

245

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



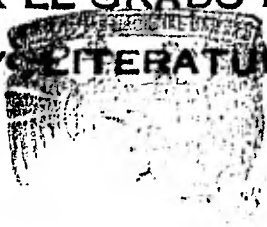
EL NEOBARROCO Y OTROS ASPECTOS EN
EL ARPA Y LA SOMBRA DE ALEJO CARPENTIER

T E S I S P R O F E S I O N A L

Q U E P R E S E N T A:

ROBERTO DE LA CRUZ OTERO

PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA
EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS



México, D. F.

1981

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

1. I N T R O D U C C I O N

¿ES POSIBLE HABLAR DE UN NEOBARROCO AMERICANO?

Para exponer someramente mi opinión sobre esta interrogante, es necesario recordar los postulados que Carpentier propone a los escritores latinoamericanos para la creación de sus obras literarias. Dice, entonces, que deben tener una responsabilidad ideológica y política que no establezca divorcio entre la vida y la obra, una responsabilidad ante las cosas del continente, y unida a ésta, la creación de un lenguaje exclusivo de la literatura hispanoamericana. En cuanto a este postulado, se advierte que el escritor cubano hace alusión al estilo definitorio de la narrativa actual: el barroco. Con esta última sugerencia, compartida por muchos, Carpentier propone la final independencia cultural de nuestro continente.

Si con este postulado Carpentier presenta la posibilidad de hablar de un neobarroco americano, y desde luego su afirmación me hace adherirme a ella, veo que es importante -para que se aclare mi adhesión- plantear las diferencias que existen entre el barroco de allá y éste que él llama propio de la literatura latinoamericana.

Al barroco europeo se le ha reconocido, en virtud de muchos estudios notables, el valor y significado de uno de los grandes estilos artísticos de Occidente. Hoy ya no puede menospreciarse, su conceptualización se inicia a partir del último cuarto del siglo pasado.

Antes se le conceptuaba como una especie de corrupción del arte renacentista, para decirlo mejor, como un estilo dege-

nerado, y por ver en él tantos defectos, lo definían como un no-estilo. Pero, a partir de nuevas investigaciones se ha considerado como un gran estilo. Ahora ya no se le tiene por un estilo en el que la arbitrariedad y el capricho dominan, sino como un estilo autónomo, y aunque se inicia en el área del renacimiento clásico, es real y verdaderamente una especie de antítesis del mismo. El barroco, en efecto, rompió con lo que inmediatamente le había antecedido, y revitalizó la concepción artística que le parecía agotada. Pero si rompió con el renacimiento, no lo hizo con un espíritu negativo, sino en virtud de una fuerza creadora y renovadora, y porque el espíritu de la época había cambiado, tenía otras exigencias.

Surge, como lo sabemos, entre los dos grandes sucesos históricos de la época: la Reforma en Alemania, que obliga a la Iglesia católica a defender su propia existencia, y la unidad espiritual de Europa, por medio de la Contrarreforma. El barroco, entonces, tiene con ambos sucesos, con su tónica religiosa y sus consecuencias sociales, una estrecha relación, que lo convierte en la expresión del nuevo espíritu que rige a la sociedad:

"Un estilo que venía a expresar en lo artístico el sentido o sentimiento de esa época tan convulsa y creadora, tan rica de contenido espiritual, rebosante de gérmenes de un fruto inmediato y lejano, en el que precisamente se constituye y asienta la ciencia moderna, y en el que la pasión religiosa se enciende de una manera extraordinaria."(1)

Es una época que crea todo en grande, y no podía estar dotada de un estilo inconsistente y estrafalario. Ahora, en cuanto, a la función que cumplió dentro de la Iglesia, Hauser dice:

1 Juan de la Encina. El estilo barroco, México, UNAM, 1980, pág.20

"El arte eclesiástico adquiere carácter oficial y pierde sus rasgos espontáneos y subjetivos; está determinado cada vez más por el culto y cada vez menos por la fe inmediata."(2)

Esto nos lleva a afirmar que la iglesia utilizó al barroco como medio de propagación religiosa; para ella la obra de arte debe convencer, ganar y conquistar. Entonces en los países que defendían la fe católica, el barroco fue expresión de los sentimientos y afanes de la Contrarreforma y la monarquía absoluta. En los países protestantes sirvió, también, a la mayor gloria del absolutismo y sus grandes servidores.

Muchos han sido -como ya se ha dicho- los estudiosos del barroco, de aquí que sepamos que el barroco postula dimensiones amplísimas, y que no se conforma con menos de transmitir por medio de la obra de arte fuertes impresiones de lo grandioso y majestuoso. De él, Weisbach dice:

"La gran dimensión que exigía planteamiento de problemas iguales grandiosos, se convierte en el elemento esencial de la obra. En lo grandioso, en la organización de espacios cada vez más vastos despliega el barroco sus fuerzas mayores y más originales."(3)

El barroco para manifestarse busca las dimensiones espaciales, y su ideal, además, lo logra con la cooperación de la arquitectura, la escultura y la pintura. En el teatro barroco también sucede lo mismo; se observa en él la preocupación por reunir las artes: diálogo, canto, plástica, con el fin de mantener en tensión los sentidos.

Wöelfflin, otro estudioso del barroco, dice que este estilo recurre a una claridad relativa, en oposición a la claridad

2 Arnold Hauser. Historia social de la literatura y el arte II, Madrid, Edic. Guadarrama, 1969, pág. 110

3 Juan de la Encina, Ob. Cit., pág. 26

absoluta del clasicismo:

"así como el estilo clásico aspira fundamentalmente a que todos los miembros y partes de una obra aparezcan ante la vista del espectador (el barroco) no tiene esta pretensión, sino que, en obsequio a la total unidad que propugna, no se preocupa porque sus miembros y partes aparezcan en la obra con claridad individual, sino que el logro del efecto que se propone no rehuye interferencias, ocultaciones parciales, cortes y confusiones de los mismos."(4)

En todo lo anterior, he expuesto algunas características del barroco europeo. Además cité como lo entienden y valoran sus mejores estudiosos. Ahora conviene explicar, si es posible hablar de un neobarroco americano.

Carmen Galindo al comentar uno de los criterios de Weisbach, dice: "Consecuente con la corriente crítica de la estilística, Weisbach recuerda el nivel político, vale decir, el absolutismo; el nivel ideológico, quiere decir, la Contrarreforma y el nivel económico, lo que equivale decir, la primera fase del capitalismo."(5) Al percibir con esto cuáles fueron los hechos que determinaron la aparición y el auge del arte barroco. En nosotros, la diferencia existe en que se presenta sobre la carencia de un rey, de una Iglesia contrarreformista y de esa etapa del capitalismo que lo justifiquen. Además, por otra parte, sabemos que el barroco en este continente es congénito; por este motivo es congruente decir que fue propicio para el esplendor del barroco español:

"América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el Popol Vuh, ahí están los libros de Chilam Balam."(6)

4 Juan de la Encina, Ob. Cit., pág. 28

5 Carmen Galindo. "El barroco con bongó" en Los universitarios, No.64-65, (México, D.F., enero 1976), pág.15

6 Alejo Carpentier. Razón de ser, La Habana, Edit. Letras cubanas, 1980, pág.51

"La diosa de la muerte del Museo de México es un monumento del barroquismo, figura bifemenina que a la vez está cubierta con figuras de serpientes enroscadas. Y hay, a mi juicio, y siempre lo cito como ejemplo, lo que considero como la magnificación de lo barroco americano que es el templo de Mitla."(7)

De este modo se deduce que el barroco colonial surgido del mestizaje tiene diferente fundamentación histórica del arte concebido en Europa. Sin embargo, puedo decir, que en ambas regiones sirvió como propaganda religiosa. Uno como arte de la Contrarreforma, y el otro, también, como recurso para educar a los nativos de acuerdo a una verdad religiosa.

Si ya he señalado estas diferencias históricas; empecemos por establecerlas en la escritura barroca de Carpentier. El significado de la palabra barroco es distinto en Carpentier. No nos hallamos en presencia del barroco del siglo XVII, porque éste se proyectaba a lo teológico transcendente. Ahora estamos ante una visión muy distinta de la realidad. Y, en efecto, este nuevo barroco parte de lo sensorial, de los contrastes marcados, del lujo descriptivo, pero no gratuitamente ni con iguales fines que el barroco europeo. Además, dice Carpentier que el estilo barroco de la narrativa actual se da por la necesidad de nombrar las cosas del continente.

Sin embargo, hay que aceptar que Carpentier utiliza algunos de los mismos recursos estilísticos de la literatura barroca española. Es posible, entonces, que este problema se aclare al recordar que Dámaso Alonso en su libro Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos, nos dice que en la poesía barroca de Quevedo existen palabras extrapoéticas, la hipérbole infrahumana, el riguroso laconismo, la abundancia de verbos, el empleo paródico o no de los giros populares, la unión

de realidades muy apartadas; le atribuye, también, un trastoramiento de los ordenes."(8) De aquí parto para decir que algunas de estas fórmulas estilísticas pueden ser localizadas en la prosa carpenteriana; pero la coincidencia mayor es que Carpentier elude la mención directa de las cosas, más bien las describe por medio de una sobrecarga de recursos retóricos, es decir, como escritor barroco nos recuerda la existencia de la literatura.

En conclusión, las obras latinoamericanas han conservado los mecanismos tradicionales del barroco, a veces ampliándolos, y en opinión de Severo Sarduy sus recursos son: la sustitución, la proliferación, la condensación, la intertextualidad, la intratextualidad y la parodia. Además, para que nos quede clara la existencia del neobarroco, hay que agregar lo que Severo Sarduy dice: "así el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado -como hemos visto- pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue."(9) Y concluye: "Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico."(10)

En esta breve exposición determinamos la existencia de un nuevo barroco, cabe ahora mencionar, que el objetivo de mi trabajo consiste en analizar la novela El arpa y la sombra, de

8 Dámaso Alonso. "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo" en Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Edit. Gredos, 1957, págs. 497-579

9 Severo Sarduy. "El barroco y el neobarroco" en América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1972, pág. 183

10 Idem.

acuerdo a los postulados y a la teoría que Carpentier propone para la creación de la nueva novela latinoamericana.

Para su realización dividí mi estudio en los siguientes apartados. En el primer capítulo explico el proceso narrativo. En el segundo, trato de analizar la concepción del tiempo y la historia. En el tercer capítulo planteo la invención de América, lo real maravilloso, la teoría y su localización de lo que Carpentier llama los contextos. En el cuarto indago los recursos del barroco.

Es posible que mi trabajo origine opiniones contrarias y, en consecuencia, mi interpretación sea desacertada. Sin embargo, ya está hecha para que sea discutida en el reino de este mundo.

2. EL PROCESO NARRATIVO

Al enfrentarme al texto, se me presenta la gran dificultad de definir el motivo por el cual Carpentier lo llamó El arpa y la sombra. Una posibilidad puede ser que el arpa corresponda a la alabanza que se hace del protagonista, a través de la biografía del Conde Roselly de Lorgues, para que sea canonizado. La sombra sería la consecuencia: sombra seguirá siendo, al no ser posible su canonización. Pero si lo vemos desde otro punto de vista, y pensamos que El arpa representa la materia de escritura, es decir, el estilo de Carpentier, la sombra vendría a ser la huella de ese estilo encubriendo la historia. Angel Rama dice: "Es ahora el Carpentier de El arpa y la sombra, que apela a la leyenda áurea para decir, austeramente, que está despidiéndose, que está ya en el borde de la sombra y está por dejar el arpa, es decir, 'el arte, la mano y la cuerda'(1) Por lo que dice Angel Rama se determina el presentimiento de Carpentier de su propia muerte. Al mismo tiempo parece decirnos que, el escritor cubano, con esta obra nos está justificando de dónde le ha surgido gran parte de su teoría literaria.

En El arpa y la sombra uno de los recursos técnicos que emplea es el epígrafe. Así nos encontramos con el primero de ellos: La Leyenda Áurea: "En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: el arte, la mano y la cuerda./ En el hombre: el cuerpo, el alma y la sombra."/ Elegido magistralmente, por que le sirve de ambientación para toda su obra. Además de que de él nacen los títulos de cada una de las partes.

La primera parte titulada "El arpa" la ambienta con

(1) Angel Rama. "La sinfonía de los 'adioses' de Alejo Carpentier" en Rev. de la Universidad, Vol. XXXIV, (junio de 1980), pág.13

un epígrafe tomado de La Biblia, con el cual nos anticipa que el personaje será loado con los címbalos, con el arpa.

El relato se abre con la escena en que se nos muestra la salida del Papa Pío IX de la ceremonia del Tedeum. Con estas primeras líneas determinamos que la narración es tá elaborada en tercera persona. Posteriormente, el na rrador nos sitúa a Su Santidad en su mesa de trabajo, donde lo hace reflexionar sobre su máxima preocupación: su aval para la beatificación de Cristóbal Colón. Sin embargo, esta acción queda en suspenso, porque lleva a Pío IX a evocar su infancia, el derrumbamiento económico de su familia a causa de las invasiones napoleónicas y, sobre todo, su viaje a América. Al finalizar, Carpentier lo aparta de sus evocaciones y lo hace que firme la propuesta.

Por lo que nos relata, inmediatamente sabemos que to do sucede en el siglo XIX. Pero, su originalidad la encontramos en que rompe con la estructura tradicional del relato. Rompe, más bien, con la linealidad, ya que lo construye por medio de las evocaciones de Su Santidad. Hay, en todo caso, en esta técnica, un hecho innegable, la de recurrir a la retrospectiva del tiempo para que sos tenga o justifique, (de dónde le surge) -a su Santidad- la preocupación por beatificar al Gran Almirante. En con creto: Carpentier recurre a las evocaciones en una forma ordenada, tal vez, para hacer realista la obra. La acción dentro de la cual logra la retrospectiva, dura unas cuantas horas. Pero, no olvida regresar al personaje a

su acción primordial, la de firmar su propuesta. Firma, pues, y entrega el legajo para que sea dado al Jefe de la Sacra Congregación de Ritos. Luego, el Papa, en su soledad, reflexiona sobre su conocimiento de América, se menciona, además, la inquietud sobre su decisión, pero la justifica por la biografía elaborada por el Conde Roselly de Lorgues. Recuerda, posteriormente, que Colón había pertenecido como él, a la orden tercera de San Francisco. Y con este dato, el narrador nos prepara para entrar en la segunda parte de la novela.

Es importante, también, señalar que el narrador ha asumido el papel del hombre que todo lo sabe, y que ha sido capaz de analizar las acciones y los pensamientos del personaje. Por el punto de vista que utiliza el autor, se clasifica, entonces, como un narrador omnisciente.

La segunda parte de la obra se llama "La mano". La ambientación de este capítulo está dada por epígrafe, tomado también de La Biblia: "Extendió su mano sobre/ el mar para trastornar los reinos..."/ Isaías, 23, II. Esta elección inteligente le sirve para aludir el momento histórico, es decir, los siglos XV y XVI, época en que se trastornó Europa por el descubrimiento de América y en la cual se desarrollará la acción.

Posteriormente, el relato se abre con la aparición del personaje principal, y por sus propias palabras nos enteramos de su estado agónico, y de su espera del confesor con quien debe hablar muy largo. Enseguida, Cristó

bal Colón se entrega por completo a las palabras y con ellas, linealmente, nos construye una realidad que esclarece la planeación y desarrollo de su empresa. Sin embargo, al final, el personaje nos advierte la llegada de su confesor, pero nos damos cuenta que la confesión no se realiza porque ya lo ha hecho anticipadamente.

Así pues, al terminar su lectura se percibe que el relato sostenido en las palabras dura pocas horas, en tanto que, la realidad evocada abarca varios años. Con esto advertimos que ingeniosamente el escritor logró elaborar en unas cuantas páginas la vida de su protagonista.

La forma como está narrada este capítulo pertenece a lo que se llama monólogo interior. Esta clasificación se explica, porque todo lo que dice el protagonista surge directamente de su alma. Su monólogo además, manifiesta una introspección, porque en él lo vemos vivir a través del análisis que hace de su persona. Se nota, también, que él está consciente de todo, porque se explica de una manera lúcida y coherente.

La última parte titulada "La Sombra", se sitúa en el siglo XIX. Su ambientación responde a un epígrafe tomado de La Divina Comedia de Dante Alighieri: "Tu non dimandi/ché spiriti son queste che tu vedi?"/ Por este epígrafe encontramos el motivo por el cual Carpentier crea a sus personajes -Cristóbal Colón y Andrea Doria- como almas errantes.

La estructura no es más compleja. Narra primeramente la aparición de Cristóbal Colón entre las columnatas de Bernini; después lo lleva al juicio, donde se percibe

que se han reunido hombres de distintas épocas históricas para discutir la canonización. Inmediatamente, los personajes parecen sufrir el abandono de su autor y, sin embargo, por obra del autor, el capítulo (o acto) se convierte en un espectáculo teatral, cuya finalidad es la de provocar la irrisión. Luego Cristóbal Colón abandona el recinto y en su camino se encuentra a Andrea Doria. Finalmente, el personaje desaparece.

Esta parte, dada linealmente también, está narrada en tercera persona. Sin embargo, el autor incluye el elemento primordial del drama: el diálogo. Existe, a pesar de todo, un narrador omnisciente.

La novela presenta una armazón compleja. Esta afirmación posiblemente se aclare al recordar que la obra está dividida en tres partes, y que cada una contiene estructuras distintas. Sin embargo, no se puede negar que existe analogía entre los dos primeros capítulos, y que consiste en la utilización de la técnica retrospectiva; es decir, que la evocación del pasado le sirve para armar estos capítulos; y para delinear las actitudes de los personajes que son similares. Así nos encontramos a Cristóbal Colón releendo los borradores de su diario, como a su Santidad leyendo la propuesta de Postulación ante la Sacra Congregación de Ritos, evocando ambos sus viajes a América.

La relación entre el primero y último capítulo se da en que en ambas partes se desarrolla la acción en el mismo lugar: el Vaticano, y en el mismo tiempo histórico, el siglo XIX. Otro elemento es que el desenlace, (en el último) es la continuación del primer capítulo.

La parte titulada "La mano", la del monólogo interior de Colón, es el punto medio, y cumple la función de enlazar a las dos restantes. Además sirve de justificación a la temática de la novela, donde las palabras del protagonista describen el verdadero (e irónico) descubrimiento de América como también su propia personalidad.

Recurre el autor también, para su elaboración, al lujo descriptivista, el detallismo, a la detención en el instante, y como ya lo había dicho, al monólogo. Predomina, además, la narración, y es obvio que ésta tiene mayor peso que los diálogos.

Por todo lo que he desarrollado creo que la obra nos muestra una estructura original. Por tanto no puede ser considerada como novela tradicional. Además, es necesario decir que Carpentier, con este nuevo diseño, logró una maravillosa novela.

3. LA CONCEPCION DEL TIEMPO Y
LA HISTORIA.

EL TIEMPO.

En El arpa y la sombra, Carpentier juega una vez más con el tiempo de una manera desconcertante. De nuevo estamos ante un tema histórico que, por su grandiosidad suscita un especial interés. Las acciones de los personajes -como ya se ha visto- las desparrama a través del tiempo histórico. Aquí pues vemos que el tiempo y la historia alcanzan una dimensión muy peculiar.

El tiempo de acción en la novela son los siglos XV, XVI y XIX: la época del descubrimiento de América, y la de la propuesta de canonización del Gran Almirante. Estas distintas épocas nos llevan a encontrar un distanciamiento entre los momentos históricos en que se desarrollan las acciones; pero este trastrocamiento del tiempo no niega la unidad de la obra literaria.

Localizo, después, que la estructura de la novela alcanza varios lineamientos. Uno de ellos es el tiempo en retroceso, tiempo en que el recuerdo funciona como punto de partida. Es perceptible, entonces, que en la primera parte lo que hace al relato es la evocación de Su Santidad. Tiempo en retroceso donde se narra su vida y, sobre todo, su viaje a América. En la segunda parte, también, el tiempo de partida es el presente, y la acción se desarrolla a través de las palabras del protagonista. Palabras que construyen una realidad vivida.

En ambos capítulos después del flash-back del recuerdo, se retorna al momento en que se comenzó la evocación, de tal manera, que puede decirse que se trata de un tiempo circular,

ya que se inicia y finaliza en el mismo momento. Desde Marcel Proust (y antes en Bergson) es sabido que existen dos clases de tiempo, el de los relojes (preciso, sin variaciones) y el del recuerdo. Este último es capaz de contener, como en los dos capítulos de El arpa y la sombra, que comentamos, toda la vida de un personaje en un instante.

El otro lineamiento corresponde al tiempo en progreso, y se organiza por medio de un narrador o autor omnisciente, es decir, que los hechos narrados están sostenidos en un conocimiento del caso Cristóbal Colón.

Pero si estas características me hacen pensar que la novela se centra en el manejo de la temporalidad, me hace confirmarlo más al observar que Carpentier tiene, además, la preocupación por destruir el tiempo histórico. Esta aseveración se comprueba al observar que en la última parte aparecen personajes de distintas épocas, y es precisamente donde observamos que realiza la abolición del tiempo como de la historia, es decir, percibimos la simultaneidad de varios tiempos históricos.

Esta manera tan peculiar de manejar la temporalidad establece un rompimiento con el concepto histórico del tiempo.

LA HISTORIA.

Muchas novelas históricas se escribieron en América, antes que las de Carpentier. Pero, creo que es el primero en utilizar la historia en sus ficciones de una manera distinta; rompe con la habitual disposición del tiempo y aunque parezca

imposible nos ofrece en "Viaje a la semilla" el proceso contrario, es decir, en futuro-presente-pasado. En Los pasos perdidos, el personaje recorre inversamente hasta llegar al tiempo del paraíso perdido, al tiempo mítico, donde se instaura el instante de la Creación ante los ojos del protagonista. En "Semejante a la noche" propone la identidad de tres momentos históricos diferentes: la guerra de Troya, la conquista de América y la segunda guerra mundial, los cuales convergen en una especie de presente ambiguo. No pretendo agotar el tema sobre la concepción del tiempo histórico manejado por Carpentier en las obras citadas, pero sí es importante señalar la concepción que plantea con relación a los movimientos populares, porque éstos son fundamentales en todo proceso de la historia; prueba de ello es la lucha de independencia de Haití -por citar un ejemplo- mostrada en la novela El reino de este mundo. De aquí que Carpentier diga: "La historia se hace en todas partes donde viven, trabajan y luchan millones de Ti Noeles."(1)

El arpa y la sombra gira en torno de un personaje histórico: Cristóbal Colón. Pero las acciones de los protagonistas se desarrollan dentro de dos momentos históricos diferentes. Primero, la reconstrucción del pasado, para lo que el autor se vale del artificio de la evocación, desde el recuerdo los personajes parecen convocarnos a la historia a través de sus acciones, sus ideas y sobre todo sus palabras. Después desde una perspectiva contemporánea donde el acontecer histórico adquiere una cualidad lúdica y el tiempo se vuelve representación de sí mismo.

1 Lev Ospovat. "El hombre y la historia en la obra de Alejo Carpentier" en Islas No.51, Cuba, 1975, pág. 185

La novela nos presenta dos ejes: uno temporal y otro espacial. El eje temporal está definido en el ahora (presente) y el entonces (pasado). El eje espacial se determina por el aquí (América) y el allá (Europa). Todo ello parte de la historia del personaje central, de su vida cotidiana, ordinaria como la de cualquier individuo común hasta su gran hazaña y su entronización como el Gran Almirante.

El viaje es el leit-motiv de la novela, porque tanto Cristóbal Colón como el Papa Pío Nono realizan un viaje por el tiempo y el espacio. Ese viaje presupone una dualidad, porque los protagonistas llevan consigo un pensamiento europeo que les permite concebir el tiempo de la civilización y negar por ello el tiempo de las tierras americanas, vale decir, incivilizados ante los ojos del europeo. Mientras Colón niega la historia americana, el Papa observa la realización histórica europea impuesta en América, y sólo ve una posibilidad de transformación a largo plazo. Para ellos el tiempo de aquí está detenido.

El viaje nos remonta al presente de la novela (siglo XIX) al pasado (siglo XVI) y del pasado al presente. Este juego de tiempos permite al novelista configurar una simultaneidad histórica y geográfica: América y Europa. El autor se vale de todas las licencias posibles, la más importante reside en el lenguaje; la narración toma prestados los documentos históricos y a la vez hace hablar a sus personajes con el habla del hombre del siglo XIX, por lo tanto en la novela se pasean los anacronismos; prueba de ello son los versos intercalados de "La casada infiel" de Federico García Lorca en boca de Colón.

Dentro de la obra lo que más interesa es el llamado descubrimiento de América. De aquí que se piense que a Cristóbal Colón lo cegó la leyenda, pero esta leyenda que mueve la historia lo lanzó a la aventura. Este motivo determinó que su realización desembocara en un futuro, y de allí su peregrinaje hacia el pasado, que ha servido para esclarecernos el acontecimiento. Su personalidad se va definiendo a través de la imaginación que lo deslumbró y si se engaña es, precisamente, porque le convenía engañar ya que en su momento histórico, época del naciente capitalismo era necesaria la falsedad.

De este hecho surge la invención de América, de una maravilla embaucadora, basada como ya se dijo en una leyenda que -al manejarse como maravilla- resulta verdadera, en cuanto es ella la que mueve a los hombres a inventar la historia y a la vez a participar en su devenir.

Además, es importante mencionar que el hombre europeo, en esa época, estaba necesitado de mitos debido a la prisión moral que lo encerraba. Por ese motivo vemos que los mitos llevan al hombre a crear una realidad, y consecuentemente permiten que la historia pueda desarrollarse, pero al comprender, que la historia la hacen los hombres, vemos en la novela que Cristóbal Colón como hombre simboliza a la colectividad. De aquí que el futuro se nos presenta como un peregrinaje de los hombres hacia América, es decir, una masa marchando hacia la historia.

¿Pero cómo aparece América ante los europeos?. Cuando Cristóbal Colón lleva la noticia de su descubrimiento, los

Europeos no ven a esta América como una posibilidad cultural ni histórica, más bien despierta la admiración, y tal hecho le niega un tiempo histórico; pero al ir descubriendo más de sus tierras le van imponiendo la configuración histórica y cultural del viejo mundo. Como afirma O'Gorman, los europeos primero inventan, luego descubren y finalmente conquistan América.(2) El asombro por las tierras americanas sólo les permite crear leyendas y fantasear la realidad, por ejemplo, en la novela, Colón asegura haber encontrado el paraíso terrenal.

También el americano tiene una visión muy peculiar del mundo europeo. Desde su perspectiva, con mentalidad americana, el hombre del nuevo mundo observa las costumbres europeas; se asombra de la civilización, y para él resulta incomprendible todo este universo. Carpentier ironiza mediante Dieguito la forma de vida del descubridor; revierte la situación y queda negada la historia europea. Es así que el tiempo de la historia pertenece al hombre no por que sea europeo o americano; cada uno sin intromisiones hará su propia historia.

Analizando la historia desde este punto de vista, observamos posteriormente que la historia sí tuvo un desarrollo en América Latina. Esto se comprueba al leer en la novela los sucesos del siglo XIX, como el derrocamiento de O'Higgins en Santiago de Chile. Carpentier, también, narra los acontecimientos históricos ocurridos en Europa y su repercusión en el desarrollo histórico latinoamericano.

2 Edmundo O'Gorman. La invención de América, México, F.de C. E., 1977, 159 págs.

En la última parte de la novela asistimos a un juego, a una especie de representación con el objeto de abolir la historia. Para lograr este fin se vale de varios recursos: la simultaneidad espacio-temporal, la aparición de distintos personajes representativos de la cultura y la política, y de una conjugación de valores éticos; ya que con el caso de Cristóbal Colón, el autor, se permite todo tipo de libertades. Ese enjuiciamiento y polémica sobre la personalidad histórica de Colón presupone la negación del tiempo.

Esta característica tan peculiar en sus obras, ha originado que algunos críticos lo consideren un escritor no marxista; pero puedo decir que su visión histórica acepta la negación del tiempo y el anacronismo.(3) Otros dirán que es un destructor de la novela histórica; pero, pienso, más bien que es un renovador de este género.

Así pues, vemos que Carpentier en su novela ha descubierto una dimensión del hombre desde el punto de vista histórico. Colón narra la historia que lo aprisiona, trata de huir del presente recurriendo a la reconstrucción de su pasado donde la creación de la historia se troca en desengaño y por tanto cae a causa de la traición.

De hecho la historia que narra Carpentier difiere de la ciencia contemporánea, pero su singular encanto proviene de no excluir la imaginación. Además, al poner en claro nuestra historia, se percibe su ideología anticolonialista; desde su quehacer literario intuimos a nuestra sociedad la cual no puede

3 José Sánchez Boudy en su libro La temática novelística de Alejo Carpentier, presenta a Carpentier como escritor contrarrevolucionario.

generar un desarrollo porque vive subordinada, dependiente del capitalismo desarrollado.

El arpa y la sombra muestra distintas épocas de la historia, el autor pasa de una época más reciente a una más remota. Los objetos, las palabras y la infinidad de referencias culturales se trastocan y confunden en un período histórico definido y a la vez temporal.

La ironía hace acto de presencia para recrear y burlarse de un acontecimiento histórico grandioso para transformar este suceso en hecho común y trivial, lleno de engaños y apariencias. Afirma el autor: "me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí 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."(4)

4 César Leante. "Confesiones sencillas de un escritor barroco" en Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, La Habana, 1977, pág. 69

4.-LA INVENCION DE AMERICA Y LO REAL
MARAVILLOSO.

LA INVENCION DE AMERICA.

Nadie puede negar que la obra literaria de Alejo Carpentier es americana. Esta aseveración no ofrece dudas, porque en todas sus novelas y relatos cortos son predominantes la geografía y la historia de esta América nuestra.

Paradójicamente, el origen de la literatura carpenteriana debe buscarse en su estancia en París. Ahí, su experiencia con el movimiento surrealista lo llevó a reflexionar sobre la esencia del continente americano. Comprendió primero que existía una desvinculación entre América y Europa, y a partir de sus ensayos sobre el ocaso de Europa, emprendió una militancia para definir lo americano. Esta definición conlleva la inquietud por crear una cultura nuestra.

Sus primeros intentos -al sentir la necesidad por expresar lo americano- lo llevan a una singular preparación intelectual. Durante años lee las Cartas de Cristóbal Colón, los textos de los cronistas y otros autores del siglo XVI. De sus lecturas concluye que, para los europeos, América era el continente de lo posible. Este continente donde todo puede ser, originó, en las preocupaciones de Carpentier, una indagación que concretara lo que realmente es América.

No niega la existencia de una literatura americana, regional, cuyo principal planteamiento es la lucha del bien y el mal; pero la juzga como una literatura que se queda en la superficie. Pretende, entonces, crear una literatura propia que marque sus diferencias con la europea, y señala

-premisa fundamental- que nuestra literatura debe comunicar las cosas que existen, es decir, nombrar cada una de ellas para que queden definidas. Ahondar más en la historia para rescatar el pasado y la tradición para que, como consecuencia, tengamos un conocimiento real del ser latinoamericano.

Estos requisitos que Carpentier propone para la narrativa hispanoamericana, los emplea en El arpa y la sombra. En ella notamos, inmediatamente, que la historia de América Latina es el meollo del asunto. De aquí podemos partir para afirmar que su función como escritor es la de criticar y definir la situación de América, con el fin de darnos su intento de esclarecimiento del continente.

Uno de los hechos que motivaron a Carpentier para escribir la novela fue la intención del Vaticano de canonizar a Cristóbal Colón, para así, unir a los dos continentes por medio de la fe cristiana. Este suceso, que históricamente pertenece al siglo XIX, le permite al escritor mostrarnos su conocimiento de una realidad que por distante nos parece imposible de reconstruir; sin embargo, lo logra y nos aporta una obra donde, como en todas las suyas, se observa la oposición entre América y Europa.

En la novela pues, a pesar de que escuchamos la voz del protagonista, el Cristóbal Colón de Carpentier es un embaucador, porque de todo lo que dice nada es verdadero, ya que lo descubre no es la realidad, sino las palabras que mencionan esa realidad que, con frecuencia, no tienen ninguna relación con el referente. Sin embargo, tienen el peso de ser las palabras del descubridor, aunque, como advertimos, vistas irónicamente o inventadas por Carpentier.

Así, observamos que no es el relato del descubrimiento de una tierra ignorada; más bien es la invención de América que se sostiene en la palabra, porque América es una obra que fue hecha por todos los hombres. Un relato contado, primero, por los normandos, luego, en la novela, por Maestro Jacobo y, finalmente, por "el retablo de las maravillas" desplegado por la palabra de Cristóbal Colón. Puede decirse, incluso, que el descubrimiento real de Colón no acaba con la invención, porque las expediciones reales van, con frecuencia, en busca de quimeras (Cipango, El Paraíso Terrenal, El Dorado, etc.,) sostenidas, siempre, sobre las palabras.

Pero, ¿por qué Carpentier elige a Cristóbal Colón como protagonista? Además de lo ya mencionado, puede ser también que Carpentier se fascina ante el primer hombre que nombra a las cosas de una tierra todavía desconocida. Tarea, esta de nombrar que Carpentier confiere al escritor adánico de estas tierras.

Sin embargo, el Cristóbal Colón creado por Carpentier, es un Colón que construye un discurso. Además paralelamente a esto aparecen una serie de hechos como permanente burla e irrisión del discurso. Poco a poco lo vamos conociendo como un embustero, como un cuentero, como un fabulador. Colón comprende que la única forma para sobrevivir es la invención. Arma, entonces, su invento y nos lleva de la mano para que conozcamos los orígenes de su empresa.

Para conocer estos orígenes y del cómo los europeos inventaron a América creo necesario basarme en lo que dice Edmundo O'Gorman sobre la invención de América.(1) Veremos, por tanto, cómo lo que dice O'Gorman se justifica dentro de la novela.

1 Edmundo O'Gorman, Ob. Cit.,

La historia ha dicho que Cristóbal Colón descubrió a América. Es lo que sabemos, sin embargo, ¿de dónde le surgió a Colón esa idea de viajar hacia el oeste?. Esta idea que implícitamente lleva el nombre de idea del descubrimiento de América, surgió de un rumor popular que muchos llaman la leyenda del piloto anónimo:

"En Gallway recogimos al Maestre Jacobo, experto como nadie en llevar por estos caminos azarosos las naos de Spínola y Di Negro, con sus cargamentos de maderas y vinos."(2)

La aparición de este personaje es precisamente lo que estimula la idea de Cristóbal Colón. Y como testimonio de que el protagonista desconoce los límites de la tierra, veamos cómo se muestra ignorante ante los ojos del Maestre Jacobo:

"Y no sé por qué el Maestre Jacobo me ha mirado con sorna cada vez que he dicho eso de 'límite de la tierra.' (3)

Es necesario mencionar que el mismo Carpentier acepta como verdad la leyenda del piloto anónimo. Esto lo podemos comprobar cuando su protagonista vive una serie de asombros por el relato del Maestre Jacobo, el cual narra que los hombres del norte llamados normáns habían logrado llegar a los reinos de Gog y Magog y los sultanatos de Arabia, confesando, al mismo tiempo, que habían traído monedas como trofeos obtenidos posiblemente de algún Quersoneso. Además, Maestre Jacobo le cita hazañas de uno de los hombres:

2 Alejo Carpentier, El arpa y la sombra, La Habana, Edit. Letras Cubanas, 1979, pág. 52

3 Ibidem, pág. 54

"Me dice que, hace ya tantos años que suman varios siglos, un hidalgo pelirrojo, de aquí, al ser condenado a destierro por delito de homicidio, había emprendido una navegación fuera de los rumbos usuales, que lo condujo a una enorme tierra a la que llamó 'Tierra Verde' por lo verdes que allí estaban los árboles."(4)

Y continúa mencionando un hecho que Colón desconocía, de un libro titulado *Inventio fortunata*:

"Perdidos en la bruma, llevando sus naves fantasmales a las noches sin albas de los mundos hiperbóreos, estos hombres cubiertos de pieles, rompiendo las nieblas a toque de buxines, habían navegado más al Oeste y más al Oeste aún, descubriendo islas, tierras ignoradas, mencionadas ya en un tratado que desconozco, titulado *Inventio fortunata*, que mucho parece haber compulsado el Maestre Jacobo. Pero eso no es todo. Yendo siempre al Oeste, más al Oeste, y aún más al Oeste, un hijo del marino pelirrojo, llamado Leif-el-de-la-buena-suerte, alcanza una inmensa tierra a la que pone el nombre de 'Tierra de Selvas'.(5)

Certeramente el informador termina diciendo que, jamás regresaron los vikingos a esas tierras. Su hazaña únicamente, la encontrará registrada en boca de los escaldas. De aquí que Carpentier, como Q'Gorman, coinciden en que a Cristóbal Colón no le corresponde la gloria de haber descubierto América.

Pero antes de plantear cómo fueron creando los europeos la invención de América, es interesante mencionar el horizonte cultural que existía en ese momento. Uno de los conceptos que se manejaban era que el Universo había sido creado por Dios. Universo que en nada le correspondía al

4 Alejo Carpentier, Ob.Cit., págs. 54-55

5 Idem.

hombre, ni siquiera la porción que ocupaba. Se aceptaba, también, la teoría geocéntrica y decían que el Universo afectaba la forma de la tierra. De aquí entonces les surgió la preocupación por calcular la medida de su circunferencia. No nos sorprenderá pues, que Colón, a partir de estas investigaciones, se haya atrevido a reducir enormemente el tamaño de la circunferencia del globo terráqueo para que su viaje pudiera ser factible. Otra de las dudas, para los europeos, era la longitud que podría dársele a la superficie terrenal que conocían y concluían que si era pequeña, era posible que existieran otras tierras.

Cristóbal Colón, dentro de la novela, nos habla de las lecturas que realizó. En un momento se refiere a Isidoro de Sevilla, el cual había afirmado la existencia de una cuarta tierra que consideraba inaccesible por estar situada en el hemisferio sur. Esta teoría ya nos está anticipando el término en que América fue originalmente situada: las antípodas. Esta tesis, aunque, Carpentier conoce y cita la obra de San Isidoro de Sevilla, la atribuye a San Agustín de Hipona. Este exponía que no existían tierras antípodas, pero que si las hubiera estarían deshabitadas:

"Estoy convencido -aunque este criterio me sea muy personal- que los antípodas son de muy distinta naturaleza: se trata, sencillamente, de los que menciona San Agustín, aunque el Obispo de Hipona, obligado a hablar de ellos porque mucho se hablaba de ellos, negara su realidad."(6)

Es obvio que no fueron las únicas teorías que predominaron. Las teorías son muchas; pero predominaban las basadas en el cristianismo como en la cultura clásica. De

tro de este ambiente cultural es como se forma la idea de América. Una América inventada mas no descubierta porque América todavía no existe. Esto se confirma con las propias palabras del protagonista:

"-es aquella que todavía no tiene nombre, que no ha sido hecha imagen por palabra alguna. Aquello todavía no es Idea; no se hizo concepto, no tiene contorno definido, contenido ni continente."(7)

El proceso de la invención de América que como consecuencia le dará su definición, lo podemos ir viendo a través de las acciones del protagonista. Aunque Alejo Carpentier, en su novela, no culmina en la revelación de una realidad que defina a América.

Hay entonces un encadenamiento de hechos. Uno de ellos queda asentado con las visitas que hace Cristóbal Colón a las distintas cortes europeas. Su preocupación es realizar la gran hazaña justificada ideológicamente con los evangelios , pero que en realidad pretendía encontrar un camino más corto para las Indias. Indias que le ofrecían un espectáculo de riqueza: Oro, Diamantes, Perlas, y sobre todo, las Especies:

"Fuera de ese día, cuando muy rara vez me acuerdo de que soy cristiano, invoco a Dios y a Nuestro Señor de un modo que revela el verdadero fondo de una mente más nutrida del Antiguo Testamento que de los Evangelios, más próxima de las iras y perdones del Señor de las Batallas que de las parábolas samaritanas, en un viaje donde, para confesar la verdad, ni Mateo, ni Marcos, ni Lucas, ni Juan, estuvieron con nosotros."(8)

7. Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.129

8. Ibidem, pág. 99

Este mismo espectáculo lo expone ante los reyes católicos armándose de la teoría de la pequeñez del globo:

"Desarmé, pues, mi tinglado, y desengañado del Portugal volví a armarlo en Córdoba, donde las Majestades Católicas lo contemplaron con recelo."(9)

Este recelo implica la duda, ya que les parecía poco creíble la proposición de Colón. Sin embargo, su aceptación se explica por la rivalidad con Portugal por su hallazgo del Cabo de la Buena Esperanza. Y señalan que la empresa que se realizará será como una mera exploración oceánica, pero para lograr su objetivo el Cristóbal Colón del autor dice, que tuvo que revelar:

"Y, esta vez, sin poder guardar ya el secreto que durante tantos años llevaba en mí, le revelé lo sabido, allá en la Tierra del Hielo, acerca de las navegaciones del Pelirrojo, de su hijo Leif, y de la descubierta, por ellos realizada, de la Tierra Verde, y de la Tierra de Selvas, y de las Tierras de la Viña; le mostré el maravilloso paisaje de los abetos, de los trigales silvestres, con sus torrentes plateados de salmones; le pinté los monicongos, alhajándolos con collares de oro, pulseras de oro, petos de oro, y que el oro, en sus ríos, era cosa tan abundante como el guijarro en la meseta castellana..."(10)

Con la cita anterior deducimos que no es un viaje hacia América, es un viaje en busca de las riquezas. La codicia es la que decide la exploración.

En la novela, como en la historia, cuando Colón llega a estas tierras se convence de haber llegado al Asia. Esto

9 Alejo Carpentier, Ob. Cit. pág. 67

10 Ibidem, pág. 75

lo comprueba al encontrar que las tierras estaban habitadas:

"Miro intensamente. No hay edificaciones, casas, castillos, torres o almenajes a la vista. No asoma una cruz por encima de los árboles. Luego, al parecer, no hay iglesias. No hay iglesias. No escucharé, todavía, el temido son de una campana fundida en bronce del bueno... Grato ruido de los remos nuestros moviendo un agua maravillosamente quieta y transparente, en cuyo fondo de arenas advierto la presencia de grandes caracolas de formas nuevas. Ahora, mi ansiedad se va transformando en júbilo. Y ya estamos en tierra, donde crecen árboles de una traza desconocida para nosotros, salvo unas palmeras que en algo se asemejan a las de África. Al punto cumplimos con las formalidades de Toma de Posesión y correspondiente asentamiento de fe y testimonio -lo cual no acaba de hacer el escribano Rodríguez Escobedo, turulato, porque hay ruido de voces en las malezas, se apartan las hojas, y nos vemos, de repente, rodeados de gente. Caído el susto primero, muchos de los nuestros se echan a reír, porque lo que se les acerca son hombres desnudos,...."(11)

Esto que observó Cristóbal Colón -a pesar de que el oro sólo brillaba en el rumor de falsas noticias- no lo desilusionó, al contrario la esperanza se le renueva. Aceptó que había llegado al Oriente, porque encuentra las islas habitadas. Pero si analizamos su afirmación, la entendemos como hipótesis, y para reafirmarla aceptó la teoría de la excesiva longitud de la tierra. De ahí que se diga que su hipótesis se transformó en una creencia.

Esta creencia se le redondea porque cree que la tierra

11 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 86-87

de Cuba puede ser el extremo meridional de la Vilandia, que se suponía una costa occidental de Cipango. Y asegura que de un momento a otro podrá ver al Gran Khan. Además los indios le narran la existencia de una tierra que, por su riqueza en oro, le hace suponer que se refieren a lo que los españoles llamaron El Dorado. Sin embargo:

"que estos indios me tenían engañado, que me pintaban espejismos de oro para adormecer mis recelos, y, haciéndome descuidar su custodia, hallar la oportunidad de evadirse, como lo habían hecho ya otros dos."(12)

Después de tantas exploraciones que alimentaban su creencia, el protagonista regresa a España con papagayos, indios y con unas pequeñas muestras de oro, regaladas por los indígenas de Cuba.

Ahora, si recordamos que América es una invención de todos los hombres, veamos cómo estos hombres colaboraron en desentrañar este enigma, que ya es una segunda etapa del proceso de la invención de América. Es pues necesario decir que los científicos se mostraron escépticos, porque creían que Colón no había aportado suficientes pruebas empíricas. Sin embargo, los reyes católicos tuvieron que respaldar al Almirante diciendo que lo importante eran las tierras halladas, lo que no acallaba sus dudas:

"Pero, poco antes de la madrugada, momento en que los colmados yacentes, de ojos abiertos en noche que empieza a aclararse, suelen hablar de sí para sí, creí advertir que Columba, reconsiderando los acontecimientos, vuelta al sentido de las realidades que yo bien le conocía, no se

mostraba tan enteramente conquistada por las palabras de mi discurso como pude creerlo. Alabó mis retóricas, la oportunidad de mis citas, la habilidad con que había manejado las imágenes, pero yo la hallaba escurridiza, esquivada, reticente, en cuanto a formular un generoso y abierto juicio sobre la importancia de mi empresa."(13)

Dentro de este ambiente de dudas, se acepta la creencia de Cristóbal Colón, su supuesta llegada a Asia, o más bien como una idea que puede ser modificada con pruebas que surjan de la experiencia. Para estos hombres la prueba fundamental es el oro. En el otro aspecto, el hallazgo de esas tierras, que para ellos eran partes de las Indias Occidentales, los llenó de angustia, porque veían en ellas a seres al margen de la Redención Divina. Al mismo tiempo, se les ofrecía como una escapatoria de la cárcel -el Orbis Terrarum- concebida por Dios. Además, la hipótesis propuesta modificaba la estructura del Universo. Por tanto, otra de las pruebas es demostrar que las tierras descubiertas pertenecen al Orbis Terrarum.

Ante estas peticiones, el Almirante no duda en complacerlos y con esta misión realiza su segundo viaje. Es sabido que no pudo cumplir con lo prometido; pero sí comunicó que los indígenas -considerados como dóciles vasallos- habían asesinado a la guarnición que dejó en Navidad, y el oro tan codiciado no aparecía en grandes cantidades:

"Mando decir a sus Altezas que hubiese deseado enviarles una gran cantidad de oro, pero que no puedo hacerlo a causa de las muchas enfermedades padecidas por mis gentes. Afirmino que lo remitido sólo debe verse como muestras. Porque hay más; seguro de que hay mucho más. Y sigo adelante,

buscando, esperando, ansioso, anhelante, y cada vez más desengañado, incapaz de saber dónde se me oculta la Mina Original, la Áurea Madre, el Gran Yacimiento, el Supremo Bien de estas tierras de especias sin especias."(14)

Con respecto a la cuestión geográfica se desengañó, al comprobar que la Isla de la Española no era Cipango. Sin embargo, después de la exploración de Cuba dijo que había encontrado al litoral del Quersoneso Áureo. Carpentier añade que en este viaje el personaje trató de dedicarse a la mercadería de esclavos:

"Pido licencia para la mercadería de esclavos. Afirmo que los caníbales de estas islas serán mejores que otros ningunos esclavos, señalando, por lo pronto, que se nutren de cualquier cosa y comen mucho menos que los negros que tanto abundan en Lisboa y en Sevilla."(15)

Todo esto desilusionó en Europa, sin embargo, los reyes siguieron favoreciendo al Almirante. Al poco tiempo quedó abierta la exploración al mejor postor y, sobre todo, a los codiciosos que sentían la necesidad de probar fortuna.

Si para Colón allí terminaba la península del Quersoneso Áureo, en su tercer viaje esta idea se complicó. La presencia de una masa de tierra austral sembró el desconcierto, pues llegaron a un golfo ocupado por aguas dulces que indicaba la presencia de ríos caudalosos. Con este descubrimiento, el protagonista recordó lo dicho por los caníbales: la tierra de las grandes riquezas. Este suceso lo llevó a corregir su versión. Considera que en esas tierras se encuentra el paraíso terrenal:

"El Paraíso Terrenal. ¡Sí! ¡Que se sepa, que se oiga, que se difunda la Grata Nueva en todos

14 Alejo Carpentier, Ob. Cit. pág. 113-114

15 Ibidem, pág. 114

los ámbitos de la Cristiandad!...El Paraíso Terrenal está frente a la isla que he llamado de la Trinidad, en las bocas del Drago, donde las aguas dulces, venidas del Cielo, pelean con las saladas -amargas por las muchas cochinas de la tierra."(16)

A partir de este fenómeno, Colón sostuvo la teoría de la existencia de un nuevo mundo, pero como parte del mismo mundo, es decir, del Orbis Terrarum. No obstante, todo esto se ponía en duda. Tal fue el recelo, que su hipótesis sólo logró sostenerse porque la crisis ya se perfilaba.

A raíz de estas aportaciones, la corona española en vió flotas de exploradores que, inmediatamente sus experiencias determinaron: la existencia de una tierra que penetraba en el hemisferio austral.

Posteriormente, Cristóbal Colón realiza su cuarto viaje. En este viaje tuvo noticias de unas minas de oro. A demás de una población opulenta llamada Ciguare, rica en oro, joyas y especias:

"Y al narrar mi cuarto viaje, perlogando una tierra que ya no tiene traza de isla sino de Tierra firme -y bien firme, con altas montañas que ocultan insospechados misterios, posibles ciudades, invalorable riquezas-, se me vuelve a encender el ánimo codicioso, hallo como nuevas energías, y al punto, ante la realidad presente, reconozco que hasta ahora fui harto presuroso -por no decir embustero- en dar triunfa les noticias: "(17)

La noticia de los informantes aseguró al protagonista -ante sus ojos- la realidad asiática. Esto derrumbó lo que

16 Alejo Carpentier, Ob. Cit.,pág.123

17 Ibidem, pág. 124

pensaba; porque el viaje realizado era para sostener su hipótesis, fundada en que había visto dos mundos, y regresó con la novedad de un mundo:

"Yo necesitaba que Cuba fuese continente y cien voces clamaron que Cuba era continente... Pero pronto es castigado el hombre que usa fullería, engaño, amenaza o violencia, para alcanzar algún propósito."(18)

Pero ¿de qué modo América se hace visible? Recordemos que al mismo tiempo del cuarto viaje de Cristóbal Colón, Américo Vespucio inició el suyo con el fin de demostrar que se trataba de un mundo. Dice la historia que regresó con la idea de que eran dos. Con las aportaciones de Vespucio se abren nuevas posibilidades para explicar de un modo distinto a esas tierras. Y, digamos, que todavía no se trata de América.

América, entonces, se hace visible cuando Vespucio concibe, por primera vez, al conjunto de tierras halladas separada y distintas del Orbis Terrarum, formado sólo por Europa, Asia y Africa. A partir de esta determinación, los cartógrafos se preguntan cómo llamarle a esta cuarta parte. Le llaman América. Es así como América hace su aparición en la historia y la cultura europea.

Con el proceso que he ido mostrando se nos explica el problema llamado "descubrimiento de América". Este continente, más bien, es una invención de todos los hombres. Invención, como lo hemos visto, que estuvo respaldada en la palabra:

18 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 127

"Pero, poco antes de la madrugada, momento en que los colmados yacentes, de ojos abiertos en noche que empieza a aclararse, suelen hablar de sí para sí, creí advertir que Columba, reconsiderando los acontecimientos, vuelta al sentido de las realidades que yo bien le conocía, no se mostraba tan enteramente conquistada por las palabras de mi discurso como pude creerlo. Alabó mis retóricas, la oportunidad de mis citas, la habilidad con que había manejado las imágenes, pero yo la hallaba escurridiza, esquiva, reticente, en cuanto a formular un generoso y abierto juicio sobre la importancia de mi empresa."(19)

Esto tiene como consecuencia el rechazo a las teorías que avalan a Cristóbal Colón como descubridor de América y es precisamente Carpentier, el que aclara, en el terreno literario, los orígenes de esta fabulosa empresa. De aquí que el Cristóbal Colón del escritor cubano se desenmascara a través de su discurso: encontramos en él a un fabulador, un embustero, que descubre la realidad, pero todavía las palabras que mencionan esa realidad vive escondida en el Verbo. Lo entendemos, al mismo tiempo, como un protagonista de la historia apetitoso de gloria y poder. Como hombre típico del naciente capitalismo donde la codicia estaba determinada por el oro. Oro que lo asocia con los españoles que, como él, no estaban preocupados por evangelizar; por ese motivo, observamos que sus carabelas viajaron con la ausencia del Evangelio. La búsqueda del camino más corto hacia las Indias era motivado por las especias, por los diamantes, por el oro, por todo aquello que los pudiera engrandecer.

Y así, en el mundo de la invención, conocemos su queja cuando pronuncia las palabras: "descubridor-descubierto", "conquistador-conquistado". Frases quejumbrosas hacia los

españoles que le quitaron su poder.

Pero si a Carpentier le interesa definir la situación histórica de América Latina, en esta obra la logra verazmente; pero creo pertinente señalar que otro de los motivos que lo llevaron a desentrañar este enigma, fueron las falsas versiones que corrieron durante el siglo XIX sobre el Almirante, elaboradas intencionadamente para poderlo canonizar.

Es obvio, además, que la novela El arpa y la sombra no es una obra que intente únicamente el valor estético, aunque éste sea fundamental, fue también elaborada con la finalidad de darnos a conocer verídicamente un hecho histórico que para la humanidad es de gran importancia.

LO REAL MARAVILLOSO

Alejo Carpentier es un escritor que se apega al testimonio histórico en la elaboración de sus obras literarias. Pero Carpentier construye este tipo de literatura sustentada en su propia teoría sobre la tarea que debe cumplir el novelista. Así, pues, propone la creación de una novelística sin máscaras, es decir, el planteamiento del verdadero rostro histórico: la identidad propia de Latinoamérica.

Sus primeras aportaciones sobre la transformación de la novela, las expuso en 1949 en el prólogo de su obra El reino de este mundo. En este texto, verdadero manifiesto, el escritor cubano presenta una nueva posibilidad para este género: lo real maravilloso. Lo real maravilloso se convierte, desde entonces en uno de los núcleos de su pensamiento estético.

A primera vista, el concepto no nos dice nada. Sin embargo, Carpentier basa su teoría en el descubrimiento que realiza de Latinoamérica:

"¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso."(20)

De aquí que entendamos el concepto de lo real maravilloso como una noción que no evade la realidad y en el cual viven además los hechos históricos transformados en leyendas, conservados como herencia de la colectividad.

Los antecedentes de esta nueva tendencia, es indudable, los encontramos en el movimiento surrealista. El surrealismo pretendió el establecimiento de una nueva cultura como reacción al ambiente tecnológico que regía a principios del siglo XX. Se basaron estos vanguardistas en las teorías de Freud, para quien el subconciencia como el mundo de los sueños, tomó importancia como fuente, tema y desarrollo para la obra de arte. De estas teorías, los surrealistas combatieron el raciocinio como forma única del conocimiento, porque, para ellos, el hombre era algo más, ya que sueño y vida formaban la realidad.

Cuando el surrealismo se encontraba en pleno auge, llega Alejo Carpentier a Francia. Enrolado en este movimiento se da cuenta que podría serle útil, ya que, por este medio, podía comprender mejor a Latinoamérica. En efecto, este vanguardismo le permitió explorar nuestra geografía, nuestra historia y la manera de ser del hombre americano.

Empieza por hacer una crítica a la literatura surrealista y dice que pretenden encontrar lo maravilloso por me-

20 Alejo Carpentier. El reino de este mundo, Montevideo, Arca, 1972, pág. 13

dio de una serie de trucos, de fórmulas consabidas que generan la pura invención:

"De ahí que lo maravilloso invocado en el descubrimiento -como lo hicieron los surrealistas durante tantos años- nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica 'arreglada', ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta."(21)

Pero entendió que el surrealismo se transformaba en América no en una escuela, ni en un artificio. Aquí lo maravilloso existía, era posible encontrarlo si se analiza ba nuestra realidad. Empezó, entonces, su búsqueda. Y a fines de 1943 visitó Haití, donde a través de las ruinas del reino de Henri Christophe encontró la maravillosa reali dad. Así lo maravilloso se le hizo evidente al estar en con tacto cotidiano con estos hombres. Sin embargo, estas rui nas tan poéticas lo llevaron a reflexionar:

"Pero pensaba, además, que esa presencia y vi gencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de esta blecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy. Siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado, y que,

en días de la Revolución Francesa -¡vivan la Razón y el Ser Supremo!-, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares."(22)

Si con esta cita precisa lo real maravilloso, endon tramos, posteriormente, la versión con la cual justifica lo maravilloso en el continente:

"Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presen cia fáustica del indio y del negro, por la Re velación que constituyó su reciente descubri- miento, por los fecundos mestizajes que propor cionó, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías."(23)

Para Carpentier, lo maravilloso surge espontáneamente de la realidad histórica americana, que responde a una cues tión ontológica, a una forma de ser del hombre latinoameri- cano, el cual abandona la reflexividad para dar cabida a un acto de fe, actitud que le permite vivir sumido en la cultu ra y sentir a la historia no sólo como un proceso causal que requiere del análisis racional. Además por ser todavía vi- gente el caudal de mitologías y creencias en el Nuevo Mundo, define con estas palabras a lo real maravilloso:

"lo maravilloso comienza a serlo de manera, ine quívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'. Para em- pezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe."(24)

22 Alejo Carpentier, El reino de este mundo, pág.10-11

23 Ibidem, pág.12

24. Ibidem, pág. 9

Si pasamos ahora a su novela El arpa y la sombra observaremos que el relato cumple con el requisito que Carpentier sugiere. Por su historicidad, la acción se desarrolla en una época pasada, que se muestra por la vestimenta, costumbres, incidentes pretéritos, como también por la presencia de su protagonista principal que históricamente es reconocible. Pero aunado a estos hechos, lo real maravilloso aparece esencialmente, en este caso, en las primeras manifestaciones que nacen a partir de la visión que tienen los europeos de estas tierras. La realidad maravillosa, como ya sabemos, se ampliará con la fusión de España y América.

Ahora tomemos de la novela los acontecimientos más memorables para justificar lo real maravilloso. El protagonista al llegar a tierras desconocidas viene con una realidad preconcebida por lo que se decía de las Indias Occidentales. Lo real maravilloso, en este caso, consiste en una segunda realidad que opera desde el asombro:

"Miro intensamente. No hay edificaciones, casas, castillos, torres o almenajes a la vista. No asoma una cruz por encima de los árboles. Luego, al parecer, no hay iglesias. No hay iglesias. No escucharé, todavía, el temido son de una campana fundida en bronce del bueno...Grato ruido de los remos nuestros moviendo un agua maravillosamente quieta y transparente, en cuyo fondo de arenas advierto la presencia de grandes caracolas de formas nuevas. Ahora, mi ansiedad se va transformando en júbilo. Y ya estamos en tierra, donde crecen árboles de una traza desconocida para nosotros, salvo unas palmeras que en algo se asemejan a las de África. Al punto cumplimos con las formalidades de Toma de Posesión y correspondiente asentamiento de fe y testimonio lo cual no acaba de hacer el escribano Rodríguez

de Escobedo, turulato, porque hay ruido de voces en las malezas, se apartan las hojas, y nos vemos, de repente, rodeados de gente. Caído el susto primero, muchos de los nuestros se echan a reír, porque lo que se les acerca son hombres desnudos, que apenas si traen algo como un pañizuelo blanco para cubrirse las vergüenzas. ¡Y nosotros que habíamos sacado las corazas, las cotas y los cascos, en previsión de la posible acometida de tremebundos guerreros con las armas en alto!..."(25)

Lo maravilloso del paisaje visto a través de la comparación con el paisaje europeo crea una realidad inconcebible, pero, al mismo tiempo, creíble, porque se la está viendo. Es, así, contradictoriamente, real y maravillosa. Esta imagen llevada por Cristóbal Colón a Europa, crea un ambiente de incertidumbre que generará una serie de explicaciones, igualmente reales y maravillosas sobre la existencia de estas tierras que parecían inconcebibles:

"Fui sincero cuando escribí que aquella tierra me pareció la más hermosa que ojos humanos hubiesen visto. Era recia, alta, diversa, sólida, como tallada en profundidad, más rica en verdes-verdes, más extensa, de palmeras más arriba, de arroyos más caudalosos, de altos más altos y hon donadas más hondas, que lo visto hasta ahora, en islas que eran para mí, lo confieso, como islas locas, ambulantes, sonámbulas, ajenas a los mapas y nociones que me habían nutrido. Había que describir esa tierra nueva. Pero, al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas -cosas que deben tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginado, mas esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas."(26)

25 Alejo Carpentier, Ob. Cit., págs. 86-87

26 Ibidem, págs. 90-91

Y sus ojos caminan llenos de asombro: describe las características de las cosas que explican la riqueza natural de América. El nuevo continente empieza a ser nombrado por la cultura occidental, pero maravillosamente:

"Un retórico, acaso, que manejara el castellano con mayor soltura que yo; un poeta, acaso, usando de símiles y metáforas, hubiesen ido más allá, logrando describir lo que no podía yo describir: esos árboles muy enmarañados, cuyas trazas me eran ignoradas; aquél, de hojas grises en el lomo, verdes en las caras, que al caer y secarse se crispaban sobre sí mismas, como manos que buscaran un asidero; aquel otro, rojizo, de tronco que largaba los pellejos transparentes como escamas de serpientes en muda; el de más allá, solitario y monumental, en medio de una pequeña llanura, con sus ramas que le salían, horizontales, como de un collar, en lo alto de un grueso tronco erizado de púas, con empaque de columna rostral... Y las frutas: ésa, de cáscara parda y carne roja, con semilla como talladas en caoba; la otra, de pulpa violácea, con los huesos encerrados en obleas de gelatina; la otra, más grande, más pequeña, nunca semejante a la vecina, de entraña blanca, olorosa y agridulce, siempre fresca y jugosa en el gran calor del mediodía..."(27)

Cuando Colón llega más allá, es decir, cuando penetra totalmente dentro de la vida cotidiana de los indígenas, lo maravilloso surge de una alteración de la realidad, privilegio de una realidad que se enriquece, porque la produce un acto de fe que, al final, le permite sentirse satisfecho de su empresa. Sin embargo, con gran desconcierto narra lo que está observando:

"Pero eran reyes en cueros (¡quién puede imaginar semejante cosa!), con unas reinas de tetas desnudas y, para taparse lo que con mayor recato se oculta la mujer, un tejido del tamaño de un pañizuelo de encajes, de los que usan las enanas que, en Castilla, se tienen en los castillos y palacios para diversión y cuidado de infantas y niñas de noble linaje. (¡Cortes de monarcas en pelotas! ¡Inconcebible cosa para quien la palabra 'corte' sugiere, de inmediato, una visión de alcázares, heraldos, mitras y terciopelos, con púrpuras evocadoras de las romanas: "(28)

La cita siguiente: lo maravilloso se hace presente ante los ojos de los europeos cuando Cristóbal Colón les presenta su gran espectáculo, por medio de pruebas que testimonian los logros de su empresa:

"Pero ahora entraban los indios -llamados por el silbato de leonero, de cómitre, que me servía para ordenarles que hicieran esto o aquello...-, llevando en las manos, en los hombros, en los antebrazos, todos los papagayos que me quedaban vivos y que eran más de veinte -tremendamente agitados en esta oportunidad por el movimiento y las voces de los presentes, más aún porque, antes de salir mi cortejo de Portentos Ultramarinos, les había dado muchas migas mojadas en vino tinto, con lo cual traían tal alboroto que llegué a temer que de repente se pusiesen a hablar, repitiendo las feas palabras que seguramente habían oído a bordo de mis naves y durante los días de su estancia sevillana. Y cuando los indios se hubieron arrodillado ante sus Majestades, gimiendo y llorosos, tiritantes y atarantados (pidiendo que los librasen del cautiverio en que yo los tenía aherrojados, y que los devolvieran a sus tierras, aunque yo explicara que estaban emocionados y temblorosos de felicidad

por verse prosternados ante el trono de España...), entraron algunos marinos míos, trayendo pieles de serpientes y de lagartos de tamaño desconocido acá, además de ramas, hojas secas, vegetaciones marchitas, las cuales mostré como ejemplo de especias valiosas, aunque nadie tuviese ojos para mirarlas, tan fijos estaban en los indios postrados -que seguían llorando y gimiendo-, y sus papagayos verdes, que, sobre la real alfombra carmesí, empezaban a vomitar el mucho morapio tragado."(29)

Este hecho causa el efecto de traducirse en varias leyendas que alimentaron la imaginación de los pueblos, actuando, luego, como mitos a nivel de una subconciencia colectiva. Como testimonio recordemos la verídica Historia de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo, entre otros muchos sucesos, también maravillosos, que hicieron la historia de nuestro continente.

Esta teoría, aportada por Carpentier, como ya se ha analizado en la novela, vive de la constatación de hechos históricos, que sirven, además, para entender de una manera precisa nuestra realidad latinoamericana. Por este motivo, se percibe en la novela que la realidad primaria es la historia de la que surge lo real maravilloso y que da a la obra un aire de veracidad que derrumban todas las versiones falsas sobre el descubrimiento de América, mientras sirve, al propio tiempo, de material estético.

Con lo real maravilloso, Carpentier realiza un segundo descubrimiento de América, su labor, pues, es parecida a la de los conquistadores y cronistas. Como ellos lo hicieron, la explota, se sirve de ella, pero, en su caso, en una forma distinta, porque él pretende encontrar la esencia del ser latinoamericano.

Es importante señalar que el descubrimiento histórico-literario del mundo americano está unido a su preocupación por la indagación de la dominación colonial, además, por los nuevos aspectos que presenta nuestra sociedad a raíz de la dominación imperialista norteamericana.

Así, la historia de América es una crónica de lo real maravilloso. Afirmación que sirve de base a la poética de una novela propia, es decir, de nuestro continente. Es indudable, entonces, que por esta aportación de Carpentier surgieron nuevas posibilidades para la creación novelística. Novelas de carácter épico que relaten lo que la historia o novela burguesa han arrojado al olvido, novelas burguesas cuya finalidad siempre ha sido la de detener el paso al socialismo.

LOS CONTEXTOS.

Como ya se ha ido diciendo, Carpentier ha dado junto a su obra, una teoría literaria que explica su práctica creadora. De ella, he destacado su concepción de lo real maravilloso, la cual ha tenido numerosos seguidores como también muchos oponentes. Otra de ellas, la más rica, es la que se refiere a los contextos.

Los orígenes de esta teoría los encontramos en lo que Jean Paul Sartre llamaba los contextos. De aquí, Alejo Carpentier parte para rastrear los contextos íntegramente latinoamericanos que puedan colaborar a la explicación de los seres de estas tierras.

Los contextos, indica el escritor cubano, deben ser la praxis de todo escritor hispanoamericano. Dice, además,

que su recurrencia les permitirá resolver dificultades en el momento creativo.

Esta teoría trata, entonces, de una nueva posibilidad del género novelesco que debe tomarse de la realidad del continente, con el fin de que defina las características propias del hombre, es decir, la del hombre en relación con el ambiente que le ha tocado vivir.

Según Carpentier, estos contextos son: contextos raciales, contextos económicos, contextos tónicos, contextos políticos, contextos burgueses, contextos de distancia y proporción, contextos de desajuste cronológico, contextos de iluminación, contextos culturales, contextos culinarios y contextos ideológicos.

Veamos, ahora, cómo esta praxis señalada por los contextos es localizable en su novela El arpa y la sombra.

CONTEXTOS RACIALES

El escritor debe tomar en cuenta que en América Latina conviven hombres de distintas razas: negros, indios y blancos, que, por su distinto nivel cultural, viven en épocas distintas. Otro de sus componentes son las razas asimiladas como: portugueses, italianos, japoneses, alemanes o españoles con sus características regionales. Esta multitud de razas provocan, entre otros fenómenos, la discriminación racial:

"Había negros, muchos negros, entregados a ancilares oficios y modestas artesanías, o bien de vendedores ambulantes, pregoneros de la buena col y la zanahoria nueva, bajo sus toldos esquineros, o bien sirvientes de casas acomodadas con los vestidos salpicados de sangre de las negras que traían achuras del matadero."(30)

En este grupo de personas se percibe un bajo nivel cultural como también su discriminación, Carpentier los retrata dedicados a los trabajos más degradantes. Otro de los ejemplos:

"Pero una naturaleza así no podía sino engendrar hombres distintos -pensaba- y diría el futuro qué razas, qué empeños, qué ideas, saldrían de aquí cuando todo esto madurara un poco más y el continente cobrara una conciencia plena de sus propias posibilidades."(31)

En esta cita nos queda clara la realidad racial de Latinoamérica, misma que provoca al joven Mastai la interrogante sobre el futuro del continente. Al tomar en cuenta el desarrollo de su conciencia, elemento indispensable para su liberación.

Bastan estas dos citas para probar la existencia del contexto racial en esta novela de Carpentier, aunque, es evidente, un rastreo pormenorizado presentaría todo el espectro.

CONTEXTOS ECONOMICOS.

En este aspecto el autor destaca lo inestable de la economía latinoamericana ocasionada por intereses foráneos. El florecimiento provocado por el estallido de una guerra, por el descubrimiento de minerales o de yacimientos de petróleo, fenómenos que hacen que estos países vivan como los más ricos del mundo, pero sin que, en contraste, se salven de una bancarrota. Todo esto provoca, en unas horas, la transformación de la vida de sus pobladores. Este contraste entre miseria y riqueza, entre atraso y modernidad, aparece,

31 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.27

evidente, en el texto:

"Y, al cabo de nueve meses y medio de una vana actividad, el prelado, su joven auditor y Don Salustio, tomaron el camino de Valparaíso, que era entonces un destertalado villorrio de pescadores, situado en el regazo de un circo de montañas donde tanto se hablaba el inglés como el español, por haber allí prósperos almacenes británicos que comerciaban con las naves fondeadas tras de largas y difíciles navegaciones por el Pacífico meridional, y, sobre todo, con los esbeltos y veloces clippers norteamericanos, cada vez más numerosos y que, para pasmo de las gentes, ostentaban ya arboladuras de cuatro palos."(32)

Es indudable, por lo que nos narra Carpentier, que la economía de los pueblos latinoamericanos depende de la invasión imperialista. Realidad que ofrece un panorama desolador, porque en unas partes se observa la riqueza, mientras que en las mayorías predomina la pobreza.

CONTEXTOS CTONICOS.

Carpentier cree que el novelista podrá comprender al hombre latinoamericano, si observa ciertos hechos. Si toma en cuenta que conserva creencias, prácticas antiguas, animismo, que ayudan a relacionar realidades presentes con las muy remotas. Es interesante oírlos cantar canciones antiguas o, en palabras de Carpentier: "como cuando, cierta vez, descubrí con asombro que en 'La Guantanamera' cubana (especie de canción-gaceta de sucesos muy usada por la radio cubana) perduraban los elementos melódicos del viejísimo Romance de Gerineldo en su versión extremeña. Como cuando oí a un trovador popular, analfabeto, en Barlovento

de Venezuela, cantando, sombrero en mano, de cara al mar, con fervor de oficiante, las historias de Carlomagno y de la ruina de Troya."(33) Aquí, entonces, se ha conservado una tradición oral, mientras que en Europa se ha perdido. Este es el material que Carpentier propone, es decir, que recoja el novelista latinoamericano:

"en aquella urbe ultramarina donde, en conventillos, pulperías y quilombos, se bailaba La Refalosa y el ¿Cuándo, mi vida, cuándo? , intencionada danza que sonaba, en aquellos días, a todo lo largo y ancho del continente americano, a no ser que, tras de paredes, se armara la bárbara algarabía de tambores aporreados en 'tangos' -como aquí los llamaban- por pardos y morenos."(34)

Carpentier relata la forma de divertirse del hombre. Y parece que nos muestra el origen del tango y de la palabra que fue utilizada para nombrar el baile típico de la Argentina.

CONTEXTOS POLITICOS.

En este terreno, el autor ejemplifica con el hecho de que nadie se ha enterado de un derrocamiento del gobierno de Inglaterra. Sin embargo, en América Latina el ejército se ha unido para derrocar a un gobierno. Así, como una constante, nuestra historia registra más del ciento de asonadas militares. Además, otra de las funciones que cumple el ejército es la de reprimir al pueblo, y cuando ha combatido con otras naciones es porque las guerras han sido promovidas por

33 Alejo Carpentier. Tientos y Diferencias, Montevideo, Arca, 1967, pág. 22

34 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 25

las potencias. El contexto político-militar del continente lo tiene en cuenta el novelista, y siempre sólo se cita a modo de ejemplo, en:

"Y ya se felicitaba Mastai de poder empezar a desempeñar su flamante cargo de Auditor en tierra tan propicia, cuando una funesta nueva puso el desasosiego en el ánimo de los viajeros: Bernardo O'Higgins, el héroe de una dura y noble guerra de independencia, había sido derrocado, dos meses antes, por su hombre de mayor confianza: Ramón Freire, Teniente General de los Ejércitos de Chile."(35)

Este contexto se refiere al golpe histórico, que recibe el gobierno de O'Higgins. Reafirma que los golpes de Estado en América Latina eran hechos más o menos a diario durante el siglo XIX.

CONTEXTOS BURGUESES.

El burgués que conocemos en Latinoamérica presenta las siguientes características: vivió un proceso rápido de integración favorecido por el capital extranjero, y fue adoptado como parte de la clase, si traía influencias militares o políticas, contactos útiles que le sirvieran para continuar la explotación. Pero si caía económicamente, era abandonado a su suerte:

"Pero, al lado de esto, florecía una auténtica aristocracia, de vida abundosa y refinada, vestida a la última de París o de Londres, afecta a brillantes saraos donde se escuchaban las más recientes músicas que se hubiesen oído en los bailes europeos, y, en días de festividades religiosas, para halagar al joven canónigo nunca faltaban voces."(36)

35 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 29

36 Ibidem, pág. 25

Este cuadro de la aristocracia chilena muestra una vida llena de lujos y placeres que, contrasta con la pobreza de los marginados. Señala, también, la dependencia de las metrópolis como París o Londres.

CONTEXTOS DE DESAJUSTE CRONOLÓGICO.

Al decir de Carpentier, y este es uno de sus temas centrales, existe un desajuste cronológico que se presenta en nuestro continente con respecto a Europa. Muchas tendencias artísticas llegan tardíamente y cuando han cumplido su trayectoria en el Viejo Mundo, en América apenas se empiezan a realizar. En el aspecto político, dolorosamente, se aceptan realidades políticas que ya han sido superadas en Europa:

"En espera de los acontecimientos, Mastai adoptó una táctica nueva ante quienes presumían de liberales en su presencia: táctica consistente en presumir de más liberal que los mismos liberales. Y, usando de estrategias aprendidas con los jesuitas, proclamaba que Voltaire y Rousseau habían sido hombres de un extraordinario talento -aunque él, eclesiástico, no pudiese compartir sus criterios-, recordando sin embargo, con sutil perfidia, que esos filósofos pertenecían a generaciones muy superadas por las actuales en sus ideas, y que, por lo mismo, era hora ya de ponerse al ritmo de la época, desechando textos apolillados, llenos de conceptos históricos desmentidos por la realidad, haciéndose urgente la adopción de una 'nueva filosofía.' (37)

El contexto de desajuste cronológico se muestra en la cita anterior, donde Mastai, hombre europeo, se da cuenta de la urgencia de una nueva filosofía que deseché de las mentes de los latinoamericanos, la filosofía de la Revolución Francesa.

CONTEXTOS DE DISTANCIA Y PROPORCION.

El continente no tiene una naturaleza domesticada. Y muchos de sus fenómenos dan la imagen de una tierra que está en formación. Tierra devastada por ciclones, maremotos, terremotos, inundada por el desbordamiento de sus ríos.

Carpentier dice: "Hay que establecer relaciones válidas entre el hombre de América y los contextos ctónicos, independiente de una explotación -desacreditada, por lo demás- de los colorines del rebozo, de la gracia del sarape, la blusa bordada o la flor llevada en la oreja. La distancia es otro contexto importante, como la escala de proporciones. Las dimensiones de lo que circunda al hombre americano. Esas montañas, esos volcanes que aplastarían, si allá se trasladaran por operación de magia, los panoramas de Suiza o de los Pirineos."(38) Estos elementos son los que no pudieron comunicar los novelistas de lo nativo. En El arpa y la sombra encontré el siguiente ejemplo de su teoría:

"Y empezó luego el lento y trabajoso ascenso a las cumbres que, engendrando y repartiendo ríos, dividían el mapa, por caminos en orillas de precipicios y quebradas donde se arrojaban fragorosos torrentes caídos de las cimas de algún invisible pico nevado, entre ventiscas silbantes y ululantes respiros de simas, para conocer, arriba, la desolación de los páramos, y la aridez de las punas, y el pánico de las alturas, y la hondura de las hoyas, y el estupor ante los alcamientos graníticos, la pluralidad de riscos y peñascales, las lajas negras alineadas como penitentes en procesión, las escalinatas de esquistos, y la mentirosa visión de ciudades

arruinadas, creada por rocas muy viejas, de tan larga historia que, largando andrajos minerales, acababan por mostrar, desnudas y lisas, sus osamentas planetarias."(39)

La desmesura del continente es descrita por Carpentier. Los Andes con su naturaleza salvaje que incita al miedo, y al asombro por su majestuosidad. Es aquí donde se logra una relación del hombre americano y los contextos ctónicos. Realidad que, dice Carpentier, debe transmitir el narrador de este siglo.

CONTEXTOS CULINARIOS.

Al referirse a la cocina, tema antropológico, el cubano afirma, otra vez, la mezcla americana. Actualmente, podemos encontrar en la cocina criolla latinoamericana, cazuelas que reúnen la cocina de los españoles con la de los indígenas. Cocina, fiel a sus raíces. Variada y rica en olores. Sin embargo, en esta obra, que tiene como objeto central a Colón, la cocina aparece, todavía, como europea o indígena, en su enfrentamiento anterior a la mezcla:

"los viajeros llevaban abundantes provisiones de boca: granos, patatas, chalona, tocino, cebollas y ajos, limones para suplir el vinagre que era infecto en las fondas del país, y varios bombonas de vino, aguardiente y mistela."(40)

A través de la enumeración de alimentos. Unos europeos y otros indígenas, encontramos en la práctica de su novela la teoría del contexto culinario propuesto por Carpentier.

CONTEXTO DE ILUMINACION.

Los pintores saben que la luz modifica las perspectivas, la colocación de los planos, Carpentier extiende esta observa-

39 Alejo Carpentier, Ob. Cit., págs.27-28

40 Ibidem, pág. 26

ción a la literatura. Depende del punto de observación del novelista; pero, también de que la luz de la ciudad de México, no es la misma de la de Río de Janeiro. En la ciudad de México, las cosas cambian con la iluminación del verano, y lo mismo sucede con ellas cuando la ciudad adquiere la iluminación del invierno.

Los narradores, pues, deben observar la iluminación de sus ciudades:

"Tantos eran los templos y conventos que podían verse en Santiago de Chile, que el joven canónigo comparó la ciudad, de entrada, con ciertas pequeñas poblaciones italianas, de las de veinte espadañas para cien tejados. Si Buenos Aires olía a cuero, tendría, arneses, y a menudo -¿a qué negarlo?- a cagajón de caballo, aquí se vivía en sahumeros de incienso, entre los edificios y clausuras de Santo Domingo, San Antonio, San Francisco, las Recoletas, las Clarisas, los Agustinos, la Compañía, San Diego, la Veracruz, sin olvidar el convento de muchas monjas que se alzaba en la Plaza Mayor."(41)

Por lo que nos dice de estas ciudades, la iluminación se percibe a través del contraste. Buenos Aires, por ser pueblo ganadero adquiere otra luminosidad, mientras que Santiago, su iluminación depende de los sahumeros.

CONTEXTOS IDEOLOGICOS.

Para Carpentier, la novela no debe convertirse en tribuna. Sin embargo, dice que en muchos países latinoamericanos no progresaron las ideologías eficazmente, de aquí -- que muchos novelistas, tomando sus anhelos por realidades, se dieron a escribir novelas sobre huelgas o rebeliones que nunca sucedieron. Al contrario, el novelista debe contar los hechos que ocurrieron de verdad. Sólo así la de-

nuncia novelística será eficiente.

El arpa y la Sombra, al respaldarse en documentos históricos, cumple en su totalidad con el contexto ideológico. Aunque juega con la verdad, nada es mentira ya que narra Carpentier hechos como en verdad ocurrieron.

CONTEXTOS CULTURALES.

El ambiente cultural en América Latina depende de la cultura europea. La literatura francesa se basta por sí sola, mientras que la hispanoamericana ha necesitado de otras para poder ser.

En América se habla un castellano que nació cuando España inicia su hegemonía cultural. Y si analizamos la lengua que se habla en la península, veríamos que, contradictoriamente, en la tierra americana, el castellano aún conserva su pureza de forma. Algunos han dicho que en muchas zonas del continente se habla con regionalismos, pero éstos son, en realidad, asegura Carpentier, palabras de muy buen castellano que aún se conservan. En España todo esto se ha perdido, sin embargo, los encontramos registrados en las novelas picarescas como en la literatura creada por Cervantes. En América, el habla diaria y la literatura oral conserva nuestra herencia española.

Además, conforme han pasado los siglos, nos hemos ido enriqueciendo con otras filosofías y otras literaturas. Hecho que nos ha permitido tener una visión más amplia del mundo. En efecto, somos producto de muchas culturas, y el escritor latinoamericano, en la actualidad, maneja muchas lenguas, vale decir distintas visiones del mundo.

Por esta causa Alejo Carpentier con El arpa y la sombra, por la manera como emplea el lenguaje, insiste en reivindicar para los novelistas hispanoamericanos lo nuestro, es decir, un estilo barroco definitivo:

"Nuestro arte siempre fue barroco desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del guaco peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico, metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, revesados, contrapuntos inauditos, derrota de lo pitagórico) que puede verse en Puebla de México, o de un desconcertante, enigmático árbol de la vida, florecido de imágenes y de símbolos, en Oaxaca. No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de los árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga: las del nouveau roman francés, por ejemplo, que es, si se mira bien, pasándose de lo grande a lo menudo, cerrado el foco en vez de abrirlo, un intento de búsqueda de contextos dentro del objeto, del tenedor, del cuchillo, del pan de lo cotidiano y palpable, del mueble al parecer ausente por lo tanto que se le ha visto, aunque tan presente que, como en una comedia de Ionesco, acaba por determinar el espacio vital del hombre que lo adquirió para valerse de él. El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco."(42)

Y termina diciendo que para el novelista latinoamericano no existe una dimensión épica que debe comunicar. Realidad

donde conviven:

"estratos humanos, bloques humanos, distintos y caracterizados, que presentan peculiaridades anímicas, psicológicas, de acción colectiva, diferenciadas de otros bloques humanos, coterráneos, dotados de la misma nacionalidad."(43)

No acepta, entonces, que se haga una literatura de denuncia con personajes imaginarios. Sugiere al escritor latinoamericano que realice novelas comprometidas, es decir, como en El arpa y la sombra, donde narra un hecho verídico del ayer. Considera que en cierta forma lo mismo deben hacer los novelistas con la realidad actual: tomar aspectos de la historia de América Latina para novelarlos.

Según la propuesta de Carpentier la fusión de la ficción y la realidad serían la síntesis del nuevo quehacer artístico americano. Los contextos y lo real maravilloso son, entonces, la nueva poética para la creación novelística del continente. Continente inventado a través de la palabra. Palabrería que lo llamó América.

5.- LOS RECURSOS DEL BARROCO

LOS RECURSOS DEL BARROCO.

En su ensayo sobre el neobarroco, Severo Sarduy intenta un estudio acerca de los procedimientos más típicos del barroco. En ese ensayo, se refiere a la literatura barroca latinoamericana en general. Es mi intención, en este capítulo, hacer una aplicación de esos conceptos de Severo Sarduy para corroborarlos en El arpa y la sombra, de Carpentier.

El primero de los mecanismos a que me referiré es la intertextualidad, procedimiento barroco por excelencia, ya que supone ese juego de espejos que caracteriza a este estilo artístico. Para Carpentier, los autores de la literatura son parte de su vida, lo que podría relacionarse con la artificialidad que caracteriza al barroco, ya que la literatura realista trata de omitir -no mencionar- la existencia de la literatura para que creamos que la representación que el autor realista escribe es real. Carpentier, como barroco, nos recuerda la existencia de la literatura.

Para Sarduy, uno de los recursos barrocos empleados es la intertextualidad: la intercalación de un texto ajeno sobre la superficie de otro, es decir, un collage. Una de las formas de la intertextualidad es la cita, y aparece en el texto sin que se modifique, sin que se altere, simplemente queda superpuesta. Otra forma de la intertextualidad, siempre de acuerdo con Sarduy, es la reminiscencia, también incorporada, fundida, sin aflorar en el texto, pero sí identificable por su tono antiguo

que difiere del texto que estamos leyendo como: las reseñas, los documentos, los libros, las crónicas y todo el material de hemeroteca que suele evocarse.

En la obra de Carpentier observamos que la intertextualidad utiliza muchas fuentes, por ejemplo: recurre a diversas lenguas, una de ellas es el latín en forma de reminiscencia:

"Abrió la carpeta llena de anchas hojas cubiertas de sellos lacrados, con cintas de raso encarnado para unir las en folio, y, por vigésima vez, leyó la propuesta de Postulación ante la Sacra Congregación de Ritos que se iniciaba con la bien articulada frase: 'Post hominum salutem, ab Incarnato Dei Verbo, Domino Nostro Jesu Christo, feliciter instauratam, nullum profecto eventum extitit aut praeclarius, aut utilius incredibili ausu Januensis nautae Christophori Columbi, quae omnium primus inexplorata horrentiaque Oceani aequora pertransiens, ignotum Mundum detexit, et ita prorroterrarum mariumque tractus Evangelicae fidei propagationi duplicavit.' (1)

"Como cita, también se emplea la lengua latina:

"Desde luego que invoqué la profecía de Séneca, y con tan buena fortuna que mi regia oyente se mostró ufana de interrumpirme, para citar, de memoria, unos versos de la tragedia:

Haec cum femineo constitit in choro,
unius facies praenitet omnibus."(2)

En lengua francesa, el personaje cita, a través de la evocación de su mundo familiar, una romanza cantada por su hermana:

"Plaisir d'amour
ne dure qu' un moment
Chagrin d'amour
dure toute la vie."(3)

1 Alejo Carpentier, Ob. Cit. págs. 14-15

2 Ibidem, pág. 72.

3 Ibidem, pág. 22.

Otra lengua más es el italiano. Aparece como cita o epígrafe en el capítulo "La sombra", cita con la que se explican las acciones de los protagonistas:

"Tu non dimandi
che spiriti son queste che
tu vedi?"

Dante, Inferno, IV (4)

La literatura es otra de sus fuentes. Del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha:

"...ignorado aunque presentido por los hombres desde 'la dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados' -dichosa edad y siglos dichosos, evocados por Don Quijote en su discurso a los cabreros..."(5)

Modificado uno de los versos de la poesía neopopular de Federico García Lorca:

"puesto que quien ahora dormía conmigo no estaba emparentada con Braganzas ni Medinacelis, habiendo de confesar, además, que cuando yo me la llevé al río por primera vez, creyendo que era mozue la fácil fue darme cuenta que, antes que yo, había tenido marido."(6)

En la mente de Mastai, como respuesta a la canonización de Cristóbal Colón, se dice:

"Y creyó oír el verso de Dante:
Nada te digo, para que busques en tí mismo."(7)

Otra de las fuentes que utilizó el escritor es el Diario de Cristóbal Colón, sobre todo, en el capítulo de "La mano", donde el protagonista es el mismo Colón. Se dan una serie de citas, varias de ellas referida al oro:

"Nuestro Señor había de mostrarme dónde nacía el oro."(8)

4 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.133

5 Ibidem, pág.39

6 Ibidem, pág.68

7 Ibidem, pág.36

8 Ibidem, pág.99

O bien cuando se refiere a la carta dirigida a los Reyes:

"Y como un día 7 de julio de 1503 años, estando muy mísero y alicaído en la tierra de Jamaica, pensé en mi propia estimación incurriendo en pe cado de orgullo, humillé el final de una misiva dirigida a mis Reyes, diciendo: 'Yo no vine a este viaje a navegar por ganar honra ni hacienda; esto es cierto porque estaba ya la esperanza de todo en ella muerta. Yo vine a Vuestras Altezas con sana intención y buen celo, y no miento...'"(9)

De la leyenda áurea de Jacobo de Vorágine, (obra don de quedaron escritas las vidas de los santos, con el fin de que a través de su lectura se lograra una vida espiritual) Carpentier utiliza una cita que, también le sirve pa ra estructurar su novela:

"En el arpa, cuando resue-
na hay tres cosas:
el arte, la mano y la
cuerda.
En el hombre: el cuerpo,
el alma y la sombra.

(La Leyenda Áurea) " (10)

Además, no se olvida del texto bíblico. En un caso, la cita precede el capítulo titulado "El arpa":

"¡Loado sea con los címbalos triunfantes!
¡Loado sea con el arpa! ..."
Salmo 150 (11)

En forma de monólogo, el protagonista se refiere al Eclesiastés:

"Y recuerda ahora el Eclesiastés, que tantas ve ces has repasado: "Aquel que ama el oro carga con el peso de su pecado/aquel que persigue el lu cro será víctima del lucro./ Inevitable era la ruina de quien fue presa del oro."(12)

9. Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 125

10. Ibidem, pág.1

11. Ibidem, pág.2

12. Ibidem, pág.130

A uno de los personajes se le vienen a la mente cantares populares, oídos durante su estancia en Santiago de Chile, que, en este caso, son villancicos cantados en época navideña:

"Esta noche es Nochebuena
y no es noche de dormir,
Que la Virgen está de parto
y a las doce ha de parir."(13)

En la última parte, las citas que cumplen la función de diálogo dentro de la novela, y son modificadas por el autor o, en última instancia, se les da el tono de discusión acalorada, al intercalar comentarios violentos. Por ejemplo, atribuye (¿o copia?) una frase de Schiller:

"a quien Schiller decía: 'Avanza sin temor, Cristóbal. Que si lo que buscas no ha sido creado aún, Dios lo hará surgir del mundo de la nada a fin de justificar tu audacia.'"(14)

Víctor Hugo también interviene con un comentario para enjuiciar a Cristóbal Colón, diciendo:

"Si Cristóbal Colón hubiese sido un buen cosmógrafo, jamás habría descubierto el Nuevo Mundo."(15)

El juicio al protagonista carece de seriedad, esto motiva que, muchas de las citas cumplan otra función. En este caso, al final, es para provocar la irrisión, por ejemplo:

"No.' Pienso en Moisés -decía León Bloy-: Pienso en Moisés porque Colón es revelador de la Creación, reparte el mundo entre los reyes de la tierra, habla a Dios en la Tempestad, y los resultados de sus plegarias son el patrimonio de todo el género humano'. -'¡Olé! -exclama el Abogado del Diablo, -con palmadas de jaleador en tablado flamenco-: ¡Olé y olé! '. (16)

13 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.14

14 Ibidem, pág.145

15 Idem.

16 Ibidem, pág.142

Estas citas, algunas textuales y otras supuestas, son, entre las muchas que podrían citarse, un ejemplo; pero existen diálogos de Bartolomé de las Casas, de Carlos Marx, de Julio Verne, etc.

Reminiscencias y citas forman, entonces, lo que se llama la intertextualidad, y Carpentier las emplea como un recurso más en la elaboración de su obra literaria, basado en las ideas del autor al que se refiere; pero se trata de una recreación.

ARTIFICIO

Definir el concepto barroco ha sido una de las preocupaciones de los estudiosos de la literatura. En referencia a Eugenio d'Ors, Sarduy cree que una noción es la fundamental: "el barroco es, ante todo, como es sabido libertad, confianza en una naturaleza de preferencia desordenada."(17) Se dice que existe en el escritor barroco una inquietud por retornar al mundo primitivo, es decir, comunicar la naturaleza que lo compone, pero en una forma desordenada. Sin embargo, el desorden, por la misma libertad del que escribe, lo manifiesta a través de lo que se llama la artificialización. Al decir de Severo Sarduy, el artificio, aparte de ser una intención estética, es también para provocar la ironía y satirización de la naturaleza, porque el escritor recurre a un enmascaramiento en lo que pretende decir, a una obliteración del significante o en su defecto a una permutación de palabras, esto es lo que se llama metalingüaje. El escritor, al ir más allá, presenta una dificultad en la lectura de sus textos, misma que requiere de un desciframiento de parte del lector. Alejo Carpentier al

utilizar estos mecanismos, es un escritor barroco, y para comprobarlo localizaré en su obra aquellos recursos, que Sarduy considera los característicos del neobarroco latinoamericano.

LA SUSTITUCION.

Este artificio se manifiesta por medio de lo que se llama signo lingüístico, por ejemplo, cuando en un texto aparece una expresión que sufre la eliminación de su significante, es decir, que es sustituido por otro, lo llamamos sustitución. Observamos que el significante es otro, y funciona en un determinado contexto del relato. Sarduy lo expresa en el esquema siguiente:

~~Snte~~ ----- Snte¹ (18)
Sdo.

En El arpa y la sombra encontramos varios modelos de sustitución; en algunos casos está referida a uno de los elementos esenciales del barroco: el erotismo. Por ejemplo:

'como su amante Potemkine estaba cansado de los excesivos ardores de su soberana, pensó que el guapo criollo, de sangre caliente, podría saciar los desaforados apetitos de la rusa que, aunque más que jamona, usted me entiende, era tremendamente aficionada a que le...' (19)

En la expresión "guapo criollo" el significante que pertenece al significado Francisco de Miranda ha sido eliminado, como también en "apetitos de la rusa", el significado corresponde a Catalina de Rusia. El mismo proceso se da en el siguiente ejemplo:

"calé las hembras que, antes del trato, tañían la sambuca y el pandero; las 'ginovesas' que,

18. Severo Sarduy, Ob. Cit., pág. 169

19. Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 21

venidas de alguna judería, me hacían guiño cómplice al tentarme el rejo." (20)

Al leer el párrafo anterior tenemos que la frase "tentarme el rejo" su significado corresponde a virilidad y notamos inmediatamente que el significante ha sido eliminado. Otro de los ejemplos:

"Pero, como sin hembra -aunque para otras cosas no puede estar el hombre, fue entonces cuando me puse a vivir con la guapa vizcaína que habría de darme otro hijo."(21)

El personaje al relatarnos una de sus experiencias menciona a "la guapa vizcaína" por medio de este sujeto se hace una eliminación del significante, y a través de la indagación nos damos cuenta de que se trata de Beatriz, quien fuera esposa de Cristóbal Colón.

Parte de la obra está situada durante el siglo XIX, y algunos de los hechos políticos más importantes, están mencionados por medio de la sustitución. Carpentier narra el siguiente hecho:

"Y tanto más ahora que todo parecía oponer obstáculos a la empresa: muerte del Papa, ese Papa tan humillado por el insolente Corso que lo había obligado a sancionar la bojiganga de su imperial investidura con corona puesta, solemnemente, en la testa de una mulata martiniqueña." (22)

Los vocablos "insolente Corso" como "mulata martiniqueña" han sufrido el escamoteo de sus significantes; pero el autor se refiere a la pareja que gobernaba a Francia en ese momento: Napoleón Bonaparte y Josefina Beauharnais.

20. Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 46

21. Ibidem, pág. 68

22. Ibidem, pág. 23

Este mismo artificio lo elabora el autor en:

"No. Lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América."(23)

Las ideas de la Revolución Francesa son mencionadas por el escamoteo que sufre el significante, es decir, que la expresión "las venenosas ideas filosóficas" corresponden a la ideología de la burguesía, las cuales le permitieron llegar al poder.

Otro de los ejemplos:

"Diré, sí, diré que mirándome a mí mismo en hora postrera, hallo que otros, menos embusteros, mucho menos embusteros que yo, fueron llevados a enrojecer sus pálidos embustes en tablado mayor de Santo Oficio."(24)

La política en este momento, además los dirigentes se valían de la intromisión de la Santa Inquisición; por ese motivo el vocablo "a enrojecer sus pálidos embustes", sirve para mencionar a aquéllos que morían quemados en la hoguera, por orden del Santo Oficio; y por tanto este es el nuevo significante, mientras que el significante original aparece oculto, es decir, ha sido substituido.

Carpentier también nos sitúa sus personajes dentro de un ambiente. Al darnos la descripción del ambiente, recurre a este mecanismo; pero también al contraste, que es otro rasgo barroco:

"Y ahora que el 'Heloísa' entraba en las ondas terrosas del Río de la Plata, evocaba aún Mastai la suntuosa escenografía portuaria dejada atrás, en el fasto de la urbe de palacios rojos y palacios blancos, cristalerías, balaustradas, glorias rostrales y esbeltos campanilos."(25)

23 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 36

24 Ibidem, pág. 62

25 Ibidem, pág. 24

Lo evocado por Mastai no se dice, es decir, el sujeto; pero está refiriéndose a Génova; por lo que describe observamos que el significante está omitido, pero el significado lo sobreentendemos. Otro de los casos es el siguiente:

"ciertos accidentes del terreno, arroyos, junqueras, semejantes a los de allá; casas de una arquitectura parecida, vegetaciones, animales, menos menguados por la vastedad de una naturaleza de nunca acabar."(26)

Además de observar el contraste, la frase "a los de allá" sustituye a la palabra Europa, y también notamos, a través de la comparación que hace, que se está refiriendo a América.

Es una necesidad del escritor barroco nombrar las cosas del continente para que puedan ser vistas y conocidas. Carpentier las nombra por medio de la descripción que hace de ellas, pero siempre acude a la sustitución. En el siguiente ejemplo, percibimos inmediatamente que está mencionando a los árboles del continente latinoamericano:

"esos árboles, muy enmarañados, cuya trazas me eran ignoradas; aquél, de hojas grises en el lomo, verdes en las caras, que al caer y secar se se crispaban sobre sí misma, como manos que buscaran un asidero; aquel otro, rojizo, de tronco que largaba los pellejos transparentes como escamas de serpientes en muda; el de más allá, solitario y monumental, en medio de una pequeña llanura, con sus ramas que le salían, horizontales, como de un collar, en lo alto de un grueso tronco erizado de púas, con empaque de columna rostral..."(27)

26 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.27

27 Ibidem, pág. 91

Estos árboles que describe por medio de un largo discurso son dados a través de una eliminación del significante, sin embargo, su significado está presente. El primero: "aquél, de hojas grises en el lomo, verdes en las caras,..." es el álamo; el segundo, no logro identificarlo; el tercero, es la "ceiba" cubana, árbol preferido por Carpentier y que por su preferencia aparece constantemente en su obra literaria.

Las frutas también se describen, las palabras no las muestran pero, al no serme totalmente conocidas, algunas de ellas no logro distinguir las:

"Y las frutas: ésa, de cáscara parda y carne roja, con semilla tallada en caoba; la otra, de pulpa violácea, con los huesos encerrados en obleas de gelatina; la otra, más grande, más pequeña, nunca semejante a la vecina, de entrada blanca, olorosa y agrídulce, siempre fresca y jugosa en el gran calor del mediodía."(28)

Por la descripción que hace de: "ésa, de cáscara parda y carne roja, con semilla tallada en caoba", significante abolido, su significado corresponde al mamey. Las otras, también descritas no las identifico, pero es obvio que tienen escamoteado su significante.

Cuando el personaje menciona el conocimiento que tienen de las lenguas de sus acompañantes en la travesía hacia el Nuevo Continente, dice:

"Tanto se maneja con el portugués como con el provenzal, con el habla de Génova o el picardo, entendiéndose igualmente con el inglés de Londres, la jerga de Britania, y hasta con el abrupto idioma erizado de consonantes, rocalloso y roncador." (29)

28 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 91

29 Ibidem, págs. 53-54

El significante abolido en la expresión "idioma, erizado de consonantes, rocalloso y roncador" corresponde al significado: idioma español.

Por último, en la siguiente cita:

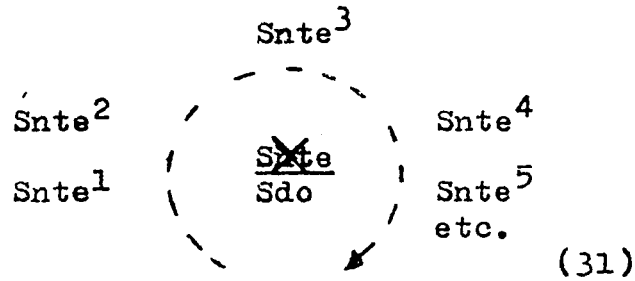
"Y ahora que entras en el Gran Sueño de nunca acabar, donde sonarán trompetas inimaginables, piensa que tu única patria posible -lo que acaso te haga entrar en la leyenda, si es que nacerá una leyenda tuya...."(30)

En el vocablo "Gran Sueño de nunca acabar", su significado corresponde a la muerte, mientras que su significante ha sido omitido.

Con los ejemplos anteriores, que podrían multiplicarse, creo, se ha corroborado el mecanismo de la sustitución en El arpa y la sombra. Carpentier, como escritor barroco, prodiga este artificio.

PROLIFERACION.

La proliferación es otro de los recursos del barroco. Su funcionamiento dentro de la escritura barroca consiste en hacer desaparecer poco a poco a un significante de un significado; pero nunca será sustituido por otro. Más bien el significante desaparecido es reemplazado por una serie de significantes que lo circunscriben. La proliferación es una constante dentro del barroco, se identifica en el texto por una cadena de palabras lanzadas disparatamente que forman una masa sólida de significación. En la obra de Alejo Carpentier es un artificio más y por medio de varios ejemplos lo justificaré. Veamos, entonces, como queda el esquema de la proliferación:



Por medio del personaje se nos hace presente el conocimiento que tenían del mundo los hombres europeos de la etapa medieval. Para comunicárnoslo, Alejo Carpentier emplea una serie de significantes que ocultan al significante ausente, pero el significado corresponde a lo "fabuloso", es decir, que es totalmente enrevesado de lo que realmente es el hombre que habita la tierra. Para comprobarlo, el ejemplo siguiente:

"Según testigos de incuestionable autoridad, hay, en Extremo Oriente, razas de hombres sin narices, teniendo todo el semblante plano; otros, con el labio inferior tan prominente que, para dormir y defenderse de los ardores del sol, se cubren con él, para dormir y defenderse de los ardores del sol, se cubren con él toda la cara; otros tienen la boca tan pequeña que ingieren la comida sólo con una caña de a vena; otros, sin lengua, usando sólo de señas o movimientos para comunicarse con los demás. En Escitia existen los Panotios, con orejas tan grandes que se envuelven en ellas como en una capa, para resistir el frío. En Etiopía viven los Sciópodos, admirables por sus piernas y la celeridad de su carrera, y que, en verano, acostados sobre la tierra en posición supina, se dan sombras con las plantas de los pies, tan largas y anchas que pueden usarlas como quitasoles. En tales países, hay hombres que sólo se alimentan de perfumes, otros que tienen seis manos, y, lo más maravilloso, mujeres que paren ancianos -ancianos que rejuvenecen y acaban volviéndose niños en la edad adulta. Y, sin tener que ir tan lejos, recordemos lo que nos cuenta San Jerónimo, supremo doctor, al describirnos un fauno o caprípedo que fue

exhibido en Alejandría, y resultó ser un excelente cristiano, contra todo lo que pensaban las gentes, acostumbradas a asimilar tales seres a las fábulas del paganismo... Y si muchos se jactan ya de conocer la Libia, lo cierto es que ignoran todavía la existencia de hombres tremebundos que nacen allí sin cabeza, con los ojos, y la boca colocados donde nosotros tenemos las tetillas y el ombligo. Y en la Libia parece que viven también unos antípodas que tienen las plantas de los pies vueltas y ocho de dos en cada planta. Pero, en eso de los antípodas, las opiniones están divididas, porque algunos viajeros afirman que ese pueblo se nos presenta en una desagradable diversidad de cinocéfalos, cíclopes, trogloditas, hombres-hormigas y hombres acéfalos, amén de hombres con dos caras, como el dios Jano de los antiguos..."(32)

Lo mismo hace el narrador cuando nos describe la situación económica del joven Mastai. El significante ausente es aludido por varios significantes, mientras que el significado que se elude es el de "aristocracia en decadencia":

"En suma: se llevaba la existencia de miseria altiva en palacios ruinosos, que era la de tantas familias italianas de la época. Existencia de miseria altiva -escudos en puerta y chimeneas sin lumbre, cruz de Malta en el hombro pero vientre harto ayuno- que el joven Mastai volvería a encontrar, al estudiar el idioma castellano en las novelas de la picaresca española..."(33)

Por la evocación dada por Mastai, el mundo americano se reconstruye; proliferan las palabras circunscribiéndose alrededor de un significante ausente, mas se entiende que en ese ocultamiento existe, en el siguiente ejemplo, el contraste entre "Chile, pueblo religioso", mientras que

32 Alejo Carpentier, Ob. Cit., págs.49-50

33 Ibidem, pág. 18

la Argentina aparece como un pueblo de ganaderos:

"Tantos eran los templos y conventos que podían verse en Santiago de Chile, que el joven canónigo comparó la ciudad, de entrada, con ciertas pequeñas poblaciones italianas, de las de veinte espadañas para cien tejados. Si Buenos Aires olía a cuero, tendría, arneses, y a menudo -¿ a qué negarlo?- a cagajón de caballo, aquí se vi vía en sahumeros de incienso, entre los edifici cios y clausuras de Santo Domingo, San Antonio, San Francisco, las Recoletas, las Clarisas, los Agustinos, la Compañía, San Diego, la Veracruz, sin olvidar el convento de muchas monjas que se alzaba en la Plaza Mayor."(34)

Quando Cristóbal Colón ofrece su proyecto del viaje a las Indias, lo que ofrece a sus Majestades Católicas lo hace por medio de la proliferación. Aparecen una serie de significantes que ocultan a un significante ausente, sin embargo, se está refiriendo a "las riquezas de las Indias":

"Armaba mi teatro ante duques y altezas, finan cistas, frailes y ricos hombres, clérigos y ban queros, grandes de aquí, grandes de allá, alza ba una cortina de palabras, y al punto aparecía, en deslumbrante desfile, el gran antruevo del Oro, el Diamante, las Perlas, y, sobre todo, de las Especies. Doña Canela, Doña Moscada, Doña Pimienta y Doña Cardamoma entraban del brazo de Don Zafiro, Don Topacio, Doña Esmeralda y Doña Toda-Plata, seguidos de Doña Jenjibre y Don Clavo del Clavero, a compás de un himno color de azafrán y aromas malabares donde resonaban, con musicales armonías, los nombres de Cipango, Ca tay, las Cólquidas del Oro, y las Indias todas -que, como se sabe, son varias-, Indias numero sas, proliferantes, epicenas y especiosas, in definidas, pero adelantadas hacia nosotros, de seosas de tendernos las manos, de acogerse a nuestras leyes, cercanas -más cercanas de lo

que creíamos, aunque todavía nos pareciesen lejanas-, que ahora podríamos alcanzar por despejada vía, navegando a mano izquierda de los mapas, desdeñando el azaroso camino de la Mano Derecha, infestado, de tiempos acá, por piratas mahometanos, forbantes llevados por velas de junco, cuando, viniéndose por tierra, no se exigían escandalosos derechos de peaje, trasiego, contrastación de pesas y medidas, en los territorios señoreados por el Gran Turco..."(35)

La ruta que abrió Cristóbal Colón provocó en Europa el caos, y la codicia llevó a muchos hombres al continente descubierto; con varios significantes alrededor de un significativo ausente se menciona lo que conocemos como "Descubrimiento de América":

"ruta que abrí con harta facilidad por tener conocimiento de la saga de los normandos, la siguen ahora cien aventureros -¡hasta los sas tres, dije, que abandonan la aguja y las tije ras por el remo!-, hidalgos sin blanca, escude ros sin amo, escribanos sin oficina, cocheros sin tronco, soldados sin empleo, pícaros con agallas, porquerizos de Cáceres, fanfarrones de capa raída, perdularios de Badajoz, intri gantes colados y apadrinados, asomados de to da laya, cristianos de nombre cambiando ante notario, bautizados que fueron andando a la pila, chusma que hará cuanto pueda por menguar mi estatura y borrar mi nombre de las crónicas."(36)

Ante los ojos de Cristóbal Colón, parte de la realidad americana es esta:

"Porque ahora sí que encontraba reyes -unos re yes que aquí llaman caciques. Pero eran reyes en cueros (¡quién puede imaginar semejante cosa!), con unas reinas de tetas desnudas y, para taparse lo que con mayor recato se oculta la mujer, un tejido del tamaño de un pañizuelo de

35 Alejo Carpentier, Ob. Cit., págs. 63-64

36 Ibidem, 128

de encajes, de los que usan las enanas que, en Castilla, se tienen en los castillos y palacios para diversión y cuidado de Infantas y niñas de noble linaje. (¡Cortes de monarcas en pelotas! ¡Inconcebible cosa para quien la palabra 'corte' sugiere, de inmediato, una visión de alcázares, heraldos, mitras y terciopelos, con púrpuras evocadoras de las romanas: Mira Nero de Tarpeya/ a Roma cómo se ardía...) Y antes tales reyes, si es que rey se puede llamar a quien anda poco menos que con las vergüenzas de fuera, hacía yo mis ceremonias acostumbradas: alzaba la bandera de mis monarcas cristianos, cortaba algunas ramas y hojas con mi espada, proclamaba por tres veces que tomaba posesión de la tierra en nombre de Sus Altezas, estando dispuesto -añadía- a responder con mi acero a quien me lo demandare, y testimoniaba y daba fe por escrito Rodríguez de Escobedo; pero lo exasperante, en el fondo, era que, después de mis genuflexiones, proclamas y arrogantes retos a demandantes que nunca aparecían por ninguna parte, todo que daba igual que antes. Y es que, para tomar posesión de alguna comarca del mundo, hace falta vencer a un enemigo, humillar a un soberano, so juzgar un pueblo, recibir las llaves de una ciudad, aceptar un juramento de obediencia. Pero aquí no ocurría nada de eso. Nada cambiaba. Nadie combatía. Nadie parecía hacer gran caso de nuestras ceremonias, actas y proclamas. Parecían decirse, unos a otros -y a veces con alguna enojosa risa-: "Que sí, que sí; que no hay inconveniente. Por nosotros... ¡que sigan!" Nos regalaban papagayos verdes, pequeños, de ojillos socarrones, que jamás aprendían articular una palabra en nuestro idioma!-, tantos ovillos de lana que no sabíamos ya dónde guardarlos, algún cantarillo de muy tosca hechura, y luego se ponían nuestros bonetes rojos, sacudían cerros y cascabeles, y pareciéndoles todo muy gracioso, prorrumpían en carcajadas dándose palmadas en las barrigas."(37)

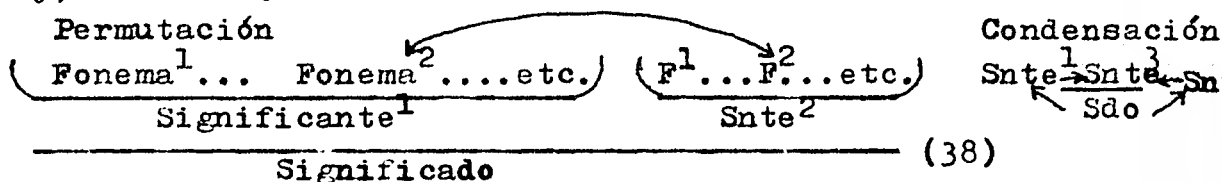
Por medio de una cadena de significantes, el ejemplo anterior, oblitera un significante, y nos queda entendido a lo que hace referencia el personaje. En este caso, se refiere al "choque de dos culturas" y se obtiene por el conocimiento del protagonista de lo que son los reyes de Europa, mientras que en América observa lo contrario.

Mostrado el mecanismo de la proliferación se justifica otro rasgo barroco en El arpa y la sombra.

CONDENSACION.

El escritor barroco utiliza constantemente lo que se llama condensación. Alejo Carpentier, nos da muchos casos de condensación en El arpa y la sombra. Este mecanismo se caracteriza por la permutación que se hace entre dos signos lingüísticos, es decir, que dos palabras se funden en una sola, de ahí que surja una nueva palabra, que sintetiza, desde el punto de vista semántico, a las palabras que sufrieron una condensación.

Su formalización, siempre al decir del crítico Severo Sarduy, es la siguiente:



Ahora procedo a localizar este mecanismo en la obra carpenteriana. Uno de los casos es cuando una expresión aparece unida por guiones y así se modifica la forma de la frase, pero el significado es el mismo:

"Un hijo del marino pelirrojo, llamado Leif-el de-la-buena-suerte, alcanza una inmensa tierra a la que pone el nombre de 'Tierra de Selvas' (39)

38 Severo Sarduy, Ob. Cit., pág. 173

39 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 75

La frase "Leif-el-de-la-buena-suerte" fue elaborada intencionalmente por el autor, al no modificarla, careció la expresión de su libertad, más bien tiene una libertad vigilada.

Otro de los casos es el siguiente:

"Pues ese sí que tenía mujer inteligente, muy atraída por el mar como buena bretona, digna descendiente de Elena-la-de-Armónica, hija del Rey Clohel..." (40)

Aquí la frase modificada es "Elena-la-de-Armónica". Otros de los ejemplos, también unidos por guiones, presenta contradicción, porque es totalmente paradójico lo que comunican:

"Fui el Descubridor-descubierto, puesto en descubierto; y soy el Conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué allá..."(41)

Contradictorias son las expresiones "Descubridor-descubierto", "Conquistador-conquistado", aunque comprendemos en la primera frase que descubrió y lo descubrieron; en la segunda, que conquistó y lo conquistaron.

Similares, en el empleo de la condensación, son los ejemplos siguientes:

"isla puntiaguda, del volcán dormido; isla puesta en un arco-iris de peces-loros; islas del espolón adusto, del bigarro en dien teperro, del manglar de mil garfios..."(42)

La fusión de las palabras "arco-iris de peces-loros" al sufrir la condensación nos comunica el colorido, la belleza en cuanto a su naturaleza de esa isla. Otro modelo es:

40 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.75

41 Ibidem, pág.129

42 Ibidem, pág.112

"hicieron los españoles más de quinientos presos que encerraron en un recinto cercado, coto-prisión con troneras para disparar sobre los revoltosos, sin que yo supiese que hacer con ellos." (43)

"coto-prisión" al estar condensadas las palabras, su significación insiste en el terreno que les corresponde, lo que les separa de los demás. Condensaciones de otro tipo son cuando dos palabras aparecen totalmente unidas:

"Isla Verde-musgo, Isla Grisgreda, Isla Blancasal; islas en tan apretada y soleada costelación."(44)

Qué impresión quiere darnos el autor de las "Isla Verde-musgo, Isla Grisgreda, Isla Blancasal", a través de la condensación: el color. La unión de dos palabras que por su esencia significan: el verde, el gris y el blanco.

Por último, el ejemplo:

"no me había dejado notar que era mujer rubia, muy rubia, a semejanza de ciertas venecianas; sus ojos verdiazules eran de gran belleza..."(45)

Por la permutación de las palabras verde y azul, la palabra "verdiazules" significa la mezcla de los dos colores, una fusión.

Con las citas anteriores compruebo lo que es la condensación. Permutación de palabras que entrañan el juego y quedan inscritas dentro del ingenio del escritor.

Carpentier como escritor talentoso, además de ser un gran conocedor de la lengua española, hace uso de este re-

43 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 118

44 Ibidem, pág. 113

45 Ibidem, pág. 71

curso, y nos entrega una obra renovadora dentro del ámbito de la actual literatura.

Severo Sarduy al mostrarnos las características del artificio barroco, menciona tres mecanismos: la sustitución, la proliferación y la condensación. Estos mecanismos los pude localizar en la obra de Carpentier, y me auno a la opinión de Sarduy, la de que Alejo Carpentier es un escritor barroco.

El arpa y la sombra es una obra literaria artificiosa, porque fue elaborada a través de un ocultar el significante en lo que se dice; en otro caso, por una serie de significantes que obliteran a otro, o bien las palabras sufrieron la permutación para dar paso a una condensación. Estas características han dado como resultado el artificio, mismo que sirve para insinuar los hechos, que sugiere y que, en última instancia, nos lleva a una indagación dentro del texto, además de que son estas cualidades las que la distinguen, queda la obra inserta dentro del ámbito de lo barroco.

PARODIA.

Cuando un texto literario imita a otro nos enfrentamos a una parodia. La parodia consiste en un remedo burlesco de una obra literaria, como también de un género o bien del estilo de un autor. Sin embargo, al estarnos ocupando del estudio del barroco en El arpa y la sombra, creo necesario explicar ampliamente lo que es la parodia, porque este es un recurso fundamental en la obra de Alejo Carpentier. Sarduy cree que es una parodia cuando la lectura de un texto implica una lectura en filigrana, es decir, que el texto esconde a otro texto, y al tener referencia del texto que se oculta gustamos más de su lectura. Según

Severo Sarduy:" la parodia deriva del género 'serio-cómico' antiguo, el cual se relaciona con el folklóre carnavalesco -de allí su mezcla de alegría y tradición- y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla."(46) Esta seriedad y comicidad presenta la obra de Carpentier y lo logra tanto por medio de la expresión solemne como por la antisoemne, entreveradas; de aquí que su literatura goce de una carnavalización.

Lo carnavalesco define lo paródico, porque se presta a confusión, porque se pintarraja el texto con diferentes tonos, además de que se presta a la intertextualidad. El barroco latinoamericano, entonces, aparece en sucesivas filigranas, las cuales le dan su carácter paródico.

Por tanto, una obra será barroca cuando recurre al elemento paródico, es decir, cuando queda clasificada dentro del género paródico que implica un sentido de carnavalización.

Este concepto de parodia lo encontramos en El arpa y la sombra y mi intención es localizarlo para justificar que la obra, también desde este punto de vista, pertenece al barroco. La primera característica es que nos permite esta lectura en filigrana, aptitud que debe tomar en cuenta el lector para goce totalmente de la obra, por ejemplo: el capítulo titulado "La mano" esconde a los libros escritos por Cristóbal Colón, vale decir esos textos subyacen o pueden leerse en filigrana bajo el texto de Carpentier.

46 Severo Sarduy, Ob. Cit., pág. 175

En el capítulo titulado "El arpa" se narra el cómo se decide la canonización del personaje y guarda la visión falsa que dieron -algunos historiadores- de Cristóbal Colón durante el siglo XIX; la última parte corresponde al capítulo titulado "La sombra", aquí se dramatiza el proceso del protagonista y se cae dentro de lo cómico que provoca irrisión.

La obra, además, contiene un fenómeno, cercano al que analizamos en este momento, que es la intertextualidad, mecanismo de toda literatura barroca. Los tonos son múltiples por la carnavalización que implica la parodia. Sin embargo, no basta con mencionar el recurso, hay que destacar su presencia constante, y así, también la obra cumple con el requisito que la consagra como obra barroca, porque presenta el encadenamiento de las filigranas.

Si el escritor dentro de la obra pretende la desmitificación de Cristóbal Colón, lo logra a través de este elemento tan importante: la parodia. Sin embargo, veamos algunos ejemplos:

Al conocer Alejo Carpentier las falsas versiones sobre Cristóbal Colón que tienen como resultado su posible canonización, le permite al protagonista que de a conocer lo que realmente fue su vida, y dice:

"Desarmé, pues, mi tinglado, y desengañado del Portugal volví a arwarlo en Córdoba, donde las Majestades Católicas lo contemplaron con recelo. El aragonés me pareció un mero, blandengue y sin carácter, dominado por su mujer que, durante la audiencia concedida, escuchaba mis palabras con distraída condescendencia, como si estuviese pensando en otra cosa. Y salí de allí con la magra promesa de que unos letrados -¡repetíase la historia de siempre!- considerarían mi oferta, pues, en aquellos días, las

muchas preocupaciones de gobierno y los muchos gastos de la guerra que, y que, y que...: huecas evasivas de soberana muy pagada de sí misma, afanosa de mostrarse leída, que, según afirmaba, se "sentía necia", pobrecilla, 'cuando tenía que medirse con los teólogos toledanos' -falsa humildad de quien finge reconocer que no lo sabe todo, cuando cree que todo lo sabe. Salí furioso de la entrevista, no sólo por despecho, sino porque jamás quise tratar de negocios con hembras, como no fuese en la cama, y era evidente que, en esa corte, quien mandaba, quien montaba de verdad, era la hembra..."(47)

Hay en el fragmento anterior, una visión del enmascaramiento de Colón ante los poderosos y otra, la aportada por sus supuestos pensamientos que lo desenmascaran. Se percibe inmediatamente la falsedad del protagonista, además de que, la pintura que nos hace de los reyes católicos es sumamente irrespetuosa. De hecho toda la novela se sustenta en una gran parodia acerca de la personalidad de Cristóbal Colón.

Al comentar, otro de los casos, el protagonista nos narra parte de la vida íntima de los reyes católicos, justificándose en lo que se dice del aragonés; pero recurre a un lenguaje altamente contrastado en el que se alternan palabras arcaicas con vulgaridades cotidianas:

"No era ya -esto lo sabían muchos-la reina enamorada de quien, inmerecedor de tal sentimiento, la engañaba, a vistas y sabidas de sus fámulos, con cualquiera. dama de honor, señora de corte, guapa camarera o garrida fregona, que le salieran al paso -cuando no se dejaba trabar por el trato de alguna mora conversa, judía de las calientes, o hembra soldadera, si no hubiese carne donde hincar el diente."(48)

47 Alejo Carpentier, Ob. Cit., págs.67-68

48 Ibidem, pág. 71

Columba dice que llama en la intimidad a Isabel la Católica y del tuteo entre ambos, surge este tipo de expresiones:

"Repentinamente montado en iracundia, desde lo alto de mi boca le clamé que, aunque cortés y sumiso en mi comportamiento para con ella, atento a que una púrpura, aún visible, envuelve siempre un cuerpo de reina, me sentía igual que cualquier monarca y tanto montaba yo, sin tiara enjogada, pero aureolado por el nimbro de mi Gran Idea, como montaban las coronas de Castilla y Aragón. -'¡Marrano! -me gritó ella-: ; No eres sino marrano!' -'¡Marrano soy! -grité- a mi vez-: ;Y nadie puede saberlo mejor que tú, que me conoces en lo que soy y en lo que fui!"(49)

Esta manera de presentarnos a los reyes católicos no es más que una parodia que hace de ellos.

Con el mismo sentido cargado de humor, nos cuenta las peripecias de los mahometanos cuando perdieron su último reducto en 1492, como también la versión de un rey del medievo español:

"darían el asalto final al último baluarte de Mahoma en esta tierra donde -para decir verdad harto sabida-, no faltaban renegados de toda laya, agarenas que, de madres a hijas, se habían ayuntado con cristianos, agarrados por donde yo sé, como lo estuvo el Rey Alfonso el Sexto, quien, antes de fornicarse a su hermana, Doña Urraca -¡qué familias, Señor!-, tuvo concubina, por largo tiempo, a la famosa Zaida, mora sevillana de las de fornido regazo, altos pechos, y carnes que huelen a mazapán toledano, del que se presenta como serpiente del Paraíso, enroscado en caja redonda, toda escamada de oro, con verdes ojos de confite y lengua de melcocha colorada." (50)

49 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 74

50 Ibidem, págs. 69-70

De los europeos -ingleses y franceses-, Colón los parodia, debido a que no aceptan su proyecto:

"Pero viose pronto que allá tampoco tendría brillante acogida, pues esos ingleses de mierda nada saben de cosas marinas -incapaces como han sido, hasta ahora, de conseguirse un mazo de canela, un saquillo de pimienta, como no fuese en la tienda del especiero. Pensé entonces en el Rey de Francia, más rico que la madre que lo parió, ahora que acababa de ganarse, por feliz braguetazo, el Ducado de Bretaña."(51)

En una parte de la obra se reafirma el elemento parodia con la frase "Kirie eleison", dicha irónicamente por el autor. Además, si en nuestro texto hemos hecho mención de que la literatura barroca implica un leer en filigrana, como dice Sarduy, este tipo de lectura significa que deja ver a tras luz o transparente otro texto, del que el nuevo será parodia. Backtine describe la parodia del folklore carnavalesco, donde se corona a un rey feo, vale decir hay una parodia, una apoteosis que significa una irrisión. Alejo Carpentier en El arpa y la sombra cumple con esta característica y en su último capítulo titulado "La sombra", la parodia se localiza en la forma como es procesado Cristóbal Colón, porque el autor crea un espectáculo teatral con cierta seriedad que genera la comicidad. Esta comicidad, que menciono, puede comprobarse con la presencia del protagonista en carácter de invisible ante el tribunal que dará el fallo para su canonización. El juicio se desarrolla de la forma siguiente: se lee la historia del Almirante elaborada por el Conde Roselly de Lorgues como punto de partida para la discusión. Las aportaciones, de los participantes, quienes emiten pruebas a favor y en contra, en algunos casos son benéficas, e incluso uno de ellos lo considera revelador de la Creación. Sin embargo, en el momento de indagar sobre los milagros que realizó, para justificarlo, dice el Postulador:

"Me he cansado de repetir -dijo el Postulador-: que los milagros de Colón fueron de una índole

(51) Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 68

distinta a los demás milagros. Digamos que no están ubicados; que son universales.' -'Ya veo por qué el decreto pontifical ha sido introducido por vía excepcional' -dijo el Abogado del Diablo con tono áspero."(52)

A pesar de la ironía del Abogado del Diablo, salvan la situación de Colón al llamar a sus milagros "universales". Pero, esto no es suficiente, porque los participantes -entre burlas y golpe de teatro- aportan más sobre la vida del enjuiciado. Cito por ejemplo, la opinión de Julio Verne:

'Por este viaje, el viejo mundo asumía la responsabilidad de la educación moral y política del mundo nuevo. ¿Pero, acaso estaba a la altura de esa tarea, con tantas ideas estrechas como acarreaba, sus impulsos semibárbaros, sus odios religiosos...? Por lo pronto, empezó Colón por apresar a varios indios, con el propósito de venderlos en España.' (53)

Es lógico el comentario de Verne, pues considera una consecuencia de lo que impera en Europa, el que Cristóbal Colón se haya dedicado a reducir a la esclavitud a los indios del Nuevo Mundo.

Justificada, hasta cierto punto, esta conducta del personaje, el Abogado del Diablo contribuye certeramente para que el protagonista no sea canonizado:

"Me basta -dice el Abogado del Diablo-: Porque hemos llegado a una de las cuestiones más graves que aquí habrán de considerarse: el de las relaciones ilegítimas del Almirante con una cierta Beatriz que fue -y ello es notorio- algo que, por no afear la memoria de una mujer, no llamaré: 'su barragana, su concubina, su querida, sino que, usando un delicado vocablo muy gustado por los clásicos españoles, llamaré: 'su amigada.'(54)

52 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.144

53 Ibidem, pág. 146

54 Ibidem, pág. 150

Al descubrir el amancebamiento del personaje, muchos de los defensores del protagonista tratan de encubrirlo, por haber amado humanamente a Beatriz Enríquez. Ante esta situación, los señores del Tribunal empiezan a no aceptar su canonización.

Se menciona, además, el robo de los 10,000 maravedís al padre Rodrigo de Triana, aunque se le perdona porque el dinero dicen: estaría mejor en las manos de la mujer de Colón. Después, de que se han reunido todas las versiones sobre la conducta del personaje, el tribunal no acepta su canonización por haber vivido en concubinato con Beatriz, ya que consideran el hecho como pecado más grave. De aquí que los enjuiciadores terminen el juicio con lo siguiente:

'La Sacra Congregación de Ritos no se olió siquiera la grandeza del proyecto. ¡Nada le importa una misión providencial! A partir del momento en que la Causa no se presenta ya en forma ordinaria, con el expediente completo, cotejado, firmado y contrafirmado, sellado con lacre episcopal, todo el mundo se indigna y se agita para impedir que dicha Causa progrese. Y, además, para ella...¿quién rayos era ese Cristóbal Colón? Nada más que un marino, ¿Y se ha preocupado alguna vez la Sacra Congregación de Ritos por algún asunto marítimo? -' Me jodí -murmura el Invisible, dejando su asiento para encaminarse hacia la puerta principal,"(55)

Con las citas y comentarios anteriores se ha observado que el juicio es una parodia de la vida del protagonista. El elemento que predomina es la irrisión, mecanismo que obviamente utiliza el escritor con el fin de desmitificar la figura del Almirante. Esta presentación de un Colón en pantuflas

o en la intimidad, es parte central, no sólo de este capítulo que comentamos, sino de toda la obra.

Puede concluirse, entonces, que el recurso primordial de esta obra es la parodia. Es parodia todo lo que envuelve a Cristóbal Colón, y precisamente en esto radica la importancia de la novela. Por tanto, El arpa y la sombra es una obra barroca.

LA INTRATEXTUALIDAD.

Corresponde, también, a los textos en filigrana y se distinguen en el texto por ser citas y reminiscencias. Este tipo de recurso forma parte de la labor creativa del escritor, y se les conoce como gramas. En El arpa y la sombra encontramos: gramas fonéticos, gramas sémicos y gramas sintagmáticos.

Los gramas fonéticos. En la misma escritura que tiene un carácter lineal aparecen con un sentido, pero puede originar otros sentidos posibles que provocan un desciframiento. Este tipo de gramas son: el anagrama que implica la inversión de las letras; el caligrama, palabras ordenadas tipográficamente que forman los objetos que se intentan describir; el acróstico, composición poética que se caracteriza por formar nombres al ser leídas las letras iniciales, finales o medias de cada verso; el bustrofedón, escritura que debe ser leída primero de izquierda a derecha, y luego de derecha a izquierda. Otra más es la aliteración, grama que no esconde otra lectura, se concreta a ser un divertimento fonético, un artificio más. La aliteración la identificamos cuando existe una semejanza de sonidos o bien por repetición de sílabas iguales. Este último recurso es el que mostraré en El arpa y la sombra.

Alejo Carpentier al dar importancia al lenguaje en todas sus creaciones artísticas legitima al barroco como estilo propio y definitorio de la literatura latinoamericana, justifiquémoslo con los siguientes ejemplos:

"y empezó el lento viaje de su Santidad a través de las innumerables estancias que aún la separaban de sus apartamentos privados, al paso de los porteadores, vestidos de encarnado, que flexionaban las rodillas cuando hubiese de pasarse bajo una puerta de bajo dintel. A ambos lados del largo, larguísimo camino..."(56)

Dos son los casos de aliteración, en esta cita. La primera se da por la similitud del fonema "P" en "apartamentos privados, al paso de los porteadores". La segunda, sufre la semejanza de los fonemas "L" y "A" en "A ambos lados del largo, larguísimo camino".

Para nombrar las características de la urbe, evocada por Mastai, Carpentier lo hace con la aliteración:

"en el fasto de la urbe de palacios rojos y palacios blancos, cristalerías y balaustradas, glorias rostrales y esbeltos campanilos."(57)

Por semejanza de sonidos la expresión "palacios rojos y palacios blancos, cristalerías y balaustradas, glorias rostrales y esbeltos campanilos" es una aliteración por la constancia del fonema "L".

La atmósfera que respira el joven Mastai durante su estancia en Santiago de Chile, la registra de esta manera.

"Y, por ello, abrióse un exasperante compás de espera, durante el cual Mastai escribió una carta que reflejaba su desazón."(58)

56) Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.11

57) Ibidem, pág. 24

58) Ibidem, pág. 29

Inmediatamente notamos la analogía del fonema "P" en la expresión "exasperante compás de espera". Además, las palabras "exasperante espera" muestran repetición de sílabas.

Otra de las experiencias de Mastai, se explica así:

"Y allí, ocurrió un milagro: el mar, frente a la más famosa fragua de tempestades, frente a los monumentos de granito negro..."(59)

La aliteración se localiza por la semejanza de los sonidos "M" y "F" en la frase: "un milagro: el mar, frente a la más famosa fragua de tempestades, frente a los monumentos de granito negro."

Cuando el protagonista espera a su confesor, dice:

"Como yacente en lápida de piedra espero a quién habré de hablar muy largo, ahorrando ánimos para hablar tan largo como habré de hablar, más vencido, acaso, por los muchos trabajos padecidos que por la enfermedad."(60)

La repetición de algunas palabras implican la semejanza entre los fonemas "A" y "L" en "habré de hablar muy largo, ahorrando ánimos para hablar tan largo como habré de hablar,".

Al mencionar las lenguas, a la lengua española nos la explica con una de sus características:

"y hasta con el abrupto idioma, erizado de consonantes, rocalloso y roncador". (61)

En esta cita predomina el fonema "R" por la similitud de sonidos se forma aliteración en "rocalloso y roncador".

Por la confusión que sufre el protagonista ante su confesión:

59 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 33

60 Ibidem, pág. 43

61 Ibidem, págs. 53-54

"Esta noche vibran en mi mente las cuerdas del arpa de los escaldas narradores de hazañas, como vibraban en el viento las cuerdas de esa alta arpa que era la nave del los argonautas."(62)

Se observa en la cita una semejanza entre los sonidos, son: "A", "L" y "r".

Referida, también, a su confesión, el personaje repite la misma palabra en distintos accidentes gramaticales:

"ocultando la verdad verdadera tras de verdades fingidas."(63)

La expresión "verdad verdadera tras de verdades" forman una aliteración por la repetición de fonemas en la palabra "verdad".

La máxima preocupación de Cristóbal Colón para hacer su viaje hacia las Indias, aparece en la siguiente cita:

"Lo que necesitaba eran naves para navegar, viniesen de donde viniesen. Naves sólidas, de ancho aforo, con pilotos de buen colmillo y gente de pelo en pecho."(64)

El fonema "N" es el que repite, por la similitud entre estos sonidos se forman una aliteración en "naves para navegar viniesen de donde viniesen".

Por la repetición de sílabas iguales en la siguiente cita se forma una aliteración:

"que lo separaba del rutilante y pululante mundo de los Príncipes de la Iglesia...."(65)

Las palabras "rutilante y pululante" son las que forman una aliteración, por la repetición de "lante"

62 Alejo Carpentier, Ob. Cit., págs. 59-60

63 Ibidem, pág. 63

64 Idem.

65 Ibidem, pág. 12

Este artificio, que funciona como un juego dentro de la escritura, lo he localizado en abundancia en la obra barroca de Carpentier. Severo Sarduy, lo llama grama fonético.

Los gramas sémicos. Se caracterizan porque puede ser descifrable en la escritura. Su significado no se encuentra en la lectura lineal de sus fonemas, reprimido u oculto, y ofrece una indagación de significación.

En la literatura barroca nos encontramos con estos semas, en algunos casos se manifiesta por la perífrasis, la cual expresa con una frase lo que pudiera decirse con mayor brevedad, sobre todo, cuando quiere disfrazar ideas groseras, otras veces, se emplea este rodeo, por elegancia o delicadeza.

Los gramas sémicos en El arpa y la sombra es un artificio que es localizable en muchas de sus líneas. Por ejemplo, de la entrevista de Cristóbal Colón con la Reina:

"Salí furioso de la entrevista, no sólo por despecho, sino porque jamás quise tratar de negocios con hembras, como no fuese en la cama, y era evidente que, en esta corte, quien mandaba, quien montaba de verdad, era la hembra..."(66)

Al leer linealmente la expresión "quien montaba de verdad", leemos que ella es la que manda; pero si lo desciframos está referido a la relación sexual. Igualmente, Carpentier se refiere a la divisa de los reyes católicos que era: "tanto montaba, monta tanto, Isabel como Fernando". Esta significación descifrable es un grama sémico.

Por medio del grama sémico nos narra uno de los hechos, sucedido después de la toma del último baluarte de Mahoma:

"darían el asalto final al último baluarte de Mahoma en esta tierra donde -para decir verdad

harto sabida-, no faltaban renegados de toda laya, agarenas que, de madres a hijas, se habían ayuntado con cristianos, agarrados por dónde yo sé, como lo estuvo el Rey Alfonso Sexto,..."(67)

Con la frase "por dónde yo sé" disfraza una idea grosera; por esta lectura que nos ofrece es un grama sémico.

Una lectura en filigrana, la encontramos cuando el personaje hace referencia a "La casada infiel" de Federico García Lorca:

"De matrimonio no hablamos, ni yo lo quería, p^uesto que quien ahora dormía conmigo no estaba emparentada con Braganzas ni Medinacelis, habiendo de confesar, además, que cuando yo me la llevé al río por primera vez, creyendo que era mozuela, fácil fue darme cuenta que, antes que yo, había tenido marido."(68)

La cita, en primer lugar, nos ofrece la lectura del poema de García Lorca, "La casada infiel": Y que yo me la llevé al río/ creyendo que era mozuela,/ pero tenía marido." Además, la frase "fácil fue darme cuenta que, antes que ho había tenido marido" por delicadeza no lo dice directamente. Esta diciendo lo relativo a la sexualidad, además, por su desciframiento, es un grama sémico.

Este desciframiento en algunas líneas de la obra de Carpentier lo he localizado y corresponde a lo que Severo Sarduy llama la intratextualidad.

Gramas sintagmáticos. Si entendemos como sintagma la asociación de varias unidades sucesivas o simultáneas que forman un enunciado, deducimos que la unión de sintagmas crean el

67 Alejo Carpentier, Ob.Cit., pág.70

68 Ibidem, pág. 68

discurso que se produce de éstos presentan al lector una reducción de secuencias que implican interpretaciones parciales o progresivas que remiten a la comprensión total de su lectura.

Si lo anterior explica las dificultades que presenta el discurso, este mecanismo se ha convertido en una sagacidad, en un juego de todo escritor barroco. La característica esencial de los gramas sintagmáticos consiste en señalar una obra dentro de la obra, un espejeo que nos hace recordar que la literatura existe. Así leemos una obra dentro de la obra, es decir, realizamos una lectura en filigrana para gustar totalmente del texto.

Este concepto es manejado por Alejo Carpentier en El arpa y la sombra con la intención de hacer una parodia de Cristóbal Colón. Las fuentes en que se basa el autor para la creación de la novela son de dos tipos: una de ellas es el documento histórico que refiere la proposición hecha por León Bloy a la iglesia para la canonización de Colón. Esto, lo puedo justificar con la presencia de Bloy en el juicio al protagonista:

"Pienso en Moisés -decía León Bloy-: Pienso en Moisés, porque Colón es revelador de la Creación, reparte el mundo entre los reyes de la tierra, habla a Dios en la Tempestad, y los resultados de sus plegarias son el patrimonio de todo el género humano." (69)

Otra fuente empleada por Carpentier, es el testimonio del Papa Pío IX ante la Sacra Congregación de Ritos, para que el Gran Almirante sea canonizado.

En la última, parte de la novela, el autor reúne las cartas y testamento escritos por Cristóbal Colón. En uno de los casos,

copia párrafos del libro Los cuatro viajes del Almirante y su testamento:

"Partimos 3 días de agosto de la barra de Saltes a las ocho horas. Anduvimos con fuerte virazón hasta el poner el sol hacia el Sur sesenta millas, que son quince leguas; después al Sudeste y al Sur cuarta del Sudeste, que era el camino para las Canarias..."(70)

Otro de los ejemplos:

"Es ésta la tierra más hermosa que ojos humanos hayan visto..." (71)

Además, a través del monólogo del protagonista leemos lo que escribió, después de encontrarse en Las Indias:

"Miro intensamente. No hay edificaciones, casas, castillos, torres o almenajes a la vista. No aso ma una cruz por encima de los árboles. Luego, al parecer, no hay iglesias. No hay es cucharé, todavía, el temido son de una campana fun dida en bronce del bueno..."(72)

Para terminar añado otro de los ejemplos que ofrece una lectura en filigrana, y que comprueba la existencia de una obra dentro de otra, porque estamos leyendo un hecho verídico: la ambición del protagonista para obtener dinero, a través de la esclavitud de los indios:

"Ahora les voy dando, cada vez más a menudo, el nombre de caníbales -aunque jamás los haya visto alimentarse de carne humana. La India de las Especies se me va transformando en la India de los Caníbales. Caníbales poco peligrosos -insig to en ello- , pero que no pueden dejarse en la ignorancia de nuestra santa religión, caníbales cuyas almas deben ser salvadas (¡repentinamente me viene la preocupación!), como fueron salvadas las de millones de hombres y de mujeres en el

70 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.77

71 Ibidem, pág.92

72 Ibidem, pág.86

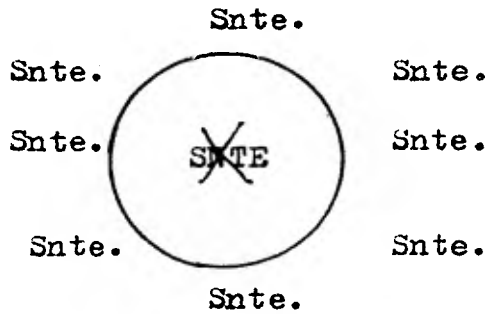
mundo pagano por la palabra de los Apóstoles del Señor. Pero, como es evidente que aquí no hay modo de adoctrinar a esos caníbales, por nuestro desconocimiento de sus idiomas que se me van haciendo distintos y numerosos, la solución de este grave problema, que no puede dejar indiferente a la Iglesia, está en trasladarlos a España, en calidad de esclavos. He dicho: de esclavos. Sí, ahora que estoy en los umbrales de la muerte me aterra la palabra, pero en este memorial que releo está bien claramente escrita en letra alta y redonda. Pido licencia para la mercadería de esclavos."(73)

Por los ejemplos citados comprobamos que los gramas sin tagmáticos aparecen en la novela de Carpentier. Este recurso que caracteriza a la literatura barroca, me permite decir, que la obra ofrece una lectura en filigrana, porque atrás de la novela estamos leyendo otro texto. Los textos de Colón, un poema de García Lorca, los testimonios de la canonización, denegada, de Colón, entre otros ejemplos posibles.

OTROS RECURSOS.

Después de haber aplicado a la obra de Carpentier los procedimientos que Severo Sarduy considera típicos de la literatura barroca, es fácil observar que no son los únicos recursos estéticos que utiliza el escritor, porque maneja el lenguaje de una manera muy peculiar.

Uno de ellos -para empezar- es el que a veces emplea, y que he podido llamar: Asedio al sujeto u objeto. Su característica primordial es la de presentar un significante asediado por varios significantes. Este recurso se parece al de la proliferación; pero recordemos que aquí el significante está ausente. El esquema nos queda así:



Su aplicación en El arpa y la sombra como procedimiento que embellece la expresión, lo encontramos en la descripción que nos hace del ambiente político europeo:

"Sabe ya como O'Higgins liberó a Chile del coloniaje español, pero lo que se explica menos es que acuda a las luces del Vaticano para reorganizar la Iglesia Chilena. Roma, en estos tiempos tumultuosos y revueltos, es albergue y providencia de intrigantes de toda índole, conspiradores y sacripantes, embozados carbonarios, sacerdotes exclaustrados, renegados y sacerdotes arrepentidos, ex curas voltairianos vueltos al redil, informadores y soplones, y -fácil es hallarlos- tráfugas de Logias, siempre dispuestos a vender los secretos de Logias, siempre dispuestos a vender los secretos de la Francmasonería por treinta denarios."(74)

Dentro del párrafo anterior observamos que la palabra "Roma" es el sujeto, y queda circunscrita por varios significantes que hacen más expresiva la descripción, además de que logra pintar sugestivamente el ambiente.

Otras veces, trata de expresiones donde deliberadamente provoca la ironía. Incluye, además, el contraste a partir de la impresión del protagonista ante las ciudades americanas:

"Una escala en Montevideo le dio, por contraste, la impresión de hallarse en un enorme establo,

porque allí no había edificio importante ni hermoso, todo era rústico, como de cortijo, y los caballos y las reses recobraban, en la vida cotidiana, una importancia olvidada en Europa desde los tiempos merovingios. Buenos Aires ni siquiera tenía puerto, sino una mala bahía, de donde había de alcanzarse la ciudad en una carreta tirada por caballos, escoltada por hombres a caballo, en hedor de caballos, olores de cuero bruto y trompetería de relinchos -obsesionante presencia del caballo que habría de imponerse al viajero, mientras permaneciera en el continente cuyo suelo hollaba por vez primera. A la luz de los faroles traídos por los vecinos fue recibida la misión apostólica en la ciudad huérfana de obispo desde hacía mucho tiempo. La primera impresión de Mastai fue desastrosa. Las calles, ciertamente, eran rectas, como tiradas a cordel, pero demasiado llenas de un barro revuelto, chapaleado, apisonado y vuelto a apisonar, amasado y revuelto otra vez, por los cascos de los muchos caballos que por ellas pasaban y las ruedas de las carretas boyeras de bestias azuzadas por la picana."(75)

Hay en este cuadro dos palabras que son el sujeto asediado: Montevideo y Buenos Aires. Estas palabras las observamos rodeadas de varios significantes. Su descripción nos permite conocer sus características de ciudades del siglo XIX.

Una de las acciones del joven Mastai, en el ambiente geográfico latinoamericano, la observamos en el siguiente párrafo:

"Y empezó luego el lento y trabajoso ascenso a las cumbres que engendrando y repartiendo ríos, dividían el mapa, por caminos en orillas de precipicios y quebradas donde se arrojaban fragorosos torrentes caídos de las cimas de algún invisible pico nevado, entre ventiscas silbantes y ululantes respiros de simas, para conocer,

arriba, la desolación de los páramos, y la aridez de las punas, y el pánico de las alturas, y la hondura de las hoyas, y el estupor ante los alocamientos graníticos, la pluralidad de riesgos y peñascales, las lajas negras alineadas como penitentes en procesión, las escalinatas de esquistos, y la mentirosa visión de ciudades arruinadas, creada por rocas muy viejas, de tan larga historia que, largando andrajos minerales, acababan por mostrar, desnudas y lisas, sus osamentas planetarias. Y fue el pasar de un primer cielo a un segundo cielo, y a un tercer cielo, y a un cuarto cielo, hasta llegarse al filo de la cordillera, en séptimo cielo -era el caso de decirlo-, para empezar a descender hacia los valles de Chile, donde las vegetaciones recobrarían un verdor ignorado por los líquenes nacidos de brumas."(76)

Este ascenso a las cumbres, que por su descripción nos sugiere a Los Andes, incluye un inventario de esta parte del continente americano. Además, observamos una serie de significantes que asedian a la palabra cumbres.

Veamos, otro ejemplo. La descripción que hace Cristóbal Colón de la tierra descubierta, donde el mecanismo más importante es la hipérbole.

"Fuí sincero cuando escribí que aquella tierra me pareció la más hermosa que ojos humanos hubiesen visto. Era recia, alta, diversa, sólida, como tallada en profundidad, más rica en verdes-verdes, más extensa, de palmeras más arriba, de arroyos caudalosos, de altos más altos y hondanadas más hondas, que lo visto hasta ahora, en islas que eran para mí, lo confieso, como islas locas, ambulantes, sonámbulas, ajenas a los mapas y nociones que me habían nutrido. Había que describir esa tierra nueva. Pero, al tratar de hacerlo, me hallé ante la

la perplejidad de quien tiene que nombrar las cosas totalmente distintas de todas las conocidas -cosas que deben tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginado, mas esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para nombrar à las cosas."(77)

La impresión de Cristóbal Colón provoca una enumeración de las islas de las Antillas que están urgidas de un nombre. Además, podemos notar que la palabra tierra aparece asediada por varios significantes que explican la exuberancia de la naturaleza americana.

Finalmente, una muestra más de este recurso lo tenemos en la descripción que hace el protagonista sobre las sensaciones que les producen los europeos a los hombres de las Antillas:

"Por Dieguito, el único que me quedaba, supe que esos hombres ni nos querían ni nos admiraban: nos tenían por pérfidos, mentirosos, violentos, coléricos, crueles, sucios y malolientes, extrañados de que casi nunca nos bañáramos, ellos que, varias veces al día, refrescaban sus cuerpos en los riachuelos, cañadas y cascadas de sus tierras. Decían que nuestras casas apestaban a grasa rancia; a mierda, nuestras angostas calles; a sobaquina nuestros más lucidos caballeros, y que si nuestras damas se ponían tantas ropas, corpiños, perifollos y faralás, era porque, seguramente, querían ocultar deformidades y llagas que las hacían repulsivas -o bien se avergonzaban de sus tetas, tan gordas que siempre parecían prestas a saltarles fuera del escote. Nuestros perfumes y esencias -también el incienso- los hacían estornudar; se ahogaban en nuestros estrechos aposentos, y se figuraban que nuestras iglesias eran lugares de escarmiento y espanto por los muchos tullidos, baldados, piojosos, enanos y monstruos que en sus entradas se apiñaban."(78)

77 Alejo Carpentier, Ob. Cit., págs. 90-91

78 Ibidem, pág. 111

Esta cita referida a esos hombres adquiere su importancia por la enumeración de varios significantes que asedian al significante nosotros (los conquistadores).

Este recurso estético que he llamado "asedio al sujeto u objeto" es, entonces, otro mecanismo que se localiza en El arpa y la sombra.

EL CONTRASTE.

Muchos críticos han definido a la literatura barroca latinoamericana como arte de la contraconquista. Pero, si me estoy refiriendo a los mecanismos que emplea Carpentier en la creación de su obra, puede afirmarse que su arte, considerado como de la contraconquista, es inseparable del conocido artificio llamado contraste.

El primero, de ellos -tan usado por los pintores barrocos- es el claroscuro, los otros: el del viejo y nuevo mundo, el del ambiente físico de América y Europa, el del lenguaje culto y popular y el de un colorido alegre a un colorido sombrío.

Para su localización en la obra de Carpentier comencaré con el claroscuro. Esta técnica consiste en mezclar sombra y luz en la descripción de un ambiente. Por ejemplo:

"en la capilla del Santo Sacramento, que parecía sumida en penumbras crepusculares para quienes salían de las esplendorosas luces de la basílica...."(79)

Lo notable en esta cita es que percibimos que quienes salen de la basílica, ambientada por la luz, entran de repente a un ambiente en penumbras. El contraste está dado por la presencia de la luz y la obscuridad, una junto a otra,

para formar el claroscuro.

Otro de los ejemplos lo podemos encontrar en la habitación del Papa Pío IX:

"Sor Crescencia trajo la lámpara de suave luz, atemperada por una pantalla verde, que cada tarde le anunciaba un próximo crepúsculo".(80)

La escena representada es más bien sugerente, porque a través de la luz que proyecta la lámpara nos imaginamos, que en la habitación del Papa quedan entremezcladas la luz con la oscuridad. Por este motivo, existe, sugerido, el contraste llamado claroscuro.

Ahora, como otra forma del claroscuro, vamos a comprobar el contraste que he nombrado: el del viejo y el nuevo mundo. Cuando Cristóbal Colón llega al continente descubierto, se enfrenta a una nueva realidad. Esta realidad es contrastante no sólo para ellos, los conquistadores, sino también para los hombres de América:

"Al punto cumplimos con las formalidades de Toma de Posesión y correspondiente asentamiento de fe y testimonio -lo cual no acaba de hacer el escribano Rodríguez de Escobedo, turulato, porque hay ruido de voces en las malezas, se apartan las hojas, y nos vemos, de repente, rodeados de gente. Caído el susto primero, muchos de los nuestros se echan a reír, porque lo que se les acerca son hombres desnudos, que apenas si traen algo como un pañuelo blanco para cubrirse las vergüenzas. ¡Y nosotros que habíamos sacado las corazas, las cotas y los cascos, en previsión de la posible acometida de tremebundos guerreros con las armas en alto'...(81)

El enfrentamiento entre hombres de América y hombres de Europa, en este caso, su manera de vestir nos reporta al

80 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág.37

81 Ibidem, págs. 86-87

contraste entre el viejo y el nuevo mundo:

"Pero eran reyes en cueros (¡quién puede imaginar semejante cosa!), con unas reinas de tetas desnudas y, para que taparse lo que con mayor recato se oculta la mujer, un tejido del tamaño de un pañuelo de encajes, de los que usan las enanas que, en Castilla, se tienen en los castillos y palacios para diversión y cuidado de infantas y niñas de noble linaje. (¡Cortes de monarcas en pelotas! ¡Inconcebible cosa para quien la palabra 'corte' sugiere, de inmediato, una visión de alcázares, heraldos, mitras y terciopelos, con púrpuras evocadoras de las romanas: "(82)

El contraste que notamos se define por la sorpresa de Cristóbal Colón ante la realidad que se menciona. Se aclara, porque nos está insinuando el choque de dos culturas: la cultura americana se opone a la cultura europea.

Otro contraste, para mencionar más, es aquel que sugiere el concepto de moral para los europeos:

"No pensaban que la total desnudez fuese algo indecente: si los hombres, allá usaban taparrabos, era porque el sexo, frágil, sensible y algo molesto por colgante, debía defenderse de arbustos espinosos, hierbas filosas, hincadas, golpes o picadas de alimañas; en cuanto a las mujeres, era mejor que taparan su natura con aquel trocito de algodón que yo les conocía, para que, cuando les bajara las menstruas, no tuviesen que exhibir una desagradable impureza."(83)

El protagonista justifica la vestimenta de los indígenas. Pero existe siempre el contraste, porque se menciona la manera de vestir de los de allá comparándose con la de los europeos. Estos son algunos ejemplos, entre otros muchos, del contraste entre el viejo y el nuevo mundo.

32 Alejo Carpentier, Ob.Cit., págs. 95-96

83 Ibidem, pág. 112

El contraste en los ambientes. Este procedimiento lo constatamos cuando el narrador nos describe a la América del siglo XIX y la Europa de ese mismo siglo:

"Y ahora que el 'Heloísa' entraba en las ondas terrosas del Río de la Plata, evocaba aún Mastai la suntuosa escenografía portuaria dejada atrás, en el fasto de la urbe de palacios rojos y palacios blancos, cristalerías, balaustradas, glorias rostrales y esbeltos campanilos. Una escala en Montevideo le dio, por contraste, la impresión de hallarse en un enorme establo, porque allí no había edificio importante ni hermoso, todo era rústico, como de cortijo, y los caballos y las reses recobraban, en la vida cotidiana, una importancia olvidada en Europa desde los tiempos merovingios. Buenos Aires ni siquiera tenía puerto, sino una mala bahía, de donde había de alcanzarse la ciudad en una carreta tirada por caballos, escoltada por hombres a caballo, en hedor de caballos, olores de cuero bruto y trompetería de relinchos -obsesionante presencia del caballo que había de imponerse al viajero, mientras permaneciera en el continente cuyo suelo hollaba por vez primera. A la luz de faroles traídos por los vecinos, fue recibida la misión apostólica en la ciudad huérfana de obispo desde hacía mucho tiempo. La primera impresión de Mastai fue desastrosa. Las calles, ciertamente, eran rectas, como tiradas a cordel, pero demasiado llenas de un barro revuelto, chapaleado, apisonado y vuelto a apisonar, amasado y revuelto otra vez, por los casos de los muchos caballos que por ellas pasaban y las ruedas de las carretas boyeras de bestias azuzadas por la picana."(84)

La evocación de Mastai sobre la brillantez de la ciudad de Génova contrasta con las poblaciones americanas. La escala en Montevideo se opone a lo que él conoce, por carecer de edificios importantes. La rusticidad es lo que distingue a la ciudad. Buenos Aires manifiesta su fealdad por

sus olores de cuero bruto, por sus hombres a caballo, por sus calles formadas con el lodo.

Es fácil, observar el contraste en la misma ciudad de Buenos Aires:

"Demasiado olía a talabartería, a curtido de pieles, a pellejo de res, a ganado, a saladura de tasajo, de cecina, a sudor de ijares y sudor de jinetes, a boñiga y estiércol, en aquella urbe ultramarina donde, en conventillos, pulperías y quilombos, se bailaba La Refalosa y el ¿Cuándo, mi vida, cuándo?, intencionada danza que sonaba, en aquellos días, a todo lo largo y ancho del continente americano, a no ser que, tras de paredes, se armara la bárbara algarabía de tambores aporreados en 'tangos' -como aquí los llamaban- por pardos y morenos. Pero, al lado de esto, florecía una auténtica aristocracia, de vida abundosa y refinada, vestida a la última de París o de Londres; afecta a brillantes saraos donde se escuchaban las más recientes músicas que se hubiese oído en los bailes europeos, y, en días de festividades religiosas, para halagar al joven canónigo nunca faltaban voces de lindas criollas, que le cantaran el Stabat Mater de Pergolesi."(85)

La marginación social se determina por los que viven entre olores de cuero curtido y sudores: el verdadero ser americano. Contrasta con una aristocracia a la última moda europea, además con entretenimientos que no son americanos.

Por último, otro de los contrastes, es el que sirve para marcar las diferencias que existen entre las ciudades de Buenos Aires y Santiago de Chile:

"Tantos eran los templos y conventos que podían verse en Santiago de Chile, que el joven canónigo comparó la ciudad, de entrada, con ciertas pequeñas poblaciones italianas, de las de veinte

espadafias para cien tejados. Si Buenos Aires olía a cuero, tendría, arneses, y a menudo -¿a qué negarlo?- a cagajón de caballo, aquí se vivía en sa humerios de incienso, entre los edificios y clausuras de Santo Domingo, San Antonio, San Francisco, las Recoletas, las Clarisas, los Agustinos, la Compañía, San Diego, la Veracruz, sin olvidar el convento de muchas monjas que se alzaba en la Plaza Mayor." (86)

La oposición entre una ciudad y otra se concreta en que una huele a cuero, mientras que la otra a sahumerios de incienso. Así, es fácil determinar dentro de la novela, el contraste que existe entre los ambientes físicos de América y Europa.

Para Alejo Carpentier, el barroco en nuestra literatura narrativa debe recurrir al lenguaje de la realidad latinoamericana para que pueda ser una obra auténtica. Por tanto, esta recurrencia debe convertirse en una necesidad expresiva. Por este motivo, en su obra encontramos, aparte de los vocablos desusados, un contraste entre el lenguaje culto y popular.

Al leer la siguiente cita comprobamos este contraste. La descripción de la casa de los Condes Mastai-Ferreti, elaborada con un lenguaje culto, contrasta con la palabra "cagados", que es palabra del lenguaje popular:

"Los tiempos eran malos. Y, con ello, la casa solariega de los condes Mastai-Ferreti había venido a menos. Mal ocultaban los retratos de familia, las marchitas tapicerías, los grabados algo cagados de moscas, los altos aparadores y desvaídas cortinas, el creciente deterioro de paredes que la humedad, debida a muchas goteras, cubría de feas manchas pardas que se ensanchaban, implacablemente, con el correr de los días."(87)

86 Alejo Carpentier, Ob. Cit. pág. 29

87 Ibidem, pág. 17

También, con un tono irónico la palabra "puta" es dicha. Mas si corresponde al marco del lenguaje vulgar, contrasta con el lenguaje coloquial, al ser pronunciada por - Rodrigo de Triana:

"Luego de un silencio, me recordó la renta de diez mil maravedís, acordada por los reyes, a demás del jubón. -'eso lo verás cuando hayas regresado' -dije. -'Es que...'" -'¿Qué?' ... -'¿No podría Vuestra Merced, señor Almirante, adelantarme alguna monedilla a cuenta?' -'Para qué?' -'Para irme de putas, y con perdón... Hace más de cincuenta días que no obro'. -'¿Y quién te dijo que hay putas en estas tierras?' -'A donde llegan marineros, siempre hay putas'(88)

Cristóbal Colón utiliza la palabra "cabrones" despreciativamente, por la incapacidad de conseguir el oro. Esta palabra contrasta con el lenguaje culto:

"Y ahora, estos cabrones indios que no hacían sino desorientarme: los de la Española, acaso por alejarme de las minas de oro, me decían siempre que más allá, que más lejos, que lejos pero no tan lejos, que -'caliente, caliente, caliente', como en el juego de la candelita..."(89)

El vocablo "me jodí" es empleado por el autor para provocarnos la irrisión. Además que contrasta con el lenguaje culto que narra una del las acciones del protagonista. Para mayor contraste, el personaje emplea esta palabra en el momento en que se decidía negativamente su canonización:

"Me jodí -murmura el Invisible, dejando su asiento para encaminarse hacia la puerta principal, que habría de conducirlo, tras de un larguísimo andar por corredores y galerías, a las afueras del inmenso edificio-ciudad."(90)

(88) Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 82

(89) Ibidem, pág. 98

(90) Ibidem, pág. 153

El refrán, recurso del habla popular, aparece constantemente en la obra como: "hombre precavido vale por dos" o bien la palabra "tetas", siempre en contraste con el lenguaje culto:

"Por ello, el Maestro Jacobo piensa que hombre precavido vale por dos, que mal se vive en días pora, y, por lo mismo, ha querido poner casa en Gallway, al amparo de la firma Spínola y Di Negro, cuyas mercancías almacena al lado de su moza rolliza, pecosa y de grandes tetas, que le hace grata la vida aunque demasiado huela, a veces, a sobaquina de pelirroja."(91)

También la frase "y aquí no me tose nadie, y que me dejen dormir la mona", son expresiones populares que se oponen al lenguaje culto o arcaizante de la narración:

"Y aquí no me tose nadie, y que me dejen dormir la mona, que esto es Jauja, y que de ahí no me voy más, y que no se me acerque nadie, porque le desmocho la cabeza como la desmocho el Rey Beowulfo al dragón de los comillos envenenados."(92)

El lenguaje culto contrasta con la frase "faltos de cojones" dicha por el protagonista con el fin de burlarse de los demás:

"De nada vale que la hembra Freydis se saque los pechos para avergonzar con ellos a los que, faltos de cojones, tratan de resguardarse en sus navas." (93)

Cuando Cristóbal Colón se refiere irónicamente a los europeos con las palabras "mierda", "parió" y "por feliz braguetazo" contrasta con el lenguaje culto que abunda en el párrafo:

"Pero vióse pronto que allá tampoco tendría brillante acogida, pues esos ingleses de mierda

91 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 53

92 Ibidem, pág. 55

93 Ibidem, pág. 57

nada saben de cosas marinas -incapaces como han sido , hasta ahora, de conseguirse un mazo de canela, saquillo de pimienta, como no fuese en la tienda del especiero. Pensé entonces en el Rey de Francia, más rico que la madre que lo parió, ahora que acaba de ganarse, por feliz braguetazo, el Ducado de Bretaña."(94)

Si ya he comprobado, como creo, el contraste que existe entre el lenguaje culto y popular. Paso ahora, al último de los contrastes: de un colorido alegre a un colorido sombrío:

"el Monseñor mayordomo y el Monseñor camarlengo, hasta que, faltando poco ya para llegar a las habitaciones cuyas ventanas daban al patio de San Dámaso, las pompas del oro, el violado y el granate, el moaré, la seda y el encaje, fueron sustituidos por los atuendos, menos - vistosos, de domésticos, ujieres y bussolanti."(95)

El análisis que podemos hacer de la cita anterior son los colores vivificantes que visten los personajes que contrastan con los que el autor llama ya menos vistosos. De aquí que observemos un colorido alegre que contrasta con un colorido sombrío.

En otra descripción la carencia del verde en los líquenes de Los Andes contrasta con el verde de la vegetación de los valles. Notemos ese color sombrío frente al colorido alegre de esa región:

"Para empezar a descender hacia los valles de Chile, donde las vegetaciones recobrarían un verdor ignorado por los líquenes nacidos de brumas." (96)

Al describirnos el aspecto físico de la reina, el escritor, da mucha importancia a los colores: contrastan el verde, el azul y el rosado:

94. Alejo Carpentier, Ob.Cit., pág.68

95. Ibidem, pág. 11

96. Ibidem, pág. 28

"con el velo que le envolvía la cabeza, no me había dejado notar que era mujer rubia, muy rubia, a semejanza de ciertas venecianas; sus ojos verdiazules eran de gran belleza, en un semblante tan terso y sonrosado cual el de una doncella."(97)

El mismo caso se presenta en el siguiente párrafo; el verde con el carmesí se oponen, y logra el escritor un cuadro de gran luminosidad:

"y sus papagayos verdes, que, sobre la real alfombra carmesí, empezaban a vomitar el mucho morapio tragado."(98)

Otras veces el escritor nos da los colores que contrastan por ser diferentes; pero su colorido es alegre:

"El verdor de los campos resaltaba bajo la luz algo anaranjado, única en su matiz, que es tan propia del vergel granadino."(99)

Estos son los modelos que pueden comprobar el contraste entre un colorido alegre y un colorido sombrío. Sin embargo, qué color le podríamos atribuir a la obra de Carpentier. Su novela registra una rica gama de colores que saltan inmediatamente a la vista. Veamos:

Al paso de los porteadores, vestidos de encarnados, (pág.11).
y trajes de listados en anaranjado y azul, (pág.12)
en cuya selva interior de mármoles encarnados, (pág.12)
con cintas de raso encarnado para unir las en folio, (pág.14)
para justificar el uso persistente de un par de vestidos negros, (pág.18)

Al compás de los tambores pintados con los mismos azules y rojos de las escarapelas revolucionarias, (pág.18)
hombres descalzos vestidos de una larga túnica blanca, (pag.30)

97 Alejo Carpentier, Ob.Cit., pág. 71

98 Ibidem, pág.106

99 Ibidem, pág. 75

que lo condujo a una enorme tierra a la que llamó
'Tierra Verde, (pág.54)
fíbulas de poco precio, cuentas de ámbar, collares
de abalorios, pero, sobre todo, paños encarnados
-pues- parece que les atrae sobremanera el color
encarnado, (pág.56)
cayendo al suelo y rebotando orientales destellos en
el amaranto de las alfombras, (pág.64)
sin olvidar los muchos bonetes colorados, comprados
por mí en los bazares de Sevilla, recordando, en ví-
peras de zarpar, que los monicongos de Vilandia eran
sumamente aficionados a las telas y ropas coloradas, (pág.87)
y ya no sabíamos qué hacer con tantos papagayos como
cagaban ya, en blanco, en blanco de cagaleche, la ma-
dera de las cubiertas, (pág.89)
sugiere, de inmediato, una visión de alcázares, heral-
dos, mitras y terciopelos, con púrpuras evocadoras de
las romanas, (pág.96)
y luego se ponían nuestros bonetes rojos, (pág.96)
repasó las hojas amarillas, todavía olientes a remo-
tos salitres, (pág.106), etc.

La enumeración anterior nos lleva a afirmar que el color
que predomina es el rojo, y el segundo lugar, lo ocupa el ver-
de. Esto nos hace recordar lo que dice Carpentier: "La brillan-
te policromía de nuevos materiales desconocidos del barroco eu-
ropeo: piedra roja, azul, verde, mosaico, metales, incrustacio-
nes que alían el color y, en consecuencia, aprovecha con demen-
cial prodigalidad el juego de texturas, a la complejidad de sus
entramados."(100)

100 Françoise Wagener, "Alejo Carpentier: el descubrimiento de
América Latina apenas comienza" en Diorama: suplemento cul-
tural de Excelsior, (México, D.F., 2 de mayo de 1976), pág.2

Por todo lo que se expuso en este apartado, el contraste característica barroca, se comprueba en El arpa y la sombra. Además, he tratado de demostrar que el color que predomina en la novela es el rojo.

LA REUNION DE LAS ARTES.

Este es un rasgo barroco, típico en las novelas de Carpentier, que no quiero que pase desapercibido, porque es tan importante como la parodia. A nadie puede ocultársele -ya que lo han dicho muchos críticos- la preocupación de Carpentier por reunir las artes con la literatura. En El arpa y la sombra he observado que se reafirma esta constante. Pero, si buscamos los porqué, hay que decir que el mismo Carpentier ha comunicado que realizó estudios de música y arquitectura. El otro, es una afición del barroco clásico incluir en cada una de sus obras a las diversas artes. Entonces es posible afirmar que de ambas influencias proviene esta inquietud.

Para poder constatar este rasgo barroco, veamos como aparecen en la novela que me ocupa.

La descripción que elabora de uno de los pasillos del Vaticano indica que es un conocedor de lo que ahí existe, porque enumera los objetos. En este pasaje hace mención de la pintura, "pasaban óleos oscuros, retablos ensombrecidos":

"A ambos lados del largo larguísimo camino, se guido entre paredes de salas y galerías, pasaban óleos oscuros, retablos ensombrecidos por el tiempo, tapicerías apagadas en sus tintes, que mostraban acaso, para quién lo mirara con curiosidad de forasteros visitantes, alegorías

mitológicas, sonadas victorias de la fe, orantes rostros de bienaventurados o episodios de ejemplares hagiografías." (101)

Como recurso importante cita a la pintura, porque es el medio por el cual se puede crear la imagen falsa del Gran Almirante que lo llevará a ser venerado en las iglesias. Al mismo tiempo: nos dice irónicamente como ha sido una costumbre, el dar imágenes falsas, como es el caso de Andrea Doria:

"Ferviente admirador de su héroe, el historiador católico había magnificado las virtudes que agigantaban la figura del insigne marino genovés, señalándolo como merecedor de un lugar destacado en el santoral, y hasta en las iglesias -cien mil iglesias...-, donde se venerara su imagen (imagen harto imprecisa hasta ahora, ya que no se tenían retratos suyos corporidad y carácter gracias a las investigaciones guiadoras de algún pincel inspirado que diese al personaje la fuerza y expresión que el Bronzino, retratista de César Borgia, había conseguido al ilustrar la figura del insigne marino Andrea Doria en óleo de una excepcional belleza."(102)

Cuando nos narra el descubrimiento que hace Mastai de la belleza de la ciudad de Génova, al par de este hecho, el autor elabora una descripción de Andrea Doria basándose en la pintura que le hizo el Bronzino:

"Harto prolongada, exasperante a veces, la demora en Génova había sido fructífera en descubrimientos para el joven canónigo, maravillado, a cada paso, por el esplendor de la soberbia ciudad de los Doria, apellido de áurea sonoridad, toda llena del recuerdo de Andrea, el almirante insigne, representado en laudatorias pinturas alegóricas, de torso desnudo, barbas encrespadas, y emblemático tridente en mano, como viva, posible y presente imagen de Poseidón."(103)

101 Alejo Carpentier, Ob.Cit., pág. 11

102. Ibidem, pág. 16

103 Ibidem, pág. 23

Otra referencia a la pintura, la encontramos cuando nos describe el ambiente de pobreza de los conde Mastai-Ferretti:

"Mal ocultaban los retratos de familia, las marchitas tapicerías, los grabados algo cagados de moscas, los altos aparadores y desvaídas cortinas..."(104)

También el autor se ocupa de mencionarnos los bailes del continente americano durante el siglo XIX. La danza que se bailaba por todo el continente es la que relata en esta cita:

"en aquella urbe ultramarina donde, en conventillos, pulperías y quilombos, se bailaba La Refalosa y el ¿Cuándo, mi vida, cuándo?, intencionada danza que sonaba, en aquellos días, a todo lo largo y ancho del continente americano, a no ser que, tras de paredes, se armara la bárbara algarabía de tambores aporreados en 'tangos' -como aquí le llamaban- por pardos y morenos."(105)

Como se sabe la danza es un arte que se caracteriza por una serie de movimientos cadenciosos del cuerpo al son de instrumentos musicales. En la obra, la identificamos cuando Cristóbal Colón nos cuenta sobre sus experiencias con las mujeres:

"las de ojos alcoholados que, bailando, hacían volar mariposas tatuadas sobre sus vientres; las otras -moras, casi siempre- que se guardan en la boca las monedas dadas para defender la lengua propia de lenguas intrusas; "(106)

Una cita más, donde Carpentier nos muestra, su conocimiento sobre el tipo de música y bailes que ambientaban los salones de la aristocracia europea del siglo XIX:

"después de frecuentar una brillante sociedad romana que lo acogía calurosamente por su ape

.104 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 17

.105 Ibidem, pág. 25

.106 Ibidem, págs. 46-47

llido, aunque ignorante de que, muy a menudo, falta de moneda para comer en fonda, lo que más apreciaba el joven en las recepciones -más que el escote de las hermosas damas, más que los bailes donde aparecía ya la licencia sa novedad de la valse, más que los conciertos dados por músicos en ricas mansiones-"(107)

Por último, con respecto a la danza. Una de las evocaciones del Papa Pío IX manifiesta una de sus experiencias con sus hermanas: el baile.

"trayéndole recuerdos de las ruedas entre toques de campanas que, asidas de la mano, bailaban en el traspatio de la vasta casa solariega de sus hermanas mayores."(108)

Lo que el Papa pretende con la canonización de Colón, es unir religiosamente a los dos continentes, así el tamaño de Colón lo compara con El Coloso de Rodas por su posición; pero además, el autor se está refiriendo a la escultura, es decir, se vale de una comparación con este arte:

"No. Lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América, sería un santo de ecuménico culto, un santo de renombre ilimitado, un santo de una envergadura planetaria, incontrovertible, tan enorme que, mucho más gigante que el legendario Coloso de Rodas, tuviese un pie asentado en esta orilla del Continente y el otro en los finisterres europeos, abarcando con la mirada, por sobre el Atlántico, la extensión de ambos hemisferios." (109)

Se alude también a la escultura cuando el autor relata las consecuencias que sufrieron los italianos durante la invasión napoleónica:

[107] Alejo Carpentier, Ob. Cit., págs. 18-19

[108] Ibidem, pág. 13

[109] Ibidem, pág. 36

"Además, los tiempos eran duros: con su devastadora Campaña de Italia, Bonaparte lo había revuelto todo, ocupando Ferrara y Bolonia, apoderándose de la Romagna y de Ancona, humillando la iglesia, expoliando los Estados Pontificios, encarcelando cardenales, ocupando la misma Roma, llevando la insolencia hasta arrestar al Papa y apoderarse de venerables esculturas, orgullo de monasterios cristianos, para exhibirlas en París -¡colmo del escarnio!- entre los Osiris y Anubis, halcones y cocodrilos, de un museo de antigüedades egipcias..."(110)

En la última parte de la novela, la escultura es nombrada irónicamente. Porque el Gran Almirante sabrá si es merecedor de estatuas:

"Le había llegado el momento de saber si, en lo adelante, merecería estatuas con laudatorio epígrafe o algo más trascendente y universal que una imagen de bronce, piedra o mármol parada en medio de una plaza pública."(111)

En la defensa de las autoridades españolas de los restos del protagonista, lo escultórico es lo que nos salta a la vista:

"Las autoridades españolas, temerosas de que se propaguen las llamas de la rebelión, despachan los despojos mortales del Gran Almirante a La Habana, en cuya catedral habrían de quedar, en espera de volver a Santo Domingo, donde había el proyecto de levantar un panteón con esculturas, alegorías y todo: algo que fuese digno de tan insigne difunto."(112).

Si en las citas anteriores hemos visto cómo Carpentier obedece al rasgo barroco de la unión de artes como la pintura, la danza y la escultura. Veamos ahora cómo aparece la arquitectura.

110 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 17

111 Ibidem, pág. 135

112 Ibidem, pág. 138

En el siguiente párrafo se reúne el repique de las iglesias romanas; pero se enfatiza en la iglesia barroca de Gesú. Con esta enumeración puede concluirse que se está refiriendo a la arquitectura:

"El Vicario del Señor solía identificar algunos bronces por los timbres que le traía la brisa. Este, leve, de repique apretado, era de la barroca iglesia de Gesú; aquél, majestuoso y pausado, más cercano, de Santa María Maggiore; aquel otro, cálido y grave, de Santa María sopra Minerva, en cuya selva interior de mármoles encarnados se inscribía el humano rastro de Catalina de Siena, la ardiente y enérgica dominica, apasionada defensora de su antecesor Urbano VI," (113)

Copio, en seguida, otro párrafo donde se narran las características arquitectónicas de la urbe genovesa:

"Y ahora que el 'Heloísa' entraba en las ondas terrosas del Río de la Plata, evocaba aún Mastai la suntuosa escenografía portuaria dejada atrás, en el fasto de la urbe de palacios rojos y palacios blancos, cristalerías, balaustradas, glorias rostrales y esbeltos campanilos."(114)

Añado otra, donde Carpentier menciona uno de los elementos que conforman la Basílica de San Pedro, además no olvida a Bernini, arquitecto de construcciones barrocas:

"El Invisible -sin peso, sin dimensión, sin sombra, errante transparencia para quien habían dejado de tener un sentido las vulgares nociones de frío o calor, día o noche, bueno o malo- llevaba varias horas vagando entre los brazos abiertos de las cúadriples columnatas de Bernini, cuando se abrieron las altas puertas de San Pedro. Quien tanto había navegado sin mapas no pudo menos que mirar con sorna a los muchos turistas que, aquella mañana, consultaban sus guías y Baedekers ante de engolfarse en la basílica y tomar rumbo cierto hacia los más famosos portentos de aquel Palacio de Maravillas..."(115)

113 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 12

114 Ibidem, pág. 24

115 Ibidem, pág. 135

Finalmente, identificamos a la música. Este rasgo, tan característico, en la obra de Carpentier lo ejemplifico con esto que se oye en el Altar de la Confesión:

"Atrás quedaron las ochenta y siete lámparas del Altar de la Confesión, cuyas llamas se habían estremecido más de una vez, aquella mañana, entre sus cristalerías puestas a vibrar de concierto con los triunfales acentos del Tedeum cantado por fornidas voces de la cantoría pontifical;"(116)

Vocablos exclusivos de la música como: cuerdas, pianoforte, teclado, tocar, sonatinas de Muzio Clementi, piezas del Padre Martini, nocturnos de Field, instrumento, son los que localizamos en este párrafo:

"Cada semana se le reventaban dos o tres cuerdas más al añejo pianoforte, de amarillento teclado, donde María Virginia y María Olimpia se empeñaban todavía en tocar, a dos o cuatro manos, sonatinas de Muzio Clementi, piezas del Padre Martini o unos Nocturnos -hermosa novedad- del inglés Field, fingiendo que no advertían el silencio de ciertas notas que, por ausentes del instrumento, habían dejado de responder al tacto desde hacía varios meses."(117)

He dejado al final esta escena donde la conversación entre Mastai y las señoritas Cotapos gira, exclusivamente, sobre la música e inclusive sobre melodías populares:

"Asiduamente visitó a unas señoritas Cotapos, muy aficionadas a la buena música, que, como era de esperarse, y en consideración a la torura del visitante, le hicieron escuchar más de una vez el Stabat Mater de Pergolesi. (-'Es curioso -pensaba Mastai-: Con una partitura, un compositor muerto a los veintiséis años ha logrado una fama universal que el viejo Palestrina

116 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 11

117 Ibidem, pág. 17

con su obra enorme, escrita durante el transcurso de su larga vida.') -'Famosísima es también aquí su ópera de La Serva Padrona -decían las señoritas Cotapos-, y conocemos algunos trozos de ella. Pero su argumento chocaría a Vuestra Reverencia por lo atrevido'. Mastai agradecía el escrúpulo con sonrisa indulgente aunque un tanto hipócrita, pues bien se acordaba que él y su hermana Maria Tecla se habían divertido de lo lindo, en Senigallia, una tarde, canturreando las partes de los dos únicos personajes -un tercero era mudo- de esa amable bufonada puesta en el atril del martrecho piano hogareño. Por las muchachas chilenas conoció algunos de los villancicos que cada año, en Navidades, alegraban la ciudad -bastante gris y melancólica-, decían ellas, a todo lo largo del año. Uno, de melodía muy popular, le encantó por su fresca aunque ríspida candidez:

Señora Doña María,
Yo vengo de muy lejos
y a su niñito le traigo
Un parcito de conejos."(118)

Este es el otro mecanismo: la reunión de las diversas artes, también presente, en la novela de Alejo Carpentier. También, como advierten los teóricos, una característica barroca.

HIPERBOLE.

Otro rasgo que debo señalar, porque me parece indispensable, es la preocupación de los escritores barrocos por hiperbolizar. La literatura barroca no es más que una hipóbole y se confirma por el abuso de la artificialidad, es decir, exageran. Se convierte en literatura del despilfarrero.

En El arpa y la sombra ya he tratado demostrar la exageración de los artificios. Sin embargo, ahora quiero ejem-

plificar con algunos párrafos, donde la hipérbole aparece en su sentido tradicional, porque ya le hemos visto como abuso de artificios.

La primera hipérbole, en América, surge de los labios de Cristóbal Colón al nombrar las cosas del continente. La sorpresa permite la exageración, aunque no mentía al decir:

'Es ésta la tierra más hermosa que ojos humanos hayan visto...', y por ahí seguimos, con afinación de epitalamio. En cuanto al paisaje, no he de romperme la cabeza: digo que las montañitas azules que se divisan a lo lejos son como las de Sicilia, aunque en nada se parecen a las de Sicilia. Digo que la hierba es tan grande como la de Andalucía en abril y mayo, aunque nada se parece, aquí, a nada andaluz. Digo que cantan ruiseñores donde silban unos pajaritos grises, de pico largo y negro, que más parecen gorriones. Hablo de campos de Castilla, aquí donde nada, pero nada, recuerda los campos de Castilla."(119)

La belleza de las Antillas desfila ante los ojos del protagonista. Las islas de colores, esbeltas, calvas, islas donde canta el viento. Islas que Carpentier hiperboliza, al menos en el número y la variedad:

"Islas, Islas, Islas... De las grandes, de las mínimas, de las ariscas y de las blandas; isla calva, isla hirsuta, isla de arena gris y líquenes muertos; isla de las gravas rosadas, subidas, bajadas, al ritmo de cada ola; isla quebrada -perfil de sierra-, isla ventruda -como preñada-, isla puntiaguda, del volcán dormido; isla puesta en un arco-iris de peces-loros; isla del espolón adusto, del bigarro en dienteperro, del manglar de mil garfios; isla montada en espumas, como infanta hablada de encajes; isla con música de castañuelas e isla de bramantes fauces; isla para encallar, isla para vararse, isla sin nombre ni historia; isla donde canta el viento

en la oquedad de enormes caracolas; isla del coral a flor de agua, isla del Volcán dormido; Isla Verde-Musgo, Isla Grisgreda, Isla Blancasal; islas en tan apretada y soleada costelación -he contado hasta ciento cuatro- que, pensando en quien pienso, he llamado Jardín de la Reina...Islas, islas, islas." (120)

Hipérbole hacen los europeos de la concepción que tienen del mundo; cuando toman por verdadera una leyenda:

"Así, supe el rinoceronte -in nare cornus- sólo puede ser amansado en sus furores si le ponen delante una joven que descubre su seno al verlo venir, y 'de esta manera' (nos dice San Isidoro de Sevilla) 'el animal depone su fiereza y descansa la cabeza en la joven'. Sin haber visto tan espantable engendro de la naturaleza, sabía cómo el basilisco, reina de las serpientes, mata con la vista a todos sus semejantes, no habiendo pájaro que se pase ileso en su proximidad. Conocía el saura, lagartija que, cuando ya es vieja y se ciegan sus ojos, entra en el agujero de una pared que mira al Oriente, y al salir el sol mira hacia él, se esfuerza en ver y recobra la vista. También me interesaba la salamandra que, como es sabido, vive en medio de las llamas sin dolor y sin consumirse; el uranoscopus, pez así llamado por que tiene un ojo en la cabeza, con el cual siempre mira al cielo; el pez-rémora que, en gran número, puede detener una nave de tal modo que parece haber echado raíces en fondo de rocas; y, como criatura del mar, me interesaba particularmente el alción que en invierno hace su nido en las aguas del océano, y allí saca sus polluelos -y dice también San Isidoro que cuando está sacando sus polluelos se calman los elementos y callan los vientos por espacio de siete días, como obsequio de la naturaleza a esta ave y a sus hijos." (121)

En el siguiente párrafo se exagera la sabiduría del Rey Salomón y se multiplica el número de sus mujeres y sus palacios:

120 Alejo Carpentier, Ob. Cit., pág. 113

121 Ibidem, pág. 48

"Además, era informado de infinitas cosas -vir-
tudes de las plantas, acoplamientos de las bes-
tias, torpezas, imudicias, confusiones, lascí-
vias y sodomías de distintos pueblos- por sus
mujeres, moabitas, amonitas, edomitas, sidonias,
sin hablar de las egipcias - y bien dichoso era
él, sabio varón, bragado varón, que en sus por-
tentoso palacio podía tirarse, según el color
de los días y los rumbos de su antojo, setecien-
tas esposas principales y trescientas concubi-
nas, sin hablar de las forasteras, de las iti-
nerantes, de las inesperadas como la de Saba,
que hasta le pagaban por hacerlo. (¡Secreto
sueño de todo hombre verdadero!) Y sin embar-
go, si vasto y diverso hubiese sido el mundo
conocido por el Rey Salomón, tenía yo la impre-
sión de que sus flotas, en fin de cuentas, sólo
iban a lo seguro. Porque, de no haber sido así,
hubiesen traído noticias de monstruos menciona-
dos por viajeros y navegantes que habían trans-
puesto los umbrales de comarcas aún mal conoci-
das. Según testigos de incuestionable autoridad."(122)

Para mencionar otra, donde también el protagonista narra
la existencia de hombres con características diferentes de las
europeas:

"hay, en Extremo Oriente, razas de hombres sin
narices, teniendo todo el semblante plano; otros,
con el labio inferior tan prominente que, para
dormir y defenderse de los ardores del sol, se
cubren con él toda la cara; otros tienen la bo-
ca tan pequeña que ingieren la comida sólo con
una caña de avena; otros, sin lengua, usando só-
lo de señas o movimientos para comunicarse con
los demás. En Escitia existen los Panotios, con
orejas tan grandes que se envuelven en ellas,
como en una capa, para resistir el frío. En
Etiopía viven los Sciópodos, admirables por sus
piernas y la celeridad de su carrera, y que, en
verano, acostados sobre la tierra en posición
supina, se dan sombras con las plantas de los
pies, tan largas y anchas que pueden usarlas
como quitasoles. En tales países, hay hombres

que sólo se alimentan de perfumes, otros que tienen seis manos, y, lo más maravilloso, mujeres que paren ancianos -ancianos que rejuvenecen y acaban volviéndose niños en la edad adulta."(123)

Hemos tratado de localizar el carácter hiperbólico en la obra de Carpentier. Además, el despilfarro que implica el abuso del artificio me lleva a confirmar, entonces, que la literatura barroca no es más que una hipérbole.

LA SENSORIALIDAD.

El barroco es un arte sensorial por excelencia. Este elemento en la obra de Carpentier juega un papel muy importante, sobre todo, en la descripción de objetos, ambientes, atmósferas, etc.

Veamos, pues, por medio de ejemplos este recurso:

Oído: "El Vicario del Señor solía identificar algunos bronces por los timbres que le traía la brisa". (pág.12); "ritmada tan sólo por el acompasado crujido de los cordajes y el quieto mecimiento de los fanales."(pág.34); "como vibraban en el viento las cuerdas de esa alta arpa que era la nave de los argonautas."(pág.60)

Vista: "pero la visión de la pampa infinita donde, por más que se anduviese,"(pág.26); "Lo ví. Vi lo que nadie ha visto: el monte en forma de teta de mujer, (pág.123).

Gusto: "El renegado se refresca el gaxnate, alabando la calidad de un pésimo morapio que sólo su perenne sed le hace hallar bueno," (pág.21); "Escupían, por incomible, las berzas y nabos," (pág.104); "alzaban un gran cántaro que se les había dado, pidiendo más y más."(pág.95)

Tacto: "en la áspera Cerdeña y en Marsella, ciudad de mucho vicio," (pág.47).

Olfato: " en hedor de caballos, olores de cuero bruto y trompetería de relinchos" (pág.24); "Si Buenos Aires olía a cuero, tenería, arneses, y a menudo -¿a qué negarlo?- a cagajón de caballo, aquí se vivía en sahumerios de incienso" (pág.29); "olfateando brisas cargadas de efluvios nuevos," (pág.58).

Del inventario que hice de las sensaciones percibo que existe un predominio de las sensaciones olfativas y gustativas.

Por lo visto, anteriormente, podemos decir que El arpa y la sombra es una novela barroca. Esta afirmación se sostiene en que he podido comprobar todos los recursos que Severo Sarduy considera típicos de la literatura barroca. Además, he ampliado este análisis con la búsqueda de otros mecanismos que, otros teóricos de las obras barrocas han vislumbrado.

Entonces, conviene explicar el barroquismo de la obra que nos ocupa por medio de la abundancia de expresiones que asedian su significación, por la repetición constante que se entiende como obsesividad por abusar de los recursos y, sobre todo, porque se percibe un juego que implica desperdicio de palabras, dado en función del placer, del arte. Al mismo tiempo, la parodia -elemento importante en la obra barroca- predomina, como una serie de gramas que rompen con la armonía de la obra literaria, para buscar otro efecto artístico y, por último, el espejeo de otros textos en el texto mismo que invita a una lectura en filigrana.

Carpentier, al igual que otros escritores barrocos, reúne las diversas artes. También, como los demás, recurre a hiperbolizar los hechos, a buscar el contraste y la sensorialidad.

El lenguaje de la literatura barroca al carecer de la economía verbal es, a veces, disonante, también sobrecargado y disparatado. Este es el lenguaje que maneja Alejo Carpentier en El arpa y la sombra.

6.- CONCLUSIONES

CONCLUSIONES.

Al analizar El arpa y la sombra de Alejo Carpentier he corrido el riesgo de afirmar que es posible hablar de un neobarroco americano, como una tendencia artística innovadora en la narrativa latinoamericana. He señalado que no surge espontáneamente, porque su antecedente inmediato lo encontramos en el barroco español de los Siglos de Oro. Sin embargo, no por ser éste su antecedente, quiere decir que sea una copia fiel del barroco peninsular de esa época, es más bien, una transformación, un cambio, una ampliación de nuevas formas, desde una perspectiva fundamentalmente americana. Desde luego que mi afirmación se encuentra sustentada en la proposición de Carpentier, es decir, la de un estilo definitorio para la narrativa actual: el barroco. Lo cual permite una independencia del tutelaje europeo padecido por largos años en lo que respecta a la creación artística.

Además, a lo largo de mi estudio sobre El arpa y la sombra, he ido analizando algunos elementos que me han parecido importantes. Uno de ellos es el proceso narrativo; efectivamente no hice un análisis de la estructura, más bien, me concreté a analizar la forma como hizo la novela. Percibí que la elaboración tiene como base fundamental el viaje. Este elemento -tantas veces utilizado por Carpentier- le permite ordenar las acciones de sus protagonistas de una manera distinta de la novela tradicional.

Podemos afirmar que Alejo Carpentier en todas sus obras muestra el mismo interés por el tiempo y la historia; y en esta obra, todos sus personajes, al insertarse en este

mundo maravilloso y a la vez intenso, adquieren una dimensión humana. En El arpa y la sombra el tiempo es historia colectiva e individual. Es la cotidianidad de la vida del hombre Colón y parte del suceso histórico en donde él tuvo una participación importante. Hombre e historia se conjugan en un mismo tiempo pasado. Sin embargo, Carpentier juega con ese tiempo pasado. La historia pasada se vuelve presencia actual en la novela.

Carpentier retoma, como otros escritores, el tema de la invención de América, pero lo hace desde una perspectiva contemporánea, desde una mentalidad moderna. Hace hablar los textos históricos para recrearlos y "neobarroquizar" los acontecimientos. Por este motivo Colón, gracias a la maestría de Carpentier, se trastoca en hombre contemporáneo, y por ser un hombre común, es un personaje que codicia el futuro. Entonces, el tema de la invención de América al ser recreado por el escritor cubano permite dar una dimensión peculiar al problema del tiempo y de la historia.

En El arpa y la sombra, también, traté de encontrar la teoría de Carpentier sobre lo real maravilloso, y si esto forma parte de su nueva poética para la novela latinoamericana. No me he quedado en este estudio, rastreeé, además en la obra lo que él llama los contextos, los cuales, cree Carpentier, deben ser la praxis de todo escritor latinoamericano. Y, en efecto, para Carpentier forman parte de su práctica creadora, recurrencia que le permite resolver dificultades en el momento creativo.

Mi estudio termina con los recursos empleados por Carpentier en su novela, y son: la intertextualidad, la

la intratextualidad, la parodia, la proliferación, la sugtitución, la condensación, mismos recursos que ha propues- to Severo Sarduy para teorizar sobre el neobarroco america- no. Sin embargo, el novelista integra, además, otros ele- mentos como la reunión de las artes, la sensorialidad, el contraste, el colorido y la mezcla de giros del habla cul- ta y de la vulgar. Esto permite afirmar la renovación li- teraria descubierta por el escritor cubano.

Alejo Carpentier cumple su misión de escritor con esta novela, en ella, como en otras, nos asombramos de su erudición, y si algunos lo han criticado como teórico, creo que muchas de sus proposiciones son válidas. América nece- sita de un estudio profundo, porque a través de él, sabre- mos realmente porqué somos latinoamericanos.

Es una lástima que mis conocimientos sobre la obra de Carpentier lleguen hasta aquí, pero es posible que otros puedan penetrar más profundamente en su indagación crítica.

7.- BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

- 1.-ALONSO, Dámaso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo" en Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid, Edit.Gredos, 1957, 497-579 págs.
- 2.-CARPENTIER, Alejo, Esue-Yamba-Ó. La Habana, Edit. Arte y Literatura, 1977.
- 3.- ----- Los pasos perdidos. 11 ed. México, Cía. General de Ediciones, 1971.
- 4.- ----- El reino de este mundo. Montevideo, Edit.Arca, 1966.
- 5.- ----- Guerra del tiempo. 5a.ed. Barcelona, Barral editores, 1970.
- 6.- ----- El siglo de las luces. Barcelona, Barral editores, 1970.
(Edic. de bolsillo No.52)
- 7.- ----- El recurso del método. 2a.ed. México, Siglo XXI editores, 1974.
- 8.- ----- El concierto barroco. 5a.ed. México, Siglo XXI editores, 1975.
- 9.- ----- La consagración de la primavera. 5a.ed. México, Siglo XXI editores, 1979.
- 10.- ----- El acoso, El derecho de asilo. Buenos Aires, Editora Latina, 1975.
- 11.- ----- El arpa y la sombra. La Habana, Edit. Letras cubanas, 1979.
- 12.- ----- Razón de ser. La Habana, Edit. Letras cubanas, 1980.
- 13.- ----- La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. México, Siglo XXI editores, 1981.

- 14.- ----- Tientos y diferencias. Montevideo, Edit. Arca, 1967.
- 15.- CELORIO, Gonzalo. "Alejo Carpentier: el barroco metafórico" en Sábado:suplemento de Unomásuno, No.130, (México,D.F., 3 de mayo de 1980),21-23 págs.
- 16.- COLON, Cristóbal. Los cuatro viajes del Almirante y su testamento. 6a.ed. España, Espasa-Calpe,1977, {Colpé.Austral No.633}
- 17.-CAMACHO GINGERICH, Alina. "Las vacaciones de Sísifo. Los pasos perdidos de Carpentier" en La Semana de Bellas Artes, No.129, (México,D.F., 21 de mayo de 1980), 2-6 págs.
- 18.-CALVA, José Rafael. "La influencia de la música en la novelística de Alejo Carpentier" en La Semana de Bellas Artes, No.129, (México,D.F., 21 de mayo de 1980), 7 págs.
- 19.-DE LA ENCINA, Juan. El estilo barroco, México, UNAM, 1980.
- 20.-DEBRAY, Régis. "Alejo Carpentier y el realismo" en La Semana de Bellas Artes, No.129, (México,D.F., 21 de mayo de 1980), 10-11 págs.
- 21.-FUENTES, Carlos. "Alejo Carpentier y la búsqueda de utopía" en Sábado:suplemento de Unomásuno, No.136, (México,D.F., 14 de junio de 1980), 3+5 págs.
- 22.-GALINDO, Carmen. "El barroco con bongó" en Los universitarios, No.64-65, (México,D.F., enero de 1976), 15-17 págs.
- 23.-HARSS, Luis. "Alejo Carpentier, o el eterno retorno" en Los Nuestros, Buenos Aires, Edit.Sudamericana, 1971, 51-86 págs.
- 24.-HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte II, Madrid, Edic.Guadarrama, 1969.
- 25.-LEANTE, César, et al., Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, La Habana, Casa de las Américas, 1977,554 págs. (Serie valoración múltiple)
- 26.-MORALES, Miguel Angel. "La consagración de Carpentier" en Diorama:suplemento cultural de Excelsior, (México,D.F., 4 de mayo de 1980), 10-11 págs.

- 27.-O'GORMAN, Edmundo. La invención de América. 2a.ed. México, Fondo de cultura económica, 1977. (Colec.Tierra firme)
- 28.-OSPOVAT, Lev. "El hombre y la historia en la obra de Alejo Carpentier" en Islas No.51, Revista de la Universidad de Las Villas, (mayo-agosto, 1975), 181-197 págs.
- 29.-OCAMPO, Aurora M. "El realismo mágico y Alejo Carpentier" en La Semana de Bellas Artes, No. 65, (México,D.F., febrero 28, 1979), 2-3 págs.
- 30.-PALERMO, Zulma, et al. Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier. Argentina, Fernando García Cambeiro, 1972.
- 31.-RAMA, Angel. "La sinfonía de los 'adioses' de Alejo Carpentier" en Revista de la Universidad, Vol. XXXIV, núm.10, (México,D.F., junio de 1980),1-13 págs.
- 32.-SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco" en América Latina en su literatura. México, Siglo XXI editores, 167-184 págs.
- 33.-TREJO PUENTES, Ignacio. "La consagración de Alejo Carpentier" en La Semana de Bellas Artes, No.129, (México,D.F., 21 de mayo de 1980), 8-9 págs.
- 34.-VANEGAS ARROYO, Blas. "Concierto barroco" en Diorama:suplemento cultural de Excelsior, (México,D.F., 4 de mayo de 1980), 6-7 págs.
- 35.-VAZQUEZ AMARAL, José. "Carpentier con pantalones largos" en Diorama:suplemento cultural de Excelsior, (México,D.F., 4 de mayo de 1980), 8-9págs
- 36.-WAGENER, Francoise, "Alejo Carpentier: el descubrimiento de América Latina apenas comienza" en Diorama: suplemento cultural de Excelsior, (México, D.F., 2 de mayo de 1976), 2-3 págs.

I N D I C E

	Pág.
1.-INTRODUCCION	2
2.-EL PROCESO NARRATIVO	8
3.-LA CONCEPCION DEL TIEMPO Y LA HISTORIA..	15
4.-LA INVENCION DE AMERICA Y LO REAL MARAVILLOSO.....	24
5.-LOS RECURSOS DEL BARROCO	62
6.-CONCLUSIONES	129
7.-BIBLIOGRAFIA	133