

Discurso contra la historia. La magia del discurso literario: Análisis narratológico de Viaje a la semilla de A. Carpentier

Viaje a la semilla, de Alejo Carpentier, ocupa un lugar destacado en el desarrollo del relato hispanoamericano moderno. Publicado en 1944, justo el año en el que se publica *Ficciones* de J. L. Borges, este cuento se inscribe en la línea de ruptura que, en esos años, comienza a detectarse en la narración de muchos países del continente latino-americano; al tiempo, el relato anticipa aspectos definitorios de lo que será la teoría carpenteriana de «lo real-maravilloso».

Situado en este contexto literario y señaladas las líneas temáticas más importantes —la reversibilidad del tiempo, sobre todo— en las que escuchamos la resonancia científica de las teorías de la relatividad, nuestro trabajo se centra en el análisis narratológico del cuento. El aparato teórico y la metodología utilizada proviene de lo que se ha dado en llamar «poética del relato»: Barthes, Todorov, Bremond, Bal y, especialmente, Genette, cuyo trabajo «Discours du récit», *Figures III*, nos ha resultado imprescindible para adentrarnos en la compleja organización discursiva de *Viaje a la semilla*.

Sin embargo, la peculiaridad del relato de Carpentier hace que se sobrepasen estos principios teóricos que, finalmente, se muestran insuficientes ante algunos rasgos de aquél. De este enfoque contrastado entre texto y teoría, surge un diálogo, enriquecedor de ambos, en que el primero obliga a la segunda, a reformular, al menos parcialmente, algunos de sus puntos. Así nuestro análisis muestra que las relaciones entre discurso e historia son necesariamente más complejos que la separación tajante con que tiene que plantearlo la teoría: «discurso contra historia»; que el tratamiento temporal del discurso da lugar a paradojas causales y temporales: matiz proléptico de la analepsis que preside el relato; y que, por último, la separación canónica entre narración y descripción resulta en el texto de Carpentier, profundamente subvertida: «la descripción narrativa».

«Pero se equivoca ud. al decir que no podemos movernos de aquí para allá en el tiempo. Por ejemplo, si recuerdo muy vivamente un incidente,

retrocedo al momento en que ocurrió (...) Salto hacia atrás un momento. Naturalmente, no tenemos medios de permanecer atrás durante un período cualquiera de tiempo, como tampoco un salvaje o un animal pueden sostenerse en el aire seis pies, por encima de la tierra. Pero el hombre civilizado está en mejores condiciones que el salvaje a ese respecto. Puede elevarse en un globo pese a la gravitación; y ¿por qué no ha de poder esperarse que al final sea capaz de detener o de acelerar el impulso a lo largo de la dimensión del tiempo, o incluso de dar la vuelta y de viajar en el otro sentido?» WELLS, H. G. *La Máquina del Tiempo*. Cap. I.

1. EL TIEMPO REVERSIBLE Y RELATIVO

Cuando, al final del siglo XIX, empieza a agotarse la capacidad literaria de descubrir nuevos territorios, de aventurarse en países desconocidos y, por tanto, los relatos de viajes pierden interés, la literatura, hecho que recoge el exordio, comienza a sistematizar las posibilidades narrativas que presentan los viajes a través del tiempo ¹.

El relato de Alejo Carpentier, objeto de nuestro análisis, se titula, no en vano, *Viaje a la semilla* ²; es decir, viaje a lo primigenio, al origen. Se trata, por tanto, aquí de viajar por el tiempo, de desandar rigurosamente el transcurso temporal desde el presente al pasado.

En los más de cuarenta años pasados desde su primera edición, el relato de A. Carpentier no ha dejado de sorprender por la novedad del planteamiento temporal y por la exquisita filigrana narrativa que constituye esta pequeña obra de joyería literaria ³. Y sin embargo, no ha recibido la atención crítica que, en nuestra opinión, merecía. Ello ha sido así, posiblemente, por el segundo plano en que han quedado los relatos breves del autor cubano, si lo comparamos con la atención crítica que han merecido sus novelas ⁴.

1. Con anterioridad al final del s. XIX, la narrativa de diferentes lenguas había descubierto la posibilidad del viaje temporal, pero es en este momento, cuando comienza a utilizarse sistemáticamente este campo de aventura. En nuestra literatura española, con anterioridad a esta fecha hay ejemplos de este tipo de relatos como son por ejemplo, y sin ánimo exhaustivo, el ejemplo oncenso de *El Conde Lucanor*, de D. Juan Manuel; algunos relatos de *Los sueños* y *La hora de todos*, de Quevedo y *El amigo de la muerte*, de Pedro Antonio de Alarcón.

2. *Viaje a la semilla* (cuento). La Habana, Ucar García y Cía., 1944. Posteriormente, y formando parte de una colección de cuentos, vuelve a publicarse en *Guerra del tiempo* (tres relatos y una novela), México, General de Ediciones, 1958.

Por nuestra parte, hemos utilizado en este trabajo la edición que aparece en *Obras Completas* (Vol. III): *Guerra del tiempo. El Acoso y otros relatos*, México, siglo XXI, 1983.

3. Casi todos los comentaristas de la obra de Carpentier elogian la perfección y el interés del cuento, pero pocos se detienen para analizarlo.

4. Los únicos comentarios específicos de *Viaje a la semilla* que conocemos son los siguientes (casi todos ellos inciden casi exclusivamente en el aspecto temático):

— Durán, Manuel. «El cómo y el por qué de una pequeña obra maestra», *Alejo Carpen-*

Es difícil adivinar las razones íntimas que pusieron en marcha la elaboración del relato, pero Carpentier debió de preguntarse: ¿Qué pasaría si la vida humana avanzase de la muerte hacia el nacimiento, que, según esta lógica, se convertiría en el final de la existencia? ¿Qué sucedería si nos fuésemos haciendo más jóvenes, cuanto más viejos? ¿No habrá —debió de intuir Carpentier— una inequívoca simetría entre el morir y el nacer, entre el anciano y el niño? Así, a partir de la inversión de la fecha del tiempo, el relato desarrolla un mecanismo en el que se alteran las coordenadas lógicas y los principios cotidianos de la existencia humana.

Sometido a esta lógica temporal de inversión, este original relato nos cuenta la vida del Marqués de Capellanías, Marcial, pero al revés; es decir, de su lecho mortuorio a su útero materno, a su semilla, a su nada. Aparentemente, este argumento se mostraría más propicio al desarrollo amplio de una novela, que al tratamiento sintético y breve que requiere el cuento, más adecuado al suceso único o al menos a la acción comprimida con que se le suele caracterizar ⁵. Pero esto sólo sucede en apariencia, porque como se verá más adelante, el auténtico y único acontecimiento del cuento no es otro, dicho de manera abstracta, que la *reversibilidad del tiempo* ⁶, que el escritor cubano ha querido mostrar plásticamente mediante la vida al revés del Marqués.

Al tiempo, el relato encierra en sí mismo una proposición acerca de la *relatividad del tiempo*, ya que busca ejemplificar la inconsciencia de un orden temporal establecido como normal y lógico.

No vamos a insistir en los aspectos ambientales, artísticos y literarios (surrealismo, cine, tradición cuentística hispana) que circulan en la época y que el texto de Carpentier incorpora con originalidad, porque han sido ampliamente expuestos por Manuel Durán ⁷.

Por el contrario, a nuestro juicio, es de capital importancia el paradigma que le ofrecen a Carpentier las teorías de la relatividad, que en la fecha de la redacción del relato han sido ya ampliamente desarrolladas y expuestas. Las importantes consecuencias, no sólo científicas, sino tam-

tier (Recopilación de texto sobre), La Habana, Casa de las Américas/Valoración Múltiple, 1977, págs. 293-320.

— Janney, Frank. *Alejo Carpentier and his early works*. London, Tamesis, 1981, págs. 88-104.

— Renard, Richard. «Reflexiones sur le voyage a la semence de A.C.», *Aunales de Bretagne*, 82, págs. 201-212.

— González, Eduardo. «Viaje a la semilla», *Revista Iberoamericana*, vol XLI, n.º 92, 1975, págs.423-445.

— Mokeda-González, Esther. «La circularidad temporal en 'Viaje a la semilla'», *Chasqui*, 3, II, 1974, págs. 5-11.

5. Lancelotti, Mario A. *De Poe a Kafka*. B's A's, Endeba, 1965, pág. 8.

6. Manuel Durán ha dicho: «El resorte interno y esencial que anima el relato y lo hace posible es, pues, la reversibilidad del tiempo.» *Ob. cit.*, pág. 300.

7. *Ibidem*. págs. 300-304.

bién artísticas, que dichas teorías, en especial las de A. Einstein, han tenido en la literatura y la filosofía de nuestro siglo XX, al dotar a éstas de una nueva concepción del universo, encuentran una precisa resonancia («retombée») ⁸ en los planteamientos temporales de *Viaje a la semilla* y, en general, en toda la narrativa de Carpentier.

Según Ortega, dicha teoría proponía entre otras cosas, «la multiplicidad armónica de todos los puntos de vista», así como el respeto de las culturas no europeas en tanto que «estilos de enfrentamiento con el cosmos equivalentes al nuestro.» ⁹ Es decir, algo de lo que el propio Carpentier no anduvo lejos; en sus preocupaciones nunca faltó el deseo de superar la visión europea de América, de aproximarse sin prejuicios a las raíces de lo latinoamericano y de mostrar la excelencia sin par de esta cultura.

En el campo del pensamiento, las teorías de la relatividad demostrada, contra lo que dictaba la razón imperante, que el tiempo no puede existir ajeno al movimiento y a la materia; todo junto, forma una estructura compleja, a la que se denomina espacio-tiempo. La teoría de la relatividad supuso, en 1905, un mazazo definitivo a la idea del tiempo inmutable y de la consistencia del mundo físico, al proponer Einstein el concepto de tiempo elástico y relativo.

Derivada de esta concepción, el espacio-tiempo se concibe como un todo a lo largo del cual se extienden los objetos y acontecimientos, según lo cual el tiempo no transcurre, sino que somos nosotros los que pasamos: el fluir temporal no es más que un espejismo de nuestra mente. De este modo, el sueño de viajar por el tiempo, atisbado por escritores de épocas anteriores, cobra carta de naturaleza de mano de la ciencia.

El tiempo, por tanto, no es unívoco ni inmutable, sino que depende del punto de vista o lugar de observación: el paso del tiempo no es el mismo en la tierra y sin movimiento, que viajando en una nave espacial a gran velocidad. En la teoría de Einstein, la demostración de que el tiempo no tiene una existencia absoluta, se comprobaría empíricamente si un cuerpo pudiera alcanzar una velocidad próxima a la de la luz, escapando a los límites temporales convencionales.

Si tuviésemos que concretar la presencia de la «retombée» de la relatividad en *Viaje a la semilla*, ésta estaría señalada por la doble temporalidad (cotidiana y reversible). Cada una de éstas da lugar a dos niveles diegéticos en el relato: en el primero, el tiempo fluye en dirección al futuro y presenta una duración convencional (del atardecer al amanecer) y, en el segundo, la reversibilidad de la fecha temporal permite contar del presente narrativo al

8. La noción de «retombée» o resonancia de ciertos modelos científicos en la producción artística, sin causalidad cronológica y en un isomorfismo sin contigüidad de éstos en las obras simbólicas o literarias. Sarduy, Severo, *Barroco*, B's A's, Sudamérica, 1974, págs. 9 y 13.

9. Ortega y Gasset, José. «Sentido histórico de la teoría de Einstein», *La teoría de la relatividad*, Selección de L.P. Wiliams, Madrid, Alianza, 1973. Cit. en Einstein, A. *El significado de la relatividad*, Barna, Planeta-Agostini, 1985, pág. VIII.

pasado y la relatividad permite que el tiempo se estire elásticamente para «desvivir» toda una vida en el marco convencional de unas pocas horas. En el mismo sentido, la rapidez con que se construye la casa en el inicio del segundo nivel, marca el tránsito de una temporalidad cronológica y cotidiana a otra distinta, por el aceleramiento a que se ven sometidos todos los cuerpos en el seno del tiempo retrógrado.

En este relato, inaugural de tantos aspectos de su obra novelística posterior, según declaración del propio autor ¹⁰, encontramos ya el interés y preocupación por el tiempo pasado, como manera de explicar el presente y de anticipar el futuro, que solamente existe como repetición del pasado:

«El presente es adición perpetua. El día de ayer se ha sumado ya al de hoy, el de hoy se está sumando al de mañana. La verdad es que no avanzamos de frente: avanzamos de espaldas, mirando a un pasado que, a cada vuelta de la tierra, se enriquece de veinticuatro horas añadidas a las anteriores. No somos sino hechura de nuestro pasado.» ¹¹

La vida de Marcial, personaje de *Viaje a la semilla*, sometida a la reversibilidad temporal, desarrolla, punto por punto, esta concepción del tiempo: el presente de Marcial resulta necesariamente de la suma de los hechos pasados y su futuro está previsto de antemano, al ser las acciones de éste, causa de los hechos presentes, dentro de la peculiar cronología en la que los efectos preceden a las causas.

Por otra parte, *Viaje a la semilla*, junto a los relatos de Borges publicados en *Ficciones* en el mismo año 1944, constituye la primera quiebra que, en esos años cuarenta, se va a producir dentro del realismo criollo e indigenista predominante en el panorama de la narrativa latinoamericana hasta ese momento. Como ha dicho Roberto González Echevarría: «Los años cuarenta son el período de la búsqueda de la conciencia americana, del esfuerzo por desentrañar los orígenes de la historia y el ser hispanoamericanos para fundar sobre ellos una literatura propia distinta a la europea...» ¹².

En la búsqueda personal de formas narrativas propias, Carpentier se ayudó, en un primer momento, de los experimentos surrealistas. Estos supusieron, para él, la apertura a otras posibilidades literarias, a nuevas coordenadas mentales y culturales que paradójicamente se encontraban en lo americano, en la fantástica realidad americana. Dicho con sus propias palabras, el surrealismo le sirvió para «encender la chispa» que habría de conducirle al descubrimiento de las esencias originales de Lati-

10. «Creo, en efecto, que mi relato titulado 'Viaje a la semilla', es decir, regreso a la madre, anuncia futuros relatos. Búsqueda de la madre o búsqueda del elemento primigenio.» *Alejo Carpentier*, pág. 26.

11. *Ibidem*, pág. 24.

12. «Alejo Carpentier», *Narrativa y crítica de Nuestra América*. (Ed. de Joaquín Roy), Madrid, Castalia, 1978, págs. 131-132.

noamericana¹³. En esta indagación del ser americano, que para Carpentier está constituido por «lo real maravilloso», *Viaje a la semilla* significa una primera aproximación al tema y adquiere valores simbólicos relevantes del descenso a la esencia americana.

Es curioso constatar que los críticos¹⁴ que se han ocupado del tema de lo «real-maravilloso» en la narrativa carpentiana, señalan siempre *El reino de este mundo* (1949) como el primer acercamiento, e ignoran totalmente *Viaje a la semilla*, que en algunos de sus aspectos anticipa conceptos de aquél.

Ciertamente, el relato de *Viaje a la semilla* se encontraría preso aún en bastantes aspectos, en su concepción misma, de lo que el propio Carpentier llama «lo maravilloso-poético»¹⁵; pero, también, anticipa caracteres de «lo real maravilloso». Aunque el procedimiento del relato puede ser considerado artificioso y cercano a los trucos de prestigitación que él tanto criticó al surrealismo, hay elementos en el cuento, como la presencia de la materia, el protagonismo del negro Melchor, la magia generadora del propio relato, que nos permite verlo como adelanto del mundo maravilloso americano. Aún más: la fecha de publicación del relato (1944) se coloca justo entre su viaje, primer e iniciativo viaje a Haití, auténtico «viaje» a la semilla de la esencia latinoamericana en 1943, y la aparición del que será considerado el primer relato escrito desde las coordenadas de lo real-maravilloso, *El Reino de este mundo* (1949).

Por todo ello, y como el análisis que sigue aspira a mostrar el tema del tiempo es, quizá, el más importante, pero no el único, desde el momento en que la reversibilidad y relatividad temporales se convierten en un instrumento más al servicio de esa búsqueda esencial y existencial del relato.

2. RELATO Y METARRELATO: LA MAGIA LITERARIA

La diégesis del relato se organiza en un doble nivel narrativo. En el primero o *nivel diegético*, la acción da cuenta de la demolición de una casa a la que asiste silencioso y enigmático un viejo; el segundo o *nivel metadieético*¹⁶, la casa, que se había quedado a la mitad de su demolición, es reconstruida por la mediación mágica del viejo, que se introduce en ella y pone en funcionamiento el «desvivir» de ésta y de sus habitantes, hasta que, en un riguroso proceso que conduce al pasado absoluto, desaparecen personajes y casa, volviendo los materiales de ésta a su materia original, a su semilla.

13. Chao, Ramón. *Palabras en el tiempo de A. C.*, Barna, Argos-Vergara, 1974, pág. 175.

14. Cruz-Luis, Adolfo. «De la raíz el fruto» y Rincón, Carlos «La poética de lo real-maravilloso americano», *Alejo Carpentier*, págs. 97-122 y 123-177.

15. «De lo real-maravilloso americano», *Tientos y diferencias*. Motevideo Arca, 1967, págs. 114-120.

16. Genette, Gérard, *Figures III*, París, senil, 1972, pág. 238.

Concluido este proceso, el relato vuelve a su primer nivel, en el que se supone que vamos a asistir a la destrucción completa de la casa, pero cuando los albañiles se aprestan a terminar su labor sin concluir en el día anterior, se encuentran con que nada hay que hacer y que han desaparecido hasta los últimos escombros y restos del edificio. Así pues, dentro del relato base que nos cuenta la destrucción de una casa, se articula un *meta-relato*, donde se narra la vida del Marqués de Capellanías y su entorno familiar, social y material en un acontecer reversible que le lleva de la muerte al «desnacimiento» y finalmente al útero materno, a la nada preexistencial.

Ambas acciones se encuentran relacionadas en una suerte de *dependencia explicativa*¹⁷, si bien la causalidad que las une no encuentra una respuesta lógica, los hechos de ambos niveles, aunque en tiempos diferentes y sin continuidad cronológica, están en relación directa de acción y de espacio. Todo el metarrelato podría haberse considerado una especie de sueño sin relación con el relato, pero no es así. Cuando los obreros regresan a la mañana siguiente para continuar la demolición, la tarea ya está acabada, porque la acción desarrollada en el nivel metadieético, ha tenido su continuidad en el relato. Sin esta continuidad en la acción, el cuento hubiera quedado demasiado racional y lógico, haciendo corresponder al nivel diegético el tiempo cronológico y la causalidad convencional, y al segundo nivel, el tiempo invertido y la causalidad mágica. Al no establecerse esa separación, resulta como si el mundo mágico del metarrelato hubiese invadido pacífica pero efectivamente el mundo del relato, produciendo una síntesis entre ambos: la presencia de lo maravilloso en lo cotidiano.

La estructura externa del relato se dispone en trece capítulos, de breve extensión, que, de acuerdo con el doble nivel narrativo, se organizan en una composición circular, según la cual el capítulo I encuentra su continuidad narrativa y temporal en el XIII y último. Entre ambos capítulos, se inserta el metarrelato que abarca del capítulo II al XII. Esta disposición por su organización simétrica, da lugar a numerosas correspondencias temáticas, como ya ha visto otro crítico, por lo que nos excusamos de tener que repetir las.¹⁸

Los dos niveles del cuento se ocupan de desarrollar una historia diferente¹⁹, en tiempos distintos y unidos por un espacio común y por la continuidad mágica que entre ambos se establece. Cada uno de los capítulos desarrolla una secuencia o macrosecuencia narrativa, que dentro de la dependencia del resto del relato y del sometimiento al tiempo del discurso

17. *Ibidem.* pág. 242.

18. González, Roberto, *Ob. cit.*, pág. 152.

19. Siguiendo a M. BAL, podemos decir que el primer nivel recoge una historia de crisis: desaparición misteriosa de una casa en ruínas; el segundo nivel acoge una historia de desarrollo: narración condensada, pero completa, de la vida del Marqués. *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 46.

literario, gozan de una cierta autonomía narrativa, al constituirse cada una en un episodio que se cierra sobre sí mismo, según el proceso canónico de toda secuencia: virtualidad, acto, terminación.²⁰

No quisiéramos caer en el «segmentarismo inútil»²¹ en que un estructuralismo mecánico y atomizante ha incurrido a la hora de analizar la sintaxis del relato, haciendo de éste un ejercicio formal que se olvidaba del componente semántico del texto; mucho más aún en un texto presidido por el tiempo invertido y por una fuerte inconsecuencia en las acciones, que impiden una aplicación mecánica del análisis secuencial.

Como ya hemos dicho, la secuencia que abre el cuento relata la demolición de la casa por una cuadrilla de albañiles, observada por un enigmático y silencioso viejo. Anochece, y los obreros abandonan, hasta el próximo día, la tarea sin terminar. Esta secuencia tiene su continuación, por encadenamiento²², en la secuencia final, en la que encontramos, misteriosamente, la demolición ya concluida, sin que nada tengan que hacer ya los albañiles que acuden a su trabajo. Por la fución de una información²³ («Después de quedarse en el Sindicato», pág. 28) comprendemos que ahora estamos en un tiempo contemporáneo (años 40).

En el centro de estas secuencias, y en relación de encaje²⁴, se incrustan las de metarrelato. Entre los capítulos II al XII, se desarrolla el relato de la vida de Marcial, Marqués de Capellanías, contada en un tiempo en regresión lineal rigurosa, desde su lecho de muerte a su desaparición en el útero materno, arrastrando consigo toda la materia que le rodea a la nada pre-existencial.

La diégesis se sitúa ahora en un tiempo histórico anterior: la mitad del siglo XIX. Mediante informaciones e indicios (esclavitud, ingenios azucareros, costumbres sociales aristocráticas, etc.) comprendemos que el relato encajado o metarrelato ha supuesto un regreso al pasado. En este contexto narrativo, la secuencia segunda, donde se inicia la reversibilidad temporal, tiene un relieve funcional extraordinario. En ella, el viejo, solo ante la casa, realiza «gestos extraños, volteando su cayado sobre un cemento de baldosas» (pág. 14). La consecuencia mágica de esta acción es la reconstrucción acelerada de todos los elementos arquitectónicos y decorativos, que ahora vuelven a su sitio. El viejo introduce una llave en la cerradura de la casa recién levantada, enciende las luces y se pone en marcha el mecanismo de retrospección temporal al siglo XIX.

20. Bremond, Claude. «La lógica de los posibles narrativos», *Análisis estructural del relato*, B^os A^os, Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 87.

21. Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981, pág. 240.

22. *Ibidem*, pág. 238-239.

23. Barthes, R. «Introducción al análisis estructural del relato», *Análisis estructural del relato*, pág. 21.

24. Reis, C., *Ob. cit.*, pág. 238-239.

La cadena de elementos que el viejo utiliza para poner en funcionamiento todo esto (gesticulación extraña, cayado, llave, luz) se constituye en el mecanismo mágico por el que se suspende la duda del lector, al tiempo que le hace creíble lo que lee. Como ha dicho Borges, en breve y sugerente artículo para que resulte verosímil un relato, es preciso que éste establezca una rigurosa causalidad, que no tiene por qué basarse en la relación lógica causa-efecto, sino en una causalidad mágica, en que los hechos y los objetos, en apariencia disociados y distantes, se corresponden en relación de simpatía.²⁵

Puesta en marcha la reversibilidad temporal, el relato en sucesivas secuencias va desandando la vida del Marqués, en una suerte de relato preestablecido y de acciones cíclicas y repetidas. Así, en la tercer secuencia asistimos al «desmorir» del Marqués, a su malestar premortal, a las circunstancias previas de la enfermedad y a la final mejoría del paciente, antes muerto. Esta secuencia se repite con ligeras variantes a propósito de la muerte y «resurrección» de la esposa del Marqués (capítulo IV), y del padre (capítulo IX) y de la madre del Marqués (capítulo XII).

Igualmente en la secuencia de la boda, todo está establecido de antemano, pues a la primera entrega matrimonial, sigue la ceremonia religiosa y el paulatino alejamiento de los cónyuges (pág. 18). Los hechos narrativos y las secuencias que los integran se desarrollan en una lógica inversa, el relato se hace cíclico y la lógica narrativa consiste en la repetición de la misma acción a la que son arrastrados, por el mecanismo temporal, los personajes como si de monigotes se tratase.

Podríamos seguir ilustrando, esta misma idea con otras secuencias, pero no son las secuencias por sí mismas, con su información de acciones lo importante, sino la ejemplificación, en cada una de éstas del efecto que la inversión temporal produce sobre la lógica cotidiana y sobre la existencia humana.

Lo que el relato pone en cuestión con las acciones repetidas y cíclicas, es la propia noción de *acontecimiento narrativo*. A nuestro juicio, todas las acciones y secuencias que se suceden en el relato son reducibles a un único acontecimiento. La dificultad, sin embargo, de definir el acontecimiento o suceso ha sido manifiesta para la poética del relato. La definición genérica e imprecisa de «algo que le ocurre a alguien» no sirve al no considerar lo que relativo y arbitrario es decir, de cultural, encierra lo que debe ser o no considerado acontecimiento.

Ha sido Yuri Lotman el que más acertadamente ha determinado el carácter del acontecimiento narrativo²⁶. Basándose en la semiótica cultural de la escuela de Tartú y en la teoría de la información, ha podido establecer que el concepto de suceso se constituye siempre en relación a una nor-

25. «El arte narrativo y la magia». *Discusión*, Madrid, Alianza, 1976, pág. 77.

26. Lotman, Y., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, págs. 283-292.

ma cultural, moral o social y con respecto a un cálculo de posibilidades, que hacen más noticia aquellos sucesos más improbables. Para Lotman, por tanto, el acontecimiento representa siempre la violación de una norma, de una prohibición o la superación de un límite impuesto. Según esto, la estructura del acontecimiento exige un campo semántico, dividido en dos subcampos, que se completan y excluyen mutuamente; la frontera o límite narrativo que separa esos dos mundos y un héroe que rompe el límite y se adentra en los terrenos de la prohibición, más allá de lo debido o permitido.

En el relato de Carpentier, encontramos punto por punto esta estructura:

1. El relato establece en su seno un campo semántico, el del tiempo, dividido en dos subcampos con caracteres de ser irreconciliables: el tiempo, lineal y cotidiano, en el nivel diegético; y el tiempo reversible, correspondiente al nivel metadieético.

2. Una frontera narrativa marcada por el paso del relato al metarrelato y nuevamente al relato. Este límite es infranqueable y separa en dos el universo narrativo del relato. El umbral de la casa reconstruida marca el paso de un mundo a otro.

3. Únicamente, el viejo mago (el héroe) consigue traspasar la frontera de ambos niveles narrativos y pone en marcha los mecanismos del mundo vetado, para al final fundir ambos en uno sólo: lo maravilloso en lo cotidiano.

Por ello, el acontecimiento de *Viaje a la semilla* consiste en infringir el orden temporal cronológico, cambiar la dirección del tiempo cotidiano y adentrarse en ese mundo mágico y prohibido que es el tiempo reversible. Una vez establecido, este acontecimiento se repite recurrentemente, pues cada una de las secuencias no están por sí mismas, sino como ejemplificación de la reversibilidad del tiempo. El acceso a ese mundo prohibido y la facultad de dirigirlo está sólo al alcance de un héroe o de un personaje activo ²⁷. Frente al personaje del viejo, cabe colocar el personaje de Marcial que en su juventud atisba la posibilidad de esta dimensión temporal pero su carácter de personaje pasivo, marioneta en la máquina del tiempo, le impide comprender y participar de ésta:

«Una noche, después de mucho beber y marearse con tufos de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media,... Era como la percepción remota de otras posibilidades. (...) Fue una impresión fugaz, que no dejó la menor huella en su espíritu, poco llevado, ahora a la meditación.» (págs. 18-19).

27. González Echevarría, R., *Ob. cit.*, pág. 152. Divide los personajes de las narraciones de Carpentier en pasivos y activos. Estos últimos tienen acceso al mundo de lo maravilloso; los otros, no.

Sobre la relación de los personajes con el acontecimiento, cabe una última conjetura. El personaje del viejo mago, sobre el que se focaliza la narración en las dos primeras secuencias, desaparece una vez que cumple su cometido en la narración. Después, nada más volvemos a conocer de él. Sin embargo, bajo el nombre de Melchor, el calesero, aparece un personaje, el único del relato, que tiene poderes mágicos y se encuentra en conexión con los misterios insondables, como el viejo del inicio. Su caracterización nos permitirá ver en él un precedente de los protagonistas de *El Reino de este mundo*, Mackandal y Ti-Noel: «Melchor venía de lejos. Era nieto de príncipes vencidos (...) y, cierta vez, había apedreado a los de la guardia civil, desapareciendo luego en las sombras de la calle de la Amargura.» (pág. 25).

En este personaje, queremos ver la reaparición del viejo mago del comienzo, cuando Marcial, en su edad infantil, se encuentra abierto para comprender el mundo de lo maravilloso. Sin embargo, la perspectiva externa que adopta el narrador en estas secuencias no nos permite afirmar la continuidad entre uno y otro; entre Melchor y el viejo mago.

Desde Aristóteles a los analistas actuales del relato, la relación causa-efecto es el principio lógico que rige la secuencia de las acciones en la diégesis del relato. El principio de causalidad impone por tanto un orden en los hechos narrativos y, también, una expectativa de lectura, según la cual lo que leemos «después», está siempre causado o provocado por lo que viene «antes».

En el relato de Carpentier, por el contrario, nada de esto sucede así, o al menos, dicho principio se ha subvertido profundamente. Como consecuencia de la regresión temporal, los efectos anteceden a sus causas, se eliminan las dobles posibilidades narrativas que, como mínimo, se abren en cada función cardinal del relato²⁸, de tal modo que éste se hace predictivo, toda vez que conocemos el final antes que los acontecimientos, si bien en rigurosa inversión.

La concepción existencial que se deriva del *Viaje a la semilla* es la de la vida como destino conocido de antemano, en la que se ha expulsado la noción de azar porque todos los hechos son efectos premonitorios de unas causas lógicas que de los primeros se deducen. La idea de libertad humana queda arrumbada por una predeterminación absoluta; la muerte predetermina la enfermedad; la rutina, el derroche y la mala administración; el «desmorir», el «desnacer»; etcétera.

Un caso extremo de inversión lógica de los hechos lo constituyen las premoniciones más o menos proféticas acogidas por el relato, de los que tenemos conocimiento una vez que ya se han cumplido los hechos. Así, la muerte por ahogamiento de la Marquesa en las aguas del río Almendares precede al aviso en que una negra vieja le advierte del peligro de las aguas:

28. Barthes, R., *Ob. cit.*, págs. 18-22.

«¡Desconfía de los ríos, niña; desconfía de lo verde que corre!» (pág. 17). La premonición, por tanto, pierde su carácter anticipador, convirtiendo el supuesto aviso, en la confirmación del suceso.

Este juego de inversión causal y temporal hace el discurso figurado y paradójico. De hecho, se puede entender el relato como una paradoja²⁹, ya que continuamente afirma algo que resulta absurdo por contradictorio e ilógico. A veces, sobrepuesta la alteración de los parámetros normales, el mensaje se torna profundamente verdadero, el proponer un nuevo modo de ver la realidad:

«Cuando el médico movió la cabeza con desconsuelo profesional, el enfermo se sintió mejor.» (Pág. 15)

«Después de mediocres exámenes, frecuentó los claustros, comprendiendo cada vez menos las explicaciones de los dómines.» (Pág. 21)

«... Los esposos fueron a la iglesia para recobrar la libertad.» (Pág. 18)

En general todo el relato se vuelve paradójico desde el momento en que la muerte es aquí comienzo de vida y el final de un proceso, su inicio.

3. DISCURSO CONTRA HISTORIA: TIEMPO COTIDIANO Y TIEMPO FANTASTICO

Los esfuerzos de clarificación expositiva, hechos por analistas del relato, como T. Todorov y G. Genette³⁰, para distinguir las dos instancias en que podemos analizar todo relato —historia y discurso—, se muestran insuficientes al enfrentarnos al cuento de Carpentier. De hecho, *Viaje a la semilla* plantea un problema teórico con su peculiar modelo narrativo: dos niveles, doble relato y doble temporalidad, que da lugar a un juego de inversiones y subversiones de la narración realista canónica.

El análisis de cualquier relato manifiesta las relaciones de acuerdo y desacuerdo entre la sucesión cronológica de los hechos (historia) y la sucesión de los enunciados que los expresan (discurso). Es decir, sobre el orden lógico de los hechos, que constituyen la historia, el discurso viene a imponer posteriormente su propio orden, que será distinto al de la instancia diegética. Y esto es o parece ser así, porque se parte de considerar como pre-

29. «Paradoja. La paradoja es una figura lógica que consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las ideas corrientes, adscritas al buen sentido, o a veces opuestas al propio enunciado en que se inscriben.» Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barna., Ariel, 1986, pág. 307.

30. *Análisis estructural del relato*, págs. 157 y ss. y págs. 193 y ss., respectivamente.

vios los hechos que, expresados por el discurso, aparecerán en la historia.³¹

En *Viaje a la semilla*, se supone que los acontecimientos del metarrelato (vida del Marqués de Capellánías) debieron ocurrir en el pasado, con anterioridad al tratamiento que el peculiar discurso temporal hace de ellos; pero, al mismo tiempo, esto plantea un problema: ¿Son estos, realmente, los mismos hechos que si fueran contados en un orden cronológico? Evidentemente, no; pues aunque sean, punto por punto, los mismos, el orden regrevisivo hace de éstos algo distinto: deriva unas consecuencias que no se atisban en un orden cronológico. Por eso, el discurso literario de *Viaje a la semilla* instituye, a nuestro juicio, no un orden artificial o posterior a unos hechos supuestamente anteriores, sino que es capaz de levantar un universo narrativo que tiene consistencia real y verosimilitud en el ámbito establecido por el discurso. Ello supone no solamente la inversión de la flecha del tiempo, sino también, la inversión de los principios por los que asimilamos los acontecimientos existenciales cotidianos. Desde esta perspectiva, la vida mediocre del Marqués gana interés, a la vez que sirve para demostrar el sinsentido de andar persiguiendo mujeres, privilegios, objetos que, sacados de su contexto, se revelan sin valor.

El tiempo fantástico, con el que relacionamos el tratamiento temporal del relato de Carpentier, está caracterizado por Borges³² y Todorov³³, entre otros, como aquella disposición en que el transcurrir del tiempo cotidiano se altera o modifica, bien por la irrupción del fantástico en el cotidiano, bien porque se modifica la dirección del tiempo.

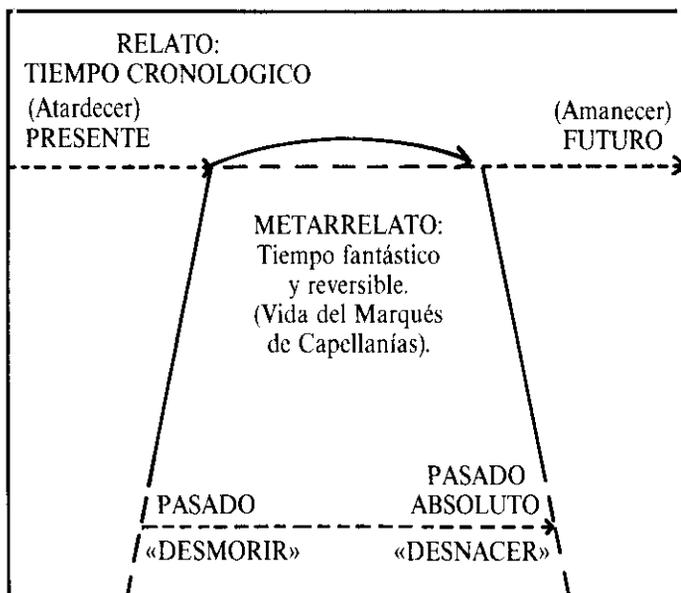
De acuerdo con el doble nivel en que se desarrolla la historia, relato y metarrelato, el tratamiento temporal es doble. En el nivel diegético, el discurso impone a la historia un tratamiento temporal lineal que avanza, según la lógica cotidiana, hacia el futuro; mientras que, en el nivel metadiegético, la dirección del tiempo se ha invertido hacia el pasado absoluto.

Por otra parte, la introducción de un metarrelato dentro del relato, enmarcándolo perfectamente (capítulos I y XIII), supone la detención del fluir convencional del tiempo al crear una suerte de tiempo suspendido, el tiempo fantástico, en el que resulta posible recordar toda la vida de Marcial.

31. Varios investigadores se han cuestionado este presupuesto. J. Culler afirma que, en ocasiones, es la coherencia narrativa, es decir, el discurso, el que nos persuade de un hecho de que no tenemos constancia en la historia; en otras, es el tema el que impone ciertas acciones por ser adecuadas al mismo. Cit. por Mora G., *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa, 1985, pág. 109.

32. Vázquez, M.^a Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas, Monte Avila, 1977, págs. 132-134.

33. Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. B^os A^os, Tiempo Contemporáneo, 1972, pág. 142.



RELATO (Cap. I y XIII) - Tiempo cronológico - Futuro: Una noche.
METARRELATO (Cap. II-XII) - Tiempo fantástico - Pasado: Una vida completa.

El juego de niveles narrativos, en que se organiza el relato de Carpentier, representa las relaciones entre historia y discurso de un texto narrativo, de tal modo que encontramos un paralelismo entre las posibilidades creativas y organizadoras del discurso literario y la apertura mágica y fantástica a otro orden, significado por el metarrelato. De esta manera, el nivel diegético (o relato) con su respecto a la cronología cotidiana guarda correspondencia con el tiempo real que preside el desarrollo secuencial de la historia. Pareciera que Carpentier hubiera querido escenificar dentro del marco del cuento, las potencialidades creadoras de la literatura, capacidad de anular el orden y el tiempo exteriores, para conformar un espacio, el literario, donde, además de romper con la lógica y con la tiranía del tiempo sucesivo, el hombre pudiese escapar, al menos imaginativamente, de la muerte:

«Pero nadie prestaba atención al relato, porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por pereza, ya que son los que más seguramente llevan a la muerte.» (Pág. 28)

El juego de correspondencias, entre teoría narrativa y cuento de Carpentier, se puede extender aún más: mago (viejo) y escritor comparten la capacidad de crear una realidad distinta dentro de la realidad cotidiana, de cambiar el curso del tiempo y de alterar los parámetros lógicos. En esta

perspectiva, *Viaje a la semilla* muestra los poderes de la literatura para crear muchos mundos nuevos distintos a los cotidianos.

EL TIEMPO DEL DISCURSO

Por lo dicho hasta ahora, resulta notable que el discurso de *Viaje a la semilla* impone un orden propio a las secuencias de la historia, diferente, por supuesto, al esperado en una cronología rigurosa. En opinión de G. Genette: «Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los sucesos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos acontecimientos en la historia, en la medida en que el relato lo indica expresamente o que pueda inferirse de un índice indirecto». ³⁴

En el cuento de Carpentier, podemos observar, ya en el comienzo del relato (nivel diegético) la manipulación que el discurso realiza del orden lógico de las acciones. El inicio abrupto, «in medias res», con que se abre el texto, («¿Qué quieres, viejo...?» pág. 13), obliga a una breve, pero clara retrospectiva, por la que se encuadra y explica el contexto de dicha pregunta, adoptando la forma de una analepsis repetitiva ³⁵: «Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. Pero el viejo no respondía. Andaba de un lado a otro fisgoneando...» (Pág. 13).

Pero no vamos a realizar una microsegmentación de este tipo porque, más interesante que «cazar» anacronías entre discurso e historia, resulta determinar el valor y la significación global que encuentran en el texto.

Si hay algo que conviene destacar en el orden temporal del discurso es, sin duda, la analepsis o retrospectiva externa (fuera del tiempo del relato) ³⁶, por la que conocemos los antecedentes lejanos de la casa y de sus habitantes, y gracias a la cual se desarrolla a la perfección la reversibilidad del tiempo. Mediante esta analepsis, que abarca todo el metarrelato, recordamos de manera completa la vida del Marqués, D. Marcial; pero al establecer la regresión absoluta al pasado y anticipar los efectos a las causas, cada suceso está previamente determinado (muerte que precede a la enfermedad; enfermedad que anuncia la salud; desconsuelo médico que anticipa el restablecimiento; etc.), con lo que el relato adquiere una perspectiva temporal anticipadora, un cierto matiz proleptico ³⁷.

Según esto, la apertura del relato al pasado no sirve para recuperar explicativamente éste, ni para conocer la influencia de los hechos pretéritos en el presente narrativo. A diferencia de las analépsis canónicas, ésta que preside *Viaje a la semilla* vuelve al pasado no para después, progresiva-

34. Genette, G. *Figures III*, págs. 78-79.

35. *Ibidem*, pág. 95.

36. *Ibidem*, pág. 90.

37. *Ibidem*, pág. 105.

mente, acercarse al presente narrativo, sino que cambiando la fecha de la dirección del tiempo, se dirige a un pasado cada vez más remoto.

Por esto, el metarrelato analéptico adquiere un claro matiz anticipador y premonitorio, con una concepción determinista y fatalista de la existencia que hace que el desenlace no pueda ser otro que el desnacimiento del Marqués.

No siempre es tan rigurosa y explícita la anticipación en el cuento, sino que utilizando las funciones que Barthes denomina «indicios», el texto insinúa implícitamente el carácter proléptico y premonitorio de los hechos en el comienzo del mismo ³⁹. Así, en el capítulo I, la destrucción de la casa sugiere algunas claves del cuento y encuentran su verificación posterior en la progresión de la historia. Los inicios descriptivos de la demolición adquieren un preciso valor premonitorio de lo que será la inversión temporal de metarrelato: «Visitados por el sol en horas de sombra, los peces grises del estanque bostezaban en agua musgosa y tibia...» (pág. 13); «Para la casa mondada el crepúsculo llegaba más pronto. Se vestía de sombras en horas en que su ya caída balaustrada superior solía regalar a las fachadas algún relumbre de sol.» (pág. 14).

O anticipar el final, en que todos los elementos de la casa regresan a la materia prima, a su origen: «Cuando cayó la noche, la casa estaba más cerca de la tierra.» (pág. 14).

Bajo la denominación de duración ⁴⁰ o de ritmo ⁴¹, la teoría narrativa estudia los efectos de velocidad narrativa producidos por las coincidencias, «isocronías», y las divergencias «anisocronías», entre la extensión temporal atribuida a la historia (horas, días, años) y la manera en que el discurso recoge el fluir temporal, cuya cuantificación más concreta (líneas, párrafos, páginas) sirve muy relativamente.

El análisis de la duración (o ritmo narrativo) se preocupa de establecer los factores más relevantes, es decir, aquellos que realmente guardan relación con otros aspectos de la narración. Creemos que señalar el sumario, con el que se abre el relato («Varias veces cayó la pregunta...» pág. 13); o indicar las pausas narrativas o las elipsis que marca el indicador temporal («Cuando cayó la noche...» pág. 14) no tiene ningún interés en sí mismo, al menos que se contemple con visión de conjunto ⁴².

Lo que destaca, en este nivel de análisis, es el condicionamiento que impone la brevedad del género cuentístico y la determinación del autor por observar los efectos que produce la reversibilidad temporal en una vida que se cuenta en un corto espacio. La consecuencia es el ritmo vertigi-

38. Barthes, R. *Ob. cit.*, pág. 19.

39. Bal, M., *Ob. cit.*, pág. 73. Distingue entre anuncios (explícitos) e insinuaciones (implícitas).

40. Genette, G., *Ob. cit.*, pág. 129.

41. Bal, M., *Ob. cit.*, págs. 76 y ss.

42. Genette, G., *Ob. cit.*, págs. 128-129.

noso con que se narra la vida del Marqués de Capellanías, dominada por la ausencia de escenas y por la aplicación de fuertes elipsis implícitas (las derivadas del blanco de la página), que nos trasladan aceleradamente de la mayoría de edad a la adolescencia, y de ésta a la infancia, y de las elipsis indeterminadas («transcurrieron unos meses»; «cada noche»; «una noche»; etc.).

Esta indefinición en el fluir temporal se manifiesta de acuerdo con la pretensión de dar la impresión de mayor rapidez discursiva, al tiempo que respalda la temporalidad indeterminada y mágica que domina al relato: «El tiempo corrió más pronto, adelgazando sus últimas horas. Los minutos sonaban a glissando de naipes bajo el pulgar de un jugador.» (Pág. 27).

Las elipsis narrativas exigen, como compensación a la pérdida de información, el uso del sumario que rellena aquellos hechos, datos o tiempo que se ha escamoteado. Esta función la cumplen, en numerosas ocasiones, las descripciones, que contrariamente a su valor mostrativo, adquieren aquí valores narrativos. De este modo, la pausa en el fluir temporal de la historia, característica de la descripción, no se cumple aquí. Sirva, como ejemplo, que una simple descripción nos informa del fluir temporal o de los hechos emitidos:

«Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. Cuando recobraron su tamaño los apagó la monja» (pág. 15).

«Las grietas de la fachada se iban cerrando. El piano regresó al clavicordio. Las palmas perdían anillos. Las enredaderas saltaban la primera cornisa. Blanquearon los ojos de Ceres y los capiteles parecieron recién tallados (...) Borrábase patas de gallina, ceños y papadas, y las carnes tornaban a su dureza. Un día un olor a pintura fresca llenó la casa.» (pág. 17).

En contraste con el carácter sumarial y elíptico que caracteriza a la duración del relato, éste, en lo que Genette denomina como frecuencia ⁴³, presenta un carácter repetitivo. Según el crítico francés, un suceso no sólo puede producirse, sino también reproducirse o repetirse una o varias veces; igual que un enunciado narrativo puede repetirse, con o sin variantes, a lo largo del texto. De las cuatro posibilidades de frecuencia, el relato que nos ocupa desarrolla la tercera; es decir, cuando se cuenta *n* veces, lo que en realidad sucede una sola vez.

En su sentido estricto, esto no sucede en *Viaje a la semilla*, porque se trata de que el discurso repita varias veces un acontecimiento, y no es exactamente el mismo acontecimiento. Pero, los enunciados parecidos, la similitud de los hechos y la semejante articulación lógica por la que se rigen,

43. *Ibidem*, pág. 145.

hacen de estos una especie de recurrencia repetitiva ⁴⁴, porque en ellos predomina lo común sobre lo individual. Es, precisamente, este carácter recurrente lo que aporta al relato la idea de la existencia como juego de repeticiones cíclicas, dentro del cual destacan, la correspondencia entre morir (desmorir) y nacer (desnacer), como marco general en el que se producen/reproducen las distintas y semejantes muertes que jalonan el cuento.

Con este recurso, el tiempo acelerado se remansa, produciendo una repetición espejeante en la que el tiempo de la historia pierde su realidad fluyente y el discurso, finalmente, fijo e inmóvil crea una especie de eternidad circular. Carpentier, parece decirnos, que, bajo la aparente movilidad del tiempo y de los cambios que éste produce, existe en el universo y en el hombre un destino inamovible, un estatismo absoluto en el origen y el final de todos los procesos.

4. NARRADOR Y DESCRIPCION NARRATIVA

El tratamiento temporal del discurso está delatando la presencia de un narrador que monopoliza el desarrollo de la historia, toda vez que manifiesta, indirectamente, la conveniencia o necesidad de que aparezcan determinadas acciones; se arroja el poder de seducirlos y de eliminar por último, aquellos que no le interesan. Este tipo de narrador que no participa directamente en la historia y al que Genette denomina heterodiegético ⁴⁵, permanece ausente de los hechos; salvo en una ocasión, en la que detectamos una posible metalepsis ⁴⁶; es decir, un comentario directo en que el narrador, situado en una posición extradiegética, irrumpe, intradiegeticamente, para aclarar la actuación de un personaje: «¿Y qué derecho tenía, en el fondo, aquel carmelita a entrometerse en su vida?» (Pág. 15). Pero, exceptuando este caso, el narrador se sitúa en un estatuto heterodiegético-extradiegético constante.

La distancia adoptada por éste con respecto a los hechos narrados es

44. El término procede de R. Jakobson, *Ensayos de Lingüística General*, Barna., Seix Barral 1975, págs. 376 y ss., aunque aquí lo utilizamos, no en el sentido de paradigmas lingüísticos que se repiten, sino en el de motivos narrativos que, reiterándose con leves variantes, sirven para crear intensidad expresiva en el texto.

En diversas ocasiones, al hablar de su obra, aplica al término similar sentido de recurso narrativo tendente a demostrar el carácter intercambiable de tiempos y acciones: «... con la preocupación de hacer lo que en la música se llama una recurrencia. Recurrencia de un tema que es, en sí, el de toda la vida humana, coincidente en su dibujo al derecho y al revés.» Fornet, Ambrosio, *Antología del cuento cubano contemporáneo*, México, Era, 1967. Cit. por Durán, M., *Ob. cit.*, pág. 297.

En otra ocasión insiste en el mismo tema: «... un mismo capítulo se repite en dos latitudes del relato. Algo semejante ocurre en dos momentos de mi «Camino de Santiago», donde el relato precisa de una recurrencia...» *Alejo Carpentier*, pág. 25.

45. *Ob. cit.*, pág. 252.

46. *Ibidem*, pág. 244.

máxima lo cual viene a reiterar su predominio sobre la historia ⁴⁷. El narrador, situado en un primer plano, ordena y clasifica los hechos según criterios propios; conduce a los personajes según sus propios intereses y comenta e interpreta lo que hablan los personajes, sin dejar, ni siquiera, que afloren al texto las palabras de éstos. De este modo, el cuento se conforma como una narración de acontecimientos ⁴⁸, en la que el carácter mimético se pierde en favor de la diégesis y los personajes pasan a un riguroso segundo plano.

El tipo de instancia narrativa (heterodiegética-máxima distancia) que caracteriza al discurso narrativo de *Viaje a la semilla*, simultanea las dos formas de focalización básicas, interna y externa ⁴⁹. Dicho con pocas palabras, la focalización interna se caracteriza por no contarnos únicamente aquello que dicen o hacen los personajes, lo que se ve físicamente, sino que, más allá de la mera observación material, se inmiscuye en los pensamientos del personaje; se permite, incluso, conocer aspectos personales que el propio personaje desconoce. La focalización externa, por el contrario, se queda en lo observable objetivamente, sin permitirse narrar otra cosa que aquello que lo que dicen o hacen los personales, lo que se puede observar directamente.

Lógicamente, en relación con el narrador y la distancia ya dichas, cabía esperar que la focalización predominante en *Viaje a la semilla* fuese la interna. Y así sucede, porque el narrador, que focaliza la narración del metarrelato sobre el personaje de Marcial, sigue a éste desde su lecho mortuario al útero materno, pasando por cada una de las etapas del existir humano. De esta manera, nos informa, no sólo de su des-boda, minoría de edad, etc., sino también de aquellos pensamientos, miedos, secretos y reflexiones más íntimos, de aquellas razones psicológicas que sólo se podían conocer desde una focalización interna.

Estas intromisiones en la psique del personaje, presentes en todo el relato, se hacen más numerosas en el periodo infantil, como único modo quizá, de adentrarse en la misteriosa e incomprensible, para los adultos, mentalidad del niño:

«Marcial respetaba el Marqués, pero era por razones que nadie hubiera acertado a suponer. Lo respetaba porque era de elevada estatura y salía en noches de baile, con el pecho rutilante de condecoraciones...» (pág. 24).

«...ocultó a todos un gran secreto: la vida no tenía encanto fuera de la presencia del calesero Melchor. Ni Dios, ni su padre, ni el obispo dorado de las procesiones del Corpus, eran tan importantes como Melchor.» (pág. 25)

47. *Ibidem*, págs. 183-184.

48. *Ibidem*, págs. 186-187.

49. *Ibidem*, págs. 206-207.

«Eso costaba castigo de cinturazos. Pero los cinturazos no dolían tanto como creían las personas mayores. Resultaban, en cambio, pretexto admirable para armar concertantes aullidos, y provocar la compasión de los vecinos.» (págs. 26-27).

Mientras que la focalización permanece fija sobre el personaje de Marcial en el metarrelato, en el relato, es el personaje del viejo y misterioso mago el que requiere la atención focalizadora. En el inicio del cuento, el narrador no se permite ninguna incursión al interior del personaje, y sin desvelar ninguno de sus pensamientos, todo está observado desde una rigurosa focalización externa.

En su rigor focalizador, el tránsito de un nivel a otro, de un personaje a otro, nos deja sin una información esperada y necesaria: ¿A dónde ha ido a parar el viejo mago? Es precisamente esta falta de información sobre el paradero narrativo de este personaje o paralipsis⁵⁰, la que nos hizo conjeturar, en el apartado segundo del análisis, la posibilidad de que el personaje reapareciera en el metarrelato a través de la figura, igualmente mágica, del calesero Melchor. Dejando al margen esta posibilidad, merece resaltarse que en este punto la paralipsis adquiere una función fundamental a la hora de secundar el carácter misterioso del viejo y su acción, más o menos, inexplicable, mágica.

En otras ocasiones, las paralipsis funcionan como elementos al servicio de la tensión narrativa. A través de la omisión de algunos hechos, retomados después de manera sumarial, la narración se aligera y gana en intensidad, como sucede en la muerte de la esposa de Marcial (capítulo IV). Sin embargo, ciertas paralipsis —escamoteo al niño Marcial de la muerte de su padre— se justifican por el deseo de establecer una focalización constante sobre Marcial, excluyendo cualquier hecho que resulte desconocido para él o no se produzca en su entorno más próximo.

«Aquella mañana lo encerraron en su cuarto. Oyó murmullos en toda la casa y el almuerzo que le sirvieron fue demasiado suculento para un día de semana. Había seis pasteles de la confitería de la Alameda —cuando sólo dos podían comerse, los domingos, después de misa (...) Llegaban hombres vestidos de negro, portando una caja con agarradera de bronce.» (pág. 24).

El predominio de la focalización interna no impide que el cuento adopte, en los fragmentos descriptivos, una perspectiva de focalización externa. Una vez este rigor obedece a un deseo de describir los objetos y lugares desde el ángulo de visión descriptiva de Marcial. En otras, es el carácter narrativo de las descripciones lo que otorga una clara tendencia objetiva. En los primeros casos, la mirada del personaje introduce la descripción desde su particular punto de vista, con lo que el narrador se somete al

50. *Ibidem*, pág. 211.

principio focalizador de aquél. Sucede así en el despertar de la muerte, cuando comprendemos que el techo de la habitación y los objetos de los anaqueles se mueven porque es el mareado, y recién «desmuerto». Marcial el que observa: «Confusas y revueltas, las vigas del techo se iban colocando en su lugar. Los pomos de medicina, las borlas de damasco, el escapulario de la cabeza, los daguerrotipos, las palmas de la reja, salieron de sus nieblas.» (pág. 15).

Algo semejante sucede en los siguientes ejemplos en que es la mirada del propio Marcial el que focaliza la descripción: «Al abrirse, los ojos tropezaban con una levita de alpaca, cubierta de caspa, cuyas mangas lustrosas recogían títulos y rentas.» (pág. 21); «Sólo desde el suelo pueden abarcarse totalmente los ángulos y perspectivas de una habitación. Hay bellezas de la madera, misteriosos caminos de insectos, rincones de sombra que se ignoran a altura de los hombres.» (pág. 23).

La última cita sirve, no sólo como muestra de focalización descriptiva desde el personaje Marcial, sino que este tipo de descripciones, predominantes en *Viaje a la semilla*, es ejemplificación plástica y objetiva del fluir rápido y regresivo del tiempo y del paso de éste sobre personas u objetos:

«Los muebles crecían. Se hacía más difícil sostener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor. Los armarios de cornisas labradas ensanchaban el frontis (...) Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a irse para atrás.» (pág. 22).

Si la descripción realista se caracteriza fundamentalmente por ser un fragmento del relato en el que el tiempo se detiene, los objetos y personas son observadas en un estatismo escultórico y el discurso se somete al principio de no parar en exceso la acción; de no cobrar, en suma, excesivo protagonismo la descripción ⁵¹, Carpentier, quizá sin pretenderlo, ha subvertido profundamente el código naturalista de la descripción, al dinamizarla y dotarla de funcionalidad narrativa.

MANUEL ALBERCA SERRANO
Universidad de Málaga (España)

51. Genette, G., «Fronteras del relato», *Análisis estructural del relato*, págs. 198-202.