

Trabajo de cátedra

ESTRATEGIAS DE SUPRESIÓN Y SILENCIAMIENTO EN *EL REINO DE ESTE MUNDO*, DE ALEJO CARPENTIER



Gramma

Córdoba Poó, Rafael

Rafael Córdoba Poó mrafaelcordoba@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

vol. 32, núm. 65, 2020

revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 04 Junio 2020

Aprobación: 14 Julio 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2602045017/index.html>

Resumen: En su novela *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier construye una historia sobre el proceso independentista haitiano dándole importancia no solo al relato hegemónico de los colonos franceses, sino también a la percepción de la comunidad de esclavos, cuya cosmovisión implica una novedosa reelaboración de la historia. Esta reescritura, sin embargo, no evita caer en categorías de pensamiento propias del positivismo europeo y convierte al negro en un subalterno, cuestión que se aborda en este trabajo a partir del análisis de los espacios, su relación con los personajes y el uso de la focalización y de la representación.

Palabras clave: Subalternidad, Real Maravilloso, Focalización, Negritud.

Abstract: In his well-known novel *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier narrates the Haitian independence process, giving importance not only to the hegemonic French colonialist perspective but also to the experiences of the slave community whose *Weltanschauung* implies a reworking of history. This rewrite, however, cannot detach from a European positivist lens and ends up depicting Blacks as subalterns. This work proposes to examine this treatment by means of an analysis of the spaces in the novel, their relation to the characters, and the use of focalization and representation.

Keywords: Subalternity, Real Maravilloso, Focalization, Blackness.

NOTA DEL EDITOR

Trabajo presentado en la cátedra de Seminario de Literatura Iberoamericana, 4.º año, turno noche, a cargo de la Dra. Marina L. Guidotti.

I. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El reino de este mundo (1949), de Alejo Carpentier, es a menudo postulada como novela paradigmática de la narrativa latinoamericana. Su fama suele atribuirse a que presenta una realidad cultural y religiosamente sincrética que pone, a la par de valores y estéticas occidentales, otras concepciones del mundo. La obra asume

tanto la perspectiva del colonizador como la del esclavo en tanto focaliza distintos hechos desde el punto de vista de ambos para conformar una visión totalizadora de la realidad antillana.

Uno de los puntos fundamentales para entender los mecanismos de la obra estudiada es el concepto de *negritud*, acuñado por el poeta antillano Aimé Césaire en su poemario *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) para hablar sobre la africanidad del negro antillano, habitante de un lugar híbrido, carente de orígenes, de historia y de lengua propias. El término es retomado por Franz Fanon, martiniqués como Césaire, en su obra *Piel negra, máscaras blancas*, donde señala que «el alma negra es una construcción del blanco» (2009, p. 46); el poder real del blanco sobre el negro no radica en su capacidad para someterlo físicamente, sino de representarlo, puesto que la representación oficia como instrumento de alienación. El problema principal del negro antillano, entonces, yace para Fanon en la incapacidad para autorrepresentarse. Es nominado negro por su color de piel y sin consideración alguna por su pasado, lengua, tradición o aspecto, con lo cual se lo despoja de todas sus cualidades distintivas como integrante de un grupo para sumarlo forzosamente a una categoría que cancela todas estas posibilidades en pos de una sola. El hombre occidental construye la imagen del negro como contraparte de la suya y deposita en aquella todas las cualidades que se rehúsa a ver en sí mismo.

En tanto instrumento de alienación, la literatura construye representaciones que contribuyen a la formación de la identidad de los representados. Oficia de vehículo de la imposición cultural y, con su prestigio social y su ventaja tecnológica maguntina, eclipsa y desprestigia los mecanismos de autorrepresentación de quien, viéndose representado sin consideración alguna hacia aquellos elementos con los cuales conformó su propia identidad, es convertido en un subalterno. Al respecto, María José Vega apunta que «la estrategia imperial pasa por la eliminación de las culturas indígenas y, especialmente, por la supresión del proceso de identificación del indígena con un pasado culturalmente rico y diverso» (2003, p. 57), puesto que «la eliminación de la historia del colonizado es uno de los instrumentos de su enajenación cultural» (2003, p. 61). Si bien los haitianos de Carpentier no son indígenas, dicha conclusión describe también su realidad.

Para contrarrestar esta fuerza de alienación, nace el movimiento de la negritud a partir de textos programáticos, revistas como *Légitime Défense* (1932) y *L'Étudiant Noir* (1934) y la editorial *Présence Africaine* (1947), cuya fundación es llevada a cabo por autores negros de diferente procedencia. Al respecto, Vega comenta que «este grupo reunía a negros antillanos y americanos con negros africanos, y los reunía por su relación con un mismo centro metropolitano y su pertenencia al ámbito de la francofonía» (2003, p. 40); de modo que su unión encuentra su origen en las similitudes estructuradas por la mirada del colonizador francés, quien les impuso su realidad lingüística, política y racial.

El reino de este mundo narra los avatares del norte de Haití desde la época colonial hasta bien entrado el período independentista a través de las experiencias de personajes ficticios, como el esclavo Ti Noel, y de personajes históricos, como su amo, Monsieur Lenormand de Mezy, Paulina Bonaparte y el rey Enrique I (Henri Christophe en la novela). La obra se estructura mayormente alrededor de las vivencias de Ti Noel, discípulo del líder vodú Mackandal primero, esclavo

rebelde después, moneda de canje de su amo en Santiago de Cuba, esclavo nuevamente bajo la tiranía de Henri Christophe y finalmente un *houngan* tras la caída de este. La focalización, empero, es compartida por varios personajes, tanto individuales como colectivos, lo cual da lugar a una pluralidad de voces que aporta al desarrollo de la narración una tensión constante que se entremezcla con la cuestión de la representatividad y, por consiguiente, de la subalternidad.

Seymour Menton (1993) propone *El reino de este mundo* como la primera nueva novela histórica latinoamericana basándose en su suscripción a varios postulados que él determina. El primero refiere a:

... la subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de esta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir (p. 42).

Carpentier no solo inaugura este género, sino también una nueva estética de corte ideológico destinada a confrontar una caracterización de América como mundo en que lo mágico y sobrenatural está presente en la cotidianidad, con una Europa que apenas atisbó a concebir algo semejante, concepto que elabora en el prólogo de la obra, «manifiesto que proclama la teoría de lo real-maravilloso» (Müller Bergh, 2006, p. 491). A su vez, la imposibilidad de conocer toda la verdad se entiende como preocupación constante a partir de la focalización múltiple aquí empleada como recurso para presentar los sucesos narrados desde distintas voces, comúnmente una focalización negra y otra blanca.

El segundo rasgo remite a «la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos» (Menton, 1993, p. 42). Varios ejemplos de esto pueden ser encontrados en la obra. Quizás el más notorio de ellos sea la total ausencia de la figura de Toussaint Louverture, prócer insoslayable de la independencia haitiana.

Además de estas distorsiones y omisiones, otra de las diferencias postuladas por Menton refiere a la ficcionalización de personajes históricos, lo cual difiere con la novela histórica tradicional de autores como Walter Scott en tanto estas siempre estaban estructuradas a partir de protagonistas ficticios (1993, p. 43). Salvo por Ti Noel, la existencia de Monsieur Lenormand de Mezy se encuentra bien documentada y el protagonismo histórico de Paulina Bonaparte, Henri Christophe y el *houngan* Mackandal no admite discusión alguna.

El último rasgo que Menton atribuye a la novela histórica, la proyección de más de una interpretación de los sucesos desarrollados a través de distintos personajes y visiones de mundo, también se relaciona con la imposibilidad de conocer la verdad (1993, p. 44). Tal como fue dicho, el recurso empleado en *El reino de este mundo* para tomar en consideración las distintas perspectivas posibles en el relato es la focalización. Los diferentes puntos de vista, normalmente aquellos de personajes negros o blancos, sean colectivos o individuales, son alternados y yuxtapuestos.

A la presente investigación le interesa estudiar la representación que se hace tanto de los actores dominantes como subalternos para determinar qué relaciones se establecen entre ellos y qué papel cumple el autor implícito en su configuración y en la administración de sus focalizaciones. La misma intención de lo real maravilloso se ve cuestionada por un autor implícito que, creyendo

reivindicar la realidad cultural latinoamericana, cae en categorías de pensamiento metropolitanas e imperialistas que la someten a una exotización que le impone la visión europea al subalterno retratado. Concretamente, se busca demostrar que la representación del negro en la obra es abordada desde un pensamiento que le es ajeno y que el lenguaje usado por el narrador impide un tratamiento equitativo entre los polos yuxtapuestos en el relato y ubica uno sobre el otro.

El criterio utilizado para abordar el texto vuelve necesario traer a colación el concepto de autor implícito desarrollado por Wayne C. Booth (1961). Este no remite al sujeto de la enunciación textual, autor de carne y hueso, ni al narrador, sino a la imagen que el lector construye de un sujeto que escribe y cuya configuración depende plenamente de la totalidad del texto. A esta suerte de escriba oficial, que no es ni neutral ni indiferente, se le atribuyen compromisos que son inferidos a partir de significados extraíbles del texto y del contenido emocional y moral de las acciones y experiencias de sus personajes. Estos compromisos, independientemente de aquellos que el autor empírico pudiera asumir o haber asumido en la vida real, se hacen visibles tácita o manifiestamente a partir de la forma total del texto.

We can be satisfied only with a term that is as broad as the work itself but still capable of calling attention to that work as the product of a choosing, evaluating person rather than as a self-existing thing. The "implied author" chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices

[Podemos estar satisfechos con un término que es tan amplio como la obra misma, mas también capaz de llamar la atención sobre la obra como producto de una persona que, consciente o inconscientemente, elige y evalúa lo que leemos. Lo entendemos como una versión ideal y literaria del hombre real; es la suma de sus propias decisiones](Booth, 1961, pp. 74-75)^[1].

El término responde a la necesidad de abarcar conceptualmente todos los significados que pueden desprenderse de un texto. Se emplea aquí por la posibilidad que brinda de señalar y analizar los conceptos ideológicos y morales de la obra de Carpentier, lo cual excede a las posibles atribuciones de la figura del narrador y al autor mismo en su condición de ser extraliterario. Siendo que resultaría fútil recurrir a observaciones que pudieran apoyarse solamente en la biografía del propio Carpentier, dado que excederían el objeto de estudio y su consideración relativizaría las conclusiones de esta investigación, esta prescinde de ellas. El concepto aquí planteado refleja intereses, inclinaciones e intenciones cuya existencia se ve constatada por el texto mismo, fuente de la evidencia aquí presentada y límite de la interpretación.

El narrador, por otro lado, está trabajado desde la perspectiva narratológica como «agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto» (Bal, 1990, p. 126), de modo que se le atribuyen a este todos los procedimientos propios del lenguaje y las construcciones que con él lleve a cabo, mientras que las ideas que de estas decisiones se desprenden se analizan a partir del autor implícito, llamado Carpentier, como el individuo cuya existencia no se limita al texto, y con el cual pueden coincidir en puntos de vista y concepciones de mundo.

Ahora bien, la novela de Carpentier, en tanto enunciado, implica la presencia misma de un papel actancial de «emisor» que establece correlaciones semánticas a partir del despliegue de una estrategia textual y requiere, por tanto, de la

existencia de un «destinatario» capaz de reconocerlas y decodificarlas. El presente trabajo considera la noción de Lector Modelo de Umberto Eco como «destinatario» a quien el enunciado texto es referido. Se caracteriza a partir de las operaciones interpretativas que le son exigidas para una descodificación y actualización exitosas del texto en sí (Eco, 2013, p. 83).

La particularidad del objeto de estudio propuesto atiende, también, a cuestiones de focalización en tanto dicho recurso es aprovechado para presentar la realidad tal cual es aprehendida por los sentidos de distintos personajes individuales y colectivos que son, a su vez, atravesados por sus conocimientos y concepciones de mundo. Abordado este recurso a partir de Bal y Genette, se propone nominar *focalizador* al sujeto de la focalización, «el punto desde el que se contemplan los elementos» (Bal, 1990, p. 110), y hacer una distinción entre focalizadores internos y externos, entendiendo que los primeros son aquellos que «participan en la fábula como actor[es]» (1990, p. 111) y los segundos, agentes anónimos que no participan de ella. A su vez, se incluye el uso del término *focalizador cero*, que refiere a «la omnisciencia del novelista clásico» en Genette (1989, p. 261) y que aquí se utiliza para referirse al punto de vista del narrador.

Por último, entendiendo que la problemática estudiada requiere de un tratamiento del esclavo negro como subordinado, no solo por su rango inferior en el contexto de la obra, que lo expone a una situación de dominio que lo perjudica, sino también por el tratamiento que recibe de parte del mismo texto, la presente investigación cree conveniente entenderlo como *subalterno*, término propuesto por Gramsci y reutilizado por el Grupo de Estudios Subalternos (*Subaltern Studies Group*) indostánico, para nombrar «al que posee un “atributo general de subordinación”, ya se manifieste en términos de clase, casta, edad, sexo, oficio o de cualquier otro modo» (Vega, 2003, p. 286).

A lo largo de estas páginas, se propone una estructuración de cuatro secciones para organizar los ejes vertebrales del análisis: «El Gran Allá», donde se caracterizan los espacios en los cuales se mueven los personajes; «Ogún Badagrí y la Diosa Razón», sección que estudia la relación entre uno y otro grupo con el espacio; «Sinfonías discordantes», donde se trabaja el movimiento que hace el autor implícito entre las distintas focalizaciones de lo blanco y de lo negro con el fin de ofrecer una mirada más completa de la realidad en la obra; finalmente, «Espejos incendiados» analiza los mecanismos de autopercepción implícitos en la yuxtaposición de lenguajes de lo blanco y de lo negro.

II. EL GRAN ALLÁ

La coexistencia de amos y esclavos en la obra establece, ciertamente, relaciones de poder muy marcadas entre los personajes. En tanto los amos blancos dominan múltiples aspectos de la vida de sus subordinados, estos encuentran espacios que los ayudan a evitar la lógica de explotación a la que son constantemente sometidos. En «El Pacto Mayor» (II, ii), grupos selectos de esclavos se reúnen secretamente para tramar contra sus opresores. Un «congreso de sombras» (Carpentier, 2014, p. 211) es llevado a cabo en Bois Caïman bajo el cobijo de la obscuridad y la «constante presencia del aguacero en las frondas estremecidas» (2014, p. 211) para sellar un pacto entre «los iniciados de acá y los grandes Loas del África» (2014, p. 212). La naturaleza aparece como

aliada en aras de la revolución y es descripta a partir de sus manifestaciones de fuerza. La tormenta cumple la doble función de resguardar la clandestinidad del encuentro y exponer a sus miembros a su potencia. El acceso al lugar demanda a sus convocados una completa inmersión en el medio natural: «los delegados de las dotaciones de la Llanura del Norte llegaron a las espesuras de Bois Caïman, enlodados hasta la cintura y temblando bajo sus camisas mojadas» (2014, p. 211), a lo cual el mismo medio responde envolviéndolos: «aquella lluvia de agosto, que pasaba de tibia según girara el viento, estaba apretando cada vez más» (2014, 211). El camino mismo exhibe, al abrirse el capítulo, un despliegue de fuerza de gran magnitud, «los truenos parecían romperse en aludes sobre los riscosos periles del Morne Rouge, rodando largamente al fondo de las barrancas» (2014, p. 211), que encuentra su punto cúlmine durante el discurso del *houngan* jamaíquino Bouckman, líder del levantamiento, al manifestar la divinidad su presencia mediante una gran luz: «Bouckman dejó caer la lluvia sobre los árboles durante algunos segundos, como para esperar un rayo que se abrió sobre el mar» (2014, p. 212).

Ti Noel, cuyo trayecto sigue la obra en este capítulo, modifica su relación con lo salvaje a partir de esta instancia. Tras ingresar renuente al medio que necesariamente oficia de escenario para la concreción del pacto mayor, «con el pantalón pegado a las ingles [y tratando] de cobijar su cabeza bajo un saco de yute, doblado a modo de capellina» (2014, p. 211), comienza una inmersión que lo lleva a aceptar una relación de mayor compenetración con la naturaleza. Al cerrar el capítulo, su regreso no muestra la incomodidad ni los reparos detallados al principio: «Como la lluvia había hinchado los ríos, Ti Noel tuvo que lanzarse a nado en la cañada verde, para estar en la caballeriza antes del despertar del mayoral. La campana del alba lo sorprendió sentado y cantando, metido hasta la cintura en un montón de esparto fresco, oliente a sol» (2014, p. 214).

Otro episodio que revela el fuerte compromiso entre los esclavos y la naturaleza tiene lugar en «Lo que hallaba la mano» (I, iii), al Mackandal, compañero de Ti Noel, recoger diversas clases de hongos y hierbas. En su búsqueda por ingredientes que puedan utilizarse para crear una pócima letal que le permita llevar a cabo su venganza contra los amos blancos, una enumeración de especies revela la vasta cantidad de recursos puestos a disposición del esclavo a partir de calificaciones asociadas con lo secreto, lo sintomático y lo infernal. Son señaladas aquí a partir de la cursiva:

Recostado a la sombra de un algarrobo, apoyándose en el codo de su brazo entero, forrajeaba con su única mano entre las yerbas conocidas en busca de todos los engendros de la tierra cuya existencia hubiera desdeñado hasta entonces. Descubría, con sorpresa, la vida secreta de especies singulares, *afectas al disfraz la confusión*, el verde verde, y amigas de la pequeña gente acorazada que esquivaba los caminos de hormigas. La mano traía alpistes sin nombre, alcaparras de *azufre*, ajíes minúsculos; bejuco que tejían redes entre las piedras; matas solitarias, de hojas velludas, que sudaban en la noche; sensitivas que se doblaban al mero sonido de la voz humana; cápsulas que *estallaban*, a mediodía, con chasquido de uñas *aplastando* una pulga; lianas rastreras, que se trababan, lejos del sol, en babeantes marañas. Había una enredadera que *provocaba escozores* y otra que *hinchaba la cabeza de quien descansara a su sombra*. Pero ahora, Mackandal se interesaba más por los hongos. Hongos que *olían a carcoma*, *a redoma*, *a sótano*, *a enfermedad*, *alargando orejas*, *lenguas de vaca*, *carnosidades rugosas*, *se vestían de exudaciones o abrían sus quitasoles atigrados en oquedades frías*, viviendas de sapos que miraban o dormían sin parpadear. El

mandinga deshacía la pulpa de un hongo entre sus dedos, llevándose a la nariz un *sabor a veneno* (2014, pp. 179-180).

Al igual que Ti Noel, Mackandal hace una aproximación inicial hacia la naturaleza antes de aceptarla por completo como aliada. Esta, para proponer el vínculo, es revelada a partir de las cualidades que consolidan un campo semántico útil a los propósitos del personaje. Al ponerse a su servicio para llevar a cabo su cometido, se establece una complicidad que, junto a la señalada en (ii, ii), postula la existencia de un vínculo estrecho entre el negro y lo salvaje, lo abierto. Por otro lado, los espacios cerrados se revelan como antagonistas de esta relación a través de su asociación directa con los blancos. Nótese que la penetración tanto del negro como de lo abierto en lo cerrado, concretado a través del veneno que Mackandal y la sacerdotisa Maman Loi confeccionan, es un ataque a la misma existencia del blanco que subrepticamente avanza desde la tierra hasta sus entrañas.

El veneno se arrastraba por la Llanura del Norte, invadiendo los potreros y los establos. No se sabía cómo avanzaba entre las gramas y alfalfas, cómo se introducía en las pacas de forraje, cómo se subía a los pesebres. El hecho era que las vacas, los bueyes, los novillos, los caballos, las ovejas, reventaban por centenares, cubriendo la comarca entera de un inacabable hedor de carroña. [...] Pronto se supo, con espanto, que el veneno había entrado en las casas. [...] Propietarios habían sido fulminados por el veneno que acechaba, como agazapado para saltar mejor, en los vasos de los veladores, en las cazuelas de sopa, en los frascos de medicinas, en el pan, en el vino, en la fruta y en la sal (2014, pp. 187-188).

La prosopopeya utilizada para registrar la intoxicación de tanto animales como humanos sugiere la presencia de una fuerza indeterminada que actúa al margen de toda lógica. La alianza entre negros y naturaleza se muestra aquí como un veneno —elementos unidos por la mano del hombre— que los desdibuja a ambos en tanto los macera y los enlaza hasta volverlos una identidad unívoca abocada a la causa antiesclavista.

Los blancos, por otro lado, resisten dentro de sus recintos amurallados. En la novela, la civilización occidental tiene construidos baluartes capaces de protegerla de toda incursión del mundo exterior reacio a ser reconfigurado por ella según su entendimiento. Sus murallas consisten de una exquisita iconografía que afirma su identidad frente al otro, como en la iglesia de Santiago de Cuba, dotada de imágenes de santos y pertrechos litúrgicos, o en piezas literarias que elaboran la realidad de tal modo que esta solo pueda ser aprehendida mediante el lenguaje que la determina. Monsieur Lenormand de Mezy muestra una predilección constante por los espacios cerrados, desplazándose a menudo entre uno y otro, sea la peluquería de Cap-Français (2014, p. 168), el albergue La Corona (2014, p. 206), París (2014, p. 207) o el Tívoli (2014, p. 226). También se señala que los colonizadores blancos se aíslan de la realidad circundante recurriendo a la prensa extranjera (2014, p. 168, p. 205), al teatro (2014, p. 205, p. 208, p. 225-228) o a la literatura (2014, p. 216, p. 234). Ha de notarse a su vez que, ante el levantamiento de esclavos que toma su propiedad por asalto e ingresa en el recinto de los amos, se produce un enroque que sitúa a Monsieur Lenormand du Mezy en la naturaleza para salvar su vida. Esta reubicación, empero, ocurre solo de manera parcial, en tanto se oculta detrás de una planta ornamental de jardín primero («un macizo de buganvillas» [2014, p. 217]) y un «pozo seco» (2014, p. 219) después.

Lo abierto y lo cerrado coinciden como espacio en una oportunidad. La dualidad que presenta el espacio abierto de la plaza, que al mismo tiempo oficia de espacio cerrado en tanto centro simbólico del Cabo Francés, da lugar a un choque de realidades que yuxtapone el ejercicio de poder puesto en práctica por tanto negros como blancos, ambos plenamente en control a partir de su relación con el espacio. El episodio de «El gran vuelo» (I, viii) da lugar a una combinación de elementos que permite un enfrentamiento textual entre las dos cosmovisiones en pugna. Al Mackandal ser llevado a la hoguera, la escenificación toma en cuenta ambas presencias:

Conducidos por sus amos y mayores a caballo, escoltados por guardias con armamento de campaña, los esclavos iban ennegreciendo lentamente la Plaza Mayor, donde las cajas militares redoblaban con solemne compás. [...] En el atrio de la Parroquial Mayor, junto al gobernador, a los jueces y funcionarios del rey, se hallaban las autoridades capitulares, instaladas en altos butacones encarnados, a la sombra de un toldo funeral tendido sobre pértigas y contrapuntas. Con alegre alboroto de flores en un alféizar, movíanse ligeras sombrillas en los balcones. Como de palco a palco de un vasto teatro, conversaban a gritos las damas de abanicos y mitones, con las voces deliciosamente alterada por la emoción. Aquellos cuyas ventanas daban sobre la plaza habían hecho preparar refrescos de limón y de horchata para sus invitados. Abajo, cada vez más apretados y sudorosos, los negros esperaban un espectáculo que había sido organizado para ellos; una función de gala para negros, a cuya pompa se habían sacrificado todos los créditos necesarios (2014, pp. 199-200).

La diferencia entre ambos grupos es guardada por la distancia entre lo alto y lo bajo, que, si bien tiene una significativa carga simbólica en la cultura occidental, a los negros les aporta la posibilidad de observar a Mackandal con mayor cercanía. La descripción sugiere un montaje que traviste tanto emblemas europeos como africanos para desnudar la incongruencia de la coexistencia de ambos en un entorno que les es ajeno a todos por igual y de distinto modo. Al fin y al cabo, ambos reelaboran el medio a partir de un Gran Allá, sea este el de los míticos reinos de la tradición oral africana o el del iluminismo francés y el clasicismo versallesco. Los tambores tocados en el acto aparecen aquí en manos del enemigo y a su servicio. Al respecto, Paul B. Miller observa que «*Where as the drums of the Afro-Caribbean ceremony had the function of evoking the presence of Mackandal, as his apparition rose above the torch flames, the military drums are now mere background to accompany his disappearance, his burning at the stake*» [Mientras que los tambores de la ceremonia afrocaribeña tenían la función de evocar la presencia de Mackandal, al su aparición elevarse por sobre las llamas, los tambores militares son aquí mero ruido de fondo para acompañar su desaparición, su muerte en la hoguera^[2]] (2001, p. 33). El dispendio hecho para «una función de gala para negros», «un espectáculo que había sido organizado para ellos», que pretende ser un castigo ejemplificador y termina siendo todo lo contrario, exhibe el encuentro de ambos espacios, el de lo abierto y lo cerrado.

III. OGÚN BADAGRÍ Y LA DIOSA RAZÓN

La relación establecida entre lo abierto y lo cerrado, que implica también en la obra una relación de oposición entre lo blanco y lo negro, da lugar a una conexión con lo mediato y lo inmediato, como bien puede desprenderse del vínculo con la divinidad que es de acceso directo para los esclavos practicantes de vodú e

indirecto para los amos católicos. Esta cuestión es revelada de forma casi directa por Bouckman, quien llama a la rebelión con las siguientes palabras (la cursiva es propia de este trabajo y no del texto original): «El Dios de los blancos *ordena* el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos *conducirán nuestros brazos y nos darán la asistencia*» (Carpentier, 2014, p. 212). La palabra, piedra angular de la fe judeocristiana, figura como agente indirecto de acción a través del verbo declarativo *ordenó*. Los dioses del vodú, por otro lado, mantienen una relación no mediada con sus fieles. La sacerdotisa Maman Loi hace también referencia a esta tendencia de la tradición afrocaribeña al contar sobre «mujeres violadas por grandes felinos que habían trocado, en la noche, la palabra por el rugido» (2014, p. 181).

Sin embargo, lejos de restringirse al campo de la práctica religiosa, las dos distintas formas de contacto con el mundo aplican a diversos ámbitos. Paul M. Miller señala que «*the White world is represented by mediation and distance, while the Afro-Caribbean world is best characterized by immediacy*» [«el mundo blanco es representado por la mediación y la distancia, mientras que el mundo afrocaribeño se caracteriza por la inmediatez»] (2001, p. 38). Ya en «Las cabezas de cera» (I, i), capítulo que abre la obra, se introduce una relación entre dos representaciones totales del poder de ambos grupos, los reyes. En ella se explica también que, mientras el poder de uno emana de su propia acción, el otro ejerce una autoridad distante, abstracta, surgida de una tradición más que de un mérito:

Aquellos reyes, además, cargaban con la lanza a la cabeza de sus hordas, hechos invulnerables por la ciencia de los Preparadores, y solo caían heridos si de alguna manera hubieran ofendido a las divinidades del Rayo o a las divinidades de la Forja. Reyes eran, reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y solo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amaricada la pierna al compás de un rigodón (Carpentier, 2014, pp. 171-172).

La mediatez es enfatizada a partir de la mención del «escenario», lugar propio de la representación, los «pelos ajenos», que refuerzan la idea de disfraz, y el adjetivo «amaricada», que remite a la farsa. La representación es, de hecho, puesta en escena efectivamente de la mano de la tercera esposa de Monsieur Lenormand de Mezy, quien ofrece, al igual que el retrato del rey de Francia colgado en la pared de la peluquería del primer capítulo, una representación dentro de otra representación. Al interpretar a la Fedra neoclásica de Racine, hace también el papel de actriz exitosa ante una audiencia obligada de esclavos que, por su concepción de mundo, no advierte que está ante un monólogo en alejandrinos, sino que cree que la dramatización es en realidad una declamación de su propia ama. En este episodio (2014, pp. 207-208), no solo se muestra a los esclavos incapaces de acceder a la ficción en juego, sino que además están impedidos de aprehender el léxico debido a una brecha lingüística. El narrador aprovecha esta brecha para enfocarse en la ignorancia de los negros a través de su interpretación de la situación:

Estupefactos, sin entender nada, pero informados por ciertas palabras que también en créole se referían a faltas cuyo castigo iba de una simple paliza a la decapitación, los negros habían llegado a creer que aquella señora debía haber cometido muchos delitos en otros tiempos y que estaba probablemente en la colonia por escapar a la policía de París [...]. La palabra «crimen» era parecida en la jerga insular. Todo el mundo sabía cómo llamaban en francés a los jueces; y, en cuanto al infierno de

diablos colorados, bastante que les había hablado de él la segunda esposa de Monsieur Lenormand le Mezy, feroz censora de toda concupiscencia (2014, p. 208).

El proceso de descodificación de los negros es detallado a partir del discurso indirecto libre, mostrando una inteligibilidad casi nula del parlamento neoclásico y ridiculizando su empeño. La cita raciniana es accesible para el lector modelo; la interpretación que desde el *créole* y desde la cosmovisión de los negros se elabora, no, lo cual expone a los negros como estúpidos («estupefactos») en tanto su línea de pensamiento no puede ser rastreada para arribar a la conclusión que incluye «jueces» y «diablos colorados».

Otro episodio que ejemplifica el conflicto entre los negros y la representación blanca aparece en «La noche de las estatuas» (IV, i). En él, Solimán, otrora masajista de Paulina Bonaparte y entonces paje de la reina María Luisa de Haití en su exilio romano, se encuentra frente a la *Venus victoriosa* de Canova, para cuya ejecución posó su antigua ama. Paulina, hermana del emperador Napoleón I, venida a La Española de la mano del general Leclerc para aplacar la Revolución haitiana, había comenzado un juego de seducción con Solimán, por lo cual este tenía amplio conocimiento de su cuerpo. Al palpar la estatua y reconocer la correspondencia de sus proporciones con las de su antigua ama, su conclusión dista de reconocer la posibilidad de que haya sido representada y se inclina por una asociación más directa:

Esa estatua, teñida de amarillo por la luz del farol, era el cadáver de Paulina Bonaparte. Un cadáver recién endurecido, recién despojado de palpito y de mirada, al que tal vez era tiempo todavía de hacer volver a la vida. Con voz terrible, como si su pecho se desgarrara, el negro comenzó a dar llamadas, grandes llamadas, en la vastedad del Palacio Borghese. Y tan primitiva se hizo su estampa, tanto golpearon sus talones en el piso, haciendo de la capilla de abajo cuerpo de tambor, que la piamontesa, horrorizada, huyó escaleras abajo, dejando a Solimán de cara a cara con la Venus de Canova (2014, p. 286).

Su fracaso a la hora de reconocer la representación frente a sus ojos lleva inmediatamente a un cambio de focalización que presenta el intento de resurrección que ejecuta como un acto extraño y temible, primitivo. El lector, partícipe de la cultura occidental en tanto asiste a una narración barroca y comparte las alusiones constantes a la cultura europea, se encuentra nuevamente ante una presentación más del subalterno como inferior, expuesto como carente de la complejidad de pensamiento necesaria para comprender la mediatización que el arte frente a él requiere.

No todos los negros de *El reino de este mundo* emprenden, sin embargo, una relación con el mundo tan inmediata. Henri Christophe, cocinero de la fonda La Corona devenido en rey de Haití, aprovecha las representaciones de los colonizadores blancos para dotar de legitimidad un gobierno que no podría sostener de otro modo. La descripción de tanto su palacio de Sans-Souci (III, ii) como de su fortaleza de La Ferrière (iii, iii), además de sus colecciones de arte y su lectura, testimonian no solo su asimilación, sino también su voluntad de dar prestigio a su civilización ante la mirada de las naciones blancas. Al hacer esto, olvida a sus súbditos, cuya única lectura posible del «empaque europeo» (2014, p. 272) con el cual Henri Christophe engalana su administración es la prolongación del poderío blanco en la isla. Su asimilación no

logra contrarrestar la amenaza del pueblo, ciego a la magnificencia del Estado y los símbolos de poder que él utiliza como protección.

Al construir la fortaleza para proteger a su gobierno de una posible invasión francesa, cubre las paredes con sangre taurina, recurso infalible en el vodú contra el enemigo, pero no cuenta con la posibilidad de tener que protegerse de los mismos haitianos. Henri Christophe se ve entonces inerme ante la amenaza de los poderes de la naturaleza que amenazan con derrotar al reino de la mediatez por él instaurado (2014, p. 274). Esta amenaza se presenta con mayor fuerza a partir de los tambores:

... redoblaron a un tiempo ocho cajas militares. [...] Las cajas, destimbradas, habían dejado el toque reglamentario, desacompañándose en tres percusiones distintas, producidas, no ya por palillos, sino por los dedos sobre los parches.

—¡Están tocando el manducumán! —gritó Christophe, arrojando el bicornio al suelo (2014, p. 270).

Al respecto, Miller hace notar que el abandono de los palillos en pos del contacto directo con el tambor llama la atención sobre la discrepancia entre las dos cosmovisiones en juego (2001, p. 38) y sentencia el cese de la representación en pos de un retorno al poder verdadero, natural. No en vano la primera consecuencia simbólica del rompimiento de filas indicado por el manducumán es la laceración del «estandarte de coronas y delfines del regimiento del Príncipe Real» (Carpentier, 2014, p. 270). El reino de Henri Christophe termina colapsando con todos sus símbolos.

IV. SINFONÍAS DISCORDANTES

La tensión entre Ogún Badagrí y la Diosa Razón, empero, no es simplemente aquella entre dos visiones de mundo, sino entre las distintas posibilidades de ser representado. El autor implícito da vida a un narrador culto que, si bien versado en tradiciones afrohaitianas, no esconde su inclinación hacia la confección de un relato europeizado de lineamientos manieristas. El narrador construye una estructura biplánica que habilita la coexistencia de dos focalizadores, por momentos los personajes colectivos blancos y negros; en otros, personajes individualizados que participan, de diversa manera, de uno o ambos colectivos. La yuxtaposición de las focalizaciones de estos, comúnmente entremezclada con la focalización cero del narrador, ocurren a menudo durante un mismo suceso, inclusive en un mismo párrafo, como lo evidencia la cita del encuentro de Solimán con la estatua de su antigua ama presentada en el apartado anterior.

Debe notarse, sin embargo, que el narrador delega constantemente la focalización en los personajes, mas solo en ocho instancias, si se exceptúan los cantos y declamaciones, se abstiene de narrar para cederles la voz (2014, pp. 170, 181, 201, 212, 231, 241, 252, 270), y solo en dos de estas oportunidades ocurre un diálogo; en ambas, una pregunta seguida de una respuesta. Su renuencia a ceder su voz lleva a que la focalización que sí permite a sus personajes dé lugar a un discurso incoherente. En tanto ceder la focalización implica renunciar momentáneamente a la omnisciencia para presentar lo narrado a partir de las «limitaciones de campo» (Genette, 1989, p. 249) de un personaje, el desafío del narrador consiste en poder ver y mostrar según el conocimiento de mundo

de aquel personaje que focaliza. En el caso de *El reino de este mundo*, esto solo es posible mientras quien focalice sea o comparta valores europeos. Tómense como ejemplo las observaciones sobre una iglesia de Santiago de Cuba a partir del esclavo Ti Noel:

A pesar de esas sinfonías discordantes que [el maestro de capilla] don Esteban Salas enriquecía con bajones, trompas y atiplados de seises, el negro hallaba en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo. Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos, el misterio de los confesionarios recargados de molduras, el can de los dominicos, los dragones aplastados por santos pies, el cerdo de san Antón, el color quebrado de san Benito, las Vírgenes negras, los san Jorge con coturno y juboncillos de actores de tragedia francesa, los instrumentos pastoriles tañidos en noches de pascuas, tenían una fuerza envolvente, un poder de seducción, por presencias, símbolos, atributos y signos, parecidos al que se desprendía de los altares de los hounforts consagrados a Damballah, el Dios Serpiente (Carpentier, 2014, pp. 229-230).

Efectivamente Ti Noel es quien focaliza; el verbo *hallaba* funciona como señal de acoplamiento (Bal, 1990, p. 118) entre la focalización cero y la suya. Pero es difícil pensar que Ti Noel pudiera tener la formación suficiente como para realizar el despliegue léxico de este texto. Si bien no hay duda de que podría notar los animales en las tallas de santos, «los templos sansulpicianos», «los oros del barroco», «los confesionarios recargados de molduras», «los san Jorge con coturno y juboncillos de actores de tragedia francesa» simplemente no podrían figurar dentro de su campo de visión, al menos no bajo esa concepción y con esa terminología. Genette llama *paralepsis* a estas infracciones que consisten «en dar más [información] de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto» (1989, pp. 249-250). A pesar de la intención del autor implícito de brindar tanto la perspectiva de los negros como la de los blancos a la hora de caracterizar buena parte de los sucesos en *El reino de este mundo*, la configuración de un narrador europeizado y condescendiente permite extraer la siguiente conclusión: el negro es entendido como subalterno no exclusivamente por ser un personaje sometido como consecuencia de la coyuntura político-social del período histórico representado por la novela, sino también por el tratamiento que recibe en la narración. Ti Noel no puede saber cómo son los «juboncillos de la tragedia francesa» porque ni siquiera comprende qué es una tragedia, como bien es demostrado por el pasaje en que Mlle. Floridor recita Racine para sus esclavos (2014, pp. 207-208). La focalización interna de los negros es, por tanto, siempre parcial. El narrador falla en poder verdaderamente amoldarse a la mentalidad de su personaje, lo cual también le impide poder representarlo. Esto parece explicar también la escasísima cantidad de discursos directos. Es imposible reflejar correctamente los problemas de comunicación que tendrían esclavos y amos en castellano en tanto no hablaban entre sí el mismo idioma y la inteligibilidad mutua era limitada, aunque no inexistente. El subalterno no puede aquí hablar porque no están dadas las condiciones para que se le conceda la palabra.

Las focalizaciones yuxtapuestas parecerían inicialmente resguardar al narrador de juicios, los cuales constantemente delega en sus personajes. En «La llamada de los caracoles» (II, iii), el capítulo se divide muy claramente entre la focalización de Monsieur Lenormand de Mezy, con la cual comienza el capítulo, y la de sus esclavos insurrectos, que ocupa su lugar una vez que este se oculta para escaparle a

la muerte inminente. A pesar de ello, una vez que los esclavos pasan a focalizar el asalto a la finca de su amo, un pequeño extracto de texto ridiculiza su frenesí. Se señala a continuación en letra cursiva el fragmento donde la focalización parece devuelta al focalizador cero:

Luego de mojarse los labios en la sangre del blanco, los negros corrieron hacia la vivienda principal, dando mueras a los amos, al gobernador, al Buen Dios y a todos los franceses del mundo. *Pero, impulsados por muy largas apatencias, los más se arrojaron al sótano en busca de licor. A golpes de pico se destriparon los barriles de escabeche. Abiertos de duelas, los toneles largaron el morapio a borbotones, enrojando las faldas de las mujeres. Arrebatadas entre gritos y empellones, las damajuanas de aguardiente, las bombonas de ron, se estrellaban en las paredes. Riendo y peleando, los negros resbalaban sobre un jaboncillo [...]. Un negro desnudo se había metido, por broma, dentro de un tinajón de manteca de cerdo. Dos viejas peleaban, en congo, por una olla de barro. Del techo se desprendían jamones y colas de abadejo* (2014, p. 218).

Siendo que todos los blancos que podrían presenciar el suceso están muertos o ausentes, solo a través del narrador o los esclavos podría relatarse el evento. Si bien no es imposible suponer que la focalización sigue delegada en los negros, la dicción corre necesariamente por cuenta de un narrador que configura una imagen de atropello, torpeza y excesos. De hecho, si bien la estructura biplánica que el narrador construye está destinada a presentar los sucesos desde las dos miradas propuestas, no por ello cuentan estas con igual trato de su parte. Amaryll Chanady desnuda la contradicción haciendo hincapié en «El gran vuelo» (I, viii), donde «la visión de un focalizador destruye la de otro» (1988, p. 448). En efecto, mientras los esclavos ven que «el cuerpo del negro se espigó en el aire» (Carpentier, 2014, p. 201) —*cuerpo* y no *aparición*, como interpreta Miller — otro focalizador contradice abiertamente lo testimoniado por «la negrada aullante» (2014, p. 201), diciendo: «y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito» (2014, p. 201). Este episodio vendría a contradecir las intenciones del autor implícito, incapaz verdaderamente de aceptar la validez de ambas posturas ante el mismo suceso. Para Chanady, a su vez, el lector modelo construido tampoco podría aceptarlas:

Es posible aceptar la copresencia de lo natural y de lo sobrenatural mientras que un elemento de esa contradicción [...] no desmienta explícitamente el otro. [...] la veracidad del vuelo y de la transformación de Mackandal es problematizada por el texto que da al mismo tiempo una explicación racional del suceso y no puede por lo tanto ser aceptada por el lector culto [...]. La aparente identificación con Ti Noel y los negros se revela como juego y la máscara se rompe con la intrusión de la realidad empírica que distancia al lector del mundo ajeno [a su realidad] (1988, pp. 449-450).

Chanady falla, sin embargo, al no comprender que la visión afrohaitiana no ve el vuelo de Mackandal como sobrenatural, del mismo modo en que lo sobrenatural no irrumpe en la misa a la que asiste el rey Henri Christophe en «Crónica del 15 de agosto» (iii, v) por medio de la transubstanciación. De hecho, dicho episodio nuevamente desmiente, si bien a menor escala, un suceso que se perfila como mágico y que, para tranquilidad y satisfacción del lector modelo, resulta ser una alucinación del propio rey (Carpentier, 2014, pp. 266-267).

La negación del autor implícito a renunciar a la postura empirista en pos de un tratamiento equitativo de ambos bandos representados y aceptados como focalizadores significa la absoluta subordinación del negro y su visión de mundo a otra intencionalidad: necesariamente, la de presentarlo como un elemento exótico en la narración. Tanto el autor implícito como el narrador y el lector modelo no pueden desembarazarse de las posturas imperialistas —que entienden al esclavo como subalterno pasible de ser representado— y metropolitanas, en lo que refiere a la construcción de las colonias como *loca amœni* donde el bárbaro está dotado de una conexión con lo sobrenatural que lo europeo no encuentra en su realidad.

V. ESPEJOS INCENDIADOS

Tras haberse analizado la representación que el narrador hace de los personajes en la obra, es necesario abordar los mecanismos de representación que estos ejecutan a través del lenguaje de sus contrarios. La administración que los personajes hacen de la imaginación a la que se ven expuestos comporta un deseo de validación reflejado. El juego de la asimilación que es aquí puesto en práctica, producto de la convergencia de legados sociohistóricos que tiene lugar en *La Española*, conduce nuevamente a la caracterización del subalterno como tal en tanto debe acudir al lenguaje del amo para autenticarse.

En la obra, ningún caso de asimilación por parte de los negros es verdaderamente exitoso, puesto que la sustitución del blanco es imposible. En ciertos casos, se recurre a una reelaboración cuando aquello que se imita no es plenamente comprendido. En el episodio «Santiago de Cuba» (II, v), la atracción inicial que despierta en Ti Noel el recorrido visual que realiza por la iglesia barroca es «un calor de vodú» (2014, p. 229). La relación que establece con el culto católico es a partir de su experiencia religiosa y su conocimiento de mundo. Le llaman la atención los animales que acompañan las tallas religiosas y, particularmente, Santiago el Boanerges, quien, para el vodú, encarna a Ogún Fai, «el mariscal de las tormentas» (2014, p. 230).

Otro ejemplo de adaptación ocurre en «San Trastorno» (II, vii), donde los sacerdotes, ahora hombres negros ordenados, irrumpen en la tradición del vodú para producir un mayor acercamiento con los haitianos imprimiendo un sentido de familiaridad en los «latines». Para lograrlo, dan «al texto acentos e inflexiones que eran semejantes a los de otros himnos por todos sabidos» (2014, p. 242).

No todos los ejemplos, empero, encaran la asimilación como adaptación. El subalterno no puede validarse sino a partir de la única imagen de autoridad real que conoce, que es a su vez la única otredad ante cuyos ojos, a modo de espejo, se ve y se presenta. El lenguaje de esta es el único referente de legitimación en tanto el negro está obligado a someterse a categorías de pensamiento occidentales; entre ellas, la conformación de un estado, la noción de gobierno monárquico y todos los significantes a ellas adjuntos. Henri Christophe intenta construir así un reflejo fiel de su concepción de una gran potencia europea, por lo cual reviste su corte de la fastuosidad hiperbólica que su mente puede abarcar y construye hitos arquitectónicos semejantes únicamente a sí mismos en su afán de imitar su fantasía. Las descripciones de Sans-Souci, su palacio real, y de La Ferrière, la babilónica torre que erige su paranoia, no escatiman en lujo de detalles,

nuevamente desde los ojos de un Ti Noel que no puede (o no debería poder) asir todo lo que la narración presenta en (III, ii) y (III, iii):

Ti Noel descubría de pronto, con asombro, las pompas de un estilo napoleónico que los hombres de su raza habían llevado a un grado de boato ignorado por los mismos generales del Corso. [...] Pero ahora el viejo se había detenido, maravillado por el espectáculo más inesperado, más imponente que había visto en su larga existencia. Sobre un fondo de montañas estriadas de violado por gargantas profundas se alzaba un palacio rosado, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto zócalo de una escalinata de piedra. [...] A medida que se iba acercando, Ti Noel descubría terrazas, estatuas, arcadas, jardines, pérgolas, arroyos artificiales y laberintos de boj. Al pie de pilastras macizas, que sostenían un gran sol de madera negra, montaban la guardia dos leones de bronce. [...] En un patio dos cocheros de librea daban esponja a una carroza enorme, totalmente dorada, cubierta de soles en relieve (2014, pp. 250-251).

La modificación del espacio atiende aquí a un intento de imitación más comprometido que la antigua extrapolación de viviendas normandas del Cabo Francés en tiempos de la colonia. Lo europeo se vuelve sinónimo de monumentalidad y es aprovechado para generar precisamente la impresión que Ti Noel expresa. La artificialidad de esto se ve en una innecesaria alteración del paisaje y en un lenguaje que pone énfasis en la enumeración y el detalle para dar a entender que se está en presencia de un lujo anacrónicamente *kitsch*, más propio del Segundo Imperio que del primero. Esta descripción es complementada por personajes que también imitan las pompas de una corte europea. Ti Noel, no obstante, percibe esta traslación del mundo de sus amos al de sus pares como un travestimiento, lo cual enfatiza mediante la repetición de la palabra «negro»:

Pero lo que más asombraba a Ti Noel era el descubrimiento de que ese mundo prodigioso, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros. Porque negras eran aquellas honrosas señoras, de firme nalgatorio, que ahora bailaban la rueda en torno a una fuente de tritones; negros aquellos dos ministros de medias blancas, que descendían con la cartera de becerro debajo del brazo la escalinata de honor; negro aquel cocinero, con la cola de armiño en el bonete, que recibía un venado de hombros de varios aldeanos conducidos por el Montero Mayor; negros aquellos húsares que trotaban en el picadero; negro aquel Gran Copero, de cadena de plata al cuello, que contemplaba, en compañía del Gran Mestre de Cetrería, los ensayos de actores negros en un teatro de verdura, negros aquellos lacayos de peluca blanca, cuyos botones dorados eran contados por un mayordomo de verde chaqueta, negra en fin y bien negra era la Inmaculada Concepción que se erguía sobre el altar de la capilla, sonriendo dulcemente a los músicos negros que ensayaban un *salve* (2014, p. 252).

La narración presenta una imagen incómoda, encorsetada, a la vez que estática, de una enumeración caótica de personajes y situaciones inverosímiles. La insistencia en la negritud, en tanto el término «negro» no puede ser desprendido de su significado, que remite a un pueblo sometido a lo largo y ancho de esta obra, aporta a la imagen una sensación de ridículo de la cual la corte de Henri Christophe no puede desprenderse. Son de igual modo ridículas las yuxtaposiciones que el narrador despliega; a las honrosas señoras que bailan la rueda frente a una fuente de tritones, cual idilio rococó, se le suman las imágenes de la reina María Luisa agachada «en un rincón de la antecámara para vigilar el hervor de un cocimiento de raíces, puesto a calentar sobre una hornilla de carbón de leña [frente a] un gobelino que adornaba la pared mostrando a Venus

la fragua de Vulcano» (2014, p. 268) y la de Henri Christophe, cocinero vuelto rey, sentado en su trono recitando todos sus títulos autoatribuidos en la soledad de su trono.

La presencia de espejos actúa aquí como burla. En tanto símbolos de la autorreferencialidad, devuelven a quienes se posan frente a ellos su propia imagen. El problema de esto radica en que la imagen que devuelve es un disfraz, un travestimiento de ropas, peinados y paisajes. El negro se disfraza de blanco para borrar su propia negritud, construye laberintos de boj para domesticar el espacio que le es propio. Lejos están los arroyos artificiales de aquellos que cruza Ti Noel a su regreso de la ceremonia en Bois Caïman, lejos está Sans-Souci de aquella floresta en que germinaron los venenos que comenzó Mackandal, lejos está Henri Christophe de aquellos grandes reyes del África que combaten con sus tropas al comienzo de la obra. La presencia de Paulina en las representaciones de palacio da cuenta de esta degradación. En tanto ella disfraza su pobreza corsa con las insignias del Imperio francés y luego su mortalidad, con los amuletos del vodú, la repetición de su imagen (2014, pp. 253 y 268) denuncia un nuevo juego de apariencias. Este juego, no obstante, no responde a los códigos de la población haitiana. Mientras que Paulina Bonaparte puede acceder al prestigio de la corte francesa en tanto los europeos responden afirmativamente a símbolos de poder, los negros haitianos de *El reino de este mundo* entienden como autoridad únicamente la demostración de fuerza, sea esta la de sus míticos reyes guerreros o la de sus antiguos amos blancos.

Ti Noel reflexiona sobre el poder con el cual Henri Christophe pretende erigir el nuevo Reino de Haití y los símbolos con los cuales lo reviste:

... el negro comenzó a pensar que la orquesta de cámara de Sans-Souci, el fausto de los uniformes y las estatuas de blancas desnudas que se calentaban al sol sobre sus zócalos de almocárabes entre los bojes tallados de los canteros, se debían a una esclavitud tan abominable como la que había conocido en la hacienda de Monsieur Lenormand de Mezy. Peor aún, puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicrespo, tan narizñato como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno (2014, p. 257).

Su crítica denuncia las pieles ajenas con las cuales Henri Christophe pretende ocultar su marca y las de su corte, pero también demuestra lo hondo que ha calado el discurso de los blancos en la autopercepción del negro. Su descripción pone el énfasis en características físicas que lo animalizan y deforman, lo cual también queda implícito en la obra del rey, cuyas estatuas inclusive son blancas.

El espejo mismo oficia de emblema del poderío blanco. Mientras que la reflexión de Ti Noel evidencia que la dominación colonial sigue vigente en el plano discursivo, la imagen que el espejo devuelve a Henri Christophe y su corte demuestra la imposibilidad de sustituir esta autoridad. Por otro lado, la relación de Paulina con la representación y el reflejo le es altamente favorable. En tanto la literatura le otorga el poder de apropiarse del espacio mediante la percepción, convirtiéndolo en un «ensueño tropical» (2014, p. 236), el espejo le ofrece la posibilidad de modificar su propia identidad: «Se reía cuando el espejo de su alcoba le revelaba que su tez, bronceada por el sol, se había vuelto la de espléndida mulata» (2014, p. 238). La corte de Sans-Souci, por otro lado, se asemeja a una imagen invertida de Vulcano, cuya tez se ennegrece por el fuego de la herrería divina.

En cuanto a Henri Christophe, ante el ocaso de su reino de la representación, los espejos llegan a anunciar su perdición conduciendo su imagen hacia un abismo mediante su multiplicación y su consiguiente desvanecimiento: «El Salón de los Espejos no reflejó más figura que la del rey, hasta el trasmundo de sus cristales más lejanos» (2014, p. 271). Finalmente, al colapsar, el fuego barre con todos los elementos de su falsa legitimación, incluyendo su reflejo: «En ese momento se incendiaron los espejos del palacio, las lunas, los marcos de cristal, el cristal de las copas, el cristal de las lámparas, los vidrios, los nácares de las consolas. Las llamas estaban en todas partes, sin que se supiera cuáles eran reflejo de las otras» (2014, p. 274). El reino se destruye, por tanto, la representación parece haber sustituido por completo a la realidad de la cual procede. El espejo se torna incapaz finalmente de devolver una imagen genuina.

VI. CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo, se ha analizado la construcción de los ambientes, de los personajes y de las relaciones identitarias de estos en *El reino de este mundo*, con el fin de desentrañar los mecanismos de los que se vale el autor implícito a través de su narrador.

En cuanto a los ambientes, se ha señalado que, en la obra, el narrador delimita marcadamente los espacios de actuación de los personajes: mientras los blancos son ubicados en espacios cerrados, los negros siempre son concentrados en el afuera, en los espacios abiertos. Esta habituación de los personajes a los ambientes colabora en el ya señalado travestimiento de los esclavos cuando asumen el poder de Haití, ya que han asimilado de forma inalienable la autoridad, el adentro y los motes culturales de sus antiguos amos. El caso de Henri es revelador ya que él se aferra a lo cerrado para validarse a partir de un espejo opacado, blanco, que no puede capturar su propia esencia. Analizar el ambiente desde esta perspectiva no solo aporta claridad a los condicionamientos culturales del autor implícito, para señalar la imposibilidad de una representación coherente de los negros, sino que también da cuenta de los procesos históricos reflejados en la obra y, por lo tanto, de un juego de poder que se replica de formas similares en América. El narrador es un Henri Christophe que solo encuentra posibilidad representativa en las categorías metropolitanas e imperialistas; aquel, por coyuntura, este por caer en la admiración de sus opresores.

Se ha trabajado la representación a través de la mediatez y la inmediatez. Mientras que el blanco requiere de métodos más complejos de codificación, tal y como está presentado en la obra, y accede a la realidad, por lo tanto, de forma mediata, el negro tiene una vinculación más inmediata con las potencias que lo rodean. La religión de los esclavos no necesita de estatuas porque sus dioses están en la naturaleza, *son* la misma naturaleza y por eso pueden actuar en el mundo físico de forma tangible. El punto está en que los negros no están capacitados para aprehender la realidad por medio de los mecanismos blancos, por lo cual no acceden a la representación como tal. Se ha puntualizado esto particularmente en los siguientes casos: el de Solimán, quien no entiende que lo que tiene en frente es una estatua de su antigua ama, y el de los esclavos que no se dan cuenta de que Mlle. Floridor declama Racine en vez de estar confesando un crimen propio. Se podría agregar a estas una de las imágenes finales de la obra:

Ti Noel había regresado varias veces a Sans-Souci. Así, poseía una mesa de Boule, frente a la chimenea cubierta de paja que le servía de alcoba, cerrándose la vista con un paraván de Coromandel, cubierto de personajes borrosos en fondo de oro viejo. Un pez luna embalsamado, regalo de la Real Sociedad Científica de Londres al príncipe Víctor, yacía sobre las últimas lozas de un piso roto por hierbas y raíces, junto a una cajita de música y una bombona cuyo espeso vidrio verde apresaba burbujas llenas de los colores del arco iris. También se había llevado una muñeca vestida de pastora, una butaca con su cojín de tapicería y tres tomos de la Gran Enciclopedia, sobre los cuales solía sentarse para comer caña de azúcar (Carpentier, 2014, pp. 289-290).

Lo que interesa de esta cita es que Ti Noel adquiere objetos que, en vez de ser representaciones del poder hegemónico, se resignifican según las necesidades del personaje. La gran arca del conocimiento occidental, símbolo de los valores de la Revolución francesa, se vuelve un simple banco para comer caña. Él no toma esos objetos en un impulso de adquirir prestancia, sino que los utiliza según su cosmovisión y su sentido práctico. Importa a la hipótesis analizar la representación porque los mecanismos que la obra ofrece para representar a los negros no son suficientes para llevar a cabo la empresa. La representación y la representatividad están siempre del lado de los blancos.

La focalización, por su parte, es usada para representar el punto de vista. Ni siquiera al focalizar el negro puede tomar la palabra. Entiende lo que no puede entender, ve lo que no puede ver, porque se la ha impuesto al personaje un trasfondo cultural del cual carece. Con la focalización, el narrador al igual que los personajes blancos, ofrece el mismo tratamiento de subalterno al negro al impedirles acceder a sus propios símbolos.

Como consecuencia de todos estos procesos, se genera un juego de espejos deformados. Al determinar el narrador en qué espacios pueden moverse los personajes y señalarles cómo relacionarse con el mundo, su insistencia termina falseando las formas negras de representación, al punto en que los negros no pueden verse sino a través del espejo opresor. Esto parecería revelar una fuerte contradicción con las intenciones del autor implícito. Respecto de esto, Booth señala:

Is the implied author in harmony with himself—that is, are his other choices in harmony with his explicit narrative character? If a narrator who by every trustworthy sign is presented to us as a reliable spokesman for the author professes to believe in values which are never realized in the structure as a whole, we can then talk of an insincere work.

[¿Está el autor implícito en armonía consigo mismo? Esto es, ¿están sus otras decisiones en sintonía con su personalidad narrativa explícita? Si un narrador que se nos es presentado, según todo signo confiable, como vocero confiable del autor, profesa creer en valores que nunca son puestos en práctica por la estructura de la obra en su integridad, podemos hablar de una obra no sincera](1961, p. 75)^[3].

La importancia de la bibliografía trabajada radica en la necesidad de establecer una distinción entre la ideología del autor implícito y el narrador, al cual esta excede, para comprender el tratamiento que se hace del subalterno en tanto negro y en tanto pasible de ser representado mas nunca realmente de representar.

A pesar de las intenciones del autor implícito, su esfuerzo falla en tanto carece de herramientas y mecanismos que puedan dar verdadera voz al negro para asumir su propia representación en la obra. Su tratamiento lo somete a la categoría de sujeto exótico y el abordaje de su visión de mundo como sobrenatural, mágica si se quiere, hasta supersticiosa, habilita al lector a conservar la interpretación

que la estructura de esta obra inicialmente parecería querer subvertir. El intento de validar dos visiones diferentes de una misma realidad se convierte, así, en la afirmación de la visión blanca sobre la negra.

Referencias Bibliográficas

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Carpentier, A. (2014). *El reino de este mundo*. Madrid: Akal.
- Chanady, A. (1988) La focalización como espejo de contradicciones en *El reino de este mundo*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12, 446-458.
- Eco, U. (2013). *Lector in fabula*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miller, P. B. (2001). Blancas y negras: Carpentier and the Temporalities of Mutual Exclusion. *Latin American Literary Review*, 29, 23-45.
- Müller Bergh, K. (2006). El prólogo a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904-1980). Apuntes para un centenario. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54, 489-522.
- Vega, M. J. (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.

Notas

- * Alumno de 4.º año de la Licenciatura en Letras, Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: mrafaelcordoba@gmail.com

- [1] La traducción es nuestra.
[2] La traducción es nuestra.
[3] La traducción es nuestra.