

**Ut Pictura Poesis y la mise en abyme de la catedral
en *El siglo de las luces***

Jorge Chen Sham*

Recepción: 1 de agosto de 2005

Aprobación: 7 de julio de 2006

Resumen

En este artículo se examina la relación entre la representación pictórica del cuadro "Explosión en la catedral", de amplios sentidos en *El siglo de las luces*, con la propuesta literaria que efectúa Carpentier en su novela. Así, al vincular los posibles significados del cuadro con el devenir histórico, la novela obliga a aceptar este cuadro como una de sus claves interpretativas. La máxima *Ut pictura poesis* resume el pensamiento clásico de la mimesis representativa que realiza el poeta, pues éste trabaja con imágenes que representan cosas dentro de un proceso identificatorio. Esta estrecha relación entre Poesía y Pintura agudiza los sentidos de la percepción y termina por ofrecer, en el cuadro "Explosión en la catedral", un ejemplo de integración de un lenguaje a la vez verbal-plástico y simbólico, una *mise en abyme*.

Palabras Claves: novela histórica, Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, *mise en abyme*.

Abstract:

In this article is examined the relation between the pictorial representation of the painting "Explosion in the cathedral", of plentiful senses in *El siglo de las luces*, and the literary proposal that Carpentier carries out in his novel. Thus, when tying the possible meanings of the picture with the historical happening, the novel compel to accept this picture as one of its interpretative keys. The maxim *Ut pictura poesis* summarizes the Classic thought of the representative mimesis that the poet carries out, because he works with images that represent things within an identifying process. This close relation between Poetry and Painting sharpens the senses of perception and concludes offering, in the picture "Explosion in the cathedral", an example of integration of a simultaneously verbal-plastic and symbolic language, a *mise en abyme*.

Key Words: Historical Novel, Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, *mise en abyme*.

Considerada como uno de los textos más logrados de Alejo Carpentier, *El siglo de las luces* (México, 1962) se propone como una novela totalizante y panorámica de una época en la historia de Occidente, un momento de cambios medulares y de acontecimientos que desencadena esa revolución de las ideas acerca del hombre y de la sociedad como lo es el Siglo de las luces:

Hemos dicho que a lo largo del relato se desarrolla fundamentalmente un acontecimiento: la revolución Francesa y su repercusión en las Antillas, pero, para la América hispana es también época del auge de la lucha liberadora que se trocó en guerra por el derrocamiento del dominio colonial y por la independencia. En el Caribe es la época de la revolución de los esclavos negros. (Morales 1989: 37)

Pero *El siglo de las luces* de Carpentier no es un mero fresco histórico ni tampoco es una simple interpretación de cómo se traicionan o se degeneran los ideales revolucionarios que implican, además de una

* Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica

secularización de la cultura y la búsqueda de una sociedad más igualitaria en la que la prosperidad y la riqueza colectivas se expandan, una toma de conciencia sobre la dignidad del ser humano y de la preeminencia de la razón. Esta novela sesuda y compleja es una reflexión sobre el poder y la violencia, más bien de las trampas del ejercicio del poder en regímenes que pretenden ser libertarios y utilizan la violencia institucional para llegar a esos objetivos que tanto denotan y de cómo esas revoluciones que se hacen en nombre del ideal de colectividad se degradan en las conciencias de quienes detentan el poder.

Al respecto, Víctor Valembos y Gabriela Peterson, en dos sugestivos artículos, analizan las relaciones intertextuales que, a partir de los epígrafes de la novela, Carpentier quiere establecer con la serie de los "Caprichos" goyianos, los intitulados "Los desastres de guerra". De manera que los epígrafes, en tanto programadores de lectura, indicarían la función socio-política del *ethos* paródico en Carpentier, porque al relacionar los acontecimientos de la novela con esas escenas en las que Goya subraya los desvaríos del ejercicio del poder y las formas de la violencia más extremas que acarrea los combates bélicos, *El siglo de las luces* expone una postura anti-bélica en primer lugar. Se trata de evidenciar la guerra como un fiero monstruo que destruye vidas humanas y denunciar sus horrores y estragos (Valembos y Peterson 1992b: 97). En segundo lugar, también la novela "se transforma en una majestuosa interpretación anti-heroica de la guerra" (1992a: 88), en la que el punto de vista de Esteban en cuanto verdadero personaje protagónico marca el viraje de los ideales revolucionarios hacia un desencanto y su fracaso en cuanto compromiso de vida.

Tal función pragmática de los epígrafes en la configuración de una interpretación anti-bélica de la novela devela la importancia que cobra la pintura como un recurso paródico e intertextual, ya señalada por varios críticos de esta novela carpenteriana, entre ellos Bernardo Subercasseaux, Jorge Narváez, además de Valembos y Peterson (ver 1992b: 98- 99). La relación entre pintura y poesía, de gran desarrollo en el pensamiento literario occidental, es indispensable para comprender las repercusiones de esta pérdida de fe en los valores de la Revolución posible y el desencanto que muestra Esteban al respecto. Recordemos que el concepto de *Ut Pictura Poesis* fue puesto en circulación por la filosofía griega, para la cual la poesía cobra estatuto de imagen con palabras, representación visual con palabras y sonidos (167-8) que crea percepciones y símbolos. Estas relaciones entre artes cobran un lugar especial en un texto que convoca relaciones inter-artísticas, no solo percibidas a partir de los epígrafes que remiten a los caprichos de Goya, sino también a la convocatoria de otros textos pictóricos. Uno en especial ha atraído la atención de los críticos de *El siglo de las luces*; su primera mención se encuentra en el apartado II del Primer Capítulo, cuando el narrador, continuando la abigarrada descripción de la casa solariega que el padre de Carlos y Sofía les ha legado, hace una rápida enumeración de la colección de cuadros conservados. Ni Carlos ni Sofía se interesan en verdad por este patrimonio pictórico; consecuencia de ello, el narrador no puede individualizar ninguno, aunque Carlos tenga un gusto por escenas campestres y bodegones. En cambio, lo contrasta con el estilo que aprecia Esteban y apunta que él "gustaba de lo imaginario, de lo fantástico, soñando despierto ante pinturas de autores recientes, que mostraban criaturas, caballos espectrales, perspectivas imposibles" (18), muy propio de lo que denominamos el pre-romanticismo europeo, con una sensibilidad profundizada en

jardines lúgubres, paisajes nocturnos y solitarios, visiones fantasmagóricas (Aguiar e Silva 323). Con este gusto tan peculiar, no es casual que el narrador se detenga en el cuadro favorito de Esteban y nos lo describa, tal vez un poco perplejo por su obsesión por este cuadro:

Pero su cuadro favorito era una gran tela, venida de Nápoles, de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. Explosión en una catedral se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos —demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor— antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas. (19)

La pintura funciona como un doloroso presagio y recrea una escena de dolor y de destrucción, común en "esta atormentada temática del pre-romanticismo", como apunta Aguiar e Silva (323). De igual manera, la meditación sobre la muerte y el mundo de los sueños es propio de una temática pesimista que traduce "la nostalgia del infinito y la profunda insatisfacción espiritual" (Aguiar e Silva 323), lo que anuncia el papel fundamental que la voz narradora otorga a Esteban en tanto aglutinador del relato y su función protagónica en la diégesis. Se anuncia con esta atención puesta en la focalización del punto de vista de Esteban la transformación progresiva de *El siglo de las luces* en una novela de aventuras en el sentido dieciochesco del término. En tanto novela de formación de personaje, se centraría en la individualidad propia de un individuo mostrando las lecciones adquiridas de su experiencia vital y educativa (Bancaud-Maënen 34) y las resonancias simbólicas del cuadro con esa impresión de dolor y destrucción son el síntoma de un alma atormentada con una ansia de encontrarle sentido a su existencia.

Pero vayamos ahora al cuadro y a la significación de su título. En primer lugar, podemos asimilar la catedral al templo, cuyo simbolismo, nos recuerda Chevalier y Gheerbrant, se encuentra relacionado con la representación del mundo, arquetipo de imagen cósmica del universo para el pensamiento cristiano (984), mientras que la idea de explosión está ligada con una mutación violenta. El título del cuadro remite a lo que denomino el cronotopo apocalíptico en el que el caos, la violencia y la destrucción vienen a desestabilizar el orden vigente. El cuadro anuncia la posibilidad de una acción percibida como una catástrofe, centrada en la caída de una columnata de una catedral que se quiebra en el aire en varios pedazos, se viene abajo y cae. En tanto soporte en el espacio de un edificio, las columnas son el elemento que garantiza la estabilidad y la solidez de una estructura, de manera que su simbolismo se relaciona con la estabilidad y el orden, "[q]uebrantarlas es amenazar el edificio entero", agregan Chevalier y Gheerbrant (323) y, por ende, el cuadro es símbolo del caos y de la destrucción que sobrevienen cuando el mundo conocido entra en crisis. Recordemos que, en su acepción astronómica, la revolución se refería al movimiento continuo y recurrente de los astros; pero con la Revolución Francesa el sentido político del término gana terreno, de manera que ya no hace referencia a un ciclo o a un regreso al origen, sino al "movimiento de ruptura y asalto al poder desde abajo para construir uno nuevo" (Peraza 7).

La novela pone en práctica este cronotopo apocalíptico, cuando entra en escena Víctor Hugues y el mulato Ogé y las ideas un poco lejanas sobre la revolución cobran vigencia en las palabras de ambos personajes, para quienes “[l]a revolución está en marcha y nadie podrá detenerla” (70) y “la guerra civil estalla cuando la sienten” (71). Se trata de un proceso irreversible en la Historia de la que ellos son actores e invitan a Carlos, Sofía y Esteban a participar de esa revolución universal de las conciencias y de un cambio de Régimen en el que la razón de las Luces y la búsqueda de la felicidad colectiva sean el norte de la humanidad. De nuevo, el narrador pone su acento en Esteban y focalizando su pensamiento agrega:

Los términos de libertad, felicidad, igualdad, dignidad humana, regresaban continuamente en aquella atropellada exposición, justificando la inminencia de un Gran Incendio que Esteban, esta noche, aceptaba como purificación necesaria; como un Apocalipsis que estaba anhelante de presenciar cuanto antes, para iniciar su vida de hombre en un mundo nuevo. (71, las cursivas son del texto)

Llama poderosamente la atención la relación establecida entre la impresión que causan tanto las palabras de Hugues como las de Ogé en la conciencia de Esteban y su inmediata adhesión política a las ideas revolucionarias. Receptivo, en su conciencia revolotean tales ideas y desembocan no solo en la aceptación del cronotopo apocalíptico como condición necesaria de todo cambio socio-político, sino también en la decisión de asumirlas como proyecto personal de vida. El “gran incendio” es aquí doble. En primer lugar, es sinécdoque de lo que sucede en la mente de Esteban, representa el empuje de esas nuevas ideas que se propagan y se expanden rápidamente en su fuero interior; en segundo, es metáfora de esa inversión del mundo producida por una combustión que destruye la materia. Contigüidad obliga, entre “la apocalíptica inmovilización de una catástrofe” (19) de la catedral que se desmorona y la Revolución “como purificación necesaria; un Apocalipsis que estaba anhelante de presenciar” (71), *El siglo de las luces* proyecta sus resonancias ideológicas. La explosión de la catedral y el “gran incendio” de la Revolución en marcha reúnen versiones del cronotopo apocalíptico y, con ello, aire y fuego se asocian para subrayar dos movimientos posibles en la novela:

a) Un fuego que se propaga con la ayuda de la tierra y que, en su progresión, tiene un efecto devastador. Ésta es la alegoría que, en un primer plano, selecciona Carpentier. Las ideas revolucionarias actuarían como llama destructiva/ purificadora cuyo medio de propagación son actores-propagadores como Víctor o Esteban, los cuales deben renunciar a su vida pasada en favor de su lucha por los ideales que asumen. Rápidamente, comprobamos la pertinencia de este fuego arrasador cuando, huyendo de Cuba, Esteban con Víctor y Ogé, entran en Port-au-Prince y contemplan cómo “[e]l casco de la ciudad estaba en llamas. Un incendio gigantesco enrojecía el cielo” (86); encuentran desolación y presencian “el aniquilamiento de la misma ciudad” (87) producido por la guerra civil desatada entre los terranientes colonos y los leales al nuevo Régimen. Desorientado entre las cenizas de lo que fue su propiedad, la ambigüedad de este fuego destructor-purificador queda plasmado en los sentimientos que provoca en Víctor: Su vida estaba puesta en

punto cero, sin compromisos que cumplir, sin deudas que pagar, suspendida entre el destruido pasado y el mañana inimaginable. (87)

El fuego es posibilidad de cambio y de renovación y es lo que piensa Víctor cuando mira desde el barco en el que huye con Esteban hacia la ciudad en llamas. No hay lamento ni tristeza, a pesar de los estragos, la desolación y las muertes; todo lo contrario, la gran encrucijada del destino se le presenta a Víctor cuando debe huir para salvar su pellejo y dejar su pasado de comerciante contrabandista, un futuro promisorio empieza con la caída del antiguo régimen (la noticia de que al rey lo han apresado) y bajo el tópic de la aurora:

Ahora, de espaldas a la ciudad [Víctor alardeaba] de haber enterrado su pasado bajo un montón de cenizas [...]. El Borée, impulsado por la brisa nocturna, bogaba despacio, bajo un cielo de estrellas tan claras que las montañas del Este se pintaban en tinieblas intrusas [...]. Hacia el Oriente se erguía, enhiesta y magnífica, vislumbrada por los ojos del entendimiento, la Columna de Fuego que erguía las marchas hacia toda Tierra Prometida. (90-91)

El contraste entre luz y oscuridad desemboca en las posibilidades de un viaje iniciático en el que Víctor y Esteban asumen sus destinos y quieren ser protagonistas de la historia y los símbolos se suceden para marcar ese tránsito hacia la “Tierra prometida”: el viaje en barco, atravesar el mar y franquear la columna, “[m]arcan el paso de un mundo a otro” (Chevalier 325). Pero también esa “Columna de Fuego” que Víctor avisa en la inmensidad es el punto de llegada de su periplo, por lo cual, es al mismo tiempo “símbolo del eje del mundo” (Chevalier 324) y vertebrador de ese mundo nuevo que quiere construir.¹

b) Un fuego aéreo y móvil que responde al principio de movimiento o de progresión, con dos variantes:

b1) “Des figurent [qui] tracent aussi le parcours du feu par des mouvements de spirales” (Seguin 1999: 91). En este sentido, la forma de la espiral es la imagen perfecta también de una revolución que no solo no puede detenerse, sino también de la que no se sabe cuáles sean todas sus consecuencias o repercusiones; entrarían aquí en juego la imposibilidad de calcular sus efectos o sus posibles degeneraciones. La espiral de la revolución tendría su corolario tanto en esa crítica agria y acérrima de *El siglo de la luz* a los desastres de la guerra, como en el paroxismo o en las perversiones que sus propios mecanismos desencadena. En sus funciones de procurador de la isla Guadalupe, Víctor ha utilizado la guillotina, llamada irónicamente el “brazo secular de la Libertad” (213), para silenciar a los oponentes del Directorio y se ha conducido como un acérrimo defensor de una ortodoxia política, ejecutando a cuantos se le oponen, de manera que ahora se siente abandonado y traicionado y, en un momento de sinceridad ante su amigo Esteban, le confiesa su pérdida de fe:

Tomó un poco de arena, haciéndola correr de una mano a la otra como si fuesen las ampollas de una clepsidra. “La

revolución se desmorona. No tengo ya de qué agarrarme. No creo en nada". (212)

No solo anuncia el punto de vista personal de quien se ha entregado por los ideales revolucionarios, sino la decepción espiritual y el escepticismo sobre las creencias y los valores que la fundamentan. El simbolismo de la arena es evidente, si un objeto sólido por ejemplo, se desintegra en múltiples partículas, en arena. El significado de la destrucción surge de nuevo pero ahora asociado a las esperanzas rotas de una revolución cuyos engranajes la humanidad no puede controlar.

b2) Pero también ese fuego aéreo genera figuras concéntricas que implican la rotación concéntrica de un eterno retorno. Y en ello también *El siglo de la luz* nos demuestra la pertinencia de este recorrido circular desde un punto de vista espacial y de la novela de formación de personaje, cuando Esteban, luego de un periplo iniciático por el Caribe y Europa para propagar y llevar las ideas revolucionarias regrese a la casa paterna y a su querida Cuba. Pero también desde el punto de vista ideológico, cuando los mismos desvaríos y las mismas atrocidades y la misma sed de violencia vea Esteban repetirse a lo largo de su viaje por el mundo. Es significativo que la anagnórisis tenga lugar cuando, pasando revista a los muebles y a la decoración para reconocerse a sí mismo, Esteban vuelva a posar su mirada ante el mismo cuadro:

Esteban se detuvo de pronto, removido a lo hondo, ante la explosión en una catedral del maestro napolitano anónimo. Había allí como una prefiguración de tantos acontecimientos conocidos, que se sentía aturdido por el cúmulo de interpretaciones a que se prestaba ese lienzo profético, antiplástico, ajeno a todas las temáticas pictóricas [...]. Si la catedral, de acuerdo con doctrinas que en otros días le habían enseñado, era la representación —arca y tabernáculo— de su propio ser, una explosión se había producido en ella, ciertamente, aunque retardada y lenta, destruyendo altares, símbolos y objetos de veneración. Si la catedral era la Época, una formidable explosión, en efecto, había derribado sus muros principales, enterrando bajo un alud de escombros a los mismos que construyeran la máquina infernal. Si la catedral era la Iglesia Cristiana, observaba Esteban que una hilera de fuertes columnas le quedaba intacta, frente a la que, rota a pedazos, se desplomaba en el apocalíptico cuadro, perdurabilidad y reconstrucciones, después de los tiempos de estragos y de estrellas anunciadoras de abismos. (258-9)

En este momento de revelación, el cuadro le devuelve la imagen especular de su propia existencia captada en un instante de alta significación autobiográfica. Así, al relacionar los posibles significados del cuadro con el devenir histórico y “sus sueños, y esperanzas, andanzas y experiencias” (265), *El siglo de la luz* nos obliga a aceptar este cuadro como una clave interpretativa de la novela². Recordemos que la máxima *Ut Pictura Poesis* resume el pensamiento griego de la mimesis representativa que realiza el poeta, pues éste trabaja con imágenes que representan cosas y produce un proceso identificatorio gracias al cual no se percibe el contraste entre la realidad y lo que se le parece (Galí 1999: 168-9). Esta estrecha relación entre Poesía y Pintura agudiza los sentidos de la percepción y termina por ofrecernos, en el cuadro “Explosión en la

catedral”, un ejemplo de integración de un lenguaje a la vez verbal-plástico y simbólico. Esto es lo que denomina Lucien Dällenbach una *mise en abyme* del enunciado en la medida en que un segmento textual condensa el relato y lanza señales transversales o especulares que sirven de punto de anclaje textual. Esta *mise en abyme* postula “un rapport d’analogie entre tel énoncé et tel aspect du récit” (65); pero en el caso de la novela, la equivalencia debe buscarse entre esta representación pictural y su relación diegética. Ello obliga al lector a saber interpretar paradigmáticamente lo que aparece en forma fragmentaria o discontinua, pues “[m]oins immédiatement perceptibles et davantage soumis à la performance du lecteur apparaissent en revanche les mots et les locutions à double entente —d’où la nécessité, pour le contexte, de frayer parfois la voie au sens métaphorique” (Dällenbach 65-6)

De esta manera, volviendo sobre el cuadro, el propio Esteban realiza una labor hermenéutica que implica leer el cronotopo apocalíptico con arreglo al simbolismo de la catedral:

- a) Lo que cae en pedazos y se desmorona son las ilusiones de la Revolución. Julián Marías plantea, en su ensayo *Breve tratado de la ilusión*, que la ilusión es la realización proyectiva de un deseo y desemboca en una interpretación de una trayectoria vital y biográfica, por ello posee carácter dramático: “Quiere decir que es *algo que le pasa a alguien*, y que afecta a la configuración proyectiva de su vida” (Marías 1990, 60, la cursiva es del autor). Las ilusiones se derrumban como la catedral, de ese mundo espiritual y construcción simbólica que representaba su perfeccionamiento; de ahí la primera significación de catedral en cuanto conciencia⇒ideales derrumbados.
- b) Pero al derrumbarse la columna, elemento que garantiza la estabilidad y la solidez de una estructura, las consecuencias del caos y de la destrucción que sobreviene pueden afectar a los que han promovido. Daños colaterales en lenguaje técnico que no nos permiten olvidar que esas fuerzas de destrucción no son controlables y degeneran. Con ello se compara esa espiral de destrucción que alcanza a aquellos que “construyeran la máquina infernal” imposible de detener. De ahí que, por sinécdoque, la catedral sea la “Época”, es decir, la Revolución en marcha.
- c) Oportunamente, destaca Esteban otro detalle del cuadro que modifica nuestra percepción integral del mismo, pues lo que se desmorona es una única columna que si bien causa estragos, podría arreglarse. Se trata de la imagen de un mundo en crisis, cuyas bases se cuestionan transitoriamente dejando incólumes (es decir, intactos) sus fundamentos. En esta tercera interpretación, la catedral representa el mundo y la organización social dentro de un esquema mítico (pensamiento arcaico).

Con esta interpretación, se evalúa no tanto el funcionamiento de la Revolución como elemento distractor/desestabilizador, como la perversión que ella acarrea. En un sugestivo artículo, Michel Foucault se preguntaba si era inútil sublevarse y apuntaba cómo desde hace dos siglos hemos incorporado a nuestra concepción de la Historia, la noción de que la sublevación del hombre (léase revolución) tiene asidero en una opción de conciencia y de ejercicio personal de la subjetividad, pues “hace falta un desgarramiento que interrumpa el hilo de la historia, y sus largas cadenas de razones, para que un hombre pueda ‘realmente’

preferir el riesgo de la muerte a la certeza de que tener que obedecer” (1999: 203). Por ello, Foucault opta por la necesidad de rebelión, aunque algunos escépticos esgriman la inutilidad política de tales cambios y se corra el riesgo de que las rebeliones se instrumentalicen y degeneren. Pues bien, *El siglo de las luces* valora, con esta tercera interpretación del cuadro realizada por Esteban, el carácter reversible del tiempo, cuando esas transformaciones (el derrumbe de una sola columna) no afectan sustancialmente el orden establecido y se regresa a la “perdurabilidad y reconstrucciones, después de los tiempos de estragos y de estrellas anunciadoras de abismos” (259). Hay aquí una visión negativa de la Historia, además de que se cuestiona los alcances de todo proceso revolucionario. Repetición de lo mismo en la que el devenir no tiene meta y no es progresión *ad infinitum*, sino eterno retorno (Muñoz 1995: 32-33). Terrible condición de que el devenir es una repetición sin sentido, Esteban vive la aceptación de esta única verdad en un momento de totalidad autobiográfica que significa evaluar su biografía personal con lucidez y dolor; la frase capital por sus resonancias desde la novela de formación es una afirmación que, en tono de confesión, Sofía le lanza cuando tiene en sus manos un viejo libro de la biblioteca familiar, nada menos que *El contrato social* de Rousseau: “¿Te acuerdas? —dijo Sofía [...]. Antes, yo no lo entendía. Ahora lo entiendo muy bien” (262). Estamos ante un momento crucial, el protagonista deberá confrontarse y examinar su “relato de aventuras” (265); se trata de un recuento del viaje iniciático con “la obligación de narrar su Odisea [personal]” (265) y es lo que ocurre a continuación. Hace un balance la Revolución que le tocó enfrentar y sufrir con respecto a los ideales y a las expectativas que habían hecho surgir y, recordando el número de víctimas humanas y el atropello de los derechos que ella misma había pregonado. Así, mostrando el conflicto interior de Esteban dentro de un espacio de voces en pugna, *El siglo de las luces* plantea la cara oculta de todo conflicto bélico y de toda revolución:

Esta Revolución había respondido, ciertamente, a un oscuro impulso milenario, desembocando en la aventura más ambiciosa del ser humano. Pero Esteban se aterraba ante el costo de la empresa: “Demasiado pronto nos olvidamos de los muertos” (266-7)

Se introduce aquí un elemento que, desde el punto de vista marxista, enriquece la noción de revolución en juego en *El siglo de las luces*, pues ésta no existe “sin actos de fuerza y de violencia que enciendan la venganza (justa por revolucionaria)” (Peraza 7), en la que víctimas deban morir en nombre de los ideales o en bien de la colectividad. El número de muertos y las veces en las que el lema “Libertad, Fraternidad, Igualdad” ha sido pisoteado conducen a Esteban a un juicio categórico sobre la Revolución Francesa:

Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Cuidémonos de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo (267)

El desencanto se apodera de Esteban y pone el dedo en la llaga de la retórica hueca que deslumbra y manipula. Por eso, con dolor se aferra a una posibilidad remota, la imagen contrastante de “internas a mediodía” obedece a este desgarramiento interior en Esteban, de quien ha creído en las luces de la Razón y el Progreso, y ha encontrado las tinieblas de la tortura y de la sinrazón aún actuando. Por eso, ya no cree en grandes empresas colectivas ni en programas de gobierno y su única esperanza reside en la capacidad individual de responder. Es como si Carpentier y Foucault entablaran aquí un diálogo de ética y llegaran a la misma conclusión, la opción de conciencia y la posibilidad de una revolución en el plano individual se imponen, tal y como Foucault explica cuando Emmanuel Kant en su famoso discurso “¿Qué es la Ilustración?” se planteaba lo mismo:

¿Y cuál es esta consigna [de la Aufklärung]? Aude saper, “ten el valor, la audacia de saber”. Por lo tanto, es necesario considerar que la Aufklärung es a la vez un proceso del que los hombres forman parte colectivamente y un acto de valor que se ha de efectuar personalmente. Ellos son, a la vez, elementos y agentes del mismo proceso. Pueden ser los actores de dicho proceso en la medida en que forman parte de él; y éste se produce en la medida en que deciden ser los actores voluntarios del mismo. (1999: 338)

Saber escuchar su propia voz y vislumbrar su propio proyecto. He aquí lo que aprende Esteban en este encrucijada de su existencia y en un acto de una gran independencia por el cual Esteban da ese salto cualitativo del que habla Kant para definir la Ilustración como la salida de un estado de minoría de edad. Esteban ya no obedece ciegamente a esa retórica hueca de las palabras, ahora razona y cuestiona su subordinación a cualquier sumisión política o religiosa. Ello hace que la situación comunicativa de la novela, mediatizada por mecanismos de escritura que se apropian de lo autobiográfico (la toma de conciencia, el proceso de formación del personaje, el principio modelador de la aventura), se decante por su arraigo en la realidad vivida:

El escritor [así como el personaje protagónico y el lector también] lee la realidad y en un proceso de escritura-lectura-escritura presenta y analiza los acontecimientos [individuales y] colectivos para desentrañar las causas de esas acciones, la relación del hombre latinoamericano y sus contextos. (Sánchez 1997: 11)

Notas

¹Contrastaría con la columna de la catedral que se rompe en mil pedazos.

²Pareciera que no es el único caso, Sagrario Ruiz señala el de *La consagración de la primavera*, en donde la técnica pictórica sirve como “panorama descriptivo del agitado acontecer del siglo XX, pero sobre todo, consigue acercar al lector a la problemática intrínseca al movimiento histórico humanizándolo hasta el grado máximo de auténtico protagonista” (253). Estas palabras podríamos también aplicarlas para el caso que nos ocupa.

Bibliografía

- Aguiar e Silva, Vitor Manuel. 1979. *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Gredos, 3ª. reimpresión.
- Bancaud-Maënen, Florence. 1998. *Le roman de formation au XVIIIe. siècle en Europe*. París: Éditions Nathan.
- Carpentier, Alejo. 1981. *El siglo de las luces*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2ª. edición.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. 1988. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 2ª. edición.
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. París: Éditions du Seuil.
- Foucault, Michel. 1999. "¿Es inútil sublevarse?". *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, volumen III*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 203-7.
- . 1999. "¿Qué es la Ilustración?". *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, volumen III*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 335-52.
- Galí, Neus. 1999. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acanalado.
- Morales de Font, Hannia. "Carpentier y la estructura de la Historia". *Revista de Filología y Lingüística* 15.1 (1989): 35-9.
- Muñoz Barquero, Elizabeth. 1995. "Eterno retorno e historia: El caso de Nietzsche". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 33.80: 31-39.
- Peraza Collado, José Antonio. 2004. "Ernesto Cardenal, un poeta que perdió su revolución". *La Prensa Literaria*, sábado 4 de diciembre: 6-7.
- Ruiz Baños, Sagrario. 2001. "La narrativa cubana: el concepto de la Historia en Alejo Carpentier". *Diálogos cervantinos: Encuentros con Cabrera Infante*. Murcia: CajaMurcia: 247-55.
- Sánchez Molina, Ana C. 1997. "La novela épica carpenteriana: Una nueva novela histórica". *Revista de Filología y Lingüística* 23.2: 7-21.
- Seguin, Marie-Christine. 1999. *Des motifs pour dire les quatre éléments dans l'oeuvre poétique de José Lezama Lima*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaire du Septentrion.
- Valembois, Víctor y Gabriela Peterson. 1992a. "Los epígrafes en *El siglo de las luces*: Su ubicación, de Goya a Carpentier". *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 16.1: 79- 89.
- . 1992b. "Los epígrafes en *El siglo de las luces*: Su interpretación, de Goya a Carpentier". *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 16.2: 89-100