

2004

### Los personajes femeninos en las novelas de Alejo Carpentier

Alexis Márquez Rodríguez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Rodríguez, Alexis Márquez (Primavera-Otoño 2004) "Los personajes femeninos en las novelas de Alejo Carpentier," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 59, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss59/7>

This *Otras Obras* is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

Alexis Márquez Rodríguez  
Universidad Central de Venezuela

*A Lilia Carpentier*

**E**n todas las novelas de Alejo Carpentier (1904-1985) hay personajes femeninos, algunos relevantes. No es un hecho fortuito. En estas novelas la presencia de ciertas mujeres se debe a propósitos del novelista, dentro de planes muy bien concebidos y minuciosamente trazados. Lo demuestra que algunas de ellas tienen un empaque paradigmático, mujeres que en la trama de la novela representan un papel fundamental, que además trasciende de los límites del relato, y adquieren un simbolismo vital, pues aun tratándose de personajes inventados por el novelista, representan seres de la vida real.

Se sabe, por confesión del propio Carpentier, que su trabajo novelístico fue siempre muy riguroso, – según esquemas previamente elaborados, que incluían hasta bocetos según él horrorosamente dibujados – de personajes, ambientes, vestidos y otros detalles. Varias veces le oí decir, además de que lo dejó escrito, que él no podía comenzar a escribir una novela si no tenía ya en su cabeza una especie de prerrelato, como un negativo fotográfico, ya con todas las líneas del contenido argumental muy bien determinadas. Era entonces, decía, cuando podía sentarse a escribir la novela, y esta le iba saliendo con gran fluidez, como si se la dictara una voz superior.

Esto no quiere decir que durante la escritura el esquema inicial no se fuese enriqueciendo y perfeccionando. Al contrario, Alejo era sumamente cuidadoso en la corrección de lo que escribía. Y no se limitaba a cuestiones meramente gramaticales, sino que incluía también el contenido, procurando siempre robustecer un pasaje, mejorar la estructura de un personaje, precisar el desarrollo de un episodio, enriquecer, en suma, aquel esquema inicial, que en él actuaba más como un faro iluminador, que como una pauta rígida e inalterable.

Dentro de esa metodología los personajes femeninos no son casuales, sino piezas muy bien elaboradas para cumplir una función dentro de la trama, de tal modo que en algunos casos esas mujeres alcanzan un rol protagónico.

### **Longina: un puente entre la muerte y la vida**

La primera novela de Carpentier, *Ecue-Yamba-O*, fue escrita en 1927, preso su autor en una cárcel de La Habana, acusado de comunista bajo la dictadura de Gerardo Machado, en realidad por haber firmado, junto con otros, un Manifiesto del *Grupo Minorista*, en que se denunciaba la miseria y la represión que padecía el pueblo bajo la tiranía, y la explotación a que estaban sometidos los trabajadores, de hecho esclavizados por las compañías yanquis dueñas de los grandes ingenios azucareros. Es esta una novela de corte social y político, escrita con el propósito de denunciar aquella inicua situación de Cuba, sometida a los brutales designios del imperialismo yanqui, al que en la novela se menciona expresamente, con todas sus letras. Sin embargo, Carpentier, entonces muy entusiasmado con el Surrealismo y demás corrientes de vanguardia, quiso distanciarse de la que para la época predominaba en la narrativa hispanoamericana, *la novela criollista*. Con ese fin apeló a la estética vanguardista, y la novela abunda en metáforas surrealistas y futuristas. Con lo cual, además, Carpentier quería matizar aquel enfoque primordialmente social y político, en busca de un equilibrio entre forma y contenido, de modo que la novela resultase realmente una novela, obra literaria, y por tanto obra de arte, que sin dejar de cumplir su propósito de denuncia antiimperialista y antidictatorial, no fuese tenida como un manifiesto o panfleto socio-político. Equilibrio que no logró del todo, porque aquel lenguaje surrealista, como él mismo reconoció más tarde, resultaba artificioso, con sus metáforas forjadas a partir de esquemas preestablecidos. Además, aun en el contenido argumental de la novela, si bien los aspectos sociales y políticos eran justos y respetables, se le escaparon, según su propia confesión, aspectos esenciales en la vida de los negros, predominante en la trama novelesca. Sobre todo, ha dicho Alejo, se le escapó algo fundamental en la vida de aquellos seres, el *animismo*, elemento principalísimo de las culturas africanas trasplantadas a América.

En esta primera novela de Carpentier, publicada en 1933 en España, cuando su autor vivía exiliado en París, figura un personaje femenino coprotagónico, Longina, mujer de Menegildo Cué, personaje central. De hecho, *Ecue-Yamba-O*, título que remite a una invocación ritual africana, es la historia de Menegildo, un joven negro que con su familia vive en un campo aledaño a La Habana, cercano a un central azucarero. A lo dramático de su vida de proletario, que se debate en la miseria, la ignorancia y la explotación de

su fuerza de trabajo, Menegildo une la violencia física, la cual desemboca en un grave delito de lesiones que lo lleva a la cárcel, con toda su carga infrahumana de sordidez y de ruindad, y finalmente a su propia muerte.

Longina es una joven negra cubana que, muy niña, fue llevada por su padre a Haití. Después de duras vicisitudes se fuga a Cuba, a donde ansiaba volver, con un bracero haitiano que va a buscar trabajo en los cortes de caña. Posteriormente este la vende por veinte pesos a otro haitiano, Napolión, borracho y pendenciero, que le da muy mala vida. Longina y Menegildo se enamoran apasionadamente, lo cual les trae a ambos serios problemas. Napolión, enardecido por los celos, agrede brutalmente a Menegildo, y este, en venganza, lo hiere de gravedad de una cuchillada, por lo que va a parar a la cárcel, en La Habana. Longina abandona a Napolión, y viaja a la ciudad siguiendo a Menegildo. Este sale de la cárcel, y va a vivir con la muchacha en la habitación que ella había alquilado.

Más tarde Menegildo aparece muerto una noche, con la yugular cercenada. Longina, con varios meses de embarazo, busca albergue en la casa de los Cué. Al principio Salomé, la madre de Menegildo, mujer netamente matriarcal, la recibe de mala manera, con insultos y recriminaciones, pues la considera la causante principal de la desgracia de su hijo. Pero luego, consciente de que Longina lleva en el vientre el hijo de Menegildo, la perdona y la acoge en la familia. La novela termina cuando Longina pare su hijo, al que bautizan con el nombre de su padre. Con lo que la acción, que aparentemente había concluido con la muerte de Menegildo, se reinicia y proyecta en un nuevo Menegildo Cué. La vida continúa...

Es evidente el valor especial de Longina. En primer lugar, es la protagonista, junto con Menegildo, de la anécdota amorosa de la novela, episodio que en sí no tiene ningún gran valor, y es el ingrediente romántico que hay en casi todas las novelas del mundo. Lo especial, en este caso, comienza con el signo trágico que desde el principio marca el amor de Longina y Menegildo, hasta desembocar en la muerte de este.

A lo dicho se agrega el valor simbólico de Longina, cuando ella, madre del nuevo Menegildo, se convierte en el puente entre la muerte y la vida, en el factor que hace que la vida triunfe sobre la muerte, y continúe y se proyecte en el futuro.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa y del estilo, este hecho evita que el final de la novela hubiese sido de signo negativo y pesimista, sin tener que recurrir a las manidas fórmulas del *happy end* y de la novela rosa.

### **Paulina Bonaparte: exotismo y trastocamiento del tiempo**

En *El reino de este mundo* (1949) el personaje femenino más destacado, casi el único, es Paulina Bonaparte. Su presencia en esta novela ha sido

considerada como algo frívolo, o como un rasgo de exotismo, de los que con demasiada frecuencia la mayoría de los europeos ven como lo más interesante y atractivo de América.

Desde luego que la presencia de Paulina Bonaparte en una isla del Caribe, entre gente primitiva, especialmente esclavos traídos de África, es un hecho exótico y pintoresco, al margen de la valoración moral que del mismo podamos hacer. Mas no fue eso lo que indujo a Carpentier a ponerla en su novela. Esa presencia, por lo demás, no es un invento del novelista, sino que recoge un hecho real. Paulina, hermana de Napoleón, estaba casada con el general Leclerc, a quien su cuñado envía con una expedición a las islas francesas del Caribe, a sofocar las revueltas de esclavos que habían venido ocurriendo, alentadas por la revolución que había derribado la monarquía. Allí vive varios meses, rodeada de esclavos y de cortesanos que la miman y protegen, hasta que su marido muere víctima de una epidemia de fiebre amarilla. Entonces, la joven y bella Paulina regresa a Francia, llevando el cadáver de su esposo.

Lo que más llamó la atención de Carpentier fue el contraste entre la muchacha, que representaba el esplendor de Francia en vísperas del Imperio, el tope, para ese entonces, de la civilización occidental, y el primitivismo de los pobladores de las islas caribeñas, sobre todo los africanos o descendientes de africanos, que representaban el otro extremo de esa escala civilizacional. Pero no fue lo pintoresco, y hasta cómico, de ese contraste lo que más interesó al novelista, sino el hecho, mucho más trascendente, de la convivencia, en un mismo lugar y en un mismo momento, de dos tiempos diametralmente opuestos: el *presente* más avanzado, representado por Paulina, y el *pasado* más remoto, representado por los negros esclavos, traídos desde África, y sembrados en América con sus ritos primitivos, sus costumbres, sus valores y sus rasgos físicos propios.

Aquel contraste le hizo ver a Carpentier que, no obstante lo inexorable y el avance constante e indetenible del tiempo, era posible hallar en un mismo lugar y en un mismo instante dos tiempos totalmente diferentes, como si el tiempo no marchase a un solo ritmo en todas partes, sino a ritmos distintos, lo que generase un desfasamiento de insólitas consecuencias.

Tal significado simbólico de Paulina Bonaparte, en el contexto de *El reino de este mundo*, no le impide a Carpentier darle un tratamiento peculiar como personaje, basado en rasgos propios de la persona real, pero manejados como materia novelística. Se percibe en la novela cierta fruición del narrador en destacar algunos comportamientos de Paulina que no hablaban muy bien de sus valores éticos. Maneja, al hacerlo, la fina ironía que llegó a ser uno de los rasgos estilísticos más celebrados de Carpentier, y hasta podría hablarse de ensañamiento al describir a quien, más tarde, llegó a ser la Princesa Borghese, llamada también la Venus de Cánova, en alusión a la célebre escultura que hoy exhibe su extraordinaria belleza en uno de los

salones del Palacio Borghese, en Roma. Escultura que, por cierto, también aparece en *El reino de este mundo*, en un episodio de alta significación.

No ahorra palabras Carpentier para remarcar las liviandades de Paulina, a despecho de su condición de esposa de un conspicuo general del ejército francés, en su relación con otros hombres. Ya al comienzo del pasaje de la novela que tiene a la joven Bonaparte como personaje central, el narrador cuenta cómo la muchacha, a quien define irónicamente como “buena catadora de varones, a pesar de su juventud”, durante la travesía al Caribe solía dormir desnuda en el alcázar de la nave, a sabiendas de que al amanecer decenas de ojos libidinosamente ávidos se regocijaban contemplando su regia desnudez. Luego, ya instalada a cuerpo de reina en una de aquellas islas, nos cuenta también que Paulina se hacía bañar desnuda por un esclavo joven y vigoroso, quien además le daba masajes, y la joven, con maligno regocijo, lo provocaba eróticamente. Y por último que, muerto su marido, cuando la joven viuda regresa a Francia llevando el ataúd con sus despojos, en el mismo barco se entrega a un joven y apuesto oficial:

Luego de hacer colocar el cadáver de su esposo, vestido con uniforme de gala, dentro de una caja de madera de cedro, Paulina se embarcó presurosamente a bordo del *Switshure*, enflaquecida, ojerosa, con el pecho cubierto de escapularios. Pero pronto el viento del este, la sensación de que París crecía delante de la proa, el salitre que iba mordiendo las argollas del ataúd, empezaron a quitar cilicios a la joven viuda. Y una tarde en que la mar picada hacía crujir tremendamente los maderos de la quilla, sus velos de luto se enredaron en las espuelas de un joven oficial, especialmente encargado de honrar y custodiar los restos del general Leclerc.

### **Un trío femenino en *Los pasos perdidos***

En *Los pasos perdidos* (1953) Carpentier incluye varias mujeres, dos de ellas de singular importancia. Esta novela es la más venezolana de su autor – quien vivió catorce años entre nosotros –, no sólo por haberla escrito íntegramente en Venezuela, sino también porque casi toda se desarrolla en nuestro país, no mencionado por su nombre, pero fácilmente reconocible en los lugares donde se ubica cada episodio. La novela cuenta la historia de un personaje innominado, un músico y musicólogo que trabaja en una empresa publicitaria, autor de una teoría acerca del origen de la música, para comprobar la cual sólo requiere de unos instrumentos musicales primitivos, que se encuentran entre las tribus indígenas, en la selva de un país suramericano, igualmente innominado, pero, como ya dije, fácilmente identificable con Venezuela y su región guayanesa-orinoquense.

La novela comienza en una gran ciudad del norte, donde vive el innominado protagonista, que aunque tampoco se la nombra, corresponde

inequívocamente a Nueva York. Allí el joven musicólogo obtiene el financiamiento de una expedición a la selva suramericana, donde deberá hallar los ansiados instrumentos. A partir del segundo capítulo, todo el resto de la novela narra aquel viaje, por mil razones fascinante, en el cual ha de recorrer toda la geografía del país, hasta adentrarse en la selva, remontando durante nueve días un inmenso río, que es, sin duda, el Orinoco.

El protagonista, casado con Ruth, actriz con quien mantiene una típica relación conyugal demasiado convencional, con su rutinarismo, sus desencuentros y sus pocos ratos de placer físico y amor regimentado, se ha hecho acompañar por Mouche, su amante ocasional, una joven francesa físicamente muy agraciada, quien practica la astrología y exhibe un intelectualismo que a la legua se adivina falso y ridículo, pero que, como mujer, es capaz de satisfacer a cabalidad las urgencias eróticas de cualquier varón.

En el viaje el protagonista conoce a Rosario, una criolla casi al natural, campesina de escasa educación formal, de costumbres primitivas, acordes con el nivel de desarrollo de aquella sociedad a la que el viajero va descubriendo, pero de una avasallante autenticidad femenina. Desde el principio la muchacha despierta la atención del protagonista, al paso que se va revelando el extremo contraste entre aquellas dos mujeres, ambas físicamente bellas, aunque de bellezas diferentes. Sin embargo, muy pronto las penurias del medio, lejos de la abundancia y el confort de la gran ciudad de donde provienen, hacen ver que los atractivos de Mouche en parte se deben al artificio de los cosméticos, que en aquellos remotos parajes es imposible reponer, lo cual se agrava por la acentuada marchitez de una piel nada acostumbrada a las plagas y los rigores del clima tropical. Mientras que los encantos de Rosario, enteramente naturales, se acrecientan cada día a los ojos del viajero, que termina por romper abruptamente con la francesa, y se enamora apasionadamente de la criolla.

Es palpable el contraste en el trato que el protagonista da a las dos mujeres. Su relación con Mouche es superficial, alimentada por una atracción meramente física, sin ingrediente amoroso alguno más allá del sexo. En ella encontraba la satisfacción carnal que no le daba Ruth, pues el trabajo de esta como actriz, tremendamente tiránico, la mantenía en permanente desfase con el trabajo de él, de modo que apenas lograban coincidir en el hogar algún rato los domingos, que aprovechaban para una unión carnal más impositiva de la necesidad, que fruto del deseo y del verdadero amor.

En contraste, Rosario como personaje bordea la sublimidad, en la exaltación de sus virtudes físicas y morales y la perfecta naturalidad de su belleza y de sus gestos. Con Rosario, además, el protagonista alcanza el más alto nivel del amor, en el cual se conjugan el contenido afectivo y la plenitud sexual. En esta novela Carpentier, en cuyas narraciones no son escasos los episodios eróticos, logra algunas de las escenas de ese tipo de mayor calidad

literaria, guardando un perfecto equilibrio, no obstante lo directo y explícito de su lenguaje:

Agarro a Rosario por las muñecas para tenerla quieta, y con la brusquedad del gesto, mi pie derriba una de las cestas en que el Herborizador guarda sus plantas secas, entre camadas de hojas de malanga. Un heno espeso y crujiente se nos viene encima, envolviéndonos en perfumes que recuerdan, a la vez, el alcanfor, el sándalo y el azafrán. Una repentina emoción deja mi resuello en suspenso: así – casi así – olía la cesta de los viajes mágicos, aquella en que yo estrechaba a María del Carmen, cuando éramos niños, junto a los canteros donde su padre sembraba la albahaca y la yerbabuena. Miro a Rosario de muy cerca, sintiendo en las manos el palpito de sus venas, y, de súbito, veo algo tan ansioso, tan entregado, tan impaciente, en su sonrisa – más que sonrisa, risa detenida, crispación de espera–, que el deseo me arroja sobre ella, con una voluntad ajena a todo lo que no sea el gesto de la posesión. Es un abrazo rápido y brutal, sin ternura, que más parece una lucha por quebrarse y vencerse, que una trabazón deleitosa. Pero cuando volvemos a hallarnos, lado a lado, jadeantes aún, y cobramos conciencia cabal de lo hecho, nos invade un gran contento, como si los cuerpos hubieran sellado un pacto que fuera el comienzo de un nuevo modo de vivir. Yacemos sobre las yerbas esparcidas, sin más conciencia que la de nuestro deleite. La claridad de la luna que entra en la cabaña por la puerta sin batiente se sube lentamente a nuestras piernas: la tuvimos en los tobillos, y ahora alcanza las corvas de Rosario, que ya me acaricia con mano impaciente. Es ella, esta vez, la que se echa sobre mí, arqueando el talle con ansioso apremio. Pero aún buscamos el mejor acomodo, cuando una voz ronca, quebrada, escupe insultos junto a nuestros oídos, desemparejándonos de golpe. Habíamos rodado bajo la hamaca, olvidados de la que tan cerca gemía. Y la cabeza de Mouche estaba asomada sobre nosotros, crispada, sardónica, de boca babeante, con algo de cabeza de Gorgona en el desorden de las greñas caídas sobre la frente. “¡Cochinos!”, grita. ¡Cochinos!”. Desde el suelo, Rosario dispara golpes a la hamaca con los pies, para hacerla callar. Pronto la voz de arriba se extravía en divagaciones de delirio. Los cuerpos desunidos vuelven a encontrarse y, entre mi cara y el rostro mortecino de Mouche, que cuelga fuera del chinchorro con un brazo inerte, se atraviesa, en espesa caída, la caballera de Rosario, que afinca los codos en el suelo para imponerme su ritmo. Cuando volvemos a tener oídos para lo que nos rodea, nada nos importa ya la mujer que estertora en la oscuridad. Pudiera morirse ahora mismo, aullando de dolor, sin que nos conmoviera su agonía. Somos dos, en un mundo distinto. Me he sembrado bajo el vellón que acaricio con mano de amo, y mi gesto cierra una gozosa confluencia de sangres que se encontraron (183-184).

La ruptura con Mouche, además de abrupta, es casi violenta. Hay un pasaje en la novela en el cual toda la crueldad del amante decepcionado pareciera concentrarse en el lenguaje minuciosamente descriptivo del



narrador. Es una escena en que el desprecio por Mouche alcanza su más alto nivel en lo grotesco del texto narrativo-descriptivo:

...aunque yo solía cuidarme de proferir palabras excesivas en las discusiones con ella, esta noche, gozándome de verla fea a la luz del quinqué, sentía una nerviosa necesidad de herirla, de vapulearla, para largar un lastre de viejos rencores acumulados en lo más hondo de mí mismo. A modo de comienzo comencé por insultar a la canadiense, calificándola de algo que tuvo el efecto de actuar sobre Mouche como una hincada de alfiler al rojo. Dio un paso atrás y me arrojó el jarro de aguardiente a la cabeza, fallándome por un canto de baraja. Asustada de lo hecho volvía ya hacia mí con las manos arrepentidas; pero mis palabras, autorizadas por su violencia, habían roto las amarras: le gritaba que había dejado de amarla, que su presencia me era intolerable, que hasta su cuerpo me asqueaba. Y tan tremenda debió sonarle esa voz desconocida, asombrosa para mí mismo, que huyó al patio corriendo, como si algún castigo hubiera de suceder a las palabras. Pero, olvidada del fango, resbaló brutalmente, y cayó en la charca llena de tortugas. Al sentirse sobre los carapachos mojados, que empezaron a moverse como las armaduras de guerreros sorbidos por una tembladera, dio un aullido de terror que despertó a las jaurías por un tiempo calladas. En medio del más universal concierto de ladridos metí a Mouche en la habitación, le quité las ropas hediondas a cieno y la bañé de pies a cabeza con un grueso paño roto. Y luego de hacerla beber un gran trago de aguardiente, la arrojé en su catre y marché a la calle sin hacer caso de sus llamadas ni sollozos. Quería – necesitaba – olvidarme de ella por algunas horas (pp. 152-153).

Ruth, Mouche y Rosario son, pues, una trilogía femenina, en que cada una desempeña un papel importante. Ruth simboliza el amor conyugal, mediatizado por factores que lo esterilizan y banalizan. Mouche el amor ocasional, sólo sexo y goce sensual. Rosario es el amor auténtico, sin afeites ni convencionalismos limitantes.

### **Sofía: sabiduría y revolución**

Sofía, uno de los personajes protagónicos de *El siglo de las luces* (1962), es la criatura más amada de Carpentier, el personaje en quien pone mayor cuidado, a la que define más amorosamente, a la que atribuye una importancia realmente trascendental, más que a sus otras criaturas. Carpentier confesó más de una vez que en la creación de este personaje hubo un propósito de rendir tributo a un tipo de mujer que siempre atrajo su atención y su simpatía. Explica que incluso su nombre fue cuidadosamente escogido: “Sofía”, dice, “habrá de responder, según la etimología griega de su nombre, al conocimiento, al ‘gay’ saber...”.

Sofía es, además, un paradigma universal de la mujer revolucionaria, como también confiesa el propio Carpentier: “Sofía (...) representa un espíritu menos razonador [que el de Esteban], menos intelectual, pero que es capaz de sentir y entender las fuerzas profundas de una revolución...”.

En *El siglo de las luces* hay tres personajes protagónicos: Víctor Hugues, Esteban y Sofía. Los dos últimos son primos, tempranamente huérfanos, que al criarse juntos y solos desarrollan entre ellos una relación de verdaderos hermanos, junto con un tercero, Carlos, hermano mayor de Sofía, personaje también importante, pero en una escala menor. Sofía, además, desde muy joven manifestó sentimientos maternales hacia su primo, enfermo desde niño de asma, en cuyas terribles crisis ella lo cuidaba con admirable solicitud.

El trío protagónico tiene en común su filiación revolucionaria. Víctor Hugues, conspirador nato, emigra a Francia, llevándose con él a Esteban, cuando sabe que ha estallado la revolución, y participa activamente en el régimen del Terror, al lado de Robespierre. Este lo envía como Comisario a la Guadalupe, con el encargo de combatir las apetencias inglesas sobre las islas francesas del Caribe, y de llevar la revolución a las Antillas. De nuevo Esteban lo acompaña. Ambos, pues, tienen ocasión de participar directamente en una revolución, y de conocer de cerca las miserias y las claudicaciones que siempre se incuban en los procesos revolucionarios. Muy pronto Víctor Hugues traiciona los principios ideológicos, exhibe un desmesurado afán por la riqueza mal habida y se adapta de manera oportunista a los cambios en el paso de la república revolucionaria al Directorio y al Consulado. Esteban, a su vez, asqueado ante la imagen despreciable del antiguo revolucionario, y de las monstruosas deformaciones que la Revolución va sufriendo, cae en la decepción y el pesimismo, y aunque sigue creyendo en los principios revolucionarios, no está dispuesto a continuar luchando por ellos. Sofía, en cambio, no tiene oportunidad de realizarse como revolucionaria, salvo por el hecho de que al final, después de una etapa de incertidumbre y desconcierto ante la figura corrupta de Víctor Hugues, de quien se ha hecho amante soñando con “realizar grandes cosas, un día, junto al hombre a quien se había atado” (p. 268), después de abandonarlo, da su vida en Madrid, el 2 de mayo, en una lucha desigual, junto al pueblo madrileño alzado contra las tropas invasoras de Napoleón. Después de todo, la muerte puede ser también una forma de realizarse...

No obstante, Sofía es protagonista de una escena en que Carpentier pareciera ensañarse con ella, humillándola, mostrándola en una situación grotesca y ridícula que, al mismo tiempo de producir pena, también provoca risa. Sofía, quien ha huido a Cayena para reunirse con Víctor Hugues, su antiguo amante, está a la espera de este, lindamente vestida para recibirlo, después de tantos años:

...al fin, una chalupa maniobrada a remo se arrimó al embarcadero. En las sombras del anochecer (...) se fue dibujando, con relumbramiento de galones y paramentos, un traje de aspecto algo militar, acrecido en su estatura por un sombrero empenachado de plumas. Sofía salió al atrio de la vivienda sin advertir, en su precipitación, que una piara de cerdos negros se entregaba, frente a la entrada, a la regodeada tarea de asolar los canteros de flores, desenterrando los tulipanes y revolcándose, con jubilosos gruñidos, en una tierra recién regada. Al ver la puerta abierta, los animales se metieron en la casa, en tropeles, pasando sus cuerpos enlodados por las faldas de quien trataba de detenerlos con gestos y gritos. Echando a correr, Víctor llegó a la casa, enfurecido: “¿Cómo los dejan sueltos? ¡Esto es el colmo!” Y, entrando en el salón la emprendió a planazos de sable con los cerdos que trataban de colarse en las habitaciones y subir las escaleras, mientras los sirvientes y algunos negros acudían de los trasfondos de la vivienda para ayudarlo. Al fin las bestias fueron sacadas una por una, arrastradas por las orejas, por las colas, levantadas en alto, corridas a patadas, con tremebundos aullidos. (...). “¿Te has visto?”, dijo Víctor a Sofía, cuando en algo se hubiese aplacado la porcina barahúnda, señalando el vestido manchado de lodo. “Cámbiate, mientras mando limpiar aquí...”. Al mirarse en el espejo de su habitación, Sofía se sintió tan miserable que se echó a llorar, pensando en lo que se había vuelto, de pronto, el Gran Encuentro soñado durante los días de la travesía. El traje que se había mandado hacer para la ocasión se desprendía de su cuerpo, enlodado, desgarrado, hediondo a corral. Tirando los zapatos al rincón más oscuro, se arrancó las medias con furor. El cuerpo entero le olía a piara, a fango, a inmundicias. Tuvo que mandar subir baldes de agua para bañarse, pensando en lo grotesco que resultaba ese trasiego en tales momentos. Había algo ridículo en este aseo forzoso, con los chapaleos en tina que debían oírse abajo. Al fin, echándose cualquier cosa encima, bajó al salón con paso renqueante, sin cuidar de la apostura, con el despecho del actor que ha fallado una buena entrada en escena (264-265).

Aunque esta escena se asemeja mucho a la de Mouche en la charca de las tortugas, aquí la estructura narrativo-descriptiva es más rica, exhibe mayor expresividad. No podría asegurarlo, pero tengo la impresión de que este pasaje sirvió a Carpentier para perfeccionar el de *Los pasos perdidos*. Lo cual no tendría nada de raro, pues tales hechos abundan en la narrativa carpenteriana. En este texto, incluso, aparecen de modo expreso dos vocablos clave, que no están en el otro: *grotesco* y *ridículo*, indicativos de que el autor estaba consciente del carácter de la escena.

Es significativa la sustitución de las tortugas de la escena de Mouche por los cochinos de esta. Los cochinos, en efecto, son animales mucho más próximos a lo grotesco que las tortugas. En algunas culturas el cerdo se considera un animal impuro. Su figura aparece en relieves medievales que representan escenas cómicas y grotescas. De parecida manera lo hallamos también en pinturas y grabados de artistas como Ierónimus Bosch y Goya.

Si la escena de Mouche se explica por un propósito de desvalorizar el personaje, de mostrarlo en su exacta dimensión moral, ¿cómo explicarnos esta escena de *El siglo de las luces*, en que la víctima es un personaje particularmente grato dentro del dramatis personae de la novela, y que lo es, además, de manera particular para el autor? ¿Por qué, si es así, el narrador nos la muestra en semejantes circunstancias, tan desairada y descompuesta? Sofía también puede erigirse, como personaje y como tipo, en símbolo de lo sublime. Lo grotesco, en este caso, es, precisamente, el contraste entre esa sublimidad y la situación ridícula en que la muchacha se encuentra de pronto en la escena transcrita. ¿Es, acaso, un hecho nada más que estético, un alarde de maestría literaria, y por tanto inocuo desde todo punto de vista extraño a lo estético y literario? Si fuese un pasaje tan sólo cómico, cuyo único efecto fuese el de provocar risa, sería así. Pero este episodio va mucho más allá de producir hilaridad. Como antes dije, además de hacer reír, causa pena. La imagen de Sofía deviene en lastimosa. Ella misma lo advierte: “Sofía se sintió tan miserable que se echó a llorar”, registra el narrador. Pareciera haber, pues, en el autor algo más que un propósito humorístico.

Conviene destacar que aquí lo ridículo y grotesco no afecta sólo a Sofía. También la situación de Víctor Hugues es bastante desairada. Y hasta podría decirse que Carpentier se complace en esa presentación caricaturesca de un personaje que en casi toda la novela asume papel de héroe. La imagen en la escena de aquel personaje, cuya presentación se ha hecho indirectamente, mediante una metonimia, a través de un traje “con relumbre de galones y paramentos”, complementado por “un sombrero empenachado de plumas”, en lucha a sablazos – empuñando el sable de héroe de la Revolución Francesa – contra una tropa de cochinos enlodados y malolientes, no puede ser más tragicómica y, además, cargada de simbolismo. El Víctor Hugues de ese momento no es sólo el héroe disminuido que ya era en aquella etapa de su vida. Su decadencia personal se corresponde con la decadencia de la Revolución, que ya ha cedido el paso a la aventura napoleónica, heroica, claro está, pero aventura al fin. Y la ironía sube de punto, hasta el sarcasmo, cuando se piensa que es un alto funcionario del Consulado, en cuyo empaque ya se vislumbraba el esplendor del futuro Imperio, quien se bate con aquel astroso ejército de cerdos. A partir de allí la degradación de Víctor Hugues, pareja con el desmoronamiento de la Revolución, se irá acentuando hasta el envilecimiento y la abyección.

Muy otro es el caso de Sofía. Hasta aquel momento no se ha visto disminuir en nada su estatura moral e intelectual. Y posteriormente, a diferencia de Víctor Hugues, Sofía se irá agigantando, hasta la glorificación final, con el gesto heroico del 2 de mayo, con que se cierra la novela. De manera que el deplorable episodio de los cochinos viene a ser, en la vida de Sofía, como un paréntesis desgraciado, suerte de interpolación desafortunada en el transcurso de una vida admirable y excelsa.

¿Podría interpretarse ese contraste como una sanción moral a Sofía, por haber abandonado su hogar y su familia, cuando todavía el cadáver de su marido no ha acabado de pudrirse en la fosa, para ir al encuentro de su antiguo amante, cuya abyección ya había empezado a manifestarse? Tal vez sí. La conducta de Víctor Hugues no era ignorada por Sofía, ya que Esteban la había puesto al tanto de todo. Y si pudiese alegarse que su condición de enamorada le impedía aceptar con objetividad el juicio de su primo, no podría decirse que no estaba advertida. En todo caso, la interpretación del hecho como castigo moral encaja dentro del esquema de la ética burguesa que impera en la novela.

Sin demeritar esa interpretación, cabría también valorar el episodio en otro sentido. No es difícil percibir el signo de fracaso que hay en el mismo. Sofía ha preparado con sumo cuidado la escena. Se ha vestido y arreglado de una manera muy estudiada, digna, a su juicio, de la jubilosa ocasión. Esta ha sido soñada con ansiedad durante mucho tiempo. Por su parte, el atuendo de Víctor Hugues, aunque no fuese inusitado en él, se correspondía con el de la muchacha, si no con tal intención, al menos de hecho. Todo ello se viene abajo inesperadamente, ni siquiera como consecuencia de actos humanos que pudieran atribuirse a la voluntad o al destino, sino más bien como producto, por demás absurdo, de lo fortuito, del azar. Viéndolo así, el episodio de los cochinos podría interpretarse como un acto premonitorio, anuncio de lo que luego viene en la novela: el fracaso de Sofía en su proyecto de vida, que contemplaba unir su impulsión y su conciencia revolucionarias a la satisfacción de su anhelo femenino, al lado de aquel hombre a quien quizás no amase realmente, pero que ya en el pasado supo despertar en ella su dormida sensualidad. Incluso cabría señalar que, siendo como es este episodio el comienzo de una nueva etapa en la vida de Sofía, en la cual ella espera alcanzar la plenitud y la felicidad, el lamentable desarrollo de este primer acto de lo que se vislumbra como una nueva vida no puede presagiar nada nuevo. Lo que mal comienza, mal acaba..., pareciera ser la implacable ley que rige la vida de estos seres.

### **Vera, la inutilidad de huir de su destino...**

En las novelas cortas de Carpentier, *El acoso* (1957), *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1984), figuran personajes femeninos, pero ninguno tiene un relieve destacado. Tampoco en *El recurso del método* (1974). En esta aparece Ofelia, la hija del dictador protagonista, como una joven frívola, totalmente desentendida de los problemas políticos y sociales, que sólo sabe vivir aprovechando, en Europa, las prebendas y riquezas que le proporciona ser hija de quien es. También en esta novela aparece la Mayorala Elmira, suerte de ama de llaves, sirvienta y amante a destajo del

dictador, intencionalmente concebida para mostrar el contraste de la criolledad y, en cierto modo, el primitivismo de acá, en vestidos, costumbres y comidas, con los valores *de allá*, en las escenas que transcurren en París, a donde suele trasladarse el dictador en una especie de prolongadas vacaciones. Así mismo, hallamos en *El acoso* a Estrella, una prostituta que en la trama juega un papel de vínculo entre otros dos personajes de la novela, el taquillero y el acosado, pero nada más. Son, pues, personajes de reparto.

Un personaje femenino importante lo volvemos a hallar en *La Consagración de la Primavera* (1984). Vera es una joven bailarina rusa, que desde muy niña anda huyendo de la revolución. Pero al mismo tiempo que huye de la revolución, la revolución la persigue, y la va a buscar a dondequiera que huya. Un día se la tropieza en la persona de Enrique, joven cubano, burgués pero revolucionario, de quien se enamora, y con él comparte, en medio del contraste de sus ideologías encontradas, los avatares del combatiente, primero en Europa, y específicamente en los días azarosos de la Guerra Civil española, en la que Enrique participa como integrante de las brigadas internacionales, y después en Cuba.

Vera tiene dos referentes reales: la madre del propio Carpentier, rusa como ella, como ella amiga de la famosa Ana Pavlova, anticomunista y enemiga de la revolución, que, como anota Carpentier, “termina sus días en La Habana, rodeada de jóvenes comunistas a quienes daba clases de ruso, totalmente identificada con el proceso revolucionario cubano”.

El segundo referente es otra rusa, bailarina y también amiga de Ana Pavlova, que hacía años se había refugiado en Baracoa, un remoto y pequeño puerto cubano de difícil acceso, en el que aspira a vivir ignorada y borrosa, y a donde le llega la revolución cuando, al decir del propio Carpentier, un primero de enero que cambió radicalmente la historia de ese, su país de adopción, “había sido despertada por los gritos de ‘¡Viva la Revolución’”. Cuando Alejo descubre su existencia, aquella singular mujer le inspira la idea de escribir la novela, la cual, por cierto, primero se llamó precisamente *La rusa de Baracoa*.

La misma Vera traza con líneas muy firmes el cuadro de ese proceso de su vida, en que huyendo de la revolución, esta termina por alcanzarla y rendirla. Es en la escena final de la novela, cuando, derrotados los invasores en Playa Girón, retorna a su casa con Enrique, convaleciente de las heridas que había sufrido en la batalla:

Y, reinstalada en mi casa desde hace unas horas – después de arreglarla un poco con ayuda de Gaspar y de Mirta, para el regreso del herido–, recostada en una de las sillas de extensión de la azotea, pienso en el misterioso determinismo que rige la prodigiosa urdimbre de destinos distintos, convergentes, paralelos o encontrados, que, llevados por un inapelable mecanismo de posibilidades, acaban por incidir en razón de acontecimientos totalmente ajenos a la voluntad de cada cual. Yo, burguesa

y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución. (Inútil me había sido infringir el precepto de Gogol: “no huyas del mundo donde te ha tocado vivir”...). Enrique, burgués y nieto de burgueses, había huido de su mundo burgués, en busca de algo distinto que, a la postre, era la Revolución que volvía a unirnos ahora. Los dos girábamos ya en el ámbito de una Revolución cuyas ideas fundamentales coincidían con las de la grande y única Revolución de la época (575).

Es evidente el contraste entre Sofía y Vera. Aquella, revolucionaria, nunca llega a saborear el triunfo de la revolución. Vera, antirrevolucionaria, termina incorporada a una revolución triunfante.

Magnífica, en fin, es la rica y variada muestra de tipos femeninos que nos da Alejo Carpentier en sus novelas. Cada una de esas mujeres, a su manera, encaja en su famosa teoría de *lo real maravilloso*. Algunos estudiosos de la obra de Alejo, con agudeza e inteligencia, han señalado que su concepción de la mujer es machista. Sí y no. Mouche, sin duda, representa en la novela la *mujer-objeto*. Pero en la novela lo es, porque así es en la vida, no porque Carpentier lo quisiese. Longina es la típica mujer proletaria, sin una conciencia de clase propiamente, pero que sabe por intuición – es una mujer intelectualmente inculta – asumir su papel de esposa y madre. Ruth es el símbolo novelesco del amor conyugal, de la esposa según la concepción burguesa del matrimonio, con todas sus glorias y sus frustraciones. Rosario es la mujer al natural, sin afeites cosméticos ni intelectuales. Sofía es una mujer excepcional, que se halla en cualquier lugar y en cualquier época, pero no con la abundancia de las otras. Es la mujer ideológicamente revolucionaria, capaz incluso de dejarse matar por sus ideales. Vera, finalmente, simboliza la realidad cambiante de nuestros tiempos, pero con signo positivo. Paradójicamente, es la mujer que comienza siendo reaccionaria, que huye de toda revolución, pero termina incorporándose a una revolución triunfante. En contraste con Sofía, que fue revolucionaria toda su vida, pero no pudo vivir el triunfo de la Revolución.

Todas ellas son criaturas de Carpentier, pero no “inventadas” por él, sino extraídas de la vida real. Él no es responsable de lo que cada una representa en la novela de que se trate, porque esta representación es extraída de la vida misma. Desde luego que Alejo pudo escribir sus novelas combatiendo o denunciando lo que pueda haber en sus mujeres de víctimas del machismo. Pero su concepción literaria no era la del narrador de tesis, que escribe sus cuentos y novelas para tratar de mejorar el mundo. En Carpentier las lecciones que se desprendan de sus obras tiene que asumirlas el lector enteramente a su riesgo.