

Trans-textualidad y trans-genericidad: *La Ciudad de Dios* de Agustín en *El siglo de las Luces* de A. Carpentier (1962) y de H. Solás (1991). Ogé y Sofía o el compromiso noble

RENAUD MALAVIALLE

SORBONNE UNIVERSITÉ – FACULTÉ DES LETTRES

1. Las obras literarias o audiovisuales de ficción narrativa, como todas las artes del relato, ilustran y cuestionan la modernidad con distintos medios y desde distintas perspectivas. Las trayectorias de los personajes o de un protagonista particular pueden leerse como diversos modos de expresión artística del sujeto. Desde los caballeros andantes de las novelas medievales hasta el ingenioso hidalgo don Quijote –el protagonista satírico y ambiguo de la novela arquetípica de Cervantes–, desde la epopeya del Cid hasta las andanzas y picardías de un Lazarillo y otro Guzmán de Alfarache, una larga historia artística acompaña las formas modernas de definición del sujeto que desarrollaron los pensadores precursores de la antropología contemporánea.
2. En 1977, el premio Cervantes distinguió en Alejo Carpentier un incansable tejedor de diálogos culturales. En las novelas del cubano franco-ruso, los personajes son vínculos entre continentes, son personalidades que se realizan en unos intercambios enriquecedores. Los personajes carpenterianos figuran seres cuyos encuentros propician inversiones de perspectivas y son el nutrimento dialéctico de unos ricos itinerarios existenciales. Se conoce la experiencia parisina de Alejo Carpentier, su vivencia del cataclismo humano y cultural que significó la Segunda Guerra Mundial. Aquella vivencia desembocó en la novela *Los pasos perdidos* (1953), una novela del desengaño en la que el protagonista pretendía en vano remontar el hilo de la historia. La voluntad de enfrentarse con los límites de la tradición y la de explorar los extremos de la modernidad informan toda la narrativa del autor cubano. En unas publicaciones para las revistas en línea *La Jiribilla* y *Raison publique* (Malavialle, 2010, 2012), estudiamos los principales personajes de la intriga narrativa, quienes ocupan más espacio narrativo [1]. Explorar las significaciones de un personaje que desaparece al final del

capítulo primero, en el umbral de las grandes aventuras, permite entender más hondamente la obra. Porque si bien el mestizo Ogé solo aparece al principio de la novela, resulta sin embargo decisivo el aura del médico y el arranque que significa en la trayectoria de Sofía, el empuje duradero que su encuentro propicia en la iniciación de los jóvenes durante toda la intriga de la novela. El mestizo Ogé merece un estudio propio, aunque en relación con Víctor, el amigo que lo trajo en casa de los adolescentes, y con Sofía.

3. Decisivo, este personaje lo es para la intriga, como lo observaremos en una primera parte, pero su trascendencia resulta cada vez menos indudable para el conjunto de la novela. Veremos cómo se puede entender dicha instancia narrativa, más que como un mero personaje, como la figuración de una idea trans-textual e incluso trans-genérica en el caso de la adaptación cinematográfica realizada por Humberto Solás en 1991.
4. El sistema de los personajes del *Siglo de las Luces* sugiere una reflexión original no ya tanto sobre la condición histórica del ser humano, una reflexión muy compartida en tiempos del existencialismo, como sobre los orígenes mismos de todo tipo de plasmación de dicha conciencia. No faltaron autores, como Gilson (1944, 1952) o Marrou (1950), quienes indagaron en aquellos orígenes y genealogía, pero lo hicieron en la sombra del materialismo imperante. Ciertas tendencias críticas podrían no haber cuestionado bastante la estructura temporal ambivalente de aquella novela de la madurez, al no valorar bastante las potencialidades a largo plazo de las concepciones del tiempo formuladas por Agustín. Y tampoco se percibió hasta qué punto los personajes de aquella novela, Carlos, Esteban, Sofía y Víctor, todos muy plásticos en efecto, significaban sin embargo cada uno como una dimensión excesiva, pero posible, del esfuerzo hacia lo que René Girard llama *conversión* novelesca (Girard, 1962). Sofía es la única protagonista que logra semejante conversión; y lo hace en un movimiento estrechamente relacionado e inversamente proporcional con el que su amante Víctor experimenta en un compromiso político desenfrenado, hacia la perdición. Los demás personajes, los dos hermanos de la joven habanera, ilustran dos modalidades de la distancia con respecto al compromiso en *El Siglo*.
5. La primera es la neutralidad, la función testimonial de un personaje presente casi solo al principio de la intriga, pero que vuelve al final de la narración adquiriendo entonces un papel fundamental, para la significación

de la novela: Carlos. Al hermano de la protagonista le toca hacerse cargo de la casa familiar, de la base económica tradicional. Pero es también él quien, al final de la novela, investiga las *res gestæ* de Sofía para que puedan contarse y el testimonio permita pasar el relevo a otras generaciones.

6. La segunda forma de distancia con la acción comprometida en el curso de la historia revolucionaria se caracteriza por las ansias intelectuales e idealistas de Esteban, el mártir de la mirada quien acaba cegado y encarcelado.
7. En contrapunto, el compromiso pragmático y por fin absolutamente narcísico de Víctor Hugues, vencedor oportunista hasta consumirse a sí mismo en sus empresas endemoniadas («venceré la naturaleza»), figura paroxísticamente la *vanitas*. El único personaje femenino, en cambio, Sofía, presentado al principio como una figura protectora, idealista pero consecuente, acaba siendo la encarnación, según el narrador, de la sabiduría. El narrador consagra, en efecto, su *estatus* confirmando una suerte de predestinación onomástica al conceder a su nombre la grafía griega («Sophia»). Y he aquí que la prosopopeya acaba en el imperativo categórico y *secularmente* sagrado de la rebelión popular, la de la comunidad espontánea, en el Madrid del 2 de mayo, frente a la tiranía radical de las tropas invasoras con pretensiones soberanas ilegítimas del emperador *moderno* Napoleón. El gesto de Sofía no es romántico como se podría propender a interpretarlo, sino alegóricamente místico. Por eso tal vez Humberto Solás insista, en las últimas escenas de la película, cuando Esteban intenta convencer a su prima de que salir a la calle en plena revolución es irracional, en la firmeza de la protagonista en contestar a Esteban que *no entiende nada*. También curado del romanticismo y totalmente desengañado, Esteban no alcanza el nivel de conversión de Sofía, como lo señalan sus lecturas de Chateaubriand o de Goethe, descubiertas por un Carlos incapaz de interpretar el interés de su primo por dichos autores. En la adaptación, Humberto Solás supo precisamente dificultar cualquier lectura romántica de los acontecimientos últimos. De modo que señala el remanente romanticismo invertido de Esteban, quien proclama la vanidad de todo compromiso, especialmente cuando resulta tan peligroso, después de haber admirado la Revolución en todo momento y en todas partes, cuando buscaba modelos que no podían sino decepcionarle y volcarle en abismos de amargura o desengaño. Interpretar la actitud de Sofía como un romanticismo descabellado sería entonces olvidarse de cómo el narrador de la novela termina el relato novelesco de tan

ejemplar trayectoria femenina con la aventura serena y libre de quien «se entregó al joven oficial De Sainte-Affrique, que la amaba con wertheriano recato desde su llegada a la colonia» (Carpentier, 2003; 359). La anécdota se cuenta como si Sofía se jubilara de toda actividad novelesca experimentando la perfección simbólica, final y originaria a la vez¹. En un recuerdo de cómo a Ogé se le representó el acto de amor carnal, surge la escena como rizando el rizo. ¿Por qué esta tan corta y anecdótica evocación de una entrega libertaria en un relato a menudo tan sensual? Porque de una liberación se trata, en Sofía, tan radical que no da ya más materia para el relato de una crisis. Dos palabras en la frase siguiente acabarán de convencer al escéptico: «Volvía a ser dueña de su propio cuerpo cerrando, con un acto a su voluntad debido, el ciclo de una larga enajenación» (Carpentier, 2003; 359). Sofía es *dueña* de sí misma acabando con un periodo de *enajenación*. Sería difícil dudar del esfuerzo del narrador por convencer al lector de que la trayectoria de liberación de Sofía se ha cumplido ya, puesto que a quien se entrega la protagonista es precisamente a su doble existencial: a un joven, romántico todavía, como lo seguía siendo ella misma poco antes, a un joven que sí tiene todavía que vivir y aprender. Se entiende así que la trayectoria formativa de Sofía terminó. Y también se comprende la significación de la elipsis narrativa de la novela, que se pasa por alto, entre el final del capítulo sexto ya citado y el principio del séptimo, como un decenio de la vida de la protagonista. Antes de terminar la intriga y la novela, se narra el último y auténtico compromiso de Sofía quien se lanza a la calle, seguida por un Esteban desconcertado, casi bajo la forma de un evangelio moderno. En efecto, será a través de los testimonios recogidos por las investigaciones de Carlos, quien se fue a Madrid en búsqueda de algunas huellas de los últimos momentos y de la verdad de sus hermanos desaparecidos, será entonces a través de un testimonio elaborado como la intriga integrará el relato de los acontecimientos críticos y trágicos que explican la muerte de Sofía y su desaparición misteriosa con Esteban. Y lo que dicho evangelio cuenta, es que el sacrificio voluntario tuvo lugar en el frente anti-tiránico. Sofía no huyó de un frente absolutamente legítimo y noble, en una de las únicas guerras indudablemente justas para el pensamiento político tomista o humanista, en una situación colectiva de legítima defensa. De forma que la lucha anti-tiránica colectiva es el lugar donde Sofía da sentido y fin a una

1 Sofía parece alcanzar, al final del itinerario iniciático concluido por el capítulo VI, la libertad originaria encarnada por «Tu mujer» en *Los pasos perdidos*.

vida llena, con una entrega total, y todo menos vana². Porque es el momento y el lugar donde se construye un sujeto despejado de las frustraciones y quimeras que pueden quitar todo valor o interés por aquello de lo que se siente ajeno. Pero para sentirse ajeno de la comunidad martirizada, hay que tener la distancia del extranjero radical, como la tiene Esteban, o la del eremita que renuncia al mundo. También puede ser la distancia del narcisismo cínico, aquel que pertenece tanto a la ciudad terrenal que se ama a sí mismo hasta el menosprecio de Dios... o de la comunidad. En Carpentier, y parece que en ello, está la transtextualidad que señala la semejanza y la distancia para con el texto agustiniano; Dios y la comunidad se identifican en un grado máximo. Y, de hecho, la reacción de Sofía carece de ambigüedad. Se entrega en una lucha desenfrenada por el derecho irrenunciable de la comunidad a resistir, a defender su libertad, siendo la libertad política el equivalente de su propia libertad personal, conquistada precisamente entre los brazos de un aprendiz de tirano. Amor propio o dignidad personal, amor político solidario en situación extrema, Sofía emblemata no tanto la heroización de la mujer como la máxima dignificación del ser humano. La dignidad del ser humano en situación extrema la representa aquí una mujer que, si no se ensució en combates de ambiguas motivaciones, no duda, al cabo de una trayectoria iniciática, en sacrificarse para la patria sin fronteras, la de la libertad. La única ambigüedad está por supuesto en el juego del autor con los modelos y el imaginario cristianos que maneja secularizándolos, pero secularizándolos en un *séptimo* capítulo de estructura narrativa para-evangélica.

8. En la adaptación cinematográfica epónima, *El Siglo de las Luces* de 1991, Humberto Solás rindió homenaje al juego carpenteriano, al preferir un final místico a una versión heroica y romántica, como podía haberla propuesto en tiempos de la propaganda propia de la exaltación revolucionaria de los años 1960 en Cuba. Humberto Solás, con una película audaz, compensa las limitaciones del género, que en dos horas tiene que adaptar un relato como mínimo diez veces más extenso, en términos de tiempo de lectura. Pero lo que nos interesa es que confirma en todo, pasándola a otro género, una lectura del *Siglo de las Luces* atenta a otra trans-genericidad, aquella de la que cabe tratar ahora, que lleva de uno de los iniciadores inte-

2 En el tiempo de la escritura, dicha interpretación hace eco al himno cubano, la Bayamesa y los famosos versos que proclaman que *Morir por la patria es vivir*. Cabría solo puntualizar que la patria, para Sofía, resulta ser muy verosímilmente la humanidad.

lectuales de la modernidad, Agustín, a nuestra ya mítica novela de Carpentier, patrimonio de Cuba, de la literatura hispana y mundial.

9. Sofía emblematiza tanto en la novela como en la película la trayectoria que conduce de cierta sabiduría, afirmada onomásticamente por el mismo narrador en una barroca grafía helenizante, hasta el sacrificio personal por la comunidad martirizada, figurando cierta elevación de la ciudad celestial. En cambio, Víctor Hugues figura correlativamente la progresiva decantación hasta el punto límite de la ciudad terrenal: cuando, a pesar de todos los esfuerzos románticos de Sofía, Víctor formula asquerosamente las palabras odiosas de la separación definitiva, lo hace después de haber perdido toda caridad («lárgate con tus porquerías»), toda esperanza («no espero nada de quienes nada esperan³»), toda fe («no creo en nada» [Carpentier, 2003; 222]). Aquellas marcas de desamparo moral, formuladas en términos cristianos de perdición nada menos que de las tres virtudes teologales, quedan muy explícitas, ora asumidas por el narrador, ora en estilo directo. Y es precisamente entonces, cuando Sofía consigue su libertad⁴. Así se entiende que el último gesto relacional de Víctor con Sofía venga narrado como un intento de abuso sexual, señal simbólico de frustración desesperada y último esfuerzo de dominación: «Agarrándola por los brazos, el hombre la zarandó a lo largo de la habitación, lastimándola, empujándola, hasta arrojarla en la cama de un empellón. Cayendo sobre ella, la abrazó fuertemente sin hallar resistencia» (Carpentier, 2003; 358).
10. Resulta llamativo que la actitud de Sofía subraye hasta sus últimas consecuencias la vanidad alcanzada por Víctor: la respuesta de la joven queda caracterizada en conformidad con los criterios morales contemplados por Agustín, una referencia tanto menos citada cuanto muy perceptible que, por ello mismo, llama la atención: «lo que se le ofrecía era un cuerpo

3 «Nada espero de quienes nada esperan» le suelta Sofía a Víctor en el capítulo VI (Carpentier, 2003; 357), poco antes de separarse de él.

4 No deja de ser un procedimiento significativo este fenómeno dialéctico: el encuentro, positivo en el caso de Sofía, con la libertad resulta semejante, pero de signo simétricamente opuesto, al de Víctor quien descubre que lo ha perdido todo. Para quien, como lo comenta el narrador, ya no tiene nada, ya no tiene nada material que perder, la libertad surge como una posibilidad sin límites. Pero la libertad es un arma de doble filo. Puede llevar a dos extremos con los que volvemos a encontrar la concepción agustiniana del amor: el amor o la pasión propios, es decir, el orgullo hasta el menosprecio de la comunidad (de Dios según Agustín), que es la misma ciudad terrenal, o el amor de la comunidad (o la pasión de Dios) hasta el menosprecio de sí mismo (Agustín, *La Ciudad de Dios*, libro XIV, capítulo XXVIII), que es la pura ciudad celestial, la de la auténtica nobleza, no ya del romanticismo sino de la posibilidad del sacrificio o del martirio.

frío, inerte, distante, que se prestaba a todo con tal de acabar pronto» (Carpentier, 2003; 358). Un cuerpo frío, inerte, fue lo que no se propuso, según el comentario del suicidio de Lucrecia por Agustín, la noble romana como salida frente al peligro de la violación, sino la del suicidio. El acto que los antiguos pueden interpretar como señal de virtud y que resulta difícilmente condenable desde una ética precristiana viene precisamente analizado con sumo cuidado por el teólogo. Si bien no pretende en absoluto juzgar la persona, Agustín examina este caso límite y trágico para mostrar cuál podría ser una vía más conforme con el ideal cristiano. Y será casual que Sofía se enfrente con la situación sin que se le ocurra mínimamente optar por la vía del suicidio, la de Lucrecia⁵. De modo que, si Sofía es la sabiduría, también es aquí un modelo de virtud cristiana tal como la interpreta en todos casos Agustín. Esta distancia, esta determinación desapasionada, Sofía es capaz de tenerla *después* de exploradas las leyes del deseo y de la afirmación del cuerpo. El contraste es fuerte, en efecto, entre el desenlace mórbido de su relación con Víctor y la elevación de Sofía en cuerpo y alma, inmejorablemente plasmada en este pasaje del mismo capítulo: «Colmada la carne volvía hacia las gentes, los libros, las cosas, con la mente quieta, admirada de cuan inteligente era el amor físico» (Carpentier, 2003; 334). Pero el gesto de Sofía, al romper el círculo de la violencia, significa en todos casos dominio y sangre fría. Y parece complementario de un itinerario iniciático plenamente culminado, lo que Girard llama una conversión novelesca. En dicho itinerario se observa la fuerza de las tantas veces mal interpretada pasividad cristiana, denunciada como moral del débil, pero cuya fuerza, al

- 5 Un resumen útil del examen agustiniano del suicidio de Lucrecia y de las implicaciones morales del hecho de sufrir una violación en *La Ciudad de Dios*, I, 17, lo proporciona Pierre Manent (2010; 304-310), al contrastar la visión cristiana con su perversión maquiaveliana: «Le viol fait partie de la *consuetudo bellorum*, et les soldats d'Alaric [...] se sont conduits sur ce point selon la coutume. Certaines femmes ont préféré se tuer que de subir un tel outrage. Quel cœur d'homme (*quis humanus affectus*) leur refuserait le pardon [...] ? Inversement, il serait insensé de porter des accusations contre celles qui n'ont pas voulu se tuer, refusant d'éviter par ce crime le crime d'un autre. Donc Augustin ne porte pas de jugement sur les personnes. Cette réserve ne l'empêche pas de s'engager ensuite dans une analyse détaillée des problèmes moraux impliqués dans le fait de subir un viol [...]. L'erreur des femmes qui se suicident [...] réside dans la confusion entre la *pudicitia* et *pudor*. La *pudicitia* sait distinguer entre l'âme et le corps, le volontaire et l'involontaire, tandis que la *pudor* tend à les confondre. [...] Une femme n'a rien à punir en elle par une mort volontaire quand, violentée sans aucun consentement de sa part, elle est victime du crime d'un autre».

contrario, viene aquí evidenciada por la contrastiva impotencia de Víctor, quien pretendiera poco antes «vencer la naturaleza» misma⁶.

11. La correlación inversamente proporcional entre el movimiento de pérdida de Víctor y la elevación moral y física de Sofía sugiere una modalidad temporal especial y ambivalente, propiamente apocalíptica. Dicha ambivalencia es propia de la perspectiva de la separación del buen grano y de la cizaña asumida por el narrador omnisciente y la construcción de la novela. Y, de hecho, el movimiento alcanza su término en el capítulo sexto, cuando el tiempo narrativo de la intriga contada de forma continuada también alcanza su fin, antes del séptimo capítulo plenamente apocalíptico. Es decir que el doble movimiento termina en vísperas simbólicas del «*dies iræ*» también llamado «día sin término» (Carpentier, 2003; 368), narrado en el capítulo séptimo, de tan rica significación escatológica.

Ogé y el horizonte de perfección

12. Si bien ambos personajes alcanzan extremos, monstruosos en el caso de Víctor y casi ejemplares en el de Sofía, no quita que quien encarna al hombre cumplido hasta sus últimas consecuencias y desde el principio de la novela, sin necesidad de una trayectoria novelesca que lo revele, es el mulato Ogé. Este personaje aparece al principio de la narración con una eficacia espectacular y un carisma sereno. De hecho, Ogé es un personaje muy especial, en el que la crítica no se ha detenido suficiente, por motivos obvios. Primero, por su presencia, aunque decisiva, únicamente en los primeros momentos de la intriga, tan solo en el primero de los siete capítulos de la novela. El otro motivo de la relativa falta de interés que pudo despertar es que, sin situarlo en la economía para-teológica y teleológica de la narración, la crítica se dificulta la percepción de una funcionalidad del personaje, cuya importancia y cuyo impacto iniciático son inversamente proporcionales con su discreción. He aquí algo desconcertante, pero fácilmente explicable.

6 *El Siglo de las Luces*, capítulo VI. Aquí se puede señalar otra relación con *Los pasos perdidos*: en ambos casos, el personaje varonil occidental fracasa en entender las vías del amor natural en la primera novela, y se aleja lo más posible del místico en la segunda. Pero en *El Siglo*, la mujer occidental logra una conversión que es a la vez síntesis del amor natural y místico, aquello en que procede su liberación.

13. Cabe apuntar que Ogé es el único personaje que no evoluciona durante las primeras noventa páginas de las trescientas setenta y cinco que comprende la edición de Alianza Editorial. Las características morales y psicológicas del médico son constantes y, si ocurren cambios importantes, no se le dedica ningún relato que exprese una trayectoria fuera de la explicación histórica de su sabiduría, del servicio curativo que le prodiga a Esteban, de su firmeza frente a Víctor Hugues, de la asunción de la cruel realidad de la ley del Talión que rige durante los procesos históricos críticos que se desbordan en la violencia.
14. En efecto, el doctor Ogé surge en el relato como el amigo francmasón de Víctor, compartiendo con el negociante y futuro político francés afanes y visiones revolucionarios del mundo, es decir, doctrinas y enfoques sociales nuevos. Comparte con el negociante una oposición frente al Antiguo Régimen de privilegios y discriminaciones, pero solo hasta cierto punto. O más bien no se limita en la visión de Víctor. En efecto, poco después de la evocación de un posible e inminente Apocalipsis, Esteban, el observador, aprecia la discrepancia entre Ogé y Víctor nada menos que sobre el maestro del primero. Martínez de Pascualy es un «filósofo notable», según el narrador, «muerto en Saint-Domingue algunos años antes, cuyas enseñanzas habían dejado huellas profundas en algunas mentes» (Carpentier, 2003; 76). He aquí la fórmula de Víctor para calificar, de forma anticipadamente esencialista, al intelectual: «¡Un farsante!». Y el narrador deja entender el menosprecio del racionalista por las doctrinas espiritualistas que pretendían «establecer comunicaciones espirituales, por encima de las tierras y los mares, con sus discípulos [...] entre velas encendidas, signos de Kábala, humos aromáticos y otras escenografías asiáticas» (Carpentier, 2003; 76). El juicio de Víctor suena tanto a racionalismo estrecho como a antisemitismo, en todos casos a etnocentrismo y falta de apertura tal vez. Pero es muy significativa la respuesta de Ogé. Es la única, en la boca de este personaje, que el narrador califica literalmente de *violenta*. Frente a Víctor que alecciona a Ogé hablando con mucha facilidad de la necesidad de «romper sus cadenas», el sabio médico defiende por su parte la enseñanza de su maestro, para quien solo el saber compartido salva, colectivamente. Martínez de Pascualy, en efecto, «explicaba que la evolución de la Humanidad era un acto colectivo, y que, por lo tanto, la acción iniciada individual, implicaba necesariamente la existencia de una acción colectiva: quien más sabe, más hará por sus semejantes» (Carpentier, 2003; 76). Con lo que Víc-

tor, quien onomásticamente significa la combatividad exitosa, «asintió *blandamente*», caso raro en él.

15. El carisma de Ogé queda patente en otra ocasión, cuando expone a los jóvenes y a Víctor que no pueden permanecer en Port-au-Prince donde arrasa la rebelión. Cabe estar muy atento a la dialéctica del juicio que se desarrolla en este pasaje donde Ogé le salva la vida al grupo, contra la propia voluntad o el deseo bien claro de no marcharse. Ogé explica la violencia revolucionaria como réplica de la infame represión que conoce bien, puesto que su hermano Vincent (un personaje histórico) fue martirizado con sus compañeros por los colonos, solo por haber querido cumplir la ley, usar del derecho de ciudadanía, concedido por la República, como negro o mulato. Entonces, a un Víctor Hugues que le pregunta incrédulo quien mató a su hermano, le contesta «*Ustedes*». Como el francés no entiende, le repite que «*Ustedes*», es decir, los blancos, generalmente negociantes, y lo hace Ogé, en palabras del narrador, «con los ojos de una sombría fijeza que miraban sin mirar». Si vale una explicación sicologista, Ogé sabe perfectamente lo que hace: necesita sacudir las categorías mentales de un Víctor que prefiere imaginar la barbarie entre los negros, que no perpetrada por sus propios colegas negociantes. Por eso el sabio Ogé no tiene otra solución que espetarle una acusación que le implica simbólicamente a Víctor, por una solidarización realista entre su amigo y sus semejantes blancos y comerciantes, en una generalización poco usual en el masón universalista que no deja de ser (lo que, de hecho, sorprende a Víctor, lógica y legítimamente en este caso). Pero la necesidad de la bofetada sin mano, de una violencia simbólica por definición esencialista, deja lugar inmediatamente a una suerte de técnica de exorcismo del engranaje violento al que el cara a cara podía conducir o que podía conllevar.

16. La fijeza, en Ogé, de una mirada que *mira sin mirar*, además de la expresión de sufrimiento contenido, o de recuerdo de la desolación que puede expresar, si nos atenemos a una primera lectura sicologista, tiene una función arquetípica que René Girard describe magistralmente. En un ensayo exegético sobre el episodio evangélico de la lapidación impedida por Cristo⁷, Girard insiste en que el mesías no mira a los agresores a los ojos. Para no mirarlos, se agacha y mira al suelo, rompiendo el círculo vicioso, mimético y violento que estigmatiza, esencializándola, a la víctima emisaria

7 Ver René Girard (1994; 179-186 / 1999; 90-99).

que también puede llegar a ser cualquier defensor de ella. Se rompe también así el círculo vicioso que estigmatizaría, esencializándolo también, al grupo esencializante. En resumen, Ogé asume por un instante cierto maniqueísmo contra los maniqueos, por su valor especular y factor de toma de conciencia, usando de razón práctica; pero inmediatamente y de forma duradera, disuelve el mismo maniqueísmo al quitarle las bases del juego dialéctico del que se nutre siempre hasta desencadenar la violencia⁸. Esta antropología de Ogé alcanza aquí una pericia que la razón liberal de Víctor no le permite entender⁹.

17. De forma que esta novela puede leerse como una auténtica suma teológico-política moderna, es decir, a la vez histórica y novelesca: en términos agustinianos, sería el relato de la elevación de una partícula ejemplar hasta la salvación, de una parte de la Ciudad celestial, tras un itinerario de ilusiones románticas más o menos difícil o plenamente superadas. La auténtica pareja plenamente justificada de la novela es la de un mestizo emblemático ya convertido y capaz de *comprender* la rabia vengativa, la pasión romántica, tanto en lo que atañe al *pathos* personal como en el caso de la patología social, sin sucumbir a ella sin embargo, y de su émula, Sofía, cuya temporalidad figura la de la *eclesia* agustiniana, la reunión *progresiva* de los Justos. La temporalidad de los Justos que van peregrinando por la ciudad terrenal nutre la dimensión progresiva de una narración fundamentada en la ambivalencia del tiempo de la historia, propia de la *Ciudad de Dios*.

8 La filósofa francesa Simone Weil, quien se interesó tanto en el marxismo como en el catolicismo, escribió que: «L'Évangile contient une conception de la vie humaine, non une théologie» [*Œuvres complètes*, t. VI, vol. 4, p. 191, Cahier XIV]. René Girard afirma compartir con Simone Weil la intuición, fundamental en su obra, de que los evangelios son ante todo una antropología.

9 En la página 74 de la edición consultada (Carpentier, *El siglo de las luces*, Madrid, Alianza Editorial, 2003) Sofía pregunta: «¿y es muy honesto este negocio?» Víctor le contesta: «hay que empezar por algo». Se reconoce el pragmatismo de Víctor, y cuesta contestarlo. Sin embargo, resulta interesante que, precisamente, dicho algo sea sus intereses de él, y unos intereses propios, en el sentido más estrecho de la palabra. Basta con poner esta doctrina en relación con el pulso entre Ogé y Víctor sobre Martínez de Pascual para entender la distancia que potencialmente media entre los dos amigos de circunstancia. Víctor y Ogé tienen ambos un papel en la apertura de Sofía. Pero Víctor va a representar la experiencia del mal para Sofía, un mal necesario que enseña a vivir, un mal insustancial, como defecto del bien, en la concepción platónico-agustiniana que esta novela asume, el del egoísmo descabellado, cuando Ogé resultará ser la perspectiva de emancipación dentro la comunidad. Por eso, más que Víctor desde luego, es el auténtico iniciador espiritual de Sofía.

18. Para concebirle un origen a dicha modernidad, tendría formas contradictorias, propias de la dialéctica de los extremos, y un límite, el del compromiso político a ciegas, que *El Siglo de las Luces* supo mostrar tanto por el contenido como por la forma, es decir, la concepción a la vez cíclica y progresiva del tiempo que la narración y la misma construcción en capítulos produce.
19. Si, como lo formula Alain Renault, la posmodernidad es un «achèvement hyper-individualiste de la modernité» (Renault, 1989; 60), Sofía figura la eficiencia en el tiempo histórico del progreso de la *civitas divina*. La auténtica pareja que conjura las extremidades y los extravíos *posmodernos* a lo Víctor Hugues, la configuran, sobre las mismas cenizas del fénix agotado, la heroína cubana en su unión místico-panteísta con Ogé, el franco-caribeño cumplido, profeta de la revolución y adepto de la imitación de Cristo¹⁰. Por eso, si la novela *El Siglo de las Luces*, este gran relato, convoca referencias teosóficas, kabalísticas y espiritualidades orientales, en un cosmopolitismo indudable, la novela no deja de tener a los Evangelios y a la *Ciudad de Dios* como hipo-texto. Y lo entendió bastante bien, mediante otro soporte artístico, el director Humberto Solás en su adaptación. De modo que aquellos dos maestros del relato contemporáneo obligan al lector activo, mediante sus palimpsestos narrativos, a intuir hasta qué punto sus autores, herederos en ese aspecto de Fernando Ortiz, comprendieron el milenarismo punto de inflexión que constituyen las referencias cristianas y patrísticas fundamentales, en el camino heurístico de la cultura occidental, judeo-cristiana y racionalista hacia el reencuentro con las espiritualidades que se quiso ver tanto tiempo como rivales, antinómicas o incompatibles. El mestizaje, para Alejo Carpentier y para Humberto Solás, es la concreción consecuente de todo universalismo.

Bibliographie

- 10 Nada sugiere mejor la intemporalidad de Ogé, un auténtico doble literario de su hermano histórico, quien acabó siendo rebelde, que las ideas que el médico negro profesa sobre la Revolución. Sus ideas vienen afectadamente formuladas en términos anacrónicos, ya que el narrador afirma que para Ogé «un Espectro recorre el mundo», anticipando a Marx casi un siglo; y muchas formulaciones remiten a representaciones nacidas no tanto de la Revolución francesa como insertas en unas potencialidades revolucionarias milenaristas o mesiánicas. Aquellos pasajes denuncian al mismo tiempo e irónicamente cierta propensión a realizarlas con demasiada prisa y facilidad, es decir los idealismos o romanticismos inconsecuentes, que no las necesarias aspiraciones a un mundo mejor.

CARPENTIER Alejo, *El Siglo de las luces*, Madrid, Alianza Editorial.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961.

GIRARD René, *Quand ces choses commenceront*, Paris, Arléa, 1994.

GIRARD René, *Je vois satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999.

MALAVIALLE Renaud, « El Siglo de las Luces d'Alejo Carpentier ou l'historicité sans conditions », en Jean Lamore (dir.), *Espaces d'Alejo Carpentier*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

_____, «Sofía o el tiempo de los Justos», *La Jiribilla*, La Habana, 24 al 30 de abril de 2010

_____, « Le sujet politique dans *El Siglo de las Luces* (1962) de Alejo Carpentier », Angers, Raison Publique, 2012.

MANENT Pierre, *Les métamorphoses de la cité*, Paris, Flammarion, 2010.

MARROU Henri-Irénée, *L'ambivalence du temps de l'histoire chez saint Augustin*, Paris, Vrin, 1950.

RENAULT Alain, *L'être et l'individu*, Paris, Gallimard, 1989.