



HAL
open science

Leyendo El siglo de las luces de Alejo Carpentier

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Leyendo El siglo de las luces de Alejo Carpentier. Hommage à Milagros Ezquerro : théorie et fiction, ADEHL, 2009, 978-2-918185-06-2. hal-02955294

HAL Id: hal-02955294

<https://hal.science/hal-02955294>

Submitted on 1 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Leyendo *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier

Refiriéndose a *El siglo de las luces*¹, que considera como *una verdadera sinfonía del Caribe*, escribe Alejo Carpentier:

En muchos capítulos, los personajes desaparecen para dejar el sitio a trozos de prosa enteramente descriptiva. La descripción lo invade todo y, como en los cuadros del pintor cubano Portocarrero, las superficies muertas están totalmente ausentes. (p. 56)

Ninguno de los muchos comentarios críticos formulados por el autor sobre su novela nos parece tan certero como esta breve declaración en que, con sorprendente economía de recursos y singular agudeza analítica, el novelista define los dos rasgos emblemáticos y estructuradores de su escritura narrativa. Por una parte, la construcción sinfónica de la novela concebida como un juego de apariciones y desapariciones, encuentros y desencuentros, conjunciones y disyunciones de personajes, magistralmente orquestados por el narrador. Por otra, la saturación del espacio narrativo y discursivo mediante una retórica de la extenuación, de la hipertrofia y de la exhaustión, que lleva al narrador, movido por una suerte de *horror vacui*, a no dejar un solo resquicio del entramado diegético sin rellenar. A estos dos aspectos consubstanciales de la novela —organización sinfónica de la diégesis, por un lado, y bulimia narrativa de la escritura, por otro— van dedicadas las páginas que siguen.

1. Del tiempo y su manipulación

Entre la primera cita goyesca del primer capítulo y la última cita del último capítulo, es decir, entre el *siempre sucede* de la secuencia IV y el *así sucedió* del capítulo VII, el lector de *El siglo de las luces* asiste a un juego, diríase perfectamente preconcebido, de apariciones y desapariciones, súbitas y repetidas, de los diferentes personajes que integran y articulan la novela. Este juego determina la arquitectura conjunta de la obra. Considerando junto con el personaje de Víctor Hugues el trinomio Esteban-Carlos-Sofía y ateniéndonos a la simple presencia física de estos cuatro personajes en el desarrollo de la acción novelesca, podemos observar que ésta responde a una organización rigurosamente elaborada. En términos generales, el esquema viene a ser el siguiente: 1) Entre las secuencias I y III, están simultáneamente presentes Esteban, Carlos y Sofía. 2) En la secuencia IV, sale a escena el personaje de Víctor Hugues; la presencia simultánea de los cuatro personajes va a extenderse hasta la secuencia XI: será ésta la única ocasión en que los cuatro personajes coincidan en toda la novela. 3) Da comienzo así la disgregación de los personajes a partir de la secuencia XII, en que se inicia la trayectoria de Esteban con Víctor Hugues. 4) Sofía y Carlos desaparecen, pues, hasta la secuencia XXXV, en que vuelven a emerger junto con Esteban; se

¹ Citamos por la edición de Ambrosio Fonet: Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Madrid, Cátedra, 1982. De ella están tomados asimismo los extractos citados de los juicios y valoraciones del propio Carpentier sobre su novela, útilmente reunidos por el editor en su estudio introductorio.

produce, de este modo, entre las secuencias XXXV y XLI, el mismo esquema que al comienzo de la novela: al desaparecer provisionalmente Víctor Hugues y al volver a reunirse Esteban con sus dos primos, hasta aquí olvidados, vuelve a darse la misma tríada Esteban-Carlos-Sofía que inaugura la acción de la novela en la secuencia XLVII. 5) En esta parte de la novela sólo están presentes Sofía y Víctor Hugues, personaje este que surge por segunda y última vez: la trayectoria de Sofía y Víctor es la réplica exacta, aunque diferida, de la de Esteban con Víctor Hugues. 6) Por último, en la secuencia final de la novela, en que se nos refiere la común trayectoria de Sofía y Esteban, el único personaje físicamente presente es Carlos, quien reconstruye los últimos años de la vida de su primo y su hermana en Madrid. Tenemos, en suma, seis partes claramente diferenciadas dentro de la novela, que podemos representar según el esquema siguiente :

	1	2	3	4	5	6
ESTEBAN	-----	-----	-----	----->		
CARLOS	-----	----->		----->		----->
SOFÍA	-----	----->		-----	----->	
VÍCTOR HUGUES		-----	----->		----->	

A la vista de este gráfico, pueden hacerse las siguientes constataciones :

Primera observación. Si es constante la referencia a la luz a lo largo del relato y, más concretamente, a los astros, al firmamento y a sus cuerpos celestes, la novela parece estar concebida, desde el punto de vista de sus personajes, como un juego de eclipses y de «conjunciones» planetarias. Efectivamente, los personajes, en su incesante mostrarse y desaparecer de la acción, reproducen de alguna manera el juego de intermitencias, extinciones y resurgencias de las luces de este *siglo de luces y tinieblas* que describe Alejo Carpentier en su novela. No es de extrañar que la *luz* que alimenta la escritura de Carpentier se extinga, precisamente, en el momento en que, sobre los últimos rescoldos aún candentes entre las cenizas de aquel *alucinado* Siglo de las Luces, caiga, tal y como indica el propio autor en las últimas líneas de la novela, *el agua de una garrafa*, con la que se pondrá fin simultáneamente al siglo, a sus luces y a la misma novela. Como anunciando la arquitectura de la novela, aparecen, en la secuencia II, los adolescentes jugando con una *esfera armilar, símbolo del comercio y de la navegación*, como dice puntualmente el narrador (p. 98), pero emblema también de la organización misma de la novela. Considerada así, podemos decir que si la novela empieza en la secuencia I, la intriga no comienza en realidad hasta la secuencia IV, momento en que se produce la *conjunción* —en el sentido astronómico de la palabra— de los cuatro personajes centrales. Esta «conjunción», que va de la secuencia IV a la secuencia XI, no vuelve a darse nunca más en el transcurso de la obra. Efectivamente, cuando Víctor Hugues penetra en el mundo de los tres adolescentes, el personaje rompe para siempre el orden existente, un equilibrio ya establecido, para crear otro, conflictivo éste, que va a alterar bruscamente la vida y el comportamiento de los jóvenes y dar paso así a la verdadera acción dramática de la novela. Las secuencias correspondientes a la conjunción Esteban-Carlos-Sofía-Víctor son, en suma, el embrión dramático o si se prefiere el núcleo generador de la intriga novelesca. El propio autor, comentando su novela, hace de los bruscos, insistentes y extemporáneos aldabonazos de Víctor Hugues, a la puerta de la casa de los muchachos, el punto de arranque de la novela, cuando declara:

Una noche, alguien toca a la puerta y aparece el personaje de Víctor Hugues. Desde ese momento, Víctor, que trae consigo el fermento de todas las ideas humanistas del Siglo de las Luces, transformará la vida de esos jóvenes, *llevándolos hacia la acción* (p. 47).

Pero, independientemente de las declaraciones hechas por el propio novelista, hay que destacar aquí que el comienzo de la intriga novelesca se encuentra, además, tipográficamente significado y subrayado en la secuencia IV, por la reproducción de la tarjeta de visita que Víctor Hugues, como se recordará, va a colar por debajo de la puerta dentro de la casa. La irrupción, esto es, la salida a escena de Víctor Hugues —el comienzo de su intervención dentro de la intriga— queda así gráfica y visualmente indicada en el capítulo IV en que, encerradas en un recuadro, pueden leerse las palabras: *Víctor Hugues. – Négotiant à Port-au-Prince* (p. 106). Es éste el único juego tipográfico que se permitirá el autor a lo largo de las más de 300 páginas del libro. El lector podrá ver, pues, en este recuadro, además de la mera reproducción de una tarjeta de visita, un verdadero rótulo señalizador, una especie de baliza tipográfica que le indica oportunamente el comienzo efectivo de la acción propiamente dicha de la novela, comienzo que coincide con la primera aparición del negociante francés.

Segunda observación. De acuerdo con el esquema anteriormente establecido, las secuencias III y V se encuentran en perfecta relación de simetría. Ambas tienen como personaje común a la figura de Víctor Hugues, en el primer caso acompañado de Esteban, y, en el segundo, acompañado de Sofía. Corresponden estos dos momentos a los dos ciclos o movimientos principales de la novela. A ello parece referirse Alejo Carpentier cuando, adoptando la terminología musical para definir la estructura de su novela, compara *El siglo de las luces* con una sonata en la que vendrían a yuxtaponerse un tema masculino y un tema femenino (cf. p. 55). Si es cierto que existe una evidente desproporción cuantitativa entre el espacio que Carpentier dedica al periplo de Esteban con Víctor Hugues y el espacio —ostensiblemente más breve— que consagra el autor al de Sofía con Víctor Hugues, no lo es menos que el itinerario de los dos primos va a ser paralelo y conocerá los mismos derroteros en un caso como en el otro. En el primero, asistimos a la progresiva degradación de la amistad entre Esteban y Víctor. Pero, por encima de todo, la trayectoria de Esteban y la de Sofía coinciden en que ambas cierran el ciclo de una ilusión abocada al desengaño; dicho de otro modo, ambas materializan la oposición utopía/realidad y, a través de ella, el abismo existente entre las ideas revolucionarias y su fallida, cuando no aberrante, puesta en práctica. Dos hechos vienen a subrayar esta simetría arquitectónica. El primero es que el inicio de estos dos ciclos, el de Esteban primero y el de Sofía después, sobreviene en ambos casos tras una muerte: la del padre de los adolescentes, al comienzo de la novela, y la de Jorge, marido de Sofía, al comienzo de la segunda parte de la novela. El segundo es que, inmediatamente antes de que Sofía tome el relevo de Esteban, es decir, inmediatamente antes de que inicie su trayectoria en común con Víctor Hugues, el autor vuelve a establecer, al menos en apariencia, el equilibrio inicial de la novela, haciendo que vuelvan a encontrarse y a coincidir los tres hermanos, todos tres llamados de nuevo —como al comienzo de la novela— a una segunda separación.

Tercera observación. Carlos, que permanece en la penumbra relegado a un segundo término a lo largo de la novela, no va a cobrar verdadera relevancia funcional hasta la secuencia final. Su participación en la novela cabe situarla más del lado de la narración que

del lado de lo narrado, más dentro de la organización narratológica de la ficción que dentro de la ficción en sí misma. Es, en realidad, un puro instrumento, el instrumento de que se va a valer Alejo Carpentier para referir y reconstituir la elipsis de veinte años que media entre el capítulo VI y el siguiente y último capítulo de la novela. En este sentido ha de entenderse la cita bíblica que abre dicho capítulo, cita mediante la cual el autor no hace ni más ni menos que designar de forma explícita la función de informante o relator que va a desempeñar Carlos, quien, por el procedimiento de la encuesta, va a reconstruir retrospectivamente los últimos años de la vida de Esteban y Sofía en el Madrid napoleónico:

Y he aquí un gran viento que hirió las cuatro esquinas de la casa, y cayó sobre los mozos, y murieron; y solamente escapé yo para traerte las nuevas. *Job, 1, 19* (p. 404).

Hechas estas constataciones, podemos proceder ahora a la definición de las diferentes estrategias de que se sirve el autor dentro de lo que hemos llamado la manipulación del tiempo en la novela. La lectura de las primeras páginas del relato pone ya de manifiesto las tres principales operaciones a que va a ser sometido el tiempo: la *inmovilización*, la *inversión* y el *desfase*. 1) De la *inmovilización* del tiempo, tenemos el primer indicio en las páginas introductorias de la novela, inmediatamente antes del primer capítulo, en el prólogo, donde se nos habla de la guillotina *suspendida entre un ayer y un mañana* (p. 85), a bordo de un barco que navega en medio de un *tiempo detenido*. Más adelante, en el capítulo IV, se nos presenta a Víctor Hugues como un *hombre sin años* (p. 107). El tiempo, efectivamente, queda a menudo paralizado, como adormecido: se nos habla así de *modorras tropicales* (p. 169), de *vida intemporal* (p. 264), de un *presente intemporal* (p. 367), de una *noche fuera del tiempo* (p. 380). 2) En cuanto a la *inversión*, se hace patente ya en el desordenado modo de vida de los adolescentes, de quienes se nos dice que *almorzaban a media noche con manjares propios del mediodía* (p. 111) y son numerosas, a lo largo de la novela, las referencias a la reversión del tiempo, empezando por el doble fluir de la Revolución en América que, desde el punto de vista histórico, aparece a la vez como una evolución y una involución, respectivamente representada por el decreto de abolición de la esclavitud y la puesta en funcionamiento de la guillotina (p. 385). 3) Por último, en lo que respecta al *desfase* temporal, basta recordar aquí, por ejemplo, que en las secuencias iniciales, en que los adolescentes se entregan a sus juegos y diversiones, estamos en presencia de dos tiempos diferentes, el de la mansión cerrada y el del mundo exterior, del que los jóvenes sólo tenían noticia —se nos dice— *por algún periódico extranjero que les llegaba con meses de retraso* (p. 105).

Constante a lo largo de la novela, esta triple manipulación se verifica, pues, desde las primeras secuencias, en que los adolescentes se encuentran todavía —voluntariamente— reclusos en su casa, una casa que va a convertirse en el escenario de una verdadera revolución de tiempos y de espacios. Recordemos que la mansión cubana aparece como un verdadero microcosmos y que, por ejemplo, las diferentes secciones del almacén reciben el nombre de calle, barrio o patio: *Calle de la Harina, de los Vinos, de los Cordajes, de los Cueros, de las Mielles, Barrio de las Especies, Patio de los Vinagres*, etc. Recordemos también el juego teatral de travestimientos e imitaciones de que van a ser actores protagonistas los tres adolescentes junto con Víctor Hugues dentro de esta misma casa, en el capítulo IV. En el espacio de quince líneas, el lector ve desfilar ante sus ojos una auténtica caterva de personajes, tan distintos y tan distantes en el espacio como en el tiempo: Demóstenes, Galvani, Federico de Prusia, Inés de Castro, Juana la Loca, la Ilustre Fregona...

La casa es lo que podríamos llamar una especie de *Aleph*, esto es, un espacio en el que están representados todos los espacios y un tiempo en el que están contenidos todos los tiempos. Y, contrastivamente, la casa entraría en consonancia con el símbolo del espiral que aparece al final del capítulo XXIV definido como una *dicha total, sin ubicación ni época* (p. 252).

De las tres operaciones indicadas, la tercera, el desfase o desajuste temporal, es la que rige la arquitectura de toda la novela. Cuando empieza la novela, el tiempo es el mismo para todos los personajes: podríamos representarnos imaginariamente a los tres adolescentes en posesión de un reloj diferente cada uno y decir que los relojes de Esteban, Carlos y Sofía marcan la misma hora al comienzo de la acción y están perfectamente sincronizados. En efecto, los tres personajes comparten un mismo espacio, la casa habanera heredada de su padre, y participan de un tiempo común. La aparición de Víctor Hugues dentro de la trama novelesca en el capítulo IV, es decir, su brusca irrupción en el universo herméticamente cerrado de estos tres personajes, no sólo va a transformar la vida de los adolescentes, sino que también va a provocar una especie de revuelta de tiempos. Hay entre ellos un claro desfase, a la vez temporal, por los años que separan a los tres hermanos de su nuevo y simbólico padre, y experiencial, habida cuenta de la inexperiencia de los adolescentes, hasta aquí recluidos entre los muros de su casa-almacén, frente al avezado y experimentado Víctor Hugues: efectivamente, es adolescente quien adolece de algo y de lo que adolecen Carlos, Esteban y Sofía al comienzo de la novela es, fundamentalmente, de un conocimiento real, empírico, de una verdadera experiencia del mundo exterior. Si, como ya quedó apuntado, es la conjunción física de estos cuatro personajes lo que va a generar toda la novela, es legítimo añadir aquí lo que, en última instancia, origina el conflicto dramático de *El siglo de las luces* es, precisamente, este desfase cronológico: el núcleo de la acción, en suma, es un conflicto de orden eminentemente temporal.

Tenemos, al comienzo de la novela, un tiempo estancado. Recuérdense los términos en que se describe la vida provinciana, monótona y aletargada en La Habana. Podemos decir que, dentro de la casa, los adolescentes viven fuera del tiempo, y que, fuera de ella, el tiempo no transcurre. Sólo la llegada de Víctor Hugues va a poner en marcha un tiempo hasta aquí paralizado. Desde esta perspectiva, el itinerario ulterior de Esteban se nos presenta como un intento desenfrenado por parte del adolescente por recuperar no sólo el tiempo fosilizado antes de su encuentro con Víctor Hugues, sino el abismo temporal que lo separa de este último. Es como si Esteban quisiera sincronizar su tiempo —un tiempo «atrasado»— con el de Víctor Hugues, lo que le llevará a conocer, en un período relativamente reducido, un sinfín de aventuras y experiencias nuevas por tierras europeas y americanas. En unos pocos años, Esteban va a vivir mucho más de lo que, hasta entonces, había podido vivir; y esta aceleración del tiempo personal de Esteban se traduce no sólo en una multitud de experiencias, sino también una aceleración del espacio, ya que todas esas experiencias se materializan en viajes. Durante el tiempo en que se nos habla de Esteban y Víctor, se produce la primera desaparición: la de Sofía. Esteban es aquí el personaje focal, mientras que Carlos y Sofía quedan prácticamente olvidados. Señalemos igualmente que la interacción espacio/tiempo es tal que casi podría medirse el *tiempo vivido* por los personajes por el *espacio que han recorrido*. Efectivamente, cuando Esteban abandona con sus dos primos la casa de La Habana, es decir, cuando da comienzo su itinerario geográfico, es cuando sale del letargo temporal al que estaba confinado y cuando empieza a ponerse en marcha el tiempo para él. Dicho de otro modo, sólo corre el tiempo porque Esteban se desplaza físicamente. En efecto, durante el ciclo de Esteban y Víctor, Sofía y Carlos no sólo

están ausentes de la acción, sino que, además, se encuentran inmovilizados espacialmente en la casa habanera. Carlos y Sofía no se desplazan, de manera que tampoco el tiempo transcurre para ellos.

Comienza así el desequilibrio temporal entre Esteban y Sofía, esta última inmovilizada temporalmente por estar inmovilizada en el espacio. De ahí que, cuando, tras sus múltiples peripecias, Esteban regresa a su casa, la situación sea la misma que al comienzo de la novela, pero el tiempo de los personajes ya no sea el mismo. Como él mismo dirá, ha envejecido y pronto empezarán a hacerse patentes las posiciones encontradas entre Esteban y Sofía. Tenemos aquí dos tiempos en conflicto, y es este conflicto temporal el que, hasta el final, va a regir el comportamiento de los personajes, ya que, Sofía va a vivir, en la segunda parte de la novela, una experiencia similar a la conocida por Esteban en la primera. Efectivamente, para que Esteban y Sofía puedan converger al final de la novela, como lo hacen, es preciso que converjan también sus tiempos. Será, pues, Sofía quien, ahora, se desplace y, por tanto, gane o recupere su tiempo, mientras que a Esteban, Alejo Carpentier lo inmoviliza no sólo temporalmente, sino también espacialmente en la prisión Ceutí. Sólo de este modo podrá darse la conjunción Esteban/Sofía en el último capítulo. El lector del *Siglo de las luces* llega así a la conclusión de que sólo transcurre el tiempo cuando hay un verdadero recorrido espacial. La inmovilización de Sofía en la primera parte trae consigo una especie de congelamiento de su tiempo, por oposición a la aceleración temporal que, fruto de una aceleración espacial, va a conocer Esteban. Desde esta óptica, los viajes imaginarios de los adolescentes en su casa con Víctor son verdaderos viajes iniciáticos, una suerte de simbólica preparación, en un espacio cerrado, para el viaje real que emprenderán ulteriormente.

Por cuanto hasta aquí se ha dicho, puede considerarse que *El siglo de las luces* encierra, en realidad, dos novelas: el libro nos cuenta dos veces la misma historia a través de dos personajes diferentes y complementarios, con un desfase temporal entre ambos. Emblemática de este desajuste cronológico, la secuencia XXXIV en la que Esteban, contemplando en las *Bocas del Dragón* la pugna entre el agua salada y el agua dulce, evoca la pugna no menos encarnizada entre tiempos diferentes de la Historia (con mayúscula), representa también la estructura binaria de la novela. El mejor y más claro indicio de esta dicotomía lo brinda la escritura nombrándose a sí misma. En efecto, si hay dos novelas en *El siglo de las luces*, ha de haber también dos comienzos idénticos para cada una de ellas, puesto que ambas son la misma, aunque sobrevengan en tiempos diferentes. Y así ocurre en realidad, pues la primera frase del capítulo primero, esa frase más hipertrofiada que simplemente dilatada, aparece engastada en la prosa y literalmente reproducida en la secuencia XXXIX, indicando así, a modo de nuevo incipit, el segundo comienzo de la misma novela. El tiempo, o mejor dicho, su manipulación, es uno de los ejes estructuradores de la novela, tal como indica su título, que no es, en rigor, otra cosa que una referencia temporal. Y es, precisamente, a través de esta «revolución» de tiempos como se nos relatan, tangencialmente, los acontecimientos de esta otra Revolución, que fue la Francesa.

2. Celebración de las palabras y las cosas

El otro aspecto que llama la atención del lector del *Siglo de las luces* es, como indicábamos en nuestra introducción, la disposición de esta prosa apretada, compacta y como comprimida, que hace de cada página un bloque, una masa en que vienen a agolparse la

palabras, unas con otras, formando renglones densos y macizos. La segmentación del discurso queda reducida al mínimo y lo primero que percibe el lector, antes de leer la novela, es, precisamente, la densidad de la escritura, entendida ésta en su aspecto más material. Es esta densidad el producto de al menos dos operaciones. La primera, de orden tipográfico, es responsable de la expansión extraordinaria a que están sometidos los párrafos que configuran la novela, tan largos que, en no pocas ocasiones, se dilatan hasta coincidir con la extensión de toda una secuencia. Véanse, entre otros, los subcapítulos II, III, VII o X, cada uno de los cuales no consta más que de un solo y único párrafo indiviso. Efectivamente, el libro se compone de siete capítulos, todos ellos subdivididos en partes, introducidas éstas por números romanos, con la única excepción del último capítulo, que no trae subdivisiones. Pese a la afirmación hecha por el propio autor de que todos los capítulos «tienen la misma cantidad de páginas» (p. 55), son, tanto los capítulos del libro como las partes de que constan éstos, de desigual extensión. Así, de las 47 partes de que se compone la novela, 11 corresponden al primer capítulo, 12 al segundo, 5 al tercero, 6 al cuarto, 7 al quinto y 6 al sexto; a todo lo cual debemos añadir un segmento adicional que correspondería globalmente al capítulo VII que, aunque no subdividido, forma todo él una parte más. La segunda operación, de orden sintáctico y enunciativo, es responsable de la dilatación de las frases, dilatación que bien merece el calificativo de monstruosa si se tiene en cuenta que algunos períodos en los que se acumulan de forma masiva proposiciones subordinadas, enumeraciones, segmentos secundarios, frases incisivas y paréntesis, solicitan del lector especial atención, si no quiere éste perder el hilo del discurso.

Tomemos como ejemplo la primera parte del primer capítulo. La primera frase, que se extiende a lo largo de 11 líneas y en la que quedan embutidas nada menos que 110 palabras, constituye una clara manifestación de la hipertrofia oracional a que acabo de referirme. Dice así:

Detrás de él, en acongojado diapasón, volvía el Albacea a su recuento de responsos, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas y flores, obituario y réquiem —y había venido éste de gran uniforme, y había llorado aquél, y había dicho el otro que no éramos nada...— sin que la idea de la muerte acabara de hacerse lúgubre a bordo de aquella barca que cruzaba la bahía bajo un tórrido sol de media tarde, cuya luz rebrillaba en todas las olas, encandilando por la espuma y la burbuja, quemante en descubierto, quemante bajo el toldo, metido en los ojos, en los poros, intolerable para las manos que buscaban un descanso en las bordas. (p. 87)

La frase merece varios comentarios. No insistiré aquí, por ser procedimiento común, el comienzo de la novela *in medias res*: la presencia del pronombre *él*, del verbo de repetición *volvía* o del simple artículo *el* delante de *Albacea* remite a informaciones anteriores que debe presuponer el lector, quien, de alguna manera, tiene la impresión de haber interceptado ya tarde el comienzo de la novela. Más interesante me parece mencionar aquí el procedimiento de que se vale Alejo Carpentier para dilatar la extensión de la frase, procedimiento utilizado tres veces en este primer período. Se trata, como bien salta a la vista, de la enumeración. Primera enumeración, singularmente ritmada como se apreciará: *responsos, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas y flores*; segunda enumeración: *y había venido éste de gran uniforme, y había llorado aquél, y había dicho el otro que no éramos nada*; tercera enumeración: *quemante en descubierto, quemante bajo el toldo, metido en los ojos, en los poros, intolerable para las manos que buscaban un descanso en las bordas*. Pero más llamativo aún es el hecho de que Alejo Carpentier nombre explícitamente, ya desde la primera

frase, por medio del sustantivo *recuento*, el procedimiento mismo que será recurrentemente explotado por el autor a lo largo de toda la novela: *volvía el Abacea a su recuento*, reza la primera frase de la novela. Junto con su sinónimo *enumeración*, voces como *recuento*, *contar* o *enumerar* están llamadas a aparecer varias veces en el transcurso de la novela:

Cuando, restablecido un clima de intimidad que la larga ausencia había disipado, él comenzara a hablar, necesitaría horas, días, para hacer un *recuento verbal* de sus experiencias de los años convulsos y desaforados que acababa de vivir (p. 324)

Muertos en París, de Lión, de Nantes, de Arrás (y acumulaba los nombres de ciudades [...]); muertos en los pontones Atlánticos, en los campos de Cayena, en tantos otros lugares, sin olvidar los muertos cuyo *recuento* se hacía imposible... (p. 330)

Y *enumeraba* las servidumbres del Poder, los muchos desengaños recibidos, la imposibilidad de tener amigos... (p. 377)

Y añadía a media voz, *contando* sobre los dedos: «panadero, negociante, masón, antimasón, jacobino, héroe militar, rebelde, preso, absuelto por quienes me mataron a quien me hizo, agente del directorio, agente del consulado...». Y su *enumeración*, que rebasaba la suma de los dedos, quedaba en un murmullo ininteligible. (p. 400)

La novela toda no es más que el recuento de un siglo y, a través de ese siglo, el de todo una historia que Alejo Carpentier intenta condensar en las 333 páginas del libro. Línea tras línea, el narrador nombra ese universo periclitado, intenta enumerar todo cuanto lo compone y, enumerándolo, lo reconstruye, lo recrea, lo reordena. De ahí esa inflación de frases y párrafos hipertrofiados en la novela. Puede decirse, en este sentido, que *El siglo de las luces* es una novela de la materia, esto es, de las cosas materiales, físicas. Basta una lectura para darse cuenta de la omnipresencia de las cosas, en el sentido más noble de la palabra, en la escritura de Carpentier, omnipresencia que se traduce en inventarios extensos y nutridos así como en listas interminables de objetos. A través de ellos, las cosas se hacen palabras, a la par que la escritura se encarga de transformar, inversamente, las palabras en cosas. Porque es en las cosas, en el mundo abigarrado de los objetos donde se anclan no sólo los personajes de la novela, sino la escritura misma de Carpentier, que constantemente las nombra. Valgan los ejemplos siguientes:

Con todo esto, el puerto de Pointe-à-Pitre estaba lleno de naves nuevas y sus almacenes no tenían cabida ya para guardar tantas y tantas mercancías, tantas y tantas *cosas* (p. 262)

Miraba en torno suyo, ahora, redescubriéndolo todo... Todo lo conocido —lo hartamente conocido— le era como ajeno, sin que su persona volviese a establecer un contacto con las *cosas*. (p. 320)

Y así transcurría el tiempo, en aquellos días finales de un Siglo de las Luces que parecía haber durado más de trescientos años, por las tantas y tantas *cosas* que en él habían acontecido. (p. 338)

Colmada la carne, volvía hacia las gentes, los libros, las *cosas*, con la mente quieta, admirada de cuán inteligente era el amor físico... Después de los años de confinamiento voluntario entre paredes, *objetos* y seres que le eran hartamente habituales, su espíritu se volcaba hacia fuera, hallando en todo un motivo de reflexión. (p. 380)

Federico BRAVO, « Leyendo *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier », *Hommage à Milagros Ezquerro*, Mexico/Paris, ADEHL, 2009, p. 63-78.

Celebración, pues, de las cosas, pero celebración también de las palabras que las nombran y que, nombrándolas, se nombran a sí mismas. De este modo, se nos habla en la novela de la vaciedad de las palabras :

La voz de Víctor, metálica y neta, le llegaba por ráfagas, en las que rebrillaban, por lo subrayado del tono, una frase definidora, un concepto de Libertad, una cita clásica. Había elocuencia y había nervio. Y, sin embargo, la *palabra* no acababa de armonizarse con el espíritu de las gentes acudidas a aquel lugar... (p. 216)

de las eufonía de las palabras:

Toda una mitología de naufragios, tesoros perdidos, sepulturas sin epitafio, luces engañosas encendidas en noches de tormenta, nacimientos predestinados... se unía a estas tierras cuyos nombres repetíase Esteban en voz baja, para gozarse de la eufonía de las *palabras*: Tórtolo, Santa Ursula, Virgen Gorda, Anegada, Granaditas, Jerusalén Caída... (p. 265)

de la cacofonía de las palabras:

Para quien venía de lugares tan lindamente llamados *Le Lamentin*, *Le Moule*, *Pigeon*, los mismos *nombres* de Maroní, Oyapoc, del Appronague, cobraban una sonoridad desagradable, mordedora (p. 284)

del amor a las palabras:

se volvía minucioso, casi purista, en la búsqueda del *vocablo* exacto, del mejor sinónimo, de la puntuación adecuada. Encontraba como un *placer estético* en traducir bien. (p. 232)

del ritmo y de la falsedad de las palabras:

Una voz que no era la de antes pronunciaba *palabras* jamás esperadas... Todo sonaba a falsa moneda verbal. Y a medida que el otro apretaba el ritmo de sus *palabras*, apretaba ella el de los «Basta ya!». (p. 339)

del poder de las palabras:

Blandas parecen las *palabras* del indiscreto, más ellas entran hasta los secretos del vientre. (p. 356)

de los límites de las palabras:

Esteban se sentía lleno de *palabras* impronunciables, que volvían a ordenarse en discursos, reconvenciones, advertencias, reproches, violencias que llegaban al insulto y en el insulto se detenían, tras de ciertos *vocablos* sumamente infamantes, más allá de los cuales el *idioma* queda agotado. (p. 359)

Al cabo, los objetos que invaden el universo de Carpentier y las palabras que, comprimidas, invaden las páginas del libro acaban siendo, a los ojos del lector, una misma cosa. Muestra de esta especie de sacralización del verbo y de los objetos, o mejor dicho, de esta sacralización de los objetos a través de la escritura es que las voces comunes *Palabra* y *Objeto*, recurrentes en la novela, acaban convirtiéndose en nombres propios, tal como indica el singular

ortografiado de ambos términos, que acaban tomando una mayúscula (véanse algunos ejemplos en las páginas 216, 313, 314 ó 315). La palabra traduce la cosa, traduce el mundo, lo ordena, hace su inventario, lo subdivide, lo clasifica. Así, en aquel Paraíso Perdido del Archipiélago Oceánico:

Esteban se maravillaba al observar cómo el lenguaje, en estas islas, había tenido que usar de la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias. Del mismo modo que ciertos árboles eran llamados «acacia-pulseras», «ananás-porcelana», «piñón-botija», «madera-costilla», «tisana-nube», «palo-iguana», muchas criaturas marinas recibían nombres que establecían equívocos verbales, originado una fantástica zoología de peces-perros, peces-bueyes, peces-tigres, roncadores, sopladores, voladores, etc. (p. 250)

Imagen de las cosas, la palabra está dotada también de la materialidad, de la gravidez y de la opacidad de las cosas tangibles. Novela-archivo, *El siglo de las luces* es un torrente de palabras que el lector ve desfilar ante sus ojos, de modo análogo a como, ante los ojos de los personajes, desfila ese sinfín de objetos que el narrador incansablemente enumera en cada capítulo. Así, cuando Esteban intenta narrar a Carlos, Sofía y Jorge sus andanzas por tierras francesas y los acontecimientos subsiguientes en las Antillas, es un torrente incontrolable de palabras lo que atropelladamente acude a la mente del joven:

Mal le subían las palabras al pensar que las primeras arrastrarían a tantas y tantas más, que el alba lo sorprendería allí, sentado en el mismo diván, contando siempre (p. 328).

Si la conexión palabra-cosa es constante a lo largo de la novela, si el mundo de las cosas halla una incesante proyección en el mundo de las cosas y viceversa, existe un tercer elemento a la luz del cual el binomio palabra/cosa cobra todo su sentido en la novela. Palabras y cosas aparecen, efectivamente, consideradas desde un punto de vista genético. Así, el retorno al estado primigenio de la naturaleza, la nostalgia del Paraíso Perdido, el recuerdo de una protohistoria todavía incorrupta en las playas, mares y selvas de la geografía americana quedan evocados en la secuencia XXIV del capítulo tercero como el retorno a un lenguaje aún naciente y balbuciente, incapaz todavía de nombrar cuanto flora y fauna habita ese universo:

La selva de coral hacía perdurar, en medio de una creciente economía de las formas zoológicas, los primeros barroquismos de la Creación, sus primeros lujos y despilfarros... Esteban veía en las selvas de coral una imagen tangible, una figura cercana —y tan inaccesible, sin embargo— del Paraíso Perdido, donde los árboles, mal nombrados aún y con lengua torpe y vacilante por un Hombre-Niño, estarían dotados de la aparente inmortalidad de esta flora suntuosa (p. 248).

El hombre crea la palabra y es la palabra quien crea las cosas. Las cosas nacen cuando el hombre consigue nombrarlas y así, en la novela de Carpentier, nombrar las cosas equivale a crearlas. Citaré aquí, para ilustrar esta última afirmación, un fragmento de la secuencia XXXIV del capítulo cuarto, secuencia en la que se reconstruye condensadamente la historia y protohistoria del pueblo americano antes de y durante el descubrimiento y conquista del continente:

Federico BRAVO, « Leyendo *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier », *Hommage à Milagros Ezquerro*, Mexico/Paris, ADEHL, 2009, p. 63-78.

Hallábase frente a las Bocas del Dragón, en la noche inmensamente estrellada, allí donde el Gran Almirante de Fernando e Isabel viera el agua dulce trabada en pelea con el agua salada desde los días de la Creación del Mundo. (p. 313)

A esta referencia a la Creación del Mundo, con mayúscula, sigue más adelante otra a la Edad de Piedra y, también con mayúscula, otra más a los Objetos. Y en la página siguiente puede leerse:

Tantas cosas habían creado las palabras, llevadas de generación a generación, que esas cosas habían pasado a ser una suerte de patrimonio colectivo [...] Crecían los hijos y los nietos, y aún estaban todos allí, pululantes, inactivos, hablando de lo mismo, contemplando los Objetos cuyo prestigio se acrecía con la espera [...] Así se crearon los idiomas : el de las hembras, lenguaje de cocina y de partos ; y el de los hombres, lenguaje de guerreros.

La palabra, según queda dicho, no es, en la novela, simple mentora de las cosas, no es una mera etiqueta puesta a los objetos: la palabra crea o recrea las cosas y su historia, como Carpentier recrea, a través de la palabra escrita —una palabra en extremo dilatada e hipertrofiada—, la historia del hundimiento del *Siglo de las luces* con la Revolución Francesa. En este sentido, no puede ser más clara la referencia del capítulo XXXVI a los *espectáculos recreados por las palabras* (p. 329).

No puede extrañar al lector, habida cuenta de lo que hasta aquí queda apuntado, el hecho de que Carpentier ponga en constante consonancia la Creación del Mundo con la Creación de la Palabra. Ambas creaciones no remiten, en última instancia, sino a un solo y único acto de creación. El capítulo sexto —secuencia XLII— se abre con la imagen del flujo oceánico (*Las olas venían del Sur, quietas, acompasadas*), imagen subrayada inmediatamente después por la triple derivación *tejiendo y destejiendo el tejido*, segmento dentro del cual cada derivado del verbo *tejer* irrumpe acompasadamente en el discurso como una triple ola verbal, a la vez textil y textual. A este mar, lo llama el autor *Primer Mar de la Creación*. Y tan pronto como aparece en el texto la palabra *Creación* aparece, en la misma página, la referencia a la *Invencción de la Palabra*:

el espacio y, más allá del espacio, las estrellas presentes en un cielo cuyo mero enunciado verbal recobraba la aplastante majestad que tuviera la palabra, alguna vez, para quienes la inventaron acaso la primera inventada después de las que apenas empezaban a definir el dolor, el miedo o el hambre. Aquí, sobre un mar yermo, el cielo cobraba un peso enorme, con aquellas constelaciones vistas desde siempre, que el ser humano había ido aislando y nombrando a través de los siglos (p. 365)

Más adelante el texto insiste en esta logogenesia:

Por el nombre de las constelaciones remontábase el hombre al lenguaje de sus primeros mitos, permaneciéndole fiel que cuando aparecieron las gentes de Cristo, no hallaron cabida en un cielo totalmente habitado por gentes paganas.

Queda así definida la palabra como pura acción, puro acto creador. Decir es aquí mucho más que nombrar: decir es hacer, análogamente a como en el libro del *Génesis* Dios crea el Universo con sólo nombrarlo: *Fiat lux*. Y esto mismo es lo que podemos leer una líneas más abajo: *Palidecieron las Pléyades* —dice el narrador— *y se hizo la luz* (p. 365). Recordemos de paso que esta *luz* es también aquí prolongación del título de la novela, *El siglo de las luces*,

un título que no sólo designa una época histórica, sino que, como veremos, anuncia el juego de claroscuros, de luces y de sombras que rige toda la novela.

Cabe considerar también aquí la secuencia XLIV del capítulo sexto. La palabra, dotada aquí de un contenido abiertamente erótico, queda igualmente definida como acción y asociada a la creación:

Vuelto a sus raíces, el lenguaje de los amantes regresaba a la palabra desnuda, al balbuceo de una palabra anterior a toda poesía —palabra de acción de gracias ante el sol que ardía, el río que se desbordaba sobre la tierra roturada, la simiente recibida por el surco, la espiga enhiesta como huso de hilandera. El verbo nacía del tacto, elemental y puro, como la actividad que lo engendraba. Acoplábanse de tal modo los ritmos físicos a los ritmos de la Creación, que bastaba una lluvia repentina [...] para que los cuerpos tuviesen la impresión de encontrarse en un clima nuevo. (p. 379)

Si en la secuencia XLII la referencia al primer libro del Antiguo Testamento es explícita, no lo es menos aquí la referencia evangélica de la frase *El verbo nacía del tacto, elemental y puro, como la actividad que lo engendraba*, frase que, globalmente, parece hacerle réplica al primer versículo del Evangelio según San Juan: *Al principio era el Verbo y el verbo estaba en Dios*. En suma, la creación en la novela es a la vez creación de todas las cosas y creación de todos los nombres de las cosas. Otra ilustración de esta imbricación de palabras y cosas y de la dinámica generativa desde la que ambas están consideradas, podemos encontrarla en la secuencia XLVIII, donde se nos dice que Víctor, tras haber perdido la vista, en el momento de recuperarla, *miraba los árboles, las enredaderas, los gatos, las cosas, como si acabaran de ser creados y tuviese, como Adán, que ponerles nombres* (p. 400-401).

Volvamos ahora al capítulo inaugural de la novela. Según queda apuntado, la primera frase está construida por acumulación enumerativa de diversos elementos. La primera enumeración pone al lector en presencia de todo un léxico mortuario : *resposos, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas y flores, obituario y réquiem*. A esta lista, cabe añadir la referencia que explícitamente se hace a la muerte en línea 6. Si es cierto que predomina aquí este vocabulario, también lo es que la segunda parte de la frase aparezca como una réplica antitética de la primera. De este modo, se nos dice que, pese a todo ese cortejo de personas enlutadas, pese al sinfín de oraciones y cantos entonados en honor al difunto, pese a la presencia, en suma, de todo cuanto puede acompañar la celebración de un funeral, la idea de la muerte no acababa *de hacerse lúgubre a bordo de aquella barca que cruzaba la bahía*. Y siguen después, oponiéndose radical y conjuntamente a todos los términos que gravitan en torno a la muerte, las palabras *sol, luz y rebrillaba*. De idéntica manera, la frase siguiente, aunque algo más breve que la anterior considerablemente hinchada, opone a la negrura de los *improvisados lutos*, la imagen cromática de las líneas siguientes en las que se nos describe un *lampadario de cristalerías verdes, rojas, anaranjadas*. De todo ello se desprende que el comienzo de la novela está dominado por dos imágenes visivas antitéticas: por un lado, el luto, la negrura, la sombra, lo lúgubre, y por otro, la luz, la claridad, el brillo y los colores. El complemento *a esta hora de reverberaciones y sombras largas* explicita sintéticamente la oposición luz/sombra, es decir, los dos polos en torno a los cuales están construidas las dos primeras oraciones del capítulo.

Un juego de contrastes inaugura, pues, la novela. Como queda apuntado, el título de la novela está llamado a formar parte integrante de la prosa, ya que el sintagma nominal

irrumpe constantemente con ligeras alteraciones, en el seno mismo del relato. Si recordamos que el propio novelista confiesa haber estructurado la obra como si de una composición musical se tratara (*esta novela —declara el novelista— está estructurada [...] como una sonata*, p. 55), puede entenderse entonces la novela como una suma de variaciones —en la acepción musical del término— sobre el mismo tema, es decir, como un conjunto de variaciones y modulaciones del título mismo de la novela, núcleo del que las 300 y pico páginas siguientes aparecen como una auténtica amplificación o expansión. Si es cierto que *El siglo de las luces* es el nombre que recibe el período histórico de la Ilustración y que, por tanto, la palabra *luz* carece de autonomía insertada en el enunciado *Siglo de las luces*, comprobamos al hilo de la lectura de la novela que este sustantivo toma sucesivamente todas las significaciones que le son propias. No procede enumerar aquí todas las apariciones del significante *luz* en la novela ni todos los valores de que éste se va cargando, desde el sentido propio y estricto de «iluminación», hasta el figurado de «inteligencia», pasando por el de «razón» o «entendimiento» y el de su perfecto contrario, el de «alucinación», falso resultado etimológico de la palabra *luz* que la escritura narrativa convierte en derivado suyo: *las luces, las altas luces de un Siglo hacia cuyo prodigioso acontecer había ido ciegamente, vendado [Esteban] entendía, ahora, el exacto sentido de la alucinada navegación* (p. 174). Sin hablar de la simbólica ceguera de Víctor, ni las últimas líneas del último capítulo del libro en que se nos habla de la extinción completa de los últimos fuegos y rescoldos de la noche —la novela se acaba efectivamente cuando se apaga definitivamente la última *luz* de este siglo de luces—, pueden rastrearse los distintos valores de que el profusamente actualizado significante se va tiñendo al hilo de las páginas (cf. p. 172, 291, 330, 338, 371, 378, 388, 392 y 401).

La luz convoca incesantemente en la novela a su contrario, la sombra, y rara es la referencia a la Creación que no vaya seguida de muerte y devastación. Efectivamente, no faltan en *El siglo de las luces* ni las escenas apocalípticas ni las referencias explícitas al Juicio Final, numerosas estas últimas. Toda la novela no es más que eso, un vaivén constante entre el mundo de la luz y el de las tinieblas, entre la ilusión y el desengaño, entre la utopía y la realidad, una extraña simbiosis del génesis y del apocalipsis, de la palabra y la cosa.

Cabe preguntarse para concluir y a la vista de todo lo dicho si la división de la novela en 7 capítulos y 48 secuencias es puramente aleatoria o bien si reviste algún tipo de simbolismo numérico. Sólo recordaré aquí que 48 es el número de libros que contiene la Biblia (si tomamos en cuenta su nomenclatura), que el 7, que aparece 77 veces en el Antiguo Testamento, es, por antonomasia, el símbolo de la Creación, llevada cabo en una semana, y que el 7 aparece más de 50 veces en el libro del Apocalipsis. Sea como fuere y más allá de cualquier interpretación numerológica, *El siglo de las luces* participa simultáneamente de dos escrituras, genesiaca y apocalíptica, poniendo en incesante y sistemática correlación origen y creación, por un lado, y devastación y destrucción, por otro.

Federico Bravo
Université Michel de Montaigne-Bordeaux III