LO NATURAL Y LO HISTORICO EN EL SIGLO DE LAS LUCES, DE ALEJO CARPENTIER: UNA SEGUNDA LECTURA

POR

ARNALDO CRUZ

Tulane University

Al comparar *El siglo de las luces* con la novelística anterior de Carpentier, Roberto González Echevarría, en *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, destaca en *El siglo...* el rechazo de una estructura circular en favor de una en forma de espiral. La consabida circularidad carpenteriana que conformaba una trayectoria narrativa de exilios y regresos a un punto de partida, que espejeaba los ciclos naturales, cósmicos, se radicaliza. Si bien el movimiento narrativo de exilios y regresos sigue vigente en *El siglo...* y en la prosa posterior, el retorno es sólo aparentemente a un origen; es, mejor, a un momento en la narración que crea la ilusión de ser el punto de partida original, pero que, en rigor, dista de él; momento desde el cual los personajes pueden recomenzar sus vidas sin repetirlas:

Carpentier offers in this novel [*El siglo*] a radical revision of the historical process he portrayed in *The Kingdom of This World* [*El reino de este mundo*]. The difference lies in the breaking of the deemonic circle in which history, moved by natural forces, was entrapped in the earlier novel. The clearest indication of this is found not only in the minute details of the social and ideological evolution of the characters, but also in the absence of circularity and in the characters' ability to return to the fray of history after they have completed a first cycle of their lives. As we saw, Esteban, after his return to the paternal home and to Sofia, is able to begin again, now in a self-conscious manner, a new period of his life. And Sofia, who seemed at the beginning to be caught in the natural cycles of her feminine existence, manages to break with Víctor and become an active, conscious, and free agent in history. Self-consciousness is now a return from which a new departure may take place. There are repetitions and returns in *Explosion in a Cathedral* [*El siglo*], but not historical cycles that mirror each other and create a vertiginous *composition en abîme*. The

characters return to what appears to be a previous moment in their lives, as history appears to repeat itself in certain events. But the return is not to the same point; it is rather to one that is merely similar and creates the illusion of sameness but is really far removed from the previous one: instead of identical cycles, history in *Explosion in a Cathedral* follows a spiraling movement. And history is no longer determined by cosmic cycles complicitous with nature, it is man-made¹.

Ciertamente, el punto al que regresan los personajes de *El siglo...* es ilusorio; en sentido estricto, ficticio. La distancia que media entre el punto de partida original y el «origen» al que en efecto regresan los personajes es trágicamente palpable si consideramos, por ejemplo, el regreso de Esteban a La Habana, donde comprueba la imposibilidad de recobrar su infancia trunca y la relación filial que entonces tenía con su prima Sofía. El recobro de éstas es frustrado por la razón obvia de que él y su prima no son ya quienes fueron. Pero por un momento el texto se desdobra: ofrece una ficción de ese origen perdido lo suficientemente convincente como para propiciar un nuevo comienzo. Al volver Esteban a La Habana muere Jorge, el esposo de Sofía, y con esta muerte la narración se revierte, citándose literalmente, a la muerte del padre de los protagonistas con que comienza la novela; revirtiéndose también al tiempo «desordenado», no lineal, a «las horas invertidas» que sucedieran a esa muerte. Comparemos la muerte de Jorge:

Se regresaría, acaso, al desorden de antaño, como si el tiempo se hubiera revertido. *Tras* la larga noche del velorio; *tras* del entierro, con sus *resposos, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas y flores, obituario y réquiem* —y se comentaría que *había venido éste de gran uniforme, y que había dicho aquél, y que había llorado el otro, gimiendo que no éramos nada...*—; tras de la despedida del duelo, con el deber de estrechar cien manos sudorosas *bajo un sol* que torturaba los ojos con la reverberación de las lápidas de mármol, volvería a establecerse un vínculo natural con lo que atrás había quedado...²

con la del padre:

Detrás de él en acongojado diapasón, volvía el Albacea a su recuento de *resposos, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas*

¹ González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1977), p. 233.

² Alejo Carpentier, *El siglo de las luces* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972), p. 287 (subrayado mío); en adelante citaremos por esta edición y agregaremos el número de la página a la cita.

y flores, obituario y réquiem —y había venido éste de gran uniforme, y había llorado aquél, y había dicho el otro que no éramos nada...— sin que la idea de la muerte acabara de hacerse lúgubre a bordo de aquella barca que cruzaba la bahía *bajo un tórrido sol* de media tarde, cuya luz rebrillaba en todas las olas, encandilando por la espuma y la burbuja, quemante en descubierto, quemante bajo el toldo, metido en los ojos, en los poros, intolerable para las manos que buscaban un descanso en las bordas. [Subrayado mío; p. 11.]

Nuestro subrayado destaca aquí la cita, la concordancia puramente lingüística de estos dos pasajes. El relato parecería recalcar con ella la ficción del regreso al «origen», su «literariedad», su carácter de gesto retórico que permite elaborar más texto. Sobresale así en estos pasajes, como siempre en *El siglo...*, lo metatextual, lo citable de todo «origen». Y al respecto podríamos aducir también el segundo epígrafe que encabeza la novela y la cita de René de Chateaubriand que aparece en el capítulo final. La cita es en estos casos el soporte de una proyección futura y, disociada de ella, se invalida, se desvanece. La cita de Chateaubriand, por ejemplo, no sólo permite entrever lo que habría sido la vida de Sofía y Esteban en el Madrid de la época, sino que se proyecta también hacia el siglo futuro, en que se afianzará la nueva sensibilidad del romanticismo.

Trágicamente, la cita es, a la vez, el único regreso a que tienen acceso los personajes de *El siglo...* y la constatación de un destierro radical que los obliga una y otra vez a exiliarse. Así, al regresar a La Habana, Esteban descubre la distancia que media entre la cita de su infancia y el momento preciso en que se encuentra, y el desengaño, diríamos, lo hace exiliarse. La novela parecería trazar entonces una estructura en espiral, como alega González Echevarría, donde el desengaño iría a la zaga del desengaño, en la cual una vez agotada la prosa del exilio por el desengaño del protagonista, se agotaría la prosa del regreso por la comprobación de un «origen» que sólo es cita, que siempre está a distancia del punto de partida a que se intenta regresar.

Si bien es cierto que la historia en *El siglo...* no reproduce un movimiento circular, sino espiral, no podemos deducir de este hecho, como hace González Echevarría, que la historia «is no longer determined by cosmic cycles complicitous with nature, it is man-made». Intentaremos demostrar en lo que sigue que la estructura espiral de la historia sí está en complicidad con los ciclos naturales y cósmicos, que la historia en *El siglo...* no es a cabalidad el orden de lo «man-made», que no es determinada plenamente por el hombre. Esta es, creo, la gran revelación de Esteban y Sofía en tres momentos que examinaremos más adelante —la revelación de que la historia está en complicidad con la naturaleza, de que

ya está «inscrita» (o mejor escrita) en la naturaleza, y que la tarea del hombre consiste en descifrarla, en revelar, como hacían los sabios medievales al leer en el libro de la naturaleza³, el mensaje que hay en ella para el hombre.

El mismo González Echevarría es quien da la clave para estudiar esta complicidad de la historia con la naturaleza al afirmar que «self-consciousness» en la vida de los personajes «is now a return from which a departure may take place». La toma de conciencia de los personajes en los momentos epifánicos que examinaremos es la condición misma que les permite entrar de nuevo a la historia, exiliándose. Pero esta toma de conciencia de ellos no es el reconocimiento de una situación política específica dentro de la cual deben alinearse, sino que es el reconocimiento abstracto de un concepto de la historia que la articula con lo natural, «lo materno» y lo fluido, que les permite integrarse a la historia sin temer la fragmentación de su ser. Personajes menos conscientes que Sofía y Esteban del significado político de su último acto revolucionario sería difícil encontrar: Sofía dice simplemente: «¡Hay que hacer algo!» [p. 357]. Y Esteban la sigue. Pero el reconocimiento de que por encima de la historia lineal, ordenada y llevada por los *patres familias* (recordemos que a Víctor se le califica de tal a la muerte del padre de los protagonistas [p. 35], y luego también a Jorge) que se desplazan sin continuidad —incluso en la vida de un solo personaje como Víctor

(panadero, negociante, masón, antimasón, jacobino, héroe, militar, rebelde, preso, absuelto por quienes me mataron a quien me hizo, Agente del Directorio, Agente del Consulado...) [pp. 342-343]—

hay una historia en forma de espiral, concreción del movimiento fluido, circular, materno, les permite convertirse en agentes históricos. El conflicto que resuelven estos momentos epifánicos en la vida de los personajes de *El siglo...* es el de la percepción agónica de que para intervenir en la historia hay que fijarse en un «rol», ajustarse como Víctor a «una estatura hipostática» como la de «Robespierre de las Islas» (p. 77), estatura y rol que caducarán y serán desplazados por otros. Lo que agobia a sus personajes es la fragmentación del ser que acarrea el desplazamiento lineal, paterno de la historia. ¿Cómo impedir la fragmentación del ser si desde la perspectiva lineal de la historia el ayer, el hoy y el mañana son entes distintos e irremediabilmente disociados? Es ésta también la preocupación de la vanguardia europea, de escritores como Joyce y Proust, sintetizada por

³ Sobre la naturaleza como texto, consúltese Michel Foucault, *Les mots et les choses* (París: Éditions Gallimard, 1966).

aquél en una fórmula famosa de su *Ulises*: «I, I and I. I.»⁴. El yo con seguimiento y el yo fragmentado. La comunión de Esteban y Sofía con la naturaleza en los tres momentos epifánicos que vamos a comentar les revela un concepto no lineal, fluido, materno de la historia, que les permite intervenir en ella sin fragmentarse. Quizás uno de los hechos que más significativamente corrobore esta interpretación sea el hecho de que la que incite a la acción revolucionaria final sea Sofía, la madre simbólica de Esteban.

El primero de estos tres momentos epifánicos ocurre durante las andanzas de Esteban por los campos de la Guadalupe (capítulo II, sección XXII, pp. 164-168). Tras una larga estancia en Europa, Esteban regresa a las Antillas, donde se decepciona con los ideales «revolucionarios» puestos en práctica por Víctor Hugues. La semejanza de la naturaleza guadalupeña con la de su isla natal, Cuba, lo transporta a su infancia. Pero el retorno de esta infancia, de este punto de partida, sólo es aparente, pues la enfermedad de Esteban entonces le había vedado el «conocimiento entero» de la vegetación de su isla natal. Lo que regresa ahora en las andanzas de Esteban no es la naturaleza cubana de su infancia, sino una «laguna» que él rellena con la imagen actual de la naturaleza guadalupeña:

Llamado por menesteres de su contabilidad —tenía que hacer el inventario de ciertos cargamentos a los puertos de la isla— iba el joven alguna vez a la Basse-Terre, metiendo el caballo en accidentados caminos donde la vegetación era particularmente frondosa por los muchos arroyos y torrentes que bajaban de los Mornes, siempre envueltos en tinieblas y vapores. En sus andanzas iba descubriendo una vegetación semejante a la de su isla natal, cuyo conocimiento entero le vedara la enfermedad, y que ahora le venía al encuentro, llenando la laguna que perduraba en el reciente acontecer de su adolescencia. Husmeaba con gozo la muelle fragancia de las anonas, la parda acidez del tamarindo, la carnosa blandura de tantas frutas de pulpas rojas y moradas, que en sus recónditos pliegues guardaban semillas suntuosas, con texturas de carey, de ébano o de caoba pulida (pp. 164-165).

Como en la «memoria involuntaria» de Proust, una imagen presente puede hacer regresar el pasado. Pero aquí, en esta primera experiencia epifánica, ese pasado no pasó. El retorno de lo original sólo es un gesto, una ficción que hace posible una proyección futura, que le permite a Esteban distanciarse del «reino de terror» que impone Víctor en la Guadalupe y de la ideología «revolucionaria» del momento para emprender una meditación

⁴ James Joyce, *Ulysses* (New York: Vintage Books, 1961), p. 190.

sobre el significado de la historia. En Proust, el enlace metafórico de un objeto o sensación presentes con un objeto o sensación pasados sustrae al sujeto de la temporalidad, instalándolo en la visión de los arquetipos, en el mundo de las ideas platónicas:

la vérité ne commencera qu'au moment où moment l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans l'art à celui qui est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et le enfermera dans les anneaux nécessaire d'un beau style; même, ainsi, que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore⁵.

De igual manera el reencuentro aparente de la infancia trunca de Esteban constituye, en lenguaje fenomenológico, una *epoché*⁶, una reducción a las fuentes, a los orígenes intemporales, a partir de los cuales se puede proyectar un concepto trascendental de la historia. Así cuando

Esteban volvía de tales andanzas regresando a Pointe-à-Pitre, se sentía ajeno a la época; forastero en un mundo sanguinario y remoto, donde todo resultaba absurdo. Las iglesias permanecían cerradas cuando, acaso, las habían vuelto a abrir en Francia. Los negros habían sido declarados ciudadanos libres, pero los que no eran soldados o marinos por la fuerza, doblaban el lomo de sol a sol, como antes... (p. 168).

Este retorno de lo original —aunque no de la infancia de Esteban, sino de las fuentes naturales— es el gesto necesario que le revela a Esteban la «relación arcana» que existe entre «el Mástil, el Arbol y el Arado». Por medio de una subida en espiral a la copa de un Arbol-Caracol que culmina en una «suerte de acto nupcial» y en un acoplamiento con lo natural (las «ramas tiernas [de este Arbol] ... se apartan como muslos de mujer, ocultando en su juntura un puñado de musgo verde»), Esteban asciende sobre el tiempo, alcanzando la revelación de que las formas humanas, «lo Edificado», la historia, ya están implícitas en la naturaleza, cuyas formas el hombre reproduce o desarrolla:

Un día, mientras su caballo desensillado retozaba en el agua de un arroyo echando los cuatro cascos arriba, Esteban emprendió la aven-

⁵ Marcel Proust, *Le temps retrouvé* (Paris: Éditions Gallimard, 1954), p. 249.

⁶ Sobre la *epoché* fenomenológica consúltese Pierre Thévenaz, *What Is Phenomenology? and Other Essays* (Chicago: Quadrangle Books, 1962).

tura de treparse a un árbol. Y después de vencer la prueba inicial que le significaba alcanzar las difíciles ramas de acceso, comenzó a ascender hacia el remate de una copa, por un caracol de brazos cada vez más apretados y livianos, sostenes del gran revestimiento de follajes, de la colmena verde, del suntuoso sotechado visto desde dentro por vez primera. Una exaltación inexplicable, rara, profunda, alegraba a Esteban, cuando pudo descansar, a horcadas, sobre la horquilla cime-
ra de aquella estremecida edificación de maderas y estambres. Trepar a un árbol es una empresa personal que acaso no vuelva a repetirse nunca. Quien se abraza a los altos pechos de un tronco realiza una suerte de acto nupcial, desflorando un mundo secreto, jamás visto por los hombres. La mirada abarca de pronto todas las bellezas y las imperfecciones del Arbol. Se sabe de las dos ramas tiernas, que se apartan como muslos de mujer, ocultando en su juntura un puñado de musgo verde; se sabe de las heridas dejadas por la caída de vástagos secos; se sabe de las esplendorosas ojivas de arriba, tanto como de las bifurcaciones extrañas que llevaron todas las savias hacia un madero favorecido, dejando el otro en escualidez de sarmiento bueno para las llamas. Trepar a su mirador, entendía Esteban la relación arcana que se había establecido entre el Mástil, el Arado, el Arbol. Los grandes signos del «Tau», del Aspa de San Andrés, de la Serpiente de Bronce, del Ancora y de la Escala, estaban implícitos a todo árbol, anticipándose lo Creado a lo Edificado, dándose normas al Edificador de futuras Arcas... (p. 165).

Es evidente entonces que no se puede recurrir al movimiento espiral para alegar, como hace González Echevarría, que en *El siglo...* la historia es «man-made». La espiral representa en ella el movimiento de la naturaleza hacia la historia, de «lo Creado» hacia «lo Edificado», del Arbol hacia el Mástil; es, a la vez, la bisagra que engarza estos dos órdenes y la estructura trascendental que los circunscribe en un solo movimiento. A diferencia de González, diríamos que la espiral no define la especificidad de lo humano, no deslinda lo histórico de lo natural, sino que, todo lo contrario, es la estructura que permite la articulación de lo natural y lo histórico.

Quizás la experiencia epifánica más importante de la novela —ciertamente la más extensa— sea la del tercer capítulo: capítulo de transición en que Esteban se prepara para volver a Cuba, a su infancia y a la relación filial que entonces tenía con su prima Sofía. Como en la experiencia anterior, esta transición a un punto de partida en la vida del protagonista propicia un distanciamiento del tiempo lineal, cronológico, de la historia conducida por los *padres familias*, de los eventos absurdos del «reino de terror» de Víctor Hugues:

Aquella tarde todos se sentían como devueltos a una existencia normal, a un ancho horario cotidiano, ajeno a la tremebunda escanción de la guillotina —salidos de una temporalidad desaforada para inscribirse en lo inmutable y eterno—. Ahora se viviría sin periódicos de París, sin lecturas de alegato e inquisición, sin voceríos contradictorios, de cara al sol, trabado el hombre en diálogo con los astros, en interrogaciones de la almicantarada y la Estrella Polar... (p. 178).

Este distanciamiento del tiempo lineal coincide también, como en la primera experiencia, con una comunión con las fuentes, con los orígenes: se sale de la «temporalidad desaforada para inscribirse en lo inmutable y eterno». Y de nuevo ambos, el distanciamiento del tiempo lineal y la comunión con las fuentes, llevan a Esteban a meditar sobre la relación de la naturaleza con la historia:

ortigas de suelos intocables, flamígeras yedras, enrevesados en contrapuntos de ritmos tan ambiguos que toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal, quedaba abolida. La selva de coral hacía perdurar, en medio de una creciente economía de las formas zoológicas, los primeros barroquismos de la Creación, sus primeros lujos y despilfarros: sus tesoros ocultos donde el hombre, para verlos, tendría que remedar el pez que hubiese sido antes de ser esculpido por una matriz, añorando las branquias y la cola que hubieran podido hacerle elegir aquellos paisajes fastuosos por perenne morada. Esteban veía en las selvas de coral una imagen tangible, una figuración cercana —y tan inaccesible, sin embargo— del Paraíso Perdido, donde los árboles mal nombrados aún, y con lengua torpe y vacilante por un Hombre-Niño, estarían dotados de la aparente inmortalidad de esta flora suntuosa, de ostensorio, de zarza ardiente (p. 180).

En contraste con el movimiento lineal de la historia, el movimiento del mar, que representa aquí las fuentes naturales, es fluido: en él conviven los opuestos sin desplazarse; se desvanecen las delimitaciones estrictas, pues en su ámbito los contrarios se transforman fácilmente unos en otros, se interpenetran, se hacen indiscernibles en su totalidad. Este movimiento del mar, capaz de comprender los opuestos sin fragmentarse, sin dar paso al desplazamiento lineal de la historia paterna, evoca en Esteban el Paraíso Perdido antes de que el hombre fuera «esculpido por una matriz», el paraíso prenatal del útero. Como en la experiencia epifánica anterior, la comunión con la naturaleza es también un internamiento en el principio «femenino» y «materno» de la creación. No sólo es femenino el Arbol-Caracol a que sube Esteban en esa primera experiencia epifánica, como señalamos, sino que se le identifica también con «la Ceiba, 'la madre de

todos los árboles' —como decían los sabios negros—» (p. 166). Y toda esta primera experiencia culmina en una alusión a la preñez divina de la Virgen María en la mención del *Magnificat* (p. 167), canto de alabanza que entona en la Biblia la Virgen al recibir a su prima Elisabet, quien la saluda como madre del Señor (San Lucas 1,45-46).

El internamiento de Esteban en el principio fluido materno de la creación, su vuelta al útero, constituye también el reencuentro del lenguaje primitivo del «Hombre-Niño», del lenguaje paradisiaco, «torpe y vacilante», con que el primer hombre intentó nombrar una realidad igualmente fluida y vacilante, «los primeros barroquismos de la Creación». De igual manera en *Tientos y diferencias*, Carpentier define el barroco como un «tercer estilo» que nombra como Adán una realidad paradisiaca ambigua⁷; un «tercer estilo», por tanto, que media como el caracol espiral entre la «fluidez sin ley ni medida» y las «estructuras y alternancias», que es un intento de fijar, de concretar en una estructura lingüística la fluidez «materna» de la naturaleza:

El caracol era el Mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias, donde todo era asible y ponderable. De la mar sometida a ciclos lunares, tornadiza, abierta o furiosa, ovillada o destejada, por siempre ajena al módulo, al teorema y la ecuación, surgían esos sorprendentes carapachos, símbolos en cifras y proporciones de lo que precisamente faltaba a la Madre. Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir (p. 184).

El caracol espiral no es aquí, entonces, como alega González Echevarría, el símbolo de una dimensión específicamente humana, sino, como en el Renacimiento, el Mediador, la articulación de lo natural con lo humano, de lo circular con lo lineal, del orden de la fluidez materna con el de la ecuación y teorema paternos. Como en la experiencia epifánica anterior, la comunión con los orígenes maternos de la creación, le revela a Esteban un movimiento ininterrumpido entre estos dos órdenes, comprueba que las formas humanas ya están «inscritas» en la naturaleza, cuyas formas el hombre descifra para desarrollar.

La tercera experiencia epifánica se sitúa, como las anteriores, en un momento de transición en la vida de uno de los personajes. Jorge, el espo-

⁷ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias* (Montevideo: Editorial Arca, 1967), pp. 20 y 38.

so de Sofía, ha muerto, y ella abandona el hogar paterno para reunirse con Víctor en Cayena, quien se desempeña allí como agente del Consulado, e incorporarse al «Gran Quehacer» revolucionario. Su travesía por barco, «aboliendo el tiempo transcurrido», la hace revivir su primer viaje junto a Víctor. Frente al mar Caribe ella se siente, como Esteban, frente a las fuentes naturales de la vida y del lenguaje, frente a un mar que es el «Primer Mar de la Creación» y a un cielo que evoca la «aplastante majestad» que tuviera la palabra «cielo» la primera vez que se enunció (p. 307). Este gesto de vuelta a los orígenes y a un punto de partida en su vida (que Sofía comprobará luego lo mucho que dista de su situación actual) la hace experimentar «una exaltante sensación de libertad», situándola en «un presente intemporal», en «los umbrales de sí misma», en un espacio vital donde todas las posibilidades del ser están aún presentes, desde el cual se puede proyectar hacia su nueva incorporación a la historia. Como con Esteban, la revelación de la posibilidad de regreso a un espacio vital fundador, a «los umbrales de sí misma», a un yo no fragmentado, a un yo trascendental, como en la filosofía husserliana, es la condición para que Sofía se adscriba nuevamente a la historia. Los personajes de *El siglo...* se someten a la dispersión y fragmentación del ser que acarrea el concepto lineal, paterno de la historia sólo por esa posibilidad de regreso a «lo materno» que constituye en sus vidas una continuidad y un centramiento, desde la cual pueden volver a efectuar nuevos exilios, otras dispersiones:

Después de dos jornadas, durante las cuales lo dejado atrás hubiera seguido pesando sobre su ánimo, se había despertado, en este tercer día, con una exaltante sensación de libertad. Rotas estaban las amarras. Se había salido de lo cotidiano para penetrar en un presente intemporal. Pronto empezaría el gran quehacer, esperado durante años, de realizarse en dimensión escogida. Conocía nuevamente el gozo de hallarse en el punto de partida; en los umbrales de sí misma, como cuando se hubiese iniciado, en esta nave, una nueva etapa de su existencia. Volvía a hallar el recio olor a brea, a salmuera, a harina y afrechos, conocido en otros días, cuya presencia bastaba para abolir el tiempo transcurrido (p. 309).

Hasta ahora hemos rebatido la interpretación de González Echevarría de que el movimiento espiral de la historia en *El siglo...* implica que ella no está en complicidad con la naturaleza, que no es determinada por los ciclos naturales, sino por el hombre, que es «man-made». Como hemos demostrado, la espiral no es lo que define la especificidad de lo humano, del orden de la historia, sino que es ella la «Mediadora», la estructura que

permite la articulación de lo natural y lo histórico; es el movimiento eterno de la naturaleza hacia la historia, de «lo Creado» hacia «lo Edificado», del Arbol hacia el Mástil; es el desarrollo de las formas históricas a partir de las formas naturales en las que ellas están inscritas.

Pero es precisamente este hecho de la «inscripción» de lo histórico en lo natural, de la proyección de la escritura a la naturaleza, de que ésta conforma una escritura —«el alfabeto de los musgos» (p. 184)— que permite una segunda lectura que «desconstruye» la que hemos propuesto hasta ahora y que concuerda con la de González Echevarría. En esta segunda lectura la historia es determinada por el hombre porque la naturaleza en que se fundan sus formas es determinada por él, está constituida por convenciones humanas, por las convenciones retóricas de la escritura. Sólo esbozaremos esta segunda lectura.

Efectivamente, si volvemos sobre la segunda experiencia epifánica de Esteban (pp. 177-184), descubriremos en ella una meditación sobre la metáfora y, en particular, sobre el uso barroco de la metáfora. Desde el principio aparece en esta sección un lenguaje conscientemente metafórico:

No bien entró el *Ami du Peuple* en la mar verdadera cuando un ballenato, escupiendo el agua con garbo de surtidor, se hizo a la vista, pronto hundido por el susto de creerse embestido por uno de los balandrones. Y sobre el agua casi violácea del atardecer, veía Esteban dibujarse la silueta del pez enorme, en agua más oscurecida por su sombra, como la metáfora inmediata de un animal de otros siglos, extraviado desde hacía acaso cuatrocientos o quinientos años, en latitudes ajenas... (p. 178).

No sólo es la fauna de este mar una «metáfora inmediata» de «otros siglos», de los orígenes prehistóricos de las especies, sino que el mar mismo sobre el cual navega el *Ami du Peuple* es parte del «Océano inmenso de las odiseas y las anábasis» (p. 177), es un mar literario. Esta literarización del mar permite entonces, al aludir a *La Anábasis* de Jenofonte, la cual relata una derrota militar, que dos páginas después la palabra «derrota» aparezca en su doble acepción de «rumbo» y de «fracaso militar» y que, conforme a esta segunda acepción, su flora y fauna sean configuradas con una serie de metáforas militares; que sus cactus se conviertan en guerreros épicos:

Porque los más portentosos cactus montaban la guardia en los flancos de esas Hespérides sin nombres adonde arribaban las naves en su aventurosa *derrota*; altos candelabros, panoplias de verdes yelmos, colas de faisanes verdes, verdes sables, motas verdes, sandías hostiles, mem-

brillo rastreros, de púas ocultas bajo mentidas tersuras —mundo desconfiado, listo a lastimar, pero desgarrado siempre por el parto de una flor roja o amarilla, ofrecida al hombre, tras de la hincada, con el alevoso regalo del higo de Indias y de la tuna, a cuya pulpa se accedía por fin a condición de burlar una nueva barrera de cerdas ardientes (subrayado mío; p. 179).

Y este mar constituido por «panoplias de verdes yelmos» y «verdes sables», en el cual habita una fauna guerrera defendiendo su centro paradisíaco, sus jardines de las Hespérides, también es un mar de metáforas arquitectónicas:

Eran vivas pencas de madreporas, la poma moteada y cantarina de las porcelanas, la esbeltez catedralicia de ciertos caracoles que, por sus piones y agujas, sólo podían verse como creaciones góticas; el encrespamiento rocalloso de los abrojines, la pitagórica espiral del huso —el fingimiento de muchas conchas que, bajo la yesosa y pobre apariencia ocultaban en las honduras una iluminación de palacio engualdado (p. 179).

Lo que destaca esta segunda experiencia epifánica de Esteban es que el mar, cuyo movimiento representa las fuentes naturales, los orígenes, es esencialmente metafórico. Así, al adentrarse Esteban en la naturaleza de este mar, va simultáneamente descubriendo «lo cámbrico», las primeras eras geológicas del mundo y «los primeros barroquismos de la Creación» (p. 180), un mundo donde «toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal queda [...] abolida» (p. 180), cuya ambigüedad ontológica es de raíz metafórica:

La selva de coral hacía perdurar en medio de una creciente economía de las formas zoológicas, los primeros barroquismos de la Creación, sus primeros lujos y despilfarros: ... Esteban veía en las selvas de coral una imagen tangible, una figuración cercana —y tan inaccesible, sin embargo— del Paraíso Perdido, donde los árboles mal nombrados aún, y con lengua torpe y vacilante por un Hombre-Niño, estarían dotados de la aparente inmortalidad de esta flora suntuosa... (p. 180).

Llevado al universo de las simbiosis, metido hasta el cuello en pozos cuyas aguas eran tenidas en perpetua espuma por la caída de jirones de olas rotas, laceradas, estrelladas en la viviente y mordedora roca del «diente-perro», Esteban se maravillaba al observar cómo el lenguaje, en estas islas, había tenido que usar de la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal

de las cosas que participaban de varias esencias. Del mismo modo que ciertos árboles eran llamados «acacias-pulseras», «ananás-porcelana»... (pp. 181-182).

La escritura barroca aparece, entonces, como una escritura en la que se pone de relieve lo metafórico, que se desplaza incesantemente hacia orígenes desde siempre constituidos por la metáfora o, como vimos al principio, por la cita o la alusión literaria. En la medida en que *El siglo...* se desplaza hacia orígenes metafóricos, su escritura es barroca. Y en la medida en que ella es barroca, *El siglo...* subvierte sus propios asertos metapoéticos, su ambición de fundamentar la historia en la naturaleza, de enlazar en un movimiento trascendental como el de la espiral, lo natural y lo histórico.