

EL TRASFONDO HISPANICO EN LA NARRATIVA CARPENTIERIANA *

«... ver lo que yo veo, entender lo que yo entiendo, y darle a usted una visión del mundo, partiendo de mi compromiso con este mundo.»

(ALEJO CARPENTIER: *Tientos y diferencias*,
pág. 127.)

Dentro de la nómina de escritores hispanoamericanos de las últimas décadas no hay ninguno, que sepamos, que se haya inclinado tanto hacia la historia y la literatura de España de los siglos XVI y XVII como el novelista cubano Alejo Carpentier. El hecho resulta tanto más importante si se tiene en cuenta que el narrador, hispanoamericano por nacimiento, ha vivido una gran parte de su vida en Francia, lo que, en ocasiones, lo ha dirigido a reelaborar su material novelesco desde la historia de ese país. Indicar de qué modo la historia, y muy principalmente, la literatura peninsular de las centurias mencionadas calan o matizan el mundo literario del escritor antillano es nuestro propósito. Sin embargo, bueno es que se advierta que el tema tiene resonancias tales que sería una osadía, por nuestra parte, la pretensión de agotarlo en este estudio.

Una lectura de los textos carpentierianos sirve para imponernos, de inmediato, que la historia ¹, en general, es materia constante de recreación estética, pues es un hecho que el autor está fascinado la mayor parte de las veces por los grandes acontecimientos del devenir histó-

* El origen de este ensayo parte de una ponencia titulada «Carpentier y España: un nuevo rumbo», leída en el XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana que se celebró en la ciudad de Filadelfia en agosto de 1975, bajo la presidencia de Peter A. Earle, profesor de la Universidad de Pennsylvania.

¹ Muchos estudiosos de la narrativa carpentieriana se han dedicado a explicar esta perspectiva. Sus trabajos han sido mencionados en otros ensayos nuestros, por eso aquí nos limitamos a consignar los más recientes: MODESTO G. SÁNCHEZ, «El fondo histórico de *El acoso*: 'Época heroica y época del botín'», *Revista Iberoamericana*, núms. 92-93 (julio-diciembre, 1975), págs. 397-422. En este mismo volumen consúltese KLAUS MÜLLER-BERGH, «Sentido y color de *Concierto barroco*», págs. 445-464.

rico, aunque no sean ellos los únicos que cuenten para echar a andar su muy alerta imaginación. A este efecto, Alejo Carpentier parece un hombre inmerso en épocas pretéritas recorriendo su propio presente como un desterrado y añorando, por haberlas vivido en crónicas, bibliotecas, museos, archivos y partituras, esas épocas pasadas. El propio novelista ha señalado que le seducen «... los temas históricos por dos razones: porque para mí —dice— no existe la modernidad en el sentido que se le otorga, el hombre es, a veces, el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente»². Testimonio carpentieriano en el que despunta ya el sentido ético de su literatura; el deliberado propósito de mostrarle al hombre de hoy, dentro de la historicidad de su obra, su inmutable imagen, balanceándose siempre entre grandezas y miserias en este espacio terrenal. Dicho de otro modo, las instituciones cambian en sus estructuras y denominaciones, pero el hombre sigue siendo el mismo. De ahí que al estudiar los relatos cortos del narrador recogidos por él en el libro *Guerra del tiempo*³ —*El camino de Santiago*, *Viaje a la semilla*, *Semejante a la noche* y *El acoso*— se hace imperativo el revisar la historia, así sucederá también con sus obras mayores: *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*⁴ y *El siglo de las luces*; y con sus dos últimos libros: *El recurso del método* y *Concierto barroco*. Conviene que se deje aclarado que aunque Carpentier tiene otros textos en los que asoma esa constante histórico-literaria, nosotros sólo abarcaremos en nuestro ensayo los que dejamos mencionados.

Es así que, por ejemplo, en *El camino de Santiago* el título solamente puede colocarnos de sopetón en la España medieval. Sin embargo, por los cuadros de costumbres, por el ambiente que el autor explora con magistral pericia a lo largo de la trama: Amberes, Burgos, Sevilla, La Habana, y hasta el palenque donde transitoriamente proclama su percha Juan el Cimarrón, estamos ubicados en una España que se alerta y se dispone a afiliarse a la modernidad. En rigor, en el cuento se conjugan las tres Españas de ese contexto histórico: la España que mira a Europa —Italia y Flandes—, que es realmente la moderna; la

² CÉSAR LEANTE: «Confesiones sencillas de un escritor barroco», en Helmy Giacomani, ed., *Homenaje a Alejo Carpentier* (Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1970), págs. 29-30.

³ México: Compañía General de Editores, S. A., 1958. En adelante, las citas pertenecen a esta edición con el número de la página entre paréntesis.

⁴ Esta novela ha sido estudiada desde esta perspectiva en una ponencia nuestra titulada «La estructura mística del viaje en *Los pasos perdidos*». Este estudio se discutió en la Convención de la MMLA celebrada en la ciudad de Chicago, Illinois, en noviembre de 1975.

España más medieval que moderna de las ferias: Burgos, y la España que se alarga hasta tocar a América con su entrevero de modernidad y medievalismo, que en la península se localiza, muy concretamente, en la Sevilla pintoresca y maleante del período de la conquista y civilización del Nuevo Mundo. Resulta, pues, bien evidente que la historia se transparenta a todo lo largo del relato. Vale la pena destacar que en el decurso de la ficción se fijan acontecimientos importantes de la época, tales como las guerras de religión en los Países Bajos y América, al mismo tiempo que se deja constancia de nombre de personajes históricos de reconocida prosapia⁵. Pero la narración se nutre asimismo, en una medida bastante notable, de la literatura del período. Y como la península no es enteramente medieval, ni europea, ni tampoco americana, sino una portentosa amalgama de las tres, del mismo modo en el trasfondo literario del libro se conjugan las diversas Españas: la didáctica y moralizante de la época medieval⁶ —el autor quiere mostrar de manera bien cumplida la peculiar naturaleza inconstante del hombre en el cumplimiento de sus promesas— y la no menos ética de la «picaresca», que cae de lleno dentro de la modernidad —esa España picaresca se dilata hasta alcanzar Hispanoamérica y otros países, como veremos más adelante—. Además, la trama aparece salpicada de otros géneros que, en cierto modo, pertenecen a uno y otro período; por ejemplo, los romances de pliegos sueltos, y los de «ciegos» en los que se cantan los sucesos más sensacionales del día, especialmente las noticias que llegan de tierras remotas, por cuyo motivo son susceptibles a la deformación. De ahí la referencia a la «Arpía americana» y a las fabulosas tierras de Jauja y Perú. Por otra parte, el relato contiene alusiones a otras obras literarias del contexto que nos ocupa: hay referencias al *Quijote*, y hasta es posible establecer lejanos contactos, más contactos al fin, con otros libros de don Miguel de Cervantes Saavedra, como *El licenciado Vidriera*, en el que el personaje central responde a tres nombres, que obedecen a sus movimientos tempo-espaciales y cambios de oficios, en el mismo ciclo europeo que recorre el protago-

⁵ SHARON MAGNARELLI: *El camino de Santiago* de Alejo Carpentier y la picaresca», *Revista Iberoamericana*, núm. 86 (enero-marzo, 1974), págs. 65-86. La autora de este muy documentado estudio ha demostrado que los nombres de los personajes que aparecen en la ficción pueden cotejarse con los de personas auténticas abandonados en crónicas, registros, etc., de la época.

⁶ Sobre las vinculaciones de este relato con la España medieval, ver los siguientes artículos: HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ, «Sobre *El camino de Santiago*», en *Homenaje*, pág. 256, y EMIL VOLEK, «Dos cuentos de Carpentier: Dos caras del mismo método artístico», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, I, núm. 2 (septiembre, 1971), págs. 7-10.

nista carpentieriano, después de que ambos han abandonado las letras para tomar las armas. La narración es, por consiguiente, una apretada, pero lúcida síntesis de los contextos histórico-literarios de la época que el escritor cubano contamina con su pensamiento de que la vida del hombre no es sino un constante retomar de hilos de vida de los hombres que nos precedieron y que otros, a su vez, tomarán de nosotros para seguir el mismo camino sin fin en los «reinos de este mundo».

Empero, volvamos sobre el matiz picaresco de la fábula, sin duda el que el novelista ha dibujado con colores más fuertes, como muy bien expone Sharon Magnarelli en su documentado estudio⁷. El propio personaje central no es sino una muy hábil conjugación de los pícaros más sentidos de la literatura española: el Pablillos del *Buscón*, de Francisco de Quevedo, y el escudero, pícaro como Lázaro, del embrión de la picaresca española y universal, *El Lazarillo de Tormes*. Y es en América —ya dijimos que la picaresca se extiende hasta estas tierras— donde Juan el Cimarrón proyecta esa figura:

Porque estudiante había sido Juan —según contaba al barbero y al judío— en la clase donde se enseñaban las artes del cuadrivio, con el conocimiento de las cifras para tañer la tecla, el harpa y la vihuela, el modo de hacer diferencias, mudanzas y ensaladas, sin olvidar el conocimiento del canto llano y la práctica del órgano. Y como no había tecla ni vihuela en aquella costa, Juan demostraba, de palabras y tarareos, cómo sabía hacer glosas a una pavana o hermoseaba la tonada del Conde Claro o el Mirame cómo lloro, con floreos y adornos a la manera francesa o italiana, como ahora se acostumbraba en la Corte. Con el cuadro de aquellos conocimientos había crecido también la condición del fugitivo, que ahora resultaba ser el hijo de un escudero de los que en aquellos tiempos llevaban su penuria con dignidad, por no deshacerse de una casa solariega, desde cuyo zaguán divisábase —a la distancia de donde queda aquel árbol: y miraban todos para allá— la fachada de la imperial Universidad de San Ildefonso, cuya vida estudiantil contaba el atambor con detalles, sucesidos y ocurrencias que cada día tomaban mayores vuelos... (59-60). (Los subrayados nos pertenecen.)

⁷ Remitimos al lector a «*El camino de Santiago y la picaresca*», ensayo en el que se explica, muy minuciosamente, este género de novela en todas sus peculiaridades, aplicándolas a este relato carpentieriano.

En relación con este género de novela nos importa subrayar que Carpentier manifestó su entusiasmo por él en *Tientos y diferencias*⁸. A propósito de este estudio nos parece útil, antes de seguir adelante, traer aquí algunos de los señalamientos del propio autor sobre esta novelística española que recogen las páginas de ese texto. Dice al referirse a la narrativa de este siglo: «De ahí que la novela, como hoy la entendemos... sea de invención española. Y esa invención española es la picaresca, que, al cabo de una trayectoria de casi tres siglos —nunca hubo género más tenaz ni más dilatado—, va a caer en América dando nacimiento aún, por operación de su energía, al *Periquillo Sarniento*»⁹. A este efecto es preciso señalar que la semilla del «pícaro» la planta el escritor cubano en su literatura en este relato *El camino de Santiago*. El cuento, pues, acusa de manera bien aguda esa aproximación del escritor a la época convenida.

Pero planteemos que el narrador se acoge a este tipo de novela porque ella asimismo cumple «con su función cabal de novelística, que consiste en violar el principio ingenuo de ser relato destinado a causar 'placer estético a los lectores', para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas...»¹⁰. Años más tarde en *Papel social del novelista*, recogido en el volumen citado, Carpentier volverá sobre la trayectoria seguida por la novela hasta nuestros días para proclamar que todos los grandes autores, Balzac, Zola, Proust y Joyce, tuvieron pleno conocimiento de su época y por eso la dejaron marcada en su obra. De Proust dirá que: «Es dueño de su técnica, porque entiende todo lo que contempla. En realidad, él nos da —dice— una inmensa picaresca de su época que se resume en 'el tiempo recobrado' de su gigantesca novela, con todo lo que el lenguaje puede hacer para expresar una realidad, por múltiple que sea»¹¹. Carpentier entiende así que la función del novelista, de acuerdo con sus observaciones sobre la picaresca española, radica en «ocuparse de ese [este] mundo, de ese [este] pequeño mundo, de ese [este] grandísimo mundo... Entenderse con él, con ese [este] pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrarlo, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas y las miserias...»¹². Si el novelista cubano ha cumplido con este código moral literario que le ha dictado el género

⁸ Montevideo, Ed. Arca, 1967. Las citas siguientes se harán por esta edición.

⁹ *Ibid.*, pág. 10.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 11.

¹¹ *Ibid.*, pág. 117.

de la picaresca española, y consideramos que lo ha logrado a cabalidad, adaptándolo, desde luego, a las nuevas técnicas que le demanda su tiempo, su deuda mayor, como pretendemos mostrar en este ensayo, es, desde ya, con esos siglos que nosotros hemos establecido. Empero como no toda su obra arroja ese matiz picaresco, exploremos el resto de sus relatos, en el orden en que los hemos apuntado al comienzo para ver cómo delatan al período en cuestión.

La fábula del segundo de los cuentos contenidos en el volumen *Guerra del tiempo, Viaje a la semilla*, se ciñe a un contexto temporal más próximo a nosotros: la época colonial cubana. En la narración sigue presente la historia. «El marqués de Capellanías», protagonista del cuento; «La Marquesa»; «el ingenio»; «el Capitán General de la Colonia» (86); el «gran tren de calesas / relumbrante de grupas alazanas, bocados de plata y charoles al sol» (87); el «Real Seminario de San Carlos», y «el calesero Melchor», son motivos de la narración que así lo aseguran. Pero la historia, que es primeramente la cubana, es también la peninsular; además, el relato puede ajustarse a cualquier marco temporal puesto que lo que pretende el artista es ofrecernos, de otra manera, la trayectoria de la vida humana en su continuo sucederse. Hay un correr de vidas que se eslabonan unas a otras, como en el cuento estudiado anteriormente, pero esa visión aparece encapsulada en el lapso vital de un hombre, con ciertos atisbos de las vidas que lo rodean, mostrando sus etapas principales en un tiempo que se revierte y en un marco escénico que se circunscribe a la casa cubana. Para nosotros, la narración, en la fugacidad de la vida que presenta, en su sentido agónico, se acerca a un gran poeta del siglo XVII, Francisco de Quevedo, obseso también, como el novelista cubano, con el problema del tiempo, la fugacidad de la vida y el problema del nacer y el morir. La trama que teje vidas que quedan enmarcadas entre *nadas*, sigue la pista del pensamiento del poeta en cuanto a su concepción de la vida que para él irremisiblemente se inicia y termina en la *nada*: «Nada que, siendo, es poco y será nada»¹³. Asimismo, se han significado las vinculaciones del relato con el propio Quevedo en *El sueño de las calaveras* y *La hora de todos*; también con el auto sacramental de Calderón de la Barca, *Lo que va del hombre a Dios*, en cuanto a la reversibilidad temporal¹⁴, y, por supuesto, la concepción barroca de

¹² *Ibid.*, pág. 131.

¹³ FRANCISCO DE QUEVEDO: *Obra poética*, ed. José María Blecua (Madrid, Castalia, 1969), pág. 185.

¹⁴ Consúltase MANUEL DURÁN: «*Viaje a la semilla*: El cómo y el por qué de una pequeña obra maestra», en Klaus Müller-Bergh, ed., *Asedios a Carpentier*:

la vida y la muerte. Queda así esta singular creación literaria minada, por lo menos, por la literatura de los siglos propuestos.

El relato en orden es *Semejante a la noche*. En él, el autor nos regala cuadros ambientales que representan diferentes estadios del desarrollo histórico de la humanidad en un orden que no responde al fluir normal de las horas. El propósito es el de obsequiarnos, nuevamente, su pensamiento del estatismo temporal, y la falta de identidad del hombre con la muy sutil e ingeniosa técnica de la transposición de imágenes. Carpentier explora las épocas que muestra. Mas en la galería de esos cuadros que reflejan distintos y siempre el mismo proceso de un acontecer histórico: la conquista de un territorio, hay uno que pertenece a España, a la España de la conquista y civilización de América, para insistir en la escena del soldado que, luego de inscribirse en la Casa de Contratación de Sevilla, hace gala de la raza a que pertenece, la de los recios conquistadores de un Nuevo Mundo: «Eramos como hombres de distinta raza —dice—, forjados para culminar empresas que nunca conocerían el panadero ni el cardador de ovejas, y tampoco el mercader que andaba pregonando camisas de Holanda, ornadas de caireles de monjas, en patios de comadres» (114). La península, con su tiempo, se nos viene encima. Es la misma Sevilla picaresca y maleante de *El camino de Santiago*, y el soldado protagonista es tan alardoso, tan fanfarrón y tan inconstante en el cumplimiento de sus promesas como Juan (117). No es preciso que insistamos en que el relato obedece al código ético literario carpentieriano: la picaresca española.

En otras narraciones, como *El acoso*, *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, la historia es temática constante. El artista opera en ellas desde la explosión y desarrollo de grandes acontecimientos. En el primero, *El acoso*, la revolución de 1933 en Cuba —conviene indicar que por el fondo de la fábula corre simbólicamente otra revolución mayor que se ajusta a otro contexto histórico: la judeo-cristiana¹⁵—. Carpentier toca la historia de España propuesta en este texto con las referencias que hace a los edificios coloniales, por ejemplo, la prisión «afincada en contrafuertes de vieja fortaleza española, semejante a las que en estas islas edificara —a demanda del Campeón del catolicis-

Once ensayos críticos sobre el novelista cubano (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972), pág. 66. En el estudio se establecen otros vínculos del relato con otros autores de varias épocas. Precisa indicar que algunos de ellos pertenecen a la literatura peninsular aunque no a la época en cuestión.

¹⁵ Véase ESTHER P. MOCEGA-GONZÁLEZ: «La simbología religiosa en *El acoso* de Alejo Carpentier», *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid), números 2-3 (1973-1974), págs. 521-532.

mo— un arquitecto militar italiano...» (227). Y es que nuestras ciudades están entreveradas, en sus estilos arquitectónicos, por diversos estratos temporales que el escritor cubano ha domesticado. Es bien notorio que entre esos niveles arquitectónicos se destaca, muy preponderantemente, el de la época de los Austrias. Pero el autor ha domesticado asimismo la época, su tiempo, la que expone y explica descarnadamente en el libro. Porque aunque el narrador cubano exhibe técnicas complejísimas para franquear su pensamiento —en retazos minúsculos el lector tiene que cotejar la fábula— el artista desnuda las pocas grandezas y las muchas miserias del período haciéndolo girar todo alrededor del hombre. Por otra parte, el innominado que esta vez se decide a alcanzar la fama y la gloria, y que como siempre falla por sus flaquezas e inconstancia, responde a diferentes configuraciones en conformidad con las actividades que desempeña. Ello es que es el estudiante cuando arranca la acción; el revolucionario, cuando desvía sus actividades a la consecución de la caída del tirano de turno; el pandillero, cuando trueca sus altos ideales por el botín; el refugiado, cuando acude al seno de la negra vieja, y el acosado y la víctima, cuando, luego de la traición, sufre la persecución de los sobrevivientes hasta desembocar en la muerte en el teatro. Si es así, Carpentier mantiene en esta ficción las leyes que rigen su novelística, que son, evidentemente, las de la picaresca española.

En la segunda de las novelas mencionadas, *El reino de este mundo*, el escritor descansa para la creación del material ficcional en la serie de revoluciones haitianas que se desencadenaron en los siglos XVI y XVII. El objetivo es envolver al hombre en un proceso cíclico de esperanzas, aparente concretización de ideales, y decepciones, para abandonarlo invariablemente en el principio en la perenne esclavitud del hombre por el hombre. En la primera edición de este libro Carpentier exhibe en el prólogo su manifiesto sobre «lo real maravilloso»¹⁶. Alertado por esa doctrina, el lector sale en busca de esa realidad maravillosa en la isla del Caribe como simula hacerlo el narrador cubano. Empero, en un fino y agudo estudio, Roberto González Echeverría ha desbrozado el camino del entretexo del relato para sacar a relucir lo que el artista fascinadamente había dejado oculto en lo «real maravilloso». Dice el estudioso de la obra carpentieriana: «Atrapado en el mecanismo de los ritmos inexorables de la vida y la muerte que la na-

¹⁶ Este documento, que ha sido bastante manejado por los estudiosos de la obra del escritor cubano, apareció en *El reino de este mundo*, que se publicó en México, EDIAPSA, 1949.

turalidad impone al hombre —entre domingo y lunes—, el hombre deja con sus ruinas la huella de su paso. En *El reino de este mundo* no son sólo las ruinas de esos excesos —palacios, fortalezas, mansiones, el Coliseo de Roma— lo que dejan los hombres, sino sus propios cuerpos como monumentos fríos; Christophe deja su cadáver fundido con la argamasa de su fortaleza...; las tibias y trémulas carnes de Paulina Bonaparte se metamorfosean en la fría estatua que Solimán soba en el Palacio Borghese; la imagen del Rey Mago Melchor se anuncia en las blancas córneas de Bouckman y de Solimán... Las resonancias barrocas de esta petrificación somática son demasiado fuertes para no ser tomadas en cuenta...»¹⁷. Y a renglón seguido cita una estrofa de Francisco de Quevedo y un poema de Luis de Góngora, en cuyos versos se proyecta la figura del cuerpo como sepultura andante de la vida. Parecería que en esta novela nos manteníamos a una distancia considerable del barroco como no fuera por el estilo del escritor perennemente emparejándose con el de ese feliz contexto literario. Sin embargo, y ahí está la prueba bien palpable, Carpentier sigue aprisionado en sus propias redes; haciendo suya, otra vez, de una manera muy sutil la visión de la vida y la muerte de ese período del barroco español.

El siglo de las luces es la última de las novelas del escritor que, conjuntamente con las dos anteriores, hemos cobijado bajo el rótulo de «novelas de revolución»¹⁸. En este último relato, el narrador dispara su fantasía desde el gran fenómeno de la Revolución francesa. La acción de la obra tiene varios escenarios, uno de los más importantes, tal vez el único importante, es la isla de Cuba. Sobre la casa de La Habana, base estructural de la novela porque ella fija los ciclos que luego se desarrollan en la trama, el artista monta distintos escenarios que transparentan los ambientes de Francia, Guadalupe, Cayena y España, donde surge el doble de la mansión cubana¹⁹. Los perso-

¹⁷ ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVERRÍA: «Isla a su vuelo fugitivo: Carpentier y el realismo mágico», *Revista Iberoamericana*, núm. 86 (enero-marzo, 1974), páginas 60-61.

¹⁸ Véase ESTHER P. MOCEGA-GONZÁLEZ: *La narrativa de Alejo Carpentier: El concepto del tiempo como tema fundamental* (Nueva York, Eliseo Torres and Sons, 1975). En este estudio proponemos la agrupación de *El reino de este mundo*, *El acoso* y *El siglo de las luces* como «novelas de revolución»; sin embargo, dada la índole de *El recurso de método* (1974), una de las últimas novelas del autor, pensamos que, para nada sería una osadía, el incluirla también bajo este epígrafe.

¹⁹ MOCEGA-GONZÁLEZ: *La narrativa de Alejo Carpentier*, págs. 245 y sigs. La importancia de la casa la destaca Julio Ortega en su ensayo «Sobre narrativa cubana actual», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, II, núm. 1 (enero, 1972),

najes, como en un teatro, aparecen y desaparecen en concordancia con sus respectivos papeles. Pero la casa cerrada a todo contacto exterior, la casa con que se produce la apertura del texto, es un calco de la España involucionada de la época de Felipe II. Del mismo modo, el padre que acaba de morir es una cumplida estampa del monarca del Escorial. Vestía siempre de negro, era austero, religioso, de hábitos fijos y de una gran meticulosidad administrativa. Leamos:

El padre, fiel a hábitos heredados de sus abuelos campesinos, había descansado siempre en una habitación del primer piso, sobre un camastro de lona con crucifijo en la cabecera, entre un arcón de nogal y una bacinilla mexicana, de plata, que él mismo vaciaba al amanecer en el tragante de orines de la caballeriza, con gesto amplio de sembrador augusto. «Mis antepasados eran de Extremadura», decía, como si eso lo explicara todo, alardeando de una austeridad que nada sabía de saraos ni de besamanos. Vestido de negro, como lo estaba siempre desde la muerte de su esposa, lo había traído don Cosme de la oficina, donde acababa de firmar un documento, derribado por una aplopejía sobre la tinta fresca de su rúbrica. Aún muerto conservaba el rostro impassible y duro de quien no hacía favores a nadie, no habiéndolos solicitado nunca para sí²⁰.

Ello es que en este relato que parece reflejar un ambiente histórico literario demasiado conocido— la última parte del siglo XVIII y la primera del siglo XIX— Carpentier se vuelve sobre sus pasos para regalarnos imágenes muy nítidas que revelan ese período histórico de los siglos de oro de la península. Pero hay más. En las páginas del libro hay referencias al descubrimiento de América²¹. La propia eventualidad histórica que se recrea estéticamente finaliza con la visión de Víctor Hughes como un virrey español, lo que de por sí nos retiene en el pe-

página 77. Sobre este mismo motivo vuelve este autor en «Sobre *El siglo de las luces*», en MÜLLER-BERGH: *Asedios*, págs. 191-206.

²⁰ ALEJO CARPENTIER: *El siglo de las luces* (México, Compañía General de Editores, S. A., 1969), pág. 22. En adelante citaremos por esta edición. La página se indicará entre paréntesis.

²¹ En *El siglo de las luces* aparecen numerosas alusiones a los eventos históricos de la época. Vale la pena destacar, entre ellos, las páginas que Carpentier dedica al choque de dos pueblos invasores: caribes y españoles; hecho que, como se sabe, se produce a fines del siglo XV y comienzos del XVI. El escritor también ficcionaliza las mutaciones que, a consecuencia de esa eventualidad, sufre el archipiélago antillano (208-209).

ríodo indicado²². Además, la fábula al parecer se cancela en España, pero dadas las muy evidentes concomitancias de ese recinto con la casa cubana, tenemos, por una parte, de acuerdo con el sentido literal del texto, la reincidencia carpentieriana en cuanto al suelo hispánico; por otra, que insistir, en concordancia con esas coincidencias, en que no nos hemos desplazado en el espacio. Estamos colocados en la inalterable casa-mundo del principio; por consiguiente, esa revolución del pueblo español en contra de las tropas napoleónicas es la gran metáfora de la revolución popular que irremisiblemente seguirá a la primera en la interminable «Tarea» del hombre de quitarse de encima los tiranos que engendran las mutaciones históricas. Por eso Sofía²³, que había sufrido transitoriamente la enajenación de la revolución, pero que inteligentemente no se afilia a tiranos, no importa la ideología que pregonen, se lanza, en diáfana imagen de Libertad, a luchar «¡por los que se echaron a la calle!» (296).

En cuanto al ángulo literario, Carpentier, entre otras alusiones al período, cita unos versos de San Juan de la Cruz (250). Empero, es bien obvio que la mención más significativa, en armonía con el pensamiento del novelista, es la de Torres de Villarroel, el poeta español, que sigue las huellas de la picaresca española. De vuelta de su aventura, «Esteban, algo resfriado, se instaló en el salón con un gran vaso de

²² A propósito de este asunto, nos parece importante traer aquí los siguientes párrafos: «Por lo demás, había en las colonias francesas una tendencia general de regreso a las prácticas del Antiguo Régimen, y más ahora que Víctor Hughes acababa de tomar posesión de su flamante cargo de Agente del Directoría en Cayena» (235). Al enfocar su atención en la situación de Sofía en Cayena, el escritor deja estas frases en el texto: «Sus pasos, llevados por un anhelo de acción, de vida útil y plena, la habían conducido a una reclusión entre árboles, en el más vano e ignorado lugar del planeta. [Sofía] sólo oía hablar de negocios. *La Epoca había llegado triunfalmente, estrepitosamente, cruelmente, a una América aún semejante, ayer, a su estampa de virreïnatos y capitánías generales, arrojándola adelante, y ahora, quienes habían traído la Epoca en hombros, dándola, imponiéndola, sin retroceder ante los Recursos de Sangre necesarios a su afirmación, se escondían en folios de contabilidad para olvidar su advenimiento*» (278). (Los subrayados son nuestros.)

²³ Nuestro sentir sobre esta novela está contenido en nuestro estudio *La narrativa de Alejo Carpentier*. Sin embargo, es necesario señalar que nuestra relación con este libro no ha sido la profesional, o casi siempre placentera, que experimentamos con otros textos. Para nosotros ella es una buena parte de nuestra propia experiencia vital. Por eso al releerla y repensarla añadimos nuevas metáforas que antes se nos habían escapado o que no habíamos valorado en su verdadera significación. Además, no hace falta insistir en que cada nueva lectura implica una adición al juicio original que el lector estudioso se había formado. Todo esto para justificar esta figuración de Sofía.

ponche al alcance de la mano, para leer una vieja recopilación de pronósticos y profecías publicada medio siglo antes por Torres de Villarroel, el Gran Piscator de Salamanca. Asombrábase al descubrir que quien se jactara, para mejor venta de sus almanaques, de ser doctor en Crisopeya, Mágica, Filosofía Natural y Transmutatoria hubiese anunciado, en términos escalofriantes de exactitud, la Caída del Trono de Francia...». Inmediatamente el narrador transcribe los proféticos versos. El joven lector pasaba «luego a la autobiografía de Villarroel, muy divertido por aquella picaresca que por sinuosos caminos llevara al poeta a ser lazarillo de ermitaños, estudiante y torero, curandero y bailarín, albacea y matemático, soldado en Oporto y catedrático universitario, antes de dar con los huesos en el descanso de un hábito religioso» (241). No se necesita ser muy perspicaz para establecer el vínculo entre la picaresca de Torres de Villarroel y la carpentieriana. Por los sinuosos caminos de la picaresca Víctor Hughes había llegado a vestir diferentes trajes: grumete y piloto; comerciante y contrabandista; en cierto sentido, filósofo y albacea; conspirador y revolucionario; acusador público y comisario de la Convención y del Directorio en Guadalupe, al mismo tiempo que con sus naves corsarias, que asolaban el mediterráneo Caribe, amasaba «una fortuna personal [que] ascendía a más de un millón de libras» (175). La ficción lo abandona como agente del Directorio en Cayena, pero su imagen transparenta la de un antiguo virrey español (235). Al efecto de completar, fuera de la creación literaria, la biografía de este hombre, Carpentier se siente obligado a dejar una nota al final del libro en la que le propone al lector diversas versiones sobre el fin de esta vida. Mas lo importante, en nuestra opinión, es hacer énfasis en el matiz picaresco del personaje y de su ambiente, pues si él —Víctor— desempeña diversos papeles en el Gran Teatro del Mundo», trepando desde su humilde origen —era hijo de panadero— hasta las posiciones más altas que le ofrecía la revolución, necesitado de poder hasta el punto de adaptarse en cada caso a las exigencias del momento, pisoteando sus principios —«lo importante está en no equivocarse en materia de principios»—²⁴, con lo cual transparenta cabalmente la imagen del pícaro, la obra, como relato que se rige por las leyes del género, presenta, registra, explica y critica con rigurosa minuciosidad los avatares de una revolución, de toda revolución, no importa el contexto histórico que la engendre ni la filosofía político-social que la nutra²⁵.

²⁴ *Tientos*, pág. 128.

²⁵ JULIO ORTEGA, en «Sobre *El siglo de las luces*», en MÜLLER-BERGH, *Ase-*

Las dos últimas novelas, *El recurso del método* (1974) y *Concierto barroco* (1974), se orientan también hacia ese rumbo de la picaresca española. Recientemente, con motivo de la publicación de la primera el escritor ha insistido en la singular importancia de ese género de novela, trasplantada luego a América, como la vía más firme para expdicar «la galería de dictadores» que exhibe la América hispana a lo largo del ya extenso proceso de su vida independiente. Dice: «Pero, observando al pícaro trasladado a América, me di cuenta un buen día que ese pícaro español, ocurrente, tramposo, fullero, mentiroso, grato en algunos momentos, ingenioso siempre, al pasar a América —pues el pícaro pasó a América de verdad, y ahí está la novela de Lizardí— se nos agiganta en un continente agigantado»²⁶. Y ciertamente que en estas dos últimas obras carpentierianas el pícaro, ese pícaro que tanto ha viajado por el mundo del escritor cubano, cobra dimensiones socio-políticas de enorme relieve. En una, *El recurso del método*, lo vemos en el papel de dictador luego de escalar la cumbre del poder político; en la otra, *Concierto barroco*, lo visualizamos convertido, gracias a «sus andanzas de minero por las tierras de Taxco»²⁷, en flamante caballero con criado indio, primero; negro, después.

En efecto, en *El recurso del método* el personaje central de la ficción es el Primer Magistrado, que muy astutamente, «al amparo de cada trácala por él inventada»²⁸, se perpetúa en el poder. Como Victor Hughes y el resto de los personajes de la narrativa del escritor cubano que transparentan esta imagen picaresca, este Primer Magistrado es de origen humilde: «Ahí estaba, a sus pies, la Villa de la Verónica, tan semejante aún al grabado en cobre que de ella hiciera un artista inglés cien años antes, con figuras de esclavos y de amos a caballo en primer plano; ahí estaba, con la mole de su palacio del Santo Oficio, en cuyo altozano habían sido azotados, abuchcados por la multitud, cubiertos de excrementos y basuras, algunos indios y negros acusados de hechi-

dios, pág. 206, dice: «... creo que sobre todo estamos ante una novela crítica: historia y ficción son en ella una persuasión crítica; tanto es así, que no sería difícil advertir en algunos episodios cierta intención didáctica del autor, acaso admonitoria, en último término ejemplar».

²⁶ MIGUEL F. ROA: «Alejo Carpentier: El recurso a Descartes», entrevista, *Gramma* (La Habana), 18 de mayo de 1974, pág. 4.

²⁷ ALEJO CARPENTIER: *Concierto barroco* (2.ª ed., México, Siglo XXI, 1974), página 28. En adelante citaremos por esta edición. La página se indicará entre paréntesis.

²⁸ ALEJO CARPENTIER: *El recurso del método* (3.ª ed., México, Siglo XXI, 1974), pág. 122. En adelante citaremos por esta edición. El número de la página se indicará entre paréntesis.

cería, en tiempos muy pasados... Ahí estaba la Villa de la Verónica, con aquella casona de tres cuerpos y dos tejados —pararrayos, palomar azul cielo y chirriante veleta de gallo— donde le habían nacido sus hijos cuando *arrastrando la pobre vida del periodista provinciano, sólo podía ofrecer a los suyos ciertos días, algún melado, alguna raspadura, algún papelón de azúcar, para endulzar un hervido de plátanos y mendrugos, el único plato antes del sueño. Ahí, en aquel patio caleado, habían empezado, los de su sangre, un salto de rayuela que, brinca que te brinca, en seguimiento de los temerarios rebrincos políticos del padre, los había llevado, de casilla en casilla, de número en número, en ascendente espiral de juego de la oca, del surgidero a la capital, de la capital a las capitales de las capitales, subiendo siempre, de nuestro mínimo ámbito portuario al ilimitado mundo viejo, Nuevo Mundo para ellos, aunque esa epifanía de la fortuna se entristeciera con un drama caído entre gozos e iluminaciones»(67-68). (Los subrayados nos pertenecen.) Este monólogo interior del Primer Magistrado bastaría para comprobar la naturaleza picaresca del hombre y del ambiente. Pero al hombre, y esto es lo que quiere *explicar* Carpentier, no le es suficiente con llegar al *poder*, necesita mantenerse en él, perpetuarse en él, porque de *poder* se alimenta su naturaleza, envileciendo sus principios, si es que algún día los tuvo. De ahí la ingeniosidad taimada del protagonista para crear los «recursos» que lo asegurarían como primera figura de la nación, ingeniosidad que impregna todas las páginas del libro. Uno de los pasajes de la trama que refleja de manera bien patente la sagacidad del personaje central, es el de la invención del recurso de la «latinidad», a tono con los aires de época, para lograr el apoyo del pueblo al efecto de sofocar la sublevación de Hoffman (123-24), obviamente de ascendencia germana, «aunque tuviese a su abuela, bastante negra, relegada a las habitaciones últimas de su vasta morada colonial» (125-26).*

La narración, pues, define, fija y muestra muy diáfananamente la constante rotación de la figura del Primer Magistrado en el cielo político de la América hispana desde su independencia, subrayemos, en la esfera terrestre de los «reinos de este mundo» desde la aparición del hombre en las cavernas. Y es que el escritor no se confina a su país, Cuba, al que, por supuesto, tiene muy presente, ni a su tiempo, el siglo xx, sino que con más tesón que nunca antes, trata de retratar, de pintar, de explicarle a su contemporáneo la naturaleza humana, con la meditada resolución de remediarla en lo posible. El texto, por lo demás, está permeado por la comicidad que conviene al género, dadas las peculiaridades propias del personaje central —fullero, ingenioso, men-

tiroso, simulador, etc.—; empero hay que destacar que esa comicidad rebasa sus límites para caer en el más feroz de los sarcasmos, denotando un humor cuyos sombríos tintes deja al lector, moralmente responsable, con una mueca congelada en el rostro.

A propósito de *Concierto barroco* habría que indicar que en esta novelita, Carpentier continúa su peregrinar histórico. La acción de la trama se apoya muy principalmente en la historia de México y en la de Cuba, dentro del marco de la época que fijáramos, o sea, las centurias del XVI y XVII²⁹. En efecto, la historia de la conquista de México, aunque deformada, aparece vaciada en el cuadro que estaba «en el salón de los bailes y recepciones...», obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán...» (11). Casi al final de la trama el autor retorna al mismo asunto; empero, ahora, desde la ópera de Vivalde, que asimismo distorsiona la historia, basada, para su montaje, en el libreto *Montezuma*, de Alvisè Giusti. Asimismo, hay comentarios extraídos de la *Historia de la conquista de México*, de Antonio de Solís. En cuanto a la historia de Cuba, el hecho que se registra, por vía literaria, es el rescate del obispo fray Juan de las Cabezas Altamirano, que fuese secuestrado en los predios de Yara por el corsario francés Gilberto Girón en el año de 1604. El escritor transmuta a su creación artística una buena parte del poema épico *El espejo de paciencia*, compuesto por Silvestre de Balboa, que, entre otros, tiene el privilegio de ser uno de los primeros documentos literarios de la isla³⁰. Es bien notoria, pues, la preferencia del narrador por ese contexto histórico, ya que esa historicidad que corresponde a ambos países, México y Cuba, es, aunque historia de América, sin regateos posibles, un lapso temporal importantísimo de la historia peninsular. Por otra parte, hay que indicar que además de ese documento literario —nos referimos a *El espejo de paciencia*— que de por sí se sintoniza con ese contexto temporal³¹, hay alusiones a otras obras del período, entre ellas, cabe señalar, la que denota el género de la novela pastoril con las prostitutas que responden a los nombres de Filis, Cloris y Lucinda (26); y la

²⁹ Para un estudio más extenso de las fuentes sobre las que descansa el relato, referimos al lector al documentado estudio de MÜLLER-BERGH, «Sentido y color de *Concierto barroco*», págs. 456 y sigs.

³⁰ Sobre esta obra hemos consultado las ediciones siguientes: (La Habana: Cuadernos de Cultura, 1941); ed. facsimil; (La Habana: Publicación de la Comisión Cubana de la UNESCO, 1962); y ed. Clásicos Cubanos (Miami: Ediciones Universal, 1970).

³¹ *El espejo de paciencia* se escribió, en conformidad con las ediciones citadas, en el siglo XVII, o sea, en el año de 1608, cuatro años después del hecho histórico que en él se recrea artísticamente.

que apunta a la llegada del Quijote a Barcelona (28). Por último, es preciso subrayar que Carpentier en este relato compone un mosaico literario en el que también retoza la picaresca, pero, en contraposición con *El recurso del método*, el tono que salpica toda la obrita es más alegre, más ligero, más divertido, aunque sin apartarse totalmente de la seriedad que él se ha impuesto en su papel de novelista preocupado por el comportamiento del hombre.

Es de notar que este relato es la continuación de aquel que depositara en América la semilla del pícaro —*El camino de Santiago*—. Así, el «Amo» parece ser descendiente directo, en segunda generación, de Juan el Indiano. La acción se inicia en el siglo XVIII, lo que avala que la procedencia del «Amo» pudo ser la misma que la del personaje del primer cuento: sus ascendientes era «gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés» (75), que habían llegado a América «... con una mano delante y otra atrás —como se dice— para buscar fortuna...» (19). Se recordará que con ese propósito había embarcado Juan para América, en las mismas condiciones, es decir, «con una mano delante y otra atrás». Mas, ahora, el nieto, merced a los negocios mineros, es «rico, riquísimo, con [much]a plata para regalar» (19), de ahí que se proponga conocer la tierra de sus mayores. Es por eso por lo que el «Amo», con su criado Francisquillo, un indio, lo dispone todo para el viaje. «Aquí lo que se queda —decía el Amo—. Y acá lo que se va'... Francisquillo, de cara atada, cual lio de ropas, por un rebozo azul que al carrillo izquierdo le pegaba una hoja de virtudes emolientes, pues el dolor de muelas se lo tenía hinchado, remedando al Amo, y meando a compás del meado del Amo, aunque no en bacinilla de plata sino en tabor de barro, también andaba del patio a las arcadas, del zaguán a los salones, coreando, como en oficio de iglesia: 'Aquí lo que se queda... Acá lo que se va'» (9-10). De una manera muy hábil comienza Carpentier a perfilar una doble imagen del «Amo», figuración que, como veremos, se concreta al final. Pero prosigamos con el viaje que, a todas luces, es un viaje en dirección contraria al que trajera a América a Juan el Indiano, dicho de otro modo, ahora el hombre va de América a Europa. —De cierta manera este viaje podría catalogarse como el viaje de un romero, puesto que, como se sabe, uno de los objetivos del viajero es Roma, Italia. Esta península fue, asimismo, una escala en las aventuras de Juan en su ciclo europeo—. En La Habana muere el indio, y el «Amo» lo sustituye por Filomeno Golomón, negro, bisnieto de Salvador Golomón. Empero, Golomón se llama el negro que acompaña a Juan en sus

andanzas y aventuras, a su partida de América, en sus andanzas por tierras europeas. Nuevo vínculo del relato que nos ocupa con *El camino de Santiago*.

Mas detengámonos un instante en esta trayectoria para precisar que este personaje lo crea Carpentier, y así lo hace constar, teniendo en cuenta *El espejo de paciencia*, porque Salvador Golomón es el «negro valiente», abuelo del negro músico-criado que va a Europa en *Concierto barroco*. Obsérvese que con estos tres hombres, el «Amo», de origen español; el indio, de origen americano, y el negro, de origen africano, el novelista nos obsequia los tres elementos culturales que, en singular integración, forman al hombre hispanoamericano. Por eso no es necesario poner énfasis en que este hombre que va ahora a Europa es el genuino ser hispanoamericano. De ahí que, como ya indicáramos, Francisquillo y Golomón sean partes esenciales del «Amo». En la acción del cuento debemos considerarlos como sus dobles. Es necesario, sin embargo, volver a *El espejo de paciencia*, porque ya el autor de este poema, Silvestre de Balboa, concierta en sus versos, con manifiesta simpatía, la gama cultural de la isla, que es en rigor la hispanoamericana, en época tan temprana como la del siglo XVII. En relación con este asunto dice Felipe Pichardo Moya: «El triunfo de los bayameses, es el triunfo del pueblo. Aunque el poeta es un poeta culto —nunca culterano—, hay un espíritu popular en su poema; y por las quietas octavas reales —alguna que otra en traje de domingo— desfila todo el coloniaje: el valiente Gregorio Ramos, el portugués Jácome Milanés...; el indio gallardo Rodrigo Martín, el negro Salvador, vencedor personal del corsario Girón... Blanco europeo, negro africano, indio aborigen, que mezclaron mármol y ébano y bronce bajo nuestro sol propicio a tantas sombras. Todo el pueblo cubano de la época se mueve dentro del marco culto del poema. Los más exaltados elogios son para el negro esclavo que vence al corsario francés en desigual combate»³². El escritor cubano también se hace eco de esa resonancia popular de la composición poética, pues su personaje Filomeno, al contar la celebración de la épica de su abuelo procura «revivir el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable, que acaso duró dos días con sus noches, y cuyos instrumentos enumeró el poeta Balboa en filarmónico recuento: flautas, zampoñas y 'ravelles ciento'..., clarincillos, adufes, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas *tipinaguas*, de las que hacen los indios con calabazos —porque, en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Ca-

³² La Habana, Cuadernos de Cultura, 1941, pág. 32.

narias, criollos y mestizos, naboríes y negros—. '¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio?' —se pregunta el viajero—. '¡Imposible armonía!'» (25). Concierto barroco de instrumentos y hombres que, sin duda, prefigura el de los grandes músicos en Italia, en el que la nota dominante será la del negro Filomeno. Es así que Carpentier no sólo trasplanta parte del texto literal de la composición, sino que del mismo modo incorpora a su obra, y esto es mucho más importante en nuestra opinión, el pensamiento del poeta sobre la integración cultural de la isla y de Hispanoamérica, que ya descuella muy felizmente en el poema.

Retomemos el hilo del viaje. Ya en España, el «Amo», luego de dos generaciones, concluye que la península no es la maravilla que le habían contado. Madrid le parecía «Triste, deslucida y pobre... Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriento y esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá...» (27), y de esa manera se le presenta toda la tierra peninsular. Reacción muy propia del hombre cuyas raíces han profundizado en las entrañas de otras tierras. Pensemos que una reacción semejante sufrió Juan de Amberes al llegar a La Habana. Estas concomitancias entre los dos relatos nos conducen a concluir, sin vacilación, que Carpentier tomó el hilo del primero para tejer la trama del segundo, colocando a aquel primer hombre o a su descendiente en una escala social más alta, lo que traduce fielmente la realidad del proceso social hispanoamericano.

Lo importante de este viaje es que, como en *El camino de Santiago*, es un viaje simbólico, en un tiempo inmóvil, y el hombre, esta vez original de América, es, como Juan, el hombre atemporal. La aventura que, como se dijera, se inicia en el siglo XVIII, luego de bastantes zigzagueos temporales, alcanza el siglo XX, para agonizar, al parecer, de nuevo, en América en la centuria del comienzo. Esta imagen es muy diáfana en el caso del «Amo» que, en un tren del presente, parte de Italia para sugerir la vuelta al comienzo. Pero permítasenos indicar que este viajero sufre cambios en su denominación, de acuerdo con los trajes que viste, y sus andanzas en el tiempo y el espacio, lo que también sucede con Juan³³. Por ejemplo, es el «Amo» en una parte del trayecto, concretamente y sin vacilaciones hasta que sale de España. Cuando llega a Italia

³³ Consúltese el trabajo «*El camino de Santiago* de Alejo Carpentier y la picaresca», pág. 68. Dice Sharon Magnarelli: «Este desdoblamiento o división del personaje se manifiesta de varias maneras en *El camino de Santiago* y en la novela picaresca. Las dos más repetidas son las variaciones de nombre y de ropa, que se ligan a los cambios de oficio, a la vez que sirven de disfraz.»

es el mexicano (36), aunque todavía con rasgos del «Amo»; Montezuma, durante el Carnaval de Venecia (cap. IV); el mexicano, de nuevo, en el cementerio (49); el indiano, cuando cierra los ojos para sumirse en el sueño de la muerte a su regreso de la hospedería en la nave del Barquero (56). Cuando sale del sueño es, momentáneamente, el caballero a quien el sirviente rasura con prontitud para acudir a la ópera de Vivalde que se ha de representar en la Hospedería (59). Sin embargo, frente al espectáculo que de manera atroz deforma la historia de su país de origen, *el hombre cobra conciencia de su verdadera identidad*, porque el teatro sirve, entre otras cosas, «para purgarnos de desasosiegos ocultos en lo más hondo y recóndito de nuestro ser...» (76). De manera que el protagonista se sintió, de pronto, identificado con lo que realmente era suyo; por eso Francisquillo, el indio, torna a incorporarse y cristalizar la esencia del hombre. De ahora en adelante el «Amo» será el indiano: «Nieto soy de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño... Y sin embargo hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivalde y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie sabía yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas. Me sorprendí, a mí mismo, en la aviesa espera de que Montezuma venciera la arrogancia del español... Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido» (75-76). Así queda definida la identidad del hispanoamericano que ya se esbozaba desde el principio y que el escritor había planteado, en parte, en su narrativa, en *El camino de Santiago*, como ya se ha dilucidado antes.

En esta historia Carpentier, «el peregrino remoto», no ha modificado las dimensiones tempo-espaciales; una gran parte de la trama se desarrolla en el siglo XVIII, pero se dedican algunas páginas a los ascendientes del personaje principal, que llegaron o vivieron en América en los siglos XVI y XVIII; por otra parte, el Caribe es la plataforma donde se inicia y termina la acción; pero sí pareciera haber cambiado de rumbo. La rosa de los vientos señala ahora hacia el Norte: el hombre va de América a Europa y, en cierto sentido, se esboza un nuevo rumbo temporal: del pasado al futuro. Esas mutaciones parecen obedecer a una nueva visión del novelista, que, como se advierte, todavía está metido en crónicas, libros de historia y partituras. El escritor manifiesta la decadencia europea, que ya había desarrollado, muy singularmente en *Los pasos perdidos*, pero, al parecer, no sale en busca

de la purificación y de lo fabuloso en las entrañas de América, en Santa Mónica de los Venados, el ombligo del mundo. América sigue siendo fabulosa, mas en este momento se desborda de su ámbito espacial para alimentar con sus fábulas a la civilización que se desmorona: «—'De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello [dice el indiano cuando se despide de Filomeno]. Fábula parece lo nuestro a las gentes *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Lllaman *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer —marcó el indiano una pausa—: No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso'» (77). Por eso el negro, parte integral del ser hispanoamericano, se queda en Europa. El representa esa fábula del futuro que anuncia Carpentier. El bisnieto de Salvador Golomón será el salvador de esta sociedad decadente y podrida, él es el Mesías que traerá el «comienzo de los tiempos», lo que ya se adivinaba cuando el negro hacía bailar, al compás de su música, a Vivalde, a Scarlatti y a Händel en el Hospicio de la Piedad. Es necesario destacar que el novelista juega ahora con el tiempo mesiánico, lo que de ninguna manera debe confundirnos, porque para que se produzca el «Comienzo de los Tiempos», necesariamente debe producirse el «Fin de los Tiempos», lo que irremisiblemente comporta un «retorno».

Ahora bien, aunque es cierto que el autor propone lo que acabamos de exponer, también es cierto que dice que *«al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro, que para él [Filomeno] quedaba en esta ciudad lacustre, era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales y pitagóricos, presentes acá abajo, inexistentes en otros lugares donde los hombres habían comprobado... que las esferas no tenían más músicas que las de sus propias esferas, monótono contrapunto de geometrías rotatorias, ya que los atribulados habitantes de esta Tierra, al haberse encaramado a la luna..., sólo habían hallado en ella un basurero sideral de piedras inservibles, un rastro rocalloso y polvoriento, anunciadores de otros rastros mayores, puestos en órbitas más lejanas, ya mostrados en imágenes reveladas y reveladoras de que, en fin de cuentas, la Tierra ésta, bastante jodida a ratos, no era ni tan mierda ni tan indigna de agradecimiento como decían algunos —que era, dijérase lo que se dijera, la Casa más habitable del Sistema— y que el Hombre que conocíamos, muy maldito y fregado en su género, sin más gentes con quienes medirse en su ruleta de mecánicas solares... no tenía mejor tarea que entenderse con sus asuntos personales. Que buscara la solución de sus problemas en los Hierros de Ogún o en los caminos de Elegúa, en el Arca de la Alianza o en la Expulsión de los Mercaderes, en el gran bazar platónico de las Ideas y artículos de*

consumo o en la apuesta famosa de Pascal & Co. Aseguradores, en la Palabra o en la Tea —eso era cosa suya—» (81-82). (Los subrayados nos pertenecen.) Aunque pudiera juzgársele una osadía de nuestra parte, aseguramos que éste es el mensaje que Carpentier se afana en darle al hombre-líder de su tiempo: la orientación hacia el ejercicio pleno de la *libertad* a que tiene derecho todo ser humano en los «reinos de este mundo», de modo que él, y solamente él, seleccione el camino que ha de conducirlo a la solución de sus problemas personales. Dicho de otro modo, el cese de la esclavitud a que se ha visto sometido el hombre desde los comienzos, dadas las virtudes conferidas a una ya extensa gama de regímenes político-sociales que se empeñan en ponderar los eficaces medios con que cuentan para ofrecerle la felicidad al hombre empero que siempre desembocan en la cada vez más férrea esclavitud del hombre por el hombre.

Su tarea (así, con una «t» minúscula), la Tarea del hombre que el sabio escritor cubano apuntaba en *El reino de este mundo*: «... agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo»³⁴, se reduce ahora en su magnitud, en conformidad con la notoria desilusión que el novelista sufre desde *El siglo de las luces* con el comportamiento del Hombre-Líder, a una *tarea* que no excede lo personal, en la que el hombre «muy maldito», pero bastante «fregado», sólo debe medirse con su propia capacidad humana, extrayendo de ella su mejor provecho, si es que quiere aproximarse a la «Tierra de Promisión», firme aseveración del narrador desde esta última novela citada, es decir, *El siglo de las luces*.

El hecho de que este relato, como los anteriores, se vincule a la península en su historia y literatura en el período fijado, es indicio, una vez más, de que ésta es una de las dimensiones más significativas del mundo literario carpentieriano. Dimensión que enriquece su excelente obra, y que, asimismo, le sirve de apoyo para proyectarle al hombre de hoy, su contemporáneo, sus muchas miserias en el nítido espejo de la historicidad, con la significación última de que modere los males peculiares a su naturaleza, para que pueda franquear así, más limpio, más ligero, la puerta que lo conducirá al fabuloso porvenir. Carpentier cumple de ese modo, «en su máxima medida», con su función de novelista tal y como él la ha conceptualizado.

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

³⁴ ALEJO CARPENTIER: *El reino de este mundo* (I.ª cd. en España; Barcelona, Editorial Scix Barral, S. A., 1967), pág. 148.