

## ***El siglo de las luces: dialéctica de la razón y la pasión***

---

ALICIA H. PULEO

*Universidad Complutense de Madrid*

“El siglo de las luces”, nombre que recibe el siglo XVIII, es el título elegido por Alejo Carpentier para una novela que según Claude Dumas no es histórica sino eminentemente filosófica. Es la “Historia del Hombre en la tierra” (Dumas, 1970). El siglo de las Luces es también la época en la que se sitúa la acción de la obra. ¿Pero es ésta la única razón del título? ¿Por qué se llamó así a ese siglo y por qué elige Carpentier tal denominación para su novela?

“Enlightenment”, “siècle des lumières”, “Aufklärung”, “Ilustración”, fueron nombres dados a un formidable movimiento filosófico que comienza en Inglaterra en el siglo XVII y alcanza su plenitud en el XVIII, en Francia. Surge del racionalismo del XVII y del desarrollo de la ciencia de la naturaleza. Se caracteriza por su creencia en la razón y en el poder de ésta de transformar la sociedad. Mientras que los racionalistas del siglo XVII, Descartes, por ejemplo, limitaban sus audacias racionales al ámbito de lo teórico, los ilustrados hacen de la razón un arma de lucha contra el despotismo, la injusticia del Antiguo Régimen, la represión por motivos religiosos, la tortura, la esclavitud. La luz es, pues, la razón que disipando las tinieblas de los prejuicios y la ignorancia, llevará al progreso de las ciencias y a una era de tolerancia y felicidad. Los ilustrados ponían énfasis en la capacidad de la educación para producir un cambio social positivo. En su estudio *Les principes de la pensée au siècle des lumières* señala Georges Gusdorf la procedencia de esta metáfora de las luces. Se trata de la continuidad de un simbolismo solar, primitivo, retomado por el platonismo y el neo-platonismo renacentista, vehiculado incluso por la teología medieval que lo recibe de San Agustín. Las luces de la Ilustración serían entonces la desacralización de la luz de la tradición religiosa occidental. En el comienzo de la Ilustración, los deístas ingleses (platónicos de Cambridge) identifican Razón y luz (“the candle of the lord”) y tratan de reconciliar razón y revelación. El rechazo anticlerical contra toda autoridad religiosa externa se fundamentará en que la razón es la luz que Dios puso en los hombres y por lo tanto, la concien-

cia ha de ser autónoma. Kant recogerá esta línea de reivindicación de la libertad de conciencia en su "Sapere aude!" (atrévete a hacer uso de tu razón sin otra guía que tú mismo). La imagen de las luces hace referencia a las categorías de cultura, civilización, progreso, libertad y educación de la humanidad. El modelo epistemológico de la Ilustración es el de guiarse por el intelecto evitando todo entusiasmo excesivo, sentimiento, prejuicio o autoridad externa no racional. Sabemos que este ideal racional, junto con las condiciones económicas de la época, desembocó en los acontecimientos revolucionarios de 1789, la desaparición de los privilegios de la nobleza y el triunfo de la burguesía como fuerza política.

El optimismo emancipatorio ilustrado aparece negado ya en la primera línea de la novela de Carpentier. En una especie de breve prólogo, escrito en primera persona, a diferencia del resto de la obra, que privilegia al narrador omnisciente, las primeras palabras son: "Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente". ¿A qué máquina se refiere? A la máquina del Terror, a la guillotina, aplicación de la técnica a la eliminación de los opositores a la Revolución Francesa. Esta primera frase del prólogo introduce uno de los temas principales de la obra: el retorno de la opresión tras las esperanzas revolucionarias. Descubrimos que se trata de la guillotina más tarde, cuando el episodio es vuelto a contar y comprendemos que lo que en el prólogo era llamado la Máquina y la Puerta, es definido como: "la Puerta Estrecha por la que tantos habían pasado de la luz a la noche sin regreso" (p.203).

Ironía del autor esta referencia a la luz de la vida que habían debido abandonar las víctimas de la revolución, segadas por el desarrollo de las luces de la razón.

Poner al Siglo de las Luces bajo la presencia siniestra de la guillotina, símbolo de la culminación de las ideas ilustradas en una realidad sangrienta, pretende destacar la paradoja de que una revolución, hecha en nombre de la Razón, la fraternidad, la libertad, terminó convirtiéndose en una fuerza irracional, destructora (Carpentier señaló que en su novela había una predominancia absoluta del color rojo como presencia de la sangre), en pura voluntad de poder (así lo muestra la evolución del personaje de Victor Hugues), nueva inquisición (esta última palabra es utilizada varias veces en el texto).

Gracias a la mirada ingenua y amante de la verdad de dos de los personajes principales: Esteban y Sofía, descubrimos que los hombres "incorruptibles" que hacen las revoluciones (e Incorruptible era el apelativo de Robespierre) suelen enquistarse en el poder y terminan totalmente transformados por éste hasta hacerse idénticos a los tiranos que destronaran ayudados por las ideas de igualdad y justicia. La novela nos invita a reflexionar sobre el germen de corrupción encerrado en la práctica del poder, lo que en tres pasajes es llamado la "borrachera del Traje" (p.125, p.127, p.326), cuando los atributos externos del poder terminan siendo internalizados por el individuo hasta constituir una segunda personalidad. Se comprende fácilmente que la novela haya sido tachada de antirrevolucionaria y que se la haya relacionado con la destitución de Carpentier, en 1967, de su cargo de director de la Editora Nacional de Cuba. Sin em-

bargo, al respecto es necesario matizar, dada la simpatía que el autor manifestó por Victor Hugues como figura antinorteamericana.

Quizás convendría recordar las grandes líneas de la trama, para aquellos que no han leído la novela o lo han hecho hace mucho tiempo. Se inicia la historia cuando la muerte de un rico comerciante de la Habana deja a dos hermanos, Carlos y Sofía, y a su primo enfermizo, asmático, Esteban, frente a un negocio del que no quieren ocuparse. Los tres adolescentes gozan de la nueva libertad viviendo una vida nocturna de iniciación a las ciencias experimentales propias del siglo de las luces, disfraces y sueños ininterrumpidos. Esta existencia sin metas precisas pero llena de vagos proyectos de viajes a Europa, de nostalgias de lo desconocido, cambia radicalmente el día en que irrumpe en el ilustre caserón colonial un negociante francés francmasón que los inicia en la tempestad política que sacude a Europa. Victor Hugues, personaje histórico según nos advierte Carpentier en el epílogo, lleva consigo a Esteban a París, y vuelve con él al Caribe convertido en comisario revolucionario encargado de instaurar el nuevo orden en las colonias francesas de la Guadalupe y Cayena. Tanto Esteban, primero, como Sofía, que se convierte en amante de V. Hugues, descubrirán en este personaje y en su evolución el fracaso de los ideales revolucionarios. Serán testigos de las mezquindades (espíritu de comerciante), las pequeñeces (su afán de imitar a Robespierre), su crueldad indiferente al dolor (las ejecuciones en masa que no permiten ver el rostro humano de los condenados, que son anónimas), el aburguesamiento (formación de una nueva clase de privilegiados, los nuevos ricos que toman el lugar de la antigua nobleza), el retroceso de las ideas emancipadoras (el decreto del Año II de abolición de la esclavitud es abolido por otro del año X que la restablece), la sustitución de los ideales de universalidad por la más rabiosa xenofobia (todo extranjero pasa a ser un sospechoso e indeseable en Francia, tema éste de gran actualidad si pensamos en el Front National de Le Pen y su popularidad creciente). Asqueados por esta transformación de una revolución en la que tanto habían creído, Esteban y Sofía se alejan de Victor Hugues.

El último capítulo, el séptimo (¿número clave?) nos cuenta el final de Esteban y Sofía. Ambos viven sus últimos años en Madrid, completamente retirados de la vida social. Cuando sobrevienen los acontecimientos del 2 de mayo pintados por Goya, cuando el pueblo de Madrid se levanta contra el invasor napoleónico, Sofía coge unos viejos espadones y arrastra a Esteban a una muerte segura en las calles, ametrallados por las tropas francesas. Esteban pregunta a su prima porqué o por quién van a luchar y ella le contesta que lo harán junto a ese pueblo que ha salido a la calle. Los decepcionados de la revolución terminan dando su vida, luchando contra el opresor.

La visión que Carpentier nos deja del siglo de las luces es sumamente crítica. Epoca de las grandes esperanzas e ideales, es también generadora de las grandes derrotas y frustraciones. El autor cubano no deja de señalar con su prosa magistral todas las debilidades y contradicciones de una revolución que, a la manera de Cronos, terminó devorando a sus hijos. Esteban acaba por no entender: "los procesos de una política en constante mutación, contradictoria, paroxística, devoradora de sí misma" (p.104)

El carácter histórico que Carpentier da a su novela en el epílogo en el que afirma haber trabajado sobre archivos no puede ocultar la oportunidad de una crítica que parece apuntar a las purgas de Stalin y a la burocracia y la lucha por el poder instaladas en los llamados socialismos reales. Recordemos que los movimientos ilustrados desembocan en el siglo XIX y XX tanto en el positivismo conservador de Comte como en los movimientos socialistas. De todas maneras, esta crítica es limitada por declaraciones posteriores de Carpentier que afirmó que el terrible defecto de Esteban era ser "el utópico", "el idealista", "el intelectual" que rechaza toda política concreta.

Con la Revolución Francesa, después de los nobles, adversarios políticos, las primeras víctimas serán los moderados (girondinos, francmasones) que, habiendo contribuido personalmente a los acontecimientos de 1789, rehusan acompañar a los jacobinos en su radicalización y gobierno del Terror. Pero las depuraciones revolucionarias no se detienen allí (p.110, p.113, p.114); a su vez, los jacobinos caerán en desgracia y terminarán sus días en la misma guillotina a la que enviaron tantos adversarios. Sólo los que saben cambiar de chaqueta a tiempo, acomodarse a los vientos que soplan, cada vez más determinados por los intereses económicos de una nueva clase dirigente, serán los que se perpetúen en el poder. Esta emergencia de los nuevos privilegiados está expresada con gran elocuencia y fuerza simbólica en el episodio de la utilización del estrado de la guillotina para la función de ópera a la que asisten en primera fila los que gracias a la revolución han hecho recientemente su riqueza: "Las tablas fueron lavadas y cepilladas para que en ellas no quedaran huellas de sangre, (...) Noche de gala donde se volcó repentinamente el nuevorriquismo de la colonia. Cuando la gente de menos hubo llenado los linderos del espacio reservado a la gente de más, separada de la plebe por cuerdas forradas de terciopelo azul con lazos tricolores," (observemos que ahora la separación es republicana) "aparecieron los capitanes, cubiertos de entorchados, condecoraciones, bandas y escarapelas, acompañados de sus dudúes, enjoyadas, enajorcadas, consteladas, de piedras buenas y piedras malas, platas mexicanas y perlas de Margarita, hasta donde pudieran ostentarse."

La revolución, hecha en nombre de la libertad, instaurará la censura justificada por la razón de estado y por las grandes empresas justicieras que se propone (la libertad vendrá más tarde, promete, cuando se hayan realizado los cambios necesarios, la libertad aparece como una ridícula pretensión pequeño-burguesa en tiempos heroicos y sublimes. Dice V. Huges: "Estamos transformando la vida del hombre, pero se duelen de que unas gentes de letras no puedan reunirse ya para leer idilios y pendejadas. ¿Serían capaces de perdonar la vida a un traidor, a un enemigo del pueblo, con tal de que hubiese escrito hermosos versos!" (p.120). De ser un movimiento guiado por principios de la razón (igualdad, justicia), la revolución se convierte en culto de la personalidad (Robespierre). Después de haber combatido la religión católica, se instaura una nueva: "Esteban se enteró con estupor de la celebración de la Fiesta del Ser Supremo, y lo que era más desconcertante aún, de la condena del ateísmo como actitud inmoral y, por consiguiente, aristocrática y contrarrevolucionaria. (...) Los hombres sin Dios eran calificados ahora, de monstruos desolados".

Retorna el absolutismo, aunque ahora no se justifique por derecho divino sino por necesidad política del momento. Una fuerza proveniente de la misma naturaleza humana parece lastrar todo esfuerzo tendente a la realización de la utopía. Se vuelve a las mismas prácticas egoístas y jerárquicas, el antiguo orden renace de las cenizas de su destrucción. Los conductores de la revolución afirman que la realidad es la única consejera posible y que los mismos imperativos éticos en virtud de los cuales habían iniciado su acción deben ceder su lugar a la realidad y callar. El pensamiento utópico que niega una realidad imperfecta para avanzar hacia un futuro mejor ya no es admitido: “Contradicciones y más contradicciones—murmuró Esteban—. Yo soñaba con una Revolución tan distinta”. “¿Y quién te mandaba creer en lo que no era?”- preguntó Victor (...) “Una Revolución no se argumenta: se hace” (p.142).

Ahora bien, a pesar de todos los fracasos y todas las traiciones de la revolución, Carpentier sigue, sin embargo, como lo han demostrado los críticos (Donald Shaw, 1981, Claude Dumas, 1970), creyendo en los ideales revolucionarios. Podemos preguntarnos entonces: ¿en qué funda Carpentier la capacidad de emancipación humana, en la fidelidad a los principios de la razón o en algo más profundo, en un trasfondo irracional, en una pasión?

Observemos que los auténticos seguidores del ideal emancipatorio en la novela son Sofía y Esteban junto con el pueblo de Madrid en reacción epidérmica y desorganizada ante el imperialismo napoleónico. Sofía es mujer, y más que individuo, es el arquetipo mismo de la mujer, la hermana, la amante y la madre, aunque no tenga hijos (los personajes femeninos de Carpentier son arquetipos, recordemos el caso extremo de *Los pasos perdidos*). Sofía reúne todos los atributos del arquetipo femenino construido por la cultura a través de la historia de nuestra especie. Este carácter aparece afirmado en diferentes ocasiones pero en el capítulo V se manifiesta de forma particularmente pregnante. Esteban vive una iluminación -nuevamente la metáfora de las luces- pero esta vez en su versión mística, no racional: “Entonces se produjo el deslumbramiento. Se sintió como rescatado, devuelto a sí mismo por una jubilosa revelación: Todo lo entiendes ahora. (...) Miras el rostro y entiendes lo único que debiste entender, tú que tanto te afanaste en perseguir verdades que rebasaban tu entendimiento. Fue ella, la primera mujer conocida, madre estrechada por ti en vez de la que nunca llegaste a conocer. Es ella la que te reveló las esplendorosas ternuras de la hembra en el insomnio velado, la compasión de tus pádecimientos y la apaciguadora caricia dada en el alba. Es ella la hermana que conoció las sucesivas formas de tu cuerpo como sólo una amante inimaginable, crecida contigo, hubiera podido conocerlas” (p.262). Por otro lado, su nombre, “Sofía”, nos remite a una rica tradición hermética. Sofía como el saber que no es simple ilustración sino sabiduría que incluye un fundamento ético.

Esteban es tan enfermizo tanto al comienzo de la novela como al final, cuando ofrece su vida, que su virilidad apenas se manifiesta. La primera descripción que se nos ofrece de él es claramente similar a las representaciones de Cristo crucificado: “ahora estaba asido—colgado— de los más altos barrotes de la ventana, espigado por el esfuerzo, crucificado de bruces, desnudo el torso, con todo el costillar marcado en relieves, sin más ropa que un chal enrollado en la

cintura. Su pecho exhalaba un silbido sordo, extrañamente afinado en dos notas simultáneas, que a veces moría en una queja” ¿Se trata sólo de la proyección de un aspecto del mismo Carpentier, afectado por el asma en su juventud?

Otro personaje menor aunque no poco significativo, parece ser el portavoz de las convicciones de Carpentier: el médico y curandero Ogé es un coloso negro que afirma que la verdadera revolución radica en una “imitación de Cristo”, en una transformación espiritual y no solamente en un cambio económico y político.

¿Es una coincidencia si de los tres personajes nombrados, los únicos fieles a un profundo ideal emancipatorio, ninguno corresponde a la norma occidental del varón blanco poderoso y conquistador?: una mujer, un varón casi desencarnado y un miembro de una minoría étnica sometida que cultiva, además, el saber mágico de sus antepasados africanos.

Nos preguntábamos, entonces, en qué basa Carpentier su fe en la capacidad emancipatoria de los seres humanos. El análisis de *El siglo de las Luces* nos señala una tendencia que el autor comparte con un vasto movimiento de desencanto respecto a la razón ilustrada. Este movimiento va desde el surrealismo, que Carpentier descubriera en París (1928-1939) hasta los desarrollos propiamente filosóficos de la Escuela de Frankfurt.

Esta reacción de desencanto respecto a las posibilidades emancipatorias de la razón opone la Ciencia, la Moral y la Filosofía a la fuerza inagotable de la Vida. Se acude a esta fuente de energía, a las pulsiones descubiertas por el psicoanálisis y reinterpretadas en clave mística porque ya no se considera a la razón capaz de asumir la conducción de los hombres hacia la utopía. Recordemos que el surrealismo asigna un poder revolucionario a las instancias irracionales del ser humano (de ahí la práctica, por ejemplo, de la escritura automática y el interés de los surrealistas por las manifestaciones de la libido en el arte). Entre los filósofos más conocidos de esta tendencia de desconfianza frente a la razón figura Marcuse. Habermas se refiere a él con palabras que muy bien pueden aplicarse a las expectativas de Carpentier. Nos dice que el autor de *Eros y Civilización* espera: “El nacimiento de una subjetividad rebelde a partir de una naturaleza que es anterior a la individuación y a la razón” (...) “Marcuse tiene una confianza milenarista en la dinámica renovadora de las pulsiones que opera a lo largo de la historia, que acabará rompiendo con la historia, y que al fin dejará que emerja lo que entonces aparecerá como prehistoria” (Habermas, 1975, p.293)

Y Habermas señala que el objetivo de Marcuse es dar un fundamento biológico al socialismo, lo cual justamente es contradictorio con el socialismo que, en cuanto teoría, considera al individuo como un producto histórico. Marcuse había visto, tras la retirada del proletariado, a los jóvenes estudiantes y a las mujeres como los nuevos sujetos revolucionarios.

Marcuse comparte el enfoque de Adorno y Horkheimer según el cual el dominio de la naturaleza externa por la razón instrumental (que se desarrolla en toda su plenitud especialmente a partir del siglo de las Luces) había implicado un sometimiento paralelo de la naturaleza interna del hombre. Para estos filósofos se plantea entonces la necesidad de una reconciliación entre la naturaleza y la civilización, tema netamente romántico.

Con la Ilustración, con esa orgullosa entrada en la era de la ciencia y la técnica, afirma la escuela de Frankfurt, el yo se declara independiente y amo de la naturaleza sin percibir la relación dialéctica que lo ha constituido como identidad a partir de la naturaleza indiferenciada. El dominio de la naturaleza de que se jacta la Ilustración es también dominio de la naturaleza interna del hombre. Así, el hombre ha quedado cercenado, escindido, progresivamente empobrecido a medida que su poderío técnico crecía. Recordemos al respecto la tragicómica lucha de Victor Hugues, instalado en el poder, contra la naturaleza caribeña tropical a la que quiere dar la forma de los jardines neoclásicos europeos, diseñados por la razón humana en medidas formas geométricas. Su intento es presentado como el ataque de la razón a los secretos de la alquimia. Leemos: "En los siempre retrocedidos linderos del humus caían troncos centenarios, copas tan habitadas por pájaros, monos, insectos y reptiles como los árboles simbólicos de la Alquimia. Humeaban los gigantes derribados, ardidados por fuegos que le llegaban a las entrañas" (...) "Venceré la naturaleza de esta tierra—decía—. Levantaré estatuas y columnatas, trazaré caminos, abriré estanques de truchas, hasta donde alcanza la vista. Sofía deploraba que Víctor gastara tantas energías en el vano intento de crear, en esta selva entera, ininterrumpida hasta las fuentes del Amazonas, (...) un ambicioso remedo de parque real cuyas estatuas y rotondas serían sorbidas por la maleza en el primer descuido" (...) "Quería el Hombre manifestar su presencia ínfima en una extensión de verdores que era, de Océano a Océano, como una imagen de la eternidad" (p.317)

Observemos que Carpentier da por vencedora final a la naturaleza que terminará cubriendo todo lo construido por el orgullo y la necesidad humanas. Hoy, quizás, no podamos ser tan optimistas si pensamos en la destrucción irreversible que día a día sufre el Amazonas y demás bosques y selvas de la tierra.

Y es que en Carpentier, la naturaleza es más que mera naturaleza en el sentido en que la podemos entender nosotros como conjunto de ecosistemas que es necesario preservar. La naturaleza de Carpentier tiene resonancias místicas. Así, Esteban alcanza la plenitud de la dicha en la contemplación de la naturaleza marina concebida como manifestación de un saber misterioso e inmemorial. El pasaje tiene ecos baudelairianos puesto que hace de los fenómenos observados signos de una trascendencia intuída: "Contemplando un caracol—uno solo—pensaba Esteban en la presencia de la Espiral durante milenios y milenios (...) asombrándose ante aquella Ciencia de las Formas desplegada durante tantísimo tiempo frente a una humanidad aún sin ojos para pensarla. ¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente, y que aún no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa? Mirar un caracol. Uno solo. Tedéum." (pp.174-175)

Todos recordamos lo que ya es un lugar común al hablar de Carpentier. Su famosa declaración de que "En América el surrealismo resulta cotidiano, corriente, habitual" (viaje a Haití en 1943). Para el autor, la naturaleza americana guarda una potencia que no posee la europea. Leemos: "Comparaba el joven, en su memoria auditiva, la diferencia que había entre las lluvias del Trópico y las monótonas garúas del Viejo Mundo. Aquí, un potente y vasto

rumor, en tiempo maestoso, tan prolongado como un prelude de sinfonía, anunciaba de lejos el avance del turbión (...) Un deleitoso olor a bosques mojados, a tierra entregada a humus y savias, se expandía hacia el universal olfato hinchando el embozo de las aves, agachando las orejas del caballo infundiendo al hombre una rara sensación de apetencia física; vago deseo de estrecharse con una carne de ansias compartidas." (p.159) Y esa potencia es comunicada por la Naturaleza al hombre que está atento a ella. Resulta interesante observar la correlación entre los paisajes de lluvia y humedad y el aumento de las dudas de Esteban sobre los principios revolucionarios. El agua, símbolo "profundo y orgánico" de la mujer y su llanto para Bachelard, imagen perteneciente al régimen nocturno según Gilbert Durand, se halla asociada en la novela al hallazgo de un verdadero sentido de la vida más profundo que las demostraciones racionales de ese siglo de las luces (imagen tomada del régimen diurno durandiano, régimen de la división, la clasificación, la separación ordenada).

La concepción de Carpentier de la naturaleza es anterior a la Ilustración. En ese sentido resulta revelador examinar el artículo "Naturaleza" de la Enciclopedia de Diderot, esa monumental obra del siglo XVIII que resume las aspiraciones y conocimientos de los ilustrados. El autor del artículo anónimo, se esfuerza en desechar toda interpretación de la Naturaleza proveniente del Renacimiento o de las escuelas "de los antiguos" que otorgue a la naturaleza un carácter sagrado, forma del panteísmo que, dice: "puede conducirnos a la idolatría ya que con esas palabras (naturaleza) los antiguos paganos entendían algo que sin ser Dios actuaba continuamente en el universo". En su lugar, propone una definición de naturaleza completamente acorde con el espíritu científico newtoniano: "reunión de los cuerpos que constituyen el estado presente del mundo, considerado como principio por virtud del cual actúan y reciben la acción según las leyes del movimiento". Así, pues, el siglo XVIII dio gran importancia a la naturaleza pero lo hizo, en general, desde el punto de vista de su control y dominio. La naturaleza se convirtió en un ámbito de fenómenos que había que describir y conocer para poder explotar y poseer. Nos hallamos lejos, entonces, de la significación que Carpentier acuerda a la contemplación de la naturaleza. En ese sentido, en Jean Jacques Rousseau podemos encontrar una actitud similar, por lo que se lo caracterizó a menudo como pre-romántico, calificación con la que se puede estar o no de acuerdo, no me detendré ahora en ello. Pero, indudablemente, la actitud de Esteban frente a la naturaleza implica su sacralización y sus sentimientos son, en más de una ocasión, un eco de los cambios que en ella se producen.

La naturaleza humana, en tanto parte de la Naturaleza, también fue objeto de atención por parte de los ilustrados. Muchas veces se exagera el racionalismo de este siglo XVIII, olvidando que justamente lo que lo diferencia del siglo anterior, fue el abandono de un seco racionalismo por una actitud más amplia que respetaba y exaltaba el lugar de las pasiones y de los sentimientos. Voltaire, Diderot y muchos otros filósofos insistieron en el carácter positivo de las pasiones en tanto ellas son el motor de la acción. Sin embargo, hay que hacer una aclaración: se afirmaba que las pasiones habían de ser dirigidas por la razón y cuando en la Enciclopedia se las estudia (artículo "Pasiones"), se las

analiza reduciéndolas a combinaciones más o menos complicadas de placer y dolor y se insinúa su origen biológico, carente de todo misterio. El tratamiento de las pasiones durante el siglo XVIII tomó el rumbo del utilitarismo ético: fomentar las pasiones útiles para la sociedad. En base a ello, se desarrolló la filantropía, actitud que se basaba en la necesaria relación entre sentimiento y ética. Encontramos numerosas alusiones a los movimientos filantrópicos en la primera parte de la novela. De esta relación entre sentimiento y ética surgió el impulso de las campañas de abolición de la esclavitud y de la tortura. Carpentier nos muestra cómo esta pasión va siendo reemplazada poco a poco por la red de intereses personales y de clase. El “gran fuego” que había visto Esteban del otro lado del océano, en Francia, se apaga finalmente cuando la pasión ética ya no lo anima.

Pero debemos retener una diferencia fundamental entre la concepción de la pasión como motor de la acción en los ilustrados y la concepción de la pasión en Carpentier. Frente al materialismo y naturalismo enciclopedistas de voluntad analítica y explicativa, se opone el misticismo y trascendentalismo de Carpentier que nos presenta la pasión de justicia, la pasión de la utopía como una constante humana misteriosa.

Este carácter misterioso de la pasión en la novela encuentra su marco adecuado en la insistencia de Carpentier en aquellos aspectos de la historia del siglo XVIII que Gusdorf llama “la otra cara del siglo de las luces”: gusto por las historias fantásticas tenidas por verdaderas (sirenas, barcos fantasmas), creencias rosacruces (historias de reencarnados), experiencias de magnetismo realizadas por Mesmer y, por supuesto, todo lo que brinda el trasfondo afro-cubano (magia, curanderismo, cascadas de la videncia).

La misma estética de Carpentier es totalmente contraria a la estética enciclopedista del siglo XVIII. El ideal neoclásico de medida, simetría y equilibrio contrasta con la estética barroca de la multiplicidad y la acumulación no reducible a la unidad, propia de Carpentier. Al respecto, podemos recordar un detalle sumamente significativo. Entre dos cuadros de la vieja casa colonial, uno titulado “Explosión en una catedral” y el otro una pintura de autor francés que mostraba un remedo de “monumento asiático romano” lleno de paz y estabilidad, Esteban prefiere, al comienzo y al final de la novela, el primero. “Explosión en una catedral” le atrae por la angustiada tensión que produce: “una columnata esparciéndose en el aire a pedazos (...) antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas” (p.16). Ya la crítica ha subrayado el carácter simbólico de este gusto del personaje: representación de la crisis del siglo, crisis de valores, crisis personal de Esteban, así como la continuidad de la tradición y las bases de la religión (sólo una columna cae y las otras quedan firmes). Pero corresponde también señalar que a esta carga semántica del cuadro corresponde una estética emparentada con el romanticismo. Representación de las catástrofes abandonando la composición neoclásica propia de un David y su Juramento de los Horacios, tema tan republicano, para volcarse hacia la diagonal y la multiplicidad angustiada como base de una estética de las pasiones que ya no aceptan el control racional ilustrado.

A esta novela, cabría aplicarle el hegeliano nombre de “fenomenología del espíritu” puesto que nos presenta “la experiencia de la conciencia”, aunque esta vez sea el camino histórico inverso que hace la conciencia humana desde los ideales de razón y ciencia hasta su entrada en la pasión y el misticismo románticos.

Esteban encuentra envejecidos, fisurados y remotos los libros de autores que al comienzo de su aventura revolucionaria tanto le apasionaran: Voltaire, d’Holbach, Marmontel, el Rousseau de *El Contrato Social*. El pasaje a una nueva etapa de conocimiento es señalado, entre otras maneras, por sus nuevos gustos literarios: Ossian, Goethe, y sobre todo Chateaubriand.

La existencia apartada y reclusa de Esteban y Sofía, madre e hijo, hermanos y amantes en Madrid es también la unión del hombre y la naturaleza, es la realización de la pasión. Por eso toma caracteres míticos (lejanos y confusos). Sabemos de esa parte final de sus vidas por la narración que el pueblo anónimo hace al primo Carlos (una encajera, un notario, un barbero guitarrista, una guantera). Esteban y Sofía viven en la “Casa del Misterio” (temida por sus ruidos de fantasmas) y mueren en el “Día sin término” (2 de mayo). Los depositarios del impulso revolucionario son, así, aquellos reconciliados con la naturaleza que, como he dicho anteriormente, no es concebida como puro fenómeno empírico sino como trascendencia, impulso místico de perfección. Para Carpentier, el nuevo sujeto revolucionario es, a la manera marcusiana, pulsional. Espontaneidad pura, Sofía es una Ménade que arrastra a Esteban a la calle a pesar de que la razón les dice que hallarán la muerte. Publicada en el año 1962, “El siglo de las luces” anuncia el sentir de toda una época en la que se produjeron acontecimientos tales como el mayo del 68 francés y los movimientos guerrilleros hispanoamericanos animados por las teorías del foco insurreccional del Che Guevara. Hoy, alejados de ese *pathos*, de esa pasión que intentó realizar la utopía, quizás somos menos sensibles al mensaje central de la obra de Carpentier pero, en todo caso, nos queda, como en toda obra maestra, “el placer del texto”.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T., HORKHEIMER, M., *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, trad. francesa de E. Kaufholz, Gallimard, Paris, 1974.
- BACHELARD, G., *L'eau et les rêves*, Corti, Paris, 1948.
- CARPENTIER, A., *El siglo de las luces*, Club Bruguera, Barcelona, 1980.
- CARPENTIER, A., *Los pasos perdidos*, ed. de Roberto González Echevarría, Cátedra, 1985.
- DIDEROT, D., D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers par une société de gens de Lettres*, MDCCLI, Pergamon Press, Paris.
- DUMAS, C., "El Siglo de las Luces" in Helmy F. Giacomani, *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Las Américas Publishing Co., New York, 1970.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1984.
- EHRARD, J., *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Flammarion, Paris, 1970.
- GOYARD-FABRE, S., *La Philosophie des Lumières en France*, Librairie Klincksieck, Paris, 1972.
- GUSDORF, G., *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, vol. IV, Payot, Paris, 1971.
- HABERMAS, J., *Perfiles filosófico-políticos*, trad. de M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1975.
- KANT, I., "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?", *¿Qué es Ilustración?*, con un estudio preliminar de Agapito Maestre, trad. de A. Maestre y J. Romagosa, Tecnos, Madrid, 1988.
- SHAW, D., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1981.
- SOBOUL, A., LE MARCHAND, G. FOGEL, M., *Le siècle des Lumières, L'essor*, Tome I, premier volume, P.U.F., Paris, 1977.