

Fiestas cubanas

Villaverde, Ortiz, Carpentier

*La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,
ya que nacer aquí es una fiesta innombrable,
un redoble de cortejos y tritones reinando.*

JOSÉ LEZAMA LIMA

Roberto González Echevarría

LAS FIESTAS REAFIRMAN Y CELEBRAN LA SOLIDARIDAD entre individuos o grupos que comparten una misma cultura. Esa es su función primordial más aparente. Pero, además, como ocurren en días señalados, sirven para ponerle marcas al tiempo; lo dividen e incorporan a otros órdenes culturales como el religioso o el patriótico, y así vinculan a la colectividad, o al individuo, con el cosmos. Éste, con ese gigantesco reloj que son los astros y sus periódicos movimientos, ofrenda un tiempo mensurado por los fenómenos celestes. Se celebran cumpleaños o días de santos, que solían coincidir en el occidente cristiano, y que responden al santoral establecido por la iglesia. Se observan las fiestas y estaciones del año litúrgico, sincronizado con las estaciones del año celestial, que denotan recurrentes muertes y resurrecciones, creando de esa manera la impresión de que el tiempo es cíclico y renovable. Se celebran las fiestas patrióticas, que constituyen los natalicios y muertes de héroes nacionales. En épocas de crisis profundas, estas normas de organización cronológica son sometidas a transformaciones radicales que aspiran a concordar en una todos los santorales y años litúrgicos. El ejemplo reciente más conocido es el de la Revolución Francesa, pero el paradigmático fue la institución del cristianismo en el imperio romano. Durante la evangelización del Nuevo Mundo, sobre todo en las áreas que devendrían México y Perú, donde existían poblaciones con calendarios propios y religiones avanzadas, la imposición del año

litúrgico cristiano fue uno de los muchos medios de someter a los naturales a la cultura europea.¹

Pero si bien la fiesta aspira a dar sentido macrocósmico al tiempo, en su interior, su duración, como la del juego, es un período aislado, especial, distinto del transcurrir común, sujeto a leyes propias, y en el que se practican actividades extraordinarias o normalmente prohibidas.² El intervalo de la fiesta, como el del teatro, es el de la representación; por eso los disfraces, las máscaras, y sobre todo, la repetición de gestos previstos, la presencia de un guión explícito o implícito que organiza las actividades.³ En Cuba decimos, con mucho más sentido de lo que sabemos, «que el relajo sea con orden». El supuesto desorden de la fiesta no es tal. La fiesta es coreografía, danza, ritual, teatro.

Pero, ¿cómo puede aspirar la fiesta a revelar y fomentar un sentido de solidaridad y mutuo reconocimiento si representar es, por su propia naturaleza, jugar a ser otro del que se es en el tiempo normal? ¿Cómo el pretender ser otro puede revelarnos y celebrar lo que de verdad somos y tenemos en común? El tiempo de la fiesta, ese lapso fuera del tiempo, aspira también a poner en jaque la cohesividad de la cultura, a desquiciar la relación de ésta en el esquema macrocósmico del tiempo estelar. La fiesta también se monta sobre la posibilidad del caos, la dispersión, la victoria de las fuerzas centrífugas en el interior de los grupos. Es aquí donde acceden las fiestas a la política y constituyen no sólo un elemento conservador de tradiciones, sino también disgregador de éstas. Se juega al desmoronamiento de la autoridad, a su escarnio y destrucción, para fundar una nueva que garantice otro orden futuro que ni siquiera se plantea. La fiesta puede ser la inmolación del joven rey, como documentó ampliamente Frazer en su clásico *The Golden Bough*. No logra la fiesta una simbiosis cultural apoteósica sino su simulacro.

Desde luego, al hablar de la fiesta estamos aludiendo a Bajtín y a sus teorías sobre el carnaval, expresadas en su gran libro sobre Ravelais. Bajtín destaca precisamente el carácter renovador del carnaval, porque éste «consagra la libertad de invención, para dar lugar a la mezcla de una variedad de elementos diversos y a la aproximación los unos con otros, para liberarse de la visión del mundo imperante, de las convenciones y las verdades recibidas, de los clichés, de todo lo aburrido y universalmente aceptado. Este espíritu carnavalesco da la oportunidad de tener una nueva perspectiva ante el mundo, de darse cuenta del carácter relativo de todo, y entrar en un orden totalmente distinto de cosas».⁴ Pero el

¹ Que yo sepa este proceso no ha sido debidamente estudiado.

² Ver de Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Beacon Press, Boston, 1955. La primera edición, en alemán, se publicó en Suiza en 1944. Esta edición inglesa se basa en la propia traducción del autor.

³ Me guió aquí, y en todo lo relacionado con la fiesta y el tiempo, por dos estupendos ensayos de E.R. Leach: «*Chronus and Chronos*» y «*Time and False Noses*», en *Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time, Rethinking Anthropology*, Humanities Press, New York, 1961, pp. 126-136.

⁴ Traduzco de la traducción al inglés de Hèlene Iswolsky *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, pp. 34.

carnaval de Bajtún supone una sociedad homogénea que celebra su armonía interna y se renueva en el contexto de sus propias tradiciones. Sus teorías se basan en estudios de la cultura popular europea en la Edad Media. El carnaval bajtiniano depende, en última instancia, de la posibilidad del diálogo, que es central en su pensamiento. Pero en sociedades no homogéneas como las americanas —¿las hay realmente homogéneas?— el diálogo, sobre todo el festivo, no es un tranquilo toma y daca; lo entorpecen ruidos, desfases, disloques y desquicios. Los interlocutores no hablan discursos sino lenguas diferentes. La fiesta pretende, de todos modos, superar la interrupción del diálogo porque se sabe actividad falsa, de cartón (a veces literalmente), inmune a los efectos concretos de la violencia. Lo que se intercambia son imágenes y productos falsos, sin valor real o duradero, con valor sólo en el tiempo de la representación. Por eso la mascarada y el travestismo. En la fiesta se juega a la violencia, que a veces deriva en golpes reales y sangre de verdad. Es el paso del ritual a la política, la libertad para dismantelar ideologías es también esencial de la fiesta, y constituye otro paso.

Por todas estas características —lo lúdico, el cuestionamiento de la autoridad, su carácter provisional y efímero, el ser un orden ficticio al que se juega— la literatura, que las comparte, se complace en incorporar la fiesta a su repertorio de tópicos, cuando no es ya parte de ella. La literatura cubana, desde su fundación como tal en las primeras décadas del siglo XIX, se ocupa de la fiesta, porque es entonces que comienza en la Isla el proceso sincrético que había ocurrido antes en otras áreas de lo que llegaría a ser América Latina. Lo significativo de la fiesta cubana es que pone de relieve —escenifica— la discordia entre culturas en vías de integración, por eso la relevancia de la fiesta en ese siglo fundador. La fiesta aparece desde los primeros costumbristas, miembros de ese movimiento artístico que no parece más que una especie de pintoresquismo, pero que fue, por el contrario, de enorme importancia tanto en las letras como en la pintura.⁵ Ésta, así como la litografía comercial, se ocupó pronto de los negros y de sus fiestas.⁶

⁵ El costumbrismo fue una etnografía en ciernes de desarrollo paralelo al de la antropología, aunque carente de una metodología explícita (que tampoco tenía, por cierto, la incipiente ciencia social). El costumbrismo destaca el colorido de la gente diferente dentro de una cultura: los rituales de campesinos, negros o indios, seres que viven fuera del devenir histórico occidental. Se trata de una etnografía interna, por decirlo así, que se practica en España y América Latina, áreas marginales con respecto al progreso decimonónico.

⁶ Me baso en las siguientes fuentes: *La pintura colonial en Cuba, Exposición en el Capitolio Nacional*, Corporación Nacional del Turismo, La Habana, 1950; *La pintura y la escultura en Cuba a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, el Palacio Presidencial y el Museo Nacional*, Editorial Lex, La Habana, 1953; Antonio Núñez Jiménez, *Cuba en las marquillas cigarreras del siglo XIX*, Ediciones Turísticas de Cuba, La Habana, 1985; Antonio Núñez Jiménez, *Las marquillas cigarreras cubanas*, Comisión Nacional Española del Quinto Centenario, Tabacalera, S.A. y Tabapress, Madrid, 1989; Narciso Menocal, *Cuban Cigar Labels: The Tobacco Industry in Cuba and Florida: Its Golden Age in Lithography and Architecture*, Cuban National Heritage, Miami, 1995; Adelaida de Juan, *Pintura y grabados coloniales cubanos*.

Carente de una tradición indígena que compitiese con la católica, la liturgia y el santoral cubanos se hacen problemáticos sólo con el auge de la industria azucarera y la importación masiva de esclavos africanos a partir de inicios del siglo XIX.⁷ Pero con el aumento de la trata se desquició el tiempo cubano, como todos los demás componentes de la cultura nacional. No hay ejemplo más impresionante de la pugna en el seno de la sociedad cubana que la práctica de alterar la tradicional demarcación del tiempo y las fiestas que lo jalaban por parte de los dueños de ingenios azucareros a principios del siglo XIX. Éstos alargaban la semana de siete a doce y hasta a quince días para extraer mayor provecho del trabajo de los esclavos. Como refiere Manuel Moreno Friginals en su ya clásico *El ingenio*, se coordinaba la nueva semana, además, evitando así tener en paro a un gran número de esclavos, lo cual no sólo era improductivo, sino también peligroso.⁸ Menos dramática pero más duradera fue la influencia que, de una manera u otra, las fiestas de los esclavos, muy en particular su música, baile, y otras actividades, tuvieron en la sociedad cubana en general, y cómo el calendario cubano se fue poblando de celebraciones y santos sincréticos. La religión y sus fiestas encauzaron los inicios del proceso de sincretismo, según expresa Moreno Friginals:

La religión católica, en sus rígidos moldes, no penetró en el ingenio. Pero sus santos se asomaron a los bateyes cuando reunida la dotación explotaba el contenido furor de los tambores. Agrupados en un solo y aniquilador trabajo hombres de las más diversas culturas, juntos por fatalidad histórica, pero con distintos idiomas, concepciones religiosas, expresiones musicales y todos con un mismo terror y una misma ansia de liberación, el batey fue como un templo demoníaco donde se iniciaba una nueva creencia. La religión con dioses blancos y dioses negros, con rezos católicos al compás de los tambores. La ciudad habría de darle, mucho más tarde, la forma definitiva a ese sincretismo. Pero allá estaban ellos, desahogando el dolor contenido, retornando así (*sic*) mismos y renaciendo. El ingenio, además de tumba, fue fragua.⁹

Es por todo esto que la fiesta es fundamental como expresión del proceso de sincretismo y figura prominente en autores canónicos como Cirilo Villaverde, Fernando Ortiz y Alejo Carpentier, que no sólo se valen de ella para estructurar

⁷ Afortunadamente una de las series de marquillas de tabaco reproducidas por Núñez Jiménez contiene todo el santoral de 1866. *Cuba en las marquillas cigarreras del siglo XIX*, pp. 50-60.

⁸ Cito del «Glosario» del libro de Moreno Friginals: «Domingo m. Día de parada en el ingenio para descanso de la dotación. Durante la primera mitad del XIX la costumbre era conceder un domingo cada doce o quince días, es decir, los días de parada natural del ingenio. Para evitar confusiones es conveniente tener en cuenta que el 'domingo', en este sentido de los ingenios esclavistas, se refiere al día de descanso que puede coincidir o no con el día de la semana del mismo nombre». *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, t. III, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1978, pp. 133

⁹ *Op. cit.*, t. I, pp. 126

sus obras, sino que teorizan sobre su función en el complejo proceso social cuyo fruto será lo que conocemos por cultura cubana. A partir de su aporte, que paso a analizar someramente en lo que sigue, podría hacerse un estudio de toda la narrativa cubana hasta el presente.

Cecilia Valdés (1882) es una obra tan importante que casi pudiera decirse que, con respecto a la fiesta, todo ya está en Villaverde, y que tanto Ortiz como Carpentier sólo refinan o amplían lo planteado en su gran novela. *Cecilia Valdés* transcurre en un período cuidadosamente demarcado que abarca poco más de un año: de fines de septiembre de 1830 a principios de noviembre de 1831. Esos catorce meses están jalonados por una sucesión de fiestas que culminan con la boda de Leonardo Gamboa e Isabel Ilincheta, en que el joven es asesinado por Pimienta, su rival. La descripción de las fiestas, y de su preparación, ocupa buena parte de la obra, y cada fiesta es coyuntural en el desarrollo de su complejo y bien trabado argumento.

La novela prácticamente comienza con una fiesta. La «cuna» que se celebra el 24 de septiembre, día de Nuestra Señora de las Mercedes, donde se mezclan clases y razas y aparecen por primera vez los jóvenes protagonistas: «El baile, conocidamente era uno de los que, sin que sepamos su origen, llamaban ‘cuna’ en La Habana. Sólo sabemos que se daba en tiempo de ferias, que en ellos tenían entrada franca los individuos de ambos sexos de la clase de color, sin que se le negase tampoco a los jóvenes blancos que solían honrarlos con su presencia» (pp. 17-18).¹⁰ El baile se celebra durante «las ferias con que hasta el año 1832, acostumbraban a solemnizar en Cuba las fiestas titulares religiosas, consagradas a los santos patronos de las iglesias y conventos» (p. 15). Esta cuna específica celebra asimismo el día del santo y cumpleaños de la dueña de la casa, la mulata Mercedes Ayala, sita en el barrio de San Isidro; es decir, un barrio de gente de color. En la fiesta despunta el conflicto amoroso y racial entre Pimienta, mulato, y Leonardo, blanco y rico, por Cecilia, mulata que puede pasar por blanca, y que, sin saberlo, es medio hermana de Leonardo. La fiesta la ameniza la orquesta de Pimienta, que además de músico es sastre, y en ella predomina una violencia contenida, o traducida en baile:

«Bailábase con furor; decimos con furor, porque no encontramos término que pinte más vivo aquel movimiento incesante de pies, arrastrándolos

¹⁰ Las páginas indicadas en el texto son de *Cecilia Valdés. Novela de costumbres cubanas*, estudio crítico por Raimundo Lazo (México: Editorial Porrúa, 1995). Esteban Pichardo define «cuna» así: «Reunión de *Gente de color criolla*, o gentualla para bailar y muchas veces jugar: casi reducida, pocos músicos, arpa y guitarra, etc». *Diccionario provincial casi-razonado de voces y frases cubanas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1976. La primera edición es de 1836. Esteban Rodríguez Herrera añade, en su edición crítica de *Cecilia Valdés*: «Entre los gitanos ‘cuna’ es rincón o esquina. Parece que este nombre es de baja extracción en Cuba, probablemente de origen gitano, significando lo que ya hemos dicho, con referencia a la gente baja, de la orilla, del rincón o callejera (...) todos los barrios tenían sus patronos, todos los patronos tenían sus fiestas, todas las fiestas tenían sus ‘cunas’ y sus mesitas, y sus convites y sus bailes». *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel. Novela de costumbres cubanas*. Publicada en New York, en 1882. Edición crítica y notas por Esteban Rodríguez Herrera, Editorial Lex, La Habana, 1953, pp. 66, nota 20.

muellemente junto con el cuerpo al compás de la música; aquel revolverse y estrujarse en medio de la apiñada multitud de bailadores y mirones, y aquel subir y bajar la danza sin tregua ni respiro» (p. 23). El baile arremolina y mezcla a los diversos grupos, pero no borra las diferencias, aunque el atractivo sexual logra obviar las demarcaciones y fronteras físicas que los separan en el espacio de la casa:

Pero en medio de la aparente confusión que entonces reinaba en aquella casa, podía observar cualquiera que, al menos entre los hombres de color y los blancos, se hallaba tácitamente establecida una línea divisoria, que tácitamente y al parecer sin esfuerzo, respetaban de una y otra parte. Verdad es, que unos y otros se entregaban al goce del momento con tal ahínco, que nos es mucho de extrañar olvidaran por entonces sus mutuos celos y odio mutuo. Además de eso, los blancos no abandonaron el comedor y aposento principal, a cuyas piezas acudían las mulatas que con ellos tenían amistad, o cualquier otro género de relación, o deseaban tenerla, lo cual no era nuevo ni extraño, atendida su marcada predilección. (p. 25)

La tregua de la fiesta apenas suspende la discordia racial, y no esconde el drama individual de Pimienta, Leonardo y Cecilia. Pimienta dirige a la orquesta en una pieza, compuesta por él en honor de Cecilia, que ésta y Leonardo aprovechan para bailar juntos. Ella «se entregaba toda al delirio del baile, mientras él, atado a la orquesta, cual de una roca, la veía gozar y contribuía a sus goces sin participar de ellos lo más mínimo». (p. 27)

La «cuna» es el vértice de la primera parte de *Cecilia Valdés*. La segunda parte la enmarcan la fiesta de san Rafael Arcángel, que cae el 24 de octubre, en cuyo honor los blancos celebran un fastuoso baile el 27 del mismo mes, y el baile de la «gente de color», celebrado el 23 de diciembre, en vísperas de Nochebuena. Hay como una aceleración del año litúrgico provocada por la inminente partida de las familias pudientes a sus casas campestres, en cafetales o ingenios azucareros. El baile se celebrará «en los altos del palacio situado en la calle de San Ignacio esquina a la de Teniente Rey, alquilado para sus funciones por la Sociedad Filarmónica, en 1828. Desde los días del carnaval, a fines de febrero, en que coincidieran los festejos públicos por el casamiento de la princesa de Nápoles, doña María Cristina con Fernando VII de España, la Sociedad antes dicha no había vuelto a abrir sus salones. Ahora lo hacían como para despedir el año 1830, pues es sabido que la gente principal de La Habana, única con derecho a concurrir a sus funciones, se marchaba al campo desde principios de diciembre y no volvía a la ciudad sino hasta mucho después de Reyes» (p. 77). Aunque no es un cambio tan violento como la ampliación de la semana a doce o quince días, el calendario se altera para acomodar las fiestas de la nueva sociedad cubana, convirtiendo la celebración de San Rafael en Año Nuevo, y saltándose el Adviento, la Nochebuena, y la Navidad. Además, por el hecho fortuito del alquiler del salón durante carnavales, el baile es como una repetición de éstos. Será un carnaval de

otoño, un trastorno aún mayor del año litúrgico, de profundas significaciones porque consiste en convertir en festejo renovador rituales que normalmente marcan la inminencia del invierno y de la muerte. Así, por ejemplo, la fiesta de los Fieles Difuntos el primero de noviembre.

El baile de San Rafael, una de las más conocidas escenas de *Cecilia Valdés*, es precedida por una serie de preparativos altamente reveladores.¹¹ La fiesta tiene su contrapartida en otros bailes celebrados esa misma noche por los que no pueden asistir a ella, el de la «feria del Ángel, el de Farruco y el de Brito, sin olvidar la ‘cuna’ de la gente de color, en la calle del Empedrado, entre Compostela y Aguacate» (p. 85). En el de la Filarmónica se da cita todo el gran mundo habanero, inclusive los literatos de la época. Y no está ausente la política porque muchos de éstos, así como otros, inclusive Leonardo Gamboa, son ardientes opositores del régimen español. Pero el salón está presidido por «el retrato del rey Fernando VII» (p. 83). La hostilidad se concreta al nivel de los protagonistas entre Leonardo, cubano de nacimiento y por convicción, y su padre don Cándido, español defensor del poder colonial. En el plano amoroso se manifiesta en la perturbadora presencia de Isabel Ilincheta, la prometida de Leonardo, matrimonio que perpetuará el *status* de ambas familias, y por consiguiente el de la sociedad cubana. La boda de ambos sería la fiesta definitiva y definitoria, que marcaría la homogeneidad política y social de los blancos. Sabemos, sin embargo, que el corazón de Leonardo le pertenece a Cecilia, pero siendo ésta su media hermana, su unión con ella, que pondría fin a la discordia racial y la promesa de una sociedad más armónica, no es posible sin hacer violencia al substrato más profundo de lo humano. La fiesta es un simulacro de orden que apenas contiene la violencia que se agazapa debajo de la representación.¹² Pero ésta aflora al final del baile, cuando Leonardo sale y encuentra otro, improvisado, por los caleseros que aguardan a sus amos en los carruajes:

Lo primero que hirió sus oídos, fue el repiqueteo de las espuelas de plata de los caleseros en las sonoras piedras del portal, bailando el zapateo al son del tiple

¹¹ El más significativo es la confección de la casaca de Leonardo por parte del sastre Uribe y su asistente Pimienta. En una brillante escena, Pimienta le sirve de maniquí a Uribe para entallar la prenda, porque tiene «el mismo cuerpo que el caballerito Leonardo» (p. 73). Así como Adela es el «vivo retrato» de Cecilia, Leonardo y Pimienta, rivales de razas en conflicto, comparten un mismo cuerpo. Es el cuerpo que Pimienta agrede y mata al final de la novela, con lo cual también se mata a sí mismo. Esto está relacionado al tema del incesto. Los personajes están enfrascados en una lucha que es también consigo mismos.

¹² En el plano erótico el detalle más interesante es el «bigote» de Isabel. Ésta, por su vida campesina y ejercicio de la equitación, es varonil de formas. Pero, además: «Para que nada faltase al aire varonil y resuelto de su persona, debe añadirse, que sombrea su boca expresiva un bozo oscuro y sedoso, al cual sólo faltaba una tonsura frecuente para convertirse en bigote negro y poblado. Tras ese bozo asomaban a veces unos dientes blancos, chicos y parejos, y he aquí lo que constituía la magia de la sonrisa de Isabel» (p. 88). ¿Sonrisa vertical? Esto se vincula al incesto, al deseo de lo mismo, no del otro.

cubano. Tocaba uno, bailaban dos, haciendo uno de ellos de mujer, y de los demás, quienes batían las palmas de las manos, quienes golpeaban la dura losa con los puños de plata de los látigos, sin perder el compás, ni cometer la más mínima disonancia. Algunos de ellos cantaban las décima de los campesinos, anunciando por eso, por el baile y por el tiple que todos ellos eran criollos. (p. 101)

Es decir, los caleseros bailan al son de la música que les corresponde, sin las falsedades del baile de los amos. Leonardo conmina a Aponte, el calesero de su familia, que es quien toca el tiple, y lo azota cruelmente al llegar a su casa por no haber seguido las instrucciones que le había dado antes, y que éste no había podido cumplir al recibir otras de don Cándido.

El baile de la «gente de color», en víspera de Nochebuena (es decir, el 23 de diciembre) es como una repetición paródica del de la fiesta de San Rafael, y culmina con violencia real, la riña entre Dionisio y Pimienta. Primero hay que notar que la fiesta toma lugar cuando los amos se han ido al campo, dejando a los criados y esclavos en una especie de libertad provisional, y con la ciudad franca. Es como un contracarnaval. El evento pretende ser de aún más formalidad que el de los amos, y en la exageración, en el exceso, estriba la parodia.¹³ Al igual que la fiesta de los blancos, ésta cuenta con personajes notables, como el músico Brindis, y el poeta mulato José de la Concepción Valdés, *Plácido*. Se destacan, pues, las rígidas diferencias entre las personas de color, y en ello refleja las restricciones de la sociedad blanca. El baile es una «reunión heterogénea» por el simple hecho de que la frase «de color» designa una amplia gama de pigmentos. Los disfraces y trajes, que pretenden igualar a todos, no pueden, ocultar las jerarquías marcadas por el color de la piel. Es precisamente el color de la de Cecilia —blanca— el que desata la bronca entre Dionisio y Pimienta. Dionisio, cocinero de la familia Gamboa, se ha fugado durante el Adviento, cuando sus amos se van a Vuelta Abajo. Es un cimarrón urbano. Cecilia lo desaira en la fiesta al negarse a bailar con él, y éste cree que es porque «la niña me ve prieto» (p. 166), y «me desprecia porque se figura que como tiene el pellejo blanco, es blanca» (p.166). Claro, la piel de Cecilia es un disfraz, porque ella, continúa Dionisio «no lo es. Si a otros puede engañar, a mí no» (p. 166). Dionisio no sólo es negro y cocinero, sino también esclavo. Después del baile, en la pelea a cuchillos en la oscuridad de la noche, Pimienta le da una puñalada a Dionisio y lo deja por muerto. El incidente arroja a Pimienta al clandestinaje, al mundo de hampo-

¹³ «Con la frase ‘baile de etiqueta o de corte’, se quiso dar a entender uno muy ceremonioso, de alto tono, y tal que ya no celebraban los blancos, ni por las piezas bailables, ni por el traje singular de los hombres y de las mujeres. Porque el de éstas debía consistir y consistió en falda de raso blanco, banda azul atravesada por el pecho y pluma de marabú en la cabeza; el de los hombres, en frac de paño negro, chaleco de piqué y corbata de hilo blanco, calzón corto de Nankín, media de seda color carne y zapato bajo con hebilla de plata, todo según la moda de Carlos III, cuya estatua, hecha por Cánovas, se hallaba al extremo del Prado, donde hoy se ostenta la fuente de la India o de La Habana». (p. 163)

nes y negros curros de donde emerge para ultimar a su rival y doble, Leonardo Gamboa.¹⁴

Pasemos ahora a Vuelta Abajo, donde las familias pudientes se reúnen durante el Adviento y principios de año para festejar la Nochebuena, el Año Nuevo, y el Día de Reyes, y regresar a La Habana después del Domingo del niño Perdido.¹⁵ Estos episodios en un Pinar del Río paradisíaco amorosamente evocado por Villaverde, son un falso edén, en que se destaca la contradicción violenta sobre la que se erige la sociedad cubana; el disfrute de una naturaleza pródiga y bella, y la despiadada explotación de la esclavitud.¹⁶ La fiesta de Nochebuena, y el día de Navidad al día siguiente, se proyectan contra la historia de los cimarrones y los brutales castigos de que son víctimas los esclavos. Parte de la fiesta es la visita al interior del ingenio para observar el funcionamiento el mismo día de Navidad, porque no se ha suspendido el trabajo. Allí se recibe la noticia del suicidio del cimarrón Pedro el Carabalí. El 26 de diciembre.

Isabel y el grupo de jóvenes que se divierten haciendo un paseo a caballo dan con el cuerpo de Pablo, otro cimarrón que se ahorcó. Las fiestas de las familias contrastan con este mundo de suicidios y castigos, que por los nombres apostólicos de los cimarrones muertos, tienen un aire bíblico, como de ritual, de sacrificio.

Luego del regreso a La Habana de los Gamboa, el año corre vertiginosamente hacia las fechas en que principió la novela. La boda tendrá lugar el 10 de noviembre en la iglesia del Ángel, pero «La primera de las tres velaciones regulares se corrió el último domingo del mes de octubre, pasadas las ferias de San Rafael» (p. 299); es decir, la fecha en que el año anterior se celebró el gran baile de la Filarmónica. El asesinato de Leonardo ocurre justo cuando se apresta a subir, con su novia, la escalinata de la iglesia. Cecilia va a parar al Hospital de Paula, confinada por su implicación en el asesinato, donde conoce a su verdadera madre, que muere luego de un breve período de lucidez. La novela concluye con una fiesta de matrimonio frustrado por la muerte, provocada por los celos y el resentimiento racial, y marca el estado de violencia y desunión que existe en la bullente sociedad cubana; la lucha en el interior de la sociedad no sólo entre blancos y gente de color sino entre blancos peninsulares

¹⁴ Es también en esta noche del 23 a 24 de diciembre, que Josefa, abuela materna de Cecilia, empeora y empieza una agonía que ha de terminar con su muerte el mismo Domingo del Niño Perdido, a mediados de enero, cuando los Gamboa regresan a La Habana. La muerte de su protectora deja a Cecilia desamparada y sin esperanzas de lograr sus designios para con Leonardo.

¹⁵ «La marcha será del 20 al 22 [de diciembre] para volver después del Domingo del Niño Perdido» (p. 157).

¹⁶ O en los conocidos versos de José María de Heredia que Villaverde usa de epígrafe del capítulo 3 de la tercera parte:

¡Dulce Cuba! en tu seno se miran
en el grado más alto y profundo,
las bellezas del físico mundo,
los horrores del mundo moral.

y criollos, entre negros y mulatos. La minuciosidad con la que Villaverde analiza estas luchas y su relación con la trama amorosa de la novela es su mejor logro.

Fernando Ortiz publicó en 1920 su ensayo *La fiesta afrocubana del Día de Reyes*, en un momento decisivo de su carrera, cuando sus estudios empiezan a concentrarse en manifestaciones artísticas y lingüísticas de los negros en la Isla.¹⁷ En sus primeros libros —*Los negros brujos* (1960) y *Los negros esclavos* (1916)— Ortiz, consecuente con su formación legal, se había concentrado en el aspecto criminal de la población negra, en el «hampa» y en la procedencia africana específica de cada grupo. Pero en los años veinte, influido y animado por los jóvenes que crearían el movimiento afrocubano, que eran en cierta forma sus discípulos, Ortiz se desplazó de la criminología a la antropología propiamente dicha. Es decir, Ortiz vio la importancia de analizar los resultados de la adaptación de las culturas africanas a la cubana, no el origen de éstas sino su destino como componentes de la nación, apenas independiente a partir de 1902.

Ortiz se percató de que, para estudiar los inicios de ese proceso, que más tarde él denominaría «transculturación», tenía que remontarse al siglo XIX, y que una de sus fuentes principales tenía que ser la literatura, que no sólo había registrado, sino analizado el desarrollo de la sociedad impulsada por la industria azucarera y el régimen esclavista. En la bibliografía de los primeros trabajos de Ortiz figuran novelas, ensayos, artículos de costumbres, poemas, además de artículos extraídos de la prensa de la época, un frágil archivo del que cita con insistencia tal vez para garantizar su preservación.¹⁸ Estas fuentes las comparte Ortiz con Villaverde, que escribió en Nueva York la versión definitiva de *Cecilia Valdés*, y de seguro se valió de informes de la prensa cubana que le llegaban de la Isla, además de su prodigiosa memoria. *Cecilia Valdés* no es sólo fuente de Ortiz, sino que tiene en común con la obra de éste el acervo de información sobre la sociedad cubana del siglo XIX, que para el antropólogo era ya historia pasada, prácticas no vigentes sino en sus legados y vestigios, que él aspira a rescatar.

Por eso, en la edición de 1960 del ensayo, Ortiz se refiere a la fiesta del «Día de Reyes» como la «antigua fiesta del 'Día de Reyes'». Para los años en

¹⁷ En todo lo relativo a la obra de Ortiz me guío por la estupenda *Bio-Bibliografía de don Fernando Ortiz* (La Habana: Instituto del Libro, 1970), compilada por Araceli García-Carranza. Según ésta el ensayo en cuestión se publicó por vez primera, bajo el título *La fiesta afro-cubana del Día de Reyes*, en la *Revista Bimestre Cubana* 15, n.º 1 (enero-julio, 1920), que conserva en otras publicaciones de la época. El título cambió a *La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes* cuando se publicó por separado en la edición de 1960 por la que cito aquí, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1960, donde se le añaden algunos párrafos iniciales y se actualiza la bibliografía.

¹⁸ Ortiz, por supuesto, no fue narrador, pero, como teórico e historiador de la fiesta, frecuentemente buscó información en la literatura, y su trabajo fue, a su vez, fuente para ésta. La circularidad o capilaridad entre literatura y antropología es corolario de lo que propongo aquí, que es lo sugerido antes sobre la función simultáneamente aglutinadora y disgregadora de la fiesta. En esto la antropología y la literatura son aliadas.

que escribía, ya esa celebración, propia de la época de la esclavitud, abolida en Cuba en 1886 no existe, o se ha desplazado en el calendario cubano hacia la época propiamente de carnaval, es decir, después de la cuaresma, a fines de febrero. En la fiesta original, los negros, agrupados en «cabildos» que representaban las diferentes «naciones» de donde procedían en África, salían a las calles disfrazados de diversas maneras, tocando tambores y otros instrumentos. Así desfilaban por las vías públicas hacia la mansión del capitán general para pedir su aguinaldo o bono pascual. El origen de la fiesta parece haber sido que en esa fecha —6 de enero— los negros del Rey, es decir, los que pertenecían a la corona, no a particulares, recibían su aguinaldo, al igual que los soldados de Su Majestad. En el interior de la Isla la parada se dirigía hacia la residencia de la autoridad local.

Lo más extraordinario de la fiesta era que en ese día los negros eran libres, elegían reyes de sus naciones respectivas, y se entregaban a la música, al baile y a la pantomima. Así lo plasmaron Frédéric Mialhe en su conocido grabado, Víctor Patricio Landaluze en su famoso óleo, y una marquilla cigarrera de autor desconocido.¹⁹ Los disfraces, como los de los diablitos, procedían de tradiciones africanas y europeas y, en otros casos, eran parodias de los atuendos de la sociedad blanca. La vanguardia pronto vio en el Diablito una especie de arlequín, como los que la pintura de la época había puesto de moda y lo incorporó a sus obras. Carpentier, por ejemplo, tiene uno en su libreto *El milagro de Anaquillé*, que es de los años veinte.

La mayor importancia del ensayo de Ortiz es que revela que en la fiesta se combinan elementos africanos y europeos, cuyo origen común son prácticas universales. Por el lado africano se trata de una saturnalia, o carnaval, con todas las características propias de éste, sobre todo la inversión de papeles, los esclavos son libres, los amos son los que dan, el escarnio y burla de las prohibiciones. Por el lado europeo es un ritual de principios del invierno, la doceava noche (*the twelfth night*), Epifanía, visita de los Reyes Magos al Niño Jesús, fin del período que comenzó en el Adviento, que es el principio del año eclesiástico. (Ortiz, empapado de literatura, vincula el festejo con las mojigangas, inclusive alguna de Calderón, y con episodios del *Quijote* como el del «carro de la muerte»). En el caso específico de Cuba y de su definitiva industria azucarera, la fiesta celebraba también la zafra o tiempo de cosecha y molienda, que transcurre de diciembre a abril, por lo cual se vincula a rituales europeos para celebrar la temporada de recolección. Desde el punto de vista de los amos era, sin duda, una manera de aliviar sus conciencias adaptando a sus propósitos un ritual cristiano para demostrar el provecho que devengan los negros al ser evangelizados. Pero también era una manera de renovar el vigor y capacidad productiva de la maquinaria humana de su industria con un día de descanso y esparcimiento. No obstante, al participar en el juego de inversiones y jugar a ser otros, los sacarócratas, también dotados de imaginación, se

¹⁹ *La isla de Cuba pintoresca.*

arriesgaban a dismantelar momentáneamente el aparato sobre el cual descansaba su autoridad y poder.

Desde el punto de vista de los negros no era un ritual que reafirma una solidaridad general, sino particular, en el seno de cada cabildo específico. Lo único general era libertad ficticia y provisional, la fingida emancipación y, por supuesto, costumbres como la inversión de papeles o el ruido para ahuyentar a los demonios, que la antropología moderna reconoce como universales. El subtexto del ensayo de Ortiz es precisamente poner de manifiesto ese substrato de común humanidad que demuestra que la cubanidad incipiente, sincrética, que incluye a los negros, forma parte de los procesos culturales conocidos y por lo tanto posibles y deseables. Desde una perspectiva política, le demuestra a la sociedad cubana blanca —renuente a aceptar lo negro como valioso— que las tradiciones africanas pertenecen a corrientes que no son ajenas a las europeas, y que ya se han manifestado, sin duda por esa misma razón, en la naciente cultura nacional. Tanto es así que el calendario cubano, la medida del año, incluye ya en el siglo XIX una fiesta sincrética: empieza a haber un tiempo cubano. En el siglo XX éste se poblará de fiestas como el Día de la Caridad y el de San Lázaro, amén de aquellas impuestas por la política.

El ensayo de Ortiz estudia el momento culminante del período «caléndrico» en que transcurren incidentes definitorios en *Cecilia Valdés* que, como vimos, es la temporada del 23 de diciembre de 1830 a mediados de enero de 1831. La novela ya había destacado la importancia de las fiestas contenidas en esas fechas en el proceso de sincretismo cultural que estaba sufriendo la sociedad cubana. De éstos, el más sugestivo es la libertad ficticia que se concede a los negros, que es lo que hace posibles todas las demás prácticas, prohibidas durante el tiempo común. Esa libertad es la de la representación, la de ser otro mediante el disfraz, el baile, la pantomima. Ser otro, pero por tiempo limitado y en juego, como en la literatura. Pero ese jugar a ser otro lo hace posible, por lo menos en la imaginación, que no es poco.

Casi veinte años más tarde, en 1939, Ortiz pronunciaría una importante conferencia que habría de convertirse en uno de sus ensayos más destacados: *Los factores humanos de la cubanidad*, cuyo título original fue *La cubanidad y los negros*.²⁰ Es en esa conferencia que Ortiz presenta su metáfora culinaria del «ajiacó» para describir la sociedad cubana, festiva porque toda comida lo es. «¿Qué es el ajiacó?», se pregunta Ortiz, y responde: «Es el guiso más típico y más complejo, hecho de varias especies de legumbres, que aquí decimos 'vianas', y de trozos de carnes diversas; todo lo cual se cocina con agua en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento y se sazona con el cubanísimo 'aji' que le da el nombre» (p. 11). Ya para esas fechas, pasados los fervores

²⁰ La primera versión es «La cubanidad y los negros», *Estudios Afrocaribinos*, 3, n.º 1-4, 1939, pp. 3-15; la segunda, «Los factores humanos de la cubanidad», *Revista Bimestre Cubana*, 45, n.º. 2, 1940, pp. 161-86. Cito por un sobretítulo de esta versión, con páginas numeradas de la 5 a la 30.

de la vanguardia, Ortiz ha tomado conciencia de que la cubanidad es algo dinámico, en proceso, que toda cultura es «creadora» (p. 10). Lo importante, pues, no es la «antigua» fiesta, sino la fiesta permanente que se plasma en la cocción y consumo del ajiaco:

Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocedura. Desde que amanece su historia hasta las horas que van corriendo, siempre en la olla de Cuba es un renovado entrar de raíces, frutos y carnes exógenas, un incesante borbor de heterogéneas sustancias. De ahí que su composición cambie y la cubanidad tenga sabor y consistencia distintos según sea catada en lo profundo o en la panza de la olla o en su boca, donde las viandas aún están crudas y burbujea el caldo claro. (p. 13)

El fuego que hace hervir ese caldo es la violencia de las fiestas y rituales antes analizados, la que promueve cambios en el calendario. Ese dinamismo también se ha apoderado del propio Ortiz, que abandonando los moldes tradicionales de la retórica científica, se lanza sin ambages a la literatura, a la poesía. El texto es ajiaco, fiesta, comunión. El ensayo de Ortiz es contemporáneo de su más ambiciosa obra literaria, el célebre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), en que la forma que adopta su texto es musical, su origen declarado el *Libro del buen amor*. El entusiasmo de las vanguardias, de los artistas más jóvenes que él, le han llevado a darse cuenta que su propia producción literaria forma parte del fenómeno que estudia, que el antiguo abogado es, en este caso, juez y parte y sus textos tienen que participar de la fiesta.

Uno de esos jóvenes fue Alejo Carpentier, quien siempre declaró haber aprendido mucho de Ortiz, pero subrayando siempre la diferencia generacional.²¹ Aún así la huella de Ortiz en Carpentier es profunda, sobre todo en sus obras más ambiciosas como *El siglo de las luces*, y el proceso mediante el cual se incorpora la fiesta a sus textos es muy parecido al del maestro, aunque en un plano netamente literario.

En su primer período, durante el apogeo del afrocubanismo, Carpentier incluye en sus obras varias fiestas cubanas, sobre todo una: el juramento ñáñigo de *¡Ecué-Yamba-O!*, su primera novela, que es de 1933.²² Y en sus libretos para óperas bufas y escenarios para ballets de los años veinte, también aparecen celebraciones similares. Pero la fiesta, en toda su dimensión temporal,

²¹ Dice Carpentier en *La música de Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946: «Fernando Ortiz, a pesar de la diferencia de edades, se mezclaba fraternalmente con la muchachada. Se leyeron sus libros. Se exaltaron los valores folklóricos. Súbitamente, el negro se hizo eje de todas las miradas. Por lo mismo que con ello se disgustaba a los intelectuales de viejo cuño, se iba con unción a los ‘juramentos ñáñigos’» (p. 236). Unos años más tarde Carpentier dedicó una de sus columnas de *El Nacional* de Caracas a Ortiz: «Ese gran don Fernando», 3 de octubre de 1951, p. 12.

²² Me guío y reciclo aquí las páginas de mi libro *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Cornell University Press, Ithaca, 1977. Hay una versión en español: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1933.

cronológica y organizadora de tramas no empieza a figurar en su obra hasta los relatos de *Guerra del tiempo*, que fueron apareciendo durante los años cuarenta, aunque la colección no se publicó hasta 1950. En el primero de éstos, el centro del relato lo ocupa un sarao en la mansión del marqués de Capellánías. El relato lo articulan las fiestas de la Cuba decimonónica, en un ambiente que es muy de *Cecilia Valdés*. Otro tanto ocurre en *El camino de Santiago*, y así sucesivamente hasta que llegamos a *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953) y *El acoso* (1956). En *El reino de este mundo* hay una minuciosa estructuración cronológica que vincula rituales, fiestas y levantamientos de esclavos que van a culminar con la Revolución Haitiana. En *Los pasos perdidos*, cuya acción ocupa la última mitad de 1950, año que marca, a su vez, la mitad del siglo xx, la acción se enmarca entre la fiesta de San Francisco Caracciolo y la celebración del Año Nuevo. Y en *El acoso* la persecución y muerte del innombrado protagonista coincide con la Semana Santa. Carpentier convierte el año litúrgico y el santoral en medidas para organizar el tiempo de sus relatos. Esta práctica culmina en una escena de *El siglo de las luces*, de 1962, que he analizado varias veces antes, y en *El recurso del método*, donde es objeto de una suerte de autoparodia, muy en consonancia con la naturaleza de la fiesta como motivo organizador.

La escena de *El siglo de las luces* es aquélla que se desarrolla en el cafetal de Jorge la Nochebuena de 1799, muy similar en todos sentidos a las de *Cecilia Valdés* durante la misma temporada del año. Aunque en la novela de Villaverde transcurre el paso del año 1830 a 1831, se trata evidentemente de una reescritura por parte de Carpentier de la novela fundacional cubana. La fecha es significativa en *El siglo de las luces* porque, característicamente, la transición de 1799 a 1800 marca el centro cronológico de la acción de la obra. Es una escena bisagra, la típica transición de un tiempo a otro que se marca con celebraciones y fiestas, típicamente de inversión.

Hace ya algunos años me percaté de que hay un salto cronológico casi imperceptible en la escena que desplaza la acción hacia delante toda una semana. La Nochebuena comienza: «La tarde del 24 de diciembre, mientras algunos se afanaban en acabar de arreglar un Nacimiento...» (p. 270); pero termina diciendo: «Ahora habría que esperar la medianoche, en medio de bandejas de ponche. Doce campanadas caerían de la torre, y cada cual tendría que atragantarse con las doce uvas del ritual» (p. 272). Huelga decir de las doce campanadas y las doce uvas son las de la celebración del Año Nuevo, no de la Nochebuena. La acción se ha saltado la Navidad, el 25 de diciembre, es decir, la ruptura más profunda en la historia de Occidente: el nacimiento del Cristo. Pero había un brinco más largo, hacia un ritual cuyos oficiantes son los esclavos del cafetal de Jorge, que no había advertido cuando escribí por primera vez sobre la escena. Aparecen repetidamente los negros que cantan y bailan disfrazados, anunciándolo: «Había dejado de llover. Las malezas se llenaron de luces y disfraces. Llegaron pastores, molineros de caras enharinadas, negros que no eran negros, ancianas de doce años, gente barbudas y gente con coronas de cartón que sacudían marugas, cencerros,

panderos y sonajas» (p. 272). Se trata, por supuesto, de la Fiesta del Día de Reyes sobre la que escribió Ortiz; del 31 de diciembre hemos dado una voltereta y caído en el 6 de enero, la Epifanía, Día de los Reyes Magos, la Doceava Noche. Las coronas de cartón, las caras pintadas de blanco y las blancas de negro, indican que es el ritual de inversión, en que los papeles de blancos y negros se trastuecan.²³

No supe ver en mis comentarios previos dos cosas. La primera es que el salto de la Nochebuena a la Fiesta del Día de Reyes, al omitir la Navidad, celebración fundacional de Occidente, y desplazar el ritual hacia la Doceava Noche, sugiere que en América hay un descentramiento de la tradición europea recibida señalado por alteraciones de los rituales y fiestas que parcelan el tiempo. Se sugiere, además, que el descentramiento es de trascendental importancia, a pesar o tal vez por el hecho de manifestarse en algo en apariencia tan trivial como la fiesta. No son las proclamas, y los proyectos políticos, no son los tratados y convenciones, son las fiestas donde se juega a ser otro, y en ese juego se plantea la posibilidad de llegar a serlo. La segunda cosa que no advertí, o que no destacué suficientemente, es que el texto mismo de Carpentier, que simula ser perfectamente realista y describir el paso de una cronología convencional, esconde violentas transformaciones temporales mediante el disfraz y la simulación; se contagia del espíritu de la Doceava Noche y de la Fiesta del Día de Reyes. Tal vez no me percaté de ello porque este elemento no iba a aflorar sino hasta las próximas obras de Carpentier, que demorarían doce años en publicarse, aunque se anunciaba ya en un relato intermedio de 1972, *El derecho de asilo*. Me refiero a las dos novelas de 1974, *El recurso del método* y *Concierto barroco*.

En sus nuevas novelas Carpentier salta por sobre sus discípulos del *Boom* para producir una literatura que, por contraste con la de éstos, es ya postmoderna. Por eso el lapso en su producción en esos años, cuando los entonces jóvenes novelistas parecían habérselo adelantado. La diferencia está en la ligereza de sus nuevos textos y, sobre todo, en convertir en fiesta la antigua y solemne búsqueda de la identidad latinoamericana. Elemento esencial de esa búsqueda son aspectos del ritual de inversión de la Fiesta del Día de Reyes, y sobre todo el escarnio, burla, el desfondamiento de la autoridad, sobre todo la suya propia como autor. El autor de la última ficción carpenteriana se burla de sí mismo, socava su autoridad proclamando la ausencia de la originalidad de sus textos en que ésta supuestamente se basaba.

²³ Ver mi «Socrates Among the Weeds: Blacks and History in Carpentier's *El siglo de las luces*», *The Massachusetts Review*, 24, n° 3, 1984, pp. 545-561. Versión revisada en *Voices from Under: Black Narrative in Latin American and de Caribbean*, ed. William Luis, Greenwood Press, Westport, Ct., 1984, pp. 33-53. «Sócrates yerbero: Los negros y la historia en *El siglo de las luces*», *Filología*, Universidad de Buenos Aires, año 22, n° 2, 1987, pp. 75-99. El ensayo figura en *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin Literatures*, Duke University Press, Durham, 1993, versión española en *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Editorial Colibrí, Madrid, 1999.

Ahora la intertextualidad y la parodia rigen el discurso, la autoridad se vuelve un fantoche, y las maromas y volteretas de la cronología, en vez de ocultarse, se exhiben. Es, en breve, la libertad, como la de los esclavos en la «antigua fiesta» del Día de Reyes. Me limitaré a *El recurso del método*, aunque pienso que lo dicho se aplica igualmente a *Concierto barroco* y *El arpa y la sombra*.

La novedad que introduce Carpentier en el tópico de la fiesta en relación a sus dos precursores, Villaverde y Ortiz, es instalarla en el seno de su propio texto. *El recurso del método*, desde su título, revela su esencia paródica: el «recurso» no el «dis-curso». Los textos de Descartes utilizados como epígrafes de los varios capítulos no son lemas de lo contenido en éstos, sino objetos de burla, de inversiones. La parodia funciona como el disfraz en las fiestas, es alusivo, estrafalario, burlón. Así encontramos jirones de otros textos que se juntan en una amalgama, en un ajiaco textual, como en este pasaje, donde un título mutilado de Proust se junta con otro de Ciro Alegría: «se había desviado hacia sucesos anchos y ajenos. Sosiego y reposo hallaba, el Primer Magistrado, a la sombra de los cañones en flor» (p. 146, mis cursivas).

La parodia mina la autoridad del autor porque exhibe su carácter derivado, su naturaleza parasitaria, su secundariedad. Pero en *El recurso del método* se socava aún más su presencia porque el Dictador, el Primer Magistrado, es figura del propio Carpentier, no sólo por ser el que dicta, cuya voz es fuente de poder y autoridad, sino porque comparte características y rasgos fundamentales suyos. Como Carpentier, el Primer Magistrado es erudito, afrancesado, melómano, devoto de la arquitectura y vive como suspendido entre París y su país. El Primer Magistrado es Carpentier en el disfraz estrafalario de la fiesta literaria que es *El recurso del método*. El estilo mismo de esta novela parece, a veces, ser parodia del propio Carpentier en sus obras anteriores: denso, cargado de alusiones, un poco solemne, que aquí es ligero, humorístico, desfachatado y erizado de alusiones deformadas como las citas anteriormente.

La misma disposición cronológica de la novela parece ser burla de las de obras anteriores como *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El acoso* y *El siglo de las luces*. Carpentier dijo en una entrevista, refiriéndose a *El recurso del método*: «La acción de mi novela empieza muy exactamente en el año 1913, pero su acción se prolonga concretamente con una sincronización de hechos y de épocas hasta el año 1927, con alusión a varios acontecimientos históricos. Pero, después, hay un período que va conduciendo a mi personaje central hacia los años treinta y cuarenta; con un pequeño epílogo de dos páginas que se titula 1972²⁴ La cronología puede verificarse cotejando la novela con sucesos históricos mencionados en la misma, pero lo nuevo es que el salto de dos semanas en *El siglo de las luces* ahora se alarga a décadas, y la última pironeta es un juego gráfico o tipográfico de inversión al convertir 1927 en 1972». Es casi una errata.

²⁴ Miguel F. Roa, «Alejo Carpentier: el recurso a Descartes», en *Cuba Internacional*, n° 59, julio de 1974, p. 48.

Pero la sincronización de fechas y acontecimientos no es rigurosa como en novelas anteriores. Ahora hay saltos hacia delante basados en múltiplos de siete. *El recurso del método* tiene siete capítulos y veintiún subcapítulos, más el epílogo. Hay sucesos recurrentes que ocurren siempre en subcapítulos múltiplos de siete: el abortivo golpe de Hoffmann, que ocurre en el capítulo 1, se repite en el de Ataúlfo Galván en el subcapítulo siete; el motín que provoca la bancarrota del régimen ocurre en el capítulo 14; y la muerte del Primer Magistrado en el 21, que es, además, un domingo. El ritmo de la trama no es paralelo al de la cronología. Hasta el subcapítulo 13, las fechas y acontecimientos sí siguen una secuencia cronohistórica, que conduce desde el otoño de 1913 hasta alrededor del 1918, un lapso de seis años que constituye la mitad del período de tiempo discernible en *El recurso del método* (1913-1927). En el subcapítulo 13 aparece la ya familiar escena carnavalesca que marca transiciones en la ficción carpenteriana, excepto que aquí no corresponde con el tiempo de carnaval según el año litúrgico. Se trata, en vez, de un conocido incidente de la historia de Cuba: la conmoción ocasionada por una bomba durante una escenificación de *Aída* en La Habana, durante la cual Enrico Caruso salió corriendo por el Parque Central, donde fue arrestado «por llevar disfraz fuera de carnavales» (p. 202). El subcapítulo no cierra, sin embargo, con el carnaval, sino que la turbamulta se convierte en motín cuando los opositores del régimen aprovechan la súbita mascarada para atacar a la policía. Un carnaval anacrónico, que comienza como ópera, se transforma en revuelta política.

Hay otro desfase cronológico que remite a escenas antes vistas en *Cecilia Valdés*, el ensayo de Ortiz sobre el Día de Reyes y *El siglo de las luces*, en el subcapítulo 14, que es la primera división en el capítulo 5, o el principio del tercer recurso, si dividimos en dos los 13 anteriores. La Navidad se transforma en Epifanía o la Epifanía se adelanta hasta Navidad. El pretexto es que, en el país del Primer Magistrado, la tradición católica ha sido suplantada por la protestante a causa de la influencia norteamericana. Los juguetes que los niños recibían de los Reyes Magos el 6 de enero los reciben ahora de Santa Claus el 25 de diciembre. El salto hacia adelante continúa, pues la Epifanía pronto se convierte en Semana Santa, y la primera mitad del año litúrgico termina con las huelgas que comienzan a socavar el poder del Primer Magistrado, con la aparición de su némesis: el Estudiante. El carnaval operático fue en el otoño; el que se transformó en revolución en primavera. Todos los rituales y fiestas concebidos por el Primer Magistrado coinciden, como el inicio de la novela, con el otoño y aluden al Día de los Fieles Difuntos. El tiempo de la novela convierte el Día de los Fieles Difuntos en Resurrección. Esa victoria temporal sobre la muerte es la esencia misma de la fiesta, inclusive, o sobre todo, de la literaria. El banquete en el cementerio de *Concierto barroco* marca esa fusión.

Las fiestas cubanas parten de la literatura y regresan a la literatura porque la fiesta es siempre ya literatura y la literatura es siempre ya fiesta: tiempo detenido, alteración del tiempo estelar, disfraces, jugar a ser otro. Libertad,

que, aunque ficticia, precaria y provisional, es resistente y desafía a la historia, porque recurre y perdura. Ése es el sentido que tiene la fiesta en las obras estudiadas y en su progresión de un autor a otro. Ortiz y Carpentier recogen lo que ya estaba presente en Villaverde, pero lo destilan para revelar su esencia, y ésta es, no cubana sino humana. Así como Ortiz descubre que la «antigua fiesta cubana del Día de Reyes», era una combinación de elementos de variadas procedencias culturales, su representación en la literatura, y el substrato que la anima, burlar a la muerte, es universal.

