

**Lo barroco en la obra
de
Jacques Stephen Alexis**

AURA MARINA BOADAS



*Premio Fernando Paz Castillo
Mención Ensayo 1990*

El Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) agradece a la Fundación Polar la generosa donación con la que contribuye a la realización del programa Fernando Paz Castillo, consistente en dos premios: uno de poesía y otro de ensayo. Donaciones de este tipo son un poderoso incentivo para la juventud que despierta al trabajo creador.

© de la presente edición
Centro de Estudios Latinoamericanos
Rómulo Gallegos / FUNDACION CELARG
Casa de Rómulo Gallegos
Avenida Luis Roche, Altamira
Caracas, Venezuela.

ISBN 980-6197-24-0

Portada / Claudia Leal

Impreso en Anauco Ediciones, C. A.

Siempre resulta fácil acercar una obra literaria a una tendencia literaria cualquiera, basta con encontrar un detalle común y el milagro está hecho. Audaces, los críticos que se encauzan por esta vía, producen trabajos novedosos, cualidad que a luz de una seria lectura de los textos de base se transforma en improvisación. Los ejemplos son numerosos. Y es que, en efecto, la asimilación de una obra literaria a una estética definida no puede depender estrictamente de un elemento. En este caso, habría que tener la suficiente honestidad para delimitar el título de los trabajos críticos y en lugar de referirse a la obra en general, restringirse al lenguaje, al tiempo, al espacio...

Temiendo incurrir en este tipo de irregularidad, dudamos antes de emprender este acercamiento entre la narrativa del escritor haitiano Jacques Stephen Alexis (1922-1961) y la estética barroca. Sin embargo, a la lectura de los textos de base observamos que el barroquismo se manifestaba en diferentes niveles de la construcción.

Esta situación no hacía más que confirmar una intuición que habíamos tenido al abordar precedentemente ciertos textos de Alejo Carpentier y de Gabriel García Márquez. En realidad, estos autores trabajan (conscientemente o no) sus textos en una orientación netamente barroca. Por ello nos unimos a René Menil cuando expresa que una óptica crítica que utilice la estética barroca como parámetro de análisis puede ser de gran beneficio para poner de manifiesto, según la fórmula consagrada, la forma y el fondo de la narrativa caribeña (y latinoamericana):

La lectura de nuestras producciones literarias a las que hay que añadir las de los escritores del Caribe y de América Latina me condujo a pensar que existía algo de barroco en nuestra estética. En otros términos, considero que el barroquismo es una de las categorías —funcional en la práctica, esclarecedora en la teoría— de nuestra estética.¹

Trataremos, entonces, de corroborar esta afirmación al intentar aclarar la escritura de Jacques Stephen Alexis mediante su acercamiento a la estética barroca. Asimilación que no forzamos, sino que descubrimos.

En un primer momento definiremos brevemente la noción de Barroco en el campo literario. Luego, trataremos de describir la forma en la que el barroco marca la escritura de Alexis, bien sea en lo concerniente al léxico, a la sintaxis o a la composición de las obras. En un tercer momento, revelaremos la visión barroca del mundo que poseen ciertos personajes.

Como puede observarse la analogía entre las técnicas utilizadas por Jacques Stephen Alexis en la escritura de sus obras y los procedimientos barrocos dependen de múltiples elementos. Al presentar diversos puntos de contacto con la obra de Alexis, lo barroco se revela completamente satisfactorio como óptica crítica.

1. ¿QUE ES EL BARROCO?

“Barroco” es uno de esos términos de los que, sin conocerse mucho el significado, se hace uso

¹ René Menil. *Tracées: identité, négritude, esthétique aux Antilles*. París: Editions Robert Laffont, 1981, p. 122. (La traducción es nuestra).

frecuentemente. Corriendo la misma suerte de la palabra “surrealismo” cuya historia se olvida para utilizarla como simple sinónimo de todo lo que es raro o difícil de concebir, lo “barroco” también se ha convertido en uno de esos términos que siempre están al alcance de la mano para caracterizar, en este caso, lo multiforme o lo grotesco.

Pautas para definir el Barroco

Desde sus orígenes lo “barroco” fue confuso, la diversidad de connotaciones asimiladas a dicho término, en lugar de precisarlo, creó a su alrededor un halo de ambigüedad que lo condenaría a la incomprensión más absoluta.

El adjetivo “barroco” parece tener un origen múltiple. Se supone que tuvo lugar una mezcla de significados y que éstos hayan sido adjudicados a un único significante: barroco. Los datos de mayor difusión con respecto a la etimología del término “barroco” son: “barroco” (portugués), utilizado para denominar las perlas irregulares: “barroco”, palabra creada por los escolásticos para referirse a una figura silogística. Dicha figura era asimilada, no sin ironía, a los sofismas y a la insulsez. Otros posibles orígenes son “barrueco” (español) que denomina las rocas graníticas y “barroco” (italiano) que designa un fraude comercial o fiscal.

Sin embargo, se considera que los dos primeros términos pueden estar al origen del actual significado de “barroco”. Nos orienta en esta afirmación el hecho de que ambas definiciones contienen la idea de rareza, de sorpresa, de fuera de la norma. Lo cierto es que el término se fue

consolidando con esta nueva acepción, algo peyorativa, para aparecer reseñado en el Diccionario de la Academia francesa (ed. 1740) en los siguientes términos: "Barroco se dice también en sentido figurado para referir lo irregular, raro, desigual. Un espíritu barroco, una expresión barroca, una figura barroca".²

Así, el término siguió su evolución y en el siglo XIX es utilizado por los historiadores del arte para referir un concepto estético. Cronológicamente se trata de las manifestaciones artísticas posteriores al Renacimiento (anteriores al Clasicismo), definidas por Pierre Charpentrat como:

Arte de imaginación, de invención, de suntuosidad, de contrastes, es diferente a la búsqueda de equilibrio y de armonía que forma el ideal clásico.³

Este último dato se encuentra a la base de los malentendidos que seguirán rondando al barroco. A lo clásico, de líneas puras y estilizadas considerado como perfecto, se le opone lo barroco que rompe con todos los cánones definidos para alcanzar la obra de arte perfecta.

Lo "barroco" para imponerse como estética, habrá de luchar contra las normas estipuladas por el clasicismo, como "receta" a seguir por todos los creadores que aspiren a realizar una "obra de arte". Entre tanto será tildado de varie-

² Para mayor información en lo concerniente a la etimología e historia de la palabra "barroco", consultar el capítulo 1 de la obra de Víctor L. Tapié, titulada *Le Baroque*. Paris: PUF, 1963, donde se hace un recuento bastante complejo del tema.

³ Pierre Charpentrat. "Le baroque littéraire" en la rúbrica *Barroco. Encyclopaedia Universalis*. Paris, 1985, pp. 297-298. (La traducción es nuestra).

dad de lo feo, de arte de la decadencia, de ruina literaria, de expresión del mal gusto, de arte bárbaro, salvaje y otros tantos apelativos.⁴

Un crítico que contribuyó grandemente a la revalorización de las manifestaciones barrocas fue Heinrich Wölfflin quien consignó en su obra *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915)⁵ su concepción del arte. Para este crítico el arte evoluciona por ciclos, los cuales se desarrollan invariablemente entre dos polos estilísticos. Se trata de una oscilación entre la mirada "clásica" y la mirada "barroca". Para ejemplificar dicha teoría, Wölfflin estudia el período que se extiende entre el siglo XVI y XVII. De la confrontación de estilos surgen múltiples datos que Wölfflin agrupa en cinco categorías dicotómicas.

La primera categoría opone el carácter final de la representación clásica a la tendencia pictural del barroco. El arte clásico muestra gran interés por la forma, los contornos están bien definidos y por ende los objetos son valorizados individualmente dentro de un espacio que le es propio. El arte Barroco tiende hacia lo pictural, es decir, hacia el movimiento. El conjunto de elementos en movimiento es más importante que la forma individual.

La segunda categoría enfrenta la construcción de carácter superficial a la construcción en profundidad. En el arte clásico los planos espaciales se descomponen con la finalidad de lograr mayor limpidez. Todo es jerarquizado en función de

⁴ Entre los críticos que consideran negativamente lo barroco se encuentra J. Buchardt.

⁵ Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. (1915). Con anterioridad Wölfflin publicó *Renacimiento y barroco* (1888).

mayor nitidez. Lo barroco extiende la nebulosa que difumina los contornos del plano espacial, nos encontramos entonces ante una estética que intenta ir más allá de lo aparential y al interesarse por la superposición de planos adquiere mayor profundidad, hasta el punto de proyectar al observador hacia el exterior.

La tercera categoría opone la forma cerrada a la forma abierta. Las obras clásicas presentan, generalmente, una forma cerrada, donde la nitidez de la imagen y la explicitud excluyen toda participación extraña a la misma. La obra barroca presenta una forma abierta que le permite múltiples interpretaciones. Puede llegar a decirse que se establece un diálogo entre la obra y su observador el cual tiene la potestad de terminarla brindando un sentido a la misma.

La cuarta categoría se relaciona directamente con la precedente puesto que se trata de la oposición entre la unidad múltiple del clasicismo y la unidad indivisible barroca. En el sistema cerrado de la obra clásica existe una multiplicidad de elementos independientes que se sitúan gracias a una jerarquía interna; sin que la injerencia de extraños a la obra sea necesaria. En la obra barroca la unidad se obtiene mediante la reunión de diferentes elementos coordinados hacia una finalidad específica, hacia una meta.

La quinta y última categoría opone la claridad absoluta de las manifestaciones clásicas a la oscuridad inherente a las barrocas. La claridad en la representación no es otra cosa que el deseo de mostrar, de transmitir un mensaje unívoco. La transparencia parece ser la consigna de las obras clásicas. El arte barroco, con su tendencia al inacabamiento, a la no finitud, se presenta

como un arte carente de claridad. Los objetos no se presentan directamente sino por aproximación, lo que implica la presencia de zonas oscuras.

Para tener una apreciación adecuada de dichos estilos cabe destacar que ninguno de los dos se encuentra al estado puro como Wolfflin los definió. Siempre hay interferencias y cuando se habla de una obra clásica (o barroca) se entiende que en la misma predomina dicho estilo, pero no de manera absoluta.

Otro teórico que se interesó por lo barroco e intentó definirlo fue Henri Focillon. Para él cada estilo atraviesa por diferentes etapas durante su desarrollo: una fase arcaica, una segunda de plenitud y una tercera de exuberancia. El barroco sería esta tercera etapa en la que las formas se liberan para invadir todos los espacios antes de degenerar. Es así como para Focillon todos los estilos contienen un periodo barroco.

El gran vuelco tuvo lugar en la crítica cuando se dio por considerar lo barroco como una tendencia cultural (de carácter diacrónico). Lo barroco dejaba de ser sólo un movimiento artístico (con fecha estimada de inicio y de fin, con representantes y características) y comenzaba a ser aceptado como una constante de la vida espiritual, como una faceta de toda entidad que evoluciona.

Uno de los más fervientes sustentadores de esta teoría fue el crítico español Eugenio d'Ors quien, en un texto en el que recoge sus impresiones sobre lo Barroco, indica lo siguiente:

1. El Barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el Alejandrino lo está en la Contra-Reforma o esta del período 'Fin de Siglo'; es decir, del fin del siglo XIX, y que se ha manifestado en

las regiones más diversas, tanto en Oriente como en Occidente. 2. Este fenómeno interesa no solo al arte, sino a la civilización entera, y hasta, por extensión, a la morfología natural [...] 3. Su carácter es normal; y, si cabe hablar aquí de enfermedad, será en el mismo sentido dentro del cual Michelet decía que “la mujer es una eterna enferma”. 4. Lejos de proceder del estilo clásico, el Barroco se opone a él de una manera más fundamental todavía que el romanticismo; el cual, por su parte, no parece ya más que un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca”.⁶

Según d’Ors existe una unidad de Barroco a través del tiempo, recurrencia que permite considerar lo barroco como una constante, como un “eón”.⁷ D’Ors se interesa por la historia de lo barroco dentro de la historia del arte y ello le permite “descubrir” veintidós especies de barroco dentro de lo que él denomina el género “Barocchus”.⁸

Para esquematizar, un poco, las ideas expuestas hasta ahora utilizaremos un texto de Jean Rousset quien se expresa en los siguientes términos:

⁶ Eugenio d’Ors. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1968, pp. 24-127.

⁷ “Un eón para los alejandrinos significaba una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico —es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría—, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una historia”. Eugenio d’Ors. *Lo barroco*, p. 116.

⁸ A manera de información citamos las especies del género Barroco expuestas por d’Ors: “Bar. pristinus, Bar. archaicus, Bar. macedonicus, Bar. alexandrinus, Bar. romanus, Bar. buddhicus, Bar. pelagianus, Bar. gothicus, Bar. franciscanus, Bar. manuelinus (Portugal), Bar. orificencis (España), Bar. nordicus (Norte de Europa), Bar. palladianus (Italia-Inglaterra), Bar. reptestris, Bar. Maniera, Bar. Tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus, Bar, “Rococo” (Francia-Austria), Bar. romanticus, Bar. finisecularis, Bar. post cabellicus, Bar. vulgaris, Bar. officinales”, p. 209.

Para Ors [...] el Barroco no es un estilo, sino un estado del espíritu, la historia del arte está asimilada a la historia del espíritu; para Wolfflin el Barroco es un estilo que obedece a leyes internas de la historia de las formas, como para Focillon, pero en su visión binaria, el Barroco y lo Clásico se oponen como dos polos, en consecuencia, como dos órdenes igualmente válidos; en oposición según la hipótesis de Focillon, siendo el Barroco el punto en el cual el Clasicismo se deshace, corre el riesgo de aparecer como una descomposición o un envejecimiento, es decir, como un desorden que se introduce en el orden: lo cual lo expondría a caer en la anterior perspectiva clasicista en el momento mismo en que creían escapar definitivamente de ella.⁹

El Barroco Literario

Lo “barroco”, como tantas otras categorías, se utilizó primero con relación a la arquitectura, a la escultura y a otras artes de la decoración. Posteriormente, la crítica literaria se apoderó del término para calificar ciertas obras. Sin embargo, el uso que ella hiciera del mismo no siempre fue plausible pues en su afán de ordenar y clasificar (periodización de la literatura) incluyó dentro de la literatura barroca autores cuyas obras no compartían los ideales barrocos.

Pero, ¿cuáles son los criterios para tildar una obra de “barroca”? Como ya indicamos, lo barroco comenzó siendo una caracterización de las artes de construcción, es por ello que para definir los criterios de catalogación del barroco literario realizaremos una transposición de las caracterís-

⁹ Jean Rousset. *La littérature de l’âge baroque en France: Circé et le paon*. Paris: José Corti, 1968, p. 284. (La traducción es nuestra).

ticas del barroco de construcción al campo literario.

Elemento de gran importancia es la constatación del horror al vacío. La decoración cobra una importancia primordial, es por ello que en arquitectura se observa una profusión de elementos cuya finalidad es evitar la desnudez de las superficies. Diferentes expresiones artísticas se reúnen en esta demostración de imaginación y de gran calidad técnica. La pintura se apodera de las cúpulas donde los personajes se multiplican, las masas se contorsionan, la diagonal imprime a las obras un movimiento de fuga hacia las profundidades. La escultura pone en juego todas sus posibilidades: profusión de detalles en las imágenes que muestran grandes gestos.

Este despliegue ornamental desvía la atención, los elementos de la decoración cobran importancia en detrimento de la estructura. El ejemplo más representativo de esta situación lo da la fachada, la cual. . .

. . . en lugar de traducir la estructura [. . .] se libera para avocarse a funciones que le son propias; en lugar de dedicarse a exaltar las verdades orgánicas, el decorado comienza a vivir por sí mismo; no limitándose más a expresar sólo que está fuera de las articulaciones íntimas del edificio, tiende a transformarse de servidor o compañero que era, en dueño soberano y parece concebir la ambición extrema de someter la estructura que no existiría ya sino como soporte del ornamento y del decorado.¹⁰

Las fachadas acaparan la atención como si fueran el elemento principal de las construccio-

¹⁰ Jean Rousset. *Ibid.*, p. 169.

nes. Al independizarse, las funciones se inversan y así los decorados, considerados hasta entonces como elementos secundarios de apoyo, toman la supremacía.

En el campo literario hallamos elementos equivalentes a los antes descritos. Para ello basta observar el uso que se hace del lenguaje en las llamadas obras barrocas. Numerosas figuras retóricas son llamadas para formar parte del torbellino que es el texto barroco. Se privilegia el uso del hipérbaton, de las elisiones, de las metonimias, de las metáforas. . . con el fin de disimular la realidad. El ser es camuflageado para dejar paso al parecer. Nos encontramos ante la . . . "proliferación del decorado en detrimento de la estructura [. . .], nos encontramos en presencia de un disfraz retórico que es la equivalencia de lo que intentan los arquitectos con fachadas autónomas".¹¹

La profusión en la decoración engendra una sensación de dinamismo, de movimiento, de desagregación. Los diferentes elementos se mezclan sin jerarquías ni restricciones estilísticas. El movimiento invade las formas. Las construcciones se elevan gracias a un impulso interno, como un fuego de artificio, como un volcán. La sensación de inestabilidad, de voluptuosidad que siente el espectador del arte barroco, también alcanza al lector que se encuentra frente a una obra donde los géneros se mezclan sin orden alguno, donde los contrastes abundan, donde el hilo narrativo es con frecuencia convulsionado por elementos sorpresivos, donde los personajes están

¹¹ Jean Rousset. *Ibid.*, p. 186.

siempre en movimiento físico y/o constante transformación mental.

Los elementos superpuestos constriñen las estructuras hasta el punto de transformarlas. Lo barroco rompe con las estructuras lineales, la curva desplaza a la recta, así como a su vez, el círculo se distiende hasta convertirse en óvalo. En lo literario, harán irrupción obras cuya estructura será abierta, obras donde el tiempo renunciará a presentarse cronológicamente, linealmente, obras cuya historia se nos escapa porque continúa más allá de la página final.

A grandes rasgos, éstos son los principales elementos a tomar en cuenta para determinar la noción de barroco literario. Sin embargo, no se trata sino de una mera aproximación porque la noción de barroco es de difícil construcción, dada la diversidad de elementos, en ocasiones antagónicos, que acoge. Pierre Charpentrat indica que hay diferentes barrocos y que conviene entonces acompañar la palabra barroco...

... tantas veces como posible con un epíteto —romano, vienés, checo...— que le da un mínimo contenido, y recuerda que *cada barroco* difiere de los otros, que los barrocos no pueden definirse por referencia a una esencia única.¹²

2. LO BARROCO EN LA ESCRITURA DE JACQUES STEPHEN ALEXIS

El mestizaje es un criterio apto para determinar un especificidad del Caribe (y de América Latina) frente al modelo europeo. La presencia

¹² Pierre Charpentrat, *L'Art baroque*. Paris, 1967, p. 170. (La traducción es nuestra).

constante del mestizaje en estas sociedades permite considerar este elemento como fundamental en la configuración de una cultura caribeña la cual, a pesar de las variedades nacionales, presenta elementos constitutivos homogénicos.

Cuando se habla del mestizaje, la imagen que surge en primer término es la de la mezcla de razas, sin embargo, el acercamiento de dos razas engendra, no sólo individuos con rasgos más o menos exóticos, sino también, y sobre todo, nuevas culturas. En Haití, como en el resto del Caribe, la nueva cultura que se constituyó mediante diversos aportes fue denominada cultura criolla.

El término criollo fue utilizado en el siglo xvii para designar a individuos de origen extranjero nacidos en el Nuevo Mundo. La expresión evolucionó y, poco a poco, comenzó a caracterizar todo lo que era propio del continente americano, así nació una lengua criolla, una música criolla... , en fin, una cultura criolla.

La imbricación de elementos de origen indígena, africano y europeo determinó el nacimiento de esta cultura simbiótica donde, incluso hoy en día, es posible, para quien conoce las sociedades de origen, percibir los aportes constitutivos, a pesar de haber sufrido sensibles modificaciones y una fuerte consolidación:

¿La cultura antillana? Basta con mirar, observar. Es esta manera de ser, de comportarse, de hablar, tomada al vivo que se encuentra en todos los antillanos, cualquiera sea el lugar y el momento de sus reacciones éstas responden a situaciones determinadas. Son las creencias expandidas por los campos y ciudades, son las fiestas y bailes, los objetos fabricados por nuestros artesanos, esta literatura publicada por nuestros escritores, estos ges-

tos, estas actitudes corporales en el caminar o en el baile, las expresiones del rostro en la conversación, la manera de contar y los giros del lenguaje, los elementos específicos del entorno —todo esencialmente inimitable y cuyo conjunto da lugar a la *formación de una comunidad psíquica, de una mentalidad común*.¹³

Gracias a la mirada que Alexis pudo desarrollar al alejarse durante varios años de Haití, le fue fácil mostrar en sus obras algunas características de la “comunidad psíquica” de su país. Es importante acotar que, si bien, por una parte, Alexis logra mirar “objetivamente” su sociedad, por otra parte, no es extraño a ella, él continúa siendo haitiano.

Podemos así hacer referencia a las obras de Jacques Stephen Alexis señalando que el escritor muestra la sociedad de Haití con una estética haitiana. Esta es muy variada, sin embargo, podemos caracterizarla por la profusión y la superposición de elementos donde se percibe el deseo de no excluir elemento alguno bien sea de la realidad o del lenguaje. Es una estética de la totalidad que aspira a acaparar en la obra las riquezas del mundo.

El Léxico

En lo concerniente a los léxicos especializados, Alexis hace un uso medio de ellos. Sin llegar al caso de Alejo Carpentier quien erige en sus obras una suerte de glosario de términos técnicos vinculados a diferentes actividades (vida del mar, actividad musical, culinaria . . .), Jacques Stephen

¹³ René Menil. *Ibid.*, p. 30.

Alexis adapta su lenguaje a las situaciones representadas.

El vudú es un tema recurrente en las obras de Alexis, quien ambienta las escenas sirviéndose de numerosos vocablos propios de esta religión: adjahôuntos, bocor, canzo, hougan, hounfo, loas, mambo, papalois. El ambiente físico y cultural se ve definido y reforzado por la frecuente referencia a plantas y animales, así como a comidas, bebidas, bailes, instrumentos musicales, ritmos.

Las expresiones provenientes de las ciencias médicas y de la anatomía abundan: invaginés, tetanie, epileptiques, anestésiée, occiput, névro-sée. . . El autor utiliza estos términos de diferentes formas. Algunas veces los presenta en un primer grado, su función es puramente denotativa y, generalmente, se incluyen en descripciones: “Les oreilles courtes, larges épaisses, sont plaquées contre les mastoïdes” (Las orejas cortas, anchas, gruesas, están pegadas contra los mastoides)¹⁴ En otras ocasiones los inserta en imágenes . . . “on parvient a distinguer une petite taie brune sur le bord externe de la chaussure gauche” . . . (se puede distinguir una pequeña mancha marrón en el borde externo del zapato izquierdo) (EC. p. 26). Un tercer caso, es el de las imágenes que se han lexicalizado, es decir, que se utilizan corrientemente con un significado metafórico : . . . “au bout d’une branche habitée par une luciole épileptique” . . . (en el extremo

¹⁴ Jacques Stephen Alexis. *L'Espace d'un cillement*. Paris: Gallimard, 1983, p. 83. En adelante identificaremos esta obra con las siglas EC, *Compère Général Soleil* con CGS, *Les Arbres musiciens* con AM, *Romancero aux étoiles* con RE y *Dieu-Premier* con DP. La traducción de cada una de las citas será hecha por nosotros.

de una rama habitada por una luciérnaga epiléptica) (RE. p. 54).

De todo lo antes señalado hasta ahora podemos inferir el interés que muestra Alexis por utilizar la palabra precisa. Este deseo de exactitud en la expresión se restringe, como hemos visto, a áreas bien definidas: el vudú, el medio animal y vegetal, comidas, bebidas y medicina. A excepción del último grupo, el resto de los términos remiten directamente a Haití, se percibe un afán por crear una complicidad entre el lector caribeño y el texto. Se trata de reforzar la imagen del espacio (físico, cultural. . .) haitiano, antillano. El último grupo concentra los términos de medicina y anatomía. Si abordamos estrictamente el objeto literario no encontramos una explicación satisfactoria a esa avalancha de términos científicos. Por ello nos dirigimos hacia otros derroteros y descubrimos en la biografía de Jacques Stephen Alexis que el escritor realizó estudios de medicina especializándose en neurología. Tal vez sea una suerte de "honestidad profesional" la que le impide, conociendo el término correcto, especializado, utilizar otro menos apropiado y que sería, tal vez, inexacto. Sean cuales fueren los motivos, podemos indicar que esta actitud tiene antecedentes en la historia literaria. Específicamente en textos de la época barroca (s. XVII).

El período barroco, estigmatizado por la crisis, cuenta con un hombre que comienza a intervenir y a actuar ante las circunstancias negativas para tratar de resolverlas. El crítico español José Antonio Maravall explica esta nueva actitud en los siguientes términos:

El modelo de este modo de comportarse procede seguramente del ejemplo de los médicos y cirujanos.

Y así se explica la preferencia que en el tiempo se tiene por el empleo de metáforas que se toman del lenguaje de la medicina y se explica igualmente que, con mucha frecuencia, los mismos escritores economistas y políticos —algunos de los cuales médicos— hagan alusión a las técnicas curativas de la medicina para sostener que otros saberes semejantes se pueden alcanzar sobre las enfermedades de la sociedad.¹⁵

Gracias a este comentario de Maravall podemos establecer un paralelo entre el barroco histórico (s. XVII) y la escritura de Jacques Stephen Alexis. En primer lugar, un detalle que puede ser circunstancial y al cual no atribuimos mayor importancia: los estrechos nexos que unen los médicos a las artes literarias. Decimos que no lo consideramos importante pues es un hecho que no es inherente al barroco, pudiendo ocurrir en cualquier época. En segundo lugar, tenemos un elemento que nos parece interesante. En la época barroca se "promociona" la curación de las enfermedades gracias a las ciencias médicas y se establece una proyección que propone la "curación" de la "sociedad enferma" a través de las ciencias económicas, sociales. . .

Este proyecto presenta grandes similitudes con el propuesto por Jacques Stephen Alexis en sus obras. En *Compère Général Soleil* Hilarión Hilarius sufre de epilepsia y sólo las ciencias médicas, representadas por el doctor Jean-Michel, podrán curarlo:

Ce n'est pas elle, ni acucun saint, ni le bon Dieu.
Le bon Dieu, ils en tout de nos misères! Ce n'est

¹⁵ José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Gredos, 1975, p. 58.

pas elle, c'est Jean Michel, c'est les piqures, c'est les pilules roses, c'est la médecine!... (No fue ella [la Virgen], ni los santos, ni el buen Dios. —¡El buen Dios no se interesa por nuestras miserias! ¡No fue ella, fue Jean Michel, fueron sus inyecciones, las pantuflas rosadas, fue la medicina... (CGS, p. 238).

En *Les Arbres musiciens*, Gonaïbo comprende que el trabajo y la participación del hombre en la comunidad son el medio indicado para lograr el avance de la sociedad:

Pourquoi refusait-il de faire de nouvelles découvertes, le travail, triste lot de l'humaine nature, mais porteur de combien de joies?... Dans les viles n'existait peut-être pas cette liberté du poulaïn dans la savane, mais il trouverait la libération continue, c'est-à-dire le germe de toutes les libertés. (¿Por qué rechazaba hacer nuevos descubrimientos el trabajo, triste suerte de la naturaleza humana, pero portador de cuántas alegrías? En las ciudades no existía seguramente esta libertad de potro en la sabana, pero encontraría la liberación continua, es decir, el germen de todas las libertades.) (AM. p. 215).

Para Carmeleau Melon, otro personaje, el hombre debe trabajar para mejorar la sociedad, para poner fin a los gemidos, las quejas. Se observa un deseo de que el hombre tome las riendas de su destino, de que reaccione activamente, ante el devenir social.

Podemos atribuir el paralelismo existente entre los ideales barrocos y los de Alexis al deseo de los escritores de dirigirse a un pueblo (sea España o Portugal en el siglo XVI o Haití en el siglo XX) que vive en medio de crisis que se suceden: cambios en la forma de la tenencia de la tierra, éxodo rural, crisis en las formas de poder

político... También podemos optar por una solución menos comprometedora y pensar que sólo se trata de una coincidencia debida al azar. En cualquier caso, lo que nos interesa es la elección que realiza Alexis dentro del sistema de la lengua.

Un procedimiento al que Alexis recurre con frecuencia es al uso de numerosos préstamos lingüísticos provenientes de diversas lenguas. La mayor parte de estos préstamos provienen del español y responden a propósitos de ambientación. En *Compère Général Soleil* el personaje principal emigra junto con su familia a República Dominicana, país vecino de Haití e hispanoparlante. En *Les Arbres musiciens*, Edgar Osmín tiene una amante dominicana, Mariasol. En *L'Espace d'un cillement*, El Caucho y La Niña Estrellita, personajes en torno a los cuales se desarrolla la acción, son originarios de Oriente, en Cuba. En *Romancero aux étoiles*, la presencia del español es menos evidente que en las obras precedentes, sin embargo, encontramos algunas expresiones pues no hay que olvidar que uno de los narradores es el Viejo Viento Caribe quien:

... est le père des gentils alizés, du nordé taquin, du suroit fraternel, père de tous les vents qui gambadent sur nos îles et sur le continent de nostre méditerranée centro-américaine. (Es el padre de los gentiles alisios, del nordeste fastidioso, del sudeste fraternal, el padre de todos los vientos que cabalgan sobre nuestras islas y sobre el continente de nuestro mediterráneo centroamericano). (RE. p. 11).

Este viajero infatigable que vuela de isla en isla, hasta el continente, recoge ciertas expresiones que colorean su vocabulario y que le permiti-

ten, en una ocasión mostrar su sorpresa en los siguientes términos:

Pfuh!... Caramba! Quel est le malotru qui ese venir me déranger dans mon sommeil?...
¡Puff!... Caramba... ¿Quién es el malcriado que se atreve a molestarme en mi sueño?... (RE. p. 10-11).

Alexis hace uso del español guiado por motivos diferentes. En algunos casos se trata de palabras que no tienen equivalente preciso en francés, y para determinar estas realidades es necesario recurrir a otra lengua que contenga el significante indicado: guayabera, gringo, guaracha, abrazo... En otras ocasiones Alexis utiliza palabras del español, que tienen un equivalente en francés. Se intuye aquí un deseo de alertar al lector, de llamar su atención bien sea hacia el contenido o hacia la forma.

Cuando Alexis introduce en las obras vocablos como: viejo, huelga, hombres auténticos haitianos malditos, compañeros..., es evidente que la finalidad es inducir a una lectura profunda de los mismos. "Viejo" y "haitianos malditos" remiten al exilio que sufren numerosos haitianos en condiciones deplorables "Compañeros" y "huelga" se relacionan con una realidad social determinada; con el desarrollo de la ideología comunista en la región. Alexis también introduce términos cuya importancia es meramente formal, el autor aprovecha aquí el potencial sonoro de los mismos: muchacha, chiquita, chulitos, guajirita, niñitita...

Hay un tercer caso que contempla las frases y párrafos en español. Consideramos que el autor los incluye en el texto con la intención de alcanzar

un mayor grado de realidad, de verosimilitud. Mariasol se dirige a Edgar Osmin en español:

—¿Quisieras tú tomar un poco de infusión de corosol, mundito mío?... Me pareces nervioso..., rabio, esta noche...? ¿Qué pasa, chiquito mío? (AM. p. 280).

Llama la atención aquí la falta de rigurosidad en la presentación. Diferentes elementos son descuidados: la ortografía, la sintaxis, el vocabulario... Más en detalle se observa la elisión de todos los acentos así como el uso deficiente de los signos de puntuación. Numerosos errores se desprenden del empleo de los tiempos verbales así como de la ortografía. En ocasiones los personajes se expresan en español y utilizan vocablos que no figuran en el léxico de esta lengua: rabio, castillan, cognio... Estas frases y párrafos en español parecen tener como finalidad el ambientar ciertas escenas, pero también el ofrecer un poco de colorido al texto.

Alexis hace también frecuente uso del latín. Para ello se sirve de ciertos personajes o del narrador omnisciente. En el primer caso se trata de personajes que tienen un vínculo estrecho con la iglesia católica.

El padre Diogène Osmin constituye en *Les Arbres musiciens* un claro ejemplo cuando dice: "... "non sum dignus", "fili mihi", o cuando entona el credo en latín, "credo in unum Deum"... En "Chronique d'un faux amour" (*Romancero aux étoiles*) el personaje que conduce la historia se encuentra en un convento y refiere diversos cantos gregorianos: "O Salutaris Hostia", "Tantum Ergo", "Stabat Mater", "Magnificat".

En el segundo caso, es el narrador quien hace alarde de su erudición cuando utiliza las expresiones siguientes: “per fas et nefas”, “urbí et orbe”, “gratis pro deo” . . . o cuando emplea vocablos como se observa en el siguiente párrafo:

Les bons chrétiens yankees arrivés ce matin avec leurs yeux de porcelaine, venaient au nom de mister Fennel planter le coautchouc, —en latín *Cryptostegia*— apporter le salut de la statue de la liberté aux petits négrillons de Fonds-Parisiens (Los buenos cristianos yankis llegados esa mañana con sus ojos de porcelana venían en nombre de mister Fennel para sembrar caucho —en latín *Cryptostegia*—, traer el saludo de la estatua de la Libertad a los negritos de Fonds-Parisiens) (AM. p. 255).

No cabe duda de que este último ejemplo difiere de los precedentes. Notamos aquí, una intención distinta. Al precisar el nombre científico del caucho haciendo hincapié en que se trata de una voz latina, el autor busca el esbozo de una sonrisa en el lector. Sonrisa que se vuelve risa franca cuando un personaje exclama:

Abonocho!... Tu ferais bien d'exorciser et de jeter un peu d'eau benite dans la maison. . . ! ¡Abonocho! . . . Deberías exorcizar y echar un poco de agua bendita en esta casa) (AM. p. 46).

Discretamente el autor indicará en una nota que “Abonocho” es una deformación de “abrenuntio”.

En las novelas de Alexis surge frecuentemente el tema de la religión católica, así que obviando los últimos ejemplos en los que las expresiones latinas son fuente de humor, el resto de dichas

expresiones es utilizado para recrear una tendencia del francés utilizado en Haití, al menos por cierta élite. Este recurso puede parecer extraño, pero no hay que olvidar la importancia que los haitianos otorgaron al latín dentro de la instrucción, durante las primeras décadas de este siglo. Instrucción de la cual Jacques Stephen Alexis disfrutará desde la edad de ocho años (1930), en el Institut St-Louis de Gonzague, regentado por sacerdotes jesuitas. Sabemos también que el escritor realizó escrupulosos análisis de la religión católica . . . “tanto en el plano filosófico como en el plano apologético”.¹⁶ De todos estos datos se deduce la sólida formación clásica que tuvo Alexis, la cual le permite, como escritor, afichar sus conocimientos con gran espontaneidad y soltura.

En las obras que estudiamos también encontramos la presencia de préstamos lingüísticos provenientes del inglés. Diversas palabras designan oficios u objetos: shiners, watch-man, greenbacks. También hay expresiones largas. Aquí se repite lo que indicáramos ya con respecto al español. La sintaxis de la frase es trastocada. Pareciera que el único interés es el de comunicar. El personaje quiere, esencialmente, expresar sus sentimientos, no sin un poco de humor.

Otra lengua que recorre las obras de Alexis es el “creole” haitiano. El autor utiliza palabras y frases en creole para designar realidades propias de la sociedad haitiana. Para ello recurre a

¹⁶ Jacques Stephen Alexis. “Lettre ouverte de Jacques Alexis à ce prétre en réponse à sa recension”. En: *Une négritude socialiste. Religion et développement chez J. Roumain, J.-S. Alexis, L. Hughes / Claude Souffrant*. Paris: Editions L'Harmattan, 1978, p. 225.

una transcripción afrancesada de las mismas. Primordialmente, los vocablos introducidos se relacionan con la religión vudú, con actividades y prácticas propias de Haití, con utensilios domésticos y objetos, con hechos históricos, con la flora y la fauna.

Se suman a estas palabras aisladas numerosas frases que pueden ser reunidas en dos grupos: los proverbios. . .

Si 'ous v' lez aller nam veillé coucou, faut manger caca ch'val. . .

(Si quiere ir a la fiesta de los cocullos, tiene que comer excremento de caballo) (CGS, p. 28).

y las canciones, especialmente, el . . . "canto de amor de ayer, de hoy, de siempre" . . .¹⁷ presentación que debemos a Maurice Biter y que Alexis parece compartir:

Le docteur Chalbert gratte une méringue romantique sur son banjo, une vieille méringue du temps jadis: Lisette quitte la plaine. . .

(El doctor Chalbert toca un merengue romántico en su banjo, un verdadero merengue de antaño: Liza abandona el llano) (EC, p. 228).

La inclusión de estos elementos en creole marca la búsqueda de una integración. El autor se dirige a la gente de su pueblo, a todos aquellos que forman parte de su comunidad cultural.

Podemos decir que Alexis trata de abrir las fronteras de la lengua, en este caso del francés. La presencia de vocablos provenientes de lenguas diferentes responde a una necesidad de co-

¹⁷ Maurice Bitter. *Haiti*. Paris: Editions du Seuil, 1981, p. 185.

municación tanto de los personajes entre ellos, como del narrador con los lectores potenciales. La variedad (en el origen) de los vocablos utilizados no es más que el reflejo de una situación concreta en el área del Caribe: la pluralidad lingüística.

Frente a las costas haitianas, al norte se encuentra Cuba (hispano hablante) y al sur Jamaica (anglófona), Haití ocupa un poco más de un tercio de la superficie total de un territorio insular que comparte con República Dominicana (hispano hablante). El idioma oficial de Haití es el francés, el cual rivaliza con una lengua nacional: el creole (sólo en 1987, el creole pasó a ser lengua oficial). Esta es la situación ante la que se encuentra Jacques Stephen Alexis quien opta por escribir en francés y al mismo tiempo enriquecer esta lengua con innumerables aportes. La meta de Alexis, como la de otros escritores del Caribe, será la de . . .

Unificar, buscar en la historia, la vida cotidiana, la memoria, ser archivador de la oralidad de su pueblo, estar a la escucha del tiempo de su isla unida a las otras islas formando el archipiélago.¹⁸

La Sintaxis

Todos los sistemas de comunicación viven en el mundo de las referencias y de los significados relativos. De ahí que constituyan conjuntos de signos dotados de cierta movilidad. Por ejemplo, en el caso de los números, un cero a la izquierda no es lo mismo que un cero a la derecha: las cifras modifican su significado de acuerdo con su

¹⁸ Daniel Radford. *Edouard Glissant*. Paris: Seghers, 1982, p. 36.

posición. Otro tanto ocurre con el lenguaje, sólo que su gama de movilidad es muy superior a las de otros procedimientos de significación y comunicación.¹⁹

En el caso que nos ocupa, Alexis alterna en sus obras una variada gama de estructuras sintácticas. Utiliza repeticiones, emuneraciones, elisiones, yuxtapone frases largas a frases de una extrema simplicidad sintáctica. La consigna pareciera ser la "extremosidad", bien sea hacia la profusión o hacia el despojo absoluto. Indicamos que esta práctica acerca profundamente a Alexis a la estética barroca:

Ni exuberante ni sencillo por sí, sino en cualquier caso, una u otra cosa por razón de extremosidad, por exageración.²⁰

Una de las técnicas más utilizadas por Alexis es la repetición, la cual puede ocuparse de múltiples elementos. Sin embargo, la repetición de una palabra resulta la más atractiva pues crea una suerte de ritmo que va incrementando hasta lograr aumentar la intensidad del texto.

En *L'Espace d'un cillement* puede leerse:

Tout le bas-ventre de La Niña Estrellita est une plaque moite et insensibilisée qui palpité, qui palpité mécaniquement, qui palpité professionnellement, qui palpité malgré tout, qui palpité toujours sous de bedon imprimée sur lui. (Todo el bajo vientre de la Niña Estrellita es una placa húmeda e insensibilizada que palpita, que palpita, que palpita mecánicamente, que palpita profesionalmente,

¹⁹ Octavio Paz, *El Arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 106.

²⁰ José Antonio Maravall, *Ibid.*, p. 323.

que palpita a pesar de todo, que palpita siempre bajo la barriga impresa sobre él) (EC p. 16).

Por una parte, la reiteración del verbo "palpitar" utilizado cinco veces en el breve párrafo citado multiplica el efecto de la palpitación, genera una imagen de la que no podemos escapar porque lo abarca todo, casi estamos tentados de decir que la palpamos. Por otra parte, la saturación que provoca la repetición remite al lector hacia los términos que acompañan al verbo "palpitar": "mecánicamente", "profesionalmente", "a pesar de todo", "siempre". La repetición ayuda a destacar estos calificativos que aportan una rica información, pues indican el no-disfrute de La Niña Estrellita. Este elemento constituirá prácticamente la llave del texto: La Niña es frígida.

Alexis recurre también con frecuencia a las enumeraciones. Estas presentan acumulaciones de términos de significado diferente cuyo acercamiento puede evocar una progresión (o regresión) de la acción o acumulación de sinónimos lo cual tiene como resultado el robustecimiento de la idea expresada. Una enumeración que presenta una gradación en la intensidad de los términos acumulados:

... il faut croire comme eux, accepter, obéir, baisser l'échine, applaudir, mais moi je n'ai jamais pu...

(hay que creer como ellos, aceptar, obedecer, bajar la espalda, aplaudir, pero yo nunca he podido) (AM. p. 269).

Alexis recurre a diferentes paradigmas de la lengua (adjetivos, sustantivos, verbos) para elaborar las enumeraciones. La idea de abundancia,

de proliferación se ve aumentada por esta profusión de términos. En lo que respecta a los verbos, por ejemplo, se observa la utilización de diferentes tiempos. Esta elección evita la monotonía, generando mediante la acumulación de elementos diferentes, una sensación de variedad y movimiento.

La enumeración también se realiza gracias a la yuxtaposición de diferentes sinónimos o de términos que semánticamente están relacionados.

Pourquoi cette main et tout son maintient prennent-ils cet accent naïf, enfantin, timide, impubère...

(¿Por qué esa mano y toda su postura toman ese acento ingenuo, infantil, tímido, impúber...)
(EC. p. 51).

Sin ser sinónimos los cuatro calificativos tienen una idea en común: la pureza. Su utilización responde, pues a una necesidad de hacer hincapié sobre un hecho concreto como es la pureza de La Niña a pesar de haberse prostituido. La acumulación de adjetivos semánticamente equivalentes refuerza ciertas ideas importantes del texto que, de lo contrario, merecerían, tal vez, menos atención.

C'est pourquoi on l'a dénommée la *niña*, la gamine, la môme, la petite fille qui fait des étincelles, que echa chispas...

(Por eso la han llamado la niña, la muchacha, la chiquilla, la niña que echa chispas) (EC. p. 51).

Además de reforzar una idea, la enumeración tiene una función explicativa. Alexis utiliza diferentes términos para explicar, para "traducir" el significado de la palabra que encabeza la enu-

meración. En la cita anterior se observa como el autor utiliza la enumeración con la finalidad de evitar recurrir a una nota al pie de página para consignar la traducción de la palabra "niña".

Esta técnica resulta de gran ayuda cuando el autor quiere introducir vocablos en lenguas extranjeras. Enmarcándolos en sus sinónimos, dichos vocablos se integran al texto enriqueciéndolo enormemente de dos formas. Primero, gracias al despliegue lexical que presenta el autor para precisar el término extranjero; segundo, por medio de la inclusión del vocablo mismo ajeno al sistema de la lengua francesa.

Aunque abundante, la enumeración simple de términos no es la más apreciada por Alexis. Su elección se dirige de preferencia hacia la enumeración de frases:

il avait le sentiment de saluer toute la création, les vieux amis retrouvés, le soleil aux joues blondes, les arbres rugueux, la montagne bossue, rhumatisante avec ses os dénudés, la brise matinale, les insectes tôt levés et remuants, les fruits de la table et même l'oiseau qui secouait sa tête de virtuose sur son habit à plumes, à la basse branche du corrossolier de la cour, (tenía la sensación de saludar a toda la creación, los viejos amigos reencuentrados, el sol de mejillas rubias, los árboles rugosos, la montaña jorobada, reumática, con sus huesos desnudos, la brisa matinal, los insectos despiertos desde temprano e inquietos, las frutas de la mesa e incluso el pájaro que sacudía su cabeza de virtuoso sobre el traje emplumado en la rama del guanábano del patio) (AM. p. 101).

Este procedimiento al que Pierre Fontaner²¹

²¹ Pierre Fontaner. *Les Figures du discours*. Paris, 1977, p. 336.

otorga el nombre de "adjonction", se caracteriza por la sensación de abundancia que genera. Se presenta un sintagma nominal principal que es precisado por un grupo de complementos. En estos últimos se observa el uso reiterado de participios pasados, de participios presentes, de sustantivos unidos a preposiciones ejerciendo una función adjetival. Este procedimiento evita la acumulación en cascada de proposiciones subordinadas extremadamente largas.

La simplificación de los complementos, antes señalada, se revela necesaria al escritor para poder generar la idea de fragmentación que desea expresar. Mientras las frases subordinadas se simplifican, el poder de las mismas para evocar sensaciones breves y rápidas aumenta.

La adjetivación se presenta como esencial en las enumeraciones, es por ello que cautiva la atención de Alexis quien explota al máximo sus posibilidades. Por su carácter ormanetal el adjetivo calificativo es uno de los puntales de toda escritura barroca. Alexis pone en práctica esta premisa, es por ello que los adjetivos "invaden" su prosa:

La chaleur tourna court, toutes les feuilles commencèrent un ballet frénétique, une gigue éperdue dans les rayons roses du couchant. Entre deux promontoires de nuages dorées aux assises gris de plomb, le ciel est un golfe d'azur, étrange et tendre, Contreforts sombres sautachés de couleurs orange, durs récifs de lune blême, fjords de corail blanc, volures d'organdi bois de rose, le ciel est plein de chapelets d'îles, archipels rouges, ocre, safran, bruns, acajou, ou violets.

(El calor cambió, todas las hojas comenzaron un balet frenético, una danza loca en los rayos rosados del crepúsculo. Entre dos promontorios de nubes

doradas de base gris plomo, el cielo es una ensonada de azul extraño y suave. Contrafuertes sombríos, entreverados de color naranja, duros arrecifes de luna pálida, fiords de coral blanco, velos de organdí palo de rosa, el cielo está lleno de rosarios de islas, archipiélagos rojos, ocre, azafrán, marrones, color merey o violetas) (AM. p. 105).

Puede inferirse que Alexis otorga a los adjetivos un lugar privilegiado en su escritura. Sin embargo, si tratamos de establecer el uso constante de adjetivos como una de las características principales de la escritura alexisiana nuestra afirmación se derrumba totalmente ante fragmentos como el que sigue:

Sans hésitation, Gonaibo se dresse en quatre enjambées arriva près de l'outil et s'en empara. Il marcha résolument vers l'une des baraques. Glissant une des pointes de la pioche dans l'interstice de la porte, il l'engagea profondément et appuya de toutes ses forces sur le bras de levier. La serrure sauta. Il entra. Il ne s'était pas trompé. Il y avait là en effet une série de bidons d'essence... (Sin dudarle, Gonaibo se levantó en cuatro zancadas, llegó cerca de la herramienta y la tomó. Caminó decidido hacia una de las barracas. Pasó uno de los extremos del pico por la apertura de la puerta, lo introdujo profundamente y presionó con todas sus fuerzas sobre el pasador. La cerradura saltó. No se había equivocado. Allí había, en efecto, una serie de bidones de gasolina...) (AM. p. 311).

Si algo caracteriza este texto es la ausencia casi absoluta de adjetivos. El contraste que presentan los dos últimos fragmentos citados es evidente. ¿Cómo se explica esta inconstancia en la escritura de Alexis? Para adelantar una respuesta a esta interrogante retomaremos una idea esbozada en páginas anteriores: Alexis otorga a la adjeti-

vacación una gran importancia dentro de la escritura. Pero, atención, esto no equivale a decir que se interesa por utilizar numerosos adjetivos. Más que el propio adjetivo lo que motiva al autor es la función adjetival. Dicha función puede ser ejercida por múltiples elementos y Alexis hace uso de todos ellos: adverbios, participios pasados, participios presentes, sustantivos adjetivados.

Para terminar este aparte nos referimos a un tipo de frase muy frecuente en la escritura de Alexis. Se trata de la introducción, al final de la frase, de un término que cumple una función adjetival.

La Niña se rapproche, curieuse.
(La Niña se acerca, curiosa) (EC. p. 114).

Le visage de Lucrece s'assombrit. Elle noue le cordon de sa robe de chambre, furieuse.
(El rostro de Lucrecia se ensombreció. Anuda el cordón de su bata, furiosa) (EC. p. 261).

Les gosses s'enfuirent, ricanant.
(Los niños se escaparon, riendo) (CGS, p. 63).

Este tipo de construcción de la cual podríamos multiplicar aún los ejemplos, constituye un procedimiento gracias al cual el autor logra llamar la atención del lector y dirigirla hacia la palabra que, generalmente, lleva la mayor carga significativa. Pierre Fontaner indica que este tipo de construcción puede designarse con el nombre de "ablativo absoluto", y que su utilización otorga a la frase una gran precisión y vivacidad. Añade, además que...

se debe a la actividad impetuosa de nuestro espíritu, que quisiera hacerse entender al instante y

comunicar las ideas con la misma rapidez que las concibe.²²

Las Imágenes

Las imágenes no aportan información alguna al ser explicadas, al contrario corren el riesgo de destruirse, es por ello que aquí evitaremos un "imagicidio" dando prioridad a la observación de las figuras que Jacques Stephen Alexis utiliza para construir sus imágenes y del medio del cual las extrae. Estos elementos nos darán ciertos datos sobre sus razones profundas, sobre su intención al tomar la pluma.

El símil es la figura literaria a la cual Alexis recurre con mayor frecuencia. Su función es la de, por medio de una analogía, exaltar un aspecto determinado. El símil presenta una relación de carácter cualitativo²³ que se establece gracias al uso de las partículas "como", "tan... como", "tal" o de verbos que denotan una similitud: "parecer", "evocar".

El tipo de símil más simple es el que emplea "como" para relacionar los dos términos comparados.

... il s'épanouissait comme mangue au soleil...
(El se estiraba como mango bajo el sol) (AM. p. 28).

... les pensées s'agitèrent sa tête comme un groupe de corbeaux s'abat sur un champ...

²² Pierre Fontaner. *Ibid.*, p. 308.

²³ En oposición al enunciado en grado comparativo en el que se establece una relación cuantitativa: Juan es tan grande como Pedro. Para mayor información ver: "Métaphore et comparaison". En: *Semantique de la métaphore et de la métonymie* / Michel Le Guern, Paris: Librairie Larousse, 1973, pp. 52-65.

(los pensamientos se agitaron como un grupo de cuervos abatiéndose sobre un campo) (CGS. p. 42).

Al observar el segundo elemento de la comparación se evidencia el interés de Alexis por el entorno. Las personas, los objetos, las ideas abstractas, todo es asimilado a la naturaleza, a la realidad. Notamos también la presencia en la escritura de Alexis de diferentes símiles que se han lexicalizado, tal vez por el carácter humorístico que presentan:

...un choix délibéré n'était pas chose aisée pour ce jeune homme long comme trois jours sans pain...

(una escogencia deliberada no era fácil para este joven largo como tres días sin pan.) (RE. p. 180).

C'est un nègre sot comme un panier percé.
(Es un negro tonto como una cesta agujereada)
(CGS. p. 89).

El símil es una figura de gran utilidad para aquellos escritores que, como Alexis, quieren que su escritura se preste al menor número de equívocos posible. Gracias a la presencia de los dos elementos confrontados, la comparación que intraduce el símil aclara, facilita la presentación de las ideas, objetos y situaciones. Al respecto Michel Le Guern añade:

Su empleo [símil] es legítimo cuando se trata de convencer, pero, en cuanto a la eficacia persuasiva es inferior a la metáfora.²⁴

La metáfora surge también de una analogía. Basándose en el rasgo común que pueden pre-

²⁴ Michel Le Guern. *Ibid.*, p. 57.

sentar los vocablos, el autor sacrifica el que corresponde al contexto desde el punto de vista lógico e introduce el otro. Así logra reforzar el mensaje, pues con la sustitución se insiste sobre el elemento a tomar en cuenta para la profunda interpretación del texto.

Hay metáforas en las que la sustitución de un verbo... por otro totalmente alejado, en apariencia, genera la imagen:

Cà et là des petits groupes de fossiles piquaient de taches originales la brillante mosaïque de ce beau monde ressemblé.

(Aquí y allá pequeños grupos de fósiles adornaban como originales manchas el brillante mosaico que era este bello mundo reunido) (AM. p. 92).

Assise sur son grand fauteil de velours chauve...
(Sentada en su gran poltrona de terciopelo calvo)
(AM. p. 92).

De estos comentarios se desprenden ya algunas ideas importantes. La presencia de metáforas genera en el lector el surgimiento de imágenes asociadas, lo cual enriquece enormemente la lectura, gracias a la evocación de imágenes ajenas al texto. Por otra parte, el uso de metáforas refuerza el mensaje expresado. Es evidente que cuando se sustituye "personas" por "fósiles" el significado de base sigue siendo el mismo, se trata de seres humanos, sin embargo, este significado se carga de las características aportadas por el nuevo término introducido.

Paralelamente al enriquecimiento del texto, la metáfora también tiene el poder de persuadir, de conmover al lector, en fin, de lograr una reacción de su parte. En esta metáfora que comentamos, el lector es interpelado a dos niveles. Primero,

por lo inesperado de la imagen; segundo, por su carácter humorístico.

Sabemos que la escritura barroca privilegia el uso de la perífrasis, sin embargo, en ciertos casos la sacrifica para introducir un vocablo cuyo poder evocador sea superior. En el último fragmento citado, en lugar de “terciopelo calvo” se hubiera podido decir, “terciopelo raído”, o bien, “terciopelo dañado”, fórmulas a las cuales reconocemos su escaso valor poético. Gracias a este ejemplo, puede observarse el trabajo de elección que debe realizar el escritor. En este caso, Alexis renunció a la perífrasis, tan apreciada por él, para utilizar un adjetivo (calvo) que además de evitar el recargamiento inútil de la frase genera un indescriptible placer estético en el lector.

Además de las metáforas simples a las que ya hemos hecho alusión, Alexis también emplea construcciones más complejas en las que se imbrican diferentes metáforas:

L'unique fenêtre bâillait sur la montagne tourmentée dont les ossements crayeux luisaient à travers les grandes déchirures des mamelons érodés. Sur les flancs du monstrueux saurien géologique endormi, des feux rougeoyaient. (La única ventana bostezaba sobre la montaña atormentada cuyos huesos calcáreos brillaban a través de los grandes desgarramientos de los pezones erosionados. Sobre los flancos de este monstruoso saurio geológico adormecido brillaban fuegos rojizos) (AM. p. 56).

Si bien se habla de “monstruoso saurio”, en la fórmula también va incluido el vocablo geológico que remite al significado tradicional de montaña. Gracias a esta suerte de va y ven se genera una imagen más rica en contenidos. La montaña re-

vela su relieve, su degeneración, su enormidad, su animalidad.

Se destaca en este tipo de metáforas la mezcla de registros diferentes. El reino animal, el vegetal y el mineral son colocados a proximidad, distancia que puede disminuir y desaparecer para dar paso a una superposición de elementos de diversas procedencias. La mirada de Alexis abraza todos los elementos para restituir la unidad de la naturaleza, del mundo.

La presentación de estas metáforas que se encadenan las unas a las otras se asemeja a la de los escritores barrocos. Jean Rousset define el uso de las metáforas en los textos barrocos señalando que...

...son generalmente múltiples, asociándose en forma de racimo, lo que contribuye a poner en evidencia el procedimiento de formación, son múltiples también porque una persigue a la otra, en un continuo juego de sustitución como si cada una, por sí misma, no fuera suficiente para alcanzar la meta...²⁵

Estos “racimos” de metáforas no son ajenos a la escritura de Alexis que se define como vivaz y fructífera.

Las metáforas que hemos observado hasta ahora son catalogadas por la teoría literaria como metáforas “in absentia”. Ello se debe a que presentan una comparación en la cual uno de los términos está ausente. Existe también la metáfora “in praesentia” en la cual se expresan los dos términos comparados:

²⁵ Jean Rousset. *Ibid.*, p. 187.

...l'horizon est un haillon funèbre implacable, opaque et menaçant

(el horizonte es un harapo fúnebre, implacable, opaco y amenazador) (DP. p. 49).

Les flamboyants, armée de géants blessés, guirlandes rouges à leurs cimes, à la queue leu leu grimpent vers Pétion-Ville...

(Los flamboyantes, ejército de gigantes heridos, guirnalda roja en sus cimas, en fila india suben hacia Petión-Ville) (AM. p. 72).

La imagen del primer fragmento surge de una metáfora atributo, en la cual el verbo "ser" establece la relación. Toda posible duda desaparece ante este verbo cúpula que equipara los dos términos de la comparación, la identificación es total. En el segundo fragmento, hay otro tipo de imagen que puede definirse como una metáfora en aposición. Aquí, el primer término, "los flamboyantes", tiene como aposición la expresión "ejército de gigantes heridos. Ambas fórmulas, el significante real y el sustituto, expresan una idea única.

Presentes bajo la forma de una aposición o de un atributo, lo más importante de las metáforas "in praesentia" es el encuentro, en el enunciado, de los dos términos entre los que se establece la analogía. Este tipo de metáfora constituye un eslabón entre el símil y la metáfora "in absentia". Del primero conserva la nitidez en la expresión, de la segunda, la identificación absoluta de dos realidades distintas.

Las metáforas, hacen uso de diversos temas. En la escritura de Alexis podemos decir que las metáforas sensitivas ocupan un lugar importante. Por medio de ellas el autor intenta aprehender el mundo que le rodea en toda su magnitud. Un

personaje de *Compère Général Soleil* tiene una intención similar.

Hilarion resta tendu, toutes les fenestres de son être ouvertes sur la vie...

(Hilarión permaneció acostado, todas las ventanas de su ser abiertas a la vida) (CGS. p. 41).

Las metáforas visuales son, sin duda, las más frecuentes. La naturaleza pareciera encantar al autor quien crea múltiples imágenes a partir de elementos como el sol, el mar, la tierra, los árboles...

sous ses paupières peintes en vert ses yeux dormants ou traînaient des morceaux de ciel... (bajo sus párpados pintados de verde, sus ojos adormecidos donde vagaban trozos de cielo) (CGS p. 211).

L'aube blanchissait maintenant le ciel et allumait l'orient de mirages roses et orangés.

(El alba aclaraba el cielo y alumbraba el oriente con milagros rosados y naranjas). (DP. p. 201).

Se trata de mostrar los diferentes estadios de la transformación que sufre un elemento. La ecogenia de este tipo de metáforas acerca a Alexis a los escritores barrocos quienes según Jean Rousset estaban constantemente...

...en la búsqueda de todas las imágenes de movimiento y de las metamorfosis, no es de extrañarse el verlas orientadas con predilección hacia la materia más cambiante de todas: la nube, el arco iris, los ojos del crepúsculo y del sol —no por gusto romántico de la penumbra y del misterio nocturno, aman al contrario el brillo de la luz— pero puede dedicarse a captar las mezclas de colores en movi-

miento, los matices, las formas escurridizas que se deshacen para formarse de nuevo.²⁶

Alexis otorga a los sentidos un lugar primordial en su escritura, tal vez esta actitud sea una consecuencia de su origen tropical. Es conocida la importancia de la vida exterior, abierta y de la luz (colores) en estas regiones del globo. Sucede algo similar con los ruidos y olores. Frutas, especies, efluvios marinos... mezclan sus perfumes para crear un ambiente especial, un mundo paralelo de evocación y de ensueño. Esta especificidad de los aromas en el trópico condujo a Lévi-Strauss a hacer el siguiente comentario:

Para el navegante que se aproxima el Nuevo Mundo se impone primeramente como un perfume, bien diferente del que se insinúa desde París con una asociación verbal y difícil de describir para quien no lo ha respirado.²⁷

Esta "embriaguez olfativa" (Levi-Strauss) es un rasgo que caracteriza ciertas regiones de América. Alexis intenta introducirla en sus obras, evidentemente, por medio de palabras, he aquí el resultado:

Certes, en cette saison, la senteur de la Caraïbe domine chez tout un chacun. Avec les chaleurs qui commencent, c'est un nard un peu nâpeux, quelque chose de touffu, de multiple, fait de toutes les angéliques que portent l'air, le musc de la terre qui germine, la senteur humide des montagnes toutes proches et les exhalaisons d'une mer qui brûle, qui râle, qui sale et resala la peau, iode, chlore, soude et magnésie...

²⁶ Jean Rousset. *Ibid.*, p. 129.

²⁷ Claude Lévi-Strauss. *Tristes Trópicos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976, p. 64.

(Ciertamente, en esta estación el olor del Caribe domina en todos. Con los calores que comienzan, es un nardo un poco pesado y áspero, algo tupido, múltiple, hecho con todas las angélicas que lleva el aire, el almizcle de la tierra que germina el olor húmedo de las montañas cercanas y las exhalaciones de un mar que quema, pelea, sala, resala la piel, yodo, cloro, sodio y magnesio.) (EC. p. 115).

Las enumeraciones son frecuentes, los elementos olfativos, gustativos y auditivos, susceptibles de colaborar en esta suerte de inventario, son aglomerados produciéndose así una sensación de gran variedad, de multiplicidad, de riqueza.

Si autores como Alexis son fieles a este procedimiento, en la zona del Caribe hay otros escritores que también lo aprecian, es el caso del novelista cubano Alejo Carpentier quien en *El Siglo de la Luces* (1962) realiza una suerte de bacanal aromática. Innumerables olores son evocados para tratar de situar la región, para circunscribir un área, una cultura, un ser:

Apenas el coche enfiló la primera calle, arrojando lodo a diestro y siniestro, quedaron atrás los olores marítimos, barridos por el respiro de vastas casonas repletas de cueros, salazones, panes de cera y azúcares prietas, con las cebollas de largo tiempo almacenadas, que retoñaban en sus rincones oscuros, junto al café verde y al cacao derramado por las balanzas.²⁸

Al observar las diferentes metáforas citadas constatamos la dificultad, para los escritores, de permanecer en una categoría o registro determinado, bien sea visual, olfativo o sonoro. La ten-

²⁸ Alejo Carpentier. *El Siglo de las Luces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984, p. 13.

dencia general es la de acumular sensaciones, sin embargo, llega un momento en el cual las metáforas convencionales no alcanzan la intensidad deseada por el escritor. Es entonces cuando éste comienza a utilizar las sinestesias. La mezcla, por medio de la escritura, de sensaciones captadas, a través de sentidos diferentes, además de conmover por su carácter inesperado e inusual, también cumple una función eminentemente estética. Así pues, las sinestesias, en un primer momento, sorprenden para luego generar en el lector analogías, asociaciones espontáneas que le brindan una emoción auténtica.

Alexis emplea frecuentemente las sinestesias, incluso los personajes parecieran tener conciencia de esas combinaciones procedentes de fuerzas sensoriales distintas:

Et puis cette sensation d'avoir des papilles buccales a l'intérieur de tout le corps, de goûter avec le buste, le tronc, le ventre cette amertume qui gicle sans cesse d'un robinet inepuisable.

(Y además esa sensación de tener papilas bucales en el interior de todo el cuerpo, de degustar con el busto, el tronco, el vientre, esta amargura que cae sin cesar de un grifo inagotable.) (EC. p. 27).

Los órganos de los sentidos se desplazan, las sensaciones se agudizan y es así como la intensidad alcanza su paroxismo:

Je bredouillai des mots confus, bigarrés, rougissants, purpurins ou vermeillons. A l'intérieur de ma nuée, je commençai à manger, distraitement. Les mets tintaient sur mes dents avec une tonalité de si bemol. Je mangeais parce que j'avais faim, mais ce déjeuner chatouillait mes oreilles de notes acides, hautes et aiguës. (Balbució palabras confusas, abigarradas, rojizas, púrpuras, bermejas. En el

interior de mi nube, comencé a comer, distraídamente. Las comidas tintineaban en mis dientes con un tono de si bemol. Comía porque tenía hambre, pero ese almuerzo cosquilleaba mis oídos con notas ácidas, altas y agudas.) (RE. p. 231).

La sinestesia tan apreciada por Alexis puede considerarse como un recurso esencial de la escritura barroca, pues refuerza sus bases fundamentales. La sinestesia se caracteriza por la simbiosis de elementos dispares, por la variedad y la profusión que genera. También es importante su carácter sorpresivo y la nueva visión que introduce, la cual podríamos catalogar como "hipersensible". Reencontramos gracias al uso de las sinestesias la "unidad indivisible de la multiplicidad" que según Wolfflin es inherente a lo barroco. Con las sinestesias se logra que los sentidos tradicionalmente separados, con vocaciones diferentes, se acerquen y conformen una unidad con la finalidad de expresar lo más intensamente posible la realidad.

Diferenciándose de la metáfora cuya relación es de similitud, encontramos también en la obra de Jacques Stephen Alexis, las metonimias que surgen gracias a una relación de contigüidad, la cual puede establecerse de diversas formas: la causa por el efecto, o vice-versa, el signo por la cosa significada, el continente por el contenido, también gracias a una contigüidad espacial, como a una simultaneidad temporal.

En relación con los símiles y las metáforas, la frecuencia de metonimias en la escritura de Alexis, es inferior.

Une mélopée de ahanements se détachait du travail, une mélopée purement rythmique... (Una

melopea de jadeos se desprendía del trabajo, una melopea puramente rítmica. . .) (CGS. p. 46).

Del uso de las metonimias se desprende una agilización de la acción que gana en vivacidad. Por otra parte, también podemos indicar que las metonimias insisten sobre la realidad. El desplazamiento de términos no hace más que exaltar un hecho o un objeto determinado mediante un procedimiento que tiende al juego de apariencias donde lo parcial se generaliza y los tiempos y la causalidad se invierten.

Hasta ahora hemos visto varias de las figuras que Alexis utiliza en su escritura, sin embargo cabe destacar que las mismas, observadas de forma individual, también pueden presentarse combinadas para generar imágenes de una gran complejidad. Estos son los momentos en que la prosa alexisiana logra sus mejores páginas, las imágenes se multiplican y el lenguaje pareciera adquirir una fuerza incontrolable que lo lleva a sobrepasar todas las convenciones y estereotipos.

La mezcla de imágenes puede tomar la forma de perífrasis, la cual busca expresar, por medio de la acumulación de datos, una idea que el autor evita expresar directamente. Así, una elocución que hubiera podido ser directa, simple y breve, se convierte en un enunciado en el que la idea principal es a deducir, y cuya dimensión es generalmente extendida. A pesar de estos inconvenientes si la figura es correctamente realizada es indiscutible que la imagen resultante es de gran belleza y la idea transmitida nos sorprende por la novedad de su presentación:

Il lui semble beau et fort, ce jeune sauvageon enfermé dans une culotte qui n'avait pas grandi avec lui.

(Le pareció bello y fuerte ese joven salvaje encerrado en un calzón que no había crecido con él) (AM. p. 164-165).

Es evidente que la mitad de esta frase podría ser elidida con sólo introducir la expresión "muy pequeño". Pero también es cierto que la idea pasaría desapercibida. Gracias a esta perífrasis, Alexis logra crear una imagen que no se desvanecerá en la mente del lector cuando éste pase la página.

El siguiente párrafo es, tal vez, uno de los más representativos del arte y de la inmensa capacidad de Alexis para hacer malabarismos con las palabras:

Ah! la réalité a gradi plus vite que le reve! . . . La Niña est l'épousée de cette force en mouvement, c'est la fiancaille de ses, seins avec le pectoral adamantin, c'est l'acordaille robuste de la cuisse liliale qui s'insinue entre les lourds fuseaux des membres puissants, c'est la noce de deux flancs l'hyménée de deux épaulés, c'est le lit de deux ventres, le sacre de son nombril et de la musculature fuyante de cet abdomen plaqué au sien C'est l'envol.

(¡Ah! ¡la realidad ha crecido más rápido que el sueño! . . . La Niña es la desposada de esta fuerza en movimiento, es la boda de sus senos con el pectoral adamantino, es el esponsal robusto del muslo lilial que se insinúa entre los pesados husos de los vigorosos miembros, es el matrimonio de dos flancos, el himeneo de dos pubis, la alianza de dos hombros, el lecho de dos vientres, la consagración de su ombligo y de la musculatura fugitiva de este abdomen pegado al suyo. Es el vuelo.) (EC. p. 285-286).

Deliberadamente, el escritor oblitera un signifi-
ficante y por medio de una proliferación de tér-

minos intenta mantener el significado del mismo. Para connotar el significado "unión" Alexis enumera diversos términos que evocan el acercamiento de dos personas. Así, el significante ausente es circunscrito de tal forma que el lector puede deducirlo.

Apreciamos este procedimiento perifrástico por las posibilidades que ofrece al escritor de manipular la lengua, de mostrar sus potencialidades y conocimientos. Es tal vez el momento en el cual el escritor se procura mayor placer. En todo caso lo que más interesa es que este tipo de imagen, la proliferación, es una de las técnicas utilizadas por la escritura barroca. Reencontramos en ella ciertas constantes como la abundancia que enriquece y conforma la unidad, el gusto por la expresión enrevesada, la yuxtaposición de elementos heterogéneos y una finalidad que Jean Rousset resume en los siguientes términos:

La multiplicidad de metáforas que parecen disociar el objeto tienen igualmente como meta traducir en el plano de la obra la multiplicidad de puntos de vista del artista.²⁹

La profusión de imágenes es uno de los rasgos definitorios de la escritura de Jacques Stephen Alexis. La superposición de figuras puede considerarse como un procedimiento equivalente al que utilizan los escultores en la realización de ciertas fachadas y altares barrocos, cuando las columnas se retuercen, cuando los motivos se multiplican, cuando el oro, la madera y las piedras preciosas se mezclan para crear un conjunto ampuloso y multicolor.

²⁹ Jean Rousset, *Ibid.*, p. 193.

Esta concentración de imágenes, a veces indiscriminada, es justamente uno de los rasgos que diferencia la escritura de Jacques Stephen Alexis de la de su "maestro" y predecesor Jacques Roumain. La escritura de Roumain se presenta más depurada, se percibe una selección, un trabajo a fondo de la forma. Con este procedimiento el escritor logra mayor nitidez y precisión en las ideas.

De los múltiples procedimientos que Alexis tiene a su disposición, el que con mayor frecuencia utiliza es la atribución de características humanas a las cosas. Innumerables son las humanizaciones: los elementos de la naturaleza, los objetos, los seres vivos, partes del cuerpo humano y hasta las ideas. Todo pasa a través de la mirada vitalizadora de Alexis. Surge así un nuevo mundo en el que las distancias se acortan, las diferencias desaparecen. Objetos, seres e ideas conviven en gran armonía. Esta ruptura de límites produce la sensación de que todo puede suceder. Es pues este procedimiento un fuerte puntal para crear el ambiente "maravilloso" que reina en las obras de Alexis.

Il éleva presque à la hauteur des blancs cierges qui pleuraient au-dessus du tabernacle...

(Elevó el cáliz casi a la altura de los blancos cirios que lloran sobre el sagrario) (AM. p. 161).

Lo importante es animar, insuflar vida a los diversos objetos y seres que rodean al hombre. Este procedimiento adquiere tal desarrollo y profundidad en las obras que estudiamos que para ciertos críticos las transformaciones que sufre la naturaleza humanizada constituyen una proyec-

ción de la evolución de los personajes. Es el caso de Gabriella Lorenzon para quien Alexis . . .

. . . evoca, en efecto, un paisaje enteramente humanizado, listo para jugar su rol de elemento indispensable del ciclo vital. Se trata de una naturaleza palpitante, sometida a todos los cambios que pueden alcanzar los hombres, subrayando la progresión de la evolución en la novela.³⁰

Una vez presentados algunos de los procedimientos utilizados por Alexis en su escritura podemos determinar ciertas constantes. La profusión es la más evidente, el escritor pareciera huir de la frase simple y lineal. Las figuras se acumulan y, en ocasiones, llegan a fusionarse creando imágenes de gran complejidad. Las figuras también se desplazan, sustituyéndose constantemente unas a otras para generar la ilusión de cambio, de renacimiento.

La sensación de abundancia se acentúa cuando diversas imágenes toman como referente un mismo tema: los astros, la vegetación, los animales, el erotismo . . . Lejos de resultar monótona, esta práctica permite explotar al máximo las posibilidades de la lengua. La renovación constante de la expresión para designar una realidad introduce una gran riqueza pues obliga al escritor a adoptar una nueva mirada sobre su entorno. Los puntos de vista se multiplican ya que ninguno es capaz, por sí solo, de aprehender la realidad en permanente transformación. A este respecto Alejo Carpentier comenta:

³⁰ Gabriella Lorenzon. "Hilarion Hilarius: histoire d'une prise de conscience". En: *Présence francophone*, n° 17 (1978), p. 131.

. . . debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Y esas cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos. La descripción es ineludible y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir el *qué* y el *cómo* en este caso se compaginan ante una realidad barroca.³¹

La descripción de una realidad barroca atrae de manera ineluctable la utilización de ciertas figuras como las metáforas. Sustitución de un elemento por otro, disfraz, doble, ilusión, Alexis se sirve de ellas para captar el movimiento, el cambio, la variación. Su fuente de inspiración principal se halla en la naturaleza lo cual constituye un rasgo característico de la escritura barroca:

Lo Barroco falto de inspiración para metáforas de movimiento las solicita al reino vegetal y animal, a las nubes, a las aguas corrientes, a todo lo que puede suministrar formas en movimiento, sinuosas, volubles, su mundo de imágenes es animado y concreto.³²

"Animado" porque se trata de las imágenes de seres y de entidades que cobran vida bajo la mirada del escritor. "Concreto" porque estas imágenes después de causar sorpresa, ensueño y admiración en quien las observa, son capaces de evocar situaciones como el nacimiento, la degeneración, la muerte, la vida. Estas imágenes representan simbólicamente la transformación constante que sufren las cosas y los seres.

Uno de los rasgos característicos del arte barroco según nos explica el crítico venezolano

³¹ Alejo Carpentier. "Lo barroco y lo real-maravilloso". En: *Razón de ser*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1976, p. 71.

³² Jean Rousset. *Ibid.*, p. 242.

Alexis Márquez Rodríguez, es la importancia que esta tendencia otorga a la percepción sensorial.

... El arte barroco habla a los sentidos. De allí que podamos distinguir un Barroco visual (arquitectura, escultura, pintura), un Barroco auditivo (música) . . . ; pero también un Barroco gustativo (profusión de sabores en comidas y bebidas), un Barroco olfativo, y hasta un Barroco táctil, efecto este último de ciertas texturas que hablan al hombre a través de la piel.³³

Si nos atenemos a estos datos la escritura de Jacques Stephen Alexis merece, sin lugar a dudas, el apelativo de barroca. El interés de Alexis por la percepción sensitiva es tan profundo que el escritor estructuró su novela *L'Espace d'un cillement* en base a los sentidos. Cada capítulo privilegia uno, ningún sentido es relegado, todos están presentes para, por medio de imágenes revivir en cada lector. El poder evocador de las imágenes sensitivas es tal que produce una exaltación, una excitación de los sentidos de aquel que observa.

El uso reiterado de dichas imágenes no se restringe a *L'Espace d'un cillement*, desde su primera novela, *Compère Général Soleil*, Alexis muestra gran interés por este tipo de recurso. Su deseo de provocar una reacción en el lector lo lleva, en ocasiones, a la utilización de sinestesias. Surge aquí otro rasgo eminentemente barroco: el acercamiento de realidades heterogéneas. Alexis altera en reiteradas ocasiones las percepciones de los personajes. Los sentidos se desplazan y las sensaciones no corresponden más

³³ Alexis Márquez Rodríguez. *Alejo Carpentier el barroco y lo real maravilloso*. Caracas: Siglo XXI, 1982, p. 148.

a los mismos: los sonidos se vuelven agrios y los sabores rugosos . . . Esta tendencia a la unión de realidades alejadas o simplemente opuestas alcanza su paroxismo con la introducción del oxímoron: "Il avait en lui une froide brulûre qu'il ne pouvait localiser" . . . (Tenía una fría quemadura que no podía localizar) (CGS. p. 81).

Entre las metáforas, los símiles y las metonimias, Alexis tiene una marcada preferencia por los símiles y las metáforas "in praesentia". Las imágenes que resultan de estas figuras tienen como rasgo común la presencia en la frase de los dos términos relacionados. Intuimos el interés del autor por evitar cualquier equívoco en su expresión. El símil le permite introducir un poco de imaginación, de ficción en un enunciado netamente realista, la metáfora "in praesentia" le otorga la posibilidad de "atar" a la realidad un enunciado que de lo contrario correría el riesgo de volar demasiado alto y perder su esencia. Entre dos fuegos (realismo puro y fantasía absoluta) Alexis trata de encontrar una posición intermedia. Se observa la manera en la que el conflicto temático que presenta el "realismo maravilloso" se refleja en el lenguaje y en el uso de ciertos recursos estilísticos.

Para concluir este aparte, nos hacemos eco de Gérard Tougas cuando, refiriéndose a la obra de Alexis dice:

Parcourir ses oeuvres, c'est se persuader que peu de romanciers d'expression française ont assemblé un matériau linguistique aussi important.³⁴

³⁴ Gérard Tougas. *Les Ecrivains d'expression française et la France*. Paris: Denoel, 1973, p. 151.

Material, cuya elección y uso nos permite mostrar la estrecha relación existente entre su escritura y la estética barroca.

La intertextualidad

Uno de los aportes de Mikhail Bakhtine a la teoría literaria, retomado por Julia Kristeva, es la introducción del concepto de intertextualidad, como una categoría de análisis.

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.³⁵

Si utilizamos este concepto aquí es porque puede resultarnos de gran utilidad para la observación de ciertas características que ocultan las obras que estudiamos al barroco literario. La idea de masaico y de multiplicidad, la de transformación y, esencialmente, la de doble tan queridas al barroco, constituyen los elementos de base de la intertextualidad.

En nuestra observación nos referiremos a tres variantes de intertextualidad: la cita, la reminiscencia y la adición. Entendemos por "cita" los elementos (frases, personajes, contextos) que aparecen en la obra estudiada y que provienen originalmente de otro texto. Transcritos con comillas o plagiados, los elementos aludidos entran en la obra haciendo de ella un cruce de caminos,

³⁵ Julia Kristeva. *Recherches pour une sémantologie*. Paris: Editions du Seuil, 1969, p. 146.

un lugar de encuentro donde el tiempo y el espacio son vencidos por la magia de la escritura.

En los textos que nos ocupan hemos observado los personajes que se repiten en diferentes novelas. Esta aparición reiterada se presenta bajo dos formas. En el primer caso se trata de personajes que son nombrados, pero de los que no se conoce en detalle la vida. Es lo que sucede con Dolores a quien se hace referencia en dos novelas (CGS, AM). Se trata de personajes de fondo, de "figurantes" sin mayor relieve. La misma situación se repite con Fejita quien está presente en las tres novelas (CGS, AM, EC) pero siempre bajo una forma referencial, no pasa de ser un dato, un nombre más en una enumeración.

En el segundo caso, se reúnen los personajes que, al pasar de una novela a otra, se desarrollan, se construyen, se definen como personajes que tienen una historia y un actuar. Pierre Roumel es uno de ellos. En *Compère Général Soleil*, Roumel es un propulsor de la acción. Al comienzo del libro, de forma directa, pues son sus palabras y sus actos los que generan un cambio, luego su influencia será indirecta ya que otros personajes evocarán sus ideas. Gracias a Hilarión Hilarius, tenemos datos sobre la infancia de Roumel, luego lo vemos en la cárcel y sabemos de su exilio. En *Les Arbres musiciens* encontramos de nuevo el personaje. Sabemos que sus ideas políticas comunistas lo llevaron al exilio y que después de muchos años en el extranjero regresa al país. Igualmente nos enteramos de que se ha reintegrado a la vida política del país. La "reutilización" de un personaje permite, como en este caso, seguir su evolución más allá de los límites materiales de una novela.

Un personaje como Habib Nahra permite captar la importancia que, para la lectura de una obra, reviste el procedimiento de la intertextualidad. En *Espace d'un cillement*, Habib es presentado como un comerciante sirio-haitiano que frecuenta a la gente del pueblo:

Habib a l'air mépriser le genre humain, il fait des choses hideuses mais, subito il a un geste d'une telle noblesse, d'une telle générosité, d'une telle tendresse que vous en restez époustouflé [...]. Habib est capable du pire comme du meilleur, s'il n'a toutefois pas le temps dese pourir complètement, victime de son propre jeu. De quoi se venge Habib? . . .

(Habib parece despreciar al género humano; hace cosas horribles pero, de súbito tiene un gesto de tal nobleza, de tal generosidad, de tal ternura, que uno se queda sorprendido [...] Habib es capaz de lo mejor como de lo peor, si antes no se pudre completamente víctima de su propio juego. ¿De qué se venga Habib? . . . (EC. p. 236-237).

Esta pregunta queda en el aire, y el lector es incapaz de responderla objetivamente pues carece de datos suficientes para proponer una respuesta. Se pueden esbozar hipótesis, conjeturas, soluciones, tal vez unas más satisfactorias que las otras, pero todas carentes de un apoyo real. Será necesario recurrir a *Compère Général Soleil* y en sus páginas encontramos información sobre un tal Habib Nahra quien llegó a Haití procedente de Siria, siendo aún un niño. A lo largo de tres páginas se describe la vida que llevó víctima del racismo de sus compatriotas por haber escogido a una haitiana como compañera y, de los haitianos, en razón de su origen sirio. Todos estos avatares marcaron profundamente al personaje.

Si volvemos a la pregunta: ¿De qué se vengará Habib?, diremos, sin temor a equivocarnos, que Habib se vengará de la desigualdad, del racismo, de las élites que dan su aval a los poderosos para que acrecienten sus arcas en detrimento de los pobres del pueblo. Habib no hace más que desplegar el poder que ha adquirido pues si en sus comienzos regentaba una pequeña tienda en el mercado con el pasar del tiempo se convirtió en un gran comerciante.

Se observa la importancia del uso de la cita como procedimiento de la intertextualidad, así mismo de la lectura cruzada de los textos que se complementan y ensanchan sus fronteras. El lector está llamado aquí a hacer una lectura atenta y lo más interesante, a terminar el texto, a re-interpretarlo, a darle nuevos significados con la ayuda de los diversos datos que el autor ha esparcido a través de toda su obra.

La “reminiscencia” es otro de los procedimientos de la intertextualidad. Severo Sarduy la describe como una técnica mediante la cual, con la ayuda de pequeños datos y de la utilización de un determinado estilo, se imprime a un texto una presencia, un estilo predeterminado. Para ilustrar su proposición Sarduy utiliza la escritura del poeta y novelista cubano Lezama Lima:

Sin aflorar a la superficie del texto, pero siempre latente, determinando el tono arcaico del texto visible, las crónicas coloniales cubanas, las reseñas y los avisos de entonces, los libros y documentos —el trabajo de hemeroteca— están presentes, en forma de reminiscencia —un español escueto, recién implantado en América, de vocablos clásicos—, en

ciertos fragmentos de *La situación*, de Lisandro Otero.³⁶

Al servirnos de esta categoría de análisis observamos en *L'Espace d'un cillement* la presencia constante de indicios que asocian ciertos elementos de la religión católica al desarrollo de la novela. Nos parece bastante nítida la intención del autor de establecer un paralelo entre la pasión de Cristo y la vida de La Niña.

La acción se desarrolla en la novela entre el Domingo de Ramos y el Sábado de Gloria. Esta semana en la que se considera que Cristo vivió su pasión es descrita en dos ocasiones como...

La plus terrible semaine de la mythologie des temps.

(La más terrible semana de la mitología de todos los tiempos.) (EC. p. 277).

Para La Niña esos siete días tomarán un desarrollo semejante:

Cette semaine a également été pour La Niña une vraie Passion. Cela a été épouvantable et tout l'avenir en dépend...

(Esta semana ha sido también para La Niña una verdadera pasión. Ha sido terrible y todo depende de ella.) (EC. p. 278).

Las resurgencias continuarán a todo lo largo del texto, de La Niña se dirá:

...elle est crucifiée entre la perception et la pensée...

³⁶ Severo Sarduy. "El barroco y el neobarroco". En: *América Latina en su literatura* / compilador, César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1977, p. 178.

(ella está crucificada entre la percepción y el pensamiento) (EC. p. 78).

Estas expresiones que hemos citado son en realidad de uso corriente, pero en este contexto cobran un nuevo valor y constituyen serios indicios de la voluntad de Alexis de establecer la Pasión de Cristo como trama subyacente.

Ciertas referencias al hecho religioso también colaboran a mantener latente el ambiente al que nos referimos:

Eli! Eli! Lamma Sabacthani!... crie-t-il. Mon père! Mon père! Pourquoi m'avez vous abandonné!...

(Eli! Eli! Lamma Sabacthani!... grita.

¡Padre! ¡Padre mío! ¿Por qué me has abandonado?) (EC. p. 329).

Ante tal referencia no podemos olvidar el arrebató y las preguntas de La Niña hacia la Virgen del Pilar cuando ésta la abandona y no le presta consejo. Como último elemento señalaremos la muerte de la Rubia el día viernes y la desaparición de La Niña el sábado. Tomando en cuenta todos los elementos precedentemente señalados, podemos comprender este gesto al final del texto como una proyección de la acción hacia el futuro. La incertidumbre que genera la partida de La Niña se disipa y la obra se abre, entonces, sobre el día siguiente, sobre una "resurrección".

El empleo de reminiscencias guía al lector hacia la realización de una lectura determinada del texto. Alexis manipula los contenidos e introduce un juego de apariencias que exalta el mensaje. Se constata aquí la afirmación según la cual el ocultamiento es la mejor vía para la ostenta-

ción. ¿Cómo evitar pensar en el barroco, en tales momentos?

El tercer procedimiento que utiliza la intertextualidad se denomina "adición".³⁷ Esta es una práctica según la cual. . .

Nombres de autores, elementos culturales, correspondencias entre el arte y la literatura, cine, medios de comunicación, entran en la escena de la escritura y participan en ese proceso de recuperación y de revisión carnavalesca³⁸

La adición tiende pues a abolir las clasificaciones, las barreras que se elevan tradicionalmente entre las artes, entre los géneros literarios, entre los léxicos especializados. Diferentes discursos se acercan y se interrelacionan para crear una obra que utiliza todos los medios posibles para "tocar" al lector.

En lo que respecta a las artes, la arquitectura, la pintura. . . y esencialmente, la música están presentes bajo tres formas diferentes. En ocasiones, las artes aludidas son incluidas en la narración como un tema más, se trata de referencias a alguna de ellas, o bien, de descripciones. El segundo tipo de presentación es utilizado para la música exclusivamente. Se trata de la inserción de fragmentos de canciones en todos los libros que nos ocupan. En *Compère Général Soleil* hay algunas frases de una canción en español, otras en francés y en inglés. La Música sirve en la lucha política para proclamar un mensaje:

³⁷ La edición es un elemento añadido por Anne-Marie Mace en *Dubaroque au néo-baroque dans le roman cubain contemporain*, Rennes, 1980, a la clasificación de intertextualidad propuesta por Severo Sarduy en "El Barroco y el neobarroco", texto antes citado.

³⁸ Anne-Marie Mace. *Ibid.*, p. 326.

. . . Tombé à la tache,
Vaïncu, tu terrasses la mort!
Lié et tué par des lâches,
Victoire! Victoire!
C'est toi le plus fort! . . .

(Caído en la lucha/Vencido, tú abates la muerte/
Atado y asesinado por cobardes/Victoria, victoria/
Tú eres el más fuerte) (CGS. p. 288).

En *Les Arbres musiciens*, la música acompaña a los hombres en el trabajo, durante el descanso y las festividades, en sus celebraciones religiosas. . . en fin, en todas las actividades que realizan. La música es el "lugar" en el cual el hombre aficha sus necesidades, sus angustias y sus alegrías.

En *L'Espace d'un cillement*, la música también está presente aunque de una forma diferente a como se manifiesta en los textos anteriores. Aquí las canciones (boleros, merengues. . .) son, en su mayoría, conocidas por el público en general. Se trata de canciones de gran difusión lo que permite al lector que las conoce integrar elementos sonoros a su lectura de la novela. Incluso en una oportunidad, se elide el texto de la canción y se indica el nombre de la cantante:

Lance a plein volume, le tourne-discue glapit une *canción cubana* sur laquelle la grance voix rouge et noire de Celia Cruz s'ébouriffe, se cabre en sons guturaux, se couche en glissandos ferores. . . (Puesto a todo volumen el tocadisco grita una *canción cubana* en la cual la gran voz roja y negra de Celia Cruz se desmelena, se encabrita en sonos guturales, se desliza en glissandos ferores). (EC. p. 84).

El narrador se dirige aquí a un lector conocedor de los ritmos e intérpretes del Caribe, es un

pequeño gesto de complicidad. Las canciones son utilizadas para crear un ambiente acorde con lo que acontece. Guardando las distancias, la función de los fragmentos musicales utilizados en *L'Espace d'un cillement* nos hace pensar en la de los coros presentes en las tragedias griegas. Coros que presagiaban el porvenir, que mostraban la situación real de los personajes.

El tercer tipo de interferencia de las artes es quizás el más enriquecedor para la literatura. Se trata de la utilización que hace el escritor, de medios de observación o de expresión propios de otras artes. En ocasiones, la mirada del narrador adquiere la perspicacia de la de un pintor. Rodea las formas, define los contornos, yuxtapone y mezcla colores:

Encadrée des deux profonds sillons qui forment la saillie des joues, la bouche est violette, moyenne un peu épaisse, ourlée, voluptueuse, surmontée d'une moustache courte et touffue en fil de fer barbelé. Cette moustache est large d'un bon centimètre, régulière sur toute sa longueur, carrée à la commissure.

(Enmarcada por dos profundos surcos que forman el inicio de las mejillas, la boca es violeta, mediana un poco espesa, biselada, voluptuosa, bordeada por un bigote corte y espeso, en alambre de púas. Este bigote tiene un buen centímetro de alto, cuadrado en la comisura.) (EC. p. 82).

Este tipo de descripción en la que el ojo escruta los objetos y las personas, abunda en las novelas de Alexis, al punto de coartar la libertad imaginativa del lector al proponerle descripciones en extremo detalladas. Pero si por una parte podemos reprochar al autor este exceso de "claridad", por otra, admiramos su capacidad crea-

dora y la maestría con la que presenta la inmensa acumulación de detalles que constituyen algunas de sus descripciones.

Movimientos propios de la música también son introducidos por Alexis. Esto se palpa claramente en los diferentes ritmos que él imprime a sus frases. Alexis no sólo intenta recrear cierta musicalidad por medio de palabras sino que acude al léxico de la música para extraer ciertos términos que ordenan o estructuran su discurso "musical":

Une nuit la colère du fleuve eclate sur la vallée de l'Artibonite. Ce fut par une plainte comme le plein-chant monumental des grandes orques de cathédrales, que commença le sinistre. Un fulgurant *adagio* de trompettes archangeliques d'une douceur infime, se balançant sur le miel de la nuit faite du bruissement des insectes, de la sérénité des chants d'oiseaux et de la respiration de la terre et des hommes dormant [...] Puis dans le lointain, se fit entendre une vaste et sourde clameur, réperculée qui allait se rapprochant sur le chuchotement énorme. L'immense dépréciation des habitants de la terre, l'immense détresse de tous les malheureux, unis dans une supplicatio au fleuve, comme la forêt hurlerait sous le vent. Un puissante fugue, simple et pathétique, implorant le monstre déchaîné:

—Aie pitié de nous! Laisse-nous nos misérables cases! Laisse-nous nos champs misérables! Laisse-nous notre sommeil misérable!

Le fleuve répondit par des acords majestueux d'impuissance, *descrescendo* sur sa propre folie de massacre et par le grondement de l'orchestre de ses eaux ivres.

(Una noche la cólera del río explotó sobre el valle del Artibonita. Fue una queja como el canto monumental de los grandes órganos de las catedrales, la que comenzó el siniestro. Un fulgurante *adagio* de trompetas angelicales de una infinita

dulzura, balanceándose sobre la miel de la noche hecha de ruidos de insectos, de la serenidad de los cantos de pájaros y de la respiración de la tierra y de los hombres adormecidos [...] Luego en la lejanía, se oyó un clamor vasto y sordo que se iba acercando sobre el murmullo enorme. La inmensa deprecación de los habitantes de la tierra, la inmensa angustia de todos los desgraciados, unidos en vida súplica al río, como la selva gritaría bajo el viento. Una poderosa fuga, simple y patética, implorando al monstruo desencadenado.

—¡Ten piedad de nosotros! ¡Déjanos nuestras miserables casas! ¡Déjanos nuestros campos miserables! Déjanos nuestro sueño miserable. El río respondió con acordes majestuosos de impotencia, *descrescendo* sobre su propia locura de masacre y por el retumbar de la orquesta de sus aguas embriagadas.) (AM. p. 169-170).

Diversas manifestaciones artísticas se reúnen en las novelas de Alexis. En ocasiones se trata de simples referencias, en otros casos dichas manifestaciones se integran de forma intrínseca a la esencia de la obra.

La frontera entre los géneros literarios también tiende a diluirse. Si bien las obras de Alexis poseen una estructura verbal, semántica y sintáctica que permite otorgarles el apelativo de novelas, observamos en ellas que la poesía alterna con epístolas y con cuentos de factura oral. Los pasajes poéticos se insertan en el discurso otorgándole mayor profundidad, la cual deriva de las figuras y símbolos propios de este género. Si en un primer momento éstos afectan la emotividad del lector por la violación que ejercen sobre el código del lenguaje usual, en un segundo tiempo, transmiten un mensaje reforzando así la historia en la que están incorporados.

Todos los procedimientos hasta ahora citados tienen por finalidad crear una sensación de aglomeración, de profusión. Este derroche no es casual, es intencionalmente generado por Alexis quien lo explica cuando se expresa en los siguientes términos:

La forma es para mi vuduesca, tamborera, cantada, bailada. La delimitación rigurosa de los géneros en Occidente no es para nosotros. Relato, poema épico o lírico, canto y música siempre han confundido sus fronteras para el haitiano.³⁹

La intratextualidad

El principio de la intratextualidad es la reiteración de un elemento determinado en una obra. En las novelas de Alexis este procedimiento se centrará en la recurrencia de un grupo de imágenes.

En *L'Espace d'un cillement*, Alexis emplea el recurso de la repetición de frases. Distanciadas en el texto, todas presentan la misma información: un hombre que se toma una cuba libre y observa las burbujas de gas en el vaso. Estos elementos son retomados en cada frase, pero su presentación cambia. El paradigma de sinónimos es utilizado para incorporar las variantes.

¿Qué efecto tiene la utilización de tal procedimiento? El efecto puede sentirse en dos niveles. Por una parte, desde el punto de vista formal se intuye la presencia del autor quien realiza un acto de malabarismo con las palabras: las muestra, las trueca, las hace desaparecer para al

³⁹ Jacques Stephen Alexis. "Où va le roman? En: *Présence africaine*. N. 13 (1957), p. 100.

final reestructurar el mismo conjunto que había presentado al comienzo de su acto. El autor hace alarde de su poder de ordenación y de sus múltiples posibilidades creadoras. Por otra parte, el uso de este procedimiento reiterativo influye en la percepción de la obra. El lector se encuentra ante hechos que no le son extraños, se trata de situaciones ya vistas, ya vividas. Esto le produce la sensación de estar inmerso en un tiempo que se vuelve eternidad.

Alexis recurre también a la repetición de imágenes. Generalmente de carácter visual, dichas imágenes se convierten en un suerte de obsesión, su presencia reiterada busca, quizás, manipular la opinión que el lector se forja a la lectura de la obra. Tenemos como ejemplo la imagen que presenta el narrador de *L'Sspace d'un cillement* del rostro de La Niña Estrellita:

...balaie san arrêt le visage de madone extasiée de la petite putain...

(barre sin cesar el rostro de madona extasiada de la joven prostituta) (EC. p. 16).

...les deux fleurs fanées de ses yeux se défroissent sur l'ovale du visage, sombre miel, visage tel celui de des dolentes et douces madones des vieilles églises coloniales du temps des conquistadors... (las dos flores marchitas de sus ojos se desajan sobre el óvalo del rostro, miel oscura, rostro como el de esas dolorosas y dulces madonas de las viejas iglesias coloniales del tiempo de los conquistadores.) (EC. p. 31).

Estas citas, así como otras que omitimos por razones de espacio, tienen en común el acercamiento del rostro de una prostituta, La Niña, al de la Virgen. Se establece un paralelo, el óvalo que demarca el rostro del personaje se superpone

al de la figura religiosa. Gracias a este procedimiento ocurre una especie de desplazamiento mediante el cual las características de la Virgen pasan a La Niña. Así el lector opera la asimilación de ambos personajes y no se extraña ante esta afirmación:

La Niña Estrellita, elle, est presque vierge, c'est son souffle qui a sauvé cela du naufrage et l'a préservé si longtemps!...

(... La Niña Estrellita es casi virgen, es su fuerza que la ha salvado del naufragio y la ha preservado por tanto tiempo...) (EC. p. 221).

No sólo no se sorprende sino que más bien confirma sus sospechas, alimentadas durante algunas páginas por el narrador.

Como se observa, Alexis hace uso intensivo de diferentes tipos de repetición. En contraste con lo que sucede al utilizar la aliteración...

...que aficha y despliega, que ostenta los trazos de un trabajo fonético, pero cuyo resultado no es más que mostrar el propio trabajo. Nada, ninguna otra lectura se esconde necesariamente bajo la aliteración, su pista no reenvía más que a sí misma.⁴⁰

La repetición en manos de Alexis se convierte en un refuerzo tanto estructural como semántico de la obra. El autor se sirve de la misma como de un elemento de acción subliminal conduciendo así, al lector, por una vía preestablecida.

⁴⁰ Severo Sarduy. *Ibid.*, p. 179.

3. VISION BARROCA DEL MUNDO

Generalmente, cuando se señala la tendencia barroca de un escritor se toma su estilo como parámetro para esta valoración. Se constatan sus escogencias dentro del paradigma de la lengua, se analizan las imágenes y el privilegio de ciertas figuras con respecto a otras, se tratan de establecer ciertas constantes en su sistema frástico. Si bien, esta gestión es válida, no es totalmente satisfactoria, pues lo barroco puede manifestarse a través de otros elementos ajenos al estilo. Nos referimos a la visión que tienen los personajes del mundo y de ellos mismos. Existe una cosmovisión barroca y es la que trataremos de precisar.

El movimiento

El movimiento es una constante en el mundo barroco. Todo se desplaza, todo cambia. Las obras literarias registran esta tendencia, las manifestaciones más evidentes las proporciona la naturaleza: la evolución del sol en el cielo, el ciclo de las estaciones... En la obra de Jacques Stephen Alexis se hace referencia a estos hechos, se muestra el atardecer, el alba, la sequía, o bien, las inundaciones.

Le ciel, comme un enorme paon, change de couleur. Le vent de mer tourne sans arrêt dans la cour. (El cielo, como un enorme pavo real, cambia de color. El viento del mar gira sin cesar en el patio). (CGS. p. 69).

La nuit tropicale, entremetteuse vêtue de noir, transparente sur ses choses de chair rose et ses stigmates de vice. La nuit tropicale semble bouger. (La noche tropical vibra, alcahueta, vestida de negro, transparente sobre sus cosas de carne rosada

y sus estigmas de vicio. La noche tropical parece moverse) (CGS. p. 14).

El deseo de representar el movimiento introduce un cambio en la visión de la noche, símbolo tradicional del reposo y de la calma absoluta, la cual adopta una nueva actitud. La importancia que se otorga al movimiento es tal que, en ocasiones, descripciones como las señaladas son complementadas con comentarios del narrador:

Le monde animal et végétal respirait, vibrait, palpait, heureux, infatigable, multicolore, parfaitement beau, moiré, compétitif, brutal, sanguinaire, immarcescible.

(El mundo animal y vegetal respiraba, vibraba, palpaba, feliz, incansable, multicolor, perfectamente bello, tornasolado, competitivo, brutal, sanguinario, inmarchitable). (AM. p. 42).

El movimiento es sinónimo de vida, todo lo que se desplaza es elemento constituyente de un engranaje superior. A este respecto los personajes de Alexis se plantean interrogantes:

Et si le réel se renouvelait malgré son apparente immobilité? Oui, si la vie procédait dans sa reptation équivoque comme la lente libration des astres, en réalité animés d'un vertigineux élan?...

(¿Y si lo real se renueva a pesar de su aparente inmovilidad? Sí, ¿si la vida procede en su reptación equívoca como la lenta libración de los astros, en realidad animados por un vertiginoso empuje?) (AM. p. 185).

Sí, será la respuesta. La inmovilidad no es más que una apariencia. Los animales, las plantas, las personas, todo se mueve y evoluciona. Gonaïbo, personajes de *Les Arbres musiciens* cree en la

invariabilidad de ciertas situaciones. Para hacerlo recapacitar con respecto a su posición Carles lo increpa en los siguientes términos:

Crois-tu que les choses peuvent rester éternellement les mêmes, comme par devant?...

Les choses changent toujours Gonaïbo...

(¿Tú crees que las cosas pueden continuar eternamente iguales, como antes?... Las cosas cambian siempre, Gonaïbo...) (AM. p. 214).

Así como las cosas, los personajes también cambian constantemente. La movilidad afecta tanto desde el punto de vista físico como mental. En lo que concierne al aspecto físico los personajes de Alexis realizan frecuentes desplazamientos, las referencias a viajes son múltiples. En *Compère Général Soleil* se registran dos grandes viajes: la emigración de Hilarión hacia República Dominicana y su posterior regreso hacia Haití, descrito con lujo de detalles. Alrededor de estos dos grandes desplazamientos se suceden pequeños viajes de los personajes entre diferentes poblaciones haitianas. Un viaje a señalar es el que realiza Josephat quien, luego de matar a un hombre en defensa propia, escapa hacia República Dominicana por miedo a ser encarcelado. Hacemos referencia a este caso porque ejemplifica la intención de Alexis de hacer ver que todo está en constante movimiento. Josephat era el personaje que presentaba menos indicios de poder efectuar un viaje. El escritor se sirve de ello para mostrar que el movimiento es algo que no se gobierna y que se genera sin que existan presupuestos precisos. El narrador constata el carácter de Josephat:

Pour lui pas plus que le giraumont ne donne des Calebasses, l'homme reste toujours ce qu'il est à sa naissance.

(Para él así como la auyama no da calabazas, el hombre permanece siendo siempre lo que fue desde su nacimiento) (CGS. p. 132).

Esta actitud se refuerza en el aspecto físico por su sedentarismo, Josephat considera firmemente que nunca abandonará su tierra, su casa y, sin embargo, lo hará.

Haciendo caso omiso de su modestia consideramos que el viajero más representativo de todos los personajes de Alexis se encuentra en *Roman-cero aux étoiles*. Se trata del Viejo Viento Caribe:

Je n'ai pas beaucoup voyagé quoique me baladant seans cesse d'île en île jusqu'au continent aussi j'ai toujours hésité à en parler...

(No he viajado mucho, aunque paseándome sin cesar de isla en isla hasta el continente también he dudado siempre en hablar de ello) (RE. p. 251).

De esta cita se desprende una idea importante, se puede estar en movimiento constante sin recorrer grandes distancias. Esta parece ser la opinión del autor quien intenta poner en movimiento a todos sus personajes. Es cierto que no encontramos grandes andariegos como en las novelas de Alejo Carpentier o en las del trinitario V. S. Naipaul, que cuentan con personajes cuya afición al viaje evoca la inestabilidad constante del "pícaro", estrechamente aparentado con los héroes barrocos. Sin embargo, Alexis impulsa sus personajes hacia el cambio. Unos lo efectúan de buen grado, es el caso de Carmeleu Melon y de El Caucho; otros, a pesar de ellos mismos, Josephat constituye un claro ejemplo.

El deseo de imprimir un movimiento a sus personajes, conduce al autor a crear situaciones excepcionales, como los mismos personajes lo notan:

Elle fera ce que les autres putains n'ont jamais fait, elles voyagera pour son plaisir... Tiens. Oui! Voyager... C'est pas bête. Pourquoi n'y a-t-elle jamais pensé jusqu'ici? Ça conviendrait parfaitement à La Niña... Elle parcourra des pays lointains, contempera des couleurs jamais vues, écouterá des musiques ignorées, connaîtra des coutumes étranges...

(Ella hará lo que las otras prostitutas no han hecho nunca, viajará por placer... ¡Mira! ¡Sí! Viajar... No es tonto. ¿Por qué no lo había pensado antes? Eso convendría perfectamente a La Niña... Recorrerá países lejanos, contemplará colores nunca vistos, oirá músicas ignoradas, conocerá costumbres extrañas...) (EC. p. 98).

Es de hacer notar que la tendencia al exilio y posterior regreso de ciertos personajes en las novelas de Alexis, lejos de ser una característica propia del autor es una constante de la literatura haitiana. Se puede citar entre otros casos el de *Manuel en Gouverneurs de la rosee* de Jacques Roumain, quien emigra a Cuba para luego regresar a Haití donde emprenderá una tarea concientizadora.

La inestabilidad política que ha caracterizado a Haití desde su independencia puede explicar esta constante en la composición de los personajes en las obras literarias. Los golpes de estado se suceden y los haitianos alternan sus posiciones de uno y otro lado de las fronteras.

Sin ánimo de presentar un desarrollo teórico, pero si con el interés de mostrar una coincidencia que termina en una proposición, me permito

plantear la idea de que los personajes alexisianos, con su tendencia al viaje y esencialmente al movimiento, continúan una tradición que se remonta a los orígenes del pueblo haitiano. Origen que está marcado por el encuentro de tres razas procedentes de lugares diferentes. Largo y accidentado viaje para los europeos que se atrevieron a aventurarse más allá de las "columnas de Hércules". Tenebrosa, la travesía de los africanos en el fondo de las calas. Agitada, la vida de los arawacos que, procedentes de las costas orientales de Venezuela y de las zonas del delta del Orinoco, se ven obligados a emigrar constantemente ante el embate de los guerreros caribes que asolan la región. Tres razas, tres culturas que se encuentran sobre el suelo haitiano, generando una cultura híbrida, mestiza, aluvional que presenta un componente recesivo dominante: la tendencia al viaje.

Como dijéramos anteriormente, la movilidad también afecta a los personajes desde el punto de vista mental. Los hombres y mujeres que Alexis presenta en sus obras son seres permeables que reciben y asimilan múltiples influencias externas.

La movilidad, que preferimos denominar ahora cambio o transformación, se opera en Hilarión Hilarius (CGS) de forma progresiva. Hilarión es un hombre de ciudad, cuya única preocupación es asistir sus necesidades primarias. Estando desempleado y sintiendo feroces zarpazos del hambre se ve impulsado a robar, acción que lo conducirá directamente a la cárcel. Allí encontrará a Pierre Roumel, militante comunista, quien con su conversación le hará interesarse por otras cosas diferentes al hambre, al sueño o al frío.

Al salir de la cárcel Hilarión consigue trabajo y por casualidad consigue a Jean-Michel un médico que defiende la misma ideología de Roumel. Jean-Michel será a partir de entonces quien reactualice las palabras de "luz" y esperanza que Roumel dijera a Hilarión. Las discusiones, la lectura, la vida misma llevarán a Hilarión a tomar conciencia de su situación:

Il connaissait comme un déchirement du voile, comme le craquement de cette carapace cornée qu'il avait toujours sentie autour de son encéphale, depuis que, patiemment, on lui expliquait dans un enchaînement logique et sans fissures l'histoire d'autrefois.

(Sintió como el desgarramiento de un velo, como la ruptura de esta carapazón córnea que siempre había sentido alrededor de su encéfalo, desde que pacientemente, le explicaban en un encadenamiento lógico y sin rupturas la historia de antaño). (CGS. p. 153-154).

Sus preocupaciones serán menos individualistas, Hilarión comenzará a pensar en función de la colectividad. Tomará conciencia de las injusticias, de la gran brecha entre ricos y pobres como causa de la miseria extrema que los acosa. Se inicia, entonces, su deseo de luchar, deseo que se verá temporalmente frustrado como consecuencia de la fuerte represión de que son objeto los comunistas, y de la endeble organización del movimiento. Hilarión duda de la eficacia de los discursos de sus amigos, sin embargo sabe que renunciar a las esperanzas que brindan los comunistas sería un "suicidio":

...en les abandonnat, il savait aussi qu'il se laisserait choir dans une fosse sans issue, la fosse de la resignation et du désespoir. Il se retrou-

verait tout seul, avec son ignorance et ses elans... (abandonándolos, sabía que también se dejaba caer en una fosa sin salida, la fosa de la resignación y de la desesperanza. Se encontraría solo, con su ignorancia y sus impulsos) (CGS. p. 199).

Hilarión seguirá al lado de los comunistas, lo cual le permitirá observar de cerca su pensamiento, sus acciones. Poco a poco, el personaje continuará evolucionando hasta el momento final de su vida cuando en una suerte de delirio confía su mensaje: no hay que resignarse ni doblar la espalda, hay que luchar para que la miseria desaparezca, para que las maravillas de la tierra haitiana sean para sus negros, para que todos sepan leer, para que los hombres no tengan nunca más que huir.

Al extremo de esta actitud combativa de su adultez, están la infancia y la juventud de Hilarión, períodos de ignorancia y de pasividad. La evolución del pensamiento de este personaje es enorme, pues al momento de morir estaba persuadido de que la vida podía tomar matices diferentes dependiendo de los colores utilizados por cada individuo. La determinación de las situaciones y el control de las mismas están en manos de los hombres. ¡Qué lejanos aquellos momentos en que el fatalismo sitiaba el pensamiento de Hilarión!

La Niña Estrellita (EC) es otro personaje cuya actitud sufre múltiples transformaciones. Al comenzar la novela, La Niña se presenta como una prostituta que ejerce con grandes beneficios la profesión. Su meta pareciera ser la de ganar dinero, sin embargo, no se trata de esto. Ella intenta más bien aturdirse, escapar de la sensación de vacío que la invade.

El primer cambio a notar es la aparición de la vergüenza. La Niña que nunca ha tenido remordimientos comienza a sentirlos ante El Caucho. En las primeras escenas de la novela La Niña escapa corriendo ante la inminente llegada de los "marines" para que El Caucho no la vea entre sus manos ávidas de tocar, de palpar . . . a cambio de unos dólares.

Otro paso en la evolución de La Niña está marcado por el interés que ella comienza a mostrar hacia su futuro:

quelque chose a change désormais dans l'existence de La Niña Estrellita. C'est arrivé soudain, si soudain qu'elle n'a pas su quand, ni comment, ni pourquoi. Elle qui n'avait ni passé ni futur, elle a un rêve désormais. Elle entend se muer en oiseau migrateur.

(algo cambió en la existencia de La Niña Estrellita. Sucedió de pronto, tan pronto que no supo cuándo, ni cómo, ni por qué. Ella que no tenía ni pasado ni futuro tiene ahora un sueño. Ella quiere transformarse en pájaro migratorio) (EC. p. 102).

La Niña que se consideraba como un ser vacío sin otra finalidad que la de dejarse llevar por las contingencias de la vida, se plantea una meta precisa. El mundo que hasta entonces le era indiferente comienza a interesarle. El cambio también alcanza las convicciones religiosas de La Niña quien abandonará sus creencias en las "fuerzas superiores" como rectoras de la vida de los hombres. En adelante, su destino estará en sus manos y el éxito dependerá del esfuerzo realizado.

La transformación más evidente la sufren los sentidos de La Niña, los cuales, después de muchos años de adormecimiento, reviven. Este

hecho parece acercarla de forma indefectible a El Caucho quien le propone una vida a dos. Surge sin embargo, un lance imprevisto y la acción toma una nueva orientación cuando La Niña se va de viaje sola. El Caucho se siente desorientado ante esta decisión, no obstante fue él quien la propició:

Saura-t-elle deviner . . . Oh! il ne lui demande pas beaucoup [. . .], requiert seulement d'elle qu'elle vive, C'est-à-dire qu'elle bouge, qu'elle soit imperceptiblement en mouvement vers un équilibre chaque jour plus assuré . . .

(¿Sabrá ella adivinarlo? . . . ¡Oh! él no le pide mucho [. . .] él requiere sólo que ella viva, es decir que se mueva, que esté en movimiento imperceptible hacia un equilibrio cada día más firme . . .) (EC. p. 323).

Al comienzo de la novela, una simple prostituta sin memoria, luego La Niña se transformará y pasará por diversos estadios antes de asumir su vida. Ella, quien se sentía manipulada, conducirá y será quien tome las riendas de su existencia y la primera decisión importante será partir, irse lejos, para crecer sin tener que apoyarse en otra persona.

De los casos referidos hasta ahora podemos inferir la importancia que Jacques Stephen Alexis otorga al movimiento y a la transformación. La inmovilidad se convierte en una actitud a corregir. Lo propio del hombre y de las cosas pareciera ser la mutabilidad.

Los personajes alexisianos se desarrollan gracias al cambio. El movimiento los arranca de la contemplación engendradora de letargo y, en ocasiones, de muerte. Así, su realización, el alcanzar la plenitud depende directamente de esa

fuerza motriz que los impulsa a transformarse continuamente y a actuar. Al emprender la acción, personajes cohibidos por el miedo, como Hilarión, o atados por la moral social, como La Niña, descubren un nuevo equilibrio.

Las nociones de transformación y de equilibrio en la movilidad que caracterizan al mundo representado por Alexis, tienen ecos en la estética barroca en la cual...

...todas las cosas son móviles y pasajeras, todo escapa y cambia, todo se mueve, sube o baja, se traslada, se arremolina. No hay un elemento del que se pueda estar seguro de que un instante después no habrá cambiado de lugar o no se habrá transformado.⁴¹

La manifestación más explícita de esta tendencia la encontramos en *Les Arbres musiciens* cuando el narrador evoca las palabras que antaño pronunciara un ilustre condenado:

...Eppur si muove!... avait murmuré devant les inquisiteurs Galileo Galilei...

(Eppur si muove!... había murmurado ante los inquisidores Galileo Galilei) (AM. p. 185).

La Soledad

Numerosos personajes de la obra de Alexis atraviesan agudas crisis existenciales. Estos hombres y mujeres se sienten perseguidos, acechados, y su único refugio es la soledad que consiguen al replegarse sobre ellos mismos. Para el crítico Emilio Carilla...

⁴¹ José Antonio Maravall. *Ibid.*, p. 367.

...el tema de la soledad es en el barroco una nota importante vinculada al tema del desengaño: soledad como 'purgación' amorosa o religiosa, como recogimiento, como única 'libertad' posible...⁴²

La soledad es una de las vías de escape de los personajes alexisianos ante el vacío. En *Les Arbres musiciens*, Diogéne Osmin pasa por una profunda crisis cuando su convicción en el cristianismo como única religión válida se derrumba. Violentamente surgen a su paso el pueblo y las fuerzas vudúes que siempre ignoró. La pérdida de las esperanzas y la desestabilización que se apodera del personaje lo impulsan hacia la soledad:

Il fuit devant cette voix. Il fuit vers la solitude, la seule compagne qui ne lui glace pas d'effroi, (Huye de esta voz. Huye hacia la soledad, la única compañera que no le congela de miedo) (AM. p. 388).

En la misma novela, se encuentra otro personaje que cultiva celosamente su soledad. Para Gonaibo, ésta constituye una forma de vida heredada de su madre. Este atrincheramiento es la consecuencia del abandono sufrido por esta mujer cuando dió a luz a Gonaibo. Para ella el amor y la solidaridad se esfumaron, así, su único refugio fue la soledad. Este aislamiento que comenzó siendo físico, al ir a vivir a la montaña, se acentuó hasta alcanzar su mundo interior: "Elle était tout de même restée un peu lunatique, à demi folle"... (Ella quedó sin embargo un poco lunática, medio loca) (AM.

⁴² Emilio Carilla. *El Barroco literario hispánico*. Buenos Aires, 1969, p. 152.

p. 38). Sus momentos de lucidez eran contados. La soledad se presenta aquí como un medio de lograr la libertad y de escapar de los hombres que con sus ideas estrechas la acosaban.

L'Espace d' un cillement suministra otro caso en la persona de La Niña Estrellita quien desilusionada de sus experiencias amorosas decide no tener "chulo" y vivir sola. La soledad será su revancha, su liberación, la reivindicación de su dignidad. Aunque resulte paradójico, comparemos la renuencia de La Niña de aceptar un "chulo" con el recogimiento que manifiestan las religiosas. En ambas existe un deseo de escapar del vacío que invade a todos aquellos que mutilan una parte de su ser para privilegiar la búsqueda de algo superior, absoluto: el amor en este caso.

Desengaño o decepción conducen a estos personajes a aislarse (así estén rodeados de personas) y a regodearse en su soledad, de la cual todos están orgullosos. Recurso barroco, como ya señalamos, la soledad sirve a Alexis para caracterizar la conducta de algunos de sus personajes.

El Desdoblamiento

El desdoblamiento como la soledad, constituye un medio para conjurar el miedo, el aburrimiento, la angustia. Los personajes barrocos tienen un sentimiento de inestabilidad ante el mundo que se les presenta en constante movimiento. La sensación de que el mundo está al revés los asalta. Sus esfuerzos se concentran entonces en recobrar y mantener la estructura del mundo que ellos consideran como verdadera.

Esta tarea los conduce generalmente a ir contra la corriente, a enfrentarse al entorno e incluso a ellos mismos. Enfrentamiento que los arroja al vacío del que tratarán de escapar mediante el desdoblamiento. Este puede tomar diversas facetas: el cambio de identidad, de creencias, de comportamiento. Todas estas alternativas no son más que disimulo y disfraz de seres escindidos.

Ciertos personajes alexisianos practican el disimulo. El ejemplo más característico lo suministra La Niña Estrellita quien ha adoptado ese nombre cuando en realidad se llama Eglantina Covarrubias y Pérez. Este cambio no es superficial como en el caso de El Caucho cuyo verdadero nombre es Rafael Gutiérrez y Faria. Al adoptar otro nombre Eglantina también ha cambiado de personalidad, de este desplazamiento resulta un cuerpo que contiene dos personalidades diferentes:

En somme, il existe deux Niña, l'une qu'elle a bâillonnée, l'autre qu'elle a canonisée...

(En suma, existen dos Niñas, una que ella amordazó, otra que ella canonizó) (EC. p. 219).

Mientras La Niña se considera una prostituta indiferente egoísta y mezquina, Eglantina es ingenua, sincera, sentimental. El desdoblamiento se realiza para escapar de un conflicto, en este caso se trata de la incompatibilidad del pasado del personaje con su vida de prostituta. Mediante el aniquilamiento de Eglantina, La Niña pretende alcanzar cierto equilibrio y escapar de la ansiedad que la invade.

La Niña olvida su pasado, en consecuencia a Eglantina. Ella es La Niña Estrellita, la reina del Sensation-Bar, sin pasado ni futuro. El de-

jarse asaltar por los recuerdos sería un suicidio, pues ellos traerían a Eglantina. La realización de proyectos también desestabilizaría su precario equilibrio. Es por ello que La Niña privilegia, por encima de todo, el presente, el instante.

Según el crítico Jean Rousset hay personajes que...

...Llegan a negar la importancia de lo que no muestran para sólo acordar vida a lo que dejan ver; el interior rápidamente calificado como imaginario, es negado en beneficio de lo *exterior*, lo único que cuenta, llegan al fin a la negación de la persona, es decir, del ser interior para exaltar mejor al personaje, es decir la apariencia.⁴³

Esta caracterización que Rousset hace de los personajes barrocos puede ser utilizada para describir la actitud de La Niña quien exalta constantemente su papel de prostituta en detrimento de Eglantina. La Niña baila, se emborracha, estimula el consumo de los clientes, hace el amor... Eglantina es, en oposición, el mundo prohibido, olvidado. Sin embargo, su aniquilamiento es imposible, ese ser continúa allí, influenciando a pesar de las mordazas. Cuando La Niña se perca de la importancia que cobra el aspecto espiritual en su vida, rápidamente toma medidas para sofocarlo:

Elle doit tuer cette incorrigible foi en l'amour, détruire jusqu'à la dernière pierre ce petit sanctuaire qu'elle a édifié au fond de son coeur pour le consacrer aux sentiments sublimes, à la beauté, à la pureté.

(Ella debe matar esta incorregible fe en el amor, destruir hasta la última piedra ese santuario que

⁴³ Jean Rousset. *Ibid.*, p. 216.

edificó en el fondo de su corazón para consagrarlo a los sentimientos sublimes, a la belleza, a la pureza) (EC. p. 220).

Como lo indicara Jean Rousset, para el personaje barroco, del cual La Niña es un excelente ejemplo, la vida interior no cuenta. Lo único válido es lo que puede mostrarse, en suma, la apariencia.

En ocasiones se marca el paso entre la actuación de los personajes y su salida del escenario:

Ces dames ont abandonné leur masque professionnel, peu de maquillage, la tenue est plutôt négligée.

(Esas damas han abandonado sus máscaras profesionales, poco maquillaje, la ropa más bien descuidada.) (EC. p. 227).

Fragmentos como el precedente indican el grado de conciencia que tienen los personajes de desempeñar un rol, de vestir un disfraz del que pueden despojarse. El paralelo entre la vida y la ficción teatral es prolongado a tal punto que se presenta a algunos personajes observando el desempeño de otros:

"...ce à quoi il tient au fond, c'est au spectacle auquel il assiste du haut de son comptoir cependant qu'il infuse le mouvement".

(lo que a Mario le interesa en el fondo es el espectáculo al cual asiste desde su mostrador, a pesar de ser él quien imprime movimiento) (EC. p. 235).

El constante movimiento, la transformación de algunos personajes y el desdoblamiento de otros introducen en el universo alexisiano la noción de apariencia. Todo. Las cosas, los elementos natu-

rales, los animales, las personas... no son más que apariencias. La faceta real permanece disimulada. Lo importante es mostrar y "ostentar", expresión ésta muy apreciada entre los críticos del barroco.

En este mundo de presencias engañosas y de apariencias, la realidad y la ilusión se entrecruzan. En *Les Arbres musiciens*, se insiste con frecuencia en la noción del mundo como ilusión, como reflejo:

...le jour n'était pour lui qu'un autre grand rêve, plus mouvementé...

(el día no era para él sino un gran sueño, más movido) (AM. p. 81).

Dans son optique, le monde sensible semblait n'être que la projection, l'ombre des Loas, la terre, qu'un mirage provoqué par des jeux de lumière céleste!

(En su óptica el mundo sensible parecía ser la proyección de la sombra de los dioses, y la tierra, un espejismo provocado mediante juegos de luces celestes) (AM. p. 208).

¿Realidad o ilusión? El segundo fragmento se emparenta profundamente con el mito de la caverna de Platón. Se toma por real sombras que no son sino meras imágenes proyectadas. La realidad permanece cerca pero a nuestras espaldas, escurridiza aunque no inaccesible. La vida de los personajes alexisianos se desarrolla en la incertidumbre, en la confusión. El narrador de *L'Espace d'un cillement* se apodera de una frase que atribuye a Lope de Vega (sic), la cual resume brevemente la existencia de los personajes barrocos: "La vida es sueño..." (EC. p. 168). Consideramos la presencia de esta referencia en la

novela de Alexis como una prueba más de los estrechos lazos que vinculan los personajes alexisianos con los de las novelas del barroco histórico.

La Diversidad

El mundo es considerado por el hombre barroco como un mesón, según José Antonio Maravall.⁴⁴ Esta visión del mundo coincide con la de los personajes alexisianos. El movimiento que rige sus vidas, llevándolos de un lado a otro, provoca innumerables encuentros. El mundo se presenta entonces para ellos también como una plaza pública en la que todos se reúnen. Es evidente que tal aglomeración se caracteriza por la heterogeneidad y la animación.

La heterogeneidad se manifiesta a diferentes niveles. Desde el punto de vista temático el aspecto religioso es muy importante. Alexis en su deseo de representar la pluralidad que caracteriza al mundo haitiano no se restringe a considerar el vudú sino que hace referencia a otras religiones practicadas en Haití como el catolicismo y el protestantismo. Estudiadas con atención o simplemente citadas, la presencia de estas corrientes espirituales demuestra la diversidad que caracteriza a un mundo que se define, entonces, como barroco.

El origen de los personajes también permite observar la diversidad. En *L'Espace d'un cillement*, Haití se presenta como un cruce de caminos en el que los hombres y mujeres provenientes de lugares diferentes se encuentran. La Niña es cubana. El Caucho medio haitiano, medio

⁴⁴ José Antonio Maravall. *Ibid.*

cubano, los clientes de La Niña afluyen de diversas regiones del continente. El ejemplo más característico de la heterogeneidad lo suministra un personaje femenino:

Mme Puñez est une fille du peuple, un fille de la Caraïbe. Père vénézuélien, mère mi-haitienne miodominicaine, Mme Puñez a jadis 'fait affaire', puis convolé en justes noces avec un mécanicien guatemalteque [...] d'où son titre de madame qu'elle ne laisse pas traîner.

(La señora Puñez es hija del pueblo, hija del caribe. Padre venezolano, madre medio haitiana, medio dominicana. La señora Puñez antaño "hizo negocios" luego se casó en justas nupcias con un mecánico guatemalteco [...] ganando así el título de señora que llevaba muy en alto) (EC. p. 166).

El mundo está en constante movimiento, la realidad y la ilusión se cruzan, así como lo falso y lo verdadero. El narrador se ve también afectado y debe entonces desplazarse, modificar a cada momento su punto de vista para poder aprehender lo que los diversos personajes quieren, sienten o muestran. En ocasiones el narrador describe en forma imparcial, en otros momentos se introduce en la conciencia de los personajes para luego escapar y hacer un comentario que le es propio, a esta idea, León-François Hoffmann acota que...

...es en ese desplazamiento constante del punto de vista, subrayado por las variaciones correspondientes al tono narrativo, donde reside, a mi parecer, el arte de Alexis.⁴⁵

⁴⁵ León François Hoffmann. *Le Roman haitien ideologie et structure*. Sherbrooke: Naaman, 1982, p. 126.

Como indicamos anteriormente, la heterogeneidad introduce también la animación. En las novelas de Jacques Stephen Alexis las fiestas son numerosas y se presentan, a los personajes, como la posibilidad de huir de sus angustias, de librarse de lo que los oprime, de convertirse en lo que desean ser. Nos encontramos de nuevo cercanos al barroco puesto que...

esas fiestas y todo su atractivo nos introducen en el corazón mismo de lo que el hombre barroco quisiera ser, cree ser o más exactamente quisiera parecer frente a sí mismo y frente a la sociedad.⁴⁶

No es mera casualidad, entonces, si Alexis privilegia la presentación del Carnaval, de la Semana Santa cristiana y de ciertos ritos del vudú, celebraciones que se caracterizan por su poder catártico.

Durante la Semana Santa, tienen lugar en Haití, además de la celebración religiosa, otras manifestaciones que podríamos tildar de paganas. Nos referimos a la fiesta de Raras y a la quema del Judío, que en otras zonas del Caribe toma el nombre de quema de Judas. Estas fiestas permiten a los individuos el desquite, la victoria sobre lo cotidiano. Como el desbordamiento es lícito los personajes gritan su rabia, su angustia, su miedo: Muera el Judío, es el grito de agonía, Se trata de hombres y mujeres que toman una apariencia mientras, en realidad, lloran bajo el antifaz.

La experiencia del mundo se presenta para los personajes barrocos entre dos polos: la risa y el

⁴⁶ Jean-François Maillard, "Essa sur l'esprit du héros baroque (1580-1640)". *Le Même et l'autre*. Paris: Nizet, 1973, p. 22.

llanto. Expresiones humanas que la fiesta canaliza para "calmar". En realidad este alivio tiene como finalidad evitar que las emociones extremas a que están sujetos estos personajes alimenten sus deseos de emprender la acción. La fiesta sirve para encauzar la violencia que los hombres encierran:

Dansez frères! Secouez vos hanchez, faites tomber les frimas qui s'accrochent à l'ame, dansez et revivez!

(¡Bailen hermanos! Sacudan sus caderas, hagan caer las escarchas que se fijan al alma, bailen y revivan). (AM. p. 378).

Los ritos del vudú permiten también a los personajes la proyección de sus deseos, de sus ambiciones. El poder que adquieren los personajes que son poseídos o "cabalgados" por los dioses sirve de compensación a la impotencia que ellos experimentan en su vida diaria con respecto a las instituciones sociales, al paso del tiempo, a su plena realización como hombres. Lo que estos personajes no obtienen normalmente, lo pueden lograr en una celebración: el poder, las riquezas, la fuerza se presentan al alcance por algunos instantes.

Los personajes alexisianos se anestesian, se olvidan para poder expresar su desesperación. Bajo la forma de gritos, convulsiones, llanto... las frustraciones emergen y así el juego barroco de manifestación y disimulo continúa: juego en el que la risa es la manifestación de dolor.

El Inacabamiento

José Antonio Maravall señala también como rasgo propio del barroco la tendencia al inacaba-

miento. En la narrativa de Jacques Stephen Alexis la propensión al inacabamiento se presenta de diversas formas. El plano estructural de las novelas acusa una marcada tendencia a la inconclusión. El primer rasgo a notar son los finales abiertos. El cambio de capítulo marca solamente el cierre de un ciclo. La acción queda en suspenso lo que atrae profundamente al lector y aumenta su interés por lo que sucederá luego. Maravall acota a estos efectos:

El receptor de la obra barroca que sorprendido de encontrarla inacabada o tan irregularmente construida, queda unos instantes en suspenso, sintiéndose empujado a lanzarse después a participar en ella, acaba afectado por la obra, prendido por ella.⁴⁷

Materialmente, los finales abiertos se logran con la utilización de puntos suspensivos al final de la frase. Este procedimiento surge con bastante frecuencia en las diferentes novelas de Alexis. *L'Espace d'un cillement* está dividida en siete capítulos, cuatro de los cuales finalizan en puntos suspensivos. En *Les Arbres musiciens* cinco de los dieciséis capítulos que componen la obra terminan de igual forma. Una novela que parece escapar a esta constante es *Compère Général Soleil*. La proporción de capítulos que finalizan en puntos suspensivos es ínfima. Sin embargo, la sensación de inacabamiento está bien presente. Al observar de cerca, nos percatamos de que si bien los finales de capítulos escapan a la constante señalada, la utilización de los puntos suspensivos se ha generalizado desplazándose hacia los párrafos internos.

⁴⁷ José Antonio Maravall. *Ibid.*, pp. 440-441.

Cuando un capítulo no termina en puntos suspensivos, generalmente, se recurre a otra solución como es el inicio de una acción al final de la escena. Este recurso es frecuentemente explotado en *Les Arbres musiciens*:

Va... Il est temps que tu partes... Va... dit-il.
(Anda... Es hora de que te vayas... Anda... dijo)
(AM. p. 35).

El hecho de que los personajes emprendan algo nuevo en las últimas líneas del capítulo genera una proyección de la acción, los hechos no terminan de una forma definitiva. Incluso, la muerte no servirá para dar una conclusión absoluta. En *Compère Général Soleil*, Hilarion muere al final de la historia narrada. Su hijo, Desiré, que hubiera podido ser el portador de la esperanza lo ha precedido en la muerte.

En este caso el autor desecha el símbolo tradicional del niño que nace como proyección hacia el futuro. Para suplantarlo, Alexis utiliza la presencia de una mujer, Claire Heureuse. Se exalta esencialmente una característica: su capacidad de procreación. Claire Heureuse, mejor que nadie, podrá perpetuar el mensaje puesto que ella es capaz de engendrar, de dar vida, cadena que se continúa eternamente. Si por una parte Hilarion muere, por otra, su pensamiento continuará vivo gracias a su compañera.

Il faut que tu crées un autre Hilarion, d'autres Désiré, toi seul peux les recréer. Va vers d'autres matins d'amour, vers d'autres jours de la Saint-Jean, vers une vie recommencé...

(Es necesario que crees otro Hilarion, otros Desirés, sólo tú puedes recrearlos. Anda hacia otros

días de San Juan, hacia una vida recomenzada)
(CGS. p. 350).

Estas palabras de la escena final de la novela no cierran la intriga que se proyecta más allá del punto final. La muerte, en lugar de ser la conclusión, el final, se presenta al contrario como el elemento que genera el renacer y por ende la continuación.

Esta afirmación se verifica en diferentes obras de Alexis. En *L'Espace d'un cillement*. Jesús Menéndez, amigo de El Caucho muere. Al mismo tiempo que el lector se entera de este deceso, también sabe del nacimiento del niño de Occide, compañero de trabajo de El Caucho. Esta relación que establecemos a priori se confirma cuando El Caucho, nombrado padrino del recién nacido, decide ponerle el nombre del amigo muerto: Jesús.

En la misma novela el procedimiento se repite con relación a La Niña. Para que este personaje vuelva a ser Eglantina, La Niña debe morir. Muerte imposible desde el punto de vista físico pues se trata de la misma persona. Se produce entonces una muerte expiatoria. La Rubia, prostituta del bar, se suicida y este deceso se presenta como el inicio de la muerte para La Niña y del renacer para Eglantina.

En *Les Arbres musiciens* la muerte de Bois d'Orme, coincide con el nacimiento a la vida activa de Gonaibo. La muerte concluye un ciclo para al mismo tiempo impulsar uno nuevo. El mejor resumen de lo que queremos expresar se recoge en las palabras del personaje central de "Chronique d'un faux amour":

...je m'abime et je renais pour remourir...
(me hundo y renazco para morir de nuevo)
(RE. 113).

La obra barroca a la que asociamos la de Jacques Stephen Alexis presenta una tendencia a escapar de los límites que se ha estipulado. Ante las novelas de Alexis, el lector no puede sino tener la sensación de que está en presencia de "algo" que apenas comienza. El final de *Com-père Général Soleil* y de *L'Espace d'un cillement* anuncian al principio de una nueva vida que se proyecta al infinito. Esta narrativa parece...

...señalar hacia algo colocado más allá de ella misma como si ella misma no fuera más que una preparación. De ahí que ofrezca ese carácter provisional, como de transitoria, que alguna vez se ha hecho observar. Lo que se traduce en un aspecto abocetado o como si el autor hubiera interrumpido de pronto el trabajo, quizás para volver más tarde a él.⁴⁸

¡Cuántas veces se ha criticado a Alexis la falta de "depuración" de su escritura, de rigurosidad en sus correcciones! Alexis peca incluso de descuido cuando deja pasar algunas incongruencias en sus textos como la de hacer referencia en una escena de *Les Arbres musiciens* al caballo del Padre Osmin:

Arrivé à su hauteur le Père Osmin arreta son cheval.

(Llegado a su altura, el Padre Osmin detuvo su caballo). (AM. p. 336).

cuando precedentemente (AM. p. 143) se ha tomado el trabajo de explicar, con profusión de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 441.

detalles, que el padre Osmin tiene una mula, hecho que parece aún recordar en la página anterior a la de su error.

Diogéne reprit sa mule en main, il lui caressa la crinière la calma de la voix, la fouetta légèrement et l'éperonna.

(Diógenes retomó su mula, le acarició las crines calmándola con su voz la golpeó ligeramente y la espolé) (AM. p. 335).

Estos detalles permiten ver una obra descuidada, en la cual el estilo carece, en ocasiones, de pulitura. Después de lo señalado planteamos la posibilidad de que la apariencia inconclusa de las obras de Alexis se deba, más que a una falta de oficio, a su gusto por el inacabamiento, por lo barroco.

El Entorno

En las obras de Jacques Stephen Alexis no sólo la visión de los personajes sobre el mundo y sobre ellos mismos es barroca sino que el narrador presenta también el entorno como tal. Ciertas descripciones buscan estrictamente mostrar el carácter barroco de la naturaleza.

Esta actitud del narrador revela una elección hecha por Alexis: ambientar sus narraciones en el mundo caribeño, en Haití. Es necesario, entonces, la utilización de un lenguaje barroco para la descripción de un mundo que...

...es barroco por la arquitectura —eso no hay ni que demostrarlo— por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión

telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos.⁴⁹

La tarea será entonces la de intentar reproducir, por medio de palabras, el abigarramiento y la profusión que caracterizan la realidad caribeña. Los medios para lograrlo son múltiples: el léxico, las imágenes, sintaxis... Como resultado se obtiene un tipo de descripción en la cual el lenguaje, por medio de enumeraciones, del acercamiento de elementos dispares, de imágenes de gran fuerza sensorial, logra evocar la prolijidad que caracteriza al referente real.

Rocs et végétaux s'accumulent, abrupts, dorés, dans le cristallisoir du ciel. Plaques, cônes, cubes, oves et saillies se cuirassent de couleurs plates et crues, se poussent à qui mieux mieux, dégringolent, chutent d'un jet dans la vallée, confluent de deux chaînes fougueuses, d'un lac, d'une forêt et d'un plaine, ce site est un haut lieu de la nation haitienne.

(Rocas y vegetales se acumulan, abruptos, dorados en el cristal del cielo. Placas, conos, tubos, óvalos y protuberancias se acorazan colores llanos y crudos, se empujan, caen, golpean de un viaje en el valle, afluyente de dos cadenas fogosas, de un lago, de una selva y de un llano, este lugar es un alto sitio de la nación haitiana) (AM. p. 37).

Lo barroco, lo hemos visto, no se restringe a la naturaleza sino que abarca diversos medios, en varias ocasiones el narrador se ve obligado a utilizar el adjetivo "barroco" para caracterizar una realidad que pareciera escapar de sus posibilidades descriptivas. Se trata de una manifes-

⁴⁹ Alejo Carpentier. "Lo Barroco y lo Real maravilloso". En: *Razón de ser. Ibid.*, p. 69.

tación consciente de la visión barroca. "Barroco" sirve para aludir a un suceso que excede los límites de la realidad cotidiana, anodina:

Le spectacle avait quelque chose d'hallucinoire, de baroque, d'irréel qui projetait jusqu'au ciel une empreinte grand guignolesque de mise en scène, de crasse, de sorcellerie et d'ignorance.

(El espectáculo tenía algo de alucinante, de barroco, de irreal que proyectaba hasta el cielo una huella guñolesca de puesta en escena, de jugarreta, de brujería y de ignorancia) (AM. p. 370).

Se observa en este fragmento la referencia a la "ignorancia", idea asociada a la visión barroca. Los personajes alexisianos son extraídos de la realidad haitiana. Como indica Gérard Pierre-Charles:

...surgen de la vida real. Su existencia se divide entre la exuberante vegetación tropical, las tribulaciones de la condición campesina, los misterios y los ritos del vudú...⁵⁰

Sus vidas se desarrollan en este ambiente, para ellos normal, para el observador, lleno de colorido, desmesura y simbiosis. En efecto, la sociedad haitiana es heterogénea y no podía ser de otra forma pues es la resultante de la mutación, de la integración, de la superposición de múltiples elementos. Diversas razas se encontraron sobre la tierra de "Ayiti", dos religiones, el vudú y el catolicismo conviven sobre un territorio común; dos lenguas, el créole y el francés, se alternan y se complementan en la conversa-

⁵⁰ Gérard Pierre-Charles. "Mort et vie de Jacques Soleil". En: *Europe*, n° 501 (Janvier 1971), p. 68.

ción. En realidad la cultura haitiana puede definirse como una cultura de simbiosis y de mestizaje.

Los hombres que viven esta cultura heterogéneas actualizándola constantemente consideran la realidad haitiana como su verdad. En general, los personajes alexisianos actúan naturalmente, de acuerdo con el medio, en ningún momento calculan sus actitudes o tienen lucubraciones psicológicas, sólo se expresan.

Entre sus formas de expresión está la creencia en una esfera superior, actitud que se manifiesta a través del interés hacia lo sobrenatural (catolicismo, vudú, brujería) que el narrador cataloga como "ingenua" e "ignorante". Esta tendencia tiene ecos especiales en los análisis del barroco realizados por Jean François Maillard quien afirma que la creencia en la magia y en los encantamientos es una característica de la edad barroca.⁵¹

Si para los personajes alexisianos lo sobrenatural forma parte de lo cotidiano, para el narrador, quien en ocasiones se desempeña como observador, constituye una presencia irreal, artificial.

Coda

La escritura de Jacques Stephen Alexis es heredera de la tendencia humanista presente a través de toda la historia del arte. Alexis presenta en sus obras numerosas situaciones que recrean escenas de la vida haitiana con el deseo de dar testimonio, de mostrar los hechos dolorosos que

golpean su isla. El autor no se limita a simples descripciones, sino que tiene la esperanza de aportar una solución, de abrir una puerta de salida.

Este realismo que puede ser calificado como social exige una forma igualmente revolucionaria y que, al mismo tiempo, pueda ser fácilmente aprehendida por el pueblo. Alexis va a tratar de solucionar esta situación mediante el uso de formas narrativas tradicionales, propias de Haití.

La característica principal de estas formas es la integración dinámica de múltiples elementos. Este barroquismo conviene perfectamente a Alexis quien, por una parte, lo utiliza para que sirva de vehículo a sus ideas revolucionarias y, por otra parte, lo convierte en depositario de la diversidad que tradicionalmente ha caracterizado a las sociedades caribeñas desde sus inicios hasta hoy.

⁵¹ Jean-François Maillard. *Ibid.*, p. 102.

BIBLIOGRAFIA

- Alexis, Jacques Stephen. *Compère Général Soleil* / Jacques Stephen Alexis. Paris: Gallimard, 1982.
- . *Les Arbres musiciens*. / Jacques Stephen Alexis. Paris: Gallimard, 1984.
- . *L'Espace d'un cillement* / Jacques Stephen Alexis. Paris: Gallimard, 1983.
- . "Dieu-Premier". En: *La Nouvelle Revue française*. N° 235 (juillet 1972), p p. 49-67.
- . "Oú va le roman? En: *Présence africaine*. N° 13 (avril-mai 1957), pp. 81-101.
- Bitter, Maurice. *Haïti* / Maurice Bitter. — Paris: Editions du Seuil, 1981.
- Carilla, Emilio. *El Barroco literario hispánico* / Emilio Carilla. Buenos Aires: [s. n.] 1969.
- Carpentier, Alejo. *Razón de ser* / Alejo Carpentier. Caracas: Ediciones del Rectorado, Universidad Central de Venezuela, 1976.
- Fontaner, Pierre. *Les Figures du discours* / Pierre Fontaner. Paris: [s. n.], 1970.
- Hoffmann, Léon François. *Le Roman haïtien idéologie et structure* / Léon-François Hoffmann. Sherbrooke: Editions Naaman, 1982.
- Le Guern, Michel. *Semantique de la métaphore et de la metonymie* / Michel Le Guern. Paris: Librairie Larouse, 1973.
- Lorenzon, Gabriella. "Hilarion Hilarius: histoire d'une prise de conscience". En: *Présence francophone*. N° 17 (1978).
- Mace, Anne-Marie. *Du baroque au néo-baroque dans le roman cubain contemporain* / Anne-Marie Mace. Rennes, 1980.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *Alejo Carpentier, el barroco y lo real maravilloso* / Alexis Márquez Rodríguez. Caracas: Siglo XXI, 1982.
- Maravall, José Antonio. *La Cultura del barroco: análisis de una estructura histórica* / José Antonio Maravall. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- Menil, René. *Tracées: identité Négritude, esthétique aux Antilles*. Paris: Editions Robert Laffont, 1981.
- Ors, Eugenio d'. *Lo Barroco* / Eugenio d'Ors. Madrid: Aguilar, 1968.
- Pierre Charles, Cérard. "Mort et vie Jacques Soleil". En: *Europe*. N° 501 (Janvier 1971).
- Radford, Daniel. *Edouard Glissant* / Daniel Radford. Paris: Seghers, 1982.
- Rousset, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France* / Jean Rousset. Paris: José Corti, 1968.
- Sarduy Severo. "El Barroco y el neobarroco". En: *América Latina en su literatura* / compilador, César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1977.
- Souffrant, Claude. *Une négritude socialiste: religion et développement chez J. Roumain, J.S. Alexis, L. Hughes* / Claude Souffrant. Paris: Editions L'Harmattan, 1878.
- Tougas, Gérard. *Les Ecrivains d'expression française et la France* / Gérard Tougas. Paris: Denoël, 1973.
- Wolfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte* / Heinrich Wolfflin, Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

Este libro se terminó de imprimir
en Caracas, Venezuela, en los Talleres
de ANAUCO EDICIONES, C.A., en el
mes de abril de mil novecientos
noventa y dos

CONSIGNADA
Tema Literatura
SubTema Crítica Lite
LO BARROCO EN LA OBRA DE JACQUES STEPHEN
BOADA, ALBA MARINA
FUNDACION CELARG
FUNDACION DISTRIBUIDORA



9 0 0 2 1 2 5 2

Bs. 2.500.00