

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y LITERATURA
RIO PIEDRAS, PUERTO RICO

El mito del héroe que retornaba El Reino de este Mundo de
Alejo Carpentier y Frey Luis de Sousa de Almeida Garrett.

El mito del héroe que retorna en
El Reino de este Mundo de Alejo Carpentier
y Frey Luis de Sousa de Almeida Garrett

Disertación presentada como requisito para el grado de maestro
en Literatura Comparada.

Disertación presentada como uno de los requisitos para el grado de
Maestro en Literatura Comparada

Aprobada:

Miguel de Ferdinandy
Dr. Miguel de Ferdinandy (director)

Por

Anibal Delgado Pagán

15 de febrero de 1978

Síntesis

La utilización del mito del héroe que retorna, por Almeida Garrett en Frey Luis de Sousa y por Alejo Carpentier en El Reino de Este Mundo es el mayor punto de contacto y similitud entre estas obras. Las distancias espaciales y temporales entre ambos autores y ambas obras no son obstáculo para la comparación. Los autores se valen de un mismo núcleo mítico que se repite a tra-

Dedicatoria:

via del tiempo en los más diversos y distantes pueblos. Pero esta similitud temática aunque importantísima no es el único punto de contacto: la forma en que ambos autores bregan con el material mítico es también de destacar. En ambos hay una conciencia clara y un conocimiento de lo que es el mito, la influencia que tiene este sobre el hombre y sobre los pueblos que lo crean.

A mi madre,

por su apoyo siempre presente.

A Don Miguel y Doña Magdalena Ferdinandy,

porque abrieron puertas insospechadas de mi

intelecto y por su interés en el desarrollo de

la alta cultura puertorriqueña.

A Puerto Rico,

para su engrandecimiento cultural.

Almeida Garrett conocía la magnitud del mito creado alrededor de la figura del Rey Don Sebastián de Portugal, tan es así que en su obra no se atreve a presentar a este héroe y traspone su historia a la figura de Don Juan de Portugal.

Carpentier toma la figura de Mackandal y sigue su historia hasta en los detalles mínimos. Aquí el autor no está haciendo elaboraciones fantásticas mayores, él solo presenta una realidad, de por sí maravillosa, y deja que esa esta misma la que nos revele sus maravillas.

Ambos autores nos presentan una hábil mezcla de historia, leyendas, mitos y supersticiones lo que logra una atmósfera de

Síntesis

La utilización del mito del héroe que retorna, por Almeida Garrett en Frey Luís de Sousa y por Alejo Carpentier en El Reino de Este Mundo es el mayor punto de contacto y similitud entre estas obras. Las distancias espaciales y temporales entre ambos autores y ambas obras no son obstáculo para la comparación. Los autores se valen de un mismo núcleo mítico que se repite a través del tiempo en los más diversos y distantes pueblos. Pero esta similitud temática aunque importantísima no es el único punto de contacto; la forma en que ambos autores bregan con el material mítico es también de destacar. En ambos hay una conciencia clara y un conocimiento de lo que es el mito, la influencia que tiene este sobre el Hombre y sobre los pueblos que lo crean. Almeida Garrett conocía la magnitud del mito creado alrededor de la figura del Rey Don Sebastián de Portugal, tan es así que en su obra no se atreve a presentar a este héroe y traspone su historia a la figura de Don Juan de Portugal.

Carpentier toma la figura de Mackandal y sigue su historia hasta en los detalles mínimos. Aquí el autor no está haciendo elaboraciones fantásticas mayores, él solo presenta una realidad, de por sí maravillosa, y deja que sea esta misma la que nos revele sus maravillas.

Ambos autores nos presentan una hábil mezcla de historia, leyendas, mitos y supersticiones lo que logra una atmósfera de

misterio y encanto; con lo cual logran, además, dar a conocer las costumbres, tradiciones y folklore de sus pueblos.

El estudio de estas obras desde una perspectiva mitológica nos lleva a una mayor comprensión de ellas, puesto que éstas están escritas tomando como tema central un mito conocido y repetitivo y la actitud de los autores frente al mito es una

de respeto, lo que hace que no lo destruyan, sino al contrario, lo recreen.

| | |
|--|-----|
| INDICE GENERAL | |
| INTRODUCCION | 1 |
| CAPITULOS | |
| I. ¿QUE ES MITOLOGIA? | 1 |
| II. EL HEROE QUE RETORNA | 6 |
| III. MACKANDAL, HEROE REVOLUCIONARIO | 18 |
| IV. DON JUAN DE PORTUGAL Y DON SEBASTIAN DE PORTUGAL | 53 |
| CONCLUSION | 90 |
| NOTAS | 94 |
| BIBLIOGRAFIA | 100 |

INDICE GENERAL

| | Página |
|--|--------|
| INTRODUCCION | i |
| CAPITULOS | |
| I. ¿QUE ES MITOLOGIA? | 1 |
| II. EL HEROE QUE RETORNA | 6 |
| III. MACKANDAL, HEROE REVOLUCIONARIO | 18 |
| IV. DON JUAN DE PORTUGAL Y DON SEBASTIAN DE PORTUGAL | 53 |
| CONCLUSION | 90 |
| NOTAS | 94 |
| BIBLIOGRAFIA | 100 |

Introducción

Algo de misterio y fascinación surge de inmediato con la sola mención de la palabra mito y mitología, tan en uso y abuso hoy en día. Igual suerte ha corrido la palabra literatura. Al tratar de definirla y precisarla, o expandirla, para cobijar en ella las nuevas y revolucionarias expresiones literarias surgidas en el presente siglo, dentro de los géneros literarios existentes, los teóricos y los escritores se enredan en un laberinto de definiciones y explicaciones sin llegar a un acuerdo común. No pretendo, tampoco, intentar otra definición por no ser este estudio uno teórico, ni son mis propósitos hacer teoría literaria.

Volviendo nuestra atención inicial al mito, nos encontramos con las diversas opiniones que sobre el mito ha expresado el Hombre: "invenciones ficticias de pueblos primitivos surgidos del miedo a los misterios y cataclismos naturales", dicen unos; "leyendas populares fijadas por la literatura", dirán otros; y en último caso una persona con mente que pretenda ser científica dirá que "en ninguno de los casos el mito tiene más importancia que no sea folklórica o religiosa, pero nunca científica, porque carece de sentido lógico". Es aquí precisamente en donde falla, puesto que el mito no tiene, no puede tener, una lógica que no sea la mito-lógica. Para llegar a comprender esto el hombre tardó mucho tiempo y no fue sino hasta el presente siglo en que llegó a una comprensión cabal del asunto. Se necesitaron los estudios de mitólogos y classicistas como Walter F. Otto,

inicialmente, y Carlos Kerényi posteriormente, y de psicólogos como Carlos Gustavo Jung, entre otros, para develar (en el sentido primario de la palabra) las posibilidades de la creación de una Ciencia de la Mitología. El hecho de que "en el mito, como en un espejo, se refleja el propio mundo", según palabras de Kerényi, parece ser una de las razones por las cuales escritores de todas las épocas han recurrido al mito como fuente de inspiración a sus obras. El tratamiento del tema y los resultados han sido variados, como es de esperarse, y en ese proceso han llegado a recrear o a reinterpretar el mito y, en algunos casos, a crear otros nuevos.

Ha sido este interés en el mito y en la labor creativa que realiza el escritor con él, lo que ha motivado el estudio de las obras seleccionadas para el presente estudio. En la obra del cubano, Alejo Carpentier y del portugués Almeida Garrett, encontramos el mito del héroe que retorna en dos formas diferentes, pero guardando características similares en el fondo. El análisis detallado de las dos, abre nuevas perspectivas del mito y de la labor creativa de los autores a los cuales sería imposible llegar por otras vías.

En Alejo Carpentier encontramos a un escritor cultísimo, muy consciente de su labor literaria, de la génesis de ésta y de sus raíces primarias en la realidad social y política de una América, en la cual quedan aún muchos mitos y leyendas por entender. Carpentier va en busca de esas raíces y se apropia de

ellas para reinterpretarlas dentro del marco americano con extensión a un marco mayor, el universal.

Almeida Garrett se enfrenta al mismo mito del héroe que retorna, latente aún en su patria, Portugal, en la figura del Rey Don Sebastián de Portugal. Pero Almeida Garrett transpone el mito a la figura de Don Juan de Portugal para realizar su obra dramática. La transposición no es completamente gratuita, pues alrededor de Don Juan se había elaborado una leyenda similar, pero sin el peso ni la magnitud del primero. En Almeida Garrett parece haber como un respeto sacro por el verdadero héroe que le impide presentarlo en escena. Respeto entendido sólo en la medida en que entendemos el peso y la importancia del mito, vivo aún en su época.

Existen otras motivaciones, además de la similaridad temática, para haber escogido a dos escritores, de latitudes y épocas tan diferentes, como lo son Alejo Carpentier y Almeida Garrett. En ambos encontramos a unos escritores muy conscientes de su labor como escritor y de su responsabilidad frente a la sociedad y a la época en que viven. Ambos viven en épocas de cambio y evolución dentro de los géneros literarios.

Almeida Garrett (1799-1854) tuvo su formación literaria inicial dentro de los cánones de la escuela clásica.¹ En esta época llega a conocer los textos griegos y latinos, la tragedia clásica francesa e italiana y los clásicos portugueses. De un primer viaje a Inglaterra trae en mente la idea de construir el

Teatro Nacional Portugués sobre las bases de las leyendas, tradiciones y folklore popular, antiguo, de su patria. Este proyecto es llevado a feliz realización, pues bajo su dirección se construyó, no solo el edificio del Teatro Nacional y de una escuela de artistas, pero también la creación de un repertorio dramático portugués. Es de este viaje a Inglaterra y por este proyecto, que Almeida Garrett se introduce en los cánones de la escuela romántica, llegando a ser el precursor de ésta en Portugal. No obstante, cuando Almeida Garrett escribe el prólogo a su poema narrativo Camões, considerado obra de introducción del Romanticismo en Portugal, él mismo declara no ser clásico ni romántico, sino portuguesiano. Su interés en las leyendas de su patria y su intención nacionalizadora del Romanticismo, nos ayuda a entender la forma como brega con ellas. De la conferencia que dictara Almeida Garrett en el Conservatorio Real de Lisboa, el 6 de mayo de 1843, respecto a su obra el Frei Luís de Sousa,² se desprende cuál es la actitud del autor frente al mito, las leyendas y supersticiones populares.

Alejo Carpentier (1904) se inició en las letras como periodista. Estando encarcelado, por motivos políticos, comenzó a escribir su primera novela, Ecué-Yamba-O, en donde trata sobre la religión afro-antillana de la santería. Sus mejores obras, El Reino de Este Mundo y El Siglo de las Luces, tienen como marco de acción la Revolución Francesa en el Caribe y sus episodios principales están basados en los mitos y leyendas americanos.

... y una conclusión y resumen al final.

Carpentier está muy consciente de la agitada evolución de la labor literaria en el siglo XX y en especial en América Latina. Es por esto que frente a la profusión de escuelas y movimientos literarios de efímera vida, Carpentier se detiene a meditar y hace profesión de fe al movimiento que cree responde a la realidad americana y a su labor social como escritor, este movimiento es el Realismo Mágico. Es por este convencimiento por lo cual Carpentier llega a construir su obra alrededor de episodios y personajes sacados de la historia, la leyenda y el mito en América. Su actitud, al igual que la de Almeida Garrett, es la de presentar estos episodios y personajes sin necesidad de elaboraciones fantásticas mayores, puesto que estos de por sí, poseen una fantasía y magia propia.

Carpentier logra con sus obras sentar unas bases y señalar unos caminos a la narrativa latinoamericana del momento. Igualmente Almeida Garrett logra sentar las bases del Teatro Nacional Portugués, con una obra que sin ser totalmente clásica ni romántica posee elementos de ambas y posee, además, grandes ingredientes populares y míticos.

Antes de abordar el análisis de las obras propiamente, he creído conveniente exponer en dos capítulos anteriores mi posición frente a la Mitología, lo que por ello entiendo y cuáles escuelas considero mis guías y luego un recuento de las expresiones del mito del héroe que retorna en diferentes culturas, épocas y formas del mito. Le seguirá a esto el análisis de las obras y una conclusión y resumen al final.

Capítulo I

¿Qué es mitología?

"Il n'ya de vrai que le mythe:
l'histoire, tentant de le réaliser,
le defigure, le rate à moitié;
elle est imposture, mystification,
quand elle prétend avoir 'réussi'."1

Tarea altamente difícil resulta el dar una definición clara y sintética de lo que es mito y Mitología. En el mito se encuentra uno de los más grandes problemas a los cuales se ha enfrentado el hombre en todos los tiempos. Tan grande y complejo como el problema de su propia existencia. Como fuera mencionado anteriormente, el hombre ha intentado varias veces definir tales fenómenos, pero el resultado se ha quedado solo en eso, intentos de definición. Su inadecuación radica en que son incompletos, superficiales y están hechos desde otras perspectivas ajenas a la Mitología. Con los estudios de Carlos Kerényi llegamos a una comprensión mayor del fenómeno; y es en estos estudios que me he basado mayormente para exponer mi concepto sobre qué es Mitología y las características que reviste tal fenómeno.2

Como elemento indispensable para el estudio de la Mitología se requiere una cierta fe o inclinación natural hacia ella.

"Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos..." ha dicho Alejo Carpentier, refiriéndose al fenómeno de lo real maravilloso. Esta inclinación natural es

la que nos permite situarnos dentro del mito y comprenderlo desde adentro, o sea desde sus orígenes, que es donde tenemos que llegar para sacar el mayor fruto de él. Esta aptitud es similar a lo que en Música se designa como "oído musical." Kerényi elabora una comparación entre Música y Mitología como fenómeno análogos en la forma de expresión del material que tratan.³ La Mitología como arte y el material que trata se conjugan y pertenecen a un mismo fenómeno. De igual forma la composición musical, como producto final de la labor creativa del compositor y su material pertenecen al mundo del sonido. Esto permite que en ambos fenómenos, la obra de arte resultante se nos revele "a sí misma" por su forma particular y por otro lado el material toma su forma "por sí mismo" también, respondiendo a sus propias leyes internas.

La formación de las imágenes en Mitología se realiza de forma pictórica y en ocasiones varias imágenes de este tipo surgen a un mismo tiempo. Esto hace posible que un mismo tema central pueda tener diferentes desarrollos, paralelamente o en sucesión. Condición que es posible también en Música, en las variaciones de un tema musical. Tras esta comparación Kerényi llama la atención a la postura que se debe tomar frente al mito y al material contenido en él y ésta es, el dejar que éste fluya y "exprese su propio significado", lo cual hemos visto que es posible. Esto fundamenta mi opinión sobre los fallidos intentos de

definición sobre la Mitología. El aplicarle una lógica racionalista o científica, en el estricto sentido de la palabra, al mito, destruye éste. No se interprete erróneamente esta aseveración creyendo que el mito no tiene estructura lógica alguna. La tiene, pero esta no corresponde a nuestra lógica racionalista, tan mal entendida por otro lado, si no a su propia y particular lógica. En el mito el suceder de los acontecimientos se realiza desde una perspectiva en donde no se hace necesario explicar las motivaciones de ciertos acontecimientos porque se sabían, se intuían o simplemente porque no eran la preocupación fundamental en ese momento. Es por esto que junto a la inclinación natural al mito es necesario situarnos dentro de ese mundo para poder entenderlo. Por tal razón también, el contenido del mito se hace tan difícil de expresar en el lenguaje científico o en cualquier otro que requiera otro sistema lógico de estructuración que no sea el mito-lógico.

El vocablo, mito, de por sí equívoco e insuficiente para describir el fenómeno que designa, ha sido aplicado a una serie de fenómenos y situaciones ajenas a la Mitología como tal y el material que ésta trata. En este proceso el término se ha cargado de otros matices y significados, lo que hace necesario despojarlo de estos matices. Kerényi, al percatarse de esta situación, prefiere sustituir el vocablo por el de mitologema: "historias ya muy conocidas, pero que no resienten futuras

las cosas, o sea, que tiene una labor explicativa. Sobre esta

transformaciones". Partiendo de esta definición, Mitología se constituye entonces en "el movimiento de este material". El conocimiento y estudio del material mitológico ayudan a explicar las transformaciones que surgen de una misma imagen arcaica, y que dan lugar a las variantes que de un mismo mitologema se encuentran en una misma cultura o en culturas diferentes. Esto es posible, además, por la movilidad y elasticidad que caracteriza a la Mitología. De esta forma nos es posible establecer analogías entre mitologemas de una misma o diferentes culturas, lo cual haremos en el transcurso del presente estudio.

Nuestra insistencia a que se estudie el mito desde sí mismo y a que se reinterprete o transforme, lo cual es perfectamente aceptable, partiendo igualmente desde "adentro", no es gratuita como ya hemos visto. Se basa, además, nuestra posición en el hecho de que en sus orígenes el mito representaba una forma de vida y como tal actuaba sobre el hombre. Como forma de vida, la Mitología se encontraba ligada a un culto, y sólo en la medida en que tal culto exista nos es lícito hablar de Mitología vigente. Es mediante el acto cultural ligado al mito que el hombre renueva el sentido original del mito, la imagen de su espíritu, de su destino y de su propia existencia. Ejemplo cercano a nosotros lo es el acto cultural realizado en la misa católica.

La Mitología para el hombre antiguo no sólo era poseedora de sentidos de las cosas, sino que también asignaba sentido a las cosas, o sea, que tiene una labor explicativa. Sobre esta

labor se expresa Kerényi de la siguiente manera:

"As historians of religion we could remain calm in the face of this paradox, which is that mythology is held to explain itself and everything else in the universe not because it was invented for the purpose of explanation but because it possesses among other things the property of being explanatory."⁴

De aquí se desprende que el estudio de los mitologemas en su forma primaria nos remite a los orígenes del hombre y del mundo, elemento fundamental de toda mitología.

En el presente estudio iremos en busca de los diferentes mitologemas del héroe que retorna y que dan pie a las obras a analizar. De esta forma nos proponemos comprender y valorar mejor la forma en que cada autor utiliza el mito en su creación artística y los logros estéticos y literarios que obtiene en tal proceso.

Capítulo II

El héroe que retorna

El mito del héroe que retorna ("heros revenant"), tema de nuestro estudio, reviste varias características particulares que es necesario señalar antes de comenzar el análisis de las obras. Como fuera mencionado en el capítulo anterior, la movilidad y elasticidad que caracterizan al material mitológico y a la Mitología en sí, ayuda a explicar las variantes que existen de un mitologema, y permite establecer analogías entre éstos. Basándome en esto, voy a presentar algunos ejemplos del mito del héroe que retorna en culturas y épocas diferentes. Los ejemplos han sido tomados de diversas fuentes de la tradición oral y escrita: libros sagrados, históricos, de creación literaria y leyendas populares. La diversidad y diferencia misma de las fuentes nos anticipa algunas de las características que reviste el mito. En líneas generales el héroe esperado se encuentra relacionado con seres divinos o semi-divinos, o él mismo posee cualidades divinas. En contraposición posee también características demoníacas, por su estrecha relación con esferas herméticas y con la muerte. En ocasiones se encuentra ligado a personajes o movimientos históricos, generalmente como líder político o revolucionario. En este aspecto se destacan sus cualidades de liderato y su arraigo entre las capas populares, como elemento de cohesión en luchas de liberación patria.

Otra de las características sobresalientes en estos héroes lo constituye su existencia y destino final trágico.

Por motivos de síntesis del presente trabajo hemos escogido solo algunos ejemplos del mito del héroe que retorna. Estos serán presentados en citas directas de las fuentes tomadas y le seguirá un corto análisis del mismo, cuando sea necesario.

Uno de los ejemplos más evidentes y más conocidos de un héroe que retorna lo tenemos en La Biblia en las figuras del Mesías y Cristo. Tanto la figura de Cristo, como la exégesis bíblica, son temas sumamente complicados y polémicos. Por tal razón me limitaré a señalar solo algunos pasajes que muestran las profecías de la venida de un Mesías y el cumplimiento de estas profecías con la venida de Cristo. En el Viejo Testamento encontramos varios pasajes que han sido interpretados como profecías de la llegada de un "Salvador", entre estas se destacan las hechas por Isaías y Miqueas. Isaías profetiza la concepción de Emmanuel por la Virgen.¹ En Miqueas también encontramos la profecía del nacimiento de un "Salvador" y el sitio de su nacimiento. Miqueas lo nombra como "Señor de Israel".² A través de todo el Viejo Testamento la figura de un Salvador crece en dimensión y fuerza; al lado de la de Jehová, figura dominante en esta primera parte de las Sagradas escrituras. Creada la figura de un Mesías y esperada su llegada, Jesús cumple las profecías convirtiéndose en el Salvador, el héroe esperado por los adoradores de Jehová.

Los escritos de los evangelistas ratifican el cumplimiento de las profecías en la figura de Jesús. El evangelio según San Mateo comienza con la genealogía de Jesucristo desde David y Abraham hasta José y María.³ Menciona a Jesús, como salvador de su pueblo;⁴ y luego confirma lo profetizado por Isaías.⁵ En San Mateo encontramos también la confirmación de la profecía de Miqueas, sobre el lugar de nacimiento de Jesús, mencionado anteriormente.⁶ Por último tenemos lo que escribe San Pablo en su epístola a los Gálatas.⁷ Aquí, el apóstol recrimina a los Gálatas por su falta de fe en el Nuevo Pacto y ratifica la figura de Cristo como el redentor y el portador de la Promesa del Espíritu Santo.

En la muerte y resurrección de Cristo se encuentra el cumplimiento de otra promesa. Después de su resurrección, Cristo se le aparece a sus discípulos y seguidores en varias ocasiones. En los escritos de los evangelistas encontramos nuevamente la confirmación de su retorno.⁸ De tal manera Cristo, como héroe que retorna, cumple la promesa de su retorno en dos ocasiones.

Lo dicho hasta el momento respecto a la llegada de un Salvador para el pueblo de Israel aplica solamente para los seguidores de Cristo, los cristianos. Para los judíos sin embargo, la promesa está sin cumplir, hasta el momento. Para ellos Cristo fue un profeta más, por lo cual viven aún en la espera del Salvador que les devolverá a su patria y cumplirá lo prometido en las Sagradas Escrituras. Esto es una prueba

más de la fuerza e importancia que reviste el mito del héroe que retorna, cuando toda una nación, dispersa por el mundo por tanto tiempo, mantiene aún su unión y fuerza política y religiosa por la promesa de un héroe que vendrá en su auxilio.

En la tradición húngara encontramos la figura de Chaba, hijo legendario de Atila, rey de los hunos, quien es un típico ejemplo del héroe que retorna. En líneas generales la historia de Chaba es como sigue:

"Chaba, el hijo menor de Atila, llegó a ser rey de los hunos después de la muerte de su padre. Por la astucia de su archienemigo Detre el Sajón, que fue sólo parcialmente derrotado por el padre de Atila y quien durante el reinado de Atila, fue un príncipe vasallo de los hunos, éstos comenzaron a destruirse entre sí en la llamada 'batalla de Krimhilda' (prelium Crumhelt)."

"Sólo parte del pueblo huno sobrevivió esta catástrofe. Con alguno de ellos Chaba huye por la legendaria 'Grecia' a la antigua patria de su pueblo, a la igualmente legendaria 'Escitia'."

"De acuerdo con las tradiciones de siglos posteriores él regresó por la Vía Láctea del cielo (primera fuente escrita en 1420) para continuar la lucha contra los mirmidones de los poderes de la oscuridad, quienes una vez ya habían ocasionado la caída del Imperio huno."⁹

Según esta versión Chaba es el héroe esperado, que cumple la promesa de su retorno, para continuar la lucha iniciada. En este caso, el héroe que retorna es un héroe guerrero, líder de todo un pueblo, enfrascado en la liberación patria. Pero en el caso de Chaba la leyenda y la historia se mezclan y presentan

otras versiones, que añaden elementos de interés:

"A los húngaros que, bajo sus príncipes Zuárd y Cadusa, se trasladaron a Grecia y nunca volvieron de allí, el Anónimo(*) los llamaba 'Sobamogera'. 'Mogera' significa 'magyar', húngaro. D. Pais trató de encontrar en las otras letras de aquella denominación el nombre de Chaba. En este caso el razonamiento lingüístico está fundamentado, tiene bases históricas. Según una versión mítica era vano esperar el regreso de Chaba de Grecia (Simón de Kéza, capítulo 21).(**) Es decir, en este caso el 'héroe vevenant' no regresó. Su empresa fracasó. A estos húngaros, por tanto, se les llama 'Sobamogera'--dice el Anónimo (cap. 45) 'id est stultus populus' 'porque no volvieron a su patria'."10

Esta versión nos muestra otro aspecto del mito del héroe que retorna. En ocasiones, las pruebas históricas comprueban o complementan los mitologemas, pero en otras ocasiones lo desmienten. Sin embargo, el hecho de que la versión histórica difiera del mito no destruye ni invalida éste, pues el mito se explica por sí mismo y opera en una esfera propia. En el caso del mito del héroe que retorna, aún cuando no se realice el retorno en el lapso de tiempo previsto, la esperanza misma de su retorno cobra importancia por la fuerza de cohesión que ejerce.

El ejemplo que tomaremos ahora pertenece a los chéremis, un pueblo del grupo fínico, localizado al Este de la Rusia Europea. El héroe de este mitologema se llama Chumbulat:

"Los chéremis dicen--así reza nuestra narración--que en un entonces muy remoto, vivió entre ellos un poderoso héroe de nombre Chumbulat, que siempre defendía a los chéremis contra sus enemigos. Ha vivido mucho tiempo, pero un día llegó su hora suprema. Llorando le rodeaban los chéremis. El, empero, les dijo: "¡No lloreis! ¡Yo, aunque muerto, os ayudaré! Al llegar vuestros enemigos, tendréis que venir a mi tumba, gritando: ¡Chumbulat! levántate: vino el enemigo! Y yo me levantaré y os defenderé contra ellos." Y Chumbulat murió. Los chéremis lo sepultaron en una montaña altísima; junto con todas sus armas y con su caballo. Un día apareció el enemigo. Los chéremis, pues, corrieron a la montaña y llamaron a Chumbulat con voz alta. De repente se abrió la roca, y montado en su rocín, salió el héroe, venció al enemigo y luego volvió al monte, que otra vez se abrió ante él, y lo engulló junto con su caballo. Durante largos siglos, Chumbulat salvaba siempre a sus hermanos de dicho modo. Un día, los niños, jugando despertaron al héroe, así como lo han visto de los adultos. Lo hicieron eso tres veces. Chumbulat se enojó y dijo a los chéremis que no vendría más a su auxilio, y más aún: se cambiaría en su enemigo. Desde aquel día, los chéremis viven abandonados, luchando con las terribles plagas, que les mandó y manda Chumbulat."11

El mitologema de los chéremis presenta un héroe guerrero al igual que Chaba. Al igual que Chaba también, Chumbulat ha muerto y regresa al mundo de los vivos cuando lo desea. Esta característica extraordinaria es común a casi todos los héroes que retornan, de una forma directa o indirecta. En algunos mitologemas sabemos de la muerte "real" del héroe. En otros

aunque se oculta, llegamos a intuir que su retorno es del mundo de ultratumba o al menos ha estado ligado a él. Chumbulat se constituye por tanto en un mensajero de la muerte, de hecho es portador de ésta en su carácter de exterminador del enemigo y finalmente de sus hermanos. Aquí cabe destacar también el aspecto demoníaco del héroe que trae la desgracia aun sin quererlo o sin saberlo. En muchos casos el retorno, aunque deseado, se prevee como trágico, o resulta serlo posteriormente. La tragedia que ocasiona su retorno puede recaer no sólo en los que están ligados a él, pero también sobre sí mismo. Este fenómeno se explica, en parte, por el hecho de que el héroe ha dejado de pertenecer al mundo de los vivos. Su desarraigo con este mundo le imposibilita una acción adecuada.

El escritor inglés, Alfredo Lord Tennyson, utiliza una leyenda popular que reviste las características del héroe que retorna, para realizar su poema narrativo Enoch Arden.¹² El tema de Enoch Arden, como el mismo autor nos indica, fue contado a él por el escritor Woolner, aunque él mismo es también contado en Bretaña y otros países. Estas observaciones del autor añaden un elemento de imprecisión al origen del tema y recalcan el elemento repetitivo del mismo en diferentes culturas, lo que comprueba el carácter universal del mismo. La diversidad de idiomas a que ha sido traducido demuestra también la universalidad y aceptación del tema.

Desde el principio, la figura de Enoch Arden, el héroe que retorna, se muestra como una de naturaleza fuerte, áspera, valiente, intrépida y aventurera. Cuando niño es el que se impone en los juegos infantiles por su fuerza, cuando joven es el que se adelanta y se atreve conquistar a Annie y es él también el que se aventura en el viaje en barco, más bien en busca de aventuras que de bienestar para su familia. Lo precipitado del viaje y su actitud frente al hijo enfermo y su esposa en la miseria, a quienes abandona a su suerte, nos comprueban que es la aventura envuelta en el viaje lo que más le atrae de éste. En el momento de la despedida la promesa del retorno aparece en un tono incierto:

"For I'll be back, my girl, before you know it."
 "That I shall look upon your face no more."¹³

Durante el tiempo que Enoch está ausente, su esposa padece muchas privaciones y dificultades. La espera por su parte es una llena de tristeza y de poca fe en su retorno. Durante ese tiempo su amigo y compañero de juego en la infancia, Philip, le ofrece su apoyo moral y económico, el cual Annie rechaza al principio. Con el paso del tiempo su amigo comienza a sustituir a Enoch, primero como proveedor, luego como padre y finalmente como esposo. Durante su ausencia sólo sabemos del paradero del héroe a través de una visión incierta, como un sueño, en donde éste se encuentra en una isla abandonada. Esta isla aparece como un lugar irreal, de fantasía, fuera del tiempo.

El elemento del tiempo aparece como el elemento que desvanecerá la esperanza de su retorno. Finalmente el héroe regresa a su patria y descubre que ha sido sustituido completamente en su hogar. Aquí comienza una lucha interior, que culmina en la decisión de no descubrir su identidad, hasta después de muerto. Esta decisión constituye su verdadero acto heroico. Con este salva a su esposa, a sus hijos y a su amigo de la vergüenza pública y la tragedia íntima que significará su aparición. El héroe sufre su tragedia en silencio y si accede a que se revele su identidad después de muerto, es para probar que cumplió su promesa de retorno y que su amor superó los límites que se suponía. El primer verso del último terceto nos da el sentido heroico a que me refiero. El último verso de este terceto implica que el secreto se descubrió.

"So past the strong heroic soul away.
And when they buried him the little port
Had seldom seen a costlier funeral." 14

En la cultura de los indios aztecas de México encontramos la figura de un héroe que retorna, en este caso el héroe es una deidad del panteón azteca, Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Valiéndose del mito azteca y de la figura histórica de Hernán Cortés, Carlos Fuentes, el afamado escritor mexicano, elabora su drama, Todos los gatos son pardos. La conjunción de ambas figuras no es arbitraria por parte del

autor, y así se encarga de explicarlo. El mitologema de Quetzalcóatl es como sigue:

"...Tezcatlipoca, Ilhumécatl y Toltécatl (todos ellos mágicos certificados) decidieron expulsar de la ciudad de los dioses a Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, el creador de los hombres y el instructor en las artes básicas: el cultivo del maíz, el pulimento del jade, la pintura de mozaico y el tejido y pintura del algodón. Pero necesitaban un pretexto: la caída. Pues mientras representase el más alto valor moral del universo indígena, Quetzalcóatl, era intocable. Prepararon pulque para emborracharlo, hacerle perder el conocimiento e inducirlo a acostarse con su hermana, Quetzaltépatl. Como en las historias bíblicas, la embriaguez y el incesto serían una tentación suficiente. Pero ningún patriarca hebreo era dios; y los demonios mexicanos sabían que Quetzalcóatl lo era. ¿Bastarían las tentaciones humanas? Para desacreditar al dios ante los hombres, sí. Pero, ¿para desacreditarlo ante los dioses y ante sí mismo? Entonces Tezcatlipoca, el brujo de la noche, el espejo humeante dijo: "Propongo que le demos su cuerpo." Tomó un espejo, lo envolvió en algodones y fue a la morada de Quetzalcóatl. Allí, le dijo al dios que deseaba mostrarle su cuerpo. "¿Qué es mi cuerpo?" preguntó con asombro Quetzalcóatl. Entonces Tezcatlipoca le ofreció de su apariencia, y la serpiente de plumas se miró y sintió gran miedo y gran vergüenza: "Si mis vasallos me vieses--dijo--huirían lejos de mí." Presa del terror de sí mismo--del terror de su apariencia--Quetzalcóatl, esa noche, bebió y fornicó. Al día siguiente huyó, hacia el oriente, hacia el mar. Dijo que el sol lo llamaba. Dijeron que regresaría; por el oriente, por el mar." 15

He aquí el mitologema del dios Quetzalcóatl, el héroe esperado de los aztecas. En este caso la historia se encarga de confirmar y cumplir el mito. Los aztecas esperaban el retorno de un dios del cual no conocían su apariencia; pero sabían el lugar y la fecha del regreso y su fe era inquebrantable:

"Desconocida, la identidad de Quetzalcóatl fue usurpada por un hombre que llegó a destruir el tiempo y el espacio inventados para recibirlo. Hernán Cortés, al desembarcar en México el día previsto por los augurios divinos, cumplió la promesa destruyéndola. México impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó e impuso a México la máscara de Cristo". 16

Nuestro último ejemplo lo constituye una tradición, vigente en la actualidad, en una isla del Caribe. En un pueblito de la provincia de La Vega en la República Dominicana se recuerda con veneración la figura de una anciana, quien en vida fue líder comunal en el rescate de tierras de los latifundios privados y del gobierno. Mamá Tingó, que así le llaman, murió cerca de los 80 años en un enfrentamiento con la milicia, cuando quisieron quitarle los terrenos rescatados por sus "hijos". Años después de su muerte se celebran homenajes de recordación en donde campesinos de lo más alto y lo más lejos se congregan, bajo lluvia y bajo sol a cantar canciones alusivas a la tierra, en donde la Madre Tierra y Mamá Tingó se funden y confunden en una sola figura. La fuerza

espiritual y comunitaria entre estos cánticos, cantados al compás de la tambora de Mamá Tingó, que es como decir el tambor sacramental Voudou o Santero, es tal, que hasta un espectador ajeno a la leyenda dice: "parecía como si en cualquier momento aparecería Mamá Tingó".

Capítulo III

Mackandal héroe revolucionario

El tiempo histórico contenido en El Reino de Este Mundo abarca unos sesenta años, aproximadamente. La narración comienza en los albores de la Revolución Francesa y culmina años después de la muerte de Henri Christophe, acaecida en 1820. La narración de la novela está formada por el entrecruzamiento de varios episodios, sin aparente conexión histórica o lógica, pero a los cuales el autor logra darle una perfecta hilación. Hay dos factores que ayudan a lograr esta hilación, primero el episodio de la vida de Mackandal y segundo los personajes del propio Mackandal y de Ti Noel. En Ti Noel encontramos lo que podríamos llamar el personaje omnipresente, quien en ocasiones juega el papel de narrador, de informador del pasado o augur del futuro; y quien se encarga de mantener viva la imagen de Mackandal y la esperanza de su retorno cuando éste está vivo, y llamativamente, aun después de su muerte. Mackandal, al igual que Ti Noel, es el personaje cuya presencia se siente durante casi toda la obra, pero a diferencia de éste y, por lo mismo más interesante, casi nunca está presente realmente. Este fenómeno, aparentemente contradictorio, en el personaje de Mackandal, se logra por el carácter en sí enigmático de la figura, lo maravilloso de su historia y por la forma con que Carpentier brega con el material. Para comprender este método y la actitud del autor frente a este material será bueno acercarnos al prólogo que escribiera el

propio autor al libro.¹ En él, el autor nos dice que la narración de los hechos contenidos en la obra ha sido hecha "dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles". Esta actitud es similar a la actitud que hemos recalcado se debe seguir frente al mito, por que éste, al igual que la realidad extraordinaria, nos revela sus maravillas al dejarse que fluya libremente. Veamos ahora cual ha sido esa realidad en que se ha fundamentado Carpentier para desarrollar la narración del episodio de Mackandal. Según Alfred Metraux la historia es como sigue:

"De fait, il ne semble pas que les révoltes d'esclaves aient revêtu, en Haïti, un caractère typiquement messianique. Certains chefs néanmoins ont assumé le rôle de prophètes ou de thaumaturges. Le plus célèbre d'entre eux est Macandal qui fut un des précurseurs de l'indépendance haïtienne, puisque sa tentative d'insurrection date de 1757. C'était un Africain originaire de Guinée qui, ayant été estropié sur une plantation, s'était fait 'marron' et avait pris la tête d'une bande d'esclaves fugitifs qu'il avait réussi à fanatiser. 'Il avait persuadé les negres qu'il était immortel et leur avait imprimé une telle terreur et un tel respect qu'ils se faisaient un honneur de le servir à genoux et de lui rendre un culte qu'on ne doit qu'à la divinité dont il se disait l'envoyé. Les plus belles négresses se disputaient l'honneur d'être admises à sa couche'.

Il semble avoir conçu le projet de chasser les Blancs de Saint-Domingue et d'en faire un royaume noir indépendant. Son arme était le poison. Il exhortait ses partisans à faire disparaître par ce moyen les gens de la grande case, à décimer les ateliers et à exterminer le bétail. Ayant commis l'imprudance d'assister à une danse sur une habitation il fut reconnu et arrêté. Condamné à être brûlé vif il avait fait repandre le bruit qu'il échapperait aux

flammes sous la forme d'une mouche. La faule qui assistait à son supplice put croire un instant que sa prophétie se réalisait. Les efforts violents que la douleur lui faisait faire arrachèrent le poteau auquel il était attaché et il culbuta par-dessus le bûcher. Un cri s'éleva de la place: "Macandal sauvé. Une panique s'ensuivit, mais Macandal, lié sur une planche, fût de nouveau jeté dans les flammes. Bien que son corps fût incinéré, beaucoup de Noirs se refusèrent à croire qu'il avait péri dans le supplice. Aujourd'hui encore, le nom de 'macandal' vit dans la mémoire populaire, mais comme synonyme de 'poison' et d'empoisonneur".²

En la cita de Metraux se encuentran contenidos los episodios más importantes de la historia de Mackandal, en la cual se basa Carpentier para realizar su obra. Como veremos adelante, Carpentier ha seguido esta realidad histórica aun en sus detalles mínimos, pero su posición y los resultados obtenidos distan mucho de ser los de una narración histórica. No se puede hablar de su obra ni siquiera como novela histórica; la intención del autor y la estructura misma de la obra no se ajustan a ese tipo de novela.

Para tener una visión más amplia y otro punto de comparación, veamos otra versión del origen del mito del héroe Mackandal según nos la ofrece Milo Rigaus:

"La grande histoire rapporte que Makendal était, lui aussi, un papa loa voodoo, et que, comme les occupants français d'alors savaient qu'il se livrait au même travail patriotique et révolutionnaire que Boukman, il fut arrêté et, à la suite d'un simulacre ou non de jugement, fut condamné à être brûlé vif en place publique. Entouré de

gardes, Makendal fut donc conduit au bûcher. Mais, 'monté par un mystère voodoo' au moment où les flammes commençaient à lécher son corps, il pussa un cri strident pour se moquer de ses bourreaux, et, se defaisant de ses liens comme par enchantement, il s'échappe du lieu du supplice, sans que personne put l'en empêcher. En formant une des plus belles légendes ou une des plus curieuses vérités de l'histoire de voodoo, le sort de Makendal prouve l'influence prépondérante exercée par les mystères dans la formation de l'esprit des populations haïtiennes. Makendal passe même pour avoir été un des 'houn' gan' (*) qui conseillaient politiquement l'empereur Dessalines dont un des oum'phor était au pont de Merotte; un chant, encore assez souvent utilisé dans les cérémonies voodooesques, en est resté.³

En la cita de Rigaus faltan algunos elementos de la historia de Mackandal como lo son la atracción que ejercía sobre las mujeres de su raza, la estrategia del veneno como arma de lucha y la "realidad" de su muerte. A pesar de faltar estos datos, o quizás por lo mismo, la narración de Rigaus al concentrarse en el episodio final de su captura y ejecución, nos brinda una visión más amplia y nos aclara mejor el origen del mito. La actitud del autor no es racionalista; a diferencia de Metraux, Rigaus nos brinda la narración del mito en su frescura primigenia. No por esto su actitud deja de tener rigor científico puesto que con esto nos muestra los elementos que toman parte en la formación de un mito y la influencia de éstos sobre un pueblo. El final de ambas citas comprueban la influencia del mito de Mackandal y la vigencia dentro del culto de la religión Voudu.

Estando en conocimiento de la historia de Mackandal y del origen del mito acerquémonos ahora a la recreación artística del mismo por parte de Carpentier. El método que utilizáramos seguirá la trayectoria de Mackandal desde su formación como hombre, como héroe revolucionario, como el héroe esperado y como el héroe que retorna, hasta su paulatino desvanecimiento al final de la obra.

La obra está dividida en cuatro partes, que a su vez se subdividen, en ocho capítulos la primera, siete capítulos la segunda y tercera y cuatro capítulos la cuarta parte. En el primer capítulo de la primera parte se nos presentan dos de los personajes centrales de la obra, Monsieur Lenormand de Mezy, el gran hacendado y Ti Noel, esclavo del primero. Ya en este capítulo se comienza a perfilar el carácter de los personajes y el papel que van a desempeñar dentro de la obra. Un tercer personaje es introducido aquí de forma indirecta, este es Mackandal, quien llega a nosotros por la recordación de Ti Noel. Esta situación nos anticipa varios datos importantes del desarrollo posterior de la obra; la fascinación que sobre Ti Noel y los demás esclavos ejerce Mackandal con sus narraciones, el conocimiento que tiene Mackandal sobre la religión africana y sobre la política, y la relación Ti Noel-Mackandal que se va a intensificar posteriormente. El "profundo saber de Mackandal" va desde la historia de las guerras y migraciones de los pueblos del continente Africano--de donde proviene--, las historias y

leyendas de los reyes y guerreros, reales y legendarios, que participaron en estas guerras, y este saber se complementa con el conocimiento de la situación social y política existente en Europa. Por medio de esta recordación, se establece un contraste y enfrentamiento entre dos mundos que estarán en pugna durante toda la obra. De un lado el mundo de los Blancos, los amos, los colonizadores, los explotadores, la metrópoli, representado en primera instancia por Monsieur Lenormand de Mezy; del otro lado el mundo de los Negros, los esclavos, los colonizados, los explotados, la colonia, representado en las figuras de Ti Noel y Mackandal. Junto a esta dicotomía que se refiere mayormente a lo social, político y económico se encuentra la dicotomía en el plano religioso entre la religión cristiana y la religión pagana africana.

La primera aparición de Mackandal realmente se realiza en el segundo capítulo, "La Poda", en donde se nos resalta nuevamente la atracción que ejerce sobre Ti Noel, los esclavos y las mujeres. Tres características fundamentales sobresalen de esta descripción que lo van a definir como el héroe en que ha de convertirse: el físico, ojos inyectados, torso potente, cintura delgada; sus artes de narrador que unido a su voz, "grave y sorda", imponía silencio a los hombres y seducía a las mujeres. De esta corta descripción surge la figura de Mackandal, imponente y enigmática al mismo tiempo. Tan bien delineada, de manera tal que llegamos a sentir su presencia, aun en los pasajes en que no está presente

en la narración. Mackandal aun no ha hablado--solo lo hará una vez--y ya su figura se ha impuesto. A pesar de esta sintética, pero certera descripción, esta figura imponente, que llena todo el ámbito, llega a tener una naturaleza un tanto difusa que nos impide acercarnos demasiado a su interioridad. De tal forma el autor nos presenta esta figura rodeada de un aura clarioscura tras la cual vemos sus contornos lindando entre lo real e irreal.

La súbita mutilación de Mackandal, al final del capítulo, nos sorprende después de esta imponente introducción. Este incidente de degradación física ejerce en el mandinga una incitación de venganza y actúa como agente catalítico en su decisión de hacer la revolución contra los Blancos. A partir de este incidente, Mackandal comienza a prepararse para la misión que él mismo se ha impuesto.

El haber sido relegado a un trabajo sedentario a causa de la amputación le brinda la oportunidad de "iniciarse" en el conocimiento de las facultades venenosas de ciertas plantas, cap. III, "Lo que hallaba la mano". Junto a este conocimiento, Mackandal se "inicia" en los misterios de la religión Voudou. Esta iniciación se realiza con la colaboración de una vieja bruja, una Maman Loi, con la cual Mackandal experimentaba las propiedades venenosas de las plantas sobre los animales. También se hablaba de animales de descendencia humana y hombres con poderes licantrópicos. Al lado de Mackandal se inicia

también Ti Noel, aunque su conocimiento no llega a ser tan profundo como el del mandinga. Su reacción es de asombro ante los acontecimientos milagrosos y admiración a Mackandal y a la Maman Loi.

Una vez finalizado este proceso de iniciación y confirmados los poderes mágicos que le convertirán en el "Señor del Veneno", Mackandal está listo para iniciar su primera estrategia que lo convertirá en héroe revolucionario, me refiero al envenenamiento en masa. En este momento y ante la convicción de sus poderes y de su misión como libertador de sus compatriotas es que Mackandal pronuncia sus únicas palabras en toda la obra:

"Ha llegado el Momento" 4

Este hecho resulta altamente significativo por ser la única vez que habla en la obra, por el momento en que lo hace y lo que dice. Mackandal no ha realizado aún ninguna acción heroica o fantástica y aparece aun en los límites de una realidad inmediata. A partir de aquí comienza su actuación dentro de una esfera cada vez más irreal y maravillosa y a partir de aquí también, se sume en un silencio absoluto.

La fuga de Mackandal de la hacienda y la imposibilidad de encontrarlo empieza a perfilarlo como el héroe esperado. Al final de este capítulo se nos brinda un dato que ayuda a comprender mejor la naturaleza rebelde de Mackandal:

"Además todo mandinga--era cosa sabida-- ocultaba un cimarrón en potencia. Decir mandinga, era decir díscolo, revoltoso, demonio".⁵

En el capítulo cuarto, "El Recuento", se intensifica la relación entre Ti Noel y Mackandal, que había sido afectada por la fuga del segundo. Esta separación significó más que la mera pérdida de un amigo para Ti Noel. Fue la pérdida de ese mundo fantástico y enigmático que rodeó siempre a Mackandal:

"La partida de Mackandal era también la pérdida de todo el Mundo evocado por sus relatos. Con él se habían ido también Kankan Muza, Adonhueso, los reyes reales y el Arco Iris de Widah".⁶

El reencuentro con Mackandal le abre nuevamente a Ti Noel las puertas de ese mundo fantástico:

"Por ello, al abrirse el alba, el mozo penetró en una caverna de entrada angosta, llena de estalagmitas que descendían hacia una oquedad más honda, tapizada de murciélagos colgados de sus patas. El suelo estaba cubierto de una espesa capa de guano que apresaba enseres líticos y espinas de pescado petrificados. Ti Noel observó que varias botijas de barro ocupaban el centro y que por ellas reinaba, en aquella húmeda penumbra, un olor acre y pesado. Sobre hojas de queso se amontonaban pieles de lagarto. Una laja grande y varias piedras redondas y lisas habían sido utilizadas, sin duda, en recientes trabajos de maceración".⁷

Aquí vuelve a presentarse Mackandal dentro de una esfera "hermética", tanto por lo oculto y enigmático, como por su proximidad con el mundo de los muertos. Mackandal adquiere otra dimensión en su personalidad que hasta ahora solo había sido insinuada, la de héroe revolucionario. Ti Noel se entera que Mackandal planea una revolución de los negros esclavos contra los blancos, para la cual cuenta con su cooperación. Este movimiento revolucionario tiene sentadas sus bases en las creencias religiosas del Voodoo. La actitud de Ti Noel sigue siendo de admiración y asombro frente a Mackandal, entre lo cual se destaca su asombro por el trabajo revolucionario que había comenzado el mandinga y por su aspecto físico:

"Mackandal había adelgazado. Sus músculos se movían, ahora a ras de la osamenta, esculpiendo su torso con potentes relieves. Pero su semblante, que ofrecía reflejos oliváceos a la luz del candil, expresaba una tranquila alegría. Su frente era ceñida por un pañuelo escarlata, adornado con sartas de cuentas."⁸

Esta descripción de su físico logra el efecto de ir desvaneciendo su figura, anteriormente imponente y corpulenta, en una cadavérica. Este recurso es utilizado por el autor para acercar más al héroe a un mundo irreal, en el cual estará lindando cada vez más entre la vida y la muerte, lo real y lo irreal. Será el mismo recurso que utilizará después de su muerte para ir desvaneciendo la figura hasta el final de la obra.

El episodio que cierra el capítulo, en el cual mueren envenenados los primeros animales de Monsieur Lenormand de Mezy, anticipa el fatal exterminio de animales y hacendados que se avecina. Es el inicio de Mackandal como el exterminador.

En "De Profundis", cap. V, se realiza el momento de consagración definitiva como héroe revolucionario activo, como "El Elegido", el "Señor del Veneno":

"El manco Mackandal, hecho un houngán del rito Rada, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores, era el Señor del Veneno. Dotado de suprema autoridad por los Mandatarios de la otra orilla, había proclamado la cruzada del exterminio, elegido como lo estaba, para acabar con los blancos y crear un gran imperio de negros libres en Santo Domingo. Millares de esclavos le eran adictos. Ya nadie detendría la marcha del veneno."⁹

El veneno aparece aquí como una fuerza avasalladora e incontenible con una naturaleza y "personalidad" propia e independiente. Su poder exterminador se realiza sigilosamente, desde las sombras y es imposible detectar su origen:

"El veneno se arrastraba por la Llanura del Norte, invadiendo los potreros y los establos. No se sabía cómo avanzaba entre las gramas y alfalfas, cómo se introducía en las pacas de forraje, cómo se subía a los pesebres..."

Pronto se supo, con espanto, que el veneno había entrado en las casas...

A las sombras de las cruces de plata que iban y venían por los caminos, el veneno verde, el veneno amarillo, o el veneno que no teñía las aguas, seguía reptando, bajando por las chimeneas de las cocinas, colándose por las hendidias de las puertas cerradas, como una incontenible enredadera que buscara las sombras para hacer de los cuerpos sombras...

Pero el veneno seguía diezmando las familias, acabando con gentes y crías, sin que las rogativas, los consejos médicos, las promesas a los santos, ni los ensalmos ineficientes de un marinero bretón nigromante y curandero, lograran detener la subterránea marcha de la muerte.¹⁰

De esta forma realiza el autor la maravillosa descripción del veneno, logrando una identificación de éste con la muerte. Mediante esta caracterización del veneno se logra también, una identificación del veneno con la figura de Mackandal en donde éste, además del Señor del Veneno se convierte en el veneno mismo.¹¹ Por esta doble identificación nos es lícito hablar de Mackandal como el "Señor de la Muerte", portador de ésta y conocedor de sus misterios. Esto es una prueba más que sustenta la relación antes planteada de Mackandal con la esfera "hermética", en su aspecto relacionado con la muerte.

El tono que utiliza el autor en todo el capítulo armoniza magistralmente con los acontecimientos descritos en él. La muerte, la peste y la podredumbre son presentadas con un realismo descarnado, mediante acertadas imágenes visuales, auditivas y olfativas:

"El hecho era que las vacas, los bueyes, los novillos, los caballos, las ovejas, reventaban por centenares, cubriendo la comarca entera de un inacabable hedor de carroña. En los crepúsculos se encendían grandes hogueras, que despedían un humo bajo y lardoso, antes de morir sobre montones de bucráneos negros, de costillares carbonizados, de pezuñas enrojecidas por la llama"...¹²

"La Llanura--hedionda a carne verde, a pezuñas mal quemadas, a oficio de gusanos-- se llenó de ladridos y blasfemias."¹³

Esta difícil armonía en la descripción de episodios, esencialmente macabros y desagradables mediante imágenes poéticas, que sin dejar de ser realistas, logran dar una visión de extraña belleza, es utilizada en muchas otras partes en la obra: la muerte de Mackandal, en la página 51, el sacrificio del cerdo negro al sellar el pacto con Bouckman, en la página 63, la exposición de la cabeza de Bouckman como escarmiento público, en la página 70, son solo algunos ejemplos de este recurso.

Tras la acusación de Mackandal, se detiene la marcha exterminadora del veneno y el héroe tiene que buscar nuevo refugio. Como en su primera fuga, lo lógico es que el mandinga busque el auxilio de sus poderes mágicos, adquiridos en virtud de su investidura e iniciación en los misterios herméticos del Voudou. Mackandal, quien hasta este momento, a pesar de aparecer como "El Elegido" y dotado de ciertos poderes mágicos, aun mantiene su humana naturaleza, pasa a

adquirir los poderes licantrópicos que marcan un paso más hacia su total mitificación después de su "verdadera" muerte. Al cabo de varios meses de afanosa búsqueda se hacían las más variadas conjeturas sobre el paradero del mandinga. Es sin embargo del conocimiento general entre los esclavos su "verdadero" paradero:

"De noche, en sus barracas y viviendas, los negros se comunicaban, con gran regocijo, las más raras noticias: una iguana verde se había calentado el lomo en el techo del secadero de tabaco; alguien había visto volar, a mediodía, una mariposa nocturna; un perro grande, de erizada pelambre, había atravesado la casa, a todo correr, llevándose un pernil de venado; un alcatraz había largado los piojos--tan lejos del mar--al sacudir sus alas sobre el emparrado del traspatio.

Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconodido, el alcatraz inverosímil no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales."¹⁴

En este momento estamos de lleno en el mito. Mackandal ha cruzado los límites de la realidad inmediata, aún más, ha cruzado la barrera entre la vida y la muerte. En cada metamorfosis animal está implícita la muerte a una forma de vida y el nacimiento a una nueva. Si nos detenemos aquí a considerar esta muerte y resurrección, se nos hará más comprensible

su mitificación en el momento de la ejecución. "Ahora, sus poderes eran ilimitados"--dice el autor--y no sin razón, pues para él y sus seguidores Mackandal ha logrado, ya, su mayor triunfo--sobre la muerte--y el cumplimiento de su promesa. En este momento Mackandal se ha realizado como el verdadero héroe mítico: aquel que se destaca como el mejor y más valiente de los hombres, poseedor de atributos superiores a los de los demás hombres, sin llegar a la dimensión de dios.

Es en este momento en donde se menciona la esperanza--certeza más bien--de su retorno junto a los "Señores de Allá", para completar el exterminio de los blancos iniciado por Mackandal. Inmediatamente se nos muestra el tiempo transcurrido en la espera y la señal de su retorno:

Aquí "Cuatro años duró la ansiosa espera, sin que los oídos bien abiertos desearan de escuchar, en cualquier momento, la voz de los grandes caracoles que debían de sonar en la montaña para anunciar a todos que Mackandal había cerrado el ciclo de sus metamorfosis, volviendo a asentarse, nervudo y duro, con testículos como piedras, sobre sus piernas de hombre."¹⁵

Lo que el autor nos describe en el trozo arriba citado es lo que debía ocurrir el día de su retorno y no el hecho consumado de su retorno. Pero aquí Carpentier logra dar la impresión de que es en este momento que Mackandal ha retornado. El retorno verdadero se realiza en el capítulo siguiente que,

llamativamente, se titula "El traje de hombre". De tal forma el autor logra una conexión entre ambos capítulos, mediante las últimas frases del que finaliza y el título mismo del que comienza. Esta conexión no solo se logra en este sentido sino que va más allá y se amplía por la descripción de la figura de Mackandal tras su retorno:

"Hacia más de dos horas que los parches tronaban a la luz de las antorchas y que las mujeres repetían en compás de hombros su continuo gesto de lava-lava, cuando un estremecimiento hizo temblar por un instante la voz de los cantadores. Detrás del Tambor Madre se había erguido la humana persona de Mackandal. El mandinga Mackandal. Mackandal Hombre. El Manco. El Restituido. El Acontecido. Nadie lo saludó, pero su mirada se encontró con la de todos."¹⁶

Aquí estamos frente a una de las "epifanías" de Mackandal. La figura de Mackandal, desvanecida y cadavérica en el transcurso de la obra, recobra su grandeza e imponente de los inicios de la obra. Su humana figura crece por los epítetos otorgados, que lo sitúan además, en una esfera superior a la humana. Por este medio, el autor logra restituir al héroe a la esfera humana--donde lógicamente pertenece--pero esta restitución no es solo a esta esfera pues posee aun, más ahora, atributos divinos o semi-divinos. La mutilación del héroe, hecho de clara degradación física y motivo de que fuera relegado a un plano inferior entre los esclavos, es elevado a una categoría superior, al aparecer aquí como epíteto de uno de

sus atributos, llamativamente escrito en mayúscula: "El Manco". Esto se sustenta cuando en el capítulo siguiente nos dice el autor que: "En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de un brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas."¹⁷ Es nuevamente Ti Noel, quien logra penetrar mejor en lo enigmático de la figura del héroe; es mediante su descripción que cobran mayor sentido los epítetos otorgados y se sustenta, nuevamente, la posición de Mackandal entre dos niveles de realidad:

"Ti Noel lo veía por vez primera al cabo de sus metamorfosis. Algo parecía quedarle de sus residencias en misteriosas moradas; algo de sus sucesivas vestiduras de escamas, de cerda o de vellón. Su barba se aguzaba con felino alargamiento, y sus ojos debían haber subido un poco hacia las sienes, como los de ciertas aves de cuya apariencia se hubiera vestido."¹⁸

Al final de este capítulo ya sabemos que Mackandal ha sido descubierto y se aprestan a su captura. En el próximo capítulo, "El gran vuelo", se realiza el final de la historia de Mackandal; final de la historia y principio de la leyenda, por que es aquí en donde se origina el verdadero mito de Mackandal.

Este episodio final es todo un espectáculo y como tal lo presenta el autor. El desfile de, "los esclavos iban ennegreciendo lentamente la Plaza Mayor", "Como de palco a palco de

un vasto teatro conversaban a gritos las damas de abanicos y mitones, con las voces deliciosamente alteradas por la emoción", y de nuevo los esclavos, "Abajo, cada vez más apretados y sudorosos, los negros esperaban un espectáculo que había sido organizado para ellos; una función de gala para negros, a cuya pompa se habían sacrificado todos los créditos necesarios", luego la majestuosa entrada en escena del héroe, que provoca que, "De pronto, todos los abanicos se cerraron a un tiempo. Hubo un gran silencio detrás de las cajas militares", luego el punto culminante, la ejecución y el milagro, que retomaremos luego, y finalmente, "la confusión y el estruendo", "el estrépito y la grito y la turbamulta",¹⁹ que culmina en el regreso alegre de los esclavos a las haciendas y la incompreensión de los blancos por esta alegría; todo esto, es en síntesis el gran espectáculo del nacimiento de un mito, hábilmente recreado por Carpentier. Ha de notarse que en toda esta descripción hay una gran ironía por parte del autor, ironía que aparece anteriormente algo velada, y que aquí se desarrolla magistralmente. Se nota claramente que las simpatías del autor están de parte de los negros, quienes al estar en posesión de la "verdad", motivada por su fe religiosa, pueden burlarse de los blancos, quienes a causa de su actitud racionalista y su desconocimiento displicente de los misterios del Voudou se encuentran en, "total impotencia para luchar contra un hombre ungido por los grandes Loas". Después de la rebelión de los esclavos, Monsieur Lenormand de Mezy descubrirá la fuerza de cohesión que ejerce

el Voudou entre los negros:

"Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías. A lo mejor, durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus mismas narices, hablándose con los tambores de calendas, sin que él lo sospechara. ¿Pero acaso una persona culta podía haberse preocupado por las salvajes creencias de gentes que adoraban una serpiente?..."²⁰

Pero frente a este descubrimiento, que además se realiza tarde, el gran hacendado asume una actitud retrógrada la cual le entorpece, en vez de ayudarle, a comprender cabalmente las implicaciones de su propio descubrimiento. Esta actitud no es solo la de Monsieur Lenormand de Mezy, sino la de todo el mundo de los hacendados blancos de donde es representante éste. Es por esta misma actitud que se hace incomprensible para los blancos el milagro de la salvación de Mackandal. Veamos ahora el final de este gran espectáculo:

"Mackandal estaba adosado al poste de torturas. El verdugo había agarrado un rescoldo con las tenazas. Repitiendo un gesto estudiado la víspera frente al espejo, el gobernador desenvainó su espada de corte y dió orden de que se cumpliera la sentencia. El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó

en el aire, volando por sobre las
cabezas, antes de hundirse en las
ondas negras de la masa de esclavos.
Un solo grito llenó la plaza.
_____Mackandal sauvé!"²¹

Con esta descripción logra el autor, una de las mejores y más bellas reconstrucciones, más bien, re-creaciones míticas de la narrativa hispanoamericana del momento. De esta forma no solo se salva el mito, al recobrar su frescura primigenia, sino que también crece en dimensión, por la belleza poética con que es presentado. Para lograr este efecto se necesita un profundo y verdadero conocimiento del mito, un cierto respeto por los hombres que lo crean, y una conciencia clara de sus implicaciones posteriores. Carpentier posee todas estas cualidades, y como nos demuestra su obra, su actitud frente al mito no es la de un Monsieur Lenormand de Mezy. Pero tampoco puede ser su actitud la de un Ti Noel. Es por esto que el autor, tras habernos presentado el mito en su forma primitiva, nos brinda el lado racionalista del origen del mito:

"Y fue la confusión y el estruendo.
Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito."²²

Aún en esta descripción de la verdadera suerte de Mackandal, el autor se guarda de destruir el mito, tan bien elaborado anteriormente. Es por esto que nos dice que fueron "muy pocos" los que vieron el verdadero fin de Mackandal, frente a la gran multitud de esclavos que vieron y creyeron en su salvación.

Tras el milagro, los esclavos regresan tranquilos y contentos, por que "Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este Mundo." En esta frase se encuentran implícitas tres de las tesis más importantes, en relación a la leyenda de Mackandal y a la obra en general. Primero, el cumplimiento de la promesa; segundo, la permanencia en el reino de este mundo, con lo cual se reafirma el milagro de su salvación; y tercero, la esperanza de su retorno, que surge por el hecho de que el héroe haya permanecido en el reino de este mundo. En este momento será preciso echar una mirada retrospectiva para comprender mejor este fenómeno.

No es en este momento que realmente Mackandal ha cumplido su promesa, ni tampoco es aquí que ha permanecido en el reino de este mundo y la esperanza de su retorno tiene fundamento verdadero anteriormente.

Desde el momento en que Mackandal pronuncia sus únicas palabras en la obra, tras lo cual realiza su primera fuga, se comienza a esperar su retorno. El paciente trabajo revolucionario que realiza durante este tiempo, es el inicio del cumplimiento de su promesa y de su labor como héroe, la cual

culminará con la ofensiva del veneno. En este episodio de exterminio contra los hacendados se realiza el verdadero cumplimiento de la promesa y el destino heroico de Mackandal, en el cual el héroe realiza innumerables licantropías, es el tiempo verdadero en que el héroe permanece en el Reino de Este Mundo. La asistencia de Mackandal al baile de calenda, en donde fuera capturado, es el retorno final del héroe y el cumplimiento de su promesa, con lo cual cumple también su destino heroico. Ahora bien, luego de esta mirada retrospectiva, en la cual hemos visto comprobadas las tres tesis fundamentales que presenta la obra en cuanto al mito de Mackandal, echemos una mirada al resto de la obra, luego de la muerte del héroe.

La figura de Mackandal no volverá a aparecer en la obra; sin embargo estará ejerciendo influencia hasta el final, como anteriormente lo hizo. El milagro realizado en el momento de la ejecución es solo el inicio del mito, que se irá fijando aún más en el transcurso de la obra, por la esperanza del retorno, y que luego se irá desvaneciendo gradualmente sin llegar a desaparecer en su totalidad. Para demostrar este proceso será bueno citar ciertos pasajes de la obra, como hemos hecho hasta el momento.

Luego del episodio de la ejecución de Mackandal, comienza la segunda parte de la obra que tiene lugar veinte años después de este episodio. En el primer capítulo de esta parte se nos

narra el progreso en la ciudad del cabo y la vida licenciosa y degenerada en que había caído Monsieur Lenormand de Mezy. Al final del capítulo vemos cual es la reacción de los esclavos y la importancia de la figura de Mackandal, después de su muerte:

"Ante tantas inmoralidades, los esclavos de la hacienda de Lenormand de Mezy seguían reverenciando a Mackandal. Ti Noel transmitía los relatos del mandinga a sus hijos, enseñándoles canciones muy simples que había compuesto a su gloria, en horas de dar peine y almohaza a los caballos. Además, bueno era recordar a menudo al manco, puesto que el manco, alejado de estas tierras por tareas de importancia, regresaría a ellas el día menos pensado."²³

Aquí se destaca la vigencia de la figura de Mackandal, como fuerza cohesiva en la lucha de los esclavos; y, como se puede ver, ha cobrado grandeza como figura mítica puesto que se le reverencia y se le componen canciones a su gloria, lo que se hace solo a las divinidades o a los que están cerca de serlo. Todo lo anterior es una ratificación de la esperanza de su retorno.

En el segundo capítulo, "El Pacto Mayor", se introduce la figura de Bouckman el jamaiquino como el sucesor de Mackandal en la dirección de la rebelión de los esclavos. Es significativo, sin embargo, la forma tan escueta y real con que es descrito Bouckman. Su voz es potente y sus discursos estaban

llenos "de inflexiones coléricas y de gritos." Bouckman llega a pronunciar un discurso, Mackandal solo habla una vez, una corta frase. Predomina, sin embargo, en este episodio una atmósfera de magia y de misterio, que se logra por lo secreto de la reunión, por los cánticos ceremoniales y por el sacrificio ritual de un cerdo negro. En este momento estamos nuevamente en una esfera hermética, adentro de una religión mística, en el momento en que se "declaró que un Pacto se había sellado entre los iniciados de acá y los grandes Loas del Africa para que la guerra se iniciara bajo los signos propicios."²⁴ Aparte de que en esta reunión, la figura de Bouckman tiene muy poca importancia o peso en la obra. A diferencia de lo que ocurre con Mackandal en el momento de la ejecución, la muerte de Bouckman no es descrita con tal minuciosidad, solo tenemos el resultado posterior:

"La horda estaba vencida. La cabeza del jamaiquino Bouckman se engusanaba ya, verdosa y boquiabierta, en el preciso lugar en que se había hecho ceniza hedionda la carne del manco Mackandal."²⁵

Con esta descripción, tan real y descarnada, se presenta la suerte que ha corrido Bouckman, cuya figura pierde importancia en este momento. Junto a esta descripción reaparece la figura de Mackandal y la confirmación de su muerte real, sin embargo, su figura será evocada nuevamente y la esperanza de su retorno se ratificará. Tras este episodio, el más importante

de la segunda parte de la obra, prosigue, el traslado a Santiago de Cuba, capítulo V, de Ti Noel y Lenormand de Mezy, la llegada a Las Antillas de Paulina Bonaparte, y la huida de ésta a la isla de Tortuga tras desatarse una epidemia.

La tercera parte de la obra la constituyen los relatos que narran el periodo de esplendor y la caída del reinado de Henri Christophe, el rey negro. Ti Noel, capturado por el ejército real, es obligado a trabajar en la construcción de la Ciudadela La Ferriere, fortaleza militar de dimensiones ciclópeas. Ti Noel sufre y padece en esta esclavitud, tanto o más que en la que pasó con Lenormand de Mezy, puesto que aquí quien le esclaviza es uno de su propia raza y descendencia. Pero el sentido verdadero de esta esclavitud y de las anteriores, sólo será comprendido por Ti Noel al final de la obra y serán las palabras y acciones realizadas por Mackandal las que le darán este significado.

Hacia el final de la obra, capítulo II, Parte IV, Ti Noel cae en una locura senil. Refugiado en las ruinas de la casa de su antiguo amo, rodeado de unos escasos muebles, rescatados en el saqueo del palacio de Sans-Souci, y ataviado con una casaca de Henri Christophe, Ti Noel comienza a exhibir sus delirios de grandeza y se auto-proclama rey de aquellos contornos. En este momento el recuerdo de Mackandal irrumpe en su memoria:

"A su mente volvían borrosas reminiscencias de cosas contadas por el manco Mackandal hacía tantos años que no acertaba a recordar cuándo había sido. En aquellos días comenzaba a cobrar

certeza de que tenía una misión que cumplir, aunque ninguna advertencia, ningún signo, le hubiera revelado la índole de esa misión. En todo caso, algo grande, algo digno de los derechos adquiridos por quien lleva tantos años de residencia en este mundo y ha extraviado hijos desmemoriados, preocupados tan sólo de sus propios hijos, de este y aquel lado del mar".²⁶

Mediante esta reminiscencia la figura de Mackandal, medio olvidada y casi desvanecida hasta este momento, pasa a cobrar importancia nuevamente en la obra. La misión que había cumplido Mackandal pasa a inspirar a Ti Noel sobre su propia misión. Se nos comienza a revelar también cual es la verdadera misión del hombre y en donde hay que realizarla. Por esta reflexión cobra verdadero sentido el título del capítulo, "La Real Casa". Al final de la obra veremos como la verdadera residencia del hombre se encuentra en este mundo terreno. Pero, en este momento, Ti Noel no comprende estas reflexiones y confunde La Real Casa con La Casa Real, por lo cual se constituye en rey, como quedó dicho. Para llegar a una cabal comprensión, Ti Noel necesitará experimentar, en cuerpo propio, las experiencias licantrópicas que realizara una vez Mackandal.

En una ocasión en que Ti Noel quiso alejar de "sus tierras" a ciertos agrimensores que amenazaban con destruir su "reino", "Ti Noel supo, por un fugitivo, que las tareas agrícolas se habían vuelto obligatorias y que el látigo estaba ahora en manos de mulatos republicanos, nuevos amos de la Llanura del

Norte." Frente a esta revelación, Ti Noel se llena de espanto y ya no piensa en la salvación de sus "súbditos", sino en la suya propia:

"Por ello, el recuerdo de Mackandal volvió a imponerse en su memoria, y, en este sentido, Ya que la vestidura de hombre solía traer tantas calamidades, más valía despojarse de ella por un tiempo, siguiendo los acontecimientos de la Llanura bajo aspectos menos llamativos. Tomada esa decisión, Ti Noel se sorprendió de lo fácil que es transformarse en animal cuando se tienen poderes para ello. Como prueba se trepó a un árbol, quiso ser ave, y al punto fue ave."²⁷

En este momento Ti Noel, quien durante toda la obra ha seguido una trayectoria paralela a Mackandal, sin llegar a una fusión o identificación total con este, pasa a convertirse, por así decirlo, en su "alter-ego". Es en este punto en donde las existencias, hasta ahora paralelas, de los dos personajes se cruzan logrando una cabal identificación. Pero pronto veremos como este cruce será solo momentáneo y como, por él, Ti Noel llegará a comprender el sentido de la existencia del hombre:

"Ti Noel comprendió oscuramente que aquel repudio de los gansos era un castigo a su cobardía. Mackandal se había disfrazado de animal, durante años, para servir a los hombres, no para desertar del terreno de los hombres. En aquel momento vuelto a la condición humana, el anciano tuvo un supremo instante de lucidez."²⁸

Ti Noel había imitado el modo, pero equivocó los motivos. La labor de Mackandal deja de ser una individual para convertirse en una colectiva y sólo en esta perspectiva es que cobra permanencia y significado universal. El acto de Ti Noel es uno individual, lleno de cobardía y egoísmo y, en este sentido, carente de trascendencia. De esta forma el autor logra darnos no solo una obra de contenido y valor universal, en donde por lo particular llegamos a lo universal, sino que también justifica la fuerza de cohesión y la recurrencia de la figura de Mackandal durante toda la obra. La figura del héroe, que después de su muerte ha estado fluctuando entre un desvanecimiento paulatino y unos instantes de resurgimiento momentáneo cobra al final de la obra una presencia mayor que dará sentido y cohesión a la obra total. Ti Noel, quien como hemos visto ha caído en una especie de demencia senil tiene un momento de lucidez, en donde por un acto de retrospección llega a comprender no solo el sentido de su existencia, sino la del Hombre en general:

"Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quien padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que

conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidades de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar dentro de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo."²⁹

En esta cita está comprendida la tesis principal que se propone mostrarnos el autor a través de la obra. La naturaleza curiosa e inconforme del hombre le lleva a un afán desmedido de conocimiento, aun en esferas fuera de sus límites humanos, hasta llegar a convencerse que este conocimiento tiene un límite, el cual le será imposible sobrepasar. De este desengaño surge uno de los problemas metafísicos más graves del hombre, el de lo trágico de su existencia limitada. La tragedia del hombre que quiere sobrepasar sus límites es el sentido profundo del mito de Icaro.

La visión del autor no es tan pesimista como se podría pensar; éste nos brinda una solución o al menos su posición frente al problema. Esta es la de imponerse Tareas, realizables dentro de los límites humanos de El Reino de este Mundo, que es el Reino que le pertenece. Su posición tiene un doble sentido; no solo que es este mundo terrenal, y no el celestial, el que le corresponde al hombre, sino que en este mundo, él es el Rey, o puede llegar a serlo. Es por esto que es necesario imponerse Tareas que le lleven a poseer su mundo, El Reino de los Cielos, no sólo no le pertenece, más aun, allí no hay

posibilidad de alcanzar nada, puesto que todo está establecido-- "per saecula saeculorum"--y todo es reposo. De esto se deduce que la existencia del hombre es una activa y no una pasiva.

En este aspecto es lícito hacer una comparación con el Fausto de Goethe. Fausto, cuya ansia de conocimiento y de placer más allá de sus límites humanos le lleva a hacer un pacto con Mefistófeles, mediante el cual éste le proveerá de todo goce y conocimiento, al final de la obra se salva, aun habiendo ganado el pacto Mefistófeles. Pero lo que nos preocupa ahora es la situación de Fausto antes de su salvación. Luego de recorrer tierra, cielos y esferas herméticas, Fausto llega a un reino en este mundo y trata de alcanzar su trono, el que consigue al final por artes de magia. Al principio lo que lo mueve es un ansia egoísta de poder, pero en el transcurso de su reinado llega a tener una genuina preocupación por los problemas de sus súbditos. En este momento Fausto se envuelve en una actividad febril que redundará en beneficios de los demás seres humanos, olvidando su egoísmo inicial. Es en este momento en que pronuncia las palabras que harían que Mefistófeles ganara el pacto. Pero estas palabras, dichas en este momento, tienen un significado diferente puesto que, al Fausto querer eternizar este momento, no es por un placer mezquino o egoísta, sino por un goce sublime en el cual se siente realizado plenamente como ser humano y por tanto más cerca de la divinidad. Los logros de Fausto fuera de las

esferas humanas fueron brindados por Mefistófeles, sin necesidad de acción ni trabajos por parte de Fausto. En este momento Fausto ha logrado algo por sí mismo, por su trabajo y acción en El Reino de este Mundo. De tal manera, una vez conquistado este Reino es merecedor del Reino de los Cielos, el cual se le otorga en premio.

Éste, quizás, es solo un aspecto de la justificación para la salvación de Fausto, pero nuestra preocupación primordial aquí no es la salvación de Fausto, ni probar la permanencia y universalidad de la obra, de sobra reconocida. Con esto queda probado el interés de Carpentier por temas universales de eterna preocupación humana. El autor de El Reino de este Mundo, consciente de su labor como novelista y en especial como latinoamericano, se da a la tarea de teorizar sobre la labor del novelista latinoamericano y sobre los rumbos que ha seguido y debe seguir la novelística actual en Latinoamérica. Sus principales consideraciones al respecto se encuentran contenidas en su libro Tientos y Diferencias³⁰, colección de ensayos y conferencias sobre estos y otros temas. Mediante el estudio de su obra teórica y su obra novelística, podemos comprobar que Carpentier cree fielmente en lo que predica y lo lleva a feliz realización en sus novelas. El Reino de este Mundo y El Siglo de las Luces,³¹ son el mejor ejemplo de esto. La primera de éstas se constituye en su teoría novelística, aplicada cabalmente, por vez primera. En ella se encuentran

los "contextos cabalmente americanos" que expone en su ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana", y cumple con lo que él cree debe ser el papel social del novelista.

Volviendo nuestra atención al final de la obra, vamos a analizar un último aspecto de ésta. Ti Noel, quien en un momento de lucidez, había comprendido el sentido de la existencia del hombre, se lanza de nuevo a la tarea de expulsar a los nuevos amos de su tierra. En este momento se desata "un gran viento verde", viento apocalíptico-similar al que extermina al último descendiente de la familia Buendía al final de Cien años de soledad de Gabriel García Márquez-- que exterminará todo lo que queda de una época pasada, dejando lugar a una nueva. Esta visión devastadora y cíclica resulta ser una pesimista, en la cual el hombre se encuentra atrapado eternamente. Pero podemos encontrar también su aspecto positivo en la esperanza que hay siempre en el comienzo de una nueva época; esperanza de una época mejor o de un retorno a una época anterior con menos complicaciones. Es éste el aspecto positivo que se puede encontrar en la teoría del Eterno Retorno.

En El Reino de este Mundo quedan abiertas ambas perspectivas, implícitamente. Es por esto que el autor al presentar la suerte final de Ti Noel lo hace de una forma incierta. Se nos insinúa que ha muerto, pero no hay certeza de ello puesto que, "desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel" y la insinuación de su muerte se nos da en una frase tan ambigua como,

"salvo, tal vez, aquel buitre mojado, aprovechador de toda muerte". Con este recurso logra el autor mantener una puerta abierta por la que pueden entrar, en un futuro, nuevas consideraciones sobre los hechos ocurridos en la obra, nuevos episodios que continuen o antecedan a estos; con lo cual ha logrado una obra con perspectivas eternas e inagotables.

Carlos Kerényi escribe a Thomas Mann el 30 de abril de 1934,³² comentando sobre el carácter inagotable que posee su novela José, carácter que como hemos dicho, posee también El Reino de este Mundo. Kerényi compara la novela de Mann, en este aspecto, con la segunda parte del Fausto, la cual es una continuación y ampliación de la primera, lógica, esperada, más aun, indispensable. Kerényi atribuye esta abundancia y este carácter inagotable al aspecto hermético que poseen ambas obras. Según él, es el encanto de lo divino, de lo humano y de lo espiritual lo que abre las puertas en dos sentidos, lo "puro mítico" y lo "simple humano". Si tomamos en cuenta el aspecto hermético que posee la obra de Carpentier, podemos situarla al lado de la de Mann y de Goethe en este aspecto de comparación que hace Kerényi, y mucho más si tomamos en cuenta su obra posterior, El Siglo de las Luces, como una especie de continuación y ampliación de la primera.

Hay, sin embargo, otro aspecto que explica también el carácter abundante e inagotable de estas obras y que en el caso de Carpentier cobra especial significación. Me refiero a la intención del autor, en especial el novelista, de convertir

su obra en un instrumento de análisis de situaciones y épocas, en un método de investigación y conocimiento de problemas eternamente humanos. Es el afán del hombre de abarcar el conocimiento, no solo de su porción de mundo o de su historia, pero también de la anterior y más aun el tratar de proyectarse hacia lo porvenir. Es este el carácter que tiene el Don Quijote de Cervantes, considerada por muchos, entre ellos Carpentier, como la primera novela en el sentido contemporáneo:

"En el aspecto insólito de la novela cervantina es donde veo inscrito, proféticamente, el futuro de la novela. La novela debe llegar más allá de la narración, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello, que Jean Paul Sartre llama 'los contextos'. En su época, Cervantes alcanzó los contextos de la materia novelística tan absolutamente como, en nuestra época, un Joyce o un Kafka."³³

En este abarcar los contextos,³⁴ Carpentier se ha destacado magistralmente, tanto en El Reino de este Mundo como en El Siglo de las Luces. Es de destacar, además, que Carpentier logra abarcar todos estos contextos y darnos una visión general de mundo, partiendo desde un episodio tan particular como lo es la leyenda de Mackandal; y como este personaje que apenas aparece en la obra y que solo habla en una ocasión, logra darle cohesión y sentido total a la obra. Es lo que ha hecho Cervantes con Don Quijote y Goethe con Fausto, aunque aquí los personajes centrales están, casi siempre, en escena.

En esta forma vemos como mediante la utilización del mito podemos llegar a grandes creaciones literarias y a profundos conocimientos del mundo y del hombre. Con esto vemos probado y justificado, no solo la importancia de estudiar estas obras desde una perspectiva mitológica, pero también la necesidad de estudio de una Ciencia de la Mitología. En el caso particular del mito del héroe que retorna hemos visto como éste ha brindado al autor una fuente de inspiración para crear una obra de carácter universal e inagotable.

Estando en conocimiento de la obra de Carpentier y de la forma con que ésta juega con el mito del héroe que retorna, estamos en posición de hacer un análisis comparativo con la obra de Almeida Garrett. Esta comparación es posible, no sólo en relación al tema del mito que ambos tratan, sino también en cuanto a la forma en que el mismo es tratado y en la hábil mezcla de historia y mito que logran ambos autores. El análisis mismo de la obra de Almeida Garrett nos mostrará estos puntos de contacto que enfatizaremos al final del trabajo.

Como medio introductorio al análisis del texto propiamente hablando, se hace indispensable acercarnos a los datos históricos

Capítulo IV

Don Juan de Portugal y Don Sebastián de Portugal

El tema del mito del héroe que retorna en Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett presenta varias complicaciones al análisis de la obra. Estas complicaciones son motivadas, principalmente, por la juxtaposición e identificación que hace el autor de las figuras de Don Juan de Portugal, ejemplos ambos del héroe que retorna. Complicación que aumenta por el hecho de que en la obra se están mezclando continuamente la verdad histórica, con la verdad de la leyenda y el mito, de ambas figuras; de lo cual surge en ocasiones, una confusión entre ambas, pero que al final resultará en una ampliación y complementación de las mismas. De esta forma el autor logra darnos dos verdades--o quizás dos porciones de una sola verdad--del mismo tema, cada una cierta dentro de su contexto.

Estando en conocimiento de la obra de Carpentier y de la forma con que éste brega con el mito del héroe que retorna, estamos en posición de hacer un análisis comparativo con la obra de Almeida Garrett. Esta comparación es posible, no sólo en relación al tema del mito que ambos tratan, sino también en cuanto a la forma en que el mismo es tratado y en la hábil mezcla de historia y mito que logran ambos autores. El análisis mismo de la obra de Almeida Garrett nos mostrará estos puntos de contacto que enfatizaremos al final del trabajo.

Como medio introductorio al análisis del texto propiamente hablando, se hace indispensable acercarnos a los datos históricos

y legendarios que poseemos de Don Juan y Don Sebastián de Portugal y sobre los otros personajes que forman parte del drama.

Respecto a Don Juan, Doña Magdalena y Don Manuel de Sousa, nos dice Rodrigues Lapa:

"En 1583 contraiu casamento (Manuel de Sousa) com uma senhora rica, D. Madalena de Vilhena, viuva de D. João de Portugal, morto na batalha de Alcácer. Por então, nenhuma dúvida restava que aquele fidalgo português tivesse sucumbido nas areias de Africa: numa carta régia de 11 de Janeiro de 1581 se dá como perdido na batalha ('perdido' significava 'falecido'); em outra, posterior, de 28 de Abril de 1589, como morto. Logo, o casamento fezse sem dificuldades, apesar de existirem filhos crescidos do primeiro matrimonio... (pp. XI-XII).

Por esse tempo, morre-lhe a sua única filha, Ana de Noronha. Não se sabe se a funesta notícia o surpreendeu longo dos seus, ou se, já de volta, assistiu em pessoa á horrível cena. A partir desse momento, desfeita a única razão que os a pegaria a este mundo, os dois esposos considerar-se-iam perdidos para ele. E esse profundo desânimo, esse tremendo sentimento de abandono, talvez mais acentuado em Madalena de Vilhena, criada numa atmosfera de misticismo, que explicam o divórcio dos dois conjuges, feito por mutuo consentimiento em 1613: Manuel de Sousa entrou nesse año para o mosteiro de S. Domingos de Bemfica, a esposa parao convento de Sacramento, pouco antes fundado pelos condes de Vimioso. (pp. XV-XVI)." 1

He aquí los datos históricos que poseemos sobre esta pareja, que decide abrazar la vida monástica, tras este sentimiento de desánimo existencial que le sobreviene tarde en su vida. Es un hecho nada raro, ni excepcional, que entre un matrimonio de muchos años de casados sobrevenga este cansancio y tedio de la vida conyugal. Tampoco era nueva para aquella época, la decisión que

tomaron. Los Condes de Vimioso, amigos de Doña Magdalena y Don Manuel, habían hecho otro tanto anteriormente. De todo esto se deduce que dicha historia no produciría una obra tan excepcional y mucho menos de elementos tan marcadamente trágicos y patéticos como los tiene el Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett. Se necesitaría una historia mucho más sugestiva y misteriosa para lograrlo, y he aquí lo que se construye alrededor de este episodio:

"Un día um romeiro vindo de Terra Santa procurou D. Madalena de Vilhena e disse-lhe que encontrara na Palestina um português que lhe mandava recordações. D. Madalena teve um sobressalto e, pedindo informações de homem, verificou angustiosamente que se tratava de D. João de Portugal, seu primeiro marido. En fim, o irmão de Manuel de Sousa, Frei Jorge Coutinho, levou o peregrino a sala dos retratos e teve a confirmação do horrível caso! D. João de Portugal era ainda vivo!

Oromanesco da existência de Manuel de Sousa tinha já sido assinalado por tres factos, fantásticos ou verídicos, pouco importa: os seus trágicos amores de mocidade, romanceados por Cervantes e revelados em 1617 na novela de Los trabajos de Persiles y Sigismunda* o cativo em Argel, e o estranho rasgo, em 1599, de ser o incendiário, por motivos de honra, da sua própria habitação. A sua vida estava já aureolada de fantasia. Nada mais natural que o povo visse no divórcio de 1613 não 'aquela aldrabada de Deus nas portas da alma', como o escritor define uma crise semelhante a sua, mas um mistério carregado de tragédia, com fortes laivos de missianismo-a doença moral do tempo. Assim se teria formado, quanto a nos, a lenda de Fr. Luís de Sousa."²

Es en base a esta creencia popular que Almeida Garrett construye su obra y son precisamente los elementos añadidos por la

fecunda imaginación popular los que le brindan la oportunidad de realizar una obra de valor y trascendencia permanente. Varios elementos de importancia en cuanto a la génesis de la obra, se encuentran contenidos en esta cita.

La noticia traída por el romero, según la cual Don Juan de Portugal estaría vivo en Palestina, pone de manifiesto la posibilidad de su retorno. Siendo Don Juan destacado combatiente en Tierra Santa, es de esperarse que el retorno a su patria causaría gran conmoción y lo cubriría de gloria, convirtiéndolo en un gran héroe nacional. En el seno de su familia, la conmoción sería igualmente grande, pero obviamente resultaría trágica.

El incendio de su casa, que provoca el propio Don Manuel, es igualmente aprovechado por Almeida Garrett, como se verá al final del primer acto.

Se destaca también de esta cita, la actitud del pueblo frente a esta historia, lo cual ilustra el papel que juega la imaginación popular en la génesis del mito. Sobre este particular es bueno recordar la posición de Almeida Garrett frente a las tradiciones populares, según quedó establecido en la introducción.

Es también la fecunda imaginación del pueblo portugués la que llega a crear la enigmática e interesante historia alrededor del Rey Don Sebastián de Portugal, la cual como se verá tiene tantos puntos en común con la de Don Juan:

"A incredulidade popular sobre a morte de el-rei D. Sebastião começou com as primeiras notícias que chegaram ao reino da derrota de Alcácer Quibir. Querem alguns que as esperanças

do povo fossem adrede sustentadas pelos que mais haviam instigado aquela triste jornada para evitarem a responsabilidade de seus fatais conselhos. O facto é que no público nunca se acreditou bem na morte de el-rei. E nenhum, de tantos que escaparam, nenhum disse nunca que o vira morrer. No epitáfio de Belém pôs-se a ressalva 'si vera est fama'. E varios impostores que em diversas partes apareceram tomando o nome de D. Sebastião, em vez de destruírem, confirmaram as suspeitas nacionais. O verdadeiro ou falso Sebastião, que foi entregue em Veneza e atormentado em Nápoles, deixou dúvidas profundas nos ânímos mais seguros.

Menos bastaba para dar cor e crença a multidão de fábulas romanescas e poéticas de que se encheu logo Portugal e que duraram até os nossos dias. O sebastianista é outro carácter popular que ainda não foi tratado e que, em hábeis mãos, deve dar riquíssimos quadros de costumes nacionais. O romancista e o poeta, o filólogo, e o filósofo acharão muito que lavrar nesse fertilíssimo veio da grande mina de nossas crenças e superstições antigas."³

Como se puede notar, por las tantas similitudes entre ambas historias, se trata realmente de dos variaciones sobre el mismo tema: el mito del héroe que retorna. Don Juan de Portugal y Don Sebastián, rey de Portugal, pasan a ser dos figuras míticas, en virtud de un pueblo que cree y espera su retorno y unos artistas, que concientes de la importancia y valor que tiene el mito, lo han fijado en la literatura portuguesa. En el caso de Don Sebastián su figura llega a convertirse en símbolo de la lucha de liberación nacional del dominio español. Se creó un grupo que tomó su nombre El Sebastianismo, que hasta 1640--fecha de liberación de Portugal-- sostenía ideas revolucionarias que sustentaban el retorno del Rey Don Sebastián. Posteriormente, el grupo se inactivó; por haberse

logrado la independencia, pero quedó latente como fuerza contraria a otra dominación. Su figura inspira también a escritores de su época y aún en el presente siglo encontramos la influencia de su figura mítica en las letras portuguesas.⁴

A través del análisis del Frei Luís de Sousa veremos la forma en que el autor ha utilizado el mito de ambas figuras para realizar su obra, considerada por muchos el más grande drama nacional portugués.

Las anotaciones que preceden el primer acto nos sitúan en una habitación antigua, lujosa y elegante del Portugal de principios del siglo XVII, es la casa de Don Manuel de Sousa.

La primera escena abre con Doña Magdalena, quien repite dos versos del libro que ha estado leyendo. Los versos corresponden a Los Lusíadas de Camoes. Este pasaje narra la trágica historia de Doña Inés de Castro y la citada estrofa se refiere al estado de paz y sosiego en que se encontraba antes de sobrevenir la tragedia que le causó la muerte. Veamos la estrofa completa:

"Estavas, linda Inês, posta em sossêgo,
De teus annos colhendo doce fruto,
Naquelle ingano d'alma, ledo e cêgo,
Que a fortuna não deixa durar muito;
Nos saudosos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuito,
Aos montes insinuando e as hervinhas,
O nome que no peito escripto tinhas."⁵

Resulta extraño, dentro de los cánones del teatro convencional, el comienzo de un drama con la cita de unos versos de otra obra. Igualmente extraño es, que lo que sigue es un monólogo de

Doña Magdalena. Se pueden arguir varias razones para este comienzo. Es conocido el interés de Almeida Garrett por las costumbres y leyendas populares portuguesas y por la figura de Camões, por lo cual no nos parecería tan extraño esta alusión. Pero cabe preguntarse, ¿por qué este pasaje en específico? y ¿por qué al comienzo de la obra?, la contestación a estas preguntas se pueden inferir del monólogo de Doña Magdalena. Este se constituye en una conversación interior, una lucha interior más bien, entre dos fuerzas antagónicas. Por un lado tenemos su felicidad presente, que proviene de su estado de casada junto al hombre que realmente ama, como veremos adelante, y por la hija que tienen ambos. Por otro lado tenemos su incapacidad para disfrutar esta doble dicha, por los temores y dudas que le asaltan constantemente, como lo vemos en este primer parlamento:

"...Oh! que o não saiba êle ao menos, que não suspeite o estado em que eu vivo... este mêdo, êstes continuos terrores que ainda me não deixaram gozar um só momento de toda a imensa felicidade que me dava o seu amor. Oh! que amor, que felicidade... que desgraça a minha!"⁶

Se puede observar que entre los versos y el monólogo, existe una relación respecto al tono y al contenido. Ambos expresan el estado de ánimo en que se encuentran las dos mujeres, felicidad y sosiego por un lado y por el otro, el presentimiento de un destino trágico que causa terror por lo incierto. En líneas generales este monólogo pone de manifiesto la tensión interior de Doña Magdalena, que se muestra por la ambivalencia de su estado de ánimo. Tensión que se agudizará durante todo el drama,

trasmitiéndoselo a éste.

En la segunda escena se establece el conflicto central de la obra, que parte de la figura de Don Juan de Portugal, anterior esposo de Doña Magdalena. Este personaje no aparecerá en la obra, hasta el final del acto segundo, en la figura del Romero. El conflicto surge cuando Telmo, personaje que encarna el fiel escudero⁷ de Don Juan de Portugal, tiene y mantiene la esperanza, de que su antiguo señor no ha muerto en batalla, como se cree, y que regresará algún día. Doña Magdalena por su parte sostiene la creencia de que está muerto, aunque su actitud no demuestra tener verdadera certeza. Su constante defensa a la idea de que está muerto parte más bien del temor de que esté vivo, por la desgracia que esto significaría para ella y su familia. Por medio del enfrentamiento de estos dos personajes, el autor logra mostrarnos el carácter de ambos y el papel que desempeñarán en toda la obra. Doña Magdalena encarna, la amante y fiel esposa de su actual marido y la madre preocupada por la formación de su hija. Es una gran dama, temerosa de Dios y respetuosa de las normas sociales. Pero, a pesar de su mansedumbre y docilidad, puede llegar a estallar violentamente cuando se trata de defender su familia y su felicidad, como lo demuestra en esta escena frente a Telmo. Estas características, la llevarán a estar siempre en expectativa de que algo la amenaza, de que algo malo va a suceder. Telmo por su parte, es el fiel amigo y servidor, que se siente relegado a un segundo puesto, luego de la muerte de su antiguo señor, Don Juan de Portugal. A diferencia de los demás personajes de la

obra, Telmo es el único que no cree en la muerte de Don Juan y espera su retorno. Esta convicción le lleva a sentir desprecio por Don Manuel de Sousa, considerándolo usurpador del puesto de su antiguo señor. Es por esta razón también que constantemente le enseña a María, hija de Doña Magdalena y Don Manuel, historias sobre espíritus que se comunican con los vivos y de héroes dados por muertos en batalla que han regresado o regresarán algún día. Es significativo el hecho que para tales propósitos Telmo utiliza la historia del Rey Don Sebastián, cuyo mito, como hemos visto, es tan similar al de Don Juan. Es esta actitud de Telmo la que produce el choque con Doña Magdalena en esta escena:

Madalena

"Pois teus: Melhor! E és tu o que andas, continuamente e quase por acinte, a sustentar essa quimera, a levantar esse fantasma, cuja sombra, a mais remota, bastaria para inodoar a pureza daquela inocente, para condenar a eterna desonra a mãe e a filha... (Telmo dá sinais de grande agitação). Ora dize: já pensaste bem no mal que estas fazendo? Eu bem sei que a ninguém neste mundo, seño a mim, falas em tais cousas... falas assim como hoje temos falado... mas as tuas palavras misteriosas, as tuas alusões frequentes a esse desgraçado rei D. Sebastião, que o seu mais desgraçado povo ainda não quis acreditar que morresse, por quem ainda espera em sua leal incredulidade!"⁸

De este parlamento se desprende cual ha sido la actitud de Telmo y de Doña Magdalena respecto a la muerte de Don Juan de Portugal. Se desprende también que la esperanza de su retorno es solo sostenida y deseada por Telmo. Esta idea se muestra desde un

principio como algo funesto para todos. Es de gran importancia para nuestro estudio, la alusión que hace Doña Magdalena sobre el Rey Don Sebastián de Portugal y el mito de su retorno. El hecho de que al estar hablando de Don Juan, Doña Magdalena le reprocha a Telmo que hable de Don Sebastián, es otra prueba de la intención del autor de fundir estas dos figuras en una. Durante el transcurso del análisis estaremos pendientes de este recurso del autor, el cual nos ayudará a comprender mejor la magnitud de ambas figuras y la intención del autor al contraponerlas.

En este momento podemos hablar no sólo de los dos planos de realidad, en los cuales se fundamenta la obra, el histórico y el mítico; pero también de dos planos o niveles de acción, el pasado y el presente. Esta ambivalencia se nota desde el primer monólogo de Doña Magdalena, en la primera escena, en donde ésta siente que su felicidad presente está siendo perturbada por el peso de su pasado. En la discusión que sostienen Telmo y Doña Magdalena, durante toda la segunda escena, se pone de manifiesto esta misma tensión entre el pasado y el presente. Así también la verdadera acción en el presente, cuando ocurre, se encuentra determinada o influenciada por el pasado y en ocasiones, ésta se hace imposible. Se puede ver también como el futuro se hace incierto por el mismo peso del pasado sobre los personajes. Este futuro se destaca mayormente en Doña Magdalena y Telmo; en la segunda escena tenemos el siguiente ejemplo:

Telmo

"Mais, muito mais. E veremos: tenho cá uma coisa que me diz que antes de muito se há-de ver quem é que quer mais a nossa menina nesta casa.

Madalena (asustada)

Está bom, não entemos com os teus aguros e profecias do costume: são sempre de aterrar... Deixemo-nos de futuros...

Telmo

Deixemos, que não são bons.

Madalena

E de passados também...

Telmo

Também.⁹

Otro elemento que cabe destacar aquí es la influencia de acontecimientos exteriores a la situación que aparece en escena. Ejemplos de esto lo son, la decisión de los gobernadores portugueses, nombrados por España, de venir a vivir en la casa de Don Manuel, lo cual provoca que éste incendie su casa y se mude a la casa de Doña Magdalena y su anterior esposo, lo que ocurre al final del primer acto. La llegada del romero, en el segundo acto, lo cual provoca la decisión de separación de Doña Magdalena y Don Manuel. Estos acontecimientos, que ocurren fuera de escena, al igual que los acontecimientos del pasado, influyen en los personajes de la obra y en la acción de la misma. De hecho, son estos acontecimientos los que provocan un cambio significativo en la vida de los personajes y determinan sus destinos.

A través de esta segunda escena se nos pone en antecedentes de algunos detalles anteriores a la acción presente. Por medio de Telmo sabemos de una carta en donde Don Juan de Portugal le dijera a Doña Magdalena: "Vivo ou morto, Madalena, hei-de ver-vos pelos menos ainda uma vez neste mundo."¹⁰ Carta en la cual basa Telmo la certeza de que su amo volverá, aun muerto, y que será a Doña Magdalena a quien primero se presente. Esta afirmación de Telmo causa gran terror a Doña Magdalena. La presión que ejerce Telmo sobre ella hace que ésta confiese que nunca quiso verdaderamente a su primer esposo y que es a Don Manuel a quien ama por sobre todos. No obstante, el conflicto planteado anteriormente

Se relata además, en detalles, la desaparición y búsqueda de Don Juan de Portugal.¹¹ Búsqueda que duró siete años, tras los cuales se volvió a casar Doña Magdalena, hace catorce años, o sea, que la acción presente se sitúa veintiún años después de la desaparición de Don Juan. El hecho que su retorno

Casi al final de la escena, Telmo aparenta haber sido convencido por Doña Magdalena de la muerte de Don Juan, o al menos accede a no volver a hablar o pensar sobre el asunto. Mas esta afirmación dista mucho de ser verdadera y así lo demostrarán sus acciones futuras. La primera reprende a María por dar crédito a quienes

Termina la escena cuando Doña Magdalena envía a Telmo a buscar a su cuñado Fray Jorge Coutinho. Por este parlamento sabemos que Don Manuel de Sousa se encuentra en Lisboa, en donde cunde una epidemia de peste y una gran agitación pública por los conflictos políticos entre castellanos y portugueses. Ambos acontecimientos

historias a ella y le ha inculcado un gran respeto por estos

tienen una fundamentación histórica verdadera. La epidemia de peste en Lisboa comenzó en octubre de 1598 y estaba casi totalmente controlada en agosto del siguiente año, pero no fue sino hasta febrero de 1602 que se terminó finalmente. Los conflictos políticos entre España y Portugal estuvieron activos, hasta la liberación de Portugal en 1640. Estos acontecimientos nos ponen en antecedentes de la acción precipitada que se comienza a fraguar a partir de la quinta escena, y son motivadores indirectos del dramático final de este primer acto.

La tercera escena no parece estar lógicamente motivada por la anterior. No obstante, el conflicto planteado anteriormente por la discusión entre Doña Magdalena y Telmo, se replantea, amplía y muestra otro cariz. Esta vez es María quien habla sobre el mito de Don Sebastián, según el cual, éste habría de regresar un día de cerrada nevada. Este mitologema amplía y precisa más detalladamente el mito de su retorno. El hecho que su retorno se espere bajo estas condiciones, añade además, un elemento de imprecisión y misterio, por lo nebuloso que resultan ser las figuras en una nevada cerrada.

En esta escena comienza un enfrentamiento entre madre e hija, en donde la primera reprende a María por dar crédito a quimeras populares sin fundamento. María, a su vez, responde con una vieja y sabia frase, muy acertada en este momento: "Voz de povo, voz de Deus"; con lo cual sustenta su creencia de que algo de cierto ha de haber cuando tantos creen en ello.¹² Sabemos en esta escena, por medio de María, que ha sido Telmo quien le ha narrado estas historias a ella y le ha inculcado un gran respeto por estos

héroes, en especial por el Rey Don Sebastián. María ha estado muy excitada exponiendo sus creencias y quejándose de que nadie en la casa, excepto Telmo, ponga atención a tales historias. Sin embargo, al ver llorar a su madre desiste seguir hablando sobre tales historias y ordena a Telmo que se retire.

Al final de la escena, Telmo se percata de que María arde en fiebre y tiene manchas en la cara. Esta enfermedad nos pone en antecedente del trágico desenlace al final del último acto.

En la cuarta escena, continúa el enfrentamiento entre Doña Magdalena y María, iniciado en la escena anterior. En este momento estando solas, se establece un diálogo más sosegado, en donde ambas se comunican la causa de su tristeza y preocupación. Destácase en este diálogo el carácter impetuoso e imaginativo de María y una marcada sensibilidad. A pesar de haber desistido de hablar de historias de héroes legendarios, en esta escena, se queja de que su padre no hubiese continuado en la legión de los caballeros de Malta que combatieron en Tierra Santa. María quisiera ver realizado en su padre el destino glorioso de los héroes de las leyendas populares. Esta misma actitud es la que asume en la quinta y séptima escena, frente a la amenaza personal que significa la llegada de los gobernadores españoles, veamos:

María (con vivacidade)

"Fechamos - lhes as portas. Metemos a nossa gente dentro - o terco de meu pai tem mais de seiscentos homens-e defendemo-nos. Pois nao é uma tirania?... E há-de ser bonito!...

Tomara eu ver seja o que forque se
pareça com uma batalha!"¹³

María

"O meu nobre pai! Oh, o meu querido pai!
Sim, sim, mostrai-lhes quem sois e o que
vale um português dos verdadeiros."¹⁴

Este carácter impetuoso de María prevalecerá durante toda la obra y es al final del último acto en donde muestra su máxima expresión, como veremos luego.

El carácter imaginativo y su marcada sensibilidad se destacan en los siguientes parlamentos:

María

"Não é isso, não é isso; é que vos tenho
lido nos olhos... Oh! que eu leio nos
olhos, leio, leio!...a nas estrelas do
céu também, e sei cousas..."

María (abrindo a mão e
deixando-as cair las
flores/ no regaço de mãe)

"Murchou tudo...tudo estragado da calma...
Estas são papoulas, que fazem dormir;
colhi-as para as meter debaixo do meu
cabeçal esta noite; quero-a dormir de um
sono, não quero sonhar, que me faz ver
cousas...lindas às vezes, mas tão extra-
ordinárias e confusas..."¹⁵

Dos detalles importantes se destacan en estos parlamentos. El primero lo es esa rara inquietud que no la deja dormir y que aún cuando logra hacerlo, le hace ver cosas extraordinarias y

confusas, como ella misma afirma. Lo segundo es la insistencia de que puede leer, no sólo en los ojos, sino en las estrellas también, y que sabe cosas, que aunque no precisa que son, parecen ser algo extraordinarias. La explicación o la clave para entender este comportamiento lo encontramos en la quinta y sexta escena. En la quinta escena ha llegado Fray Jorge Coutinho, hermano de Don Manuel, para traer la noticia de que cuatro de los gobernadores portugueses bajo el dominio español, vienen de Lisboa y han escogido para residir la casa de Don Manuel y Doña Magdalena. Desconcertados por la noticia están esperando a Don Manuel, quien ha ido a Lisboa. En este momento, María dice oír la voz de su padre que ha llegado. Nadie más oye su voz, y con razón, pues según se comprueba luego, en efecto ha llegado, pero se encuentra muy lejos aún, en el muelle en donde acaba de desembarcar. Este episodio extraordinario asombra a Doña Magdalena, pero ésta no logra darle explicación, ni mayor importancia. Fray Jorge sin embargo, parece intuir el motivo, veamos ambas reacciones:

Madalena

"Obrigada, Miranda. É extraordinaria esta
criança; vê e ouve em tais distâncias..."

Jorge

"É verdade. (Aparte). Terrível sinal
naqueles anos e com aquela compleição!"¹⁶

Doña Magdalena se ve imposibilitada de percibir la causa de este fenómeno en su hija porque su actitud frente a todo lo que resulte extraño o misterioso es la de rechazo o evasión. Es esta

actitud que adopta siempre frente a su hija y frente a Telmo, cuando le hablan de leyendas e historias de héroes fantásticos. Como apuntáramos anteriormente, esta reacción parte de un sentimiento de miedo por lo que implica la aparición de su anterior esposo. Doña Magdalena se siente amenazada por la tragedia que se podría desatar y está tan envuelta en su pasado que no puede ver la verdadera tragedia que se está gestando a su alrededor.

Es Fray Jorge quien puede percatarse de la enfermedad que amenaza a María al igual que hizo Telmo al final de la escena tercera. Sin embargo, ninguno de los dos declaran lo que saben, con lo cual se denota una actitud similar a la de Doña Magdalena al evadir la situación, aunque por motivos diferentes.

A partir de la séptima escena hasta el final de este primer acto, el móvil y la dirección de la acción cambian drásticamente y la sucesión de la misma ocurre precipitadamente.

Al regreso de Lisboa, Don Manuel les informa que los gobernadores portugueses, al servicio de la metrópoli española, han decidido trasladarse a su casa. Frente a esta afrenta y provocación, Don Manuel decide abandonar la casa, esa misma noche, y respondiendo a la provocación, incendiar la misma antes de que lleguen los gobernadores. En estas últimas escenas ocurre una gran actividad con los preparativos de la huida. El acto culmina en un final de gran efecto teatral; habiendo salvado las pertenencias esenciales, las antorchas encendidas, lanzadas por Don Manuel, comienzan a consumir la casa, iluminando la escena y obligando a todos a huir precipitadamente.

Dos detalles importantes caben destacar de estas últimas escenas. El primero es la fundamentación histórica sobre los nombres de los gobernadores portugueses que menciona Don Manuel. En efecto en 1594 fueron nombrados por el gobierno español, Don Miguel de Castro, arzobispo de Lisboa, los condes de Puerta Alegre, de Santa Cruz, de Sabugal y Miguel de Moura.¹⁷

El segundo y más importante detalle lo constituye la reacción de Doña Magdalena, al saber que tendrían que mudarse a la casa que compartió con su primer esposo. Tal revelación la llena de espanto y provoca un enfrentamiento con su esposo, en donde por primera vez se muestra claramente el verdadero sentimiento que esta lleva oculto:

Madalena

"Pois sairemos, sim, eu nunca me opus ao teu querer, nunca soube que coisa era ter outra vontade diferente da tua; estou pronta a obedecer-te sempre, cegamente, em tudo. Mas, oh, esposo de minha alma... para aquela casa não; não me leves para aquela casa. (Deitando-lhe os braços ao pescoço)."

Manuel

"Ora tu não eras acostumada a ter caprichos! Não temos outra para onde ir; e a estas horas, neste aperto... Mudaremos depois, se quiseres... Mas não lhe vejo remedio agora. E a casa que tem? Porque foi de teu primeiro marido? É por mim que tens essa repugnância? Eu estimei e respeitei sempre a D. João de Portugal; honro a sua memoria, por ti, por ele e por mim; não tenho na consciência por que receie abrigar-me debaixo dos mesmos tectos que o cobriram. Viviste ali com ele? Eu não tenho ciúmes de um passado que me não pertencia. E o presente, esse é meu, meu só, todo meu, querida Madalena... Não falemos mais nisso; é preciso partir, e já."

Madalena

"Mas é que tu não sabes... eu não sou melindrosa nem de invenções; em tudo o mais sou mulher e muito mulher, querido; nisso não... Mas tu não sabes a violência, o constrangimento de alma, o terror com que eu penso em ter de entrar naquela casa. Parece-me que é voltar ao poder dele, que é tirar-me dos teus braços, que o vou encontrar ali... Oh, perdoa perdoa-me não me sai esta ideia da cabeça... que vou achar ali a sombra despeitosa de D. João, que me está ameaçando com uma espada de dous gumes... que á atravessa no meio de nós, entre mim e ti e a nossa filha, que nos vai separar para sempre... Que queres?... bem sei que é loucura; mas a ideia de tornar a morar ali, de viver ali contigo e com Maria... não posso com ela. Sei de certo que vou ser infeliz, que vou morrer naquela casa funesta, que não estou ali três dias, três horas sem que todas as calamidades do mundo venham sobre nós. Meu esposo, Manuel, marido da minha alma, pelo nosso amor to peço, pela nossa filha... vamos, seja para onde for, para a cabana de algum pobre pescador desses contornos, mas para ali não, Oh! não."18

Este episodio comprueba que la actitud de rechazo que ha mostrado Doña Magdalena, respecto a las historias de espíritus que retornan y la convicción de que su anterior esposo está muerto no es nada cierta. Ella, quien hasta ahora había pretendido ser la más equánime y racional, estalla en un estado de agitación incomprensible. Pero esto comprueba lo que apuntáramos anteriormente, en el sentido de que esta actitud de rechazo a tales historias, parte realmente del temor que la posee de que su anterior esposo esté vivo. Este episodio muestra, además, que el verdadero conflicto que se plantea en la obra lo constituye

el retorno de Don Juan de Portugal. El episodio de los gobernadores y la reacción de Don Manuel, tienden a desviar la atención del conflicto principal, por la precipitación con que se desarrolla y el giro que toman los acontecimientos. Sin embargo, el enfrentamiento entre Don Manuel y Doña Magdalena, puesto en medio del episodio, vuelven la atención al verdadero conflicto y nos prepara para el desarrollo del mismo, en el próximo acto. De manera tal, que el episodio de los gobernadores, puede ser considerado como elemento catalítico que provoca la reacción de Doña Magdalena y el cambio de lugar de la escena en el segundo acto. Cambio necesario para justificar la aparición del Romero en dicho acto.

Tenemos que ver también la reacción de Don Manuel frente a la revelación de Doña Magdalena. Éste se asombra de que ella da crédito a tales augurios y muestre esos temores, puesto que su actuación anterior contradice lo que ahora expresa. A él por su parte solo parece importarle el presente y no está dispuesto a que éste sea perturbado por un pasado que no le pertenece. Lo apremiante de la situación en ese momento no le permite seguir argumentando, ni condescender a las súplicas de su esposa. Doña Magdalena por otro lado tampoco tiene otra alternativa, sino ceder.

La función de este primer acto, en general, se puede considerar como una exposición del conflicto, caracterización de personajes e informadora de acontecimientos anteriores, fuera de escena, íntimamente relacionados con la trama central de la obra.

En el segundo acto se desarrolla y agudiza el conflicto. Varios cambios significativos ocurren aquí; además del lugar de

la escena, hay cambios en la actuación de los personajes y en la atmósfera general del drama.

La acotación que antecede la primera escena, del segundo acto, nos sitúa en el lugar en que se desarrollará el acto, este es la casa que fue de Don Juan de Portugal, en Almada. La descripción que se nos da ayuda a crear la atmósfera general del acto: "salão antigo, de gosto melancólico e pesado, com grandes retratos de familia, muitos de corpo inteiro, bispos, donas, cavaleiros, monges."¹⁹ Contrasta esta descripción con la del primer acto: "Cámara antiga, ornada com todo o luxo e caprichosa elegancia portuguesa dos principios do século dezessete."²⁰ La atmósfera del segundo acto, como lo indica la acotación, es una pesada y melancólica. La profusión de retratos de los atepasados familiares que poblan la sala, influyen en el ánimo de algunos personajes haciéndolos sentirse acompañados, como si en efecto éstos estuvieran poblando la casa. Destácanse entre éstos, los retratos del Rey Don Sebastián, el de Camões y el de Don Juan de Portugal. En este detalle se nota nuevamente la intención del autor de yuxtaponer las figuras de Don Juan y Don Sebastián. En este momento, se destaca también la figura de Camões, la cual tiene gran importancia para el autor, como vimos al principio del primer acto. Mas en este momento, en el cual su figura aparece ligada mas directamente a la de estos dos héroes, cabe analizar más en detalles las motivaciones del autor. Los datos biográficos que tenemos de Camões son pocos y ambiguos, Desde la fecha de su nacimiento que se sitúa en 1524 ó 1525, hasta su muerte en 1579 ó

1580, se hacen conjeturas sobre su vida azarosa, en especial del tiempo de su estadía en Oriente. Destácase el episodio del naufragio en la costa de Cochinchina, del cual se salvó a nado, salvando igualmente el manuscrito de Los Lusíadas. El propio Camões atribuyó sus desastres, destierros y persecuciones a sus infelices amores. Se hacen conjeturas sobre estos amores y se atribuye que fueron con Doña Catarina de Ataíde o la Infanta Doña María.²¹ La veracidad histórica de estos datos nunca pudo ser establecida con certeza; no obstante quedaron fijadas en la tradición popular y literaria. Estos datos mínimos nos ayudan a establecer una relación de similaridad entre la vida de Camões y la de los dos héroes de la obra. Esto comprueba que la intención del autor, al incluir a Camões en esta trilogía, va más allá de una pura admiración del artista, o de un simple decorado escénico. En el transcurso del diálogo que se establece entre Telmo y María, en la primera escena, se ratifica la importancia de la figura de Camões dentro de la obra. María ha estado interrogando a Telmo, en relación a los retratos de los tres caballeros que están en la sala. Su preocupación primordial es respecto al de Don Juan de Portugal, pero Telmo, al sentirse amenazado por tal interrogatorio, miente no saber quién es, desviando la conversación hacia la figura de Camões. Telmo, aparece como amigo de Camões en la jornada de India, narra el momento de despedida con su amigo y la noticia de su muerte, al cabo de un mes. En sus palabras hay una queja de la suerte desgraciada de Camões, a quien los grandes señores que él inmortalizó en sus versos lo dejaron morir en la mayor miseria y de

quien no se habló más. Pero las palabras de María nos muestra otra perspectiva de la importancia de Camões dentro de la obra. Con su obra cumbre, Los Lusíadas, Camões logra inmortalizar los grandes héroes portugueses, entre ellos el Rey Don Sebastián,²² logrando también su propia inmortalidad. De tal forma estas figuras sobreviven en la imaginación del pueblo, no sólo en los mitos que este crea a su alrededor, pero también gracias al escritor que las fija en su obra.

Volviendo nuestra atención al inicio de la primera escena veremos como esta sirve de puente de unión al primer acto y en especial a la última escena del mismo. A través de María tenemos una descripción más detallada de la escena del incendio con que termina el primer acto, y de la reacción de Doña Magdalena frente a tal episodio. Sabemos también, que en los ocho días que llevan viviendo en la nueva casa, es el primero que Doña Magdalena puede dormir tranquila, a causa del miedo que le causa el recuerdo de aquella terrible escena del incendio. A la pérdida del retrato de Don Manuel en el incendio atribuye Doña Magdalena su agitado estado de ánimo y los presagios de que algo terrible le ocurrirá a su esposo y a ella. No obstante cuando María narra el episodio ocurrido el día de la llegada a la nueva casa se nos revela el motivo verdadero del estado de ánimo de Doña Magdalena:

María (como quem lhe vai
tapar a boca)

"Agora é que tu ias mentir de todo...cala-te.
Não sei para que são estes mistérios: cuidam
que eu hei-de ser sempre criança! Na noite
que viemos para esta casa, no meio de toda

aquela desordem, eu e minha mãe entrámos por aqui dentro sós e viemos ter a esta sala. Estava ali um brandão aceso, incostado a uma dessas cadeiras que tinham posto no meio da casa: dava todo o clarão da luz naquele retrato... Minha mãe, que me trazia pela mão, põe de repente os olhos nele e dá um grito. Oh, meu Deus! ...ficou tão perdida de susto, ou não sei de quê, que me ia caindo em cima. Pergunto-lhe o que é; não me respondeu. Arrebata da tocha, e leva-me com uma força... com uma pressa a correr por essas casas, que parecia que vinha alguma coisa má atrás de nós. Ficou naquele estado em que a temos visto há oito dias, e não lhe quis falar mais em tal. Mas este retrato que éla não nomeia nunca de quem é, e só diz assim as, vezes: -'O outro, o outro...' -este retrato e o de meu pai que se queimou, são duas imagens que lhe não saem do pensamento."²³

Esta confesión nos muestra que es el miedo al pasado lo que mantiene a Doña Magdalena en un estado de agitación constante e influye en su actuación presente. Más que la pérdida del retrato de su actual esposo, es la presencia del retrato de su anterior esposo lo que la atormenta. Como se puede apreciar en las palabras de María, esa fuerza misteriosa que ejerce el retrato de Don Juan, va más allá del recuerdo que puede evocarle, convirtiéndose en una presencia espectral. Esto nos revela un cambio en la actitud de Doña Magdalena respecto a la creencia en augurios que tanto rechazó anteriormente. En esta escena vemos como se opera un cambio en los otros personajes también, de lo cual se percata María, cuando le dice a Telmo:

María

"...Éla, que não cria em agouros, que sempre me estava a reprender pelas minhas cismas,

agora não lhe sai da cabeça que a perda do retrato é prognóstico fatal de outra perda maior, que está perto, de alguma desgraça inesperada, mas certa, que a tem de separar de meu pai. E eu agora é que faço de forte e assisada, que zombo de agouros e de sinas ... para a animar, coitada!... que, aqui entre nós, Telmo, nunca tive tanta fé neles. Creio, oh, se creio! que são avisos que Deus nos manda para nos preparar. E há... Oh! há grande desgraça a cair sobre meu pai... decerto! e sobre minha mãe também, que é o mesmo."24

Este cambio en Doña Magdalena comprueba nuestras anteriores sospechas de que ella, sí cree en augurios. Por otra parte vemos que María, quien demostraba ser la más creyente y la más interesada en las historias que le contaba Telmo, confiesa ahora no tener tanta fe en ellas. En su actitud se denota una madurez mayor que la de su madre y la de Telmo. María sospecha que una desgracia se cierne sobre sus padres, pero que su motivo no es el que le atribuye Doña Magdalena. Lo que María no llega a vislumbrar aun es, que en esa desgracia la víctima mayor será ella. También en Telmo observamos un cambio. En el acto anterior habíamos visto que era él quien mantenía viva la esperanza del retorno de Don Juan, era él quien le narraba a María historias de espíritus que se comunicaban con los vivos, y quien sentía un rencor y desprecio por Don Manuel, por considerarlo usurpador del puesto de su anterior amo. En este momento Telmo se siente reacio a seguir contando estas historias a María. Frente al interrogatorio que ésta le hace sobre el retrato de Don Juan, Telmo finge no saber quien es para ocultar la verdad. La actitud de Telmo hacia

Don Manuel también ha cambiado, desde el día en que éste incendió su casa para resistir a los gobernadores; desde ese momento, Telmo siente una gran admiración y respeto por Don Manuel.

El conflicto entre los gobernadores y Don Manuel, con el cual culmina el primer acto es planteado nuevamente en esta escena. A través de María sabemos que su padre se encuentra refugiado en una quinta, a causa de los acontecimientos que provocó su desafío desde la cual viene a su casa sólo de noche. En la segunda escena se presenta Don Manuel a su casa de día. Por medio de Telmo sabemos que el peligro ha pasado y la situación se ha resuelto favorablemente para Don Manuel, lo cual ratifica Frey Jorge en la cuarta escena. La solución de este conflicto tan rápido, comprueba que no es este el conflicto principal, como habíamos señalado anteriormente.

Durante el transcurso de las primeras tres escenas, la figura de Don Juan tiene una importancia capital. Desde el principio María se siente atraída por el retrato de éste, Telmo se niega a revelarle quién es, y en la segunda escena es Don Manuel el que finalmente le revela la verdad. Don Manuel mantiene la actitud de respeto y admiración por Don Juan, que ha tenido desde el principio. A través del diálogo entre padre e hija, sabemos que María conocía al caballero en el retrato, aunque nadie le había dicho quién era. Ésta es otra muestra de su aguda percepción.

Desde la escena cuarta hasta la octava, el móvil principal de la acción lo constituyen los preparativos del viaje de Don Manuel a Lisboa. En este viaje irá Fray Jorge a acompañar al

arzobispo que vino con los gobernadores, de regreso a Lisboa. Don Manuel debe acompañarlo para desagraviar al arzobispo, quien no tuvo relación con la provocación de los gobernadores. María por su parte, también quiere ir a Lisboa a ver a su tía, Doña Juana de Castro, que está de monja en Lisboa. Doña Magdalena, quien se ha mostrado contenta por el regreso de Don Manuel, se aterra con la idea de volver a quedarse sola en la casa. Finalmente, se decide que Fray Jorge se quedará acompañando a Doña Magdalena y María irá con su padre, Telmo y Dorotea, su nodriza.

Hay varios aspectos sobresalientes que caben resaltar de este episodio. Se vuelve a recalcar la condición enfermiza de María, quien siempre tiene la cabeza abrazando en fiebre; lo cual augura un mal final. En la octava escena se habla de la historia de la condesa de Vimioso, Doña Juana de Castro, quien se separó de su esposo, para entrar, ambos, a la vida religiosa. Es importante resaltar las opiniones de Don Manuel y Doña Magdalena al respecto:

Madalena

"Bendita ela seja! Deu-lhe Deus muita força, muita virtude. Mas não lha invejo, não sou capaz de chegar a essas perfeições."

Jorge

"É perfeição verdadeira; é a do Evangelho: deixa tudo e segue-me."

Madalena

"Vivos ambos... sem ofensa um do outro, querendo-se estimando-se... e separar-se cada um para sua cova! Verem-se com a martalha já vestida, e... vivos, sãos..."

depois de tantos anos de amor... e
convivência... condenarem-se a morrer
longe um do outro, sós, sós! E quem
sabe se nessa tremenda hora...
arrepentidos!"

Jorge

"Não o permitirá Deus assim... oh, não.
Que horrível coisa seria!"

Manuel

Não permite, não. Mas não pensemos mais
neles: estão intregues a Deus... (Pausa).
E que temos nós com isso? A nossa situação
é tão diferente... (Pausa) Em todas nos
pode Ele abençoar."²⁵

Esta historia, tan similar a la de Doña Magdalena y Don Manuel,
es muy bien utilizada por el autor como elemento de comparación
y antecedente al desenlace final de la obra. Mediante este
diálogo, observamos la reacción de desaprobación de Doña Magdalena
y de indiferencia de Don Manuel, frente a la decisión de los con-
des de Vimioso. La reacción de Doña Magdalena está motivada por
su temor constante de que "algo" o "alguien" la separe de su
esposo. La de Don Manuel responde a su total indiferencia ante
el pasado o elementos extraños que puedan perturbar su felicidad
presente. Como veremos más adelante, ambas actitudes les imposi-
bilitan hacer un análisis más racional de su situación presente
y de la posibilidad de una desgracia familiar. Es por esto, que
en el momento de enfrentarse con la desgracia, en el presente, la
única solución posible será la que han negado ahora en este diálogo.
En este momento cabe analizar otro aspecto de la situación. Si
bien es cierto que la actitud de ambos conyugues ha sido un

obstáculo para su realización presente, tenemos que tomar en consideración, el elemento de misterio y el peso del destino que opera sobre ellos. La fuerza del destino, según el concepto griego, es inexorable y a ella no escapan ni hombres, ni dioses. Ningún esfuerzo, ni divino, ni humano, puede cambiar o detener la realización final de este. En este punto llegamos a la tragedia del existir limitado del hombre, frente a lo cual se encuentra indefenso. En esta visión, claramente pesimista, podemos encontrar aún, una puerta de escape, una justificación, o si se quiere, una esperanza. Aun cuando el destino final del hombre está fuera del alcance de su mano, su realización presente depende en gran medida de él. Esto es así, tanto dentro de la visión griega, como de la cristiana; la cual expone el libre albedrío en el hombre. Si tomamos esto en consideración, vemos que, tanto las fuerzas del destino, como su inadecuación para bregar con el presente, serán los móviles de la tragedia familiar. Este aspecto de interpretación está fundamentado en las propias palabras del autor respecto a la obra y su relación con la tragedia griega:

"...As figuras, os grupos, as situações da nossa historia-ou da nossa tradição-que para aqui tanto vale- parecem mais talhados para se moldarem e vazaram na solenidade severa e quase estatuária da tragédia antiga do que para se pintarem nos quadros, mais animados tal vez, porém menos profundamente impressivas, do drama novo-ou para se intrelacaram nos arabescos do moderno romance."

"Na historia de Frei Luís de Sousa- como a tradição a legou a poesia, e desprezados para este efeito os imbardos da crítica moderna- a qual, inda assim, tão somente alegou, mas não provou-nessa historia, digo, ha toda a

simplicidade de uma fábula trágica antiga. Casta e severa, como as de Esquilo, apaixonada como as de Eurípides, enérgica e natural como as de Sófocles, tem, demais do que essoutras, aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda êla, molhando de lágrimas contritas o que seriam desesperadas ansias num pagão, acendendo até nas últimas trevas da morte, a cela da esperança que se não apaga com a vida."26

En la novena escena las palabras de Fray Jorge ratifican la premonición de la tragedia y lo inexorable de ésta. Hasta este momento su actitud había sido de repudio a tales premoniciones de desgracia. En este momento hasta él mismo llega a sentirse inmerso en la situación.

Jorge

"Eu faço por estar alegre e queria ve-los contentes a eles... mas não sei já que diga do estado em que vejo minha cunhada, a filha... Até meu irmão o desconheço! A todos parece que o coração lhes adivinha desgracia...E eu quase que também já se me pega o mal. Deus seja connosco!"27

Al igual que en el primer acto, en las últimas escenas de éste, ocurre un acontecimiento imprevisto que provoca un cambio en la acción del drama. En la escena décima Doña Magdalena hace una revelación que nos aclara, más aún, el miedo que la posee de que su anterior esposo está vivo. Ella confiesa que cuando conoció a Don Manuel le amó de inmediato aun cuando en ese momento estaba casada con Don Juan. Desde ese momento solo pudo amar a su amante, aun cuando le siguió siendo fiel a su esposo. Esto

nos revela que su inquietud es motivada, además, por un sentimiento de culpabilidad, y nos ayuda a comprender también el verdadero motivo de que Doña Magdalena insistiese en la búsqueda de su anterior esposo durante siete años, antes de casarse con Don Manuel. Más que la esperanza de que estuviese vivo, lo que la movía era la necesidad de saber que había muerto, para emprender una vida feliz junto al hombre que amaba. No obstante, en el transcurso de la obra hemos visto, como esta certeza nunca llegó a realizarse. Por el contrario, la figura de Don Juan se convirtió en una sombra en su vida que le ha dificultado su realización y felicidad en el presente. Esto ha sido posible, antes que nada, por su propio sentimiento de culpabilidad.

Ya en la undécima escena se anuncia la llegada del Romero, quien hará cambiar tan drásticamente la acción general del drama y provocará el desenlace final del conflicto planteado.

Al principio la llegada del Romero no causa ningún asombro a Doña Magdalena ni a Fray Jorge. En el transcurso de la conversación, en la cual el Romero dice tener un mensaje importante que dar a Doña Magdalena, ésta comienza a sentir gran curiosidad e inquietud por la forma misteriosa en que habla. Fray Jorge, sin embargo, tiene duda de la verdadera intención del Romero y de la veracidad de lo que pueda decir. Finalmente el Romero le dice el mensaje y he aquí cual es la reacción que causa:

Romeiro

"Agora acabo; sofrei, que ele também sofreu muito, Aqui são as suas palavras: Ide a D. Madalena de Vilhena, e dizei-lhe que um homem

que muito bem lhe quis... aqui está vivo...
 por seu mal... e daqui não pôde sair nem
 mandar-lhe novas suas de há vinte anos que
 o trouxeram cativo."

Madalena (na maior ansiedade)

Deus tenha misericórdia de mim! E esse
 homem, esse homem... Jesus! esse homem
 era... esse homem tinha sido... levaram-no
 aí de donde?... de Africa?

Romeiro

Levaram.

Madalena

Cativo?...

Romeiro

Sim.

Madalena

Português?... cativo da batalha de...

Romeiro

De Alcácer- Quibir

Madalena

Meu Deus, meu Deus! Que se não abre
 a terra debaixo dos meus pés?...
 Que não caem estas paredes, que me
 não sepultam já aqui?..."²⁸

Esta revelación, como hemos visto, llena de terror a Doña Magdalena, quien de inmediato comprende la magnitud de la tragedia que había presentido y que finalmente ha caído sobre su familia. Fray Jorge, sin embargo, reacciona un tanto escéptico y para probar la veracidad de lo que ha dicho el Romero, le pide que identifique al caballero que envió el mensaje entre los retratos

de la sala. El Romero señala sin vacilar el retrato de Don Juan. Esta revelación es la comprobación final para Doña Magdalena, tras lo cual corre despavorida gritando. El acto culmina con la interrogación de Fray Jorge: "Romeiro, romeiro! quién és tu?" A lo que este contesta, señalando el retrato de Don Juan, : "Ningúem!"

Al final de este acto, al igual que el del primero, es uno de gran impacto teatral. En ambos un acontecimiento imprevisto, motivado por un agente fuera de la acción presente en escena, provoca un cambio en la trayectoria del drama. En este acto, sin embargo, la aparición del Romero y su revelación se integra a la acción del drama, a diferencia del episodio de los gobernadores en el acto anterior. Es alrededor de este personaje y de todo lo que significa, que se desarrollará el tercer acto.

Las escenas finales del segundo acto constituyen el punto culminante del drama. En ellas se congregan las tensiones acumuladas en la obra y se cumplen los temores y premoniciones de Doña Magdalena. La figura de Don Juan, presente siempre en la obra de una forma indirecta y algo difusa, cobra en este momento, una presencia más real y una importancia primordial. Esta presencia e importancia se logra no sólo por la revelación que hace el Romero sobre Don Juan, pero también por la figura misma del Romero, quien llega a identificarse aquí con la del verdadero héroe. Como hemos visto ya, cuando el Romero le dice a Fray Jorge llamarse nadie, al final del acto, lo hace señalando el retrato de Don Juan. Esta acción es como un aviso a la revelación que le hará a Telmo en la escena quinta del tercer acto, pero esto lo discutiremos

posteriormente. Veamos antes el acto final en conjunto.

Este tercer acto constituye una especie de resumen a la obra. En él se da forma final a los conflictos antes planteados y a los que han sido motivados al final del acto anterior. La revelación del Romero, se constituye en el cumplimiento de las premoniciones presentes en toda la obra. Al saberse que Don Juan está vivo, el matrimonio de Doña Magdalena y Don Manuel resulta nulo y se convierte, además, en una vergüenza para ambos conyugues, frente a la sociedad. Más trágica aun es la suerte de María, por ser considerada fruto de una unión ilegal y pecaminosa; desde el punto de vista social y religioso, tan importante en la época. La solución al conflicto resulta doblemente difícil por la existencia de María. Por tanto el desenlace de la obra, tiene que ser necesariamente trágico. Don Manuel y Doña Magdalena deciden separarse y abrazar la vida religiosa. María, que estaba ajena a la tragedia que se había desatado sobre su familia, al saberlo, irrumpe en la capilla en donde se estaba celebrando la ceremonia de ordenación de sus padres. El parlamento de María en estos momentos, es el de mayor intensidad dramática en toda la obra y el más cargado de emoción y sentimiento. Ella no puede aceptar ningún argumento, ni social, ni religioso, que justifique la separación de sus padres, ni el abandono de ella. En el momento más exaltado de sus súplicas oye la voz del Romero, y al verlo, cae muerta gritando: "Morro, morro... de vergonha." En este momento y al lado del cuerpo de María, Don Manuel pide que les pongan los escapularios de la orden religiosa, y así concluye el acto.

Como se ha podido apreciar, el final del acto es uno de gran tensión dramática y efecto teatral, al igual que los dos anteriores. En el análisis de este tercer acto hay varios puntos importantes que no he mencionado, intencionalmente, y a los cuales me referiré ahora. El primero es la importancia y función de la figura del Romero y su identificación con Don Juan. El otro punto es la muerte de María, su función y justificación, dentro de la problemática del drama.

Desde su primera aparición, en el segundo acto, la figura del Romero resulta enigmática. Al comparecer frente a Doña Magdalena y Fray Jorge, este asume una actitud arrogante y recriminatoria. El Romero está conciente de las consecuencias funestas de su revelación y aun así la hace, más aun, se satisface en hacerlo. Esta actitud se hace más comprensible en la medida en que la figura del Romero se identifica con la de Don Juan. Como mencionáramos anteriormente, la acción del Romero al final del segundo acto es una anticipación de su identificación con Don Juan. En la escena quinta del tercer acto el Romero le hace a Telmo la siguiente revelación:

Telmo: Esta voz... esta voz!
Romeiro, quem és tu?

Romeiro: (tirando o chapéu e levantando o cabelo dos olhos)
Ninguém, Telmo; ninguém se nem tu já me conheces!

Telmo: (ditando-se lhe as maos para lhas beijar) Meu amo! meu senhor!... sois vós? Sois, sois. D. João de Portugal, oh! sois vós, senhor?

Romeiro: Teu filho já não?

Telmo: Meu filho!... Oh! é
o meu filho todo: a voz, o
rostro... Só estas barbas,
este cabelo não... Mais branco
já que o meu, senhor!²⁹

Esta revelación explica la actuación enigmática del Romero y su actitud arrogante y recriminatoria anteriormente. En este momento tenemos frente a nosotros al verdadero héroe, es en esta escena en donde se da la verdadera epifanía, esto comprueba su retorno. Aun después de la noticia del Romero la figura de Don Juan no se había revelado en escena. Hay que resaltar que aunque en este momento se descubre que el Romero es el verdadero héroe que retorna, esta identificación resulta ambigua. Primero porque el Romero nunca llega a pronunciar su nombre, ni el del caballero que lo envía, ni siquiera en el momento en que se descubre a Telmo. Es solo este último el que pronuncia el nombre de Don Juan de Portugal. Entre el héroe y Doña Magdalena no hay un enfrentamiento, como era de esperarse. Solo ante Telmo se descubre. Todo esto hace que la verdad del retorno se haga ambigua y la figura del héroe quede algo difusa. A última hora el héroe quiere salvar la situación trágica que ha provocado y le indica a Telmo que diga que el Romero es un impostor y que no es cierto lo que ha dicho. Pero este último intento de reivindicación es inútil, pues llega tarde. En este momento la tragedia ya está desatada y es imposible detener el curso de los acontecimientos. Esto nos lleva ahora a considerar la muerte de María como un acontecimiento de lógica

relación con la tragedia que se ha desatado. En relación a la estructura y el conflicto del drama, la muerte de María se convierte en elemento indispensable para culminar el drama. Aunque parte de la tragedia es, en un sentido, una solución al conflicto, puesto que resultaría más trágico vivir como la hija del pecado o la hija de nadie, pues sus padres se han retirado a la vida religiosa. También resulta a la larga en un alivio para los padres que no tendrán que abandonar a su hija para abrazar la vida religiosa que han escogido. De manera tal que aunque resulte trágica en este caso la muerte llega a ser parte de la solución del conflicto.

Resulta difícil, después de esta tragedia, apreciar el verdadero heroísmo en la figura de Don Juan. En este caso su magnitud como héroe aparece ligada a un pasado glorioso, como combatiente y cautivo en tierra de infieles. Su reaparición y actuación en el presente trae consigo la destrucción y la tragedia. En este momento cabe destacar el aspecto demoníaco del héroe, característica común a muchos de estos héroes. En el caso de Don Juan de Portugal, este trae la desgracia a la persona amada y aunque al final trata de enmendar su error ya es muy tarde. Almeida Garrett entendió bien este aspecto demoníaco del héroe y supo utilizar esta tragedia para crear uno de los más grandes dramas del teatro portugués.

Conclusión

Al llegar a este punto del estudio se hace necesario echar una mirada retrospectiva para precisar y resumir los aspectos más sobresalientes de las obras estudiadas. Como demuestra el análisis realizado, ambas obras tienen varias semejanzas, la mayoría de las cuales se desprenden del tema mismo, del material mitológico que utilizan, de la forma en que lo usan, por la actitud de los autores frente al mito y por el desarrollo de las figuras míticas. Las diferencias fundamentales surgen por el género de ambas obras y el asunto particular de cada una. Estando en conocimiento de lo antes mencionado, mediante el análisis realizado, nuestra función en este momento se limitará a señalar estas semejanzas y diferencias en forma comparativa.

El aspecto primordial de comparación lo constituye, la utilización del mito del héroe que retorna, por ambos autores. La figura de Mackandal, en El Reino de este Mundo, y las del Rey Don Sebastián de Portugal y Don Juan de Portugal en Frey Luís de Sousa, son modelos del héroe que retorna. Ambos autores utilizan este núcleo mítico, conocido universalmente, y el cual se repite en diferentes épocas, en los más diversos y distantes pueblos. En El Reino de este Mundo el mito creado alrededor de la figura de Mackandal tiene las características comunes a casi todos los ejemplos citados: admiración y respeto del grupo que representa, atribución de poderes extraordinarios (licantropía), relación con la muerte, la espera de su retorno como salvador del pueblo y el

cumplimiento de esta promesa.

En Frey Luís de Sousa el mito del héroe que retorna presenta otras complicaciones, por la forma en que es presentado. Históricamente, es la figura del Rey Don Sebastián de Portugal la que tiene mayor importancia y trascendencia en relación al mito. El hecho de que éste fuera Rey de Portugal explica esta importancia y nos ayuda a entender la fuerza, que adquiere el mito. No obstante, Almeida Garrett no toma la figura de Don Sebastián para elaborar su obra, sino que toma la figura de Don Juan de Portugal y traspone a ésta el mito. Esta transposición no es arbitraria, como hemos podido ver, la historia alrededor de Don Juan tiene características similares a la de Don Sebastián.

Junto al mito del héroe que retorna los autores han conjugado otra serie de mitos, leyendas, supersticiones y hechos históricos que logran darle mayor veracidad y viveza al mito. En El Reino de este Mundo, Carpentier elabora la historia de Mackandal dentro de un marco histórico, en el cual se han seguido hasta los detalles mínimos. Además de los datos históricos referentes a la Revolución Francesa en el Caribe, Carpentier utiliza las creencias y rituales de la religión afro-antillana Voudou.

Almeida Garrett por su parte conjuga en su obra, además de los datos históricos de Don Sebastián y Don Juan de Portugal, otra serie de historias y leyendas portuguesas. Se destaca entre éstas la historia de Camões, la situación política reinante en Portugal a raíz de la dominación española, la historia de los condes de Vimioso.

Existe, además, entre ambos autores un conocimiento profundo del mito y de la importancia de éste para las personas que lo crearon. Es por esto que ambos autores se guardan de presentarnos el mito lo más fiel posible a su creación, sin destruir su estructura y encanto. En El Reino de este Mundo los hechos históricos son presentados como realmente ocurrieron; de igual forma es presentado el mito creado alrededor de la figura de Mackandal. Almeida Garrett yuxtapone las figuras de Don Juan y Don Sebastián de Portugal y une las dos historias, con lo cual logra darnos una visión más completa del mito. Este, además, logra enriquecer y ampliar el conocimiento del mito al contraponerle a estas figuras la de Camões.

En los ejemplos de los héroes de las dos obras estudiadas, éstos se constituyen en líderes populares, precursores de una revolución o defensores de la patria, cada uno de forma diferente, como hemos podido ver. El desarrollo de las figuras míticas tiene sus semejanzas también. En ambas obras, estas figuras aparecen rodeadas de un misterio y encanto que nos hace verlas como irreales. Sin embargo, su fuerza e influencia se deja notas en toda la obra de una forma sorprendente. Aunque parezca contradictorio, este aspecto misterioso e irreal es el que hace que éstas figuras cobren tal fuerza.

En El Reino de este Mundo, la figura de Mackandal aparece ligada a la religión Voudou y él mismo se convierte en un iniciado de ésta. Es precisamente desde este momento de iniciación que el autor comienza a desarrollar la figura del héroe. Este proceso

de iniciación en los misterios del Voudou marca también el inicio de Mackandal como héroe revolucionario y como el héroe esperado. El adentrarse en estos misterios le acerca a Mackandal a la esfera hermética de la muerte, por lo cual se constituirá en El Exterminador por la ofensiva del veneno. Es también desde el mundo de los muertos de donde se esperará su retorno la segunda vez, después de muerto. El proceso licantrópico que realiza el héroe está también íntimamente relacionado con esta esfera, pues en cada transformación animal está implícita la muerte a una vida y el nacimiento a otra.

En Frey Luís de Sousa la figura del Rey Don Sebastián aparece ligada a una serie de leyendas alrededor de su misteriosa desaparición y a la espera de su retorno. Igualmente, alrededor de Don Juan se crea esta duda sobre su muerte, mayormente por Doña Magdalena, y se espera y desea su retorno por parte de Telmo. A diferencia de Carpentier, Almeida Garrett no pone en escena al héroe, hasta el final, en la figura del Romero. La figura de Don Juan es presentada durante casi toda la obra solamente por las constantes alusiones que hace Telmo de él y por los temores de Doña Magdalena de que su anterior esposo esté vivo. De esta forma la figura del héroe se constituye en una figura casi espectral. Al igual ocurre con la figura de Don Sebastián de Portugal. El hecho de que las figuras no aparezcan en escena no obstaculiza, sin embargo, el desarrollo de las mismas, y la influencia de éstas a través de toda la obra no pierde fuerza. Por el contrario este elemento le imparte tensión y suspenso al drama.

Hay otros dos elementos que destacar en las obras, éstos son lo trágico y lo demoníaco, los cuales se conjugan en las obras y en las figuras de los héroes. En el caso de Don Juan estos aspectos se destacan más. Aquí el retorno del héroe se prevee como trágico para todos, desde el principio y así resulta al final. Con su retorno el héroe destruye la felicidad de sus seres queridos, la esperanza de lograr la suya y la gloria de su pasado heroico. En la actuación del Romero hay una intención un tanto morbosa y sus palabras están cargadas de rencor. Tal parece que con su regreso en vez de recobrar lo suyo, que además ya sabe perdido, lo que intenta es la venganza.

Lo trágico para Mackandal es que su retorno le acarrea la muerte física. Sin embargo, con ello Mackandal logra el cumplimiento de su promesa y su mitificación posterior, puesto que su ejecución marca el final de su historia y el inicio del mito. Y como vemos luego, es precisamente esta mitificación la que logra la inmortalidad del héroe para sus seguidores, quienes seguirán esperándolo.

Al final del Capítulo III de nuestro estudio, hablamos sobre el carácter inagotable que posee El Reino de este Mundo; cabe ahora mencionar que igual característica es aplicable, en cierto modo, al Frey Luís de Sousa. A diferencia de la novela, el drama es un género cerrado. En él se expone, desarrolla y concluye un conflicto. Tiene, además, unas limitaciones de tiempo y espacio que si bien han sido bastante superadas dentro

del drama moderno, en comparación con la novela resulta aun desventajoso. El hecho de que el drama tiene como elemento primordial la representación escénica, impone unas limitaciones de extensión que no tiene la novela, género abierto de extensión ilimitada. Almeida Garrett no conoció las innovaciones del drama moderno, dentro del cual el conflicto que presenta el contenido épico dentro de la forma dramática ha sido salvado. Dentro de estas innovaciones el conflicto planteado en el drama no es necesariamente resuelto, o al menos, quedan abiertas otras puertas. Es por esto que Almeida Garrett concluye el drama solucionando el conflicto planteado; María muere al final de la obra, evitándole así la vergüenza de vivir como la hija del pecado, Don Manuel y Doña Magdalena ingresan a una orden religiosa con lo cual pretenden expiar su pecado y evitar que su separación sea más triste. De esta forma vemos como el drama queda cerrado a futuras consideraciones, sin embargo el Frey Luis de Sousa tiene aún otras posibilidades que quizás ni el mismo autor tomó en cuenta o no quiso considerar, intencionalmente. Al concluir el drama, la suerte final del héroe no se sabe con certeza. El héroe no muere, ni sabemos de su destino final. Esta situación deja las puertas abiertas a futuras consideraciones. Es bueno recordar que en el drama se presenta la aparición del héroe solamente frente a su familia y no frente a su pueblo. Existen dos posibles razones para explicar este hecho. Uno es que el autor haya querido dar solamente la solución al conflicto familiar, que fue el único

que planteó en la obra. La otra es que haya querido dejar el destino final del héroe en la incertidumbre para no romper el aura de misterio y encanto que había creado a su alrededor.

Una de las diferencias fundamentales lo constituye el género que utilizan ambos escritores para presentar el tema. El utilizar la novela le brinda a Alejo Carpentier una mayor amplitud espacial y temporal, lo cual hemos explicado anteriormente. En su caso particular hay que considerar su concepto de lo que debe ser la nueva novela latinoamericana, expresado en el prólogo de El Reino de este Mundo¹ y en su libro Tientos y Diferencias.² En el caso de Almeida Garrett el género dramático se presta mejor para mostrar el aspecto trágico y la intimidad del héroe. Es quizás por esta razón, que el conflicto que ocasiona su retorno es presentado solamente desde la perspectiva familiar.

Al llegar a este punto del estudio podemos ver con claridad, como la utilización genial que hacen ambos autores del mito del héroe que retorna, ha logrado la creación de unas obras, que por su calidad estilística y temática, ocupan un primer lugar en la narrativa de su época. Las obras estudiadas son creaciones autónomas, pero nuestro conocimiento del mito nos permite profundizar mejor en ellas. Es por esto que nos reafirmamos en lo dicho al final del Capítulo III de este estudio, sobre la importancia de estudiar estas obras desde una perspectiva mitológica, y la necesidad de estudio de una Ciencia de la Mitología.

Notas

Introducción

Los siguientes datos son tomados principalmente de los siguientes textos:

Antonio José Saravia y Oscar López, *Historia de Literatura Puertorriqueña*. (Ponce: Forta Editores, 3 edición, corregida y aumentada, sexta época, s.f.) pp. 689-721.

Eduardo Pinheiro, Prof., *En el Luján de Saravia*, por Alicia Garrett. (Ponce: **Notas**, s.f.), pp. 5-17.

Capítulo I

1 Eugène Ionesco, "Expérience du théâtre", en *Notas al Teatro*, mimeo. (Francis Galliard, 1966), p. 98.

2 Ver Prolegomena a C. G. Jung y K. Kerényi, *Essays on the Science of Mythology*. (New Jersey, Princeton University Press, 1973), pp. 1-24.

3 *Op. cit.*, p. 3.

4 *Ibid.*, pp. 4-5.

Capítulo II

1 *Lucas*, 7, 14.

2 *Miqueas*, 5, 2.

3 *San Mateo*, 1, 1-20.

Notas

Introducción

¹ Los siguientes datos son tomados principalmente de los siguientes textos:

Antonio José Saravia y Oscar Lopes, Historia da Literatura Portuguesa, (Porto: Porto Editora, 5 edição, corregida y aumentada, sexta época, s.f.) pp. 689-721.

Eduardo Pinheiro, Pref., Frei Luís de Sousa, por Almeida Garrett. (Porto: Domingo Barreira, s.f.), pp. 5-17.

Capítulo I

¹ Eugène Ionesco, "Expérience du théâtre", en Notes et Contre notes, (France: Gallimard, 1966), p. 48.

² Ver Prolegomena a C. G. Jung y K. Kerényi, Essays on a Science of Mythology, (New Jersey, Princeton University Press, 1973), pp. 1-24.

³ Op. cit., p. 3.

⁴ Ibid., pp. 4-5.

Capítulo II

¹ Isaias, 7, 14.

² Miqueas, 5, 2.

³ San Mateo, 1, 1-20.

- ⁴ San Mateo, 1, 21.
- ⁵ San Mateo, 1, 22-23; Supra, nota 4.
- ⁶ San Mateo, 2, 5-6; Supra, nota 5.
- ⁷ Gálatas, 3, 13-29.
- ⁸ San Mateo, 28, 9-20.
 San Marcos, 16, 9-20.
 San Lucas, 24, 15-53.
 San Juan, 20, 14-31; 21, 4-14.
- ⁹ Miguel de Ferdinandy, Historia de Hungría, (Madrid: Alianza Editorial, 1967), p. 41.
- ¹⁰ Ibid., p. 43.
- (*) El Anónimo en este caso, es el primer cronista de Hungría, cuya obra, escrita en la primera década del siglo XIII, se conservó entera.
- (**) Cronista del rey Ladislao IV (1272-1290).
- ¹¹ Miguel de Ferdinandy, En torno al pensar mítico, (Berlín: Colloquium Verlag, 1961), p. 52.
- ¹² Alfred Lord Tennyson, "Enoch Arden" en The Works of Tennyson, (New York: Ams Press, 1970), III, pp. 1-37.
- ¹³ Op. cit., pp. 8-9.
- ¹⁴ Ibid., p. 37.
- ¹⁵ Carlos Fuentes, "Prólogo", Los reinos originarios, (Barcelona: Barral, 1971), p. 9.
- ¹⁶ Op. cit., p. 15.

Capítulo III

- 1 Alejo Carpentier, "Prólogo", El Reino de este mundo, (Chile: Orbe, 1972), pp. 7-14.
- 2 Alfred Metraux, Le Voudou Haïtien, (Paris: Gallimard, 1958), pp. 38-39.
- 3 Milo Rigaus, La Tradition Voudou et le Voudou Haïtien, (Paris: Editions Niclaus, 1953), p. 62.
- 4 Alejo Carpentier, Op. cit., p. 31.
- 5 Ibid., p. 32.
- 6 Ibid., p. 33.
- 7 Ibid., pp. 33-34.
- 8 Ibid., p. 34.
- 9 Ibid., p. 39.
- 10 Ibid., pp. 37-39.
- 11 El último párrafo en la cita de Alfred Metraux (Supra nota 2) apunta a esta identificación.
- 12 Ibid., p. 37.
- 13 Ibid., p. 40.
- 14 Alejo Carpentier, op. cit., pp. 42-43.
- 15 Ibid., pp. 43-44.
- 16 Ibid., p. 46.
- 17 Ibid., p. 50.
- 18 Ibid., p. 46.
- 19 Ibid., pp. 49-51.
- 20 Ibid., p. 72.
- 21 Ibid., pp. 50-51.

22 Ibid., p. 51.

23 Ibid., pp. 58-59.

24 Ibid., p. 62.

25 Ibid., p. 70.

26 Ibid., p. 144.

27 Ibid., p. 149.

28 Ibid., p. 153.

29 Ibid., p. 153.

30 Véanse especialmente los ensayos, "Problemática de la actual novela latinoamericana", "De lo real maravilloso americano", "Papel social del novelista", en Tientos y diferencias, (Montevideo: Arca, 1973, tercera edición ampliada).

31 Alejo Carpentier, El Siglo de las Luces, (La Habana, Ediciones Revolución, 1963).

32 Thomas Mann and Karl Kerényi, Mythology and Humanism, (London: Cornell University Press, 1975), pp. 51-54.

33 Alejo Carpentier, Tientos y diferencias, pp. 11-12.

34 Op. cit., pp. 22-36.

Capítulo IV

¹ Rodrigues Lapa, M., "Prefacio", Anais de D. João III, Frai Luís de Sousa, (Lisboa: Libraria Sá Da Costa-Editora, 1951), pp. XI-XII, XV-XVI.

² Op. cit., pp. XVII-XVIII.

* Libro I, cap. X, "De lo que contó el enamorado portugués". Ver la edición de Juan Bautista Avalle-Arce de, Don Quijote de la Mancha, (Madrid: Castalia, 1969), pp. 98-104, en especial la nota 59 al texto.

³ Almeida Garrett, Frei Luís de Sousa, (Porto Editorial Domingo Barreira, s. f.) pp. 172-173, Nota L.

⁴ Fernando Pessoa (1888-1935), una de las más grandes figuras del post-simbolismo portugués nos brinda en su poemario Mensagem, trece poemas inspirados en D. Sebastián de Portugal. Estos poemas constituyen la tercera parte del libro que se titula "O Encoberto", la cual se subdivide en tres partes, a saber: I-Os Symbolos, II-Os Avisos, III-Os Tempos. Ver: Fernando Pessoa, Mensagem, (Lisboa, Atica, 1950), pp. 69-98.

⁵ Luis de Camões, Os Lusíadas, Canto III, est 120. El subrayado es mio.

⁶ Almeida Garrett, Op. cit., p. 43.

⁷ "Nas provincias, e principalmente nas do norte, até o começo deste século, o escudeiro não era um criado; era um companheiro, muitas vezes nem inferior em nobreza, e só dependente pela fortuna. Foi o último vestígio do pouco que havia de patriarcal nos hábitos feudais. O escudeiro é uma figura característica no quadro dos costumes portugueses, enquanto os houve; e hoje mais interessante, depois que se apagou toda a fisionomia nacional com as modas e usos estranhos nem sempre mais elegantes que os nossos."

Ibid., p. 169, Nota F.

⁸ Ibid., p. 56.

⁹ Ibid., p. 49.

¹⁰ Ibid., p. 54.

¹¹ Ibid., pp. 52-53.

¹² A esta afirmación de María anota el editor en la Nota P: "Nunca una pura falsidade chega a obter crédito geral; é preciso que tenha

algum fundamento: a imaginação do povo não é criadora, aumenta, exagera, mas não tira do nada." Ibid. p. 174.

13 Ibid., p. 68.

14 Ibid., p. 71.

15 Ibid., p. 63.

16 Ibid., p. 69.

17 Ibid., p. 176, Nota X.

18 Ibid., pp. 74-76.

19 Ibid., p. 81

20 Ibid., p. 42

21 Los datos biográficos de Camões fueron tomados de: Saravia, Antonio José y Lopez, Oscar, Historia da Literatura Portuguesa, (Porto Editora, Porto) 5ª edição, corregida y aumentada, cap. IX, pp. 323-324.

22 Lusíadas, Canto VII, estrofa 79.

23 Almeida Garrett, op. cit; pp. 86-87.

24 Ibid., p. 83.

25 Ibid., pp. 107-108.

26 Ibid., pp. 25-26.

27 Ibid., p. 108.

28 Ibid., pp. 119-120

29 Ibid., p. 139.

Conclusión

1 Supra Nota 1, Cap. III.

2 Supra Nota 27, Cap. III.

Bibliografía

Alexis Carpentier

Arcel, John. *Approaches to the Literature of the Caribbean*. Paris: Editions du Seuil, 1968.

Casson, Luis M. *La Literatura*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1974.

De la Cruz, Fidelia. *Historia de la Literatura Dominicana (1820-1970)*. Lima: Livreria Clásica Editora, 1973.

García, Alexis. *El País de los Reyes*. Porto: Tipografía Nacional, 1974.

Reyes, Fernando. *Historia*. Lima: Atlas, 1970.

Bibliografía

García, Alexis. *Historia de la Literatura Dominicana*, t. I., 2da edición. Santo Domingo, 1974.

Reyes, Fernando. *Historia de la República Dominicana*. Santo Domingo, 1974.

Alejo Carpentier

Carpentier, Alejo. *Historia de la Literatura Dominicana*. México: Siglo Veintiuno, 1975.

_____. *El mundo como espejo*. Barcelona: Lumen, 1972.

_____. *El mundo de este mundo*. Chile: Orbe, 1972.

_____. *El mundo de los Reyes*. La Habana: Ediciones de la Casa de las Américas, 1971.

_____. *Historia y geografía*. Montevideo: Arca, 1967, 2da edición ampliada.

Stampan, Silvio T. *Historia de Alejo Carpentier*. New York: Las Américas, 1970.

Bibliografía

Almeida Garrett

- Ameal, João. Panorama de la Literatura Portuguesa Contemporaine. Paris: Editions du Sagittaire, 1948.
- Camões, Luis De. Os Lusíadas. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1946.
- De Figueredo, Fidelino. Historia da Literatura Romántica: (1825-1870). Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1923.
- Garrett, Almeida. Frei Luís de Sousa. Porto: Domingos Barreira, s. f., 4^{ta} edición.
- Pessoa, Fernando. Mensagem. Lisboa: Atica, 1950.
- Saravia, Antonio José y Oscar Lopes. Historia da Literatura Portuguesa. Porto: Porto Editora, s. f., 5^{ta} edición corregida y aumentada.
- Soussa, Frei Luís de. Anais de D. João III. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1951.

Alejo Carpentier

- Carpentier, Alejo. Concierto Barroco. México: Siglo veintiuno, 1975.
- _____. El derecho de asilo. Barcelona: Lumen, 1972.
- _____. El Reino de Este Mundo. Chile: Orbe, 1972.
- _____. El Siglo de las Luces. La Habana: Ediciones Revolución, 1963.
- _____. Tientos y diferencias. Montevideo: Arca, 1967, 3^{ra}. edición ampliada.
- Giacoman, Helmy F.. Homenaje a Alejo Carpentier. New York: Las Americas, 1970.

Márquez Rodríguez, Alexis. La obra narrativa de Alejo Carpentier. Caracas: Biblioteca Central de Venezuela, 1970.

Sánchez Boudy, José. La temática novelística de Alejo Carpentier. Miami: Universal, 1969.

Obras Generales

Alvarez de Miranda, Angel. Religiones místicas. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

Arlow, Jacob A.. "Contributions to Mythology, Anthropology and Sociology" en The Legacy of Sigmund Freud. New York: International University Press, 1956.

Bastide, Roger. Las Américas regreas. Madrid: Alianza editorial, 1969.

Cervantes Saavedra, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Juan Bautista Analle-Arce, ed. Madrid: Castalia, 1969.

Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano, Madrid: Guadarrama, 1973.

Ferdinandy, Miguel de. En torno al pensar mítico. Berlín: Colloquium Verlag, 1961.

_____. Historia de Hungría. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

Fiske, John. Myths and myth-makers: old tales and superstition interpreted by comparative mythology. [England]: The Riverside press Cambridge, 1900.

Fuentes, Carlos. Los reinos originarios. Barcelona: Barral, 1971.

Gray, John Rev.. The Legacy of Canaan: The Ras Shamra texts and their relevance to the Old Testament. Netherlands: n.p., 1957.

Ionesco, Eugène. "Experience du théâtre" en Notes et contre notes. France: Gallimard, 1966.

Jung, C. G. and Karl Kerényi. Essays on a Science of Mythology. New Jersey: Princenton Univ. Press, 1973.

Jung, Carlos Gustavo. Lo inconsciente. Buenos Aires: Losada, 1970.

Kirk, G. S. El mito: su significado y funciones en las distintas culturas. Barcelona: Barral, 1973.

La Biblia. Antigua versión de Casidoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), otras revisiones: 1862 y 1909. Asunción: Sociedades bíblicas en América Latina, S.F.

Mann, Thomas and Karl Kerényi. Mythology and Humanism: The correspondance of Thomas Mann and Karl Kerényi. London: Cornell University Press, 1975.

Metreaux, Alfred. Le Voudou Haïtien. Paris: Gallimard, 1958.

Milo, Marceline. Mythology Vodou. Port-au-Prince: Les éditions haïtiens, 1949.

Rank, Otto. The Myth of the Birth of the Hero. New York: n.p., 1952.

Ricks, Christopher. Tennyson. New York; The Macmillan Co., 1972.

Rigaus, Milo. La Tradition Voodoo et le Voodoo Haïtien. Paris: Editions Niclaus, 1953.

Tennyson, Lord Alfred. "Enoch Arden" en The Works of Tennyson. New York: Ams Press, 1970. Vol. III.