



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: La evolución de un tema: el negro en la obra de Alejo Carpentier

Autor: Gnutzmann, Rita

Forma sugerida de citar: Gnutzmann, R. (1989). La evolución de un tema: el negro en la obra de Alejo Carpentier. *Cuadernos Americanos*, 2(14), 117-139.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época año III, núm. 14, (marzo-abril 1989).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

LA EVOLUCION DE UN TEMA: EL NEGRO EN LA OBRA DE ALEJO CARPENTIER

Por Rita GNUTZMANN
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

I. *Écue-Yamba-Ó* (1933)

ES BIEN CONOCIDA la sentencia de condena que el mismo Carpentier pronunció sobre su primera novela, *Écue-Yamba-Ó*:

cosa novata, pintoresca, sin profundidad — escalas y arpegios de estudiante... observándolos (a los negros) superficialmente, desde fuera, se me habían escurrido en alma profunda... Además. el estilo mío de aquellos días' ¡El bendito "vanguardismo"¹ que demasiado a menudo asoma la oreja...!²

El carácter del negro y el estilo, fallos que denuncia el propio autor, constituirán dos de los elementos por analizar en este relato.

1. *Los personajes*

El personaje principal, Menegildo, es un ser enteramente movido por sus instintos, en perfecta consonancia con la naturaleza circundante: "Sus ojos... sólo sabían expresar alegría, sorpresa,

¹ Prólogo del mismo Carpentier a la nueva edición de la Editorial Bru-guera, Barcelona, 1979, pp. 8 ss.; véase también la entrevista con César Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco" en la *Revista mensual* (Cuba) 24 (1964), p. 32, publicada de forma abreviada bajo el título "Autobiografía de urgencia", *Insula*, 218 (1965), pp. 3 y 13. No quiero dejar de mencionar el trabajo de Pedro M. Barreda-Tomás, "Alejo Carpentier: Dos visiones del negro, dos conceptos de la novela", en *Hispania*, 55 (1972) pp. 34-44. Analiza las novelas *Écue* y *El reino de este mundo* y sin duda alguna es un trabajo muy valioso. Nuestro ensayo, sin embargo, es un intento de abarcar la totalidad de la obra de Carpentier y enfocar el tema del negro sobre todo desde el punto de vista socio-político.

indiferencia, dolor o expectación" (p. 57). Desde su primera aparición se lo describe dentro del mundo animal, el niño entre bibijaguas, perros, gallinas y cerdos. Vive de acuerdo con el ciclo biológico, puesto que la primavera lo empuja al paroxismo sexual y su relación con Longina está completamente dominada por este factor. Se subraya que Menegildo no sabe leer, pero, por el contrario, es "doctor" en gestos y ritmos. Hasta cierto punto, el autor parece haber pensado en Menegildo como en el "salvaje puro" por no saber del pecado intelectual; vive "el egoísmo de su pasión sana, sin complicaciones" y era "sin ser casto... puro" (pp. 59, 65). Naturalmente su vida está dominada por las creencias religiosas, supersticiosas y mágicas. Su primera "iniciación" (cap. 4), cuando es aún niño que anda a gatas, es el encuentro con el altar de la madre, simbiosis de religión cristiana y animismo africano, un altar dominado por San Lázaro-Babayú-Ayé.

La primera "terapéutica" (cap. 5) es la cura por el brujo Beruá, el mismo que más tarde le preparará el "embó" para enamorar a Longina y que luego le curará del navajazo en la segunda "terapéutica" (cap. 24). La tercera "iniciación" será su entrada en la sociedad secreta de los ñañigos (cap. 37). Otros personajes, como los padres, Paula Macho, Longina y la vieja Cristalina Valdés repiten las mismas características. El padre Usebio observa el Central con "espanto admirativo" mientras que la naturaleza (la cana) "no encerraba el menor misterio". Su monólogo interior, la noche de tormenta, se expresa en ritmo de baile antillano: "Lo bailarían, sí; lo bailarían, no. Lo bailarían, sí; Lo bailarían, no... y se acabó..." (pp. 52 ss.). A la madre Salomé la vemos desde el principio lavando y "arrojando al mundo sus rorros". Paula Macho es la "contra-echadora" de mal de ojo que invoca ánimas, desflora mancebos y usa cadáveres en sus oficios de brujería. Cristalina Valdés es dueña y medium de sesiones espiritistas. Longina, igual que Menegildo, es presa de sus deseos sexuales.

Además, en el caso de Menegildo, Carpentier se ha guiado por la idea de la influencia del medio social.² Entre el ataque del "marido" de Longina que hiere a Menegildo casi mortalmente y la venganza de éste, se insertan dos capítulos en los cuales se nos muestra la admiración del joven Menegildo por el primo mundano y

² Roberto González Echevarría cita algunas de las fuentes sociopolíticas de Carpentier y ve toda esta época del escritor bajo la influencia de Spengler, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1977, pp. 34 ss.; ya Barreda-Tomás menciona que las tres partes de la novela constituyen el ciclo humano con la "infancia" (I), "adolescencia" (II) y madurez, aunque el último capítulo se titule "La ciudad".

la corrupción de éste que explota a una "pieza" (mujer) y vende su voto a politiqueros demagógicos. Igualmente se cuenta la vida del cashisho y asesino Radamés y los juegos del charanga china para explicar la metamorfosis del inocente campesino, el Menegildo de antes, en el fanfarrón y arrogante de ahora. A la salida de la prisión, el ejemplo de Antonio y la vida de la ciudad rematarán el proceso (p. 177). En fin, ni por el ciclo biológico ni por la influencia del medio social se le concede voluntad y decisión al personaje.³

2. *Estilo y lenguaje*

En el prólogo, como vimos, Carpentier alude a uno de los fallos de la obra, el del choque entre un discurso vanguardista y el intento de recrear el mundo negro desde dentro, un mundo donde dominan la magia y las fuerzas biológicas. Desde el primer capítulo nos sitúa ante este problema con su descripción del Central San Lucio. Parece un homenaje a los pintores futuristas y su afán por la máquina en movimiento. Se nota un gusto por la enumeración de detalles técnicos como manómetros, picos de alcuza, émbolos, frenéticas trepidaciones, discos, agujas, etcétera (pp. 14 ss). Esta descripción con pretensiones científicas se opone a la del segundo capítulo —igualmente llamado "Paisaje" como el primero— en el cual se habla de lentas carretas ranqueantes, el bohío del viejo Cué, el gran tamarindo, belfos de bueyes, palmeras, etcétera. Esta discrepancia es permanente en toda la novela. Si al principio se describe el caos del incendio (cap. 22) desde el punto de vista de los negros, con cañas que "sudaban, crepitaban, ennegrecían... ramos... humeaban", con colonos montando a caballos asustados, al final del capítulo se encuentra un gran desajuste por la manía pseudo-científica, hablando el narrador de la mole cúbica, altos clarines eléctricos y "calderones lúgubres en la sinfonía del siniestro".⁴

³ Los capítulos denuncian esta repetición cíclica con títulos como "iniciación" (a, b, c) distribuidos uno en cada parte y "terapéutica" (a, b); la de la tercera parte falta, puesto que le corresponde el "quiquiribú", "se murió". Otro elemento es la circularidad. Termina el relato igual que comenzó, con "lentas carretas ranqueantes" pasando por el bohío de los Cué, el gran tamarindo, hierbas cálidas, Salomé lavando trapos a la sombra del platanal, con la pregunta de siempre a los carreteros: "¿Y por allá?" y la orden "pon a sancochal las viandas pal almuerzo" y el nacimiento de un nuevo Menegildo (21, 24, 201 ss.).

⁴ Si para el negro la tempestad consiste en el cuento de un gallego que voló sobre el pueblo, un negro llevado por el viento agarrado en un

La riqueza de las imágenes y metáforas, igual que la antropomorfización de las máquinas, delatan otra incongruencia entre estilo y contenido. El Central es un "gigante diabético, de instintos metálicos", de "organismos atornillados" y con "apetitos y trepidaciones de modo cruel". La hoja de la máquina saluda, el fuego habla, los acordeones son asmáticos y peldaños ulcerados (pp. 13, 18, 148). Por el contrario existe un intento de quitarle vida a elementos cósmicos y orgánicos, como en el caso de la luna "desinflada y herpética como globo flácido": los árboles son recortes de papel negro y las cañas hacen ruido de diario estrujado (pp. 39, 73).

A las descripciones cultas, estilizadas, se opone el lenguaje de los negros, con sus modismos y la reproducción fonética de su habla con la pérdida y asimilación de consonantes, cambio de las líquidas, cambio de la *ll* en *ñ*, la *e* en *i*, de la *h* y *s* en *j*, contracciones, etcétera. Además, se incluyen varios ejemplos del son y de la poesía afrocubana.

3. *El narrador*

Si en los casos anteriores la intrusión del narrador culto, externo, se escondía tras imágenes y descripciones futuristas y líricas, su presencia se hace aún más pesada en los comentarios y resúmenes. A continuación de la larga descripción de los bueyes desde el ángulo del narrador culto, éste remata con el resumen "Usebio estaba satisfecho de sus bestias" (p. 33). A menudo el narrador se entromete para opinar sobre el personaje o la situación: "Cuando se llega a tal estado de abandono, el único modo de maniatar los últimos resabios de la dignidad está en invertir toda moneda en copas de aguardiente" (p. 153, *cf.* p. 60). Donde más molesta se hace esta manipulación y descripción folklórico-informativa es en el caso de los ritos (el rompimiento, conjuros, curas mágicas) y en el del carácter del negro; por ejemplo, el ritmo innato en Menegildo se describe como "sinfonía de monosílabos, con cadencia alejandrina". No menos irrita la ironía que usa el autor contra su mundo ficticio como en la sentencia "Un nuevo cristiano enriquecía la ya generosa estirpe de los Cué" (p. 24).

canon y un temero que aparece en el agua bendita, es decir, todos elementos maravillosos, a continuación el narrador irrumpe con una enumeración técnica: "Punto. Anillo. Lente. Disco. Circo. Cráter. Órbita. Espiral de aire en rotación infinita" (pp. 44 *ss.*).

4. El nivel sociológico

Si el comienzo de la novela constituía un cuadro futurista del Central, el resto del capítulo se asemeja a un ensayo socioeconómico: a principios del siglo aumentó la explotación azucarera en Cuba, de tal forma que por decreto presidencial se importó mano de obra haitiana y jamaicana, lo que creó tensiones entre ésta y los cubanos nativos.⁵ Igual que la descripción futurista, este breve estudio socioeconómico no está integrado en el relato.

Incluso la "obscura tragedia" de la familia Cué, es decir, la expulsión de ésta de sus tierras y su dependencia del Central, se relata desde el punto de vista del narrador externo, puesto que a Usebio se lo describe como a un testarudo que se opone a la venta "sin saber exactamente por qué". Lo mismo ocurre con su hijo Menegildo que "por principio, sin saber leer, discutía siempre el peso de las carretadas" (p. 77). El narrador subraya esta falta de conciencia de clase de Menegildo, quien una vez en la ciudad se olvida del "pasado de miseria, de barro y aislamiento, (del) terrible tiempo muerto y los vientres apretados" (p. 184). Las pocas ocasiones en que Menegildo expresa ideas sociopolíticas son contradichas por su admiración por el primo Antonio, que consiguió la buena vida a base de explotar a una mujer, de adular a políticos corruptos y de vender su voto. No existe un interés por la lucha social colectiva entre ellos, sino el interés individual por aprovechar las migas que los ricos y corruptos les echan y pasarse la vida con el mínimo esfuerzo. Hasta las acusaciones políticas se vuelven pintorescas por su "lenguaje de jeroglífico", la "mitología electoral del mundo de fábula de Esopo" y la enumeración de ocurrencias pintorescas durante las elecciones por parte de Antonio. Por su forma de narrar no se puede creer que sean suyas las palabras acusatorias sobre "los trabajadores y campesinos cubanos, explotados por el ingenio yanqui, vencidos por la importación de braceros a bajo costo. . .", sino que —para hablar con Carpentier— asoma la oreja del narrador-autor, habitante de la cárcel de La Habana por "comunista" cuando comenzó a escribir su relato.

Las últimas palabras del prólogo, en las que se precisa que el segundo Menegildo tendría veintiocho años en 1959, fecha de la "Revolución que habrá de darle su dignidad y dimensión de Hombre",

⁵ Roberto González Echevarría, *op. cit.*, pp. 44 ss., cita las fuentes sociológicas y rituales de Carpentier con Ramiro Guerra y Sánchez, *Sugar and Society in the Caribbean* (1927) y Fernando Ortiz, *Hampa afro-cubano: los negros brujos* (1906).

suenan huecas en el sentido de que los Menegildos de la novela aún no se habían despertado para interesarse por esta dignidad.

II. *Viaje a la semilla y Oficio de tinieblas* (1944)

EN *Viaje a la semilla* el negro entra en sólo tres ocasiones: al principio se nos presenta a un viejo que anda por los escombros de una casa en demolición y en el capítulo iv se introduce brevemente a una negra cimarrona. En el capítulo x se habla del calesero Melchor, el mejor amigo del protagonista, el marqués Don Marcial, entonces niño. El relato se enfoca desde el punto de vista del blanco, el marqués, que recorre su vida desde el lecho de muerte hasta la semilla, el vientre materno. De forma fragmentaria se nos narra así la caída de una antigua familia criolla.

Pensamos que no es casual que sea precisamente un negro, el enigmático viejo del comienzo, quien inaugure el viaje al revés con "gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas".⁶ Igualmente la vieja negra, con palomas debajo de la cama, tiene poderes visionarios al predecir la muerte de la marquesa en el agua. Es el concepto del negro como un ser dotado de fuerzas mágicas, sin interés en su condición social.

Oficio de tinieblas relata los meses anteriores y posteriores al terremoto en Santiago de Cuba, el año de los funerales del general Enna.⁷ El personaje principal es el negro Panchón, "especie de gigante tonto" y gran bebedor que al principio carga con contrabajos y al final con cadáveres. El relato abre con el "oficio de tinieblas" para el funeral del general Enna y termina con el *Te Deum* mezclado con una copla que acompaña la muerte del negro Panchón.

El cuento hasta cierto punto es precursor del *Concierto barroco*, a pesar de que se diferencien los dos como un "claroscuro". Mientras que *Oficio de tinieblas* se ambienta en los colores tenebrosos y la música del *Dies Irae* y *Te Deum*, en *Concierto barroco* hay un gran despliegue de cromatismo luminoso (cap. 1, todo de plata y el cuarto amarillo, rojo y verde) y la música proviene del "concerto grosso" barroco y del jazz. En vez del escuadrón harapiento de Burgos, encontramos a tres grandes maestros de la música y setenta

⁶ Alejo Carpentier, *Guerra del tiempo*, Santiago de Chile, Ed. Orbe, 1969, p. 71.

⁷ Según Carpentier, *La música en Cuba*, México, FCE, 1946, p. 197, estos funerales tuvieron lugar en 1851. También en *Concierto barroco* se describe el reino de la peste en Cuba. Pero se trata de otra epidemia, siglo y medio antes.

huérfanas religiosas. En ambos relatos se repite el ambiente del carnaval, del teatro y de la música y predomina la estructura musical.

Sin embargo, como se verá más adelante, el tema del negro es tratado de otra forma. El relato de 1944 aún no refleja una preocupación sociopolítica, sólo pretende ambientar. La copla de "La Lola" más bien tiene el poder de unir a los de arriba y los de abajo, puesto que el Regidor, el Síndico de Cofradías, los oficiales e incluso el obispo se asoman para tomar parte en el espectáculo, y el músico de la catedral —igual que al final— se deja llevar por el ritmo nuevo.

III. *Los fugitivos* (1946)

EL relato presenta a un cimarrón y un perro, ambos fugitivos ante los blancos. La parte central narra la vida común de los dos hasta la separación forzada a causa de la detención de Cimarrón. Por el contrario, Perro se libera de los últimos vestigios de domesticidad y se integra a la jauría de jíbaros. La primavera siguiente se encuentran de nuevo Perro y Cimarrón, esta vez con un desenlace fatal, puesto que Perro mata al antiguo compañero al renacer en él el instinto de caza de negros para el cual lo habían entrenado.

1. *Los personajes*

Hay que tener en cuenta a dos protagonistas totalmente unidos, Perro y Cimarrón, puesto que su historia se desarrolla en forma paralela. Verdad es que, en el momento de separación de los dos, el lector pierde de vista al hombre para continuar al lado del animal. Ambos huyen de los blancos y a continuación luchan juntos por la supervivencia, ambos vuelven de un estado de cierto modo "civilizado" al estado primitivo y están supeditados —igual que Menegildo en *Ecue-Yamba-O*— al ciclo de la naturaleza dominados por los deseos sexuales, que en ellos despierta la primavera.⁶

⁶ También tienen en común el elemento de circularidad; igual que al comienzo, en el penúltimo capítulo Perro percibe el olor a negro y se encuentran Cimarrón y Perro, aunque en este momento con desenlace fatal. Incluso éste ya está anticipado por el hurón al que Perro quiebra la columna vertebral en el primer capítulo. Sobre el otro estímulo para Perro, "el olor a hembra" se alude también en el último capítulo, aunque sea por su ausencia.

Hasta en el estilo se subraya el paralelismo entre los dos: "Perro recordaba los huesos... Cimarrón añoraba el congrí... Perro olfateaba una jutía... Cimarrón la tumbaba a pedradas".⁹

El hombre en este relato está despojado de todo interés que no fuera el de dos necesidades básicas: el alcohol y el sexo.

2. *El punto de vista y el narrador*

Carpentier ha logrado presentarnos la mayor parte de los acontecimientos a través del punto de vista del animal. El lector desde el comienzo se sitúa al lado del Perro y percibe el mundo sobre todo como "rastros" y "olores". Con él diferenciamos los seres en "olor a negro", "olor a hembra" y "olor a blanco" (que incluye al mayoral del ingenio azucarero, al cura y al organista). El predominio del punto de vista de Perro se hace evidente en la detención de Cimarrón, puesto que es descrita desde la "distancia prudente" que guarda Perro, quien "al día siguiente, vio pasar a Cimarrón por el camino", lleno de heridas y hierros (p. 130). Ya mencionamos que a partir de este momento se pierde de vista al hombre hasta su última aparición al final del relato. El narrador no se entromete en ningún momento, como lo hizo en *Écue* con sus comentarios, resúmenes e ironía. Un atributo como la "sorprendente indiferencia" de las perras ante las luchas de los perros en celo que trasluce al narrador, es una excepción (p. 135).

3. *El nivel social*

Prácticamente no existe, al menos no se expresa verbalmente. Se explica por los datos arriba analizados: en el argumento se describe la lucha por sobrevivir en un estado primitivo, lejos de la sociedad. Puesto que no se entromete el narrador y no se concede la voz narrativa al hombre sino que se percibe todo desde el ángulo del perro, Cimarrón no tiene oportunidad de expresar sus ideas, por ejemplo, sobre su situación de esclavo en el ingenio. Se puede objetar que para ello está la colaboración del lector, pero verdad es que Carpentier no facilita esta simpatía hacia el negro. Cimarrón, después del primer robo a pesar suyo —Perro había causado el accidente en el cual se estrellaron el cura y su calesero—, se hace

⁹ A. Carpentier, *Cuentos completos*, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 123. La misma compenetración entre animal y hombre se encuentra en *Viaje a la semilla* (cap. XI), pero es de carácter totalmente distinto, puesto que se trata de la amistad, protegida por el hogar, entre un niño de uno o dos años y el perro doméstico.

ladrón y matón para conseguir alcohol y se arroja sobre cualquier mujer que se cruza en su camino. Además, la única vez que Cimarrón recuerda con añoranza la sociedad es aquel momento en que le habían dejado gastar el aguinaldo como mejor le pareciera y él "desde luego, había optado por las mujeres" (p. 126).

IV. *El reino de este mundo* (1949)

LA novela relata acontecimientos históricos ocurridos en Haití desde aproximadamente 1757 hasta poco después de 1820, época en la cual el poder cambió de manos de los colonos franceses a las del rey negro, Henri Christophe y, tras una sublevación del pueblo contra éste, a las de los "Mulatos del Sur", bajo su presidente Jean Pierre Boyer.

1. *Los personajes*

Este relato abarca un aspecto amplio de personajes negros, entre ellos los más importantes: el mandinga Mackandal, el jamaíquino Bouckman, el masajista Solimán, Ti Noel y el rey Christophe. Aparte de éstos se hace referencia a los mulatos, quienes en verdad no cobran relieve en el texto, a pesar de su aludida importancia en el contexto histórico.

Solimán es en el contexto político el menos significativo. Representa al típico esclavo sumiso que jamás se rebela. Sus aspiraciones, aunque reprimidas, pertenecen al campo sexual, sus deseos hacia su ama blanca.¹⁰ Consigue dominarla con sus sabidurías mágicocósmicas. Ni siquiera se aprovecha de la posibilidad de alcanzar su libertad al morir su segundo amo, el rey Christophe. Este asciende de cocinero y dueño de la fonda "La Corona" al trono real. Tenemos de él una de las descripciones más detalladas: chato, muy fuerte, de tórax abarillado, nariz roma (p. 96). Es un personaje megalómano, brutal y ridículo. Sacrifica miles de hombres en la construcción de su gigantesca fortaleza y condena a muerte a su confesor por querer volverse a su país. Toda la ironía

¹⁰ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1969. Verdad es que tampoco en *El reino* Carpentier se ha liberado de ciertos clisés, sobre todo en la confrontación del blanco degenerado y del negro potente. Sirva como muestra sólo un ejemplo: Monsieur Lenormand de Mezy, con gorro de dormir, se enreda en un discurso libresco, adobado de latines, ante su beata esposa, mientras Ti Noel "traba por tres veces" a una chica de cocina, dejándola embarazada... ¡de gemelos!

del autor carga sobre este personaje, antaño cocinero "y que hoy fundía monedas con sus iniciales, sobre la orgullosa divisa de *Dios, mi causa y mi espada*" y porta bicornio napoleónico. Muere en absoluta soledad, al parecer, por haber abandonado sus auténticos dioses, los del vodú.

Si Solimán representa al negro sumiso, Mackandal y Bouckman, por el contrario, son las encarnaciones de la rebelión. El primero es el que reaviva en la memoria de los esclavos el recuerdo de sus antepasados africanos libres. Ejerce una absoluta fascinación sobre Ti Noel, las mujeres y todos sus seguidores, poder que le sobrevive y da a los negros la esperanza de un futuro en libertad. Bouckman el jamaíquino continúa la obra de Mackandal. A pesar de que parece más evolucionado (habla de la declaración de libertad de los esclavos), se somete a los mismos dioses del mandinga.

El más destacado de todos los personajes —como se comprobará en el análisis del punto de vista— es Ti Noel. Si González Echevarría afirma que Ti Noel "hardly qualifies as more than a mere witness" a causa de su pasividad, en realidad constata precisamente la función que el autor le ha asignado.¹¹ Carpentier toma todas las precauciones para que Ti Noel participe en los eventos principales, como la ejecución de Mackandal y el conjuro bajo Bouckman en Bois Caimán. Es además el discípulo directo de Mackandal y el que trasmite el recuerdo del mandinga a las generaciones nuevas (p. 49). Al final de su vida tiene los mismos poderes proteicos que el mandinga. Es el rebelde latente toda su vida y, cuando ésta llega a su fin, declara la guerra a los nuevos amos mulatos y su nombre se une con el de Bois Caimán, es decir, el lugar del pacto contra los blancos. Es cierto que ya en el primer capítulo —con su amo Monsieur Lenormand de Mezy— salta a la vista su conciencia del valor del negro, y en general del hombre libre, simbolizado en la copla marinera "en que se echaban mierdas al rey de Inglaterra"; que reaparece como leit-motiv: "una canción en la que se decían groserías. . . a un rey" (pp. 14, 103). En el último caso Ti Noel la emplea contra su igual en color, el rey negro Christophe.¹²

Algunos críticos han querido ver en Ti Noel a un personaje redentor (su nombre, el título "Agnus Dei", su recepción por las mujeres como a Jesús, p. 135). Pero, ante todo, es el hombre

¹¹ González Echevarría, *op. cit.*, p. 135. Lo mismo ocurre con Esteban, el "cronista" de *El siglo de las luces*.

¹² Cf. "había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicrespo. . .", p. 95.

dentro de sus contextos concretos, tal como el mismo Carpentier los enuncia en *Tientos y diferencias*: contexto histórico, político, étnico, social, cultural, etcétera. Representa al hombre en general (al principio se lo llama simplemente "el mozo", más tarde es "un negro, viejo pero firme" y al final "el anciano", pp. 15, 83, 137) y su lucha a lo largo de toda la vida. Si en los textos anteriores los protagonistas constituían individuos particulares, Ti Noel es sólo una voz dentro de la colectividad, como se ve en varias escenas: la fiesta de Navidad y la vuelta del mandinga (I, 7), la ejecución de éste (I, 8), el pacto de Bois Caimán y la consiguiente sublevación (II, 2, 3) y en el final de los capítulos II, 7 y III, 2, el trabajo forzado de todos los negros.¹³

2. *El punto de vista*

La mayor parte del texto está relatada desde dos puntos de vista; en ocasiones la perspectiva se fija en el personaje-testigo Ti Noel, otras veces se trata de un narrador externo a la obra. El primer capítulo puede servir como muestra de la forma característica de narrar de la obra. Comienza con una exposición del narrador externo acerca del lugar (el Cabo Francés), el tiempo ("hora mañanera", tiempo de esclavitud) y los personajes (Monsieur Lenormand de Mezy y su esclavo, el negro Ti Noel). A continuación el punto de vista pasa al del negro que contempla el escaparate de la carnicería de al lado. Ti Noel se divierte imaginándose un banquete en el que se ofrecen cabezas de señores blancos junto a cabezas vacunas. Como si no bastara con esta comparación, Ti Noel fija la vista en las estampas de una librería, en las que también se pueden ver cabezas de señores blancos, en este caso las del rey francés y su corte. El punto de vista de Ti Noel se interrumpe un momento para dar paso a un diálogo breve entre el librero y Ti Noel, que sirve de transición entre la parte anterior acerca de los blancos, decadentes, y la siguiente sobre los negros, fuertes, aguerridos y cazadores. Continúa la acción todavía desde el punto de vista de Ti Noel, quien observa a su amo salir de la peluquería, blanco (empolvado) como las cuatro cabezas del escaparate

¹³ Véase también el estudio de E. Rodríguez Monegal, "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", en *Asedios a Carpentier*, ed. por K. Müller-Bergh, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972, pp. 121-130; discrepo en algunos aspectos del análisis del "punto de vista" en este estudio.

Al final, vuelve a tomar la palabra el autor-narrador, con una descripción de la ciudad. Si al principio había narrado la llegada de los dos hombres, ahora cuenta su salida. De esta forma el narrador externo sirve para dar marco al relato interior de Ti Noel. En todo el capítulo el narrador externo no hace notar abiertamente su presencia. Faltan intrusiones del autor (comentarios, reflexiones, opiniones, anticipaciones), por el contrario, se relata en un tono "impasible", neutral, de "cronista" como él mismo se titula en el capítulo de la tercera parte.¹⁴

En los primeros cuatro capítulos Ti Noel funciona como *central intelligence* —para emplear el término de Henry James—, con la excepción del final del cap. III que recoge los pensamientos utilitaristas de los blancos. Los capítulos V a VIII son presentados por el narrador externo, con algún breve momento en que apuntan las voces y los pensamientos de los negros. La segunda parte de la novela está dominada por la perspectiva del narrador externo, con la excepción del segundo capítulo —el pacto de los negros— relatado desde la perspectiva de Ti Noel. En los demás capítulos se sabe de Ti Noel casi solamente en los párrafos finales. Al final de esta parte, o bien vuelve a la perspectiva de Ti Noel o bien se da voz a los negros como colectividad (p. 79 ss.).

En los primeros capítulos de la tercera parte se alternan la perspectiva del narrador-testigo y la del narrador-autor, mientras que en los dos últimos capítulos Ti Noel desaparece del todo. Igualmente está ausente en el primer capítulo de la parte IV (pues que ésta tiene lugar en Roma). Al contrario los tres últimos capítulos están narrados del todo desde el punto de vista de Ti Noel y al narrador externo le queda sólo el último párrafo para su conclusión: "Y desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel...".

Aparte de estas dos perspectivas principales, existen momentos en los cuales se emplea el estilo indirecto libre para relatar desde dentro de los personajes, a menudo de un colectivo (las opiniones de los blancos sobre los mandiga-cimarrones, los pensamientos de los negros durante la ejecución de Mackandal y poco antes de la sublevación contra Rochambeau) o alguna vez de un individuo como el rey Christophe (pp. 96 ss.).

Resumiendo, se puede decir que el autor ha dado un paso muy

¹⁴ Constituye una excepción la ironía a través de la cual el narrador externo se denuncia, como en la escena de la hoguera, en la que "las damas de abanicos y mitones (conversaban) con las voces deliciosamente alteradas por la emoción" (p. 39).

importante al confiar un elemento tan esencial como el punto de vista al negro Ti Noel.¹⁵

3. *El nivel histórico-social*

En el prólogo el autor mismo sitúa su relato en el contexto histórico de Haití, afirmando que "ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos (sino que) oculta un minucioso cotejo de fechas y de cronologías".

Ya se ha hecho notar (p. ej. el crítico Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*) que a pesar de que los hechos históricos son mencionados, a menudo sólo aportan el fondo; por lo demás Carpentier concentra su interés en personajes históricos secundarios, pasando por alto a otros más importantes.¹⁶ Si bien es verdad para los blancos, se ha de suponer que no es así para los negros, sino que el mandinga y el jamaíquino son líderes importantes en las rebeliones y en la liberación del yugo de los colonos franceses. Si se tiene en cuenta lo que hemos dicho sobre el punto de vista en la novela, es decir, el hecho de que el narrador-testigo es un negro, se constata que Carpentier no "deforma" tanto la historia. Desde la perspectiva de los negros los hechos históricos más importantes son los siguientes: el liderazgo del mandinga Mackandal, la rebelión indirecta con el arma del veneno (1757) y la ejecución de Mackandal (caps. v a viii de la primera parte), la declaración de los derechos del hombre y la abolición de esclavitud, el pacto de los negros en Bois Caimán, su rebelión ocho días más tarde y su represión (1791-1793, caps. ii a iv de la segunda parte), el desenfrenado gobierno de Rochambeau y una nueva sublevación (cap. vii). Comienza el gobierno del rey fantástico, Henri Christophe, la sublevación contra él y su suicidio (1805, 1820, caps. ii a vii de la tercera parte, que incluyen dos capítulos acerca de la muerte del histórico Corneille Breille). Muerto el rey Christophe se instalan

¹⁵ Frecuentemente se ha citado a Ti Noel como elemento unificador que salva la novela de deshacerse en una serie de escenas caóticas. En realidad hay capítulos en los que Ti Noel desaparece del todo (v, vi, vii, de la tercera parte, aunque en el cap. iii de la última parte Carpentier se apresura a avisar que Ti Noel era uno de los primeros en saquear el palacio después de la muerte del rey; como ya he dicho, en el cap. i de la última parte, por el cambio de lugar, desaparece del todo.

¹⁶ Véase el estudio muy detallado de la novela realizado por González Echevarría y sobre todo las conclusiones acerca del nivel simbólico-numérico y religioso en la obra en *op. cit.*, pp. 138 ss.

en el poder los "Mulatos Republicanos" (cap. III de la cuarta parte).

La novela está dividida en cuatro partes, cada una de las cuales abarca el reinado de algún grupo social y la rebelión de los negros contra el mismo. Si dividimos el texto según los grupos étnicos, su dominación y su caída, encontraremos tres grupos: los blancos, los negros y los mulatos así como tres ciclos. La historia se repite de esta manera tres veces, puesto que la situación del negro en realidad no cambia. En todos los ciclos el pueblo negro está sometido y tras cada sublevación sólo pasa de un dueño a otro.

Se ha discutido e incluso criticado a Carpentier por su pesimismo histórico, pero también habrá que tener en cuenta sus palabras sobre "la grandeza del hombre (que) está precisamente en querer mejorar lo que es... agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo" (p. 144). Aunque también es verdad que este "optimismo" es menos histórico (como debería expresarse en la novela) que existencial.¹⁷

Por falta de espacio sólo se puede llamar la atención sobre el papel que desempeña el vodú, comparable con el del ñañiquismo en *Écue-Yamba-O*. Ambos cultos unen rasgos del cristianismo con creencias africanas. En ambas novelas se menciona gran número de divinidades y espíritus, como San Lázaro-Babayú-Ayé, Eleguá, Eribó, Obatalá, Shangó-Santa Bárbara, Ochum-Virgen de la Caridad del Cobre, Damballah, etcétera. Surgen los nombres divinos en dos ocasiones en la primera novela: en el Capítulo 12 Menegildo recuerda la mitología del brujo Beruá, en el 25, "Mitología", el mismo personaje tiene visiones febriles en las que se le aparecen nombres del panteón ñañigo. En ambos casos, lo que comenzó siendo creencia o recuerdo de Menegildo pasa pronto a ser una disertación del autor-narrador sobre la necesidad de la fe absoluta ante la magia para que ésta pueda ser eficaz, y comenta:

Sin sospecharlo, Beruá conocía prácticas que excitaban los reflejos más profundos y primordiales del ser humano... Basta tener una

¹⁷ Véase también las alusiones al mito de *Sisifo* en la novela: "Por todos los flancos de la montaña, por todos los senderos y atajos, subían apretadas hileras de mujeres, de niños, de ancianos, llevando siempre el mismo ladrillo" (p. 95), "Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras caía sobre sus (Ti Noel) hombros descarnados por tantos golpes..." (p. 143).

concepción del mundo distinta a la generalmente inculcada para que los prodigios dejen de serlo y se sitúen dentro del orden de acontecimientos normalmente verificables... ni Menegildo, ni Salomé, ni Beruá habían emprendido nunca la ardua tarea de analizar las causas primeras... Ya se sabe que Cristo, San José, las Vírgenes, San Lázaro, Santa Bárbara y los mismos ángeles son divinidades "de color" (pp. 59 ss, 109 ss).

Esta función informativa y folklórica, como ya se ha dicho, resulta más evidente en el rompimiento (caps. 35 y 36).

En *El reino* surgen los nombres divinos en la mente del narrador-testigo Ti Noel y siempre están unidos a momentos políticos, excepto en una ocasión, precisamente en el capítulo que se ubica en Roma y en el cual Solimán, atacado por el paludismo, suplica a "Papa Legba". La primera vez se invoca a "los grandes Loas", a Ogún y Damballah la noche del "Pacto mayor" bajo mando del jamaicano Bouckman, que inicia la sublevación en 1791. No es tanto un pacto entre los hombres como entre los hombres y estos Loas del África. Son ellos los que dirigen las armas de los negros, o, en determinada ocasión, de los blancos (Dessalines), para conseguir la derrota de los opresores, como recuerda Ti Noel en las tres siguientes evocaciones: "Damballah, el Dios Serpiente. Además, Santiago es Ogún Fai... a cuyo conjuro se habían alzado los hombres de Bouckman" (p. 67). "Ogún Badagrí guaba las cargas al arma blanca..." (p. 79). "El triunfo de Dessalines se debía a una preparación tremenda, en la que habían intervenido Loco, Petro, Ogún Ferraille..." (p. 85).

La fuerza política e histórica del vodú se subraya además en el caso del rey negro Christophe, quien "había querido ignorar el vodú, formando a fustazos, una casta de señores católicos" y son otra vez los "tambores de los Grandes Pactos, los tambores todos del Vodú" que anuncian su derrota.¹⁸ Resulta manifiesta la diferente función del culto sincretista en las dos obras.

V. *Concierto barroco* (1974)

PASO por alto la vieja negra agonizante de *El acoso* (1955) y la novela *El siglo de las luces* (1963) con el mulato doctor Ogé, ti-

¹⁸ Véase la escena entre el gobernador y Monsieur Lenormand de Mezy, quien por fin cae en la cuenta de que en el "Vaudoux" "los clavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías" (pp. 61 ss.).

tulado en París, que al mismo tiempo cree en viejas curas y "dobles", francmasón con fe en la magia que termina poniéndose a la cabeza de una rebelión de negros contra los colonos blancos al no aplicarse sus derechos a la igualdad. Tampoco me ocuparé de la Mayoralía de *El recurso del método* (1974), criada fiel, creyente y supersticiosa y gran cocinera, personaje pintoresco que cumple su función.¹⁹

Concierto barroco, según el propio Carpentier, es una "Novelle" y "una especie de Summa Theologica".²⁰ Comienza el relato a principios del siglo XVIII y termina en nuestros días. El Amo, un rico comerciante mexicano y su criado Filomeno, un negro cubano, se embarcan para Europa. Conocen durante el carnaval veneciano a tres músicos: Vivaldi, Scarlatti, Händel. Vivaldi se siente inspirado por el disfraz del Amo como Moctezuma y escribirá una ópera sobre la conquista de México. Al estrenarse ésta, el Amo decide volver a su país, mientras su criado se queda para asistir a un concierto de jazz.

1. *El personaje*

El carácter del negro Filomeno se desarrolla en el transcurso del relato y del tiempo (dos siglos y medio). Aparece por primera vez en el segundo capítulo, criado de una posada, rasgueando la guitarra y cantando coplas licenciosas en su tiempo libre. Orgulloso de su valiente antepasado, Salvador Golomón, recita los versos de Silvestre de Balboa en loa de aquél. Algo carnavalesco, el Amo viste a su nuevo criado de casaca roja, calzones y medias claras, peluca blanca y tricorno charolado para una Europa donde "en estos días es moda de ricos señores tener pajes negros". Filomeno es mal hablado y —como siempre en las obras de Carpentier— no desprecia la carne de hembras blancas. En conjunto existe una relación típica de amo y criado que a ratos toma forma de imitación de *Don Quijote* (cf. sus andanzas por España en el cap. III). En el capítulo V Filomeno da muestras de su talento musical al sacar de calderos, cucharas, etcétera, tales ritmos que hacen callar a toda la orquesta. El clímax de la noche se alcanza con su

¹⁹ Además es mujer y pienso que, con la excepción de Sofía de *El siglo*, Carpentier jamás consiguió crear un personaje femenino complejo. Este juicio incluye a Vera de *La Consagración de la primavera*.

²⁰ Cf. Klaus Müller-Bergh, "Concierto color barroco de Alejo Carpentier", en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, 1978, tomo I, pp. 529 ss. Se cita según la 5a. edición, Madrid, Siglo XXI, 1975.

copla afrocubana "Ca-la-ba-són, son-són", que arrastra a los europeos y su "Kábalá-sum-sum-sum" tras sí. En el cementerio, acto seguido, siente su orgullo herido al ver acogida con risas su idea de tomar a un negro como protagonista de una ópera seria, ya que los negros sólo sirven para entremeses. En el capítulo VII —veinticuatro años después— Filomeno es aún criado, pero lo cierto es que trata al Amo de igual a igual. Ello se manifiesta en sus interrupciones socarronas sobre las relaciones íntimas de "su Alteza el Príncipe", en sus dudas sobre los comentarios del Amo acerca de la historia verdadera de una batalla de flotas española y azteca; sobre todo cuando incluso interrumpe al Amo para pedirle que se calle. En el último capítulo —estamos en nuestro siglo— nada recuerda la dependencia anterior del criado Filomeno. Decide quedarse un día más en Venecia para un concierto de Armstrong y luego irá a París, donde le llamarán *Monsieur Philomène*, mientras que en La Habana sería "el negrito Filomeno". Tal vez la coincidencia de irse a París no es tanta, sino que Gaspar, el mulato trompetista de *La Consagración* al que Enrique conoce en París, será prolongación del consciente Filomeno que ahora propaga la necesidad de una revolución.

2. *El punto de vista*

El narrador es externo a la obra, a ratos se enfoca a Amo y criado simultáneamente (en la jerarquía social normal); en algunos momentos se reflejan palabras y pensamientos del primero, en otros los del segundo.²¹ Pero en general domina el pensamiento del Amo sobre el del "negrito de Regla, el cuadrerizo, ufano de su ascendencia" (p. 24). Sin embargo, si el relato comenzaba con la descripción del Amo y su casa de lujo en Coyoacán, termina con la firme decisión del negro de vivir en "el reino de este mundo", con la música terrenal que será su nuevo oficio. Por tanto la importancia se ha desplazado del Amo al criado.

3. *El nivel sociológico*

Concierto barroco no es un mero relato humorístico que acumula picardía y anacronismos. A la vez encierra temas serios como el del ser americano (el Amo se da cuenta de su americanidad ante

²¹ Por ejemplo el punto de vista del amo sobre Madrid (p. 27), del criado sobre las prostitutas (p. 28), ambos "vieron" Barcelona (p. 30).

la falsa representación de ésta en la obra de Giusti y la ópera de Vivaldi), el de lo "real-maravilloso" ("fabuloso") y, sobre todo, el del negro.

Comienza con el orgullo de Filomeno a causa de su bisabuelo, que salvó al Arzobispo y que con esta hazaña se ganó su libertad. El Amo —él mismo nada noble sino de ascendencia aventurera— se niega a admitir que haya habido un concierto común en el que "blancos y pardos" se mezclaron. Igual ocurre en el cementerio de Saint Michele donde Filomeno ha de oír otra vez que los negros no tienen derecho a papeles serios, y que en el teatro "amor de negro con blanca no puede ser". En *La Consagración Carpentier* va a demostrar que ese tema "puede ser" y, con toda dignidad, no sólo en el teatro (el ballet) sino también en la vida. Si el Amo al final toma conciencia de su ser americano, el negro toma conciencia de sus derechos humanos y sociales. A las dudas del amo sobre una revolución contesta con la confianza colectiva de que "los *jos*, que somos muchos seremos *mases* cada día". También sus palabras sobre el poder de las trompetas son ambiguas y ciertamente no se refieren sólo al papel en el concierto —por ejemplo *El Mesías*, poco antes mencionado—, sino ante todo a la Revolución, el momento de "Juicios de Gran Instancia, a la hora de ajustar cuentas a cabrones e hijos de puta" (p. 79).²² Se podría pensar que el relato termina en vísperas de la Revolución Cubana.²³ Pero la ironía de Carpentier se muestra aquí una vez más: en realidad ya debía haber ocurrido, puesto que los americanos ya aterrizaron en el "basurero sideral de piedras inservibles", lo cual tuvo lugar —como bien se sabe— en 1969, diez años después de la Revolución Cubana.

VI. *La Consagración de la primavera* (1976)

EN el plano ficticio se cuenta la vida y el amor de los personajes Vera, la bailarina rusa y Enrique, gran burgués cubano. En una lectura profunda se descubre como el tema que los une, así como a la gran multitud de personajes de la novela, el de la lucha y la violencia. El relato abarca la Revolución Rusa (recordada en la memoria de Vera), la Cuba de los dictadores Machado y Batista,

²² En *La Consagración* Enrique emplea las mismas palabras: "los trompetas saben de toques que anuncian los Juicios Finales" y también se mencionan las *jam sessions* (pp. 117, 345).

²³ Así piensa Rafael del Valle, "El barroco concertado", en Salvador Arias, comp., *Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977 (*Serie Valoración múltiple*), p. 450.

la guerra civil española, Alemania y su barbarie bajo los nazis, la Revolución Cubana y el rechazo de la invasión de la Bahía de Cochinos.

1. *Los personajes*

Entre la multitud de negros y mulatos sólo cobran importancia dos, Gaspar Blanco y Calixto, ambos mulatos cubanos. Además, habrá que mencionar al negro cantante americano Paul Robeson quien aparece una sola vez, pero está en el clímax de los capítulos del lado de *acá* (Europa) que abarcan las dos primeras partes del texto.²⁴ Es clímax porque une todas las fuerzas internacionales y todas las esperanzas que en seguida se desvanecerán. Es una escena con la colectividad como protagonista y es Robeson, el negro, quien arrastra a todos con su llamamiento a la lucha, preparando así el campo para la interpretación de canciones revolucionarias por los diferentes grupos nacionales de las Brigadas, que culminan con *La Internacional*.²⁵ Es significativo que tampoco se olvide de introducir en este momento a un mulato de Guadalupe que cantará *La Internacional* en créole.

El mulato cubano, Gaspar, presente en las tres partes, se introduce como discípulo de Marx y Lenin. Está orgulloso de ser paisano de Paul Lafargue, yerno de Marx, milita en el Partido Comunista desde su fundación en Cuba en 1925. Es el primero que decide unirse a las Brigadas Internacionales en España, "cansado de tocar para inútiles vagos con dinero, cabrones con smoking, burguesas putas y putas profesionales" (p. 115). Tiene un concepto político claro, aunque simplificador, como se observa en la discusión con Enrique sobre el pacto germano-soviético y la invasión rusa a Polonia en 1939. Se enardece con un discurso largo sobre el gran enemigo, el "fascismo, colonialismo, *tercera solución*, monopolios, capitalismo, latifundistas, burgueses" (p. 254).

²⁴ A pesar de que el autor divide el libro en nueve partes existe otra estructuración interior en tres partes, cada una de aproximadamente 200 páginas: la primera comprendería las partes I y II de la novela (Europa y unión de Vera/Enrique, fracaso de la Guerra Civil en España); la segunda, las partes III, IV, V (La Habana, vida común de ellos, comienzo de la guerra civil en Cuba); la tercera la forman las partes VI a IX (Enrique en Venezuela, luego en Cuba, Vera en Baracoa; la Revolución Cubana y la unión definitiva de la pareja a través de la victoria en Bahía de Cochinos). Se cita según la edición de Madrid, Siglo XXI, 1978.

²⁵ En esta novela sólo se describe la guerra desde las Brigadas Internacionales como si no hubiesen existido los combatientes españoles.

Con su sólida fe funciona en cierto modo como complemento del carácter vacilante, desilusionado de Enrique, influido por su nacimiento en una familia de la gran burguesía. A pesar de —o tal vez ayudado por— sus conceptos simples, reconoce enseguida al oportunista en el publicitario José Antonio, mientras que Enrique y Vera se engañan durante mucho tiempo.

Por su vena de humor e ironía y su habla popular (ya no existe transcripción fonética como en *Écúe* sino que los americanismos y palabras pronunciadas a lo criollo se ponen en cursiva), y, sobre, todo, por su trompeta, se evita que Gaspar sea rebajado a profeta panfletario del comunismo. Siempre que puede mezcla algunos compases de *La Internacional* en sus conciertos de jazz, compone un "son" "Allez, reculez..." sobre la idea de "liberté, égalité, fraternité" de los franceses cuando debían aplicar estos grandes ideales a los republicanos españoles refugiados. A causa de la música será él quien sirva de enlace entre Vera, con su ballet clásico, y los bailarines del *abakuá*.

Calixto, otro mulato, asciende de albañil y bailarín aficionado a profesional en el ballet de Vera. No es mera fuerza instintiva, como se pone de manifiesto en su primer baile, sino que se rige por la disciplina. Tiene —para los americanos del macarthismo— mala fama de comprador de libros de Marx y Lenin y se muestra como el más enterado de los acontecimientos políticos y, naturalmente, se lanzará pronto a la lucha al lado de Castro y, al final, a la campaña de alfabetización de los campesinos. En realidad no se lo puede analizar separado de su compañera de baile y de vida, Mirta, la blanca. Esta pareja representa a la vez las dos fuerzas étnicas más importantes del pasado, la blanca y la negra, que se unirán sin discriminación definitivamente en una Cuba socialista-castrista (se dedicará más espacio a ellos en el apartado sobre el nivel politicosocial).

2. El punto de vista

En la novela se desdobra la voz narrativa en el "yo" de la rusa Vera y el del cubano Enrique. Estos dos narradores hacen posible —con otras técnicas como la inclusión de noticias, discursos políticos, el monólogo interior, etcétera— el vasto panorama de aproximadamente medio siglo. Alternan capítulos de diálogos, narración, descripción, recuerdos-en-cursivas y de noticias. Se pretende que Vera haya fijado sus experiencias (¿igual que Enrique?) en un "gran Libro de Caja, unas memorias de tu intimidad de mujer" (p. 474).

En lo que concierne a los personajes Gaspar y Calixto, se da una descripción de ellos, bien sea desde el punto de vista de Enrique o bien desde el de Vera. Esta subjetividad se equilibra algo a través de los diálogos, donde aquéllos pueden expresar su opinión sin pasar por el filtro de la voz narrativa. Ello resulta especialmente patente en la discusión entre Enrique y Gaspar sobre el comunismo y su aplicación por Stalin, discusión en la que salta a la vista la discrepancia entre los dos y al final de la cual Enrique afirma: "No compartía desde luego, su visión harto simplificadora de los hechos" (p. 255). Al lector —en principio— le queda la libertad de decidirse por la opinión de uno o de otro.

3. *El nivel sociopolítico*

El tema del negro en este texto constituye sólo uno de los elementos sociopolíticos dentro del gran tema general que abarca a todos: la lucha por la libertad e igualdad. Hasta el ballet de Stravinsky y el lema de la novela, tomado de *Alicia en el país de las maravillas*, cobran significado político.

Se echa en cara a los alemanes la exterminación de judíos, a España el franquismo, el *laissez-faire* a los franceses, el macarthismo y la discriminación del negro a los Estados Unidos y a Venezuela El Dorado falso, la mendicidad y el dominio de las multinacionales. Pero lo que más profundamente le preocupa al autor es, desde luego, Cuba. Nos da una sinopsis de la situación del país desde la independencia "falaz" de 1902 a través del primer dictador "Tiburón" (Gómez, 1909-1913) hasta el último, Batista (1952-1959), para terminar en los días de Castro.

Las acusaciones que se hacen a la burguesía cubana son: faltar a sus deberes culturales y sociales, su pasión por los palacios y juegos de azar, la explotación de la prostitución, la imitación de otros países, la falta de auténticos valores y la desigualdad entre el negro y el blanco. Por esta misma razón se relata minuciosamente los eventos a partir del primer intento fallido de constituir una sociedad justa, el asalto al cuartel de Moncada en 1953, el desembarco del Granma en 1956, la represión sangrienta y las redadas, radiopatrullas, "mazmorras, tormentos, cadáveres sacados a los caminos" de los que son víctima en igual medida los blancos y los negros. Continúa la lucha con los combates en Sierra Maestra, la batalla de Santa Clara y, la victoriosa entrada de Castro, Cienfuegos y el Che en La Habana —Calixto entre ellos.

²⁶ Es característico de la novela que se codeen personajes ficticios con

En el nivel ficticio es Vera, la extranjera y apolítica que vive lejos de la realidad quien, con su idealismo casi quiijotesco, provoca la ruptura de un tabú social al hablar de la presunta igualdad de los negros. No es ni la voz del autor ni la del blanco Enrique sino la del mulato Gaspar la que le informa sobre la realidad de "un invisible ghetto", de una doble ciudad, de "un mundo claro y un mundo oscuro" en el que los negros están "condenados a emplearse en labores ancilares y subalternas" (pp. 313 ss.). Aquí además se comprueba que casos tan gloriosos como el de Nicolás Guillén o la presentación de la ópera *Porgy and Bess* representan la excepción, más bien propagandística, sin que digan nada sobre la realidad social. En el plano privado se expresa el problema entre el blanco y el negro en el "catastrófico" amor de Mirta y Calixto, quienes, si se decidiesen por el matrimonio, terminarían agotados en una lucha diaria contra tabúes y prohibiciones sociales. También en este momento es Gaspar el que domina la discusión del problema y lo plantea desde diferentes ángulos (pp. 389 ss.).

No queda duda alguna de que la novela es un homenaje a la Revolución Cubana de forma que, al final, en la Cuba castrista, se llega a lo que se apuntaba desde muy pronto:²⁷ la igualdad y unión de blanco y negro o mulato, unión tanto étnica como cultural y social.

VII. Conclusión

HEMOS analizado la obra de Carpentier, escrita a lo largo de aproximadamente cuarenta y cinco años, bajo el aspecto del tratamiento del negro. Tres elementos nos han parecido sobre todo decisivos para el análisis: el carácter del protagonista, la voz narrativa y el aspecto sociopolítico.

En estos tres puntos se constata una clara evolución desde la primera hasta la penúltima novela, o última en cuanto al tema del negro. En *Écue-Yamba-Ó* se subraya el estado "natural" del protagonista, alejado de preocupaciones intelectuales y sin decisiones propias. El narrador interviene a menudo para dar explicaciones e informaciones y existe un continuo contraste entre el len-

otros históricos: Jean-Claude es amigo de Max Aub, Teresa y Enrique amigos de Anais Nin en Nueva York, Gaspar huye a Sudamérica en el mismo barco que "el bretón o normando ese": André Bretón...

²⁷ Véase la asociación, en la mente de Vera, de Robeson y la Pávlova en "un portentoso e imposible 'pas de deux'" (p. 156), asociación no sólo en el plano del arte sino también en el étnico, como al final se verá.

guaje criollo de los personajes ficticios y el culto del narrador. En los dos siguientes cuentos de 1944, *Viaje a la semilla* y *Oficio de tinieblas*, encontramos de nuevo el concepto del negro como ser natural, despreocupado y dotado de fuerzas mágicas. En *Los fugitivos* degrada en cierto modo al ser humano, puesto que se percibe la historia desde el punto de vista del perro sin ofrecer al negro la posibilidad de expresarse él mismo sobre su condición.

Un auténtico cambio se introduce con la novela *El reino de este mundo*. El personaje central, Ti Noel, es un ser consciente de su situación social y política. A pesar de que él mismo no sea precisamente un rebelde, se ha visto que está presente en todos los acontecimientos sociopolíticos más destacados. Se da un paso muy importante al enfocar el relato en buena parte desde la perspectiva del personaje-testigo, Ti Noel. Comparando el tratamiento del culto sincretista en *Écue-Yamba-Ó* y en *El reino de este mundo*, además, se ha comprobado que en la última novela el citado culto se integra en el plano político, mientras que en la primera sólo tenía interés folklórico.

Han de pasar veinticinco años hasta que un negro cobre de nuevo importancia en una obra que será *Concierto barroco*, Filomeno es un personaje que se desarrolla a lo largo del texto y de los dos siglos y medio que comprende. Sin embargo, no se puede decir que sea sólo en nuestro siglo cuando el negro cobre conciencia social y sepa expresar su opinión acerca de ello. Tal como ocurrió en *El reino de este mundo*, cuya acción tiene lugar a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, Filomeno, aún personaje del siglo XVIII, conoce perfectamente su valor.

En *La Consagración de la Primavera*, es verdad que los personajes principales que representan nuestro tema ya no son negros sino mulatos. Son ellos quienes tienen la conciencia sociopolítica más despierta, sin vacilaciones ni dudas heredadas de una procedencia blanco-burguesa. A pesar de que a Gaspar y a Calixto no se les concede la voz narrativa en la novela, se procura enfocarlos en escenas en las cuales puedan expresar ellos mismos sus opiniones acerca de la realidad sociopolítica y hacerse a ratos portavoces del autor. Carpentier logró resolver para sí mismo el problema del que habló tantas veces —el del compromiso social y su compatibilidad o no con el arte. Según el autor, el tratamiento artístico no significa sólo escribir bien, sino "Enfocar bien, ir a lo hondo de los problemas, y después expresarlo en la forma más apropiada al tema".²⁸

²⁸ Entrevista con Pedro Trigo, "Alejo Carpentier, pedagogo literario de la revolución", en *Reseñas* 89 (1975), pp. 2-5, esp. p. 4.