

La guerra y el tiempo en *Semejante a la noche*, de Alejo Carpentier*

Recibido: septiembre 23 de 2009 | Aprobado: octubre 10 de 2009

Claudia Patricia Fonnegra**
cfonnegr@eafit.edu.co

Resumen A partir de la importancia que Arendt, Ricoeur y Nussbaum le dan a la literatura para analizar problemas característicos de la condición humana, en este texto se estudia cómo y por qué en el cuento *Semejante a la noche* de Alejo Carpentier se propone una crítica a la categoría de guerra justa, la cual se une a una visión determinista de la historia y del tiempo.

Palabras clave

Literatura, imaginación, guerra justa, guerrero, tiempo, historia.

War and time in *Semejante a la noche*, of Alejo Carpentier

Abstract In the light of the importance that Arendt, Ricoeur and Nussbaum grants to literature in order to analyze characteristic problems of human condition, in this essay is studied how and why in "*Semejante a la noche*", a short story written by Alejo Carpentier, is proposed a review of the just war category, which is articulated with a deterministic perspective of history and time.

Key words

Literature, imagination, just war, warrior, time, history.

* Este artículo deriva de una investigación realizada al interior del Grupo "Semillero de investigación en narrativa y hermenéutica literaria", el cual se encuentra adscrito al grupo *Estudios sobre política y lenguaje* (Categoría A de Colciencias).

** Actualmente cursa la Maestría en Estudios Humanísticos en la Universidad EAFIT y se desempeña como docente de cátedra en dicha Universidad.

Introducción

“No existe un fin racional, ni una norma tan justa, ni un programa tan ejemplar, ni un ideal social tan bello, ni una legitimidad o legalidad que pueda hacer aparecer como algo justo que los hombres se maten recíprocamente”

Schmitt

Hannah Arendt, Paul Ricoeur y Martha Nussbaum, encuentran en las narraciones literarias la posibilidad de refigurarse de una manera reflexiva la propia identidad, para ellos la imaginación hace posible que un hombre se coloque en el lugar de otros hombres, intentando comprender el móvil de sus acciones, su sentido, sus consecuencias. La imaginación permite tomar distancia de los procesos particulares en los que está inscrita la propia vida y de este modo abrir nuevos horizontes para la interpretación de problemas que caracterizan la condición humana¹. Los tres autores citados reivindican la lectura de textos literarios como fuente para la comprensión de experiencias particulares de las que no puede dar cuenta el saber teórico, pero que resultan complementarias en sus indagaciones. El relato literario tiene una estructura temporal que revela el devenir de pasiones humanas que acompañan diversas concepciones del mundo, su lectura permite comprender por qué un personaje toma una decisión y no otra, cómo se percibe a sí mismo, cómo juzga la sociedad en la que vive, pero también la literatura abre una ventana para que el lector se conozca mejor a sí mismo, en este sentido la literatura es un ámbito legítimo para ampliar el juicio de problemas que no son exclusivos del ámbito de la filosofía práctica o, como señala Nussbaum, en la medida en que permiten comprender el sentido de lo vivido, hacen parte de ella “la literatura no es separable del contenido filosófico, sino que es en sí parte del contenido filosófico” (Nussbaum, 1995: 43).

¹ Arendt y Ricoeur retoman el concepto de imaginación de la crítica del juicio de Kant. Para el filósofo alemán el juicio reflexionante es interpretado como la posibilidad de darle sentido a casos particulares de la naturaleza que no pueden ser subsumidos bajo una ley universal, en este contexto la imaginación es decisiva en el proceso de “crear” principios regulativos que ordenen la experiencia conforme a fines. Por otra parte, Ricoeur también apela, al igual que Nussbaum, al concepto de *phantasia* aristotélico, el cual es interpretado como la facultad que tiene el hombre de asociar y diferenciar recuerdos del pasado; así mismo la *phantasia* posibilita la deliberación práctica en la medida en que permite imaginar las posibles consecuencias que pueden resultar de una decisión que aún no se ha llevado a cabo. Vemos entonces que tanto desde la perspectiva kantiana como desde la aristotélica la imaginación es fundamental para darle sentido a la acción y para ampliar los juicios sobre cómo se debe actuar.

Para Hannah Arendt, la acción (*praxis*) y el discurso (*lexis*) son los elementos que permiten revelar aspectos de la identidad de un hombre; pero para conocer a alguien no basta con señalar sus vicios o sus virtudes, características que en mayor o menor medida podrían ser compartidas con otros seres humanos, es en la narración de historias particulares o colectivas donde se encuentra la posibilidad de poner de manifiesto la singularidad de un hombre o de un pueblo, son estas historias las que permiten dar permanencia a la fragilidad de las acciones humanas, que de no ser por la tradición, por la cultura, se hundirían en el olvido. En este sentido Arendt presenta la importancia de la tradición homérica, de los cantos de la *Iliada* en donde se canta tanto las acciones heroicas de Héctor como las de Aquiles. Así mismo, Arendt presenta la importancia de *Los nueve libros de la historia* de Heródoto, particularmente del libro I en donde el historiador de Halicarnaso narra diferentes versiones que explican los inicios de los conflictos y de las guerras entre Oriente y Occidente. Y es que Arendt asegura que cuando se lee o se escucha un relato histórico o ficticio, no sólo se revelan circunstancias aisladas que describen particularidades del carácter, en un relato se develan palabras, juicios, acciones, arquetipos, que permiten a quien lee colocarse en lugar de otros y, así, comprender los móviles que llevaron a diversos personajes a actuar de una manera o de otra. Desde la perspectiva arendtiana no se trata de que los relatos se reduzcan a herramientas para formar a los hombres haciéndolos más éticos, lo que estos posibilitan es que sus lectores adquirieran un modo de juzgar amplio, el cual permitiría colocar ciertas experiencias como modélicas.

A menudo se señala que, como decía Jefferson, “un sentido vívido y duradero del deber filial se imprime con mayor eficacia en la mente de un hijo o una hija tras la lectura de *El rey Lear* que por la de todos los secos libros que sobre la ética y la divinidad se hayan escrito”, y que, como decía Kant, “los preceptos generales aprendidos de sacerdotes o filósofos, o incluso tomados de los propios recursos, nunca son tan eficaces como un ejemplo de virtud o santidad”. La razón, como lo explica Kant, es que siempre necesitamos “intuiciones... para verificar la realidad de nuestros conceptos”. “Si son puros conceptos del entendimiento”, como el concepto de triángulo, “las intuiciones reciben el nombre de esquemas”, como el triángulo ideal, percibido sólo por los ojos de la mente y no obstante indispensable para reconocer todos los triángulos reales; sin embargo, si los conceptos son prácticos, referidos a la conducta, “las intuiciones se llaman *ejemplos*”. Y, a diferencia de los esquee-

mas, que nuestra mente produce por sí misma gracias a la imaginación, estos ejemplos se derivan de la historia y de la poesía, a través de las cuales –como señala Jefferson– “se abre para nuestro uso un campo de la imaginación” completamente distinto (Arendt, 1996: 261).

Para Paul Ricoeur la hermenéutica literaria tiene lugar a partir de un proceso al que denomina triple *Mimesis*. La *Mimesis* I da cuenta de la interpretación del mundo de la acción, de los símbolos que le dan sentido y que configuran el universo cultural de un pueblo, éste es el ámbito del “antes” de la escritura, de la interpretación de la vida que puede ser susceptible de ser narrada, se trata de la prefiguración de una historia. La *Mimesis* II, se refiere a la creación poética, al proceso de configuración temporal de la trama en la que se integra en una totalidad elementos heterogéneos como fines, medios, resultados, etc. Así, en la configuración de la trama tiene lugar la dialéctica presente entre elementos discordantes de la narración (acontecimientos, peripecias, expectativas) con elementos concordantes (encadenamiento de los diferentes episodios de una historia en una unidad con sentido que incluye: inicio, nudo, desenlace). Por último, la *Mimesis* III presenta la posibilidad que tienen los lectores de ingresar a través de la imaginación en los mundos que se abren a partir de las narraciones históricas y literarias. La propuesta hermenéutica de Ricoeur integra elementos del estructuralismo y de la filosofía para llevar a cabo el análisis de textos que representan el universo cultural de un pueblo, el filósofo francés reconcilia contrarios para que la interpretación de lugar a un proceso vital en el que es posible reflexionar sobre el sentido de la propia vida “Incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar” (Ricoeur, 2004: 114).

Para Martha Nussbaum, los relatos son de vital importancia para fomentar la inteligencia práctica. El seguimiento de una historia permite comprender los múltiples conflictos valorativos que debe enfrentar el hombre en la toma de decisiones. Nussbaum asegura que no existen jerarquías de valores claramente definidas que sirvan de parámetro para guiar la acción, para la teórica estadounidense, no hay trueque sin pérdida, siempre que se elige se abandona una opción de vida y no es posible evitar el sentimiento de que algo valioso se ha escapado; el azar, la vulnerabilidad y finitud humana impiden que se logre integrar la totalidad de los valores a la propia existencia. La ética para Nussbaum

no debe seguir principios absolutos. En esta medida la autora rechaza los principios morales platónicos, kantianos o utilitaristas, ¿cómo orientar entonces la acción?, para Nussbaum la inteligencia práctica no tiene que ver únicamente con el saber teórico, con principios claros y certeros, ésta no se adquiere huyendo de experiencias mundanas, siguiendo principios formales o maximizando el placer individual. En la formación del carácter es necesario conocerse a sí mismo, descubrir los rasgos que caracterizan la propia identidad, tener en cuenta las visiones del mundo que guían la acción de otros, entablar diálogos con ellos, aprender de las experiencias pasadas, reflexionar sobre las posibles consecuencias que las acciones pueden generar en el futuro. La inteligencia práctica le da un importante lugar a las prescripciones racionales, pero también escucha las diversas pasiones humanas, ésta requiere asumir un pensamiento amplio que permita una mejor comprensión de los otros y de sí mismo.

Muchas de las teorías contemporáneas de racionalidad, tal como son enseñadas y practicadas académicamente y en la vida pública, participan en los fines y planes de acción de Mr. Grandrind. Es decir, hacen todos los intentos de cultivar el intelecto calculador y ninguno por cultivar la «fantasía» y la emoción. No se ocupan de los libros (especialmente las obras literarias) que cultivan esas reacciones. De hecho, niegan su relevancia para la racionalidad. Aristóteles nos dice, en términos nada vagos, que las personas de sabiduría práctica cultivan, tanto en la vida pública como en la vida privada, la emoción y la imaginación en sí mismas y en otros, y se cuidan de no confiar demasiado en una teoría puramente técnica o puramente intelectual que pueda ahogar o impedir esas reacciones. Estas personas promueven una educación que cultive la fantasía y el sentimiento por medio de obras literarias e historias, mostrando las ocasiones apropiadas para una reacción de ese tipo y los grados de ella (Nussbaum, 1995a: 138).

Vemos entonces que Nussbaum, siguiendo a Aristóteles, reivindica la importancia de atender a los casos particulares, de ahí que rechace la existencia de reglas generales, fijas e inamovibles que se erijan en parámetros únicos para orientar la acción. La experiencia de la lectura de un texto literario posibilita juzgar experiencias que jamás se han vivido, pero que permiten que el lector se coloque, gracias a la imaginación, en el lugar de los personajes de una historia y, de este modo, vivir sus peripecias, así, el lector se enfrenta a nuevas experiencias imposibles de ser aprendidas en su totalidad por el saber teórico, pues ¿cómo éste puede explicar la razón de ser de los celos, de la ira, del odio, del amor y de toda

una serie de pasiones que acompañan determinadas visiones del mundo y que llevan a realizar acciones virtuosas o a cometer delitos?. Los textos literarios se ocupan de particulares y en esta medida hay en ellos problemas prácticos que amplían la reflexión sobre cómo actuamos y cómo deberíamos actuar.

leemos como si nos fuera en ello la vida”, traemos a los textos literarios que amamos (así como a los textos que son decididamente filosóficos) las preguntas y las dudas que más nos acosan, buscando las imágenes de lo que podríamos ser y hacer, y contrastándolas con las imágenes que derivamos de nuestro conocimiento de otras concepciones, bien sea literarias, filosóficas o religiosas (Nussbaum, 1995a: 74).

No es propósito de este texto el detenerse en las obras de los autores señalados, sólo interesa resaltar la importancia dada a los relatos literarios como principio de extrañamiento, de perplejidad, de reflexión ética y política que lleva al lector a intentar descifrar-se mejor.

El relato de Alejo Carpentier, objeto de este análisis, se estructura a partir de cuatro apartados que exponen un mismo tema, los preparativos de la partida de un joven hacia la guerra. A pesar de que cada historia parece dar cuenta de momentos históricos diferentes, vividos por personajes diferentes, la hipótesis de interpretación que se intentará desarrollar en este artículo es que Carpentier está presentando un relato unificado en el que se encuentra una concepción determinista del tiempo como también una crítica a la guerra justa.

Se puede afirmar que el narratorio de *Semejante a la noche* es no marcado o implícito, cada relato es presentado por un narrador autodiegético con focalización interna individual, éste introduce indicios que dan cuenta del lugar y del periodo histórico que lo determinan, describe circunstancias cotidianas, presenta sus pasiones y los móviles que lo llevan a participar en la guerra. La voz del relato es subsecuente, en el discurso priman los verbos conjugados en pretérito indefinido y pretérito imperfecto, exceptuando los momentos en que se presentan pausas en las que el narrador introduce reflexiones, expectativas y justificaciones de su comportamiento. Se da entonces una visión subjetiva del mundo, puesto que es un personaje el que en cada historia presenta, a su modo, el desarrollo de la diégesis. Aunque, como se intentará demostrar más adelante, el “yo” que habla no se restringe a un individuo particular.

En la primera historia se trata de un joven griego de siglo XII o XIII a. C. quien partirá hacia la conquista de la ciudad de Troya. En la segunda

historia es un soldado español de la época del renacimiento el que viajará en búsqueda de la conquista de América. La tercera historia presenta a un mismo personaje en contextos indefinidos, primero se describe a un soldado francés del siglo XVII quien busca en América una mejor fortuna, segundo este personaje hace referencia a un intento de participar en las cruzadas del siglo XIII pregonadas por Fulco de Neuilly, finalmente el narrador se ve inmerso en conflictos bélicos propios de la modernidad, como podría serlo la segunda guerra mundial. En la narración final el soldado moderno es transportado hacia la Grecia micénica, adquiriendo el relato una estructura cíclica.

¿Podemos interpretar el relato del escritor cubano como variaciones de un mismo tema?, ¿o acaso es posible encontrar un hilo conductor que le dé continuidad?

La playa, el mar, el puerto, los alimentos dispuestos para el viaje, la preparación de la partida, el arribo de embarcaciones que conducirán hacia otras tierras, son los elementos físicos que están presentes en cada apartado. Por otra parte, la incertidumbre ante viaje, el anhelo y temor por lo desconocido, el dolor que provocan las despedidas, son sentimientos vividos por cada narrador. Todos estos elementos fungen como indicios que permitirán desentrañar el sentido de la historia.

En este artículo se presentarán cinco ejes temáticos, primero, los motivos que le permiten al narrador de *Semejante a la noche* justificar la razón de ser de la guerra, segundo, la posición social que ocupa en la historia la figura del guerrero, tercero, la manera cómo el narrador presenta a su adversario bajo la categoría de enemigo absoluto, cuarto, la crisis que lleva al desmoronamiento del universo axiológico del narrador y, por último, tendrá lugar el análisis de cómo aparecen en el relato las categorías de historia y de tiempo.

La justificación de la guerra

En el primer apartado el narrador cuenta cómo los acaienes junto a otros hombres venidos del interior de Grecia se preparan para embarcarse hacia Troya con el fin de participar en una noble expedición en la que estaría en juego rescatar a Elena, esposa de Menelao, hermano de Agamenón, rey de los Aqueos. Elena, según la versión oficial griega había sido violentamente raptada por Paris, príncipe troyano; según esta versión, los danaos, no contentos con su afrenta, habían denigrado de las costumbres griegas, de su cultura.

Durante días y días nos habían hablado, los mensajeros del Rey de Micenas, de la insolencia de Príamo, de la miseria que amenazaba a nuestro pueblo por la arrogancia de sus súbditos, que hacían mofa de nuestras viriles costumbres; trémulos de ira, supimos de los retos lanzados por los de Ilios a nosotros, acaienos de largas cabelleras, cuya valentía no es igualada por la de pueblo alguno. Y fueron clamores de furia, puños alzados, juramentos hechos con las palmas en alto, escudos arrojados a las paredes, cuando supimos del rapto de Elena de Esparta (Carpentier, 2000: 65).

Movidos por el hecho de ver vilipendiado su valor, por el deseo de reivindicar su orgullo, por el afán de mostrar su fuerza, en fin, por la exaltación que provocaban las palabras de los mensajeros que pregonaban la razón de la contienda, iban los acaienos hacia Troya.

Para el narrador es justo declarar la guerra, rescatar a Elena, saquear la ciudad de sus captores, e incluso sacrificar la propia vida. Bajo esta justificación de la violencia hay una concepción axiológica del mudo de carácter objetivo: el honor, el orgullo, la valentía, son valores absolutos y universales, los cuales al ser vulnerados deben ser restituidos acudiendo a las armas.

En la segunda historia, el narrador protagonista se encuentra en una posición similar, pues espera partir a la guerra, abandonar su hogar, y exponerse ante peligros. En este caso se trata de la partida de España hacia América; en lugar de las cincuenta naves de Agamenón, “La Gallarda” es la embarcación que atravesará el océano siendo dirigida por el Adelantado. El motivo del viaje es presentado como una noble empresa, y al igual que en el primer relato la guerra se considera válida en tanto que prevalece un ideal que justifica el arrasamiento a un pueblo. Para precisar el concepto político *de guerra justa* que se presenta como piedra angular en el relato de Carpentier, resulta válido acudir a la definición dada por Norberto Bobbio en su texto *Teoría general de la política*:

Toda teoría de la guerra justa es una teoría que tiende a presentar argumentos para sostener que algunas guerras están justificadas y otras no; pero como se trata de guerras justificadas, como las que obedecen a alguna regla general de derecho como *vim vi repellere licet*, su justificación coincide con la legitimación. Decir que hay guerras que se pueden llevar a cabo con justo título significa que en el derecho internacional hay normas que permiten a los Estados en determinadas circunstancias realizar una guerra, la que se vuelve, en cuanto tal legítima (Bobbio, 2003: 336).

Rescatar a Elena o evangelizar a los “barbaros” de América, se presentan como razones de peso que legitiman ante el mundo el ejercicio

de la violencia. Los narradores de ambos relatos (suponiendo por el momento que se trata de historias diferentes) dan cuenta de reglas políticas, morales, o religiosas que al verse vulneradas se erigen como los móviles inmediatos de la conquista. Ahora bien, frente a la justificación de la guerra, pese a las similitudes de las dos primeras historias hay algunas variantes que vale la pena señalar.

El primer narrador observa la llegada de las cincuenta naves en las que los griegos zarparán hacia Troya, lo cual da inicio a su descripción de la escena y a la exposición de la versión que obtuvo de los mensajeros de Agamenón acerca de la razón de ser del conflicto. El segundo narrador, al igual que el primero, describe la escena en la que los marinos de la Gallarda se preparan para el viaje, además introduce muchos más indicios sobre el contexto en el que tiene lugar su partida, por ejemplo, mientras que el primer narrador sólo conjetura cómo sería el dolor de sus padres ante su ausencia, el segundo da a conocer cómo fue el momento en que tuvo que despedirse de ellos, cuáles fueron sus palabras y cómo asumieron su partida.

En este apartado tiene lugar la exposición de más de una interpretación acerca de los móviles de la guerra. Según el padre del joven, las expediciones hacia América tienen trasfondos económicos, son estos los que mueven a los españoles hacia su conquista, las palabras del padre, además de dar cuenta del afán colectivo de buscar fortuna, señalan que pocos hombres adquieren riqueza y que muchos, en cambio, mueren en el intento². Por otra parte, las palabras con las que el narrador logra tranquilizar a su madre frente a los temores que ésta siente por su partida, exponen, además de la justificación de la guerra, la búsqueda de intereses particulares.

Éramos soldados de Dios, a la vez que soldados del Rey, y por aquellos indios bautizados y encomendados, librados de sus bárbaras supersticiones por nuestra obra, conocería nuestra nación el premio de una grandeza inquebrantable, que nos daría felicidad, riquezas, y poderío sobre todos los reinos de la Europa (Carpentier, 2000: 68-69).

En el comienzo del apartado tres aparecen indicios históricos bastante imprecisos que dificultan situar al narrador en un tiempo y espacio

² El padre recuerda cómo Cristobalillo, amigo de infancia del narrador, fue traspasado por una flecha lanzada por los indios de la Boca del Drago, las palabras del padre censuran la guerra y sus móviles, de ahí que sea posible relacionar su postura con la de Crespo cuando afirma que “nadie es tan necio que prefiera la guerra a la paz en ésta los hijos entierran a sus padres, y en aquella los padres a los hijos” (Heródoto, 2000: 38).

determinado. Las alusiones al rey de Francia, a los sulpicianos, a los recoletos, permiten al analista ubicar al narrador de la historia en Francia. Por otra parte, las referencias al río Colbert, al Golfo de México, a las regiones de Chicagúa, permitirían inferir que se trata en esta ocasión de la partida de un joven guerrero del viejo mundo hacia territorios americanos, lo cual tuvo lugar al rededor del siglo XVII, época en la que comienzan dichas conquistas. No obstante, resultarían anacrónicas las referencias que hace el narrador a las cruzadas, especialmente cuando señala que estuvo a punto de participar en una expedición que había terminado “en guerra de cristianos contra cristianos”, expedición que fue pregonada por Fulco de Neuilly, personaje histórico del siglo XIII.

Como en los demás apartados, para el narrador hay una causa justa que legítima la guerra de la cual sería participe. En lugar de “La Gallarda”, “La Bella” y “La Amable” son en este caso las embarcaciones que conducirán hacia un nuevo mundo en el que tendrá lugar la realización de una gran empresa.

Íbamos a cumplir una gran tarea civilizadora en aquellos inmensos territorios selváticos, que se extendían desde el ardiente Golfo de México hasta las regiones de Chicagúa, enseñando nuevas artes a las naciones que en ellos residían (Carpentier, 2000: 70).

Cumplir una tarea cultural, formar al hombre americano, sustituir las costumbres de los salvajes por las ciencias y las artes, son los móviles del viaje y, por supuesto, de la nueva guerra.

El narrador servidor de la corona francesa, aprovechando que el padre de su prometida se encuentra en el puerto, se dirige a buscarla con el propósito de despedirse. Suponiendo que la joven estaría sola, el narrador protagonista espera en dicho encuentro comprensión y dulzura. No obstante, contrariando sus expectativas, la prometida, en lugar de alabar la empresa, cita sus recientes lecturas de Montaigne, en las cuales ha encontrado una serie de reflexiones en las que se descalifica la violencia ejercida por los conquistadores sobre los nativos de América «nos habíamos valido de la ignorancia e inexperiencia de los indios, para atraerlos a la traición, lujuria, avaricia y crueldades, propias de nuestras costumbres” (Carpentier, 2000: 71). La joven abiertamente denuncia la falacia de las razones de su prometido: no hay que llevar cultura a un pueblo que tiene su propio universo simbólico, sus creencias e interpretaciones del mundo, antes bien, serían los europeos quienes empañarían a América de violencia y de sangre.

El narrador se enfurece por las denuncias de su prometida, las cuales, a pesar de encontrar ciertas, las ridiculiza al punto de calificarlas como reflexiones femeninas que surgen por el despecho que provoca la partida del amante. El narrador se desplaza de la casa de su prometida hacia el puerto. Es de resaltar cómo los indicios que condicionan al narrador varían subrepticamente, pues no sólo hay un ligero movimiento hacia la playa, hay un gran cambio espacial y temporal. A pesar de que la historia no pierde continuidad, el yo que habla, se encuentra inscrito en un ambiente que describe los elementos propios de un conflicto moderno. Los instrumentos de guerra son ahora escotillas, buques, grúas, estibadores. Desaparece a sí mismo la figura del rey, y de los representantes de la corona, en su lugar se habla de generales cuyos caballos “viajaban por sobre los techos de los almacenes, como corceles wagnerianos” (Carpentier, 2000: 73).

Ante el desplante de la prometida, el narrador, presagiando los difíciles días de ausencia de sexo y erotismo se dirige hacia una especie de burdel, en donde busca saciar sus deseos corporales. Al salir de allí contempla la ciudad, sus luces, sus edificios, sus transeúntes.

En esta última parte del apartado tres, se señala otro móvil que justifica la participación en la guerra:

Yo surcaría el Océano tempestuoso de estos meses, arribaría a una orilla lejana bajo el acero y el fuego, para defender los Principios de los de mi raza. Por última vez, una espada había sido arrojada sobre los mapas de Occidente. Pero ahora acabaríamos para siempre con la nueva Orden Teutónica, y entraríamos, victoriosos, en el tan esperado futuro del hombre reconciliado con el hombre (Carpentier, 2000: 74).

Declarar la guerra para defender principios raciales es sin duda un elemento totalitario que estuvo presente en la segunda guerra mundial. Apelar a la defensa de una raza como razón de ser de la guerra, coloca al narrador de este apartado ante una concepción excluyente del mundo en la que el contrincante es presentado bajo la categoría de enemigo absoluto³.

El narrador de cada uno de los tres primeros relatos defiende la guerra como necesaria para la paz, para la reconciliación de la humanidad, para la construcción de sociedades armónicas y perfectamente organizadas, su causa se califica entonces como justa.

³ Podríamos suponer que se trata en esta ocasión de un soldado alemán que lucha por la defensa de la raza aria, pero las referencias a las órdenes teutónicas dificultan sostener esta hipótesis.

El guerrero

Carpentier al inscribir el comienzo de su relato en el universo del mito homérico, introduce a sus personajes en una sociedad claramente belicista, aristocrática, con jerarquías definidas. Utilizando el modelo clásico de una pirámide podemos decir que hay aquí una sociedad autoritaria en donde en la base de la pirámide se encuentra el hombre común, por encima de éste se encuentra el guerrero, quien es capaz de abandonar su casa, lugar cerrado y seguro en el que se llevan a cabo las necesidades propias de la vida privada para pasar a exponerse a lo público, a lo nuevo, al conflicto. En la cima de la pirámide están los nobles.

En la guerra los hombres demuestran su fortaleza física, su coraje. Si Aquiles es presentado como el héroe griego por antonomasia es por su habilidad para salir triunfante en las batallas. El joven narrador de esta primera parte del relato no es un aristócrata, no comparte la soberanía de los reyes, pero al ir a la guerra se probará a sí mismo, abandonará el anonimato y ganará un nombre entre los suyos, será reconocido por embarcarse en una difícil campaña que recordarán múltiples generaciones, y esto para los griegos de la época daba gloria, fama, inmortalidad.

El narrador contrasta su nueva posición social con la del hombre común, con la de aquellos que cargan trigo, aceite, vino, y toda una serie de provisiones para los combatientes. Los hombres del común no abandonarán su suelo, no se expondrán a lo desconocido, no medirán la fuerza de los adversarios, no pondrán a prueba su superioridad física y moral. “Al observar las filas de cargadores de jarras, de odres negros, de cestas, que ya se movían hacia las naves, crecía en mí, con un calor de orgullo, la conciencia de la superioridad del guerrero” (Carpentier, 2000: 64).

La guerra es violencia física ejercida entre grupos sociales con el propósito de obtener un fin. El que se prepara para la batalla sabe que su labor tendrá que ver con la liquidación real de otros hombres, pues un error o una vacilación podrían ocasionar la propia muerte. Para el narrador, el hombre común no expone su vida por altos ideales, no conoce el asombro que produce el encontrarse en otras ciudades. Para el narrador partir a Troya, contemplar esta prestigiosa ciudad, arrasarla, otorga una dignidad reservada únicamente al guerrero, frente al hombre común el narrador asegura que:

Ellos nunca pasarían bajo aquellas nubes que siempre ensombrecían, en esta hora, los verdes de las lejanas islas de donde traían el silfión de acre perfume. Ellos nunca conocerían la ciudad de anchas calles de los troyanos, que ahora íbamos a cercar, atacar y asolar (Carpentier, 2000: 64-65).

El guerrero español de la segunda narración no se encuentra lejos de este razonamiento. Para él la guerra también es justificada por valores absolutos y su posición social se coloca por encima de otros oficios.

Éramos como hombres de distinta raza, forjados para culminar empresas que nunca conocerían el panadero ni el cardador de ovejas, y tampoco el mercader que andaba pregonando camisas de Holanda, ornadas de caireles de monjas, en patios de comadres (Carpentier, 2000: 67).

El joven guerrero está seguro de su superioridad social respecto del hombre común, pero su padre, en cambio, reconoce el valor y dignidad social del oficio del talabartero e intenta hacer ver a su hijo que no es necesario arriesgar la vida para buscar reconocimiento y fortuna

Algo alabó de los bienes de la artesanía, del honor –tan honor como el que se logra en riesgosas empresas– de llevar el estandarte de los talabarteros en la procesión del Corpus; ponderó la olla segura, el arca repleta, la vejez apacible (Carpentier, 2000: 67).

Pero las palabras del padre no son escuchadas, y entonces éste también legitima la guerra. A pesar de que el padre intentó persuadir a su hijo de la partida dignificando su propio oficio, cuando se da cuenta de que aquél no vacila en su decisión de viajar a América, cambia, junto a su esposa, la manera de desenvolverse en sociedad, como si ahora ocupara un estatus privilegiado “Y es que siempre es grato tener un mozo de pelo en pecho, que sale a combatir por una causa grande y justa” (Carpentier, 2000: 69).

En el tercer relato, poco se habla del honor del guerrero, en este caso, la reflexión acerca de su superioridad social es puesta en jaque, puesto que, como ya se mencionó, la prometida del narrador ha develado que sólo los intereses económicos mueven a quien participa del proceso civilizatorio de América, el soldado es rebajado de héroe a mercenario.

Pero, aún comprendiendo esa verdad, me sentía profundamente herido por el desdén a mi valentía, la falta de consideración por una aventura que daría relumbre a mi apellido, lográndose, tal vez, que la noticia de alguna hazaña mía, la pacificación de alguna comarca, me valiera algún título otorgado por el Rey aunque para ello hubieran de perecer, por mi mano, algunos indios más o menos (Carpentier, 2000: 71).

Se puede ver entonces que la vida y la muerte de quienes luchan hacen parte de un juego de pérdidas y ganancias mercantiles.

Más allá de la civilización: el enemigo absoluto

La proximidad de la guerra altera la cotidianidad, en el primer apartado se habla del alboroto de los niños que juegan en la playa y roban de los alimentos que se constituirán en las provisiones de los guerreros. En el segundo apartado se habla de danzas y canciones con las que los marinos alientan su viaje, en el tercer apartado el padre de la prometida altera su rutina, pues se encuentra cerca del muelle donde están las embarcaciones. Los preparativos del viaje crean un ambiente de expectativa muy adecuado en un relato en el que abundan pausas reflexivas sobre guerras de conquista.

En esta historia el puerto ocupa un lugar central. Para Bajtín la figura del cronotopo se concibe como lugar decisivo en el que:

se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento (...) acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede, a la vez, dar indicaciones exactas del lugar y tiempo de su realización. Pero el acontecimiento no se convierte en imagen. Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos (Bajtín, 1938: 237-250).

El puerto es cronotopo, espacio en el que se encuentran guerreros novatos, pero también los veteranos que luchan por un sueldo o por ausencia de otras expectativas de vida, el puerto se torna en espacio protagónico porque allí tiene lugar el encuentro de reflexiones diversas sobre la vida que se deja atrás y sobre el futuro, el puerto es el lugar en donde se legitiman las razones oficiales de la guerra, pero también donde se descubren sus otros móviles. En los tres relatos es en el puerto en donde se está a la espera de la partida.

Por otra parte, las cincuenta naves de Agamenón, La Gallarda, La Bella, La Amable y los buques, se presentan como esos grandes medios de transporte que abandonarán el puerto para atravesar el océano y conducir a lo ajeno, a eso "otro" que sólo puede ser dominado mediante el ejercicio de la fuerza física. Al otro lado de la civilización habitan hombres arrogantes, bárbaros, salvajes, antropófagos que desconocen las leyes, mujeres endemoniadas que extravían a los cristianos. Pero también se encuentran las admirables murallas de Troya y ciudades de

oro, lo majestuoso y lo abyecto, lo digno de admiración y lo abominable, todo esto puede descubrirse al otro lado del océano, y son esas naves las que se erigen como primer espacio de prueba (paratópico) en el que al subir se canalizarán las primeras pasiones. Al otro lado de lo conocido está la batalla contra Paris y Príamo, contra los indios, contra las mujeres de América, contra los ejércitos aliados, batalla que comienza justamente con la desacreditación moral del enemigo. Luchar por “la causa de la Razón”, luchar en nombre de la “tarea civilizadora”, pretender “reconciliar al hombre con el hombre”, son propósitos de sociedades monistas que sólo aceptan como válidos sus principios y que ven a sus enemigos como opositores absolutos. Para Schmitt:

tales guerras son necesariamente de particular intensidad e inhumanidad, puesto que, *superando lo político*, descalifican al enemigo inclusive bajo el perfil moral, así como bajo todos los demás aspectos, y lo transforman en monstruo feroz que no puede ser sólo derrocado sino que debe ser definitivamente destruido, *es decir que no debe ser ya solamente un enemigo a encerrar en sus propios límites* (Schmitt, 2001:186).

Algún puerto de Grecia, España, Francia, Alemania o Norteamérica serán lugares de partida. Cualquier punto de Troya, América, Tierra Santa o Europa, serán el destino de los guerreros, espacios heterotópicos que por su amplitud no demarcan un límite. No es entonces un lugar específico el que se describe en esta historia, son todos y ninguno. En general el mundo es el espacio tópico que presenta el escritor cubano.

La crisis

En el apartado final, el tema del relato continua siendo el mismo, los preparativos de la partida hacia la guerra, en este caso la historia parece iniciar en el punto en donde había terminado el apartado tres, el narrador vuelve a su casa después de exponer su cuerpo a la satisfacción de múltiples placeres físicos y allí encuentra a su prometida dispuesta a entregarle su virginidad. En esta escena se observa el comienzo de un temor al fracaso, no manifiesto en ninguno de los otros relatos. Después de los excesos vividos, el narrador renuncia a la posesión de un cuerpo muchas veces deseado. El temor de no poder llevar cabo los ritos de la entrega, lo llevan a dar cuenta de una serie de reflexiones no esperadas por la que cruzó obstáculos para complacerlo. Pero es justamente el rechazo del narrador lo que produce la pérdida irremediable de la mujer

amada. “La vi alejarse a todo correr por entre los olivos, y comprendí en aquel instante que más fácil me sería entrar sin un rasguño en la ciudad de Troya, que recuperar a la Persona perdida” (Carpentier, 2000: 76).

Con esta pausa reflexiva del narrador se observan varios puntos interesantes. En primer lugar, el relato ha retornado al espacio descrito en el primer apartado, pero sólo varía el contexto, ya que la historia no pierde su continuidad. En segundo lugar, se advierte que el joven contempla con realismo los peligros a los que se expondrá, además comienza a tomar conciencia de lo que dejará atrás.

Había pasado el tiempo de las guirnaldas, las coronas de laurel, el vino en cada casa, la envidia de los canijos, y el favor de las mujeres. Ahora, serían las dianas, el lodo, el pan llovido, la arrogancia de los jefes, la sangre derramada por error, la gangrena que huele a almíbar infectos (Carpentier, 2000: 77).

En el primer apartado el narrador se había decepcionado un poco de los nobles, ya que estos no habían llevado a cabo un solemne homenaje a los hombres que se unirían al rescate de Elena. En el apartado final el narrador encuentra empobrecida la imagen del guerrero, éste se da cuenta de que su valor poco importa para los intereses de sus jefes, él comprende que permanecerá en el anonimato y que sólo los nobles tendrán reconocimiento.

Frente al primer apartado, las causas que justificaban la guerra pierden para el narrador su legitimidad, más aún cuando se entera de “otra versión” la cual es dada por un viejo soldado, en ella se presenta como móvil real del conflicto la búsqueda de la expansión de mercados, la dominación de un lugar estratégico para las relaciones entre Oriente y Occidente⁴.

Se trataba sobre todo –afirmaba el viejo soldado– de vender más alfarería, más telas, más vasos con escenas de carreras de carros, y de abrirse nuevos

⁴ Heródoto da cuenta la versión fenicia y persa de la primera guerra entre Oriente y Occidente. Conforme a la versión Persa los fenicios, mercaderes orientales que llegaron a la ciudad de Argos ofreciendo sus productos, raptaron de forma violenta a un grupo de mujeres, entre ellas a Io, hija de Ínaco, rey de la ciudad, fue así como comenzarían los agravios de una civilización a otra. A partir de tal acontecimiento, cuentan los persas que los griegos, en venganza, raptaron a Europa, hija del rey de Fenicia, luego cometieron un nuevo agravio raptando a Medea, hija del rey de Colcos, sin por ello recibir ningún tipo de condena. Pero cuando Paris ofendió a los griegos raptando a Elena, cuentan los persas que estos no vacilaron en hacer de un conflicto domestico una guerra. (Heródoto, 2000: 3-4) Según la versión fenicia, Io no fue raptada sino que partió voluntariamente de su ciudad. De ahí que no exista una ofensa real de Oriente a Occidente. En el relato de Carpentier la razón del conflicto entre griegos y troyanos también es presentada desde diversas perspectivas, siendo una de ellas claramente censurada, pues se trata de la presencia de intereses económicos, los cuales marcarían en adelante el desarrollo de las demás guerras llevadas a cabo por los occidentales, quienes se ufanan desde entonces de poseer un universo cultural superior al de otros pueblos.

caminos hacia las gentes asiáticas, amantes de trueques, acabándose de una vez con la competencia troyana (Carpentier, 2000: 77-78).

Al un viejo soldado dar cuenta de otras versiones de la guerra, los hechos sociales asumen una interpretación perspectivista que lleva al narrador a darse cuenta que su apreciación de la guerra de conquista estaba sujeta a una sola orientación. El narrador cuenta que en su partida fue inevitable el llanto, describe cómo se quitó el casco elaborado a imagen del de los nobles, quienes mandaban a fabricar los suyos a “artesanos de gran estilo”, entonces presenta una última información: ellos, los nobles, “viajaban en la nave más velera y de mayor eslora” (Carpentier, 2000: 78). Con esta información se presenta cómo se termina de desmoronar la idealización de las causas de la guerra, lo cual evidencia el derrumbe del universo axiológico del narrador.

El tiempo, la historia

El problema del tiempo ocupa un lugar especial en la obra de Carpentier, en lugar de presentarlo de una manera canónica y objetiva, el escritor cubano, complejiza su sentido. En *El acoso* el tiempo juega un papel fundamental, en tanto que su transcurrir presiona a cada uno de sus personajes, los lleva a la degradación, a la crisis, especialmente al acosado, el cual se encuentra ante la experiencia límite de su propia muerte mediada por la música, por sus cambios, por su fuerza, por sus silencios. En medio de un concierto el acosado pide a Dios más vida, más tiempo, se aferra al segundo en que es posible su suplica, en el que pide perdón por sus culpas, en el que pide la redención:

Dios Padre, Creador de los Cielos, ten misericordia de mí; no te he invocado en vano; sabes como yo te pensaba en mis clamores; aún confío en tu Misericordia, aún confió en tu infinita Misericordia, he estado demasiado lejos de ti; pero sé que a menudo ha bastado un segundo de arrepentimiento –el segundo de nombrarte- para merecer un gesto de tu mano, aplacamiento de tormentas, confusión de jaurías... Ha concluido la marcha fúnebre, repentinamente, como quien, luego de recibir un ruego, una imploración, responde con un simple “¡sí!” que hace inútiles otras palabras. Y esto fue cuando decía que confía en tu su Misericordia. Silencio. Tiempo de aplacamiento, tiempo de reposo. Silencio que el director alarga, con la cabeza gacha, caídos los brazos, para que algo perdure de lo transcurrido (Carpentier, 1977: 15-16).

En *Los pasos perdidos* son múltiples las reflexiones que del tiempo realiza el narrador, éste ve que a través de la música, el tiempo deja de ser lo que determina al hombre y lo somete al imperativo de su devenir; en la experiencia de la música el tiempo se expande, se alarga, se suspende; el hombre se reconcilia consigo mismo, se acerca a lo inefable, a lo trascendente. El tiempo no es tan sólo condición de posibilidad de la experiencia, tampoco es una entidad absoluta que corroe y destruye lo humano, gracias a la música es posible que el hombre triunfe sobre su inexorable devenir, haciendo del tiempo un producto de su voluntad.

Siempre que yo veía colocarse los instrumentos de una orquesta sinfónica tras de sus atriles, sentía una aguda expectación del instante en que el tiempo dejara de acarrear sonidos incoherentes para verse encuadrado, organizado, sometido a una previa voluntad humana, que hablaba por gestos del Mediador de su Tránsito (Carpentier, 1999: 12).

E incluso músicos muertos “conservan derechos de propiedad sobre el tiempo, imponiendo lapsos de atención o de fervor a los hombres del futuro” (Carpentier, 1999: 12). La música tiene el poder de transportar al hombre hacia el pasado, hacia el conocimiento de otras épocas y otras estirpes de hombres, así se evidencia cuando el narrador escucha dos músicos negros:

y de súbito su canto me llevó mucho más allá de mis evocaciones. Aquellos dos juglares de caras negras cantaban décimas que hablaban de Carlomagno, de Rolando, del obispo Turpin de la felonía de Ganelón y de la espada que tajara moros en Roncesvalles (Carpentier, 1999: 117).

Pero la música no sólo transporta a un tiempo histórico, también transporta a un tiempo primordial, como el que se vive en el canto de los ritos funerarios o en el canto de los hechiceros.

Ahora bien, en *Los pasos perdidos* la experiencia subjetiva del tiempo no se vive sólo a través de la música, ya que en el recorrido que el narrador realiza por las selvas americanas cuando va tras la búsqueda de los más antiguos y originarios instrumentos musicales, también experimenta de otra manera el transcurso del tiempo, el cual, como en el cuento *Viaje a la semilla* deja de tornarse progresivo, así se evidencia, por ejemplo, en el apartado XXII cuando el narrador cuenta cómo percibió una misa realizada en la selva:

El tiempo ha retrocedido cuatro siglos (...) Acaso transcurre el año 1540. Pero no es cierto. Los años se restan, se diluyen, se esfuman, en vertiginoso

retroceso del tiempo (...) Estamos en la edad media (...) Estamos en la era paleolítica (...) Lo que se abre ante nuestros ojos es el mundo anterior al hombre (...) (Carpentier, 1999: 170-178).

Más adelante, en el apartado XXIV el narrador continúa percibiendo una visión retrospectiva del tiempo.

Estamos en el mundo del génesis al fin del cuarto día de la creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del creador –la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo (Carpentier, 1999: 186).

Para finalizar nuestro recorrido por *Los pasos perdidos* y su alusión al problema del tiempo la siguiente cita es decisiva:

además aquí se plantea una cuestión de trascendencia mayor para mi andar por el reino de este mundo -la única cuestión en fin de cuentas, que excluye todo dilema: saber si puedo disponer de mi tiempo o si otros han de disponer de él (Carpentier, 1999: 264).

Este es el dilema que también encontramos en *Semejante a la noche* un relato que hace parte de un texto titulado *La guerra del tiempo*. Precisamente estos conceptos, guerra y tiempo son las categorías principales que se intentan rastrear en este texto.

Si se analiza en *Semejante a la noche* el tiempo de la historia se encuentra que el relato de Carpentier se desarrolla en un ciclo que podría ser de 24 horas, de mañana a mañana. En el primer apartado se observa que la historia inicia con el amanecer “el mar empezaba a verdecer entre los promontorios todavía en sombras” (Carpentier, 2000: 63); se encuentra otras marcas temporales que confirman el comienzo del día cuando el narrador habla de “las olas claras del alba” (Carpentier, 2000: 63) o cuando indica el transcurso del día que se inicia “a medida que las naves eran sacadas del agua, al pie de las montañas que ya veían el sol (...)” (Carpentier, 2000: 64). En el apartado dos el relato se desarrolla en plena tarde, así se observa en las siguientes marcas temporales “en medio de la plaza, con los cobres al sol” (Carpentier, 2000: 67) o cuando se habla del sonido de las campanas de la catedral que anuncian la eucaristía “y como entonces repicaron las campanas de la catedral” (Carpentier, 2000: 69) que podrían anunciar la eucaristía del medio día porque al dirigirse a ella los padres del narrador saludan a sus conocidos en un ambiente al parecer bastante concurrido. En el apartado tres se

observa la caída de la tarde: “muelle triste batido por el viento”, (Carpentier, 2000: 69) “no era posible, desde lo alto, distinguir las mujeres de los hombres en la neblina del atardecer” (Carpentier, 2000: 74) y se presenta además, la llegada de la noche “las luces se encendían ya en la ciudad” (Carpentier, 2000: 74). En el apartado cuatro la atmosfera es nocturna “entre sollozos me contó (la prometida) su fuga nocturna” (Carpentier, 2000: 75), pero la historia se cierra con el nuevo amanecer que aguarda la partida del narrador, la cual se efectuará poco después del alba. Este ciclo es de una jornada, pero es también la historia de la humanidad, que se repite constantemente, de manera casi irreflexiva. Tenemos en el cuento de Carpentier una frecuencia iterativa, ya que se narra una vez lo que se repite muchas veces: equívocos, banalidades humanas, luchas por el poder que fácilmente llevan a la ruina.

Si se prescinde por un momento de los indicios históricos dados por el narrador y se atiende únicamente a los nudos del relato, tendríamos una sola historia con ligeras elipsis temporales, así se encuentran cuatro micro-relatos que se exponen como un todo pleno de sentido. En el primer microrrelato se abordaría la llegada de las embarcaciones que conducirían al narrador hacia el lugar que se busca conquistar, en el segundo se describiría cómo dicho narrador se despide de sus padres, en el tercero la historia avanzaría al momento del fracaso de la despedida de la mujer amada y en el cuarto y último, el narrador, próximo a subir hacia la embarcación, reflexionaría conscientemente sobre el mundo dejado atrás.

Carpentier presenta una única secuencia en la que se da un proceso general: la embarcación de un joven hacia la guerra, esta secuencia abre a su vez secuencias complejas por enclave en las que se observa procesos particulares de despedida del narrador de sus padres y de su prometida, estas secuencias también pueden leerse desde el intento de persuadir al guerrero de la partida, la última secuencia da cuenta del rechazo de la entrega de la prometida.

En el relato se observa como sujeto a un joven que tiene como objeto partir a la guerra, el destinatario o los móviles que lo llevan a la lucha son en principio la fama, el honor, la búsqueda de reconocimiento, pero también la búsqueda de riqueza y beneficios particulares. Para lograr su objeto el guerrero es ayudado por su amiga y compañeros de viaje, pero a él se oponen su prometida y en principio sus padres, al final de la historia se observa que los destinatarios verdaderos son los nobles, los grandes imperios, quienes detentan el poder y se lucran económicamente de las contiendas.

El narrador no tiene un nombre, de igual modo, los personajes centrales que se describen en la historia carecen de rasgos particulares que los identifiquen como individuos concretos, así nos encontramos con categorías como el guerrero, el padre, la madre, la prometida. Estas referencias genéricas operan como indicios que permiten confirmar la hipótesis de que hay en el relato la descripción de un único evento vivido por un hombre arquetípico que puede habitar en cualquier tiempo o lugar. La confirmación de esta hipótesis explica los anacronismos del apartado tres, así se ve unidad en el relato, aunque éste no posee un orden ideal, en tanto que la historia se narra de forma fragmentaria.

El texto muestra a un hombre universal “el guerrero”; independiente del contexto en que éste viva se observa una visión determinista de la historia que da cuenta de una evolución cíclica de eventos, en los que se observa cómo los hombres cometen una y otra vez errores semejantes, como caminando en medio de una noche sin saber definir las formas que tiene ante sí.

Quien está solo de noche en campo abierto o camina por tranquilas calles percibe el mundo de otra forma que de día. Desaparece la cercanía y con ella la lejanía. Todo está lejos y, a la vez cerca; junto a nosotros y misteriosamente alejado. El espacio pierde sus medidas. Algo susurra y suena, no se sabe de dónde ni qué. El sentimiento también es incierto. Por el más amoroso misterio se experimenta cierta extrañeza, y lo espantoso excita y atrae. No hay más diferencia entre lo muerto y lo vivo, todo está animado y sin alma, durmiente y despierto a la vez (Otto, 2003: 128).

El guerrero camina en un mundo sin reconocer formas, sin saber claramente a qué se enfrenta, en este contexto el tiempo gana su batalla, corroe, devora es imposible disponer de él.

Resulta interesante detenerse por un momento en el epígrafe del texto “y caminaba, semejante a la noche”. Esta cita es tomada del capítulo primero de la *Iliada*, ella alude a la marcha de Apolo hacia las naves aqueas.

Apolo es dios oracular, hijo de Leto y Zeus, es reconocido como el certero flechador, su arco hace temblar a los mortales y a los dioses mismos; Crises fue sacerdote de Apolo en Troya, cuando los griegos saquearon el templo del flechador, raptaron a Criseida, hija del sacerdote, por tal motivo el servidor de Apolo se presentó ante los aqueos ofreciendo un rescate a cambio de su hija, el pueblo aceptó, pero el rey Agamenón no escuchó las plegarias del anciano. El sacerdote invocó entonces a su dios y pidió a éste venganza; es justamente en este contexto que el hijo

de Leto se dirige a los aqueos marchando “semejante a la noche” (Iliada 10-45).

El título y epígrafe del relato de Carpentier comienza describiendo cómo son las acciones del dios más temible cuando se dirigió hacia las naves griegas. Carpentier cita al dios enfadado ante un pueblo que posee un rey arrogante que no atiende a principios religiosos, que es obstinado, que no escucha razones, que comete atropellos⁵.

En la mitología griega la noche es una de las fuerzas primordiales que existen desde antes de la unión de Urano y Gea, entre sus hijos se encuentran la muerte, la venganza, los sueños, la burla, lo que está prescrito, el engaño, la ternura, la vejez y la envidia. Al Apolo caminar semejante a la noche, al moverse como ella está realizando acciones que presentan una naturaleza paralela a la de la diosa. Apolo entonces traerá muerte a los griegos, provocará envidias entre ellos, los hará pagar por sus arrogancias.

La marcha del dios es implacable, su paso devastador, así mismo lo es el paso del tiempo, la declaración de su guerra.


Conclusión

Como se señaló al comienzo de este texto para Arendt, Ricoeur y Nussbaum la narración tiene como objeto dar cuenta de las características de la condición humana. Acciones como la guerra, la búsqueda del poder, el engaño, el asesinato. Pasiones como el miedo, el pesimismo, el dolor, el deseo, el amor, se comprenden mejor si se plasman en relatos, ya que en estos no se están exponiendo conceptos en los que se explica qué es lo moralmente bueno o qué es lo moralmente malo, qué acción es legal y cuál no lo es, en un relato está presente, tanto en el nivel de la historia como en nivel del discurso, el carácter temporal de la propia vida, con sus peripecias, con todas las contingencias de la finitud que caracterizan a los hombres.

En la configuración de la identidad de los personajes de los relatos se revelan caracteres con los que los lectores pueden establecer simpatías o distancias, dándose en este proceso un desciframiento de la propia individualidad del lector y una invitación a reflexionar sobre el horizonte abierto por la literatura. En el texto que se constituyó en objeto de este

⁵ No se puede dejar de lado que es justamente Agamenón el primer rey que dirige los preparativos de la guerra del primer relato.

análisis la invitación ha sido reflexionar sobre la guerra y el tiempo. Dice Ricoeur que “la literatura sería para siempre incomprendible si no viniese a confirmar lo que aparece ya en la acción humana” (Ricoeur, 2004: 130).

Carpentier muestra a través de las reflexiones de sus personajes que detrás de la justificación de la guerra se esconden intereses mercantiles y expansionistas que favorecen a fuerzas sociales que buscan imponerse en detrimento de la forma de vida de otros pueblos, por ello para el escritor cubano no es posible legitimar bajo ningún ideal la realidad de la lucha armada, la existencia de dichos ideales se reducen a dispositivos de poder que facilitan que una comunidad respalde una empresa bélica. Para Carpentier, la historia de la humanidad siempre ha estado marcada por el conflicto, por la lucha, por la supremacía de formas de vida que se imponen en detrimento de otras, por ello propone una interpretación cíclica de la historia, las pasiones humanas no varían, el hombre de hoy es igual al de ayer, y aunque éste sea consciente de ello, su reto es adueñarse de su propia existencia 

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1996) *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península.
- Bajtín, Mijaíl (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bobbio, Norberto (2003) *Teoría general de la política*. Madrid: Trotta.
- Carpentier, Alejo (1977) *El acoso*. Argentina: Calicanto.
- _____. (1999) *Los pasos perdidos*. Bogotá: Panamericana.
- _____. (2000) *La guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza.
- Hesiodo (1997) *Teogonía*. Madrid: Alianza.
- Herodoto, *Los nueve libros de la historia*. Barcelona: Océano.
- Otto, Walter (2003) *Los dioses de Grecia*. Madrid: Siruela.
- Nussbaum, Martha (1995a) “El discernimiento de la percepción: Una concepción aristotélica de la racionalidad pública y privada”. En: *Estudios de Filosofía*, Vol. 11 (febrero), Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 107-167.
- _____. (1995b) “Forma y Contenido, filosofía y literatura”. En: *Estudios de Filosofía*, Vol. 11 (febrero), Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 43-105.
- Ricoeur, Paul (2004) *Tiempo y narración I*, México: Siglo XXI editores.
- Schmitt, Carl (2001) *Teólogo de la política*. México: Fondo de Cultura Económica.