadas en objetos y en personas reales, de un modo similar al de Emma Bovary en la interpretación de Rancière (Rancière 2011: 87). Su decisión de ir tras Víctor Hughes, cuando se entera de que ha vuelto de Francia rehabilitado, halla explicación, desde esta perspectiva, en que Sofía considera que junto a él será posible ligar estas sensaciones y emociones a una historia específica, a ella misma “como sujeto personal que persigue objetivos individuales” (Rancière 2011: 90-91). Siguiendo la interpretación de Rancière, Sofía concibe que podrá asegurarse la permanencia de aquellos momentos de elevado placer y profunda emoción uniéndose a las empresas de Víctor Hughes, pues entiende aquellas sensaciones como verdaderos efectos o propiedades reales de aquel “gran quehacer de la época”, de aquel “mundo épico” (Carpentier 2006: 681, 694), que viene a ser un objeto, algo concreto que ella puede hacer suyo, poseer, tomando parte en él. Al igual que Esteban, Sofía, en lugar de comprender lo que “el arte capta en su verdad”, esto es, que la vida consiste en un puro fluir de sensaciones impersonales que no pueden adscribirse o inmovilizarse en un determinado objeto, elige la ilusión de la individualidad, es decir, la de creer “todavía en un mundo de sujetos y predicados, de cosas y de propiedades, de voluntades que persiguen fines y eligen medios” (Rancière 2011: 94, 95). Y en este mismo sentido, de acuerdo con Rancière, la narración que Sofía quiere protagonizar está estancada en la antigua “poética de las acciones” (la poética representativa), con sus personajes persiguiendo grandes proyectos, con sus sentimientos suscitados por las cualidades de las personas y con sus pasiones nobles opuestas a los sentimientos del común de la gente, esto es, lejos de la poética igualitaria de la vida, de la igualdad radical de todos los temas y de todas las experiencias (Rancière 2011: 94).

En este sentido, la retórica con la que Sofía rechaza la actitud de Esteban es la de la “escena oratoria” a que se refiere Rancière cuando, al describir la poética representativa, se ocupa de lo que él llama el “principio de actualidad” y afirma que “el sistema de la ficción poética depende de un ideal de la palabra eficaz” (Rancière 2009: 36). Para Rancière, esta dependencia de la poética representativa respecto de los valores de la escena oratoria —en la que se busca educar espíritus, defender inocentes, aconsejar reyes, exhortar pueblos o arengar soldados— tenía sus equivalentes en la época de las asambleas revolucionarias, cuando el

ciudadano defendía en público la causa de la libertad (Rancière 2009: 37), y donde se había puesto en práctica una “inventada continuidad” entre la elocuencia de las repúblicas antiguas y la de la nueva Revolución (Rancière 2011: 32). Este ideal de eficacia de la palabra “en acto” es lo que guía la exposición de razones y las exhortaciones que ofrece Sofía, cuando contesta a los enfurecidos reclamos de Esteban afirmando que nada mengua “la grandeza del sobrehumano intento” que es la Revolución, y cuando sostiene que es “preciso tener consciencia de la época, tener un objeto en la vida, actuar de alguna manera en un mundo que se transformaba” (Carpentier 2006: 650, 651); o cuando elogia “los óleos nuevos, de frío estilo y premiosa pincelada, que representaban edificantes escenas de la Historia Antigua”, que Esteban desprecia por haber visto demasiadas veces en Francia, argumentando Sofía que este arte “tiene algo más que colores: contiene ideas; presenta ejemplos; hace pensar” (Carpentier 2006: 638, 639).

El discurso que Esteban opone a la retórica revolucionaria de Sofía no es menos deudor de esta primacía de la “palabra como acto”, a pesar de sus diatribas contra los “devoradores de escritos humanitarios” (Carpentier 2006: 650) y de que aquella “manera de ver” que ha aprendido durante sus viajes lo ha vuelto escéptico de toda forma de acción social o política; ello se debe a que Esteban ha decidido actuar ahora, al igual que Sofía, bajo la “ilusión de la individualidad” a que nos hemos referido, persiguiendo la realización de una vida al lado de Sofía como medio para alcanzar unas emociones que él quiere experimentar nuevamente. En este sentido, Esteban se posiciona también en esta “escena oratoria” de la palabra eficaz, en la que busca “sobresalir en la conversación” (Rancière 2009: 36) y convencer a Sofía, en primer lugar, de los peligros y de la inutilidad del fanatismo revolucionario y, más adelante, de la posibilidad de un romance entre ambos. Pero en este empeño suyo Esteban termina cayendo en “la hueca resonancia de los lugares comunes”, en un discurso lleno de “enojosas confesiones que se referían a triviales desengaños de alcoba, a anhelos nunca colmados, a la oscura espera de algo que hubiese devuelto el visitador de tierras áridas a su punto de partida” (Carpentier 2006: 659) y, más tarde, en el disimulo y la hipocresía. De esta forma, el relato ficcional pone en escena una confrontación de dos discursos igualmente “banales” o “triviales” desde la perspectiva que el narrador ha instituido desde el inicio de la novela —uno que justifica la

acción revolucionaria recurriendo a frases de Saint-Just (Carpentier 2006: 659) y otro que repite las más prosaicas líneas del deseo amoroso, ambos vinculados por la “ilusión de la individualidad”. Al igual que en la sección de la novela que hemos analizado en el Capítulo anterior, aquí la escritura novelesca, al reproducir esta prosa banal de “las comunicaciones sociales y de las disposiciones narrativas ordinarias” (Rancière 2009: 151), procura que el lector escuche también la prosa poética que subyace a ellas, que las contradice y desvirtúa, evidenciando y condenando dicha “ilusión de la individualidad” en la superficial coherencia con la que los personajes, dentro de este clásico “armado de la acción dramática”, formulan sus juicios y guían sus acciones.

Así, por una parte, el mismo “armado de la acción dramática” dispone que la trayectoria que Esteban busca protagonizar quede trunca por la renuencia de Sofía a colaborar con él, algo que se pone en escena finalmente mediante una planificada evasión y el pertinaz silencio con el que Sofía hace frente a los ruegos de Esteban; lo que conducirá a que Esteban finalmente acepte la decisión de su prima y decida colaborar en su evasión a costa de su propia libertad. En cuanto al camino de Sofía, el relato consistirá en su progresivo desencanto respecto del “mundo épico” en el que ella esperaba encontrar un significado para su vida; y en su desencanto respecto de Víctor Hughes, cuya acción política es ahora completamente opuesta a los principios que dictasen aquellos “libros máximos de la época”. En ambos casos, el “armado de la acción dramática”, recurriendo “al modo clásico de la palabra que instruye, conmueve y convence” en su manera lógica y verosímil de disponer situaciones, personajes y diálogos (Rancière 2009: 190) —que por su prosaísmo bien podrían ser objeto de la representación teatral de una “comedia” en el sentido clásico de esta palabra— va a mostrar el error de los protagonistas, que consiste en haber querido “solidificar las configuraciones flotantes e impersonales de las sensaciones” como “objetos de deseos y de amor” (Rancière 2011: 102, 103); y va a mostrar también el trayecto que los conduce al reconocimiento de esta verdad.

En los términos planteados por Rancière, Sofía, tras recorrer una serie de vivencias que la conducen finalmente a representar otra vez el papel de esposa confinada del que había querido escapar al salir de Cuba, comprende que Víctor Hughes se ha convertido en uno de

aquellos hombres que habiendo “traído la Época en hombros, dándola, imponiéndola, sin retroceder ante los Recursos de Sangre necesarios a su afirmación”, ahora se esconde “en folios de contabilidad para olvidar su advenimiento” (Carpentier 2006: 722) y se dedica, entre otras tareas absurdas, a imponer sobre una naturaleza de formas exuberantes unas edificaciones de un estilo arquitectónico (neoclásico) sometido a proporciones y lineamientos (Carpentier 2006: 722). Sofía, asimismo, se da cuenta de que mientras “en todas partes la vida seguía, cambiaba, lastimaba o enaltecía, modificando los espíritus, los gustos, las costumbres, los ritmos de la existencia”, allí donde ella había escapado para estar junto a Víctor Hughes, “se había regresado a los modos de vivir de medio siglo atrás” y “parecía nada hubiese sucedido en el mundo” (Carpentier 2006: 723). De esta forma, su decisión de dejar a Víctor Hughes y abandonar la Guyana la experimenta como una liberación de una naturaleza distinta a aquella otra sensación que tuvo durante su trayecto en barco cuando dejaba atrás el “confinamiento voluntario entre paredes, objetos y seres que le eran harto habituales” (Carpentier 2006: 708), en tanto que ahora, al romper su vínculo amoroso con Víctor Hughes, se ha liberado, no de una circunstancia exterior, sino de un error —un error cuyo objeto vendría a ser, de acuerdo con la perspectiva propuesta por Rancière, esa ligazón que ella creía real y necesaria entre los elevados placeres y emociones de estar en el “mundo de los vivos, de los que creen en algo” (Carpentier 2006: 732) y el involucramiento en la vida y en las actividades de Víctor Hughes. En este sentido, el que se diga en el texto que con aquella decisión Sofía debía irse acostumbrando “nuevamente a la soledad” y que con ese acto se cerraba “el ciclo de una larga enajenación” (Carpentier 2006: 733), nos permite interpretar esta parte de su trayectoria personal como la del definitivo abandono de la “ilusión de la individualidad” (Rancière 2011: 98) que la había llevado a mantener latente el recuerdo de Víctor Hughes, a reavivar su deseo por él mientras escuchaba los relatos de Esteban, y a urdir un plan secreto para evadirse de Cuba y encontrarse con él en Cayena.

El análisis del estilo, por otra parte, nos servirá para terminar de comprender la concepción que encierra el texto, más allá del desarrollo de esta “lógica ficcional”, en relación a la trayectoria de los protagonistas, pero a ello nos referiremos en la siguiente sección del

presente capítulo. Complementaremos ahora nuestro análisis del armado ficcional a la luz de lo que Girard ha denominado la mediación interna y el deseo mimético, retomando las consideraciones expuestas en la sección 1.4 de la presente investigación. Propongo aquí que, tanto la trayectoria de Esteban, como la de Sofía, puede ser interpretada a partir del esquema de la metamorfosis del deseo triangular que propone Girard partiendo de la premisa de que “todos los héroes de novela esperan de la posesión [del objeto del deseo triangular] una metamorfosis radical de su ser” (Girard 1985: 53). A su vez, este deseo, al que también denomina “deseo según el Otro”, siempre es “deseo de ser *Otro*” (Girard 1985: 79). Si, como hemos propuesto, el objeto del “deseo triangular” de los protagonistas, al que el prestigio de Víctor Hughes iluminaba, consistía en una vida dedicada al gran quehacer revolucionario —pues “el repentino prestigio de un modo de existencia desconocido” va siempre “unido al encuentro con un ser que despierta el deseo” (Girard 1985:53)— resulta bastante claro que Sofía y Esteban esperaban de su involucramiento en dicho quehacer una transformación de ellos mismos mediante su iniciación en esta vida nueva —algo que efectivamente sucede en el relato. Ahora bien, el sentido que esta transformación “radical” tiene para Girard consiste en que el sujeto aspira en realidad al “ser del mediador” —a “fundirse en la sustancia del Otro”— y el objeto no es más que un medio para alcanzar a dicho mediador. Y este deseo se fundamenta, para Girard, en una “repugnancia invencible hacia la propia sustancia” (Girard 1985: 54). Este odio a sí mismo de “todos los héroes de novela”, como propone Girard, no tiene lugar al nivel de las cualidades particulares (cuales quiera que fuesen) de cada personaje, sino que se trata de una angustia que no se distingue de su propia subjetividad y que proviene del hecho de que el individuo reconoce el contraste entre la promesa moderna de “autonomía metafísica” y el “mentís brutal que le inflige la experiencia” (Girard 1985: 56). A esta comprobación se une la ilusión que consiste en que “todos los individuos descubren en la soledad de su consciencia que [aquel]la promesa es falaz pero nadie es capaz de universalizar esta experiencia” y en que, por ende, “la promesa sigue siendo verdadera para los *Otros*” mas no para el individuo, quien guarda la maldición de su imposibilidad como un secreto vergonzoso que nunca debe ser comunicado (Girard 1985: 56, 57).

De esta forma, para Girard, sobre la base de esta mentira el héroe se vuelve apasionadamente hacia ese *Otro* que sí parece disfrutar del cumplimiento de aquella promesa, lo escoge como modelo y desea “según ese Otro”, a fin de escapar al sentimiento de lo particular, de la angustia del ser separado, del ser concreto, que proviene de la supresión de la trascendencia divina y del orgullo de no querer comunicar esta angustia, de querer a pesar de todo bastarse a sí mismo (Girard 1985: 57, 58, 63, 64). En este sentido cabe comprender el aserto girardiano de que “la negación de Dios no suprime la trascendencia, pero la desvía del más allá al más acá” (Girard 1985: 58). El hecho de que a lo largo del relato tanto Sofía, como Esteban, se muestren incapaces de hablar entre ellos mismos con seriedad acerca de las verdaderas razones por las que fuera tan importante en sus vidas aquel que, “una noche, atronara cierta casa habanera con un estrépito de aldabas” (Carpentier 2006:730) y que la mirada de cada uno de ellos esté orientada, en paralelo, hacia Víctor Hughes, sin que les sea posible desviarla, poner los ojos en ellos mismos y hablar con seriedad u honestidad sobre este la persona de este “mediador”, abona la posibilidad de esta interpretación. Según esta, el seguimiento que cada uno de ellos hace de Víctor Hughes es muestra de que ambos, si bien ya no creen en una trascendencia, no son capaces al mismo tiempo de prescindir de ella; si “ya no hay Dios, ni rey ni señor para unirlos con lo universal”, los personajes “buscan un punto de apoyo en el cual fijar sus miradas” y no quedar expuestos a la angustia que procede del “sentimiento de lo particular” (Girard 1985: 63); lo que también es conceptualizado mediante la idea stendhaliana de que sólo “el fuerte” puede contemplar de frente la libertad (y la propia nada) que proviene de la promesa de autonomía metafísica, sin caer presa del deseo mimético y después, con él, de los vanos sentimientos modernos de envidia, celos y odio impotente (Girard 1985: 64, 65).

Considero que esta perspectiva aporta una explicación más profunda de las actitudes y sentimientos de Esteban, quien se ha visto a sí mismo, muchas veces, como un desterrado de ese “jardín cerrado” de Víctor Hughes que constituye su “grupo empenachado, relumbrante de galones” de oficiales y dirigentes revolucionarios, y contempla a su divinizado mediador “con una suerte de fascinación y de ira” (Girard 1985: 75; Carpentier 2006: 497); quien a la vez que teme y desconfía de su autoridad (Carpentier 2006: 541), se duele con “femenina ternura”

(Carpentier 2006: 538) de la progresiva soledad a la que dicha autoridad lo relega; y siente una “leve victoria compensadora” cuando se percata de su humana debilidad por imitar toscamente a Robespierre (Carpentier 2006: 494). La intensidad de esta amalgama de sentimientos que el texto explicita en el caso de Esteban permanece oculta en lo que respecta a Sofía, debido a que el armado de la acción dramática ha buscado producir en el lector conmoción y desconcierto por la sorpresiva evasión de este personaje, no dejando indicios que hubiesen permitido entrever dicha intensidad. No obstante, es precisamente en la temeridad, disimulo y complejidad de su inesperada estratagema que se pone de manifiesto indirectamente el interior de este personaje, quien al igual que su primo se revela como un “ser del deseo triangular”, que ha sacralizado al mediador al punto de que entre ella y las referencias que Esteban ha ido haciendo sobre Víctor Hughes, las imágenes que su mente ha ido formando, se abre “el abismo de la trascendencia” (Girard 1985: 76). Siguiendo el postulado de Girard de una “trascendencia desviada hacia lo humano”, no se trata aquí de que aquellas referencias de Esteban y los recuerdos que pudieran despertar sacralicen la percepción de Sofía, sino que es la percepción lo que sacraliza aquellas referencias, recuerdos o imágenes; estas remiten a lo sagrado de la misma manera que un eco remite el sonido hacia su lugar de origen. La novela pone de manifiesto el realismo del deseo; en él “todo es falso, todo es teatral y artificial, a excepción del hambre inmensa de sagrado” (Girard 1985: 77).

Ahora bien, en el análisis que propone Girard, “el deseo se va haciendo más intenso a medida que el mediador se aproxima al sujeto deseante” (Girard 1985: 79). De esta forma, en la medida que el mediador se aproxima, la designación del objeto adquiere mayor precisión; pero, en la misma medida, lo que Girard denomina la “virtud metafísica” del objeto se incrementa y este se hace “insustituible”. En otras palabras, en tanto que “el proyector [es decir, el mediador] se aproxima poco a poco y su luz se concentra en una superficie cada vez más reducida” (Girard 1985:80), el deseo se hace más violento y el sujeto ya no se divierte, sino que se angustia. El objeto sagrado se ha acrecentado y aparece al alcance de la mano, pero subsiste un único obstáculo, que es el propio mediador. Por otra parte, esta cercanía y esta pasión que experimenta el sujeto está en proporción al vaciamiento de valor concreto del objeto (Girard 1985: 81). Para

Girard, esta disminución de “lo real” en el objeto va acompañada de la “exasperación de las rivalidades que engendra el deseo”, lo que Girard designa como “el progreso de lo metafísico [esto es, lo imaginario] a expensas de lo físico [el valor real]” (Girard 1985: 81). Para ilustrar con ejemplos de la literatura esta situación de pérdida de realidad a expensas de la fantasía, Girard hace una referencia al deseo de formar parte del mundo aristocrático que guía en su juventud al personaje-narrador de *En busca del tiempo perdido*. Girard sostiene que “lo que Proust denomina una ‘gran posición mundana’ es algo fugitivo, inaprehensible y casi imperceptible si uno mismo no es un snob; la iniciación mundana no tiene más valor ‘objetivo’ o real que el que tiene, en la novela de Cervantes, la armadura de caballero de Don Quijote a manos de un mesonero” (Girard 1985: 82). Lo que hace al objeto valioso no es la transfiguración que opera sobre él la fecunda imaginación del sujeto, sino la presencia del mediador, a quien la imaginación del sujeto debe su fecundidad (Girard 1985: 83).

En el caso de Esteban, la cercanía con Víctor Hughes nunca es la suficiente como para que la intensidad de sus deseos lo lleve a una exasperación tal que se vea a sí mismo rivalizando con aquel por la posesión del objeto, esto es, anhelando ocupar su lugar. Y es que subiste siempre una relación de subordinación. Al igual que Emma Bovary en el análisis de Girard, Esteban aún puede “soñar más que desear” (Girard 1985: 81) y, en esta medida, la imposibilidad de materializar una participación más activa en la Revolución no lo lleva directamente hacia el resentimiento y el odio al mediador, pensando que él es el responsable de su situación, sino más bien a añorar su presencia protectora (en la medida en que esta le abriría las puertas de aquella anhelada participación); y luego, significativamente, a añorar vagamente la presencia de Sofía, como si la cercanía física de cualquiera de ambos personajes pudiese proporcionarle la fuerza sosegadora que aplaque su sensación de pequeñez y le facilite la consecución de aquella vida activa que él anhela tan intensamente (Carpentier 2006: 476). En cuando a Sofía, la relación amorosa, a la vez que incrementa la cercanía con el mediador, imposibilita la rivalidad debido a la “suprema munificencia del don de la persona entera” que hizo posible aquella relación en sus primeros momentos, una munificencia que “en horas de abrazos y metamorfosis llevaba al ser humano a la suprema pobreza de sentirse nada ante la suntuosa presencia de lo recibido”

(Carpentier 2006: 707). Sin embargo, en ambos casos esta cercanía es la suficiente como para que la posesión del objeto del deseo triangular, esto es, la participación de cada uno de estos personajes en el quehacer revolucionario de Víctor Hughes, finalmente los decepcione. Esta decepción, como dice Girard, no tiene relación con el disfrute del goce amoroso, sino que es “propriadamente metafísica” (Girard 1985: 83). Esto es, ambos personajes comprueban que la aventura que viven junto a Víctor Hughes en el gran quehacer de la época no ha cambiado su ser: “la metamorfosis esperada no se ha producido”. Y esta decepción es tanto más terrible en la medida en que la “virtud” del objeto “parece más abundante”, es decir, que se halla en proporción al grado de cercanía del mediador (Girard 1985: 83).

Ahora bien, como hemos tenido oportunidad de señalar cuando nos referimos al historicismo progresista que caracteriza la novela, la vinculación de los personajes con Víctor Hughes, y por medio de él, su participación en la historia, terminan efectivamente produciendo en ellos cambios, nuevas personalidades, transformaciones interiores tan profundas que darán lugar a “nuevas consciencias”, que harán imposible volver a vivir de la misma forma en los mismos lugares del pasado. Sin embargo, la metamorfosis a que se refiere Girard es específicamente la que los sujetos esperaban del objeto deseado, y la decepción es consecuencia de que esa transformación, y no otra, haya fracasado en realizarse; es la decepción que proviene del hecho de que una vez en posesión del objeto del deseo, el sujeto experimenta que la “virtud” de aquel se escapa “como el gas de un globo pinchado”; el objeto desacralizado por la posesión queda reducido a sus “propiedades objetivas” y queda patente el absurdo de haberlo deseado tanto (Girard 1985: 83, 84). Una vez que Esteban y Sofía consiguen participar en el gran quehacer de la Revolución, este deja de poseer el valor iniciático que se le atribuía; ni él ni ella alcanzan —y comprenden que nunca podrán hacerlo así— la estatura moral e histórica que esperaban a partir de su involucramiento con los “personajes cimeros” de la “Hora-en-que-se-vivía” (Carpentier 2006: 476), o con los “hombres de temple” que maduraban grandes proyectos “en los que cada cual pudiera hallar su cabal medida” (Carpentier 2006: 681). Por una parte, Esteban concluye que aquella estatura moral e histórica resulta completamente contradictoria con la violencia y las incongruencias que ponen de manifiesto los dirigentes de la Revolución;

en tanto que Sofía, por su parte, aunque dispuesta a justificar las violencias y los excesos en aras del progreso de la humanidad, cuando logra por fin unirse a Víctor Hughes descubre que los proyectos que este ahora dirige, en nombre de la República francesa, resultan diametralmente opuestos a los ideales humanistas e ilustrados que tanto la habían entusiasmado.

Esta decepción “metafísica”, siguiendo a Girard, implica el que ya nada ni nadie separe al héroe novelesco de un “Yo abyecto y humillado” que antes el deseo “recubría, en cierto modo, de futuro” (Girard 1985: 84). Ante ello, para Girard, se presentan dos posibilidades; la primera es que el héroe se haga señalar un nuevo objeto por el mismo mediador, lo que acontece en los casos en que el mediador no es cercano al sujeto y su prestigio no guarda relación con los deseos concretos; la segunda es que el héroe cambie de mediador, lo que tiene lugar cuando este es cercano, el objeto le está vinculado estrechamente y hay una “responsabilidad divina” del mediador con respecto al deseo. En este caso, el fracaso del deseo repercute más allá del objeto y provoca el cuestionamiento del mediador: “el ídolo comienza a vacilar sobre su pedestal” (Girard 1985: 84,85). En el caso de los dos protagonistas de la novela de Carpentier, resulta evidente que se ha producido la segunda de las posibilidades mencionadas. Ahora bien, en un primer momento Esteban no tarda en reemplazar (quizá incluso antes siquiera de que se desilusione por completo del primero) a Víctor Hughes con Sofía, quien actúa ahora como involuntaria mediadora, iluminando, con el mágico prestigio de Madre Joven y de Mujer Intacta (Carpentier 2006: 641) que el mismo Esteban le confiriese, aquella vida de “re-poetizada” o “re-encantada” que él se figura poder llevar, como en una especie de reversión del tiempo de su adolescencia en la casa habanera, en Europa, junto a ella. En lo que respecta a Sofía, finalmente más realista e independiente, y más fuerte de carácter que su primo —es decir, más “apasionada” y menos “vanidosa” en la terminología de Girard—, aparentemente deja atrás esa “vanidad” del ser que se refugia en el deseo mimético (Girard 1985: 63, 64) y prefiere asumir en libertad la promesa de autonomía metafísica de la modernidad, lo que en términos de la escritura de la novela queda referido como que Sofía cerró “con un acto a su voluntad debido, el ciclo de una larga enajenación” (Carpentier 2006: 733).

De acuerdo con lo expuesto, considero que ambos acercamientos al contenido ficcional que ofrece el “armado de la acción dramática” tienen como denominador común el problema de la voluntad, entendida, en el sentido que propone Rancière, como un “impulso” que quiere apropiarse “de todas las palabras y de todas las imágenes para construir sin tregua objetos de deseo: bienes de consumo, objetivos a alcanzar, personas a conquistar” y, en este orden de ideas, como el “enemigo insidioso” que amenaza la vida (Rancière 2011: 101). Esta centralidad del problema de la voluntad no resulta extraña si se considera que, de acuerdo con las formulaciones de Rancière en torno al paradigma moderno del hecho poético, “la cuestión de la literatura está ligada a la de las fuerzas que amenazan la vida” (Rancière 2011: 99). Esta afirmación se sostiene en una particular variación con que Rancière formula su propuesta acerca del origen de dicho paradigma, y que consiste en el aserto de que “la literatura como tal nació con la inversión poética que puso a la interpretación de la vida en el lugar de la lógica de las acciones”, entendiendo aquí “vida”, “no como el curso empírico de las cosas, sino como la fuerza que domina individuos y colectividades”, fuerza que viene a ser el objeto del hecho poético (Rancière 2011: 99). A partir de esta vinculación que propone Rancière entre vida, voluntad y literatura, retomaré en la siguiente sección el análisis de la “visión” del narrador en la escritura novelesca, lo que tendrá por finalidad establecer cuál es la propuesta que ofrece el texto respecto de las cuestiones que el deseo triangular y la “ilusión de la individualidad” manifestado en las acciones de los protagonistas han puesto en escena.

3.2 La escritura, los objetos y el tiempo

Para Rancière la tarea propia de la literatura, como “nueva forma del arte de escribir”, consiste en poner de relieve las “dos maneras de hacer que el arte y lo que no lo es sean equivalentes” (Rancière 2011: 96). Como hemos visto, esta diferencia reside en el tratamiento que se da a esos “microacontecimientos que tejen la tela impersonal sobre la cual la experiencia ‘personal’ escribe sus propios guiones”, los cuales pueden “ligarse en la figura de un sujeto de deseo”, que es lo que hacen los héroes novelescos; pero también se puede “tejer a partir de ellos la tela de la vida sensible impersonal”, que es lo que hace el artista (Rancière 2011: 96). Esta

diferencia es puesta de relieve por Flaubert mediante el contraste que su escritura establece entre “la respiración impersonal de la frase” y el contenido ficcional del relato, y ello acontece debido a que el autor “se ha retirado” del relato. Proust ofrece, para Rancière, un tratamiento distinto de esta diferencia, al fundir en uno al narrador con el protagonista de la historia y hacer coincidir, como hemos visto, la intriga ficcional con la intriga literaria. En ambos casos, sin embargo, el héroe novelesco “hará siempre la elección equivocada” (Rancière 2011: 98), aunque en la obra proustiana “la pena que sufrió el personaje a causa de su elección puede conmutarse en provecho”, el cual consiste en que el personaje-narrador termina aprendiendo la “manera correcta” de tratar el enjambre móvil de sensaciones que proviene de los microacontecimientos aleatorios que componen la vida; manera que consiste en reproducir mediante la escritura literaria aquellas sensaciones en su identidad de partículas azotadas por aquel flujo impersonal en que consiste la vida, haciendo estallar en pedazos las cualidades sólidas de las cosas, solidificadas por el personaje como objetos de deseo y de amor, como causas de sufrimiento (Rancière 2011: 102,103).

La verdadera, la “correcta”, equivalencia entre vida y literatura es la que tiene lugar en la escritura literaria, es decir, en el arte, y no en una vida a la que se quiere insertar el arte, esto es, el estetismo (Rancière 2011:89,90). En este sentido es que puede Rancière afirmar que “la verdad suprema sobre la vida reside en la literatura” (Rancière 2011:98) y no en esa ilusión de la individualidad que debe ser destruida por la escritura literaria, por el “estilo” del narrador, a fin de que el héroe novelesco (y el lector), como saliendo de una enfermedad, comprenda que la vida verdaderamente vivida es la que está de acuerdo con lo que dicha escritura pone de manifiesto. Ahora bien, en esta destrucción no está en juego simplemente el problema teórico que consiste en trazar la frontera que separa al arte de la vida común. Como hemos tenido ocasión de mencionar, para la escritura literaria el novelista viaja por “los laberintos del yo”, “recoge los vestigios, exhuma los fósiles, transcribe los signos que son testimonio de un mundo” y es el “sintomatólogo que diagnostica los males” que sufren el individuo y la sociedad (Rancière 2006: 51). Si ya Rancière se había referido a los males sociales que derivan de la excitación que provoca la circulación de la letra errante, en uno de los ensayos de su libro

Política de la literatura, señala que, además de aquel poder de las palabras errantes, “hay un peligro nuevo que inquieta cada vez más a los hombres eruditos durante el siglo XIX”, un enemigo insidioso que vive en el interior de la vida misma, amenazándola, y “que se confunde con su propia fuerza” (Rancière 2011: 100). Esta amenaza es la de la voluntad. El frenesí que exalta y arranca de su destino natural a las existencias parece algo consustancial con la vida misma, y Rancière lo concibe como “su propio impulso ciego de apropiarse de todas las palabras y de todas las imágenes para construir sin tregua objetos de deseo” (Rancière 2011: 101). Y es la literatura la que emerge con ese saber, es la que diagnostica esa amenaza, pues la vida es su propio objeto.

Al tratar sobre aquel aspecto de la escritura de *El siglo de las luces* que pone de manifiesto el “poder visionario” del narrador, observamos que este busca constantemente arrebatarse al lector de su proximidad con el contenido ficcional del relato, para permitirle contemplar una temporalidad y una profundidad propias de la materialidad del mundo en el que tienen lugar las acciones y los acontecimientos de la novela. Esta forma que adopta la “objetividad de la visión” del narrador experimenta un sutil cambio de registro o de perspectiva en los tres últimos capítulos de la novela, que consiste en acentuar el hecho de la permanencia física de las viejas cosas del pasado, apoyándose en la peripecia del retorno a casa que propone el relato, fijando la mirada en los objetos y los ambientes que Esteban vuelve a observar después de tanto tiempo. En este fijarse en las cosas del pasado, la escritura entretiene repeticiones de las descripciones y enumeraciones que se ofrecieron en la primera parte de la novela con referencias a objetos antes no mencionados, pero que se da a entender que estaban allí, o con descripciones ligeramente distintas de los mismos objetos. Así, por ejemplo, a su regreso, Esteban pasa “al comedor de los anchos armarios y bodegones embetunados, con faisanes y liebres entre frutas” (Carpentier 2006: 637). La adjetivación de los bodegones es la misma que la ofrecida en el Subcapítulo 2, así como la mención de los faisanes y liebres, que corresponde al día siguiente del entierro del padre de Sofía: “Y, sin embargo, cuando se vieron solos, a la luz del día, en el largo comedor de los bodegones embetunados —faisanes y liebres entre uvas, lampreas con frascos de vino, un pastel tan tostado que daban ganas de hincarle el diente [...]”

(Carpentier 2006: 372). Los armarios, empero, que ahora son simplemente “anchos”, en el referido Subcapítulo 2 merecen una descripción más precisa y colorida: “dos armarios de vajilla, resistidos al comején, de dimensiones abaciales” (Carpentier 2006: 374).

“[T]odo lo conocido” incluye también, en el regreso de Esteban, “el arpa de otros tiempos, al pie de las tapicerías de cacatúas, unicornios y galgos” (Carpentier 2006: 637), instrumento que en la primera parte de la novela (Subcapítulo 3) es mencionado de pasada y en la circunstancias de que, acabado de llegar a la casa, sus cuerdas se reventaban por la humedad del clima; además, los tapices “habitados por unicornios, cacatúas y lebreles” aparecen en la primera parte, en aquel desbarajuste causado por la llegada de cajas y embalajes encargados por Sofía, deshilachados por las uñas de los gatos, que habían aparecido en la casa debido a la presencia de ratones (Carpentier 2006: 380). El “espejo de Venecia, con sus flores de neblina”, sin embargo, es mencionado en aquella primera parte de la novela solamente en referencia al “tapiz del billar”: este último era “pradera tendida entre la luna de un espejo rococó y el severo perfil de un escritorio de marquetería inglesa” (Carpentier 2006: 380). En el vestíbulo se encuentra Esteban con la pintura de los arlequines “animando sus carnavales y viajes a Citea” (Carpentier 2006:638), que en la primera parte de la novela aparece como una tela en la que “se abría el asoleado jardín con arlequines enmascarados que encantaban a Sofía” (Carpentier 2006: 373). Las “naturalezas muertas de ollas, fruteros, dos manzanas, un trozo de pan, un ajo puerro, de algún imitador de Chardin” no son mencionadas en la primera parte más que como “cuadros sin asunto, colgados en el vestíbulo —olla, pipa, frutero [...]” (Carpentier 2006: 373). Los “personajes fantásticos de Hoggar” no aparecen específicamente mencionados en la primera parte, mas sí *La Decapitación de San Dionisio*, que está ahora junto a aquellos (Carpentier 2006: 373, 638). Más importante quizá, la “puerta que conducía a la casa alemana” (Carpentier 2006: 376), de la que no se ofrece más descripción en la primera parte, es referida al regreso de Esteban como “la puerta comunicante, siempre hundida en la pared, con su único batiente” (Carpentier: 649).

Estas correspondencias que la mirada del narrador pone de relieve, a las que dirige la atención del lector, establecen paralelismos en los que las pequeñas diferencias en la

presentación de los objetos, en su descripción, en la perspectiva que adopta la mirada, en la inclusión o exclusión de ciertos detalles, sirven para poner de manifiesto, en primer término, la transformación de los personajes. Esteban, recién llegado, ahora un “hombre ensanchado, acrecido, de manos duras” (Carpentier 2006: 637), no podría sino percibir de un modo distinto aquel ambiente de la casa en la que pasó tiempo recluido debido a su enfermedad; por otra parte, los cambios en la disposición de las cosas viejas, el orden del ambiente, la significativa presencia de nuevos objetos junto a los antiguos —como las pinturas de “tarquinadas y licurguerías” que tanto molestan a Esteban— revelan las respectivas mudanzas de Sofía. Sin embargo, hay además en esta escritura una insistencia en hacer ver la permanencia de los objetos del pasado y una necesaria correspondencia entre el ambiente que conformaron dichos objetos en el pasado y el presente de la casa. Los discursos y las acciones del contenido ficcional del relato se suceden sobre un fondo que, a pesar de lo que los personajes se propongan, de las convicciones que manifiesten o los proyectos que acaricien, insiste en reclamar un carácter propio, que está hecho de estas correspondencias. Lo que la mirada del narrador pone de relieve es la persistencia en el ser individual de las cosas que formaron parte del ambiente original de la casa en contraste con los cambios acaecidos en las personas. Esteban primero las siente ajenas y solo pasados unos instantes puede comenzar a escuchar lo que ellas le dicen; pero estos objetos son los mismos, no han cambiado, y por este motivo el narrador procura repetir la forma en que se refirió a ellos en la primera parte de la novela, a efectos de evocar aquel primer ambiente que existía en la casa. Y, al mismo tiempo, el narrador introduce aquellas diferencias a las que nos hemos referido, y que señalan que alrededor de dichos objetos hay ahora personas que no pueden reconocerlas o las miran desde otra perspectiva, desde sus propios recuerdos, con ojos que no son los de antes, que las han relegado o las han acomodado en otros lugares. O junto a otras que distorsionan su imagen primigenia. Las mismas cosas, sin embargo, están allí.

Otra de las formas en que la escritura novelesca expresa esta particular permanencia es el efecto que produce el contraste entre la manera en que los objetos aparecían en la primera parte de la novela y la manera en que lo hacen en esta última. En la primera, las cosas son

presentadas en medio de un movimiento, son parte de una acción o conforman un acaecer. Así, las cuerdas del arpa se rompen, los tapices son arañados por los gatos, el espejo refleja el tapiz del billar, la pintura con los arlequines encantaba a Sofía. En el regreso de Esteban, todas estas cosas están en reposo, su ser está aquietado, solo permanecen en sus lugares establecidos, no importan mucho. Más aún, algunos objetos, como las botellas de Leyden o el globo Montgolfier, han quedado relegados en un cuarto al que se le ha echado la llave. La puerta que conduce al comercio, que franquearon los jóvenes poco después de la muerte del padre para ponerse a jugar entre las mercancías, y que Víctor Hughes abrió audazmente durante el paso del Ciclón, se presenta ahora como “hundida en la pared”. Y cuando Esteban finalmente hace jugar la cerradura, observa que todas las mercancías que desprenden aquellos olores que lo remiten al pasado (el de su adolescencia en la casa y de sus aventuras) yacen alineadas, entongadas, colgadas, “según las exigencias de su materia” (Carpentier 2006: 652).

Pero esta mirada no se detiene únicamente en las cosas, sino que remarca también las correspondencias en ciertas acciones de los protagonistas. Así, al describir la cena de bienvenida a Esteban, el narrador no puede evitar la mención de las cenas que “hubiesen ofrecido los tres adolescentes de ayer, soñando que se hallaban [...] en el marco de algún palacio rococó, situado en los alrededores de alguna Viena imaginaria” (Carpentier 2006: 644). La referencia a la ciudad de Viena nos remite directamente a la “Cena de Gran Cubierto” de una madrugada del pasado, poco después de que Víctor Hughes hiciera su aparición en la casa, cuando el comedor “fue imaginariamente situado en Viena, por aquello de que Sofía, desde hacía algún tiempo, era aficionada a leer artículos que alababan los mármoles, cristalerías y rocallas de la ciudad, musical como ninguna [...]” (Carpentier 2006: 396). Durante aquella misma cena, por otra parte, con motivo de las discusiones que entablan los personajes acerca de la Revolución, se hacen presentes “varias hojas sueltas y opúsculos”, que resultan ser reproducciones toscas y clandestinas hechas en el Río de la Plata o en la ciudad Puebla de los Ángeles de las traducciones que Esteban hiciese en otro tiempo por indicación de Víctor Hughes y que entonces se imprimieran, en circunstancias también azarosas, en las cajas de tipos de los Loeuillet, lo que hace perder la paciencia a Esteban (Carpentier 2006: 651). A la muerte de

Jorge, el esposo de Sofía, “tras del entierro, con sus responsos, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas y flores, obituario y réquiem [...]” (Carpentier 2006: 670), tiene lugar una reunión de Carlos, Esteban y Sofía, “a la gran mesa del comedor”, ante una cena encargada al hotel cercano, esto es, una escena similar a la que tuviese lugar, en el pasado, a la muerte del padre, una correspondencia subrayada por el narrador con el empleo de las mismas frases que aparecen en la primera parte del Subcapítulo 1 de la novela (Carpentier 2006: 365, 372).

Ahora bien, al establecer estas correspondencias, la escritura novelesca adopta, en esta tercera sección de la novela, un tono un poco menos exuberante que en las dos primeras partes; se atenúa sutilmente la variedad y la abundancia en las descripciones de las cosas, así como el ritmo y lo vívido en la presentación de las acciones. Si, como hemos señalado, los objetos del pasado aparecen ahora aquietados, o en reposo, las acciones de este presente narrativo que se corresponden a las de aquel pasado son presentadas, comparativamente, con menos vitalismo, o con un colorido más atenuado, como si hubiesen perdido algo de la savia invisible que les transmitieran las cosas que componían aquel ambiente prístino de su adolescencia, como si ahora estuviesen distanciadas de esa materialidad, en un mayor desacuerdo con ella, algo divorciadas de su influencia. Así, por ejemplo, el trayecto en coche de Esteban y Sofía hacia la finca de Artemisa, es presentado de la siguiente manera:

“Bajo la capota de hule alzada se hallaban ambos como en una cuna zarandeada por los malos caminos. Comían en fondas y paraderos de viajeros, divertidos en pedir lo más popular o inhabitual —un ajiaco de oscuro caldo, una parrillada de palomas torcaces— y Sofía, que no probaba el vino en las cenas familiares, se daba a descubrir botellas de buena traza, extraviadas entre los aguardientes y los tintazos del menudeo. Se le encendía la cara, le sudaban las sienes, pero reía, con la risa de otros días, menos señora, menos ama de casa, como librada de una censura tolerada aunque activa” (Carpentier 2006: 655)

Contrastemos este pasaje con el que corresponde a un trayecto en coche que tiene lugar en el Capítulo Primero de la novela y que, al igual que aquel otro, conduce a los protagonistas (que aquí están acompañados de otros personajes) de la ciudad hacia otra hacienda:

“Por caminos desfondados, bajo una última llovizna que bruñía los hules negros y se colaba en vueltas del viento hasta el asiento trasero, después de empapar las ropas de Esteban y de Ogé subidos al pescante, rodaba el coche, crujiendo, saltando, renqueando; tan inclinado, a veces, que parecía volcarse; tan metido en el agua de un vado, que le salpicaba los faroles; tan enlodado siempre que sólo se libraba del barro rojo de los campos de caña, para recibir el barro gris de las tierras pobres, donde se alzaban cruces de cementerios [...]” (Carpentier 2006: 427).

Estas tenues diferencias en el juego de paralelismos que la escritura propone expresan la pervivencia de aquel ambiente del pasado, que está condensado en la individualidad de los objetos, que ahora yacen en distintas partes de la casa, pero que a la vez retorna al presente a través de ciertas acciones y discursos de los protagonistas, los cuales, sin proponérselo, rescenifican momentos de aquel pasado, haciendo uso de los objetos u ocupando los mismos lugares de antaño. Estos momentos, por un lado, carecen del esplendor de la novedad, de la inocencia de lo primigenio, más bien, por medio de la atenuación de los rasgos característicos de la escritura de la novela, se presentan como si se tratasen sólo de los reflejos de una materialidad exuberante. Por otra parte, estos recursos de la escritura sirven para desgarrar constante y sutilmente el fundamento que sostiene las convicciones y los propósitos de los protagonistas en el presente. La vuelta al orden en el comercio y en la casa, debida a la presencia de Jorge, no hace olvidar por completo el desorden, la despreocupación, la espontaneidad con que los protagonistas se apropiasen de aquellos lugares y crearan un ambiente que los apartaba precisamente del modo de vida burgués en el que ahora se vive. Las acaloradas discusiones en torno a la Revolución o los comentarios en relación al pasado y al presente de Víctor Hughes, así como los acontecimientos de la fiesta de Navidad, la muerte de

Jorge o la evasión de Sofía, tienen lugar sobre un fondo en el que permanecen los rastros de un ambiente en el que se vivió y que no ha terminado de agotarse, que por momentos vuelve a presentarse, a pesar de que los protagonistas, mediante sus diferentes proyectos de acción, hacen como si ya lo hubiesen dejado atrás, o se lo pudiera abolir completamente o recrear en otra parte.

Esta potencia visionaria del narrador, por lo demás, no se circunscribe a la casa y el comercio, sino que penetra en la realidad social de la misma ciudad, para ir señalando el arraigo y el estancamiento de la religiosidad, la superstición o las costumbres que la Colonia ha propiciado, sobre los cuales se cierne ahora la “sorda efervescencia” de las rebeliones de esclavos en Haití y la difusión de las ideas revolucionarias (Carpentier 2006: 671-672). El tumulto que distrae a Estaban, en este sentido, parece más bien una re-escenificación, algo más compleja, de la trifulca que suscitase la salida nocturna al Astillero con la que, en la primera parte de la novela, Víctor Hughes se propuso aliviar la enfermedad de Esteban (Carpentier 2006: 398, 674), pues, como la narración se preocupa en aclarar, dicho tumulto no tuvo ninguna relación con las rebeliones de esclavos o las ideas ilustradas. Notemos aquí que, si bien el tumulto del presente, que distrae a Esteban de sus ocupaciones en el almacén, es mucho más violento y trascendente que aquel otro en el Astillero, este último está narrado con una mayor profusión de detalles, con más viveza, extensión y gracia, lo que le confiere esa cualidad de originalidad y trascendencia en la vida de los protagonistas, de la que carece la presentación del otro. Interesa más, para la presente investigación, sin embargo, referirnos a la travesía marítima de Sofía y la manera en que el estilo del narrador se ocupa de este acontecimiento.

Al igual que en los acontecimientos a los que nos hemos referido y que tienen lugar en el ambiente de la casa, el viaje de Sofía por el Mar Caribe en dirección a Cayena puede leerse como una re-escenificación —en primer término, de la pequeña travesía que ella hiciera a bordo del *Arrow*, en dirección del puerto de Santiago, durante la cual se entregara físicamente a Víctor Hughes; y, en segundo término, de las travesías de Esteban por todo aquel Océano, tanto las de ida y regreso de Europa, como, más tarde, la que, en su condición de escribano, llevase a cabo con la Flota Corsaria. La relación con la primera queda establecida en el mismo texto: “En este

viaje no estaba Sofía conturbada, como la otra vez —cuando se acodara en la misma borda, cuando sorbiera la brisa desde el vértice de esta misma proa— por angustias de adolescente” (Carpentier 2006: 693). Pero sus vivencias de un “presente intemporal”, de “hallarse en los umbrales de sí misma”, de los olores y sabores conocidos de aquellos días, la devuelven a “las sensaciones de su primer viaje marítimo” (Carpentier 2006: 694). Ahora bien, en aquella primera travesía marítima participó también Esteban y fue a partir de ella que tuvo lugar, para él, la gran aventura de sus viajes marinos en el Atlántico y en el Mar Caribe. Al retraerse Sofía a aquel mismo punto de partida de sus vidas y tomando en cuenta el restablecido prestigio de Víctor Hughes como aliciente, considero que resulta posible una lectura comparativa de la narración del viaje de Sofía y la del periplo de Esteban, que se sustente en la idea de que Sofía está reactualizando la pasada trayectoria de Esteban.

Si bien es cierto que esta última resulta siendo más extensa en tiempo y espacio, y que el estilo de la narración es el mismo que hemos analizado en las dos primeras partes de la novela, es perceptible una atenuación en la variedad y en la exuberancia de las descripciones, en el número de especies animales y vegetales que se nombra, o en las figuras, imágenes y referencias culturales que se emplea, lo que acontece en circunstancias del relato similares a las que, en la travesía de Esteban, el narrador se entretiene en este empleo del lenguaje. La descripción del mar que Sofía observa, por ejemplo, comprende, en primer lugar, el color de las aguas, “de un azul tan profundo que parecían hechas de una materia en fusión” (Carpentier 2006: 691); las criaturas que han huido de la superficie son sencillamente peces, medusas y sargazos. Ante la calma y aridez del mar, el cielo adquiere esplendor, pero su visión da lugar a elucubraciones acerca del lenguaje y la religión. Cuando comienza un nuevo día, se observa huestes de medusas —“millares de yelmos jaspeados [...] sombreando largos festones rojos” (Carpentier 2006: 692)— y, más adelante, “gorgonas”, dedalillos y caracoles. Si bien estas apariciones merecen descripciones y símiles variados, su esplendor queda opacado, en el recuerdo del lector, por el sonido del más exuberante lenguaje empleado por el narrador al enumerar y describir la flora y la fauna marítimas que Esteban contempla en sus viajes. Incluso las formas de los corales en el “País de las Fosforescencias”, que recuerdan “el áncora y el

racimo, la anémona y la cabellera” y también “puñados de monedas, luminarias de altar o vitrales muy remotos” (Carpentier 2006: 693), resuenan como un eco desvanecido de “las selvas de corales, con sus texturas de carne, de encajes, de estambres, infinitas y siempre diversas, en sus árboles llameantes, trasmutados, aurifiscentes; árboles de Alquimia, de grimorios y tratados herméticos; ortigas de suelos intocables, flamíferas yedras, enrevesados en contrapuntos y ritmos tan ambiguos que toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal, quedaba abolida” (Carpentier 2006: 550), que contemplara Esteban.

Sobre la base de lo expuesto, sostengo que estas sutiles atenuaciones en la exuberancia del lenguaje, así como las correspondencias entre el presente y el pasado narrativos que la escritura propone, son recursos que emplea el narrador para expresar otro aspecto de aquella temporalidad y profundidad propias de la materialidad del mundo en el que tiene lugar el contenido ficcional de la novela. Éste consiste en el contraste entre la relativa permanencia de los objetos, la estabilidad material de su ser, y los distintos proyectos, convicciones, planes de acción, deseos, sentimientos o sensaciones de los personajes —así como los distintos conflictos que surgen de ellos y que van dando forma al contenido ficcional— y los cambios que experimentan ellos mismos en su propio ser y que influyen en la manera en que perciben las cosas. Este contraste implica un desfase entre un transcurrir temporal, una duración, propios del sustrato que conforman aquellas cosas, y la percepción interior que tienen los personajes del curso del tiempo, de su propia temporalidad, conforme a sus deseos y propósitos, lo que implica que busquen regresar a un punto del pasado o acelerar las transformaciones del presente. La escritura novelesca pone en evidencia el absurdo de esta percepción y de estos propósitos al dirigir la mirada hacia la presencia de estos objetos del pasado, estableciendo por medio de repeticiones o pequeñas variaciones en su presentación, correspondencias entre las circunstancias en que participaron de la acción del relato y las circunstancias en que se hallan en el presente de la narración; y también al establecer correspondencias entre escenas del presente y sucesos del pasado, por medio de similares paralelismos en las referencias del ambiente, atenuando un poco la exuberancia del lenguaje característica del estilo de la novela, lo que pone de manifiesto la mayor distancia que ha ido estableciéndose entre los personajes y este sustrato

material, en la medida en que su alejamiento de la infancia ha ido complejizando en ellos las manifestaciones del deseo triangular (Girard 1985: 61) y se ha ido perdiendo su prístina vinculación con el ambiente de su hogar. De esta forma, en esta última parte de la novela el poder visionario del narrador se sirve del efecto que produce en el lector la sutil diferencia en la tonalidad de la escritura para expresar de un modo particular este carácter de la materialidad de las cosas, que aparece ahora, ya no en la riqueza y esplendor de un mundo maravilloso, sino con una persistencia melancólica e imperturbable, sobre la cual los personajes se proponen hacer realidad deseos o proyectos que suponen un desconocimiento de ese transcurrir del tiempo en las cosas, tanto en el sentido de que estas tienen una permanencia que contrasta con los cambios y las percepciones interiores de los personajes, como en el sentido de que el tiempo transcurrido sobre ellas no se puede recuperar, que es un pasado ya cerrado, del que solo queda la materialidad muda de dichos objetos en el presente. Sofía recorre el mismo trayecto de Esteban, pero con unos propósitos ahora claramente caducos, aún más ilusorios que los que motivaron a Esteban a seguir a Víctor Hughes; su decepción, mayor que la de su primo, es proporcional a la actual realidad política y social de la Revolución francesa, aún más absurda que aquella que Esteban presencié, que a ella le ha tocado atestiguar.

3.3 Consideraciones finales

El relato del trayecto de Sofía no termina, sin embargo, en un postrer viaje como el que el narrador emplea para rematar el aprendizaje de Esteban, sino que se cierra bruscamente con su partida de Cayena, y da lugar a un último capítulo, al que ahora prestaré atención. Este capítulo tiene lugar luego de un intervalo que no es objeto de la narración y, además, dicha narración tiene lugar desde la perspectiva de uno de los personajes de la novela, Carlos. El contenido de este capítulo consiste en el arribo de Carlos a Madrid y en la reconstrucción que este personaje efectúa de lo acontecido con los dos protagonistas de la novela (Sofía y Esteban) durante su estancia en la mencionada ciudad y en el día de su muerte, que tiene lugar cuando ocurre el Alzamiento. De esta forma, ya no podemos conocer directamente los pensamientos, discursos y acciones de los protagonistas, sino únicamente por medio de la reconstrucción que

Carlos va haciendo a partir de los testimonios que recoge de distintas personas relacionadas con los protagonistas, entre quienes se cuenta a una guantero que por casualidad visitó su casa el mismo día del Alzamiento y atestiguó cómo fue que ambos salieron a la calle y se mezclaron con la multitud. Finalmente, la muerte de los dos protagonistas es presentada como parte del Alzamiento, en un relato general de lo acontecido, afirmándose que no se pudo nunca saber el paradero final de los cadáveres de los protagonistas.

De acuerdo con lo anterior, es posible segmentar este Capítulo en tres partes, según un progresivo alejamiento del “armado de la acción dramática” del texto: i) relato del arribo de Carlos a la Casa de los Arcos; ii) reconstrucción de lo acaecido con Sofía y Esteban; iii) representación de la muerte de los protagonistas como parte de la represión del Alzamiento. A ello cabría añadir un segmento final con el que se regresa al punto i), esto es, el relato que sigue a Carlos mientras cierra la Casa. De esta forma, si consideramos la tarea de Carlos como similar a la del autor de la novela (sobre todo en lo que respecta a sus indagaciones sobre el personaje histórico de Víctor Hughes), los dos protagonistas de ésta se han convertido, en este último capítulo, en personajes de un relato de ficción dentro de la ficción que es la misma novela. Más aún, la representación de su muerte emplea relaciones de hechos e imágenes que provienen de elaboraciones que la historia y la pintura han hecho sobre el Alzamiento, con lo que la narración de dicha muerte resulta aún más artificiosa que la reconstrucción de sus vidas.

Por otra parte, el estilo del narrador, en este último capítulo, ya no socava, mediante su selectiva exuberancia descriptiva, la lógica de las acciones y los discursos de los protagonistas; el ritmo de la escritura, más bien, es uniforme y el tono, épico. Sofía y Esteban no son ya dos jóvenes que padecen de la ilusión de la individualidad o de la vanidad del deseo mimético, sino que sus vidas y sus acciones, aún las más ordinarias, rezuman la salud de quienes han sido curados de la inclinación a solidificar las sensaciones como objeto de deseo y de amor, de quienes han alcanzado la autonomía emocional de los seres apasionados, que cuya “existencia es inmediata”, es “ignorancia, superstición, acción, felicidad” (Girard 1985: 64). Han fundido admirablemente arte y vida. Su destino final no ha sido conformado por “proclamas impresas ni artificios de oratoria”, por la prosa banal del mundo, sino por el “irrefrenable impulso” de “una

marcha colectiva” (Carpentier 2006: 746). Pero ello no acontece en el plano de la ficción de la novela, en cuyo caso debíamos asistir a un segundo momento de aprendizaje en los personajes y hubiésemos quizá podido acceder, como parte del armado de la acción dramática, a su experiencia personal del “tiempo recobrado”, a la memoria que disocia los elementos contradictorios del deseo, que recupera el impulso hacia lo sagrado, reconoce el obstáculo de la mediación y condena el deseo original (Girard 1985: 78).

Ello acontece, en cambio, en el nivel de la ficción que está dentro de la ficción de la novela, esto es, en el ámbito de un relato construido conjeturalmente por un personaje a partir de los testimonios de otros personajes y finalmente mediante el empleo de materiales provenientes de la historia y el arte. Pero en la construcción paulatina de este relato tiene lugar la realización de aquello que no se ha podido llevar a cabo en la narración que lo contiene (el armado de la acción dramática de la novela): dejar de lado la trama de las equivocadas elecciones de los personajes y disolver su individualidad en “un Todo tumultuoso y ensangrentado” (Carpentier. 2006: 745). Si, como ha propuesto Rancière, en Proust “el libro es la metáfora prolongada que despliega las propiedades imaginarias del ‘otro libro’, el que *se habría escrito* por sí mismo”, el libro de los símbolos de “la poeticidad de un mundo, de la vida espiritual o del mundo interior de los sentidos” (Rancière 2009: 230), en *El siglo de las luces*, Carpentier ha permitido la intrusión de un “libro imaginario” en el que los protagonistas del armado de la acción dramática van quedando convertidos en “símbolos de la poeticidad” del mundo que la escritura se propusiera revelar, comparables a la “belleza fluida, colectiva y móvil” en que el Proust-escritor, de acuerdo con Rancière, convierte a los objetos que provocan los enjambres de sensaciones que confunden al Proust-narrador-personaje (Rancière 2011: 97). En la progresiva composición de este relato conjetural, Sofía y Esteban dejan de ser los individuos que protagonizaran el armado ficcional de la novela, las víctimas de esa enfermedad “que es provocada por la excesiva disponibilidad de palabras, imágenes y pensamientos” (Rancière 2011: 103); y los retazos de sus vidas que va recolectando Carlos se convierten ahora en los elementos con los que la escritura expresa la “potencia visionaria” del narrador, es decir, se muestran aptos para unir los dos principios contradictorios de la poética expresiva —el que

proclama el carácter absoluto del estilo, acaparando todo tema y todo material, y el que afirma la universalidad del desdoblamiento a través del cual todo se vuelve símbolo (Rancière 2009: 234).

Pero ello acontece solo debido a que estos elementos son retazos de una vida “auténtica” de los personajes, es decir, solo en la medida en que, en el armado de la acción dramática de la novela, constituyen fragmentos de unas vidas que Carlos desconoce. Únicamente a condición de que los personajes hayan tenido unas vidas “reales” dentro del contenido ficcional del relato, es posible que, con los fragmentos de una parte de esas vidas que ha quedado oculta (por una decisión del autor), pueda construirse, en el interior de ese contenido ficcional, una “nueva” ficción en la que se representan acciones y discursos de los protagonistas que expresan adecuadamente la “visión” del narrador. Mediante este recurso de la narración, la adecuada fusión de arte y vida tiene lugar, no en la “vida real” de los protagonistas, sino en la construcción de una ficción a partir de lo que otro de los personajes (Carlos) puede saber de la parte de esas vidas, y de lo que la historia y el arte han representado sobre el instante de sus muertes. Así, de acuerdo con el análisis que ofrece Rancière sobre Flaubert y Proust, es en la literatura donde se halla “la verdad suprema de la vida”, y no en la falsa vida de los personajes, una vida ilusoria que se tiene por verdadera (Rancière 2011: 98). Y ello acontece en *El siglo de las luces* por medio de la estratagema de una ficción construida con los fragmentos de unas “vidas reales” en la que nunca pudo tener lugar aquella verdad.

Sobre la base de lo expuesto en el presente capítulo de la investigación, considero que la “potencia visionaria” del narrador pone de manifiesto, en el texto, el carácter ilusorio, falso o vanidoso en los proyectos que persiguen los protagonistas de la novela, en la medida en que el impulso que los guía hacia esas metas consiste, desde la perspectiva de esta “visión” del narrador, en una voluntad por apropiarse “de todas las palabras y de todas las imágenes para construir sin tregua objetos de deseo” (Rancière). Este impulso es fundamentalmente erróneo debido a que la verdad que esta visión alcanza acerca del mundo de los fenómenos (de la vida, la naturaleza, la historia, tal como se manifiestan a su potencia visionaria) testimonia que estos no obedecen a una lógica que presupone sujetos que persiguen metas y eligen medios, que creen

que las cosas y los individuos poseen propiedades reales que hacen que poseerlos a ellos sea algo deseable, por lo que una vida vivida según esta lógica individualista conduce necesariamente a la desilusión y a la infelicidad. Sostengo, asimismo, que la potencia visionaria del narrador pone de manifiesto en los personajes la metamorfosis del deseo mimético, conforme a lo expuesto por Girard, pero que finalmente no lleva esta propuesta al término que propone dicho crítico, sino que concluye, más bien en el sentido que sustenta Rancière, esto es, en que solo en el ejercicio de la escritura literaria puede tener lugar una vida auténtica, liberada de las ilusiones que afectan a la voluntad y la conducen a solidificar en objetos de deseo el enjambre de sensaciones impersonales en que aquella consiste.



Conclusiones

La presente investigación ha tenido como punto de partida una lectura de *El siglo de las luces* que ha dejado de lado, como objeto principal, la atención a los asuntos específicamente históricos que propone la novela —las luchas revolucionarias, los ideales de la Ilustración, las consecuencias de su traslado al ámbito del Caribe— y se ha centrado en aquellos aspectos de su escritura que la vinculan con otras grandes novelas europeas producidas dentro del moderno paradigma de “literatura” que, de acuerdo con Jacques Rancière, tomó el lugar de la antigua poética de la representación como concepción de la creación o el quehacer poéticos.

Desde esta perspectiva, el análisis de la escritura literaria en *El siglo de las luces* —de sus descripciones, de sus imágenes, de su sintaxis— y de la manera en que esta representa la acción y el discurso de los personajes, emprendido en la presente investigación, ha permitido establecer, en primer lugar, que la novela de Carpentier no expone, según el modelo preconizado por Lukács, la “totalidad histórica” de la época representada como un proceso dialéctico, en la medida en que sus protagonistas no son “héroes medianos”, ni sus trayectorias exponen corrientes que abarquen amplias capas de la sociedad y que pongan de manifiesto un proceso cuya fuerza motriz y base material sea “la contradicción viva de las potencias históricas en pugna” (Lukács: 58).

De acuerdo con ello, lo que distingue al realismo moderno de *El siglo de las luces* es la noción, que en la novela se pone de manifiesto, de una correspondencia entre un lenguaje mudo presente en todas las cosas y el lenguaje mismo de la creación literaria; esto es, una idea de “poesía” como cualidad de los objetos y no como una actividad que produce obras poéticas, o la idea de que la finalidad de la escritura literaria es expresar la “poeticidad” inherente de las cosas, del mundo, de una época o una sociedad determinadas, y no la de inventar “fábulas” y representarlas con verosimilitud, con la finalidad de gustar o aleccionar.

A partir de esta concepción del hecho poético, ha sido posible establecer las implicancias de esta ruptura con el antiguo sistema de las Bellas Letras en lo que respecta al

tratamiento de la “totalidad histórica” del crítico ambiente en el que se enmarca *El siglo de las luces*. Dicha ruptura tiene por consecuencia que la novela se distinga del antiguo poema épico no por la elección de héroes “medianos”, en el sentido que propone Lukács, sino fundamentalmente por el hecho de que su escritura obedece a los planteamientos y exigencias expresivas de este nuevo paradigma literario de origen romántico.

De esta forma, el historicismo ambiental de la novela pone de manifiesto lo que Rancière ha identificado como una contradicción inherente al paradigma moderno de literatura y que se puede resumir en una colisión entre la noción de literatura como un modo del lenguaje y el principio de indiferencia respecto de los temas y los modos de expresión, propio también de este paradigma moderno. La novela se convierte así en la escena de una confrontación entre “dos escrituras” o dos “mutismos igualmente elocuentes”: “la palabra muda” que la gran poética romántica confiere a todas las cosas y la “letra muda”, banal, que la escritura impresa reproduce, disponible para cualquiera, “demasiado locuaz”, capaz de deshacer toda la consistencia de la primera.

Una de las formas que adopta esta contradicción en la novela de Carpentier es la revelación que propicia la escritura de aquello que Rancière denomina la “errancia de la letra huérfana” como una clave de interpretación de las trayectorias vitales de los protagonistas Sofía y Esteban. Al mismo tiempo, sin embargo, los rasgos que definen el carácter de esta “enfermedad” son también los que definen la poética bajo la que se ha escrito la novela, puesto que el paradigma moderno de literatura propicia la indistinción entre el mundo del arte y la vida prosaica, haciendo que cualquier tema sea equivalente a cualquier otro. El género sin género de la novela moderna representa esta enfermedad de la imaginación, pues en ella queda abolido todo principio de realidad de la ficción, oscurecida toda distribución de la palabra legitimada como discurso de persuasión, que instruye o conmueve.

De acuerdo con ello, la escritura literaria de *El siglo de las luces*, al proponerse manifestar los efectos que produce esta “errancia de la letra huérfana” en los protagonistas de la novela, deja entrever que su entusiasmo por la vida revolucionaria obedece a una enfermedad de

sus imaginaciones, originada, al igual que en otros héroes novelescos, en la abolición de la distinción entre el ámbito de la creación artística y el de la vida ordinaria.

La fascinación por la Revolución queda entonces representada en la novela de Carpentier como un fenómeno interno, un rasgo de carácter, de los personajes, y no como una manifestación de la pugna entre distintas fuerzas sociales. Si bien cabe afirmar que la novela expresa por medio de sus protagonistas el efecto de la difusión de las ideas ilustradas entre las clases acomodadas de las colonias españolas del Caribe y el involucramiento de las primeras en las luchas revolucionarias burguesas, no obstante, aparte del hecho de que quedan fuera del marco de la narración aquellas capas de la población hispanoamericana compuestas por los estratos medios y bajos de la sociedad, el tratamiento de los conflictos de los protagonistas son de carácter privado, sólo les atañen a ellos como individuos, pues no tienen efectos sobre las sociedades a la que pertenecen, ni tampoco sobre el curso de los acontecimientos históricos en los que se enmarca en la novela.

A partir de lo dicho, he propuesto que *El siglo de las luces* comparte con otras novelas modernas la preocupación por poner de manifiesto, a modo de un diagnóstico social, esta consecuencia del poder de las palabras errantes, o de la circulación de la letra huérfana, en unos personajes aquejados por el deseo de “estetizar” sus vidas cotidianas, proponiéndose objetos particulares de deseo a partir de la ilusión de que cosas e individuos concretos poseen propiedades reales que corresponden a las sensaciones y excitaciones que provoca la excesiva disponibilidad de palabras, imágenes y pensamientos en la modernidad. El entusiasmo con el que tanto Sofía, como Esteban, se entregan inicialmente a un apasionado seguimiento de Víctor Hughes, y su posterior desilusión, pueden ser coherentemente explicados por este diagnóstico social, que la potencia visionaria de la escritura literaria de la novela, gracias a su moderno realismo, es la más apta para penetrar y formular.

He propuesto, asimismo, que la escritura de la novela pone de manifiesto un aspecto adicional de esta ilusión enfermiza y es lo que René Girard ha denominado “deseo mimético”. Siguiendo las propuestas de Girard, en la presente investigación he sostenido que la vida revolucionaria en tanto objeto del deseo de Sofía y Esteban es un objeto transfigurado por la

presencia y el prestigio de un mediador, Víctor Hughes, razón por la cual, en realidad, dicho objeto carece de las virtudes que la referida mediación hace creer a los sujetos deseantes. Si, de acuerdo con Girard, los grandes relatos “novelescos” ponen de manifiesto el carácter ilusorio del deseo mimético y ofrecen oportunidad para que el héroe literario reconozca finalmente el origen de dicho deseo y su esencial vanidad, he planteado la posibilidad de que en el desarrollo de la trama de la novela de Carpentier tenga lugar esta revelación.

Ahora bien, aun cuando la escritura literaria expone el entusiasmo revolucionario de los protagonistas de *El siglo de las luces* como efecto de una enfermedad de la imaginación —que he caracterizado como “ilusión de la individualidad” o como “deseo mimético” —, al mismo tiempo dicha escritura se sirve de los medios de que dispone aquel “gran parloteo” de la letra errante, que va hablar a la “multitud sin rostro de los lectores de libros”, medios con los cuales se desdibuja la distinción entre el mundo del arte y el de la vida prosaica. En otras palabras, la potencia de la mirada que sostiene la escritura del realismo moderno no puede prescindir, cuando emplea la forma de la novela, de la misma disponibilidad de la escritura como letra huérfana o palabra errante, aun cuando esa mirada del escritor-vidente exponga precisamente los efectos negativos de dicha errancia.

La manera en que *El siglo de las luces* responde a esta paradoja, haciéndola fructificar, consiste en el empleo de un “estilo”, que consiste en una escritura minuciosamente trabajada en sus ritmos y sonoridades, para articular la “videncia” del poeta que penetra en la totalidad histórica del “ambiente” y reproduce la palabra inscrita en la materialidad de las cosas — evitando reproducir la prosa banal de ese mundo en el que penetra— desarrollando al mismo tiempo una construcción dramática, en la que se disponen, según su lógica ficcional, esos momentos de contemplación estética que, a su vez, están constantemente socavando, en el mismo desarrollo del relato, la consistencia de las concepciones que guían las acciones y discursos de los protagonistas.

Este estilo, por otra parte, toma prestado de la poética representativa el “principio de ficción”, a fin de evitar, tanto que la contemplación estética paralice la escritura, como que la mera reproducción de la prosa del mundo ahogue dicha contemplación; gracias precisamente al

recurso al relato ficcional, a una clásica “intriga de saber”, los héroes novelescos son llevados progresivamente a reconocer una verdad del mundo de los fenómenos, a escuchar, más allá de la prosa banal del mundo moderno, la prosa poética de un mundo maravilloso, esa misma que el estilo-manera de ver del poeta propone por medio de su escritura.

De acuerdo con lo anterior, he propuesto que, en la novela de Carpentier, se pone de manifiesto la existencia de dos escrituras distintas, engarzadas entre sí: una escritura que dibuja una línea progresiva, en la que se van ordenando acciones, discursos y acontecimientos históricos, en un marco temporal bien definido; y otra escritura que obedece a “ese poder visionario”, que arrebató al lector de su proximidad con la arquitectura ficcional, para permitirle contemplar una temporalidad y una profundidad propias de la materialidad del mundo, de la misteriosa exuberancia y vastedad de la vida en una naturaleza maravillosa. El estilo de la novela posibilita, de esta manera, la revelación de una dimensión más profunda de la realidad, una verdad propia de ese mundo fenoménico en que tiene lugar aquella arquitectura ficcional. Dicha verdad consiste en que los acontecimientos revolucionarios pierden significancia si se los contempla dentro la complejidad, multiplicidad, ambigüedad y perennidad de la vida natural, allí donde otros acontecimientos han tenido lugar mucho antes, dejando un recuerdo perdurable y donde, además, una variedad de seres y objetos ha permanecido y probablemente permanezca mucho más tiempo sin cambiar, como parte de una historia que se contabiliza con otras medidas o patrones, muy diferentes a las que se supone rigen las transformaciones que opera la Revolución o las sensaciones del ayer y del presente de los protagonistas.

Por otra parte, he sostenido que la “intriga de saber” en el relato ficcional que presenta la novela comprende, en primer término, la trayectoria de entusiasmo y desilusión de Esteban por la Revolución; en segundo lugar, una segunda trayectoria en el mismo personaje, que tiene como motivo su deseo de actualizar y prolongar una cotidianidad “vuelta a poetizar”, a solas con Sofía, en algún lugar de Europa, y que termina en desilusión por la evasión de Sofía; en tercer término, la trayectoria vital de Sofía, que se propone, con dicha evasión, regresar a aquellas sensaciones y emociones de sus primeras experiencias junto a Víctor Hughes, haciendo

con ellas la trama de una nueva vida en la que ella se imagina ser parte del gran quehacer de la época.

Estas distintas trayectorias muestran que los personajes, en lugar de comprender lo que “el arte capta en su verdad”, esto es, que la vida consiste en un puro fluir de sensaciones impersonales que no pueden adscribirse o inmovilizarse en un determinado objeto, eligen la ilusión de la individualidad, es decir, de creer “todavía en un mundo de sujetos y predicados, de cosas y de propiedades, de voluntades que persiguen fines y eligen medios” (Rancière 2011: 94, 95). En ambos casos, el “armado de la acción dramática”, en su manera lógica y verosímil de disponer situaciones, personajes y diálogos, va a mostrar este error de los protagonistas y, también, el trayecto que los conduce al reconocimiento de esta verdad.

A partir del historicismo que caracteriza la novela, la vinculación de los protagonistas, Sofía y Esteban con Víctor Hughes, y por medio de él, su participación en la historia, terminan efectivamente produciendo en ellos cambios, nuevas personalidades, transformaciones interiores tan profundas que darán lugar a “nuevas consciencias”, las que harán imposible volver a vivir de la misma forma en los mismos lugares del pasado. Sin embargo, siguiendo a Girard, he propuesto que la novela pone de manifiesto que la metamorfosis que dichos sujetos esperaban del objeto deseado —la estatura moral e histórica que esperaban poder alcanzar a partir de su involucramiento en las actividades revolucionarias— fracasa en realizarse; y que la decepción que experimentan dichos protagonistas proviene del hecho de que, una vez en posesión del objeto de su deseo —una vez que cada uno de ellos consigue participar de las actividades de Víctor Hughes—, experimentan que la “virtud” de dicho objeto se escapa “como el gas de un globo pinchado”: el objeto desacralizado por la posesión queda reducido a sus “propiedades objetivas” y queda patente el absurdo de haberlo deseado tanto (Girard 1985: 83, 84).

De acuerdo con lo anterior, el relato ficcional muestra que Esteban no tarda en reemplazar (quizá incluso antes siquiera de que se desilusione por completo del primero) a Víctor Hughes con Sofía, quien actúa ahora (en términos de Girard) como involuntaria mediadora, iluminando, con el mágico prestigio de Madre Joven y de Mujer Intacta (Carpentier 2006: 641), una nueva vida de “re-poetizada” o “re-encantada” que Esteban se figura poder

llevar en Europa, junto a ella. En lo que respecta a Sofía, la narración finalmente nos la presenta como una persona más realista e independiente, y más fuerte de carácter que su primo —es decir, más “apasionada” y menos “vanidosa” en la terminología de Girard—, que deja atrás esa “vanidad” del ser que se refugia en el deseo mimético (Girard 1985: 63, 64) y prefiere asumir en libertad la promesa de autonomía metafísica de la modernidad.

De conformidad con lo expuesto, he sostenido que ambos acercamientos al relato ficcional (o armado de la acción dramática) proponen que la verdad que pone de manifiesto la “potencia visionaria”, a lo largo de la narración, es el carácter ilusorio, falso o vanidoso en los proyectos que persiguen los protagonistas de la novela, en la medida en que el impulso que los guía hacia esas metas consiste en una voluntad por apropiarse “de todas las palabras y de todas las imágenes para construir sin tregua objetos de deseo” (Rancière 2011: 101). Este impulso es erróneo porque el mundo de los fenómenos, esto es, la vida, la naturaleza, la historia —tal como se manifiestan a aquella potencia visionaria que el estilo expresa— no obedecen a una lógica que presupone sujetos que persiguen metas y eligen medios, que creen que las cosas y los individuos poseen propiedades reales que hacen que poseerlos a ellos sea algo deseable, por lo que una vida vivida según esta lógica individualista conduce necesariamente a la desilusión y a la infelicidad.

Sostengo, asimismo, que la potencia visionaria del narrador pone de manifiesto en los protagonistas la metamorfosis del deseo mimético, conforme a lo expuesto por Girard, pero que finalmente no lleva esta propuesta al término que propone dicho crítico; es decir, que, como parte del armado de la acción dramática, Sofía y/o Esteban accedan a la experiencia de una memoria que disocia los elementos contradictorios del deseo, que recupera el impulso hacia lo sagrado, reconoce el obstáculo de la mediación y condena el deseo original (Girard 1985: 78). En lugar de ello, la potencia visionaria del narrador, más bien, finaliza la narración en el sentido que propone Rancière, esto es, que solo en el ejercicio de la escritura literaria puede tener lugar una vida liberada de las ilusiones que afectan a la voluntad.

En efecto, he propuesto que al final del relato los protagonistas funden admirablemente arte y vida; pero que ello acontece en un “segundo” plano ficcional que está dentro de la ficción

de la novela, esto es, en el ámbito de un relato construido conjeturalmente por un personaje, Carlos, a partir de los testimonios de otros personajes y, finalmente, mediante el empleo de materiales provenientes de la historia y el arte. De esta forma, en *El siglo de las luces*, Carpentier ha permitido la intrusión de un “libro imaginario” en el que los protagonistas del armado de la acción dramática van quedando convertidos en “símbolos de la poeticidad” del mundo que la escritura se propusiera revelar, comparables a la “belleza fluida, colectiva y móvil” en que el Proust-escritor, de acuerdo con Rancière, convierte a los objetos que provocan los enjambres de sensaciones que confunden al Proust-narrador-personaje (Rancière 2011: 97).

En la progresiva composición de este relato conjetural, Sofía y Esteban dejan de ser los individuos que protagonizaran el armado ficcional de la novela, las víctimas de esa enfermedad provocada por la excesiva disponibilidad de palabras, imágenes y pensamientos; y se muestran ahora aptos para unir los dos principios contradictorios de la poética expresiva —el que proclama el carácter absoluto del estilo, acaparando todo tema y todo material, y el que afirma la universalidad del desdoblamiento a través del cual todo se vuelve símbolo. He sostenido, sin embargo, que sólo a condición de que los personajes hayan tenido unas vidas “reales” dentro del contenido ficcional del relato, ha sido posible que con los fragmentos de una parte de esas vidas que ha quedado oculta (por una decisión del autor) pueda construirse, en el interior de ese contenido ficcional, una “nueva” ficción en la que se representan acciones y discursos de los protagonistas que expresan adecuadamente la “visión” del narrador.

Mediante esta estratagema, la adecuada fusión de arte y vida tiene lugar, no en la “vida real” de los protagonistas, sino en la construcción de una ficción a partir de lo que otro de los personajes puede saber de la parte de esas vidas, y de lo que la historia y el arte han representado sobre el momento histórico (el Alzamiento) en el que sus muertes ocurren. Siguiendo el análisis que ofrece Rancière sobre Flaubert y Proust, he concluido que la potencia visionaria que se pone de manifiesto en *El siglo de las luces* propone, al igual que en las obras de los referidos novelistas europeos, que es en la literatura donde se halla “la verdad suprema de la vida”, y no en la ilusoria vida de los personajes.

Sobre la base de lo expuesto en el presente trabajo de investigación concluyo que los acontecimientos históricos que tienen lugar en *El siglo de las luces* no están ficcionalizados como si constituyesen parte de un proceso comprensible racionalmente, que pueda explicitar un nexo orgánico entre las grandes crisis del pasado y las realidades políticas del presente en el que se escribiera la novela (Elmore: 72). Por el contrario, la penetración que ofrece la escritura literaria, realista e historicista, de *El siglo de las luces*, se circunscribe a la trayectoria de las relaciones de Víctor Hughes con Esteban y Sofía, trayectoria que, si bien puede decirse que ejemplifica la difusión de las ideas ilustradas entre las clases acomodadas de las colonias españolas del Caribe, en realidad no tiene efectos sobre las sociedades a las que dichos personajes pertenecen, ni sobre el curso de los acontecimientos históricos que son el trasfondo de los conflictos que protagonizan. En la novela, hay una separación tajante entre la trayectoria que dibujan los acontecimientos históricos en que participa Víctor Hughes y la paralela trayectoria personal de encanto-desencanto que protagonizan, respectiva y sucesivamente, Esteban y Sofía.

La posibilidad de la penetración de dicha escritura literaria en la verdad que subyace a las relaciones que se establecen entre los referidos personajes, revelando una experiencia subjetiva de la realidad que es caracterizada como una enfermedad de la imaginación, se fundamenta en un paradigma del hecho literario que ha roto con la poética de la representación, lo que supone concebir la literatura como una máquina que hace hablar a la palabra escrita sobre el cuerpo de las cosas más banales, una palabra que nadie profiere con intención, que no responde a ninguna voluntad de significar y que expresa mejor que todo discurso enunciado intencionalmente por labios humanos (por ejemplo, el de los oradores revolucionarios) la verdad sobre el mundo de los fenómenos (Rancière 2011: 31).

De esta forma, siguiendo a Rancière, considero que la revelación —que el estilo de la novela propicia— de que el mundo de los fenómenos posee una temporalidad y una profundidad muy distintas a las medidas o patrones que rigen las transformaciones que proponen las acciones revolucionarias o las sensaciones del ayer y del presente de los protagonistas, corresponde a este modo de inteligibilidad de la realidad que es propio del

paradigma moderno de literatura. El hecho de que esa revelación no equivalga a “descubrir las fuerzas motrices reales de la historia en su eficiencia objetiva” (Lukács: 214) se debe a que esta profusión de signos que la poética expresiva propiciara condujo a una “charlatanería hermenéutica” (Rancière 2011: 44), que la misma literatura, a partir de Flaubert, ha tratado de contrarrestar proponiéndose liberar a los acontecimientos más menudos de las cadenas de la individualidad y de la objetivación, mostrando la vida como un fluir impersonal de microsucesos o individualidades que no son individuos sino diferencias de intensidad, una “democracia molecular de los estados de cosas sin razón”, que simultáneamente busca refutar la oratoria revolucionaria y la charlatanería hermenéutica de la época moderna (Rancière 2011: 48).

En este sentido, considero que las ambigüedades en el tratamiento que la novela ofrece sobre las consecuencias de la Revolución francesa en Hispanoamérica —a la que nos hemos referido en la *Introducción* de la presente investigación—, o interpretaciones como la que Puleo propone en torno a un “misticismo y trascendentalismo” en la novela, que presenta “la pasión de la utopía como una constante humana misteriosa” (111), o la que Martul Tobío sugiere en ella respecto de “lo natural instintivo” como “fuente del conocimiento y de la acción apropiada” (67), son consecuencia de los problemas y paradojas que plantea el paradigma moderno de literatura. Ello se explica porque la manera que este paradigma ha determinado la elección de los personajes, y el tratamiento de sus relaciones y trayectorias, ha determinado asimismo el que los acontecimientos históricos con los que se entrelazan aquellos sean presentados, por la potencia visionaria (o “manera de ver”) del narrador, como instantes dispuestos en el marco de la misteriosa exuberancia y vastedad de la vida en una naturaleza maravillosa, englobados en una temporalidad y unas dimensiones materiales ajenas a las medidas o patrones con que la racionalidad de la Ilustración concibe la historia, el progreso y el mundo. Acontecimientos históricos que, además, por esa misma razón, no pueden ser materia del querer y del hacer de los personajes, cuyas trayectorias sirven para ejemplificar la equivocación que consiste en concebir objetos de deseo y posesión a partir de las sensaciones y excitaciones que provocan aquellos

instantes, cuya naturaleza impersonal y carente de sistematicidad racional la escritura literaria se encarga de revelar.



Bibliografía

Abrams, M. H.

1971 *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press.

Altenberg, Tilmann

2000 “Disposición y significado de las trayectorias de Sofía y Esteban en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier”. En Gunia, Inke (editora). *La modernidad revisitada: Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*, Berlín, Tranvía, pp. 389-404.

Arendt, Hannah

1959 *The Human Condition*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books.

2013 *Sobre la revolución*. Traducción de Pedro Bravo. Tercera edición. Madrid: Alianza.

Aristóteles

1974 *Poética de Aristóteles*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Auerbach, Erich

2003 *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton University Press.

Bakhtin, Mikhail

1982 *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Benjamin, Walter

2018 *Iluminaciones*. Traducciones de Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Madrid: Taurus.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Cervantes Virtual. Diego de Torres Villarreal. Fecha de consulta: 19 de marzo de 2022. https://www.cervantesvirtual.com/portales/diego_de_torres_villarreal/autor_biografia/

Carpentier, Alejo

2006 “El siglo de las luces”. *Narrativa completa*. Tomo II. Barcelona: RBA, pp. 357-750.

2002 *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.

Cruz, Arnaldo

1985 “Lo natural y lo histórico en *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier: una segunda lectura”. *Revista Iberoamericana*. Pensilvania, Vol. LI, No. 130-131, pp. 221-233.

Culler, Jonathan

2007 *The Literary in Theory*. California: Stanford University Press.

De Ferrari, Guillermina

2005 “Las palabras y las cosas: el lenguaje de la revolución en *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, y *Los pasos distantes*, de Abilio Estévez”. *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier*, Caracas, Fondo Editorial de Humanidades, pp. 231-258.

De Maeseneer, Rita

2013 “Chateaubriand y Pitou, proveedores ‘reales’ de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier”. *Bulletin of Spanish Studies*. Glasgow, vol. 90, N° 2, pp. 211-227.

Eagleton, Terry

1998 *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica.

2011 *La estética como ideología*. Traducción de Ramón del Castillo y Germán Cano. Segunda edición. Madrid: Trotta.

Elmore, Peter

1997 *La fábrica de la memoria*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Fornet, Ambrosio

1985 “Introducción”. En: Alejo Carpentier, *El siglo de las luces* Madrid: Cátedra.

Gikandi, Simon

2018 “The Deformation of Modernism: The Allegory of History in Carpentier’s *El siglo de las luces*”. En: Gikandi, S., *Writing in Limbo: Modernism in Caribbean Literature*, Cornell University Press, pp. 139-167.

Girard, René

1985 *Mentira romántica y verdad novelesca*. Traducción de Joaquín Jordá. Tercera Edición. Barcelona: Anagrama.

1998 *La violencia y lo sagrado*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.

González Echevarría, Roberto

2004 *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, Madrid, Gredos.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy

2012 *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción de Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Lukács, Georg

1966 *La novela histórica*. Traducción de Jasmin Reuter. México: Ediciones Era.

Martul Tobío, Luis

2008 “Introducción”. En: Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Madrid: Akal.

Menton, Seymour

1993 *La nueva novela hispanoamericana, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.

Navascués, Javier de

- 2005 “La representación teatral de la historia en Alejo Carpentier”. En: Álvaro Salvador y Ángel Esteban (editores), *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*, Madrid, Verbum, pp. 95-118.

Peavler, Terry

- 1982 “Alejo Carpentier and the Humanization of Spanish American Fiction”. *Hispanófila*. Carolina del Norte, enero de 1982, número 74, pp. 61-78.

Puleo, Alicia H.

- 2007 “El siglo de las luces: dialéctica de la razón y la pasión”. Fecha de consulta: 27 de abril 2021.

https://www.researchgate.net/publication/28269448_El_siglo_de_las_luces_dialectica_de_la_razon_y_la_pasion

Rancière, Jacques

- 2009 *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- 2011 *Política de la literatura*. Traducción de Marcelo Burello y otros. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- 2006 *El inconsciente estético*. Traducción de Silvia Duluc y otros. Buenos Aires: Del estante.

Rodríguez, Ileana

- 1977 “Historia y alegoría en Alejo Carpentier”. *Hispanamérica*, Maryland, Año 6, N° 17, pp. 23-45.

San José, Eduardo

- 2007 “Alejo Carpentier: El siglo de las luces”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, vol. 36, pp. 237-253.

Serrano, Pío E.

2005 “La escritura barroca en Alejo Carpentier y en José Lezama Lima”. *Encuentro de la cultura cubana*, 34/35, pp. 107-116. Fecha de consulta: 21 de junio de 2022.

<https://es.scribd.com/document/312678481/La-escritura-Barroca-en-Alejo-Carpentier-y-Jose-Lezama-Lima-Pi-o-E-Serrano-pdf>

