

ALEJO CARPENTIER Y MARGUERITE YOURCENAR

¿TANGENCIAS CASUALES?

Marlene Vázquez Pérez

A muchos intelectuales les han preguntado qué libros salvarían de una hecatombe. Jamás me han hecho esa pregunta y espero no tener que verme nunca en esa encrucijada; pero hoy, después de paladear largamente, en varias lecturas sucesivas, la novela *Opus nigrum* (1968), de Marguerite Yourcenar, no dudaría un instante en otorgarle un lugar preferente en mi hipotética lista de emergencia. Estamos, sin duda, ante un libro de valores perdurables, acompañado además por el éxito comercial, algo que advierten de inmediato los lectores al constatar sus muchas ediciones. Se trata de uno de esos textos privilegiados que pulsan el resorte de las asociaciones infinitas; y de la primera pasamos a otra, y a otra más...

¿Qué me inspira a hilvanar estas notas extemporáneas —a más de un año del acercamiento inaugural—, en medio de otras urgencias de escritura? Me motiva la comparación involuntaria que propiciaron las asociaciones referidas: el darme cuenta de que la Yourcenar, escritora francófona, fue contemporánea de Alejo Carpentier, dueño de una de las mejores prosas en español del siglo XX, pero francófono como ella, por ascendencia familiar, y por lo mismo, hombre de dos mundos. De él, con singular ironía, dijo alguna vez Cabrera Infante que era el escritor francés que mejor escribía en español. Aunque hubiera un poco de bilis en esa afirmación, no carecía de cierta dosis de lógica, pues Don Alejo poseía una cultura enciclopédica y un conocimiento envidiable de la historia, la lengua y la literatura de Francia y de sus otrora dominios coloniales, aunque él mismo se definiera desde su más temprana juventud como cubano y latinoamericano. Marguerite Yourcenar, aunque brillara con luz propia, me lo recordaba casi a cada página, y me dispuse a indagar por qué.

Generalidades

Como ya dije, la belga y el cubano vivieron aproximadamente en la misma época, ella de 1903 a 1987 y él de 1904 a 1980. Si se conocieron, si se trataron alguna vez, si se leyeron mutuamente, es algo que, hasta donde sabemos, no está documentado. Carpenteriana como soy,

no he podido dejar de notar cuántos puntos de contacto guardan entre sí *Opus nigrum* (1968) y *El siglo de las luces* (1962); o cuántos ecos de *El camino de Santiago* (1954) hay en la novela de Yourcenar.

Al parecer, no procede hablar de influencias: más bien de vías similares para acceder al mismo problema: el conflicto existencial que enfrenta el intelectual ante las transformaciones y contradicciones sociales; el modo en que el ser humano se cuestiona el tiempo en que ha nacido, intenta mejorarlo, comprenderlo, a pesar de las heridas que le inflige, y aun así, ser capaz de defender los ideales utópicos y luchar por un mundo mejor.

Este acercamiento a los dos autores intenta indagar en los puntos tangentes entre las dos novelas, entendiendo a la literatura como resultado de un proceso cultural complejo, en el que intervienen los saberes y posicionamientos filosóficos más diversos, coronados por la especial labor de creación poética del escritor. Tanto ella como él fueron individuos de inmensa cultura y vivencias cosmopolitas, por lo que sus obras respectivas no pueden ser entendidas en una sola dimensión: hay que verlas a partir de las relaciones dialógicas que establecen entre sí y con otras piezas de la producción artística y literaria universal.

Lo anterior implica adentrarse en problemas de investigación¹ que atañen a la literatura comparada, pues estaríamos ahondando no solo en las relaciones culturales entre Francia y Cuba, sino en los posibles vínculos entre un autor cubano, cuya lengua familiar en la infancia era el francés y cuyo idioma de escritura fue el español, y una autora de nacionalidad belga, que eligió al francés para la creación literaria. También porque en las dos novelas objeto de estudio se expresa una visión del Otro: en el caso

¹ Es oportuno seguir las interrogantes reflexivas de Angelina Muñiz: “Si quisiéramos ahondar aún más en la distinción entre literatura nacional y literatura comparada, podríamos acudir a los aspectos geográficos. ¿Qué se hace en el caso de escritores con una misma lengua pero de diferentes naciones, por ejemplo, Arthur Miller y Harold Pinter? O, remontándonos al barroco: Sor Juana Inés de la Cruz y Luis de Góngora. O escritores de una nación que escriben en otra lengua, como Isaac Bashevis Singer, polaco, que escribe en idish [sic] y publica en inglés, con frecuencia en traducción de él mismo. O escritores de naciones bilingües, como Marguerite Yourcenar, que eligió el francés. O Kafka y el idioma alemán. Sin olvidar a las naciones que incluyen distintas lenguas y dialectos: Rosalía de Castro escribiendo en gallego en España y Joan Maragall en catalán.” Cf. Angelina Muñiz, “Notas de investigación sobre la literatura comparada”, UNAM, México, 1989.



de Carpentier, hay una mirada a la historia de Francia desde el Caribe, al abordar la influencia de la Revolución Francesa en las Antillas. En *Yourcenar*, aunque se alude a problemáticas muy europeas, situadas concretamente en Flandes, no deja de aparecer la impronta del mundo americano, que empezaba a ser conquistado y colonizado en el momento histórico que abarca *Opus nigrum*, pero también existen referencias a otras zonas de Europa, Asia y el norte de África, sobre todo a partir de alusiones a la filosofía y a ciertos adelantos científico-técnicos.

En opinión de Arturo Uslar Pietri, “América fue una invención intelectual del Renacimiento. La increíble novedad fue conocida y vista a través de la mentalidad y las concepciones de los hombres de aquella época tan peculiar. Humanistas, sabios y poetas se apoderaron de aquella insólita revelación y de un modo espontáneo la acomodaron a sus conceptos y creencias”.²

Las ideas anteriores explican muy bien por qué América emerge en la prosa de *Opus nigrum* en consonancia con el halo de leyenda que propiciaron el descubrimiento y la conquista. Aunque fugaces, estas apariciones del Nuevo Mundo son ilustrativas del modo de pensar en una época en que las nociones del orbe habían cambiado de manera decisiva. El oro, los animales, las plantas, fueron los primeros aspectos tangibles de aquella realidad llegados a territorio europeo. Es natural, entonces, que Zenón, interesado también en la botánica, realice experimentos con una exuberante planta de tomate, traída de allende el Atlántico. Por otro lado, Henri-Maximilien Ligre sintetiza

² Arturo Uslar Pietri, *Godos insurgentes y visionarios*, Seix-Barral, Barcelona, 1990, p. 12.

involuntariamente muchas de las apetencias insatisfechas de Europa, cuando evoca deslumbrado lo acontecido a un pariente suyo, Sigismond Fugger, muerto en el país de los Incas: “Este hombre, según cuentan, poseía cien cautivas, cien cuerpos de cobre rojo con diversas incrustaciones de coral y cabellos aceitados que olían a especias. Cuando vio que iba a morir, Sigismond mandó cortar las cabelleras de las prisioneras, ordenó que las extendieran sobre una cama y que lo acostaran allí, para expirar encima de aquel manto que olía a canela, a sudor y a mujer”.³

Ambas piezas son novelas históricas —o mejor, construidas a partir de una ambientación histórica rigurosa—, para nada complacientes con las visiones tradicionales de las épocas y personajes representados. Carpentier elige, entre los líderes de la Revolución francesa, a Víctor Hugues —personaje real lo suficientemente desconocido como para poder trabajarlo con libertad desde la ficción, sin llegar a distorsionarlo—,⁴ para que junto a Esteban y Sofía conduzca la trama novelesca. *Yourcenar*, en cambio sintetiza en el “ficticio” Zenón muchos avatares y características personales de varios grandes hombres del Renacimiento. Los autores son conscientes del valor que adquiere dentro de sus respectivas obras la reformulación del discurso histórico, por lo cual incluyen al final una nota —breve, en el caso de Carpentier, prolija y extensa en el de *Yourcenar*— donde reconocen sus deudas con la información precedente y su responsabilidad en el tratamiento ficcional de la misma. Se refieren especialmente a las peripecias de la escritura y al modo en que concibieron a sus personajes, y esa declaración explícita de intenciones y métodos de trabajo complementa la durable impresión estética y cognoscitiva que ejercen en los lectores.

Existe una especial coherencia en el diseño y consecución artística del cronotopo,⁵ la categoría bajtiniana destinada a expresar la unidad espacio-temporal del relato. Para eso se ponen en práctica toda una serie de recursos que garantizan la verosimilitud en la caracterización de lugares y épocas. En el caso de *El siglo de las luces* y respaldado por toda una serie de definiciones teóricas del propio autor al respecto,⁶ sobresale el empleo de los *contextos*, especialmente los culturales. Este principio creativo carpenteriano es perfectamente detectable en la urdimbre narrativa de *Opus nigrum*, donde el Renacimiento, como período del esplendor artístico y científico, es caracterizado, entre otros recursos, por la recreación de las artes plásticas dentro de la prosa literaria. En ambas piezas

³ Marguerite Yourcenar, *Opus nigrum*, Alfaguara, Madrid, 1994, p. 131.

⁴ Cf. entre otros, Elizabeth Mirabal: “La carta perdida del tataranieta de Víctor Hugues: una curiosidad literaria.” Disponible en: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/>.

⁵ Cf. Mijaíl Bajtín, “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos sobre poética histórica)”, *Estudios literarios y estéticos*, Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 269-270.

⁶ Cf. Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana.” En *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, pp. 7-29. Para los contextos culturales, pp. 20-23.

destaca el empleo con ese fin de un lenguaje apoyado en la transposición, que conduce al pensamiento hacia otras esferas creativas, como la pintura. Es visible, en el caso de *Opus Nigrum*, la huella de los pintores flamencos y holandeses. En *El siglo de las luces* es notoria la impronta de Goya y muchos más, como veremos enseguida.

El retrato de Hilzonde que traza Yourcenar con mano maestra evoca los lienzos de los grandes pintores flamencos. Al presentar al lector a la que después sería la madre de Zenón, la describe como una “[...] muchachita de senos pequeños y rostro afilado, ataviada con tiesos terciopelos brocados que parecían sostenerla de pie y adornada, los días de fiesta, con joyas que le hubiera envidiado una emperatriz. Unos párpados nacarados, casi de color rosa, engarzaban sus pálidos ojos grises; su boca un poco abultada parecía siempre dispuesta a exhalar un suspiro, o la primera palabra de una oración o un canto.”⁷

Imposible no asociarla con el retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, rígido y fastuoso, donde el atavío de los personajes juega un rol fundamental, o con la *Joven de la perla*, de Vermeer de Delft, con sus ojos verdegrisados fijados en el espectador, y esos labios entreabiertos, como los de quien va a dirigirnos la palabra. Van Eyck se transparenta otra vez en esa descripción de Jacqueline, la esposa de Henri-Juste Ligre, cuando en medio del banquete principesco amamanta a su hijo, haciendo con ello ostentación de su juventud y de la opulencia de su carne y vestiduras. Es imposible, conociendo aunque solo sea someramente la obra del pintor flamenco, no asociar este pasaje con *La virgen de Lucca* (1436), donde la modelo Margarita Van Eyck, esposa del artista, aun encarnando un tema religioso, se nos muestra en todo el esplendor de su maternidad reciente y satisfecha.

Otros pintores se insinúan detrás de las ricas descripciones. La propia autora, en su nota aclaratoria ya aludida, confiesa el peso de la huella del Bosco, sobre todo de *El jardín de las delicias*, algo que se advierte de inmediato al leer el capítulo “Los desmanes de la carne”. Además, cuando alude al largo proceso de concepción, reescrituras y ajustes sucesivos de que fuera objeto esta obra, no oculta la calidad genésica que adquieren las artes plásticas respecto a la misma, pues el punto de partida fue aquel tríptico narrativo, publicado en su juventud, que luego se convirtiera en la actual *Opus nigrum: A la manera de Durero, A la manera del Greco y A la manera de Rembrandt*.⁸ Carpentier, por su parte, incorpora en *El siglo de las luces* el legado de Goya, de lo cual hay una confesada elección en los exergos de cada capítulo,



tomados de los títulos de los grabados de la serie de aguafuertes *Los desastres de la guerra*, una de las producciones más destacadas del maestro español. En el final de la novela se reconoce, incluso, el titulado *¡Qué valor!*, cuando describe el arrojado de las mujeres madrileñas, capaces de reemplazar a los artilleros caídos en torno suyo, y disparar ellas mismas sobre las tropas napoleónicas.⁹

Otros cuadros y otros pintores se encuentran diseminados en la rica prosa de *El siglo de las luces*. Así, cuando se narra la irrupción de la epidemia del Mal Egipcio en Cayena, y la subsiguiente caída de Victor Hugues del escenario político de la colonia, es fácilmente detectable la alusión al cuadro de Gros *Napoleón visitando a los apesados de Jaffa*, (1804), próximo a la época en que transcurren los acontecimientos narrados.¹⁰

Veamos a continuación, luego de este balance general, las tangencias mayores, que se dan a nivel de personajes protagónicos. La máxima, tal vez, sea la condición de viajeros, cualidad que les permite realizar itinerarios relevantes para su enriquecimiento espiritual, pero también viajar introspectivamente al encuentro de sí mismos, como se plantea Zenón en las páginas iniciales de la novela de Yourcenar.¹¹

⁷ Cf. Marlene Vázquez Pérez, *Martí y Carpentier de la fábula a la historia*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2005, p. 145.

¹⁰ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, La Habana, Ed. Revolucionaria, 1965, p. 392-395. En una entrevista declara Carpentier en torno a esta novela: “[...] todo el final es una visión al estilo de Goya. Por lo demás, cuando afronto un capítulo difícil de hacer, siempre pienso en un pintor: Vermeer, Bosch, Goya, Picasso.” En Alejo Carpentier, *Entrevistas*, p. 130.

¹¹ Cf. *Opus nigrum*, p. 22.

⁷ Cf. *Opus nigrum*, p. 25.

⁸ Cuando Zenón evoca la disección de un cadáver en Montpellier, no puedo evitar el recuerdo del célebre cuadro de Rembrandt *La lección de anatomía*. Cf. *Opus nigrum*, pp. 123 y 196.

Zenón y Esteban: dos hombres de sus tiempos

Tanto Zenón, en *Opus Nigrum*, como Esteban en *El siglo de las luces*, se erigen en críticos de sus respectivos momentos históricos. Son numerosísimos los pasajes en que enjuician las posiciones retrógradas, los errores y excesos de los movimientos reformadores, el oscurantismo como elemento retardador del progreso social y como esencialmente nocivo para la libertad y la felicidad del ser humano. Cada uno, a su modo, dedica la existencia al bien de sus semejantes y ambos son fieles a sus principios hasta ofrendar sus vidas por ellos: Esteban, al morir junto a Sofía entre la masa de pueblo madrileño que pelea contra la invasión napoleónica; Zenón, por su propia mano, la víspera de la fecha de su ejecución, sin retractarse de sus convicciones y privando con ello a sus jueces del “edificante” espectáculo público.

En un momento crucial de sus experiencias revolucionarias, Esteban se ve viajando rumbo a España, despachado por la dirección política de la Revolución francesa para traducir sus textos subversivos al castellano e incentivar así la insurrección en la Península. En ese itinerario aflora el significado cultural de *El camino de Santiago*, que no solo le sirvió a Carpentier para escribir el relato homónimo, sino que es motivo recurrente, propiciador de nuevas reflexiones, en esta novela de madurez. Esteban, entusiasmado ante la posibilidad de hacer algo útil, afirma entonces: “Sandalias habría de darme la libertad con una escarapela por venera.”¹²

Zenón, por su parte, seguirá la misma ruta de los peregrinos a Compostela, vestido como uno de ellos, también imbuido por un alto ideal: adquirir en territorio español el saber alquímico que atesoraba el prior de los jacobitas de León, Don Blas de Vela. Al coincidir con su primo Henri-Maximilien —quien emprende el oficio de las armas y las letras, típico de la época— en el camino real, este lo confunde con un romero más, y del diálogo entre ambos brota una de las características fundamentales de la era en que viven: la coexistencia del “aventurero del poder y el aventurero del saber.”¹³

Como Esteban, que no pudo hacer nada concreto para extender a España la chispa de la Revolución francesa, también fracasó Zenón en su intento, pues el prior leonés fue expulsado por sus propios monjes, y acusado de judaísmo. El obstáculo que uno y otro enfrentaron fue, salvando las distancias, el mismo: el oscurantismo, el fundamentalismo religioso, el pensamiento retrógrado.

Al igual que Zenón, que se sirvió de la escritura en aras de salvar para la posteridad la sabiduría adquirida y sus principios filosóficos personales, Esteban se plantea metas similares —aunque sin llegar a concretarlas—, para dar su testimonio personal del acontecer revolucionario: “Tenía deseos de escribir, de llegar por medio de la escritura y de las disciplinas que la misma impone, a las conclusiones que acaso pudieran derivarse de lo visto. No acababa de definir lo que sería ese trabajo. Algo importante, en todo caso; algo necesitado por la época. [...] Acaso una nueva Teoría del Estado. Acaso una revisión del *Espíritu de las Leyes*. Acaso un estudio sobre los errores de la Revolución [...]”¹⁴

Debe observarse que ambos personajes conciben la obra escrita como algo que debe consagrarse al bien de sus semejantes, a garantizar su libertad y bienestar. El mayor desempeño intelectual de Esteban no se debe a la creación de textos propios, sino a la traducción de toda la literatura insurrecta para contribuir a la agitación política. La dimensión ética de este personaje alcanza incluso a rebasar sus opiniones coyunturales respecto al proceso revolucionario galo. A su paso por Paramaribo, ya asqueado del poder tiránico de Víctor Hugues, anclado en la violencia y el sectarismo, el joven se enfrenta nuevamente a los horrores inimaginables de la esclavitud, al ser testigo de una amputación de miembros, impuesta por un tribunal y hecha por un médico, como castigo por intento de fuga. Es capaz, entonces, de sobreponerse a su aversión hacia los excesos cometidos por los jacobinos y, en un acto que es una profesión de fe a favor de la libertad, arrojar a unos pescadores negros, desde la borda de su barco, un fajo de papeles contentivo del Decreto de Pluvioso del año II, el mismo que había pensado destruir hacía poco.

Las trayectorias vitales de los dos personajes se hacen cada vez más convergentes, hasta alcanzar un punto de intersección en el encuentro de uno y otro con el mar. Como ya se ha visto, es Esteban, alter ego de Carpentier por más de una razón —nació, como el autor, un 26 de diciembre—, la concreción del intelectual inconforme con su época. Librepensador, culto, cosmopolita, aventurero, inquisitivo, encarna el espíritu del siglo en que le tocó vivir, y especularmente, alcanza a inscribirse en todos los tiempos. Con esta novela el narrador cubano hacía patente una vez más aquel aserto de Miguel de Unamuno: “Toda novela verdaderamente original es autobiográfica. El autor-poeta [...] se pone —o más bien se da— en todas y cada una de sus criaturas.”¹⁵ El joven que casi en los inicios de la obra afirma: “Dios no pasa de ser una hipótesis”, en todo el capítulo III desata su razón y sus

¹² Cf. *El siglo de las luces*, p. 121.

¹³ Cf. *Opus nigrum*, p. 20.

¹⁴ Cf. *El siglo de las luces*, p. 152.

¹⁵ Miguel de Unamuno, “De actualidad”, *Repertorio Americano*, Costa Rica, 23 de enero de 1922, tomo III, no. 22, p. 302.

sentidos ante la magnificencia del mar. Mucho de bautismo, de ablución, de ritual purificador, trasciende del valor simbólico de ese descendimiento a las aguas. Gracias a él, Esteban podrá contemplar la Naturaleza que lo rodea con ojos diferentes, desentrañar muchas de sus interrogantes y preguntarse qué nuevos avatares del saber, ocultos aún por la ignorancia de su presente, serán revelados en un futuro que rebasa los límites de su propia existencia. En comunión estática con el entorno acuático que lo circunda, es capaz de discurrir que la plenitud de su ser depende de ese vínculo. De esa contemplación panteísta, tan a tono con la época en que le corresponde vivir, se deriva su agradecimiento a Dios por la magnificencia de las cosas que ha creado.

Veamos enseguida cómo concibe Yourcenar el encuentro de Zenón con el mar, en su fallido intento de huida, para percatarnos de cuántas coincidencias guarda con el pasaje recién visto de *El siglo de las luces*. Una lectura rápida de ambos fragmentos muestra de qué modo se reitera en *Opus nigrum* el motivo del bautismo que ya habíamos advertido en el caso de Esteban. Todos los temores de Zenón desaparecen luego de la purificación del baño. Su desnudez y soledad son las mismas del joven habanero; igual su descreimiento, y similar el tono de sus disquisiciones en torno a la Naturaleza. Antes de este pasaje, el filósofo ya consideraba que: “[...] La Ley cristiana, la Ley judía y la Ley mahometana no eran más que tres imposturas.”¹⁶ Ahora, de esa complacida comunión brota el fervor místico hacia un Dios muy personal, encarnado en los objetos de su creación, y sobre todo, en el fuego solar, reverenciado por los alquimistas. Aquella herejía de alcance ultracristiano, lo lleva a ignorar cualquier culto que no sea el de la libertad de conciencia.

Tanto en *El siglo de las luces* como en *Opus nigrum* se hace referencia al mundo del Génesis, al origen mismo de la humanidad, a través de la asunción de la soledad por parte de ambos personajes. Coinciden Carpentier y Yourcenar en acudir a Adán Kadmon para caracterizar ese momento de éxtasis. Conviene recordar que éste es definido como “El hombre original en su forma más pura [...]. Es el símbolo de Dios vivo en el hombre. Es el mundo del hombre interior, que solo se descubre en la contemplación, el primer hombre por antonomasia.”¹⁷

¹⁶ Cf. *Opus nigrum*, p. 196.

¹⁷ *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, pp. 48-51.

¹⁸ Alejo Carpentier, “El último buscador de El Dorado”, en *Visión de Venezuela*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2014, p. 452.

¹⁹ Disponible en: <http://www.BBC.com/20Your%20Paintings%20Adam%20Naming%20the%20Beasts.htm#> Consultado el 13 de agosto de 2015.

²⁰ Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 90. Véase también Marlene Vázquez Pérez: *Martí y Carpentier: de la fábula a la historia*, *Op. cit.*, pp. 77-93.

²¹ Véanse, entre otros textos de Alejo Carpentier, *Entrevistas*, *Op. cit.* También Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en *Ensayos*, *Op. cit.*, p. 16.

²² Véase Harold Bloom, *Genios*, Editorial Norma, Bogotá, 2005, pp. 27 y ss.

No será esta la única vez que el escritor cubano acuda a este símbolo de la cultura universal. Curiosamente, en una de sus crónicas de 1947, Carpentier mencionaba ya al Adán¹⁸ para detallar la labor de Lucas Fernández Peña, cuando fundó Santa Elena de Uairén y les mostró a los taurepanes la vaca, la oveja, el caballo. Se estaba refiriendo aquí, como lo hace también en el fragmento de *El siglo de las luces* citado hace poco, no solo al Adán en concreto, sino a la ilustración de William Blake para *El paraíso perdido*, de John Milton, titulado *Adam Naming the Beasts* (1810).¹⁹ En su última novela, *El arpa y la sombra* (1979), el personaje protagónico, Cristóbal Colón, en el extenso monólogo donde enjuicia sus escritos, se sirve de la analogía con el primer hombre ante sus vacilaciones para denotar un entorno que ignoraba.²⁰ También utilizará la misma metáfora reiteradamente para declarar la tarea cultural de los narradores latinoamericanos de finales del siglo XX, en tanto se veían abocados a denotar una realidad casi desconocida en el resto del mundo.²¹

La narradora belga, por su parte, acude al símbolo como una manera de reafirmar la vocación alquimista de su héroe, además de caracterizar con ello la enorme influencia que el hermetismo alcanzó en el Renacimiento.²² Su filósofo, imbuido de un amor a la ciencia que lo hace desafiar constantemente los mayores peligros, y vivir la mayor parte de su existencia más allá de los límites de lo permitido en aras de aprehender los saberes más ignotos, percibe, como Esteban, la omnipresencia de la Espiral. Esta es obra de las fuerzas de la naturaleza, pero también símbolo inherente a toda la historia y la cultura de la humanidad, y expresión de su devenir, del cual forman parte estas emblemáticas novelas.

Otros puntos de encuentro existen entre las dos obras, los cuales bastarían para la escritura de un ensayo más abarcador y de mayor vuelo. Lo visto hasta ahora me lleva a suponer que las tangencias entre ellas no son fortuitas: se deben, muy probablemente, a la pertenencia de ambos autores a la rica matriz cultural y lingüística francesa y a su fuerte tradición iluminista; a su sentido ecuménico del saber y el hacer; pero sobre todo, al profundo conocimiento del ser humano, asentado en firmes principios éticos. Si estas notas aurales, promisorias de acercamientos futuros, y derivadas de mi lectura personal y agradecida, ayudan a que otros repitan ese acto enriquecedor, habrán cumplido su cometido. ☞

Marlene Vázquez Pérez (Matanzas, 1963). Investigadora cubana, profesora y ensayista, doctora en Ciencias Literarias. Fue coordinadora académica del *Anuario* del Centro de Estudios Martianos. Entre sus libros destacan *Martí y Carpentier: de la fábula a la historia* (Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2004) y *La vigilia perpetua. Martí en Nueva York* (Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2010). Artículos suyos han aparecido en revistas de Cuba y el extranjero. Es actualmente Directora del Centro de Estudios Martianos.