

LA SIMBOLOGIA RELIGIOSA EN *EL ACOSO*, DE ALEJO CARPENTIER

Sabemos que la fábula de *El acoso* se desarrolla en un corto período de tiempo que cae dentro del siglo xx y se enmarca en un escenario único, la ciudad de la Habana, o si se prefiere la isla de Cuba. Conviene indicar, sin embargo, que la aparente brevedad temporal, así como el también aparente espacio único, no son peculiaridades propias de la narrativa carpenteriana, pródiga en desplazamientos temporo-espaciales, aunque ellos se nos brinden simbólicamente. Desde esa vertiente de la unicidad espacio-tiempo, no estaría de más señalar la coincidencia del texto con el relato *Viaje a la semilla*, que, como se sabe, descubre su trama en un breve lapso en la propia ciudad de la Habana. Por supuesto que de contemplar la novela desde estas coordenadas temporo-espaciales para nada se le restaría valor, muy al contrario, la narración, aún así, singularísima en su estructura, es una combinación de nuevas y viejas técnicas en las que Carpentier amolda con un logro magnífico, entre otros, sus temas más requeridos: vida, tiempo, historia, música, religión y artes plásticas.

El texto ha sido analizado desde diversos ángulos, con énfasis, claro está, en el aspecto de sus relaciones músico-temporales o temporales simplemente, con la sinfonía *Heroica*, de Ludwig von Beethoven¹. Empero, en lo que se refiere al fondo histórico del relato se ha

¹ Sobre las relaciones músico-temporales-estructurales entre *El acoso* y la *Heroica*, de Beethoven, véase el artículo de Emil Volek «Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso*, de Alejo Carpentier», en *Homenaje a Alejo Carpentier*, editado por Helmy Giacomán, Las Américas Publishing Co., Nueva York, 1970, págs. 286-438. El título indica que Volek ha extendido su estudio a otros aspectos de la narración. En adelante aparecerá como referencia «Análisis del sistema» y la página. Véase, también de Helmy Giacomán, «La relación músico-literaria entre la tercera sinfonía *Heroica*, de

mantenido, que sepamos, el de la revolución cubana de 1933, con sus consecuencias ulteriores, hasta desembocar en las luchas de pandillas armadas.

Cierto que la obra, dados los diferentes planos y variantes que presenta y su muy acusado sentido alegórico, constituye un verdadero enigma que fascina cada vez más a los estudiosos de la novelística del genial escritor cubano². Nosotros nos proponemos, desde esa misma perspectiva alegórica, esclarecer en lo posible el misterio que aprisiona la trama.

En efecto, desde la vertiente revolucionaria ya mencionada, que abarca lo que pudiera considerarse la columna central del libro y explica las circunstancias en el presente del hombre acosado, los nombres de personajes, grupos y lugares que el escritor entremezcla y que además, con una intención muy sutil, escribe con mayúsculas, tales como el «Personaje de Palacio», el «Canciller», el «Delator», la «Casa de la Gestión», «Palacio», etc., dejan de tener relieve. En el contexto histórico de la época se evidencia bastante bien su significación. Cabría hasta la posibilidad de identificar a muchos de los personajes por sus nombres propios, e igual ocurre con los lugares que se barajan en la trama. Ahora bien, pareciera que la narración tiene dos planos históricos. El primero, como se indicó ya, se identifica, sin duda, con los disturbios de la época machadista en Cuba; el segundo, dada la amplitud y profundidad de su simbolismo religioso, pudiera corresponder al comienzo de nuestra Era, con la re-

Beethoven, y la novela *El acosado*, de Alejo Carpentier», en *Homenaje*, págs. 440-446. Para otras interpretaciones pueden consultarse los artículos de Alberto J. Carlos, «El anti-héroe en *El acosado*», págs. 366-384, y Fernando Alegría, «Alejo Carpentier: realismo mágico», págs. 66-69. Estos estudios aparecen en el mencionado tomo *Homenaje a Alejo Carpentier*. Igualmente referimos al lector a los capítulos dedicados al autor en: Luis Harss, *Los nuestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969; Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América*, Editorial Alfa, Montevideo, 1969, y Alexis Márquez Rodríguez, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Ediciones de la Universidad Central, Venezuela, 1970, págs. 81-83.

² El profesor Volek, luego de presentar las diferentes dimensiones temporales de las partes en que se divide la obra, dice: «La segunda parte de la novela (de unas 48 páginas) se escapa de este marco temporal y espacial, y presenta causas y antecedentes de la situación actual del acosado. Nos enfrentamos, pues, con la típica novela de misterio: se empieza casi desde el final y el enigma se aclara sucesivamente mediante reminiscencias. Sin embargo, *ni siquiera tal concepción general aclara la disposición específica de la acción y de los motivos dentro del esquema*» (el subrayado nos pertenece). «Análisis del sistema», pág. 389.

volución que constituyó el brote del cristianismo para la sociedad que lo acunó, presentando así el «más trascendental Proceso presenciado por los hombres»: el del «Hijo del Hombre en su pasión»³, prolongándose luego a lo largo de nuestro período para concluir en el dramático instante, imposible de predecir en su factibilidad, que espera «la humanidad emplazada» (195), el momento del Juicio Final.

En relación a esta vertiente religiosa observa el profesor Volek:

«El culto católico ofrece toda una serie de símbolos, que se concentran en torno a algunos motivos: pureza, culpa, Juicio Final, castigo, perdón (absolución). Ya la selección misma es significativa. La Sala de Conciertos se convierte en una iglesia mundana, incluso a su entrada hay agua bendita (la lluvia tormentosa), y tiene lugar en ella un ritual semejante al de la misa, ...presentada en vez del párroco por la orquesta y representada tanto por la música como por el protagonista. Es obvio de cual ritual se trata»⁴.

Prosigue el estudioso de la narrativa carpenteriana extendiendo el simbolismo religioso a otros elementos de la obra. Así, por ejemplo, señala como domingo el día en que el autor omnisciente, desde dentro del acosado, expone en forma de monólogo los acontecimientos de la trama; busca a qué domingo del calendario cristiano corresponde identificándolo con el de Resurrección; destaca los motivos de Pascuas del vestido de Estrella; por último, además de hacer investigaciones sobre el Credo y la Letanía, refiere el suceso de la caseta, situada en los arrefices del malecón, como los de la última cena, y, aunque hace alusión al Hijo del Hombre, no acaba de ceñir la imagen del hombre acosado como la de Jesús, sino que señala que «incluso se podría revisar su historia desde el punto de vista de un anti-Jesucristo...»⁵. Todo lo cual nos parece de extraordinaria importancia para nuestro estudio, a la vez que, como apuntamos, la fábula, al rebasar las aparentes fronteras de la isla del Caribe en su emplazamiento espacial y del siglo xx en su temporalidad, cobra unas dimensiones enormes que no pretendemos agotar, aunque sí ampliar en su interpretación en lo que nos sea dable.

³ ALEJO CARPENTIER: *Guerra del tiempo. El acoso*. Cía. General de Ediciones, S. A. México, 1969, pág. 195. Continuaremos usando este texto para las citas siguientes indicando el número de la página.

⁴ «Análisis del sistema», pág. 426.

⁵ *Ibid.*

Es así que, en un sentido bastante accesible y superficial, el continuo monólogo del joven perseguido es la confesión del hombre que sabe que va a morir en un plazo muy breve. La persistente justificación de los hechos en que ha tomado parte, al mismo tiempo que la irrefrenable búsqueda de la rehabilitación (pureza o perdón) y el propio desenlace, lo prueban de manera bien concreta. Pero si descendemos hasta el interior alegórico del texto pareciera que la vida del hombre acosado es una maravillosa representación de la vida del «Hijo de Dios» en su «expiación por el tormento» (174).

Colocados, pues, dentro de esta entelequia, comenzamos a desarrollar nuestra visión desde el primer escenario que nos presenta la novela, ya dentro de las evocaciones del joven y en concordancia con el orden de los acontecimientos de esa vida, o sea, el «Mirador» —refugio del hombre—, al que pudiéramos considerar como morada de Dios. En efecto, en él radica uno de los personajes de más envergadura del relato, la vieja nodriza, quien pareciera asumir en sí misma la esencia Divina, lo que para nada resulta descabellado si se tiene en cuenta que Dios se le revela al joven refugiado por ella (capítulo IV), en «aquél gesto de tomar la brasa del fogón y elevarla hacia el rostro...» Gesto que «se le había magnificado [al joven] en implicaciones abrumadoras. La mano traía, al sacar la lumbre, un fuego venido de lo muy remoto, fuego anterior a la materia que por el fuego se consumía y modificaba —materia que sólo sería una posibilidad de fuego, sin una mano que la encendiera» (193). El mismo rostro de la anciana, iluminado por el resplandor del fuego —fuego en sí mismo— pudiera reafirmar la identidad de su ser con la «de un Propulsor primero, causa inicial de todo detenido en la eternidad y dotado de la Suprema Eficiencia» (194), «porque Jehová, tu Dios, es fuego consumidor, Dios celoso» (Deut., 4, 24). Por otro lado es bien patente que la muerte de la vieja orienta el destino del joven perseguido, su calvario, al lanzarlo a la calle, porque él «no sabía donde le tocaría ir ahora, puesto que el 'Alto Personaje' iba a determinar para su mayor conveniencia el rumbo más expedito... pero aceptaba de antemano los más duros oficios... como fases de una expiación necesaria» (185-86). Hay aquí una doble confluencia de identidades: Dios, como hemos propuesto, es la anciana nodriza, y del mismo modo el «Alto Personaje» capaz de *determinar* el camino del hombre. Pero para perfilar aún más esta superposición de imágenes —vieja nodriza-Dios— pudiera añadirse que el taquillero, urgido por los remordimientos de haber abandonado «la Sublime Concepción» por la ramera, espera sólo que termine el Concierto

para visitar a la negra vieja, «necesitaba saberla viva, en la noche, por rito de purificación» (186-87). De ahí que la anciana del Mirador ostente esa dimensión divina no sólo para el joven acosado, sino también para el boleterero que busca en ella el perdón de sus desvíos.

Convendría ahora referirnos, de manera más concreta, al «Mirador» como mansión de Dios, proposición que apuntamos anteriormente. Con relación a ello hay que tener en consideración que la habitación es parte de un antiguo *palacete*. Cuando el vendedor de boletos regresaba de la casa de Estrella, la prostituta extendió la vista y «vio dibujarse, a través de la lluvia, el viejo palacio...» (165). «En sus palacios Dios es conocido por refugio» (Sal. 48, 3). Cita bíblica que nos ayuda, por un lado, a cotejar la imagen de la vieja nodriza con la de Dios, en su condición de refugio del acosado; por otro, la de su antigua casona con la casa de Dios, al menos en lo que toca al «Mirador». Por demás, el encargado de las llaves de esa habitación, cerrada de afuera por el joven refugiado, es «—aquel que siempre se irritaba por el extravío de la llave—... *De su Brazo Secular colgaría la Llave Maestra* [el subrayado es nuestro]» (200). Salta a la vista que el novelista nos está ofreciendo una acabada estampa de San Pedro, encargado de las llaves del cielo, con lo que parece confirmarse nuestra idea.

De suerte que allí, en el Mirador, se inicia la historia que descansa en la multitud de motivos esparcidos en el fondo del monólogo del joven perseguido. Así es. Si nos fijamos cuidadosamente en la última parte de los capítulos II y III y en la totalidad del IV, veremos que Carpentier nos regala, en ese lugar, el Mirador, el desarrollo íntegro del ritual de la misa, en la que están presentes todos sus atributos. En este caso es posible plantear que el altar está representado por el cuerpo de la negra vieja que yace en el lecho; la «Sábana» que envuelve «Su Cuerpo» es el «Mantel» que lo cubre; el plato con la sopa, el «Cáliz» con el vino; la avena «en el envase del Cuáquero» (192-94, 195), el pan. En orden se produce el misterioso ritual: el Evangelio, el Ofertorio y la Comunión. Se reza el «Credo» al comienzo, la «Letanía» al final. El oficiante es el refugiado que sigue la acción simbólica de la misa en el pequeño libro de «Instrucción cristiana» adornado con «la Cruz de Calatrava». Y si nos detuviéramos un poco más en la lectura del texto (191-92), acaso se pudiera comprobar que los gestos y movimientos del hombre se corresponden a los que ejecuta el sacerdote frente al altar. Este, como se dijo, comienza siéndolo el cuerpo de la anciana, cuya imagen se traspone luego al viejo baúl donde termina la representación del «Misterio

que más directamente le concernía» (196). La música de la *Heroica* de Beethoven, que llega al palacete en ejecución indirecta desde los discos del taquillero, acompaña el acto sagrado.

De ahí, pues, que el refugiado transparente la imagen del «Hijo de Dios» y no la de un anti-Cristo. Es así que la negra nodriza refleja ahora una nueva identidad; había sido su madre, lo que muestra de manera bien clara la letanía del *Kyrie eleison* que reza el joven ante su cuerpo yacente:

«...la que calmó mi hambre primera con la leche de sus pechos, la que me hizo conocer la gula con la suave carnosidad de sus pezones, ...la que me nutrió con la más pura savia de su cuerpo, dándome el calor de su regazo, el amparo de sus manos que me sopesaron en caricias, la que me acogió cuando todos me echaban, yace ahí, en su caja negra, entre tablas de lo peor, diminuta, como encogida la cara sobre el hielo... ¡Señor, ten misericordia de nosotros! ¡Cristo, ten misericordia de nosotros!» (págs. 202-203; los subrayados son nuestros).

A lo cual se le puede sumar que ella, la anciana, lo había cuidado de la tosferina en Sancti-Spíritus, lugar de donde procedía. Más detengámonos un momento para notar que es muy significativo que el escritor subraye en el libro esta procedencia del joven estudiante. En el lomo del viejo baúl se lee: «POR EXPRESO. *Procedencia: Sancti-Spíritus*» (179). Pareciera que aquí radica la clave de la concepción del joven por el «Espíritu Santo», alusión a lo cual hay en el nombre del pueblo de que procedía un dato más que nos reafirma en nuestro postulado de su identidad simbólica. Pero volvamos a la vieja nodriza, quien, luego en la Habana «le había aconsejado como una segunda madre» (201), alimentándolo, como se sugiere en la Letanía, con su propio cuerpo. Es bien palmario que esta constelación de hechos basta para asegurar la identificación del joven refugiado dentro de la vertiente religiosa como «Hijo de Dios». Mas existen otros motivos que pueden examinarse para visualizar mejor esta imagen del joven protagonista. Por ejemplo, padeciendo de hambre «se sintió ligero, recompensado, entendido... [porque] su persona se había integrado, por un instante, en la Verdad...» (186-87). Así

«pensaba en pecados y los imaginaba como repugnantes cosas... pensaba en carnes y las hallaba repelentes, informes, con su sangre aflorada... pensaba en frutas y las recordaba ácidas

y frías... pensaba en panes y se le hacían desagradables los grumos, las grietas, de sus migas» (186).

Ello es que había entendido a Dios. «Yo soy el pan; el que a mí viene nunca tendrá hambre y el que en mí cree no tendrá sed jamás» (Jn. 6, 35). Esa integración total con Dios ocurre en la propia azotea del Palacete donde pareciera que asistiéramos al fenómeno de la Transfiguración. El refugiado, después de trascender el cosmos «en íntimo contacto con las materias, las cosas, las realidades eternas que lo circundaban... sollozaba de tanta claridad al pie del Mirador en sombras» (186-87). Se insinúa, pues, que un resplandor muy fuerte brotaba de todos los poros de su cuerpo, de tal modo que «el reflejo del faro» se sentía «mansamente atormentado, cada vez que su rotación le coincidía rectamente con la mirada» (187).

La otra escala del hombre acosado dentro de la acción de la novela es Estrella y su casa. La carga simbólica de este personaje es también de gran magnitud. Pudiera comenzarse con su nombre, curiosamente significativo. Estrella es lumbrera que «puso Dios en la expansión de los cielos para alumbrar sobre la tierra» (Gen., 1, 17). En concordancia con lo cual su casa se nos aparece también como morada de Dios, desde donde el Hombre desciende al «Mundo» al saltar por aquella «ventana trasera» que lo precipita en el basurero. Finalmente, cabe aceptar que la propia Estrella transparenta la imagen de Dios. Para llegar a conclusión tal hay que valerse de ciertos indicios muy sutiles que el novelista le ofrece al lector. Por ejemplo, es necesario tener en cuenta que Carpentier hace uso en este pasaje del lenguaje crótico, que, como se sabe, es el instrumento de que se vale la mística para llegar a la totalización con la Divinidad. Así se nos dice que su «presencia actuaba, de pronto, como por sortilegio, alentando prolongadas asiduidades por gentes de ámbitos distintos...» (213). Estrella, además, pensaba que

«su cabeza desempeñaba un papel secundario en la vida sorprendente de una carne que *todos alababan en parecidos términos*, identificados en los mismos gestos y apetencias, y que ella, suhida en su propio zócalo, pregonaba como materia jamás rendida, de muy difícil posesión real, arrogándose derechos de indiferencia, de frigidéz, de menosprecio, *exigiendo siempre, aunque se diera en silencio cuando la apostura del visitante o la intuición de sus artes le parecían dignas de una entrega egoísta que invertía las situaciones, haciendo desempeñar al hombre el pa-*

pel de la hembra poseída al pasar. Su cuerpo permanecía ajeno a la noción del pecado. Se refería a *El*, desintegrándolo de sí misma, personificándolo más aún cuando aludía el lugar que lo centraba, como hubiera podido hablar de un objeto muy valioso guardado en otra habitación de la casa» (214). (Los subrayados son nuestros.)

De suerte que, como a Dios, todos acudían a Estrella; todos estaban sedientos de su carne, como fieles están sedientos de la comunión divina; pero, como Dios, no se entregaba fácilmente, sin embargo, en forma semejante a *El*, recompensaba con generosidad a los que se entregaban a ella sin reservas, poseyéndolos y arrebatándolos. He aquí porque no se da al joven boleterero que buscaba la comunión con ella, lo que se sugiere no sólo con la búsqueda por parte de él de la satisfacción de su libido en la materialización del rito erótico, sino también con la compra de «algo de beber», el vino, y las «galletas para el desayuno» (161), el pan. Y no se ofrecía a él porque había desdeñado «lo Verdadero y lo Sublime» (165). Por el contrario, la cópula con el acosado comporta la unión totalizadora, luego de su confesión y de la revelación «de la portentosa novedad de Dios en su vida» (216). De este modo no es posible considerar otra alternativa: Estrella y su casa son los dobles de la anciana y el Mirador, respectivamente.

En el fondo del libro se depositan otros detalles que permiten dilatar esta ladera simbólica que pareciera reflejar la vida del «Hijo de Dios», proyectando, igualmente, el clima de profundo dramatismo de la época. Ello es que el atentado al «Canciller» pudiera aludir «el complot para prender a Jesús» (Mat. 26, 2). «Los tiempos del Tribunal» pueden ser cotejados con el período de las predicaciones y sacrificios por parte de Jesús y sus discípulos en relación con los fariseos. «Todo había sido justo, heroico, sublime en el comienzo...» (229). Pero aquellos tiempos del Tribunal pudieran conllevar una doble carga simbólica en cuanto se refiere al capítulo IX. Fijémonos que hay una alusión a las «Pascuas», de modo muy preciso, al terminar el capítulo VIII, que puede conducirnos a la visión de la última cena en el capítulo siguiente. En ella es que Jesús come la pascua y es entregado a sus enemigos. «Sabéis que dentro de dos días se celebra la pascua y el Hijo del Hombre será entregado para ser crucificado» (Mat. 26, 2). Por otro lado, bueno es que se destaque que ese capítulo IX constituye un monólogo en primera persona del joven acosado, en el que va arrojando lo que lleva escondido en

su conciencia. Con estos antecedentes se pudiera visualizar aquel Tribunal integrado por los de Derecho que «entran y se sientan, tras de la mesa» (321) para juzgar al Delator, como la Cena del Señor. El personaje principal, entre los miembros del Tribunal, que levanta apocadamente la mano para condenarlo, «aquella tarde [dice] en que me creí autorizado a sentarme a la derecha del *Señor* [el subrayado es nuestro]...» (237), es una figuración de Judas Iscariote. Carpentier logra muy genialmente montar las imágenes de Jesús y Judas a las del «Delator» y el acosado, respectivamente y a la inversa. O sea, es la dualidad que el escritor pareciera considerar inherente a la esencia del ser humano; dualidad que se multiplica en el propio desenvolvimiento de la trama en Estrella, el taquillero y hasta la negra vieja.

Asimismo es posible detectar dentro de la narración la última jornada del Hijo del Hombre. La peregrinación (caps. VII hasta el X) bordeando el «Jardín Botánico» y «la vieja fortaleza española» (227), siempre en camino ascendente, se puede seguir, bastante diáfano, como una proyección del Calvario de Jesús hasta la colina de Gólgota, cuya representación recae en la Colina intelectual. La cruz que arrastra el Hijo de Dios está implícita, en este caso, en el librito de la Cruz de Calatrava que carga el acosado. Por fin, el autor confronta al lector con la crucifixión en el capítulo X, cuando el joven abrumado por el peso de las culpas, allí, en la ladera de la colina, «se tiró de bruces entre las raíces del álamo, tan bruscamente que sus dientes, al topar con algo, le pusieron en la boca el sabor de su sangre...» (238). Era la sentencia cumplida porque «eso era necesario para entrar con mayor pureza en los tiempos que cambiaron» (235). (El subrayado es del novelista.)

Desde este horizonte, la fortaleza del Príncipe —aludida, pero no mencionada en la novela—, construida por «un arquitecto militar italiano, grande de ingenio en ocultar mazmorras y celdas secretas en las entrañas de la piedra [el subrayado es nuestro]» (227), sugiere una figuración del sepulcro de Cristo. De allí, por noticia que se diera de su prisión al Hombre de Palacio —Dios—, «era puesto en libertad por orden de un Secretario de Despacho...» (246-47). Este último puede ajustarse al ángel que burla la vigilancia en el sepulcro de Cristo. De este modo, su paso, a la salida, por «el puente levadizo... luego del tránsito por el infierno» (247) puede concebirse como la resurrección y ascensión al reino de los cielos. Sin embargo, a partir de este hecho se espera el momento en que ha de regresar a la tierra, porque «luego de lo necesario, de lo justo, de lo heroico» (236), vinieron «los tiempos del botín» traficándose «con la violencia» des-

atando «las furias a la luz del sol, en provecho de éste o aquél» (237). El escritor cubano introduce al lector con estos «tiempos del botín» en el presente, es decir en los tiempos del Apocalipsis. De aquí que las frases de Electra que llegan a los oídos del joven adquieran una significación muy singular, constituyen una invocación a Jesucristo para que complete su obra: «*Volved pronto al vestíbulo para terminar con el segundo asunto así como habéis hecho con el primero*» (239). Y, en efecto, es ahora que comienzan a asomar las señales de los acontecimientos futuros. «La Casa de la Gestión...—casa que ahora sólo tenía paredes de aire—» (248), y que, por tanto, puede ser un remedo del Universo, indica con sus escombros que «la venida de Cristo está cerca» (Apo. 22, 6), lo que subraya la presencia del perro en el umbral de lo que antes era la puerta (Apo. 22, 13). De otro modo, es el anuncio de la destrucción de la Casa-Universo. «¿Véis todo esto? De cierto os digo que no quedará aquí piedra sobre piedra que no sea derribada» (Mat. 24, 2). Por otro lado, como residencia que fuera del «Alto Personaje», por demás «Personaje de Palacio» es posible su definición como Morada de Dios. Proposición que se refuerza con la llegada del protagonista a la iglesia iluminada con el propósito de llamarse a refugio a la vez que recabar noticias sobre el «Alto Personaje», ya que el párroco del lugar «sin duda, conocería al Personaje cuya casa en demolición estaba tan próxima» (253). Este rosario de elementos nos inclina a la conclusión de que la Casa de la Gestión era, como Universo, la residencia de Dios; mas ahora es una copia en miniatura de lo que éste será después del Juicio Final. Empero la iglesia iluminada es la representación del Mundo ahora, un lugar al que todos acuden, pero donde nadie escucha ni ve. El hecho de que se esté celebrando una boda a la que asiste el joven desconocido, sin que nadie se percate de su presencia, pues el sacerdote lo descubre concluida la ceremonia, evoca la «Parábola de la fiesta de bodas» (Mat. 22, 11-12). De esta manera vamos aproximándonos a la hora en que se abrirá el «Sexto Sello». Ello es que no se precisa de mucha agudeza para reparar en que el acto que se lleva a cabo en la «Sala de Conciertos» es el «Juicio Final», a donde han acudido todos para ser juzgados. La orquesta en el alto sitial es el Tribunal, y «la futura Pastoral responde a la llamada del Testamento» (143).

Al objeto de redondear una feliz imagen de este instante, Carpentier nos prodiga una serie de motivos bien concretos, entre ellos, la lluvia tormentosa, la confusión de la gente cuando se encienden las luces, el trueno que «retumba en las techumbres del teatro» (274-75)

y, por fin, las tinieblas entre las que va desapareciendo la Sala-Mundo. La obra termina con la conclusión del acto. Dentro de esta proyección simbólica, para el joven la fábula tiene otro desenlace, porque él, como «Hijo de Dios que acude al Juicio Final», exclamará de acuerdo con el Testamento: «Yo soy el primero y el último; el que vive y estuvo muerto; mas he aquí que vivo por los siglos de los siglos, amén» (Apo. 1, 17-18). Y lo buscarán por todas partes:

«afuera, en el café, bajo las pérgolas, tras de los árboles, de las columnas, en la calle de la talabartería, en la calle de la imprenta de tarjetas de visita; pensarán a lo mejor, que he subido al piso de la vieja..., acaso me busquen hasta el Mirador... Nadie se queda en un teatro cuando ha terminado el acto. Nadie permanece ante un escenario vacío, en tinieblas, donde nada se muestra. Cerrarán las cinco puertas con cerrojos...» (271).

Resulta, pues, que desde este plano los personajes y lugares que alternan en la obra alcanzan una dimensión alegórica de enorme trascendencia. Lo maravilloso es que casi en cada caso hay una triple carga simbólica, o más. Así la imagen de Judas la reflejan todos los personajes, es decir, el acosado, el boleterero, Estrella, la negra vieja del Mirador, cuya muerte lo lanza a la calle, y el Becario, que pone en evidencia al hombre perseguido, frente a la pareja, en los arrecifes del malecón. Además también se observa esa arista de traición en el «Alto Personaje», el párroco de la iglesia iluminada, y, por supuesto, en el Delator. Pero al mismo tiempo, el lector puede intuir la esencia divina en cada uno de ellos. De modo más categórico, Estrella, la negra vieja del Mirador y el Alto Personaje encarnan la representación de Dios; el acosado es el Hijo del Hombre y el taquillero es el Cordero que lee el libro del Apocalipsis, representado por el libro biográfico de Beethoven, a la entrada de la Sala de Concursos. Asimismo es posible ceñir la figura de San Pedro con las llaves en la mano a la del joven vendedor de billetes, la de la Virgen María a la anciana nodriza, la del Ángel enviado para dar las primeras señales con la destrucción de la Casa de Gestión, la «Parábola de la fiesta de bodas» al joven protagonista y, por último, Estrella, como se dijo, es lumbrera del cielo. Es bien evidente que Carpentier, al otorgar las mismas aristas a los personajes que juegan distintos roles en la trama, está anulando identidades. El hombre, de acuerdo con la línea que sigue su pensamiento, es siempre el mismo en las mismas circunstancias.

En lo que se refiere a los lugares que aparecen en la trama, el Universo está simbolizado por tres emplazamientos que, a su vez, constituyen tres moradas de Dios, además de tres iglesias en las que es posible interpretar que se celebren tres misas: el Mirador, la casa de Estrella y la Sala de Conciertos. En este curso de trinos se advierte que en el libro hay tres personajes importantes principales, los demás siempre alcanzan números múltiplos de tres. Hay tres confesiones: la monologada del personaje central, mediante la cual conocemos su historia de hombre; la reflexión de Estrella que es una confesión alojada en otra, y la del joven boleterero. Tres *Heroicas*: la que corresponde a los discos del taquillero cuya música llega hasta el Mirador, la de la Sala de Conciertos y la *Heroica* del recuerdo, que es la que sigue en su luneta de la propia Sala de Conciertos el joven emplazado.

En igual forma hay tres niveles temporales progresivos: el tiempo que toma la trama que se adelanta y sucede a la ejecución de la sinfonía; el que toma la ejecución de la *Heroica* en el trozo apropiado, que selecciona el autor, para enmarcar la acción y que corresponde a la vida del Hijo de Dios, abarcando, con el uso de la técnica del *flash-back*, instantes de su niñez, predicación, calvario, resurrección, ascensión y vuelta al mundo para el Juicio Final en un tiempo presente imposible de prever. Del mismo modo se pueden advertir tres círculos en la narración: el que delinea el taquillero en su desplazamiento espacial desde la Sala de Conciertos hasta la casa de Estrella y su retorno al punto de partida. El del acosado desde el Mirador hasta la Sala de Conciertos. El tercero se adapta a la propia novela, al concluir aparece el comienzo. Por último, la obra se divide en tres partes. En su totalidad comprende dieciocho capítulos, número múltiplo de tres.

La novela constituye así una verdadera maravilla desde cualquier plano que se la examine. Carpentier, con un gran virtuosismo, ha superpuesto símbolos sublimes, llenos de pureza, sobre hechos execrables. La espléndida simetría de la obra, junto a los elementos alegóricos que hemos ido destacando, la convierten en una obra única dentro de la literatura hispanoamericana, en una milagrosa e imponderable Trinidad.

ESTHER P. MOCEGA-GONZÁLEZ
Northern Illinois University
DeKalb, Illinois (EE. UU.)