

Universidad Nacional
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Trabajo de graduación para aspirar al grado de Licenciatura
en Literatura y Lingüística con énfasis en Literatura

DEL LADO ACÁ DE LAS CANDILEJAS:
configuraciones teatrales en cinco relatos
de *Guerra del tiempo*, de Alejo Carpentier

Presentada por

Damaris De la O Arias
Gabriela Salas Núñez

A mami y a Andrés por ser mis compañeros incondicionales y mi apoyo permanente.
A mi hija Ariana, cuya sonrisa me hace recordar que con ella interpreto el papel más importante y hermoso de mi vida.
A Margarita Rojas por su valiosa orientación y sobre todo por confiar siempre en nosotras.

Damaris

A mis papás, por cada segundo, sobre todo por los libros,
a Margarita Rojas que me enseña a leerlos.

Gabriela

Agradecimientos

Queremos agradecer especialmente a nuestra profesora y consejera Flora Ovaes por compartir con nosotras sus muchos conocimientos y su entusiasmo por los libros durante estos años de formación académica. Sus observaciones y sugerencias fueron de gran ayuda para la elaboración de este trabajo.

Porque en mi vida has representado de la mejor forma tres papeles: el de amiga, compañera y confidente, gracias Gaby.

Damaris

A Damaris, por el tiempo, el cariño y la lealtad.

A Selene, Francisco y Mauricio por su amistad incondicional.

Gabriela

ÍNDICE

Dedicatoria iv

Agradecimientos v

Resumen viii

Capítulo I. Introducción 2

- Hipótesis 8
- Objetivos 8
- Justificación 8
- Estado de la cuestión 14
- Marco teórico 3

Capítulo II: Allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis

- El personaje 66
- Los ejecutantes sin rostro, desconocidos, invisibles: “Oficio de tinieblas” 68
- Oculto detrás de una cortina: “Viaje a la semilla”75
- Siempre semejante a sí mismo: “Semejante a la noche”79
- Un actor de compañía desbandada: “El camino de Santiago”85
- La silueta oscura en el rectángulo luminoso de una ventana: “El derecho de asilo” 90
- Innumerables tejidos unidos a la existencia:
- El disfraz 95
- Se estaba en carnavales: el carnaval 102

Capítulo III: Era el mundo mágico del teatro

- Espacio y tiempo107
- Ese retablo del polvo, la ceniza, la nada: “Oficio de tinieblas” 109
- Era el amanecer El reloj acababa de dar las seis de la tarde: “Viaje a la semilla”118
- Como una especie de batalla librada por encima del tiempo: “Semejante a la noche”121
- Entre jornadas llevadas en movimiento presto: “El camino de Santiago”126
- Hastiado de su inactividad en un tiempo sin tiempo: “El derecho de asilo” 130

Conclusiones 135

Referencias bibliográficas 142

RESUMEN

El tema del mundo como teatro es recurrente a lo largo de la historia de la literatura. Desde el Renacimiento hasta nuestros días, grandes escritores han encontrado en este tópico la manera de expresar, principalmente, su percepción del paso del tiempo y del papel que desempeña el ser humano durante su breve existencia.

En el siguiente estudio se mostrará la manera en que, en cinco relatos de la colección *Guerra del tiempo*, Alejo Carpentier retoma el tema del teatro para construir una imagen del hombre, quien debe luchar incansablemente para el mejoramiento de sus circunstancias socio-históricas.

En el capítulo I se resumen los planteamientos de Anne Ubersfeld y de Iuri Lotman sobre los elementos semióticos del género teatral, así como a los estudios de José Antonio Maravall y Mijail Bajtín acerca de la cultura del Renacimiento y el Barroco. Posteriormente, se hace referencia a los análisis literarios de los cuentos seleccionados, a saber: “Oficio de tinieblas”, “Viaje a la semilla”, “Semejante a la noche”, “El camino de Santiago” y “El derecho de asilo”.

En el capítulo II se explica la manera en que los personajes de los cuentos presentan características de actores teatrales que desempeñan un papel y si cumplen o no con la función épica que plantea Carpentier para sus personajes. Además, se analizan los rasgos carnalescos que ayudan a reforzar la imagen de un mundo teatral.

El capítulo III se refiere a las simetrías que existen entre las estructuras espacio-temporales de los cuentos con el escenario y con los dos tiempos del teatro; el de la representación y el de la acción representada.

Finalmente, el último capítulo, mediante las conclusiones, sintetiza la idea planteada por Carpentier sobre el papel social del ser humano.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Introducción

La obra del escritor cubano Alejo Carpentier es reconocida como un clásico de la literatura del siglo XX. La temática que desarrolla y su manejo estilístico son un reflejo de una nueva propuesta literaria que pretende replantear la función del arte dentro del contexto latinoamericano. Esta se ve concretada en la teoría de lo real maravilloso, la cual es tan rica que permite explorar sus textos desde distintas y muy variadas perspectivas. De ahí que se hayan hecho estudios sobre la estructura y el contenido de sus textos, siguiendo enfoques que van desde lo histórico hasta lo alquímico, pasando por diferentes expresiones artísticas como la música, la arquitectura y la pintura.

Sin embargo, la mayoría de los estudios se limitan a analizar lo histórico, o bien, la estructura temporal. Son pocos los críticos que dejan la línea tradicional y se adentran en otros temas que han pasado inadvertidos para la mayoría, a pesar de que forman parte importante de la vasta cosmovisión propuesta por Carpentier y que ampliarían las posibilidades significativas de su obra.

Esta investigación abarca uno de estos temas: el teatro, que a pesar de las múltiples alusiones a este género presentes en la obra carpenteriana, ha sido apenas mencionado por unos pocos estudiosos. El análisis de este tópico y su relación con los planteamientos que hace Carpentier sobre la función de la literatura latinoamericana podría contribuir a ampliar la óptica bajo la cual se han leído sus textos.

Hipótesis

Las narraciones que forman *Guerra del tiempo* son, en términos estructurales y semióticos, comparables a los cánones de la representación teatral.

Objetivo general

Demostrar la relación existente entre la estructura teatral y la estructura narrativa en cinco cuentos de Alejo Carpentier.

Objetivos específicos

1. Identificar los rasgos del personaje teatral en los protagonistas de los relatos seleccionados.
2. Estudiar la forma en que la estructuración del escenario teatral corresponde al mundo mostrado en los cuentos de Carpentier.
3. Señalar las correspondencias que existen entre el tiempo de la representación teatral y el tiempo de los acontecimientos en las obras por analizar.

Justificación

La obra de Alejo Carpentier pretende dar una nueva concepción a la literatura latinoamericana. Uno de sus principales intereses es revelar, por medio de nuevas formas estéticas, una visión del Hombre, cuyo propósito debería ser mejorar las circunstancias en que le ha tocado vivir.

En la obra narrativa de este autor los personajes se mezclan y confrontan con elementos intertextuales como la música, la alquimia, el teatro, la arquitectura, la reelaboración histórica y la idea de un tiempo que puede ser recurrente, en espiral o invertido. Lo que da como resultado un nuevo tipo de literatura.

Al querer analizar el estilo utilizado por Carpentier en sus obras, debemos hablar indudablemente del Barroco, sin embargo, es el mismo autor quien nos explica que su barroquismo no es una copia de aquel del Siglo de Oro español, sino una manera de presentar nuestra realidad latinoamericana. Para Carpentier, la tarea de todo escritor comprometido es que, a través de las palabras, el lector tenga “la sensación de color, la densidad, el peso, el tamaño, la textura, el aspecto del objeto”. Debe hacer que el lector pueda:

palpar, valorar y sopesar el objeto. Esto sólo se logra mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. Si se anda con suerte – literalmente hablando, en este caso - el propósito se logra. El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo (Carpentier, 1967: 39).

El barroco latinoamericano vislumbrado en la obra carpenteriana es inspirado por la misma riqueza biológica y mezcla cultural propias de nuestro continente. Sin lugar a dudas, fue esta simbiosis la que llevó al escritor cubano al descubrimiento de lo maravilloso en nuestra realidad latinoamericana:

En América Latina basta abrir los ojos, abrir los oídos del entendimiento, observar una cantidad de cosas nunca antes vistas, nunca descritas que hay en torno nuestro, y ahí está todo el mundo surrealista, al estado natural, normal, que es lo que he llamado lo real maravilloso de ciertas realidades latinoamericanas existentes y no en fabricarlas (...). Nosotros lo maravilloso lo tenemos al estado bruto, al estado puro, y ahí está definido lo real maravilloso (Carpentier, 1987: 159).

De esta manera justifica Carpentier “la creación” de esta corriente estética que hasta el día de hoy sirve de inspiración para muchos escritores.

A pesar de ello, el compromiso de Carpentier como escritor y artista no termina ahí. Su propósito no era simplemente mostrar el paisaje latinoamericano, sino construir, con base en estos elementos, una dimensión épica. Así, los acontecimientos que conforman una narración deben superar lo anecdótico y recobrar una dimensión universal. Para él, esta debería ser la misión del escritor actual. Con ello, Carpentier no llama solo al compromiso, sino también a “mejorar lo que es”.

La dimensión universal a la que se alude en las obras carpenterianas se alcanza en el momento en que los personajes comprenden la idea de que la verdadera esencia del Hombre reside en el mejoramiento de lo ya existente.

Es constante en Carpentier la idea de que la auténtica dimensión y grandeza del ser humano se encuentra en “el reino de este mundo”. El hombre debe ser capaz de imponerse tareas y actuar de tal manera que su vida deje una huella en la historia, sin

embargo, dicha pretensión no debe estar al servicio de lo individual, sino al perfeccionamiento de una colectividad.

En ocasiones, al leer los relatos de Carpentier el lector deja de percibir los límites temporales, como si todas las épocas fueran un “gran tiempo”. Quizás por ello no es gratuito el hecho de que mediante un ingenioso juego de palabras, Carpentier pareciera eludir el tiempo que nos separa del Siglo de Oro español, al homologar “El gran teatro del mundo” con su recurrente frase “El reino de este mundo”. Es así como el mundo se convierte en un gran escenario; espacio donde los personajes tendrán que cumplir de la mejor manera el papel que se le ha asignado, durante el poco o mucho tiempo que les corresponda actuar. Esta idea se refuerza con la constante referencia a términos y estructuras teatrales en toda la obra del autor, a tal punto que logra unificar dos grandes artes: el teatro y la narrativa.

La crítica literaria ha privilegiado el elemento histórico en la obra de Alejo Carpentier, sobre todo en las novelas. Además de ello, se ha interesado grandemente en mostrar la manera en que lo real maravilloso se manifiesta en su estilo literario.

El mismo autor afirma¹ que para plasmar esta visión maravillosa de la realidad americana, el estilo narrativo debe ser barroco, pues es el que permite definirla y nombrarla de la mejor manera.

Consideramos que, si bien el barroco es característico del estilo narrativo de Carpentier, también hay otros elementos relacionados con el barroco que han sido apenas mencionados por la crítica. Tal es el caso del tópico que concibe al mundo como un teatro, y, por ende, al ser humano como un actor. Esto, a pesar de que es evidente la recurrencia del uso de terminologías teatrales en las novelas de este autor, para describir los espacios o referirse a las acciones de los personajes. De ahí que nuestro mayor interés radica en estudiar si estos códigos teatrales se manifiestan también en los cuentos que componen *Guerra del tiempo*, pues en estos textos los vocablos que aluden al espectáculo teatral no son tan explícitos como en la novelística.

Creemos que este trabajo podría ampliar los enfoques desde los cuales se analiza la obra de este autor cubano, y más específicamente de sus cuentos, los cuales, al igual que sus novelas y ensayos, poseen una gran riqueza literaria.

La producción cuentística de Alejo Carpentier se desarrolla fundamentalmente en la etapa 1923-1958. En 1958 Carpentier publica en México *Guerra del tiempo* obra que incluye tres de sus relatos más famosos: “Viaje a la semilla”, “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago”, junto a la novela *El acoso*.

Años más tarde, en 1965, publicará dos cuentos más: “Los advertidos” y “El derecho de asilo”. Estos dos textos, además de “Oficio de tinieblas” (relato que ya había sido publicado desde 1944 en la revista *Orígenes*) y “Los fugitivos” también se incorporaron en *Guerra del tiempo*. Actualmente las publicaciones de dicha colección no incluyen *El acoso*.

Para esta investigación se analizarán cinco cuentos de *Guerra del tiempo*, a saber: “Oficio de tinieblas”, “Viaje a la semilla”, “Semejante a la noche”, “El camino de Santiago” y “El derecho de asilo”. Estos textos son los más reconocidos de la obra cuentística de Carpentier, y constituyen una muestra importante para estudiar los elementos teatrales que configuran su producción literaria.

El primero de los relatos, “Oficio de tinieblas” narra los acontecimientos sucedidos en Santiago de Cuba durante 1852, año en que la ciudad es destruida por un

¹ Cfr. “Problemática de la actual novela latinoamericana” en *Tientos y diferencias*. Editorial Arca, Uruguay, 1967, pp. 40 y 41.

terremoto, este acontecimiento será el eje del relato. La historia inicia con la entrada de Panchón, un músico, a la iglesia donde se llevan a cabo unos suntuosos funerales. Durante el lapso de la historia, el pueblo es dominado por la oscuridad y la música de dos danzas: “La Sombra” y “La Lola”, que marcan el transcurrir del tiempo y el ritmo de la vida de los personajes. Panchón, quien es el protagonista, se muestra indiferente a estos sucesos y tampoco se entera de que su sombra se desprende y parece cobrar vida propia. Debido al terremoto, el músico empieza a transportar a los muertos hacia el cementerio y forma parte de un grupo que se dedica a ejecutar música por las calles de la ciudad. Sin embargo, uno a uno los miembros del escuadrón mueren víctimas del cólera. La historia cierra en diciembre con la llegada de Las Pascuas y la luz a la ciudad.

“Viaje a la semilla” narra la vida del Marqués Marcial de Capellanías. La historia se desarrolla en sentido inverso, desde el momento de su muerte, pasando por su juventud e infancia, hasta su nacimiento y el regreso al vientre materno. La vida del personaje retrocede hasta que este y la casa que habita desaparecen y no queda huella alguna de su existencia.

En “Semejante a la noche”, un joven soldado se dispone a partir hacia la guerra de Troya. Durante las veinticuatro horas previas al viaje, el soldado se transporta en el tiempo a diferentes conflictos bélicos. En cada una de las épocas el joven actúa de modo similar y, al final, sus ilusiones son desplazadas por los intereses económicos de los que provocan las guerras.

“El camino de Santiago” muestra la historia de Juan de Amberes, quien avisa con su tambor la llegada de las embarcaciones al puerto. Para pagar una promesa, Juan inicia una peregrinación a Santiago de Compostela, pero deslumbrado por las historias del Nuevo Mundo, desvía su camino y se dirige a América. Regresa desencantado pero se encuentra con su doble, Juan el Romero y lo convence para que regrese con él a las Indias.

Por último, “El derecho de asilo” expone los sucesos vividos por el Secretario de la Presidencia de un país latinoamericano, quien debido a un golpe de estado se convierte en un asilado político. El Asilado observa por la ventana de su cuarto a la gente que lucha en las calles contra el nuevo gobierno, a la vez que aprovecha el tiempo en que permanece recluido en una pequeña embajada para estudiar los conflictos entre su país y la nación vecina. Gracias a esto logra resolver los problemas entre los países, sustituir al embajador que lo albergó, conquistar a la esposa del diplomático y volver a la vida pública.

Estado de la cuestión

Para realizar esta revisión bibliográfica se considerarán solo aquellos estudios que se refieran específicamente a las obras literarias por analizar. Estos artículos se clasificaron según el cuento al que hacen referencia y respetando el orden cronológico de su publicación. Cabe mencionar que hasta la fecha no se han encontrado análisis de uno de los relatos: “El derecho de asilo”.

“Oficio de tinieblas”

Este es uno de los relatos de Carpentier menos estudiado, probablemente debido a la complejidad de su estructura. El único texto encontrado sobre esta obra es “Composición e ironía en Oficio de tinieblas” del cubano Alejandro Cánovas Pérez. En el estudio se analizan varios niveles del cuento: la estructura externa, la acción, el espacio, el narrador y el tiempo, con el fin de demostrar la forma en que estos elementos se estructuran sobre la base musical de la “Misa a cuatro voces” de Esteban Salas y logran provocar la ironía, uno de los principales recursos utilizados por Carpentier en sus obras.

Inicialmente, Cánovas establece una relación entre “Oficio de tinieblas” con el *tenebrae* de Salas; ya que si un *tenebrae* es una misa que se le oficia al difunto en cuerpo presente, ésta coincide con las intenciones metafóricas del relato carpenteriano que, como su título lo indica, gira en torno al tema de la muerte, por esto inicia y cierra con un deceso, el del general Enna y el de Panchón.

El Réquiem compuesto por Salas consta de nueve partes que se corresponden con el número de divisiones del relato. Esta correspondencia estructural contribuirá, según Cánovas, a encontrar el uso de la ironía en “Oficio de Tinieblas”, principalmente, a través de las contradicciones.

La primera parte del réquiem, llamada *Introito*, pide descanso eterno para las almas y luz perpetua para ellas. Pero, en el relato, en lugar de descansar, las sombras se despliegan e inundan todos los espacios, lo que hace imposible la llegada de la luz. Con esta contradicción inicia el desarrollo de la ironía.

El *Kyrie*, segunda parte de la misa fúnebre, es una evocación al salmo 50 de la Biblia, en la que está presente el clásico *miserere*. Mientras que en la composición de Salas el salmo pide misericordia a Cristo, en el cuento a Panchón poco le interesan las advertencias de las sombras, los funerales y la baldosa del templo que recuerdan el fin de la existencia.

Más adelante, en el *Gradual* de la misa, se reitera la petición de descanso y luz eternos para los muertos. Por otra parte, en el cuento, nuevamente las sombras emprenden la ofensiva con la aparición de una contradanza: “La Sombra”. La ironía aparece en la irreverencia de Panchón, quien hace caso omiso a los avisos de las sombras y en “la Sombra” que convierte el llamado al reposo eterno de los muertos en un llamado para los vivos que, de acuerdo con Cánovas, son muertos en vida. Además la contradanza, que debería ser alegre, se trasforma en una premonición de la tristeza y la muerte.

La cuarta parte del *tenebrae*, *In memoriam*, canta: “En la memoria eterna está el justo, / y no temerá nada de los falsos rumores” (Cánovas, 1985: 15) y, a manera de contracanto, en el relato unos personajes “nada justos” se pasean bailando y “haciendo alto en las tabernas” al ritmo de “La Lola” en lugar de implorar memoria eterna a Dios. Señala Cánovas que la alteración del orden pasa inadvertida para los personajes pero que para el lector, el texto cobra rasgos de ironía trágica.

En el *Ofertorio*, quinta parte del réquiem, las referencias bíblicas son más abundantes y el ruego a Jesucristo para que libere las almas de los difuntos y las

conduzca a la Gloria se traduce en el cuento al ensayo de una obra teatral. Los vivos buscan un pretexto para divertirse en el dolor de otros, pues la función es en beneficio de los hospitales. La misa y la narración expresan ideas totalmente contrarias.

El *sanctus* de la misa transcurre entre glorificaciones al Señor. Mientras tanto, en el relato, el *Agnus Dei* de la misa de diez es interrumpido por un terremoto que sacude a toda la ciudad. La ironía en la oposición de hechos, se intensifica con la llegada de la peste, que convierte al *Agnus Dei*, penúltima sección de la misa, en una petición del descanso obligado para los personajes. Tras lo serio del réquiem que invoca al “Cordero de Dios que vendrá a llevarse los pecados del mundo, dales descanso” viene lo cómico del texto de Carpentier, donde los actores que preparaban la función “entraron realmente en el Gran Mundo” (Cánovas, 1985: 17). Si los personajes son considerados muertos en vida, la ironía consiste en cantarles durante toda la narración un “descanso eterno”. Aquí recuerda Cánovas cómo cada vez que un muerto es enterrado, hay menos sombras en las calles de Santiago.

En la parte final de la misa, *Lux aeternam*, cierra los temas que el réquiem a tocado anteriormente, vuelve a pedir luz eterna para las almas de los difuntos. De igual forma, el cuento presenta en su último apartado cantos de niños, ropas blancas, toques de campanas y la aparición de la luz. Este paralelismo, lejos de indicar que la tragedia ha pasado, merece que el lector preste una especial atención, pues, indica Cánovas, las sombras siguen presentes pero de una manera más sutil, aunque con igual fuerza: los músicos no siguen fielmente la música de *Te Deum* y, poco a poco, vuelve a imponerse la música de “La Sombra”. Al mismo tiempo, se hace notar la negligencia del oficiante “un poca sordo” y la visión de la muerte de Panchón. Entonces, de acuerdo con Cánovas, la ironía llega a los límites del sarcasmo; la luz que pide la misa es luz para “los ciegos que no quieren ver” del relato. En el mundo de “Oficio de tinieblas” no hay luz, solo oscuridad.

Para Cánovas, el peso fundamental en la composición del relato está en los personajes de las sombras, quienes permiten comparar la obra con una parábola bíblica y, así transmitir al lector un mensaje universal. Las sombras son los hombres marcados por la indolencia y la ignorancia, y aunque las acciones transcurren en el Santiago de Cuba de 1852, cobran una dimensión temática que es constante a toda la humanidad: “el hombre como principio activo, de transformación de la realidad que vive” (Cánovas, 1985: 21). Con base en la interpretación personal de Carpentier sobre el presente, el futuro y el papel del hombre en la Tierra, Cánovas considera que las sombras del relato no representan la ignorancia, sino que, ante la inactividad de los humanos, ellas toman su lugar y animan a los objetos que circundan a los personajes. De aquí que solo seis de los ochenta y cinco participantes del relato tengan un nombre propio y la mayoría sean objetos, como los instrumentos musicales que parecen cobrar vida propia.

La omnisciencia del narrador contribuye con la ironía porque confiere una distancia afectiva con el mundo que cuenta. La objetividad le da espacio al lector para reflexionar sobre el mundo que se le presenta.

En cuanto al tiempo, Cánovas señala que, antes del terremoto, los meses se amontonan y al llegar este acontecimiento, el relato se detiene en el día 20 para centrar la atención del lector en un hecho que debería conmocionar la vida humana. Luego, después del terremoto, las alusiones a los siguientes días 20 se convierten en una “alerta” para cambiar de actitud la vida de los hombres. Sin embargo, estas advertencias son ignoradas. La ironía se mantiene hasta la última fecha, 20 de diciembre, cuando el *Te Deum* se convierte en una esperanza para alejar los lutos e iniciar un año mejor. No obstante, el cambio de actitud no se produce.

Finalmente, con respecto al espacio de “Oficio de Tinieblas”, se indica que es descrito vagamente; la catedral, el teatro y el cementerio de Santiago dan una ubicación aproximada al lector. Esta imprecisión, apunta Cánovas, se debe a que la indolencia de los personajes no les permite definir el espacio donde viven. Solamente una vez, Panchón experimenta una especie de *anagnóris* cuando el espacio le presenta unos girasoles que se asoman por la tapia del cementerio le hacen pensar que la vida es hermosa. La aparición de las flores en medio de un espacio dominado por la muerte, demuestra la implacable ironía del autor, esta vez a través del espacio.

Según Cánovas, las constantes llamadas de atención, tanto para personajes como para lectores, unidas al sistema del texto compuesto por narrador, espacio y tiempo, hacen que el relato adquiera las dimensiones de una parábola. Al igual que el relato, las parábolas presentan un misterio, velado por el uso de un lenguaje artístico oblicuo. Tanto la ironía como el carácter parabólico exigen la participación activa del lector para descifrar el mensaje humanista que transmite el autor: “el hombre y sus valores como centro de las preocupaciones por un porvenir mejor” (Cánovas, 1985: 27).

“Viaje a la semilla”

Según Carlos Alonso, la producción carpenteriana de los años cuarenta (*El reino de este mundo*, “Los fugitivos” y “Viaje a la semilla”) está fuertemente influida por la teoría de Spengler sobre la historia, de ahí que el escritor cubano pretenda en estas obras “postular la existencia de una conciencia latinoamericana carente de autorreflexión” (Alonso, 1979: 387). Si los acontecimientos narrados en *El reino de este mundo* están basados en una estricta recopilación de documentos históricos y se pretende evidenciar un desenvolvimiento cíclico de la historia por medio de múltiples concordancias numerológicas y simbólicas, es para reforzar la idea de que lo maravilloso surge de manera espontánea de la realidad americana.

Sin embargo, en “Viaje a la semilla”: Historia de una entelequia” Alonso sostiene que la manipulación que Carpentier hace de la historia revela que no existe un paralelismo estricto entre escritura y la realidad americana. Esta situación, afirma el crítico, desmitifica los postulados que plantea Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo*. De esta forma, “el proceso que comienza en *El reino de este mundo* como negación de la literatura mediante una inmersión en la historia latinoamericana termina sumiéndose de lleno en la ficción en “Viaje a la semilla” (Alonso, 1979: 391). Este relato mediante la narración regresiva de la vida de Marcial de Capellanías postula la existencia de un texto primordial: la Historia que se construye y destruye a medida que avanza la narración. La duplicidad se hace más evidente en algunos momentos del relato. Por ejemplo, el centro del cuento es el Carnaval, acontecimiento que celebra el final de un ciclo y el comienzo de otro. La acción se desarrolla en doce horas, pero la presencia de trece capítulos indica el inicio de un nuevo ciclo, una segunda travesía del reloj. Además, en el capítulo que narra la fiesta con que se celebra el cumpleaños del Marqués, las acciones que realizan los personajes se articulan en el orden cronológico del principio, mientras la casa y otros objetos materiales mantienen el proceso de inversión. Al aparecer esta doble temporalidad en el capítulo central resalta la conjunción de los registros que componen el texto. Por tanto, la ficción de “Viaje a la semilla” “delata el vacío que Carpentier pretende llenar convirtiendo sus textos de los años cuarenta en testimonios de correspondencias maravillosas” (Alonso, 1979: 390). De igual forma, asegura Alonso que debido a la naturaleza misma del lenguaje literario, es imposible la correspondencia absoluta entre escritura y realidad. La literatura pretende traspasar hacia lo real y esta imposibilidad es manifestada mediante el movimiento circular de fuga y retorno. También, la crítica literaria se funde con el texto

que comenta, es la “antihistoria de una entelequia” (Alonso, 1979: 391). Ya que ambos se construyen metafóricamente y la relación que se establece entre los dos textos hace que el comentario repita el movimiento regresivo de la ficción.

La reflexión sobre el tiempo en este texto lleva a François Delprat a proponer que “el tiempo que retrograda” (Delprat, 1982: 114) está ligado a la idea de un remolino cósmico que se acelera hacia el final del relato para completar el ciclo del retorno a los orígenes. Al final del recorrido, el inicio y el final resultan idénticos. La inversión del orden de los sucesos está relacionada, según este crítico, con tres aspectos: una forma de rechazar el orden temporal como una convención, por eso la narración establece un juego donde incita al lector a reconstruir la historia hacia delante. Luego, los diferentes episodios están relacionados también con el contexto histórico, el presente, el tiempo de los trabajadores, pertenece a un contexto reciente mientras que los acontecimientos pertenecen a diferentes épocas ya lejanas. Además, se liga la inversión a lo real maravilloso, la historia al revés significa la posibilidad de mejorar, la alternativa ante “Las sucesivas alineaciones de la historia” (Delprat, 1982: 128)

El estudio “Reflexiones sobre ‘Viaje a la semilla’ de Alejo Carpentier” de Richard Renaud (1989) destaca la evolución que experimenta la narrativa del autor cubano desde la publicación de *¡Ecué-Yamba-Ó!*, novela que se ajusta al modelo nativista, hasta la creación de “Viaje a la semilla”. Para este crítico, si bien es cierto que el nativismo tiene como máximo logro el romper con los patrones literarios europeos y volver la mirada de la literatura hacia América, esta corriente estética también tiene como limitación que ciertos escritores terminen cayendo en el estancamiento de un regionalismo literario que se detiene demasiado en la realidad objetiva, lo que se opone a la auténtica creación artística. “Viaje a la semilla” viene a constituir entonces la superación de esa etapa y el punto de partida para sus grandes creaciones posteriores.

Para demostrar la importancia de este relato, Renaud analiza tres aspectos: el valor semántico de la doble estructura temporal, la originalidad del texto y el lugar que ocupa dentro de la producción carpenteriana. En cuanto al problema que se plantea sobre el tiempo, el autor de este artículo hace una comparación entre los capítulos que se desarrollan dentro de un orden cronológico tradicional y los que se componen con base en una doble estructura temporal, es decir, que aunque la narración lleva al protagonista hacia el inicio de su existencia, cada uno de los acontecimientos se transcurre en el orden cronológico normal. Es así como, en la alfombra del salón, la mancha de orina del niño Marcial se extiende, en contraposición con los cirios del velorio del Marqués que se agrandan hasta apagarse y volver a su forma original.

En el primer caso, las acciones se refieren a los juegos y a la espontaneidad de la infancia y la adolescencia, libres de convencionalismos sociales. En el segundo caso, la yuxtaposición de los tiempos se asocia a los episodios de la vida del Marqués que están dominados por las convenciones sociales y por tanto resulta inauténtico. El sentido de esta composición temporal corresponde, según Renaud, al deseo del hombre de ser libre, auténtico. El equilibrio entre el número de capítulos que presenta una y otra estructura muestra el paso de la deshumanización hacia el ser auténtico, a la libertad que permite al pequeño Marcial entregarse a la magia y los juegos de Melchor quien lo introduce a participar de la vida animal, vegetal y mineral. La negación de las normas sociales para destacar lo espontáneo se debe a la influencia surrealista, sobre todo de los postulados de André Breton en *La llave de los campos*. Así, el sentido primordial de la narración estudiada aquí es el rechazo a toda forma de conciencia, que se manifiesta en el retorno a las fuerzas oscuras del instinto.

Con respecto al segundo punto de este estudio, aunque se dice que es innegable la originalidad de Carpentier en el plano de la forma y la escritura de este cuento, en el

tema pueden encontrarse tres influencias básicas: la primera sería la obra poética *La inmaculada Concepción* escrita conjuntamente por Eluard y Breton en 1930 y que trata en cada uno de los capítulos de una etapa de la vida humana desde la concepción hasta la muerte. La originalidad de Carpentier consistiría en invertir el desarrollo cronológico del proceso. Otra influencia “al contrario”, como la llama Renaud, es “La máquina del tiempo” de Herbert George Wells en donde se expresa una esperanza en la ciencia y en el futuro mientras que Carpentier rechaza el racionalismo y busca una vida espontánea por medio del componente mágico. Por último, “Viaje a la semilla” coincide, sobre todo en el capítulo final con *La hora de todos* escrita por Quevedo en 1636, donde al igual que en el texto de Carpentier, el protagonista, un funcionario inescrupuloso, recibe un castigo en la hora del Juicio Final: los materiales de su casa construida gracias a los robos y estafas retornan a su origen y son restituidos a sus antiguos propietarios. La diferencia fundamental entre los dos textos sería que mientras Quevedo asocia el retorno a las creencias cristianas, el autor cubano expresa los principales postulados surrealistas.

Finalmente, explica el artículo que, en relación con el conjunto de la obra publicada de Carpentier, “Viaje a la semilla” mantiene nexos con las publicaciones anteriores pero también anuncia los rasgos que serán constantes en sus obras posteriores. Primero al ubicar la historia en Cuba, se plantea el apego por los temas hispanoamericanos, ya presente desde *¡Ecué-Yamba-Ó!*. Segundo, se establece un vínculo entre la magia y los descendientes negro-africanos, asunto que figurará en cada una de sus creaciones mayores. Además, tanto *¡Ecué-Yamba-Ó!* como “Viaje a la semilla” narran la historia de un individuo y aunque esta última obra logra una construcción literaria sumamente refinada, no abre ninguna perspectiva humana superior. Caso contrario ocurre en las siguientes producciones como *El reino de este mundo* o *El siglo de las luces* donde los protagonistas se insertan en los sucesos históricos que circunscriben las acciones narradas y subrayan de esta forma el sentido de la Historia asegurando el papel liberador y colectivo de la condición humana; a partir de esto, se desprende el tema del sacrificio del individuo a favor de la colectividad, esta idea permite que Carpentier trascienda a la literatura universal.

También Pedro Ramírez Molas analiza el problema del tiempo en esta narración como una manifestación de lo irracional, de ahí que sea durante el estado de embriaguez que Marcial percibe la inversión del tiempo en los relojes de la casa. La magia del

viejo negro inicia un recorrido lineal (ya que aunque transcurre hacia atrás, el orden cronológico no se altera) por el tiempo y el espacio. Para realizar el viaje por este espacio tiempo “el vehículo de desenfrenada marcha atrás es la memoria de Marcial, una memoria que ya no evoca el pasado, sino que revoca el futuro. La función de la memoria en el tiempo invertido es el olvido” (Ramírez, 1989: 171) y es por medio de este olvido que Marcial queda reducido a las sensaciones elementales para luego desaparecer. Sin embargo, la irrupción del tiempo real, amplía Ramírez, hace que el relato se cierre en sí mismo y pierda su carácter rectilíneo: todo el retroceso ocurre durante el transcurso de una noche.

En este análisis se dice también que el manejo del tiempo en este relato guarda alguna semejanza con la imagen borgesiana del tiempo que fluye como el río de Heráclito, pero con la diferencia de que Carpentier recorre este “río” a favor o en contra de la corriente; trayecto que vuelve a aparecer en *Los pasos perdidos* novela que trata de la búsqueda, el hallazgo y pérdida definitiva del pasado.

William Luis plantea que el relato “Viaje a la semilla” se basa en tres aspectos fundamentales: la historia, la naturaleza y la memoria y que este relato presenta relaciones con otras obras del autor, como *El reino de este mundo* y “Los fugitivos”.

Se afirma en su estudio “Historia, naturaleza y memoria en ‘Viaje a la semilla’” que el viaje que realizó Carpentier a Haití en 1943 contribuyó a la escritura de *El reino de este mundo* y de “Viaje a la semilla”. Siguiendo las ideas surrealistas, Carpentier nota que la cultura africana en Haití se ajusta a los ciclos de la naturaleza. Es por esto que tanto la novela como el cuento incorporan dos tiempos: uno cronológico, asociado al reloj y al mundo occidental y otro que tiene un origen africano y que pone en armonía al hombre con su entorno. Por ejemplo, mientras que en *El reino de este mundo* la tensión entre los dos mundos se nota en la doble interpretación de la muerte de Mackandall, explicada desde la tradición occidental y desde la religión africana, en “Viaje a la semilla” el ciclo religioso se convierte en un tiempo regresivo. En ambas obras, el tiempo de la religión africana niega el orden cronológico del reloj. Los dioses africanos controlan la narración: el viejo negro en el cuento y Mackandall en la novela.

En el cuento, la presencia del mundo africano es evidente desde el inicio hasta el final. El negro viejo es un cura africano. William Luis se opone a lo planteado por Antonio Benítez Rojo quien propone que el negro habla un lenguaje incomprensible porque habla al revés. Luis afirma que el negro está hablando el lenguaje de su religión africana. Esta explicación se justifica con la idea de que el viejo negro es Melchor, quien “sabía canciones fáciles de aprender, porque las palabras no tenían significado y se repetían”.

“Viaje a la semilla” niega el tiempo cronológico para regresar a un tiempo anterior a la presencia de la civilización occidental en América. El mundo africano se asocia con el origen, pero el mundo occidental también lo fue en un pasado” (Luis, 1991: 155). De esta forma, a medida que el tiempo va hacia el principio, en la sección XI se manifiesta una armonía entre el niño Marcial y su perro y se narra el origen africano de Melchor. Estas escenas son relacionadas con *El reino de este mundo* en cuanto Ti Noel recuerda los cuentos de Mackandall y que los reyes africanos vivían en armonía con los animales. Según Luis, esta situación se repite también en “Los fugitivos” cuando Cimarrón y Perro se alejan de la civilización y regresan a su origen, es decir, a un estado anterior al mundo occidental, representado por la naturaleza. En ambos cuentos los protagonistas actúan como perros.

En este estudio se dice que Carpentier, basándose en la tradición africana, propone que dentro de la sociedad americana y caribeña el principio y el final tienen una función dialéctica. La sección XII del cuento cierra un ciclo y abre otro, por lo que

la narración tiene dos principios y dos finales, el físico y el cronológico. El comienzo es el producto de un final. Aunque es un momento único e independiente, sólo cobra sentido dentro del contexto de los eventos que le siguen. Para Giambatista Vico y Edward Said, la historia es cíclica, pero la repetición de la historia es un recurso para rectificar los errores del pasado. Basándose en este principio, Luis propone que Carpentier favorece el principio del relato, pero lo invierte para destacar también el final. “El retorno al principio representa una manera de borrar o negar la historia y regresar a un momento antes de su comienzo porque la historia se equivocó. Dentro del cuento, el regreso sería una manera de rectificar la dominación racial del blanco sobre el negro, las malas inversiones del Marqués o su posible asesinato de la Marquesa de Capellanías” (Luis, 1991: 159). No obstante, el proyecto de Carpentier de negar la historia fracasa, ya que la superposición del tiempo mítico sobre el cronológico y el regreso al mundo natural sólo existen en la escritura, en la ficción.

Por último, la memoria se agrega como un recurso que ajusta la imagen del pasado a la realidad contemporánea. Los recuerdos del viejo negro, al inicio y de los obreros, al final, son los que ponen en marcha la historia de Marcial.

Para Tania C. Licea Jiménez, en “Viaje a la semilla” se reiteran elementos esenciales de la narrativa carpenteriana como la preocupación por el tiempo, la relación del hombre con su entorno, la descripción detallada de ambientes, los paralelismos y contrastes, referencias sensoriales y el empleo de vocabulario propio de la música y la arquitectura. En “‘Viaje a la semilla’: tiempo y recursos liguostilísticos” la autora pretende explicar la correspondencia entre los aspectos formales del cuento y su contenido, esto para ubicar con mayor exactitud este relato dentro de la obra del escritor cubano. Este análisis tiene como eje el plano temporal.

Licea Jiménez apunta que el tránsito entre cada una de las etapas de la biografía invertida de Marcial se presenta siempre a través de aceleraciones del tiempo de la narración: la descripción abundante en términos arquitectónicos (que contribuyen a la riqueza y exactitud de la descripción), una sucesión dinámica de imágenes visuales y auditivas, así como el uso verbos de percepción y de movimiento y sustantivos que aluden a elementos sonoros sirven para narrar la demolición de la casa, el trabajo de los obreros y la reconstrucción de la vivienda iniciada por la orden mágica del viejo. Estas aceleraciones en el tiempo de la narración se refuerzan con la estructura sintáctica, formada por oraciones breves, separadas por punto y seguido, dispuestas en estilo cortado. También se resalta el contraste entre el dinamismo que introduce el regreso a la vida del protagonista y la tranquilidad y el silencio que se produce cuando los trabajadores se retiran al atardecer.

Por otra parte, propone la autora que la transformación de Marcial y la de su casa se producen de manera paralela. Es por esto que generalmente se describen las modificaciones que sufre la casa y luego las del personaje. Para mostrar la regresión de temporal de la casa se utilizan nuevamente términos arquitectónicos, así como también se enfatiza el cambio de vista del personaje, que indica una manera diferente de relacionarse con lo que le rodea.

Según Licea, “las diversas ocupaciones y responsabilidades, los límites del conocimiento, las contenciones impuestas por las costumbres, los deseos y aspiraciones del personaje, tienen su reflejo en las características del léxico y la sintaxis en cada pasaje, lo que pone de manifiesto una intención del autor de hacer corresponder los aspectos de contenido y los formales” (Licea, 1994: 8). De esta forma explica cómo las oraciones subordinadas y las series de sustantivos y epítetos ayudan a reflejar la lentitud del tiempo narrativo y la profundidad de la reflexión del personaje cuando éste se encuentra sumido en las responsabilidades de la madurez y los trámites legales.

Asimismo, en la juventud y la niñez del protagonista, sus ideas se presenta con términos y conceptos más simples, en concordancia con su desarrollo intelectual. Esto se refuerza con oraciones que funcionan como complementos circunstanciales de causa, introducidas por la conjunción *porque*, reiteración propia del lenguaje infantil y con el uso de onomatopeyas para describir, por ejemplo, el juego de Marcial con los soldaditos. Por último, las oraciones unimembres nominales (“Hambre, sed, calor, dolor, frío”) sintetizan la reducción de todas las capacidades del niño a las percepciones más elementales.

Este estudio recalca que la alternancia entre grupos de estructuras sintácticas simples y complejas responde a las necesidades expresivas de los diferentes momentos de la narración. Los primeros se relacionan con aceleraciones temporales que marcan cambios significativos en la vida del personaje; los segundos, corresponden a reflexiones profundas o procesos más lentos y complejos.

Por último, en “‘Viaje a la semilla’ de Alejo Carpentier” Flora Ovares y Margarita Rojas², afirman que en esta obra se plantea la idea de que “la literatura, como la vida, no es una colección de imágenes estáticas sino una especie de representación escénica movida y ordenada por el lenguaje musical” (Ovares y Rojas, 2004: 43). Esto se manifiesta en el texto por medio del lenguaje icónico, cuando algunos episodios que se asocian a cuadros de Goya cobran movimiento por un gesto mágico que el viejo negro realiza, y por medio de la música, con la mención de numerosos instrumentos y piezas musicales, de los cuales pueden encontrarse referencias en otro libro de Carpentier, *La música en Cuba*.

Con respecto a las referencias musicales en este relato, las autoras estructuran el texto de dos maneras. En la primera ubican el centro de la obra en el capítulo VI, en el cual el protagonista medita sobre la inversión del cielo raso y el piso, hecho que unido a los símbolos del carnaval, el juego y los disfraces, hace que se forme una estructura especular. De esta forma, los capítulos I y XII, abren y cierran el texto; el II y el XII, presentan la construcción y demolición de la casa y el VI y VIII, forman una unidad por la correspondencia entre el espacio y el tiempo.

En la segunda asociación se colocan los capítulos de acuerdo con el orden ascendente y descendente de la escala musical de tal forma que el capítulo VII se relaciona con la nota si, nota superior que, además, inicia el descenso de la escala. Así, el cuento queda organizado en siete etapas ascendentes y siete descendentes. También, el movimiento musical construye, en el relato, dos ejes: uno vertical y uno horizontal. El primero establece una serie de oposiciones entre lo alto y lo bajo, crecer y decrecer, bajar y subir, evidentes sobre todo en el proceso de la demolición de la casa, que se narra como un continuo subir y caer de objetos frases y miradas.

De esta composición surgen varias relaciones:

1. Se compara la estructura de “Viaje a la semilla” con la comedia de Shakespeare “As you like it” donde se presenta la idea de las siete edades del hombre como siete actos de la representación escénica que es la vida.

2. El viaje que realiza Marcial a través del tiempo es paralelo a la transformación que sufre la casa. La focalización del niño produce un efecto de contraposición de forma que la casa crece en forma proporcional al empequeñecimiento del protagonista, aparece, entonces, un nuevo espejo, ya que la casa resulta ser la imagen invertida de

² Cabe destacar que Flora Ovares y Margarita Rojas son las únicas autoras que han estudiado el tema del teatro en Carpentier, en otro artículo “El gran teatro de la Historia”, analizan, principalmente en “El reino de este mundo” y en “El siglo de las luces”, las circunstancias históricas que obligan a los personajes a reconocer el papel que le toca actuar en el escenario del mundo, así como la importancia del traje en la conformación del rol activo que asumirán.

Marcial. Otra estructura especular se encuentra en los diferentes ambientes que sirven de escenario a los episodios de la vida de Marcial, el salón de música de la casa, espacio interior, con el vals y “la novia de hombros empolvados” invierte el espacio exterior, la Casa de Baile, con la guaracha y “la negra de pasas entrecanas”. Finalmente, la infancia de Marcial representa el retorno al mundo natural, el renunciar a la condición humana y el deseo por lo perdido. El crecer y el disminuir se comparan con dos melodías, una ascendente y una descendente, que se tocan a la vez.

3. De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant, se apunta que el siete es un número musical. Así como son siete notas en la escala musical, los nombres de Melchor y Marcial tienen siete letras. También son siete los días de la creación y la pirámide tiene siete niveles y doble vertiente, lo que se relaciona con las siete etapas de la vida de Marcial, donde la séptima vendría a ser la cúspide.

4. La escala musical recuerda los siete peldaños de la escala mística, donde la etapa culminante corresponde al séptimo peldaño y a partir de aquí se inicia el descenso. En el capítulo VII, el protagonista se aleja del conocimiento científico, vive su “crisis mística” y se narra su iniciación sexual, hecho que aparece marcado con alusiones al *Cantar de los Cantares*. El ascenso es, por tanto, la etapa de conocimiento exterior y el descenso corresponde al aprendizaje esotérico, en este proceso Marcial es guiado por Melchor.

5. Se establece una asociación con la obra alquímica a partir de las alusiones a los conocimientos esotéricos y exotéricos. En este apartado se da suma importancia al tiempo, tema fundamental en el proceso alquímico. Tanto la casa como Marcial vuelven su estado primordial, *regressus ad uterum*, según la interpretación alquímica. La desaparición del protagonista se interpreta como una reintegración a la noche cósmica. “La mansión en ruinas encarna no solo el paso del tiempo sino metaforiza el cuerpo. Casa y cuerpo materializan la inaprensibilidad del tiempo y vuelven perceptible su sucesión, intentan albergarlo y testimoniar su paso” (Ovares y Rojas, 2004: 48).

Asimismo, la alusión a ciertos animales, planetas y metales en el texto son relacionados con las fases del proceso alquímico. Melchor, que se compara con Hermes, es el guía en la búsqueda alquímica del oro, entendido como el logro de la inmortalidad. Sin embargo, debido al paso del tiempo cualquier transmutación o trascendencia es momentánea. La casa se convierte en el escenario material de la representación que es la vida de Marcial. Este escenario se enmarca dentro de un tiempo cotidiano y diurno, mientras que dentro, se encierra el tiempo mágico y nocturno de la metamorfosis alquímica.

El interior de la casa, se ofrece como el lugar de juego. Aquí, los personajes actúan como piezas de ajedrez que se mueven en el tablero formado por los cuadros de mármol negros y blancos del piso de la casa. Esta actuación resalta la relación entre el juego y el teatro. Mientras en el espacio de la escena hay vida y creación, asuntos relacionados con el arte, la destrucción y la nada corresponden al espacio y al tiempo exterior, es decir, a la realidad. Por tanto, el arte, en especial la música y el teatro, recuerdan el dinamismo y la fugacidad de la existencia.

“Semejante a la noche”

En el artículo “Semejante a la noche”: el hombre, el tiempo y la revolución”, de Leonardo Padura, se plantea que los críticos de Alejo Carpentier concuerdan en la existencia de tres ideas constantes en la obra de este escritor cubano: el tiempo, como manifestación de la historia; la revolución, como cambio social, a veces frustrado pero necesario; y el hombre, como producto y factor social. Estos tres tópicos se desarrollan

en un contexto americano y con la visión estética de lo real maravilloso, manifestada a través de un estilo barroco.

Sin embargo, Leonardo Padura apunta que “Semejante a la noche” es un relato donde el tiempo, la revolución y el hombre se ubican en un plano totalmente universal. Se evidencia una noción del ser humano en el tiempo y la necesidad de la revolución, entendida como un proceso capaz de transformar algunas condiciones sociales que de una u otra forma afectan la esencia del hombre en el tiempo histórico.

A pesar de la dificultad para definir la cantidad exacta de protagonistas con los que cuenta el relato, Padura insiste en que son seis distintos narradores protagonistas, en muy variados tiempos históricos y lugares geográficos que se enfrentan a una misma problemática de carácter universal. Según este crítico, una de las proezas del cuento es que todos los narradores – personajes participan del mismo asunto y lo desarrollan como una carrera de relevos, a través de veintinueve siglos concentrados en un solo día de tiempo interno, el cual basta para develar la conducta humana ante un conflicto semejante; diferente en lo fenoménico, pero inalterable en lo esencial: la guerra imperialista, donde los soldados son actores o piezas empleadas por los verdaderos promotores y beneficiarios de tal contienda.

Padura afirma que algunos críticos³ han asegurado que “Semejante a la noche” es un ejemplo de la actitud antihistórica de Carpentier, quien, según ellos, tiene la idea existencialista de que el hombre continuará comportándose siempre del mismo modo y que la historia es solo una repetición de lo mismo. No obstante, Padura cree que para Carpentier la esencial social del hombre se conforma en el proceso histórico y se subordina a él. Se preocupa por buscar las claves en la conducta humana, a través de veintinueve siglos que no han logrado aún la desaparición de las guerras expansionistas, como tampoco las diferencias de clase y la consecuente explotación del hombre por el hombre. El proceso de degradación que evidencia el cuento es en sí un reclamo a la necesidad de la revolución que cambie al fenómeno, a las condiciones sociales que lo alimentan y, en fin, al mismo hombre que está envuelto en ellas.

Por otra parte, Padura explica la actitud de dos de los personajes del cuento: el francés del siglo XII y el acaieno, a quienes, según él, el autor da la posibilidad de comprender su papel, revelarse contra sí mismo y así evidenciar la necesidad de una transformación de las condiciones sociales. El francés del siglo XII tiene la ventaja de narrar desde una perspectiva distinta, la que le ofrece la campaña ya terminada, en la que no participó y puede, en definitiva, enjuiciar otro fenómeno, diferente al que confrontan los cinco personajes restantes. Mientras que el acaieno tiene la capacidad de funcionar como un *deus- ex - machina* que el escritor suspende en el aire para que pueda ser testigo de la actitud de sus congéneres a lo largo de la historia de las guerras sustentada en los mismos fines que la suya. De esta manera, la transformación de este personaje concluye todo un proceso histórico, no en vano es el acaieno el que inicia y termina el relato. A partir de esto, Padura concluye que el objetivo principal de “Semejante a la noche” es la necesidad de la revolución.

³ Por ejemplo: Roberto M. Assardo: “‘Semejante a la noche’ o la contemporaneidad del hombre”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 2, marzo – abril de 1969, año XXVIII, México, p. 270 – 271 y Roberto González Echeverría: “Semejante a la noche, de Alejo Carpentier: historia ficción”, en *Asedios a Carpentier*, de Klaus Müller – Bergh, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972, p. 180.

Según se ha mostrado, Leonardo Padura sostiene la idea de que “Semejante a la noche” es protagonizado por seis personajes distintos, mientras que otro crítico de la literatura de Carpentier: Luis Enrique Rodríguez asegura que en realidad el relato presenta un único personaje central. No obstante, dicho personaje es capaz de ser en sí mismo, particular y universal, uno y múltiple, sincrónico y diacrónico. Rodríguez cree que la intención de este relato es demostrar cómo el hombre, ante circunstancias semejantes, actúa y piensa de manera semejante. Esto permite a Rodríguez plantear el paralelismo que se establece a través del protagonista y sus circunstancias temporoespaciales, pues aunque en el relato el espacio siempre cambia y, además, muestra un gran desplazamiento temporal, el soldado es siempre uno, aunque representando a muchos hombres (pero no a todos) al mismo tiempo. Posee rasgos singulares, individualizadores y particulares de cada una de las épocas a las que remite el cuento. Además de establecerse un paralelismo entre las diversas situaciones históricas que desarrolla el relato, Rodríguez apunta que en “Semejante a la noche” también se presenta *el contraste* como un recurso estilístico, el cual se ve expresado a través del cambio ideológico y anímico que experimenta el protagonista y que, además, constituye el eje temático en torno al cual se estructura el relato. Algunos de los contrastes analizados por el estudioso son: realidad soñada – realidad encontrada, guerreros – no guerrero, verde – sombra, prometida (*como símbolo de lo real, lo no irónico*) – prostituta (*como símbolo de lo falso*), prometida – guerrero, entre otros. Rodríguez concluye que los recursos estilísticos: paralelismo y contraste son fundamentales para caracterizar el estilo de “Semejante a la noche” y, en general, para comprender la obra carpenteriana.

Otro de los críticos que concuerda con la idea de que Carpentier utiliza el paralelismo como recurso estilístico en sus obras es Antonio Benítez – Rojo, quien establece una interesante comparación estructural entre “Semejante a la noche” y una obra musical: el “Canon a 2 per tonos” (Nº 6) de Juan Sebastián Bach. Para comprender mejor el análisis hecho por Benítez-Rojo es necesario recurrir a la detallada explicación que da sobre la obra de Bach: el tema canónico es cantado por dos voces. La más baja entra primero; la más alta entra luego de un compás. Al superponerse la voz alta sobre la baja luego de un compás de silencio, establece una relación armónica que hace posible la presentación de un segundo momento del tema en el tono de *re menor*. Este desplazamiento se consigue por una modulación. Después de seis modulaciones, se regresa al tono de origen, aunque no en el mismo registro, sino una octava más arriba. Estas presentaciones no deben entenderse como repeticiones; en rigor, no es correcto hablar de repeticiones hasta que se complete la serie de seis tonalidades en la octava de arriba. Cada presentación del tema debe verse como un *momento* del tema, puesto que el tema canónico en sus seis presentaciones expresa la acción transformadora de la estructura. El número de temas resulta entonces infinito. A los propósitos convencionales se hace detener el canon en un momento dado (cuando el tema regresa a *do menor* luego de la sexta modulación), esto provee un final aceptable, aunque ilusorio. Ahora bien, la acción en “Semejante a la noche” transcurre a través de seis momentos históricos diferentes⁴, los cuales podrían corresponder a los seis momentos tonales del canon. Además, luego de remontar tres mil años de historia, el protagonista se encuentra de nuevo en su momento de partida, en condiciones paralelas a las del canon. El guerrero

⁴ Para hacer esta aseveración Antonio Benítez – Rojo se basa en el estudio hecho por Roberto González Echeverría titulado: “‘Semejante a la noche’, de Alejo Carpentier: historia / ficción”, *Relecturas* (Monte Ávila Editores, Caracas, 1976) p. 53-73.

acaiano alcanza la época en que partió pero no la misma fecha. Su retorno sucede un día después, la otra mañana, lo cual en cierta medida ocurre en el canon, puesto que se recupera el tono de *do* menor pero en la octava siguiente.

Otro aspecto señalado por Benítez-Rojo es el carácter infinito de ambos textos. Como bien se explicó, al canon se le da un final provisorio en 49 compases, no obstante, si se adentrara al compás número 50, se estaría indicando la intención de continuar hasta el infinito, de ahí que Benítez-Rojo relacione “las cincuenta naves negras”, mencionadas al inicio del relato, con los 50 compases que preludian el viaje infinito del canon. En “Semejante a la noche” es posible fijar un final cuando el protagonista regresa a su época de partida, pero al concluir el texto en el instante en que éste viaja a Troya, se establece un final más allá del texto; un final inalcanzable, puesto que la nueva situación temática terminará al tiempo que se inicia una tercera, y así *ad infinitum*. Entonces, al igual que en el canon, el relato tiene dos finales: uno ilusorio y finito; otro verdadero e infinito.

Antes se anotó que el canon cuenta con dos voces: la que inicia el tema (T) y la que canta la copia del tema (C). La función de T rige en los comienzos y finales de cada uno de los seis momentos del canon, relacionándose con el aspecto finito de éste. Mientras que la voz C transporta al tema a través de los diferentes tonos; rige hacia el centro de cada uno de los seis momentos del canon, relacionándose con el aspecto infinito. De ahí que C es la función dominante. Benítez-Rojo asegura que al igual que en la pieza de Bach, en “Semejante a la noche” existen dos campos temáticos: a) *tierra*, el cual vendría a ser la voz T. Se caracteriza por ser descriptivo, sincrónico y por utilizar formas pretéritas. Este código estaría representado por los acaianos; b) *mar*, correspondería a la voz C. Es narrativo, diacrónico y traslada la acción al futuro. A él pertenecen los micenianos. De esta forma, el encuentro en la playa que se narra al inicio del relato debe verse entonces como la conjunción de T y C, que se seguirá alternando en el resto del relato. Los significantes “acaiano” y “miceniano” no remiten a las regiones de Acaya y Micenas, sino a los propios tema y copia del canon. Para Benítez-Rojo este hallazgo es decisivo, puesto que muestra al texto de “Semejante a la noche” como un sistema de significantes que expresan la forma del canon. Por ello, los momentos históricos del texto no son en realidad históricos; el texto solo se refiere al canon. La Historia, pues, no existe en el relato; sus momentos son meros niveles desprovistos de un significado real.

Muchos críticos han dado su interpretación del papel que desempeña la Historia dentro de la obra de Carpentier y específicamente en “Semejante a la noche”; por ejemplo, Padura afirma que la esencia del hombre radica en su tiempo histórico, mientras que Benítez-Rojo contradice esta idea al plantear que los distintos momentos históricos que muestra el relato simplemente representan los seis tonos que componen al Canon de Bach. Por otra parte, François Delprat enfoca la Historia desde otra perspectiva y considera que en “Semejante a la noche” se pretende mostrar que ésta es una mera convención y que las acciones humanas, la esencia del hombre, se mantienen únicas y permanentes, es decir, siguen una escala distinta a la del calendario o las fases de la historia que se presenta, entonces, como un sistema artificioso, es decir, un disfraz. Delprat considera que Carpentier asocia frecuentemente sistemas de significación que suelen usarse simultáneamente, integrando al discurso narrativo unos esquemas tomados de otras partes: literatura (teatro, en especial), música, pintura, etc.

Muchos de los estudiosos de “Semejante a la noche” se interesan por el papel que desempeña el tiempo en el relato, tal es el caso de Alexis Márquez, quien sostiene que el personaje del cuento es el mismo todo el tiempo y, además, presenta una absoluta unidad, de igual manera que ocurre con la acción. Para Márquez, en el relato se presenta

una unidad temporal, en el sentido de una secuencia de veinticuatro horas (aproximadamente), de la misma manera que sería posible definir un tiempo histórico que abarca más o menos tres mil años. Márquez establece una relación entre ambos planos temporales, así:

<i>Unidad temporal</i> (24 h)	amanecer	media mañana	inicio de la tarde	noche	amanecer
<i>Tiempo histórico</i> (3 mil años)	Guerra de Troya (acaiano)	S. XVI (español)	S.XVII (francés)	S.XX (norteamericano)	Guerra de Troya (acaiano)

De esta manera llama su atención el hecho de que el cuento inicie y termine en el amanecer, del mismo modo que sucede con el acaiano. Es a partir de esto que el estudioso caracteriza al tiempo de “Semejante a la noche” como circular, donde se combinan distintos planos temporales. Afirma que es frecuente la dislocación del tiempo mediante el recurso de la evocación, de la imaginación onírica o de la fantasía, natural o artificial; sin que esto cause en el lector alguna impresión de falsedad.

Hasta aquí se ha visto que son muchas las maneras de abordar las obras de Carpentier, tal como lo hace Lino Martínez, quien toma en cuenta los aportes de Lakoff, Mark Turner y Pilles Fauconnier, para plantear que en “Semejante a la noche” existen tres mecanismos cognoscitivos que sirven como ejes estructuradores del cuento, a saber: semejanza, proyección y mezclaje.

El cuento de Carpentier “Semejante a la noche” toma título y epígrafe de un enunciado del primer capítulo de *La Ilíada*. Es una oración de la cual Carpentier solo toma una parte, la frase “semejante a la noche”: *nokti eóikos*. Martínez expone las distintas traducciones que se le han dado a este pasaje y demuestra la manera en que, en el cuento de Carpentier, dicha expresión adquiere una misteriosa ambigüedad: puede referirse positiva o negativamente a cualquier entidad, estado, acción o proceso.

En la frase “semejante a la noche” se acercan dos contrarios (Apolo-noche) para asimilarlos y con ello darles una mayor complejidad conceptual. A esto es lo que Martínez llama *semejanza* que, según él, es la base de la creación de metáforas y comparaciones. La semejanza entre las entidades comparadas es algo existente *per se*.

La teoría de Lakoff, Turner y Fauconnier, citada por Martínez, no piensa en la metáfora en términos de semejanza entre dos cosas, sino entre dos dominios cognoscitivos: un dominio se proyecta sobre otro. Por dominio debe entenderse una amplia organización de conocimiento. Un dominio es una zona de experiencia sobre la realidad.

El hecho de que se pueda leer en “y caminaba semejante a la noche” algo funesto no es un asunto arbitrario: la noche es al día como la muerte a la vida del hombre: los dos son etapas finales. Es aquí donde ocurre una proyección de imágenes: se proyecta la imagen del movimiento de la noche sobre la imagen del movimiento de Apolo.

Por otra parte, Martínez explica como en el mezclaje se incluye la información parcial de otros dominios para hacer una estructura nueva. Esto lo ejemplifica con la frase “y caminaba semejante a la noche”, donde no se dice que Apolo iba con funestas intenciones a los campos aqueos. En la noche este elemento está latente, pero es la unión entre Apolo y la noche la que hace surgir este sentido terrible.

En un análisis más profundo de “Semejante a la noche”, Martínez muestra las proyecciones conceptuales que hay en el relato. Para ello, señala las zonas de interés del mismo: la guerra, el viaje, el comercio, el cuerpo erótico, lo cotidiano y lo extraordinario.

- a. Proyección del dominio de experiencia de la guerra: el desembarco de los soldados amigos preludian la guerra. Además, el fracaso sexual del joven protagonista ante su prometida se describe también en términos bélicos, de modo que la guerra de Troya aparece minimizada ante la reconquista de su prometida.
- b. Proyección del dominio de experiencia del viaje: el viaje se proyecta frecuentemente sobre los demás dominios. Así, la casa de la prometida (la hija del Capitán) se describe como una variante del barco, mientras que el abrazo sensual de la prometida es comparado con los “brazos de un náufrago”.
- c. *Proyección del dominio del comercio*: los intereses comerciales están mediatizando todo el relato. El comercio ciertamente sirve para hablar de otras cosas: el amor y la guerra, por ejemplo.
- d. *Proyección del dominio de experiencia del cuerpo erótico*: el sexo y el erotismo funcionan también en el cuento como dominios de entrada para hablar de otros dominios diferentes: por ejemplo, la naturaleza y los barcos.
- e. *Proyección del dominio de experiencia de lo extraordinario*: en suma, es lo no familiar. Lo extraordinario se conceptualiza en el relato en relación al tamaño. La guerra, la conquista, la tarea evangelizadora, la colonización y lo sucedido en esas acciones se entienden en términos de tamaño y cantidad. Lo extraordinario se introduce en la visión del joven, quien se esfuerza en establecer la diferencia entre los soldados y los sujetos ordinarios. La exaltación de los guerreros alcanza un nivel hiperbólico. Hay varios personajes que magnifican también la empresa a nivel de lo extraordinario: la madre del joven, la amante (la bailarina) y los mendigos de la plaza.
- f. *Proyección de dominios de experiencias cotidianas*: lo ordinario es una de las zonas que el joven pretende evadir, sin embargo, para otros personajes lo familiar es algo esencial en sus vidas. En el cuento, con frecuencia, ocurre que lo ordinario, cotidiano y familiar se proyecta sobre lo maravilloso, ajeno y extraordinario. Varios personajes son los que introducen esta zona de lo ordinario: el padre, la prometida y el soldado viejo. El padre del protagonista rebaja lo extraordinario de la empresa a nivel más elemental: la locura y el engaño. Una desmitificación de la empresa se presenta en la visión de la prometida, de la misma forma que sucede con el discurso del viejo soldado.

Basándose en este análisis, Martínez asegura que Carpentier explora en todo el cuento un mecanismo mental consistente en la proyección de una historia sobre otra. En “Semejante a la noche” se da un interesante proceso: una historia que el lector mezcla sin que los personajes tengan conocimiento del mismo. En otras palabras, el lector termina construyendo su historia a partir de mezclajes y proyecciones selectivas de un relato sobre otro.

En otro punto, Martínez sugiere que “Semejante a la noche” presenta cuatro relatos principales:

1. El relato de un joven acaieno en vísperas de su partida hacia Troya.
2. El relato de un joven español del ejército del Adelantado, en vísperas de su partida hacia América.
3. El relato de un joven francés en vísperas de su partida hacia América del Norte.

4. El relato de un joven norteamericano o inglés en vísperas de su partida hacia Alemania.

Si bien el lector detecta una correspondencia entre contrapartes de los relatos de entrada, también, percibirá diferencias; a pesar de ellas, la crítica ha advertido una “perfecta unidad en el cuento”, la cual se evidencia en los siguientes aspectos:

- a. La presencia del mismo tipo de narrador personaje en primera persona en todos los relatos. Hay juegos con los centros deícticos en cada uno de los apartados del cuento: el yo, el aquí y el ahora son juguetonamente cambiantes.
- b. En los cuatro relatos hay marcos muy generales: la guerra, el amor, el viaje, etc., los cuales constituyen el espacio genérico en todo el relato.
- c. Los juegos que Carpentier hace con los niveles de especificidad de los enunciados. Esto sucede cuando una entidad introducida por primera vez en la conciencia del lector pueda ser referida nuevamente mediante variaciones anafóricas, tales como repeticiones idénticas, repeticiones aproximadas, sinónimos, etc. Por lo que el lector y el autor asemejan estas diferentes acciones porque hay enunciaciones esquemáticas en las cuales todas estas actividades diferentes pueden ser pensadas como la misma actividad.

Martínez asegura que en el cuento de Alejo Carpentier están operando mezclas provenientes de relatos diferentes. Carpentier, a través de “Semejante a la noche” está invitando al lector a proyectar los relatos de un periodo histórico sobre otro histórico. De la proyección y fusión de estas narraciones diferentes emerge una estructura nueva, no presente en los relatos aislados. En esa estructura nueva, el espacio de mezclaje, se juega la significación de “Semejante a la noche”. Se comprende que el autor está mezclando, muy intencionalmente, fechas para generar un tiempo nuevo. Esta estructura emergente solo existe en la mente del lector. El relato unitario que el lector percibe en el cuento es el resultado de mezclajes y de proyecciones selectivas de los otros relatos sobre el relato focalizado: la historia del joven acaieno que va a la guerra de Troya.

Finalmente, Martínez concluye que el título del cuento ilustra la importancia de la semejanza; “Semejante a la noche” es una ilustración de que todos los tiempos son un mismo tiempo.

Carpentier, a través de estos mecanismos conceptuales de focalización de la semejanza, proyección de una historia en otra y mezclaje conceptual, muestra las similares motivaciones que se ocultan en las guerras de conquista, las colonizaciones territoriales, las misiones religiosas y las guerras patrióticas. Son similares en la medida en que el interés comercial, la rapiña y la crueldad superan al idealismo juvenil, que siempre es el mismo idealismo. Aunque esta idea parece pesimista, Martínez anota que al final del cuento se sugiere una toma de conciencia.

“El camino de Santiago”

Muchos de los estudiosos de la literatura carpenteriana han señalado la importancia de *La música en Cuba*⁵, pues la investigación de textos históricos, proporcionaron al autor una rica variedad de temas. Ejemplo de ello es el personaje de “El camino de Santiago” llamado Juan de Amberes, pues según apunta Tania Licea, éste

⁵ Tal como lo señala Tania Licea, Roberto González Echeverría hace mención a este asunto en: *Notas para una cronología de la obra narrativa de Alejo Carpentier (1944-1945)*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1974.

hace referencia a Juan de Emberas, que por 1557 era el único músico con que contaba La Habana, según se afirma en *La música en Cuba*.

Para Licea, “El camino de Santiago” cuenta con un narrador en tercera persona que va cambiando de punto de vista a través de los once capítulos que conforman el relato, el cual se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVI, en diversos espacios de Europa y América.

Los incidentes de este personaje constituyen el eje de la narración y reflejan preocupaciones sobre la existencia humana dentro del fluir temporal. Se muestra al protagonista en sus circunstancias temporales y espaciales; lo que hay de permanente en él en contextos similares, pero también lo que tiene de múltiple en el transcurso de su vida.

En cuanto a los aspectos ideotemáticos o recursos formales (lingüísticos), Licea identifica algunos que constantemente forman parte de la narrativa de Carpentier y que en este cuento no son la excepción, tal es el caso de los paralelismos y contrastes; como elementos que contribuyen con la descripción del protagonista y su entorno. Así, se podrían ejemplificar con el siguiente cuadro varios contrastes que presenta el relato:

<i>DESCRIPCIÓN DEL BARCO:</i> IDEA DE LOBREGUEZ Y ÉNFASIS EN OSCURIDAD Y TRISTEZA.	<i>DESCRIPCIÓN DE LOS NARANJOS:</i> EXPRESIÓN DE UN AMBIENTE LUMINOSO Y AGRADABLE.
--	--

<i>Actitud de Juan:</i> se muestra aterrorizado por la llegada de la epidemia y muestra un gran fervor religioso.	<i>Actitud de Juan:</i> constantemente olvida su promesa de fe y abandona su camino.
---	--

<i>En el patio del Hospital de Bayona:</i> mediante el lenguaje se muestra el estado de ánimo favorable de Juan.	<i>En el patio del Hospital de Bayona:</i> mediante el lenguaje se muestra la ruina física y las miserias de la mayoría de peregrinos.
--	--

<i>Mundo soñado:</i> perspectiva del nuevo mundo desde Europa; una especie de paraíso terrenal.	<i>Realidad viviente:</i> ya en La Habana, el protagonista se da cuenta de que no es la tierra de promisión que se esperaba.
---	--

Además de contrastes, Licea apunta otros recursos lingüísticos utilizados por Carpentier, tales como series o enumeraciones frecuentes que le otorgan cierto toque humorístico al relato; series de grupos oracionales (mayormente simples y separados por comas) que transmiten la idea de dinamismo, casi cinematográfico. Sin embargo, resulta evidente la preferencia del autor por las descripciones a través de un lenguaje sintético y preciso. En los diferentes momentos de la obra, abundan los detalles del entorno en que se producen los hechos. Gran importancia tiene la descripción del mundo americano que es muy distinto al europeo.

Por otra parte, Licea señala como otro aspecto esencial para comprender mejor “El camino de Santiago”, varios puntos de comparación entre éste y la novela española del siglo XVI:

- a. La multiplicidad del protagonista, en su desdoblamiento a través del relato: cada uno de esos nombres refleja un aspecto de su personalidad, un comportamiento, un propósito. Son nombres cargados de significados diversos que se refuerzan con los cambios de atuendo.
- b. La ficción del viaje.
- c. La narración como una especie de biografía.
- d. La pintura satírica de distintos aspectos de la sociedad.
- e. El interés del protagonista por satisfacer sus necesidades materiales a toda costa: las aventuras de Juan, sus constantes desplazamientos espaciales, nos llevan a la observación de distintos aspectos de la realidad, frente a los cuales él va asumiendo distintas perspectivas, de acuerdo con el provecho que pueda obtener.

Otro elemento que puede llamar la atención es el término *romero* que se emplea para referirse a Juan. Según Licea, ya Sharon Magnarelli⁶ hace mención a la palabra y apunta que en ocasiones se ha empleado como sinónimo de pícaro. Enfatiza en el hecho de que al protagonista se le llame *romero* y no peregrino, por ello considera acertada una posible doble lectura.

También, es importante percatarse de las múltiples alusiones del autor, a veces sutiles e indirectas, a las costumbres de las clases dominantes, entre ellas la jerarquía eclesiástica. Licea asegura que se logra una buena caracterización de los ambientes, insertados en una época en que entraban en crisis una serie de valores del decadente feudalismo y se enunciaban otros nuevos.

En cuanto al título, es fundamental señalar que puede tener multiplicidad de lecturas: literalmente, el camino de Santiago es la ruta de los peregrinos para llegar a Santiago de Compostela. Además, es el nombre que se le da a la Vía Láctea, franja luminosa formada por numerosas estrellas. Una tercera denominación sería la de Campo Estrellado como alternativa para indicar siempre lo mismo: la sugerencia o el recordatorio para cumplir la promesa hecha por el protagonista. No obstante, Licea le otorga un sentido más amplio; el de representar el camino hacia el Nuevo Mundo, que dicho sea de paso, es el preferido por Juan, pues le da mayores beneficios.

A todo buen lector llama la atención la utilización de las mismas palabras (a excepción de unas pocas) y la repetición de los acontecimientos del capítulo X, con este procedimiento el texto sugiere que la historia de Juan se repite y puede seguir repitiéndose en el futuro, en la sustitución de una generación por otra. Se aprecia así una trayectoria circular que, según Licea, no se cierra absolutamente. Esta estudiosa cita a Ariel Dorfman⁷, quien asegura que la relación entre los Juanes es vertiginosamente repetible, pero a la vez única y específica cada vez que se da.

Licea apunta que el llamado tiempo mítico que corresponde a la búsqueda de un “mundo mejor” por parte del protagonista, no niega el transcurso del tiempo histórico.

Para reforzar esta idea alude a la profesora Gloria Barredo Nodarse⁸, quien dice que los Juanes representan al hombre, “símbolo al mismo tiempo de una época en particular y de la problemática humana en general”.

⁶ Sharon Magnarelli: “‘El camino de Santiago’ de Alejo Carpentier y la picaresca”, en *Revista Iberoamericana*, Estados Unidos, enero-marzo de 1974.

⁷ Ariel Dorfman: “El hombre en el camino”, en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, La Habana, 1977.

⁸ Gloria Barredo Nodarse: “El hombre carpenteriano en el camino de las Indias”, en *Revista Universidad de La Habana*, setiembre-diciembre de 1984, nº.223.

Según su análisis, Licea argumenta que en “El camino de Santiago” se presentan muchos de los rasgos que caracterizan la narrativa de Carpentier, tales como: la escasez de diálogo, justificada por la funcionalidad del narrador, que asume diversas perspectivas para expresar indirectamente el pensamiento y las emociones del protagonista u otros personajes y permite dar una serie de referencias a contextos culturales, políticos, culinarios, naturales, entre otros, de un modo que resulta enriquecedor para la obra. También, su interés por los temas americanos, elevados aquí a una proyección universal y por último, su preocupación por el tiempo, no solo en el sentido filosófico, sino también como elemento estructurador de una narración.

Finalmente, Licea asegura que “El camino de Santiago” muestra la necesidad humana de tener fe, de creer en algo, para poder emprender nuevos proyectos, aún cuando la realidad sea diferente de la imagen creada por las palabras y la fantasía.

Por otro lado, quien también alude al tema de la fantasía o la imaginación es el ensayista Bell Gale Chevigny, quien escribe que “El camino de Santiago” es un relato que gira en torno a la relación entre la historia y la imaginación, especialmente cómo la una influye en la otra.

Chevigny hace referencia al origen del personaje Juan de Amberes, y es aquí en donde se encuentra una diferencia al compararlo con lo dicho sobre este mismo personaje por Licea⁹. Dicho autor asegura que en un censo de 1954, Carpentier se encontró con el nombre de Juan de Amberes, descrito como un hombre que tocaba el tambor cuando se divisaba un buque, lo cual le inspiró escribir una biografía imaginaria de alguien que no dejó ninguna huella de su existencia. Sea cual sea el origen real de este protagonista, ambos autores concuerdan en que se trató de un personaje histórico que vino a nutrir un gran relato. Partiendo de este ejemplo, Chevigny enfatiza en la idea de que Carpentier enlaza lo que es histórico y limitado con lo que es transhistórico e implícitamente profético, porque acerca la crónica, una forma diacrónica, a la sincronicidad. En muchas obras de Carpentier, la historia como crónica, primero nutre a la imaginación y la imaginación luego actúa sobre esa crónica de tal manera que rompe su linealidad y la obliga a profetizar el porvenir histórico.

Chevigny también hace alusión al tiempo del relato y asegura que como el personaje Juan se divide en dos (Juan el Indiano y Juan el Romero), así el tiempo se duplica en sí mismo, es decir, deja de ser lineal, para convertirse en cíclico; lo diacrónico se hace sincrónico mientras Juan vive simultáneamente en dos etapas de conciencia histórica. Al ser así, la seducción de Juan el Romero hacia el Nuevo Mundo se convierte en un hecho infinito, o en uno que infinitamente se reproduce a través del tiempo.

Al referirse nuevamente a la relación imaginación – historia y su presencia en “El camino de Santiago”, Chevigny explica las tres maneras en que, según él, se puede leer esta relación:

Las fuerzas históricas materiales dominan el relato, es decir, éstas manipulan y controlan los sentimientos y creencias y la conducta humana. Bajo esta lectura, Juan sigue una creencia antigua que separa la materia y el espíritu: el Nuevo Mundo vendría a representar el mundo material; mientras que el Viejo Mundo, el camino espiritual. Como Juan en sus fiebres, la Virgen acepta también una dicotomía entre el espíritu y la materia. Pero la imagen de Santiago, que representa el Estado – Iglesia rechaza este

⁹ Licea (1994: 19- 35) apunta que Juan de Amberes hace referencia a Juan de Emberas, que por 1557 era el único músico con que contaba La Habana, según se afirma en *La música en Cuba*.

dualismo al considerar que lo espiritual se cumple en lo material (de ahí la referencia a “*las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes.*”). De esta manera, el papel de la imaginación se reduce a una alteración entre las fantasías codiciosas y una fe basada en el miedo a la muerte. La imaginación solo funciona para mistificar, para disfrazar las fuerzas históricas “reales”; consiste nada más que en una superestructura de las creencias populares que oculta una poderosa base imperialista.

- a. El relato se concentra en estructuras imaginativas como la ideología y la leyenda. Así, “El camino de Santiago” presenta una lucha entre ficciones rivales, o de sistemas de milagro en lucha. La leyenda del Viejo Mundo sobre Santiago y el peregrinaje ritual se opone a los milagros seculares del Nuevo Mundo. Según esta lectura, Juan es impulsado por sueños, los cuales por su naturaleza siempre sugieren la superioridad de lo ausente ante lo presente.
- b. Finalmente, Chevigny sugiere que en este relato, Carpentier balancea y sintetiza de tal modo las fuerzas de la historia y la imaginación de tal manera que el lector debe ir más allá de la lectura para poder percibir las.

El relato definiría la historia como una serie de decepciones y a la imaginación como una fuerza fabulosa, capaz de hacer olvidar el pasado o distorsionarlo; de ahí que Juan decida regresar a La Habana, a pesar de su mala experiencia.

La voluntad de fabular, de creer en los embustes de otros y de su propio deseo son cruciales en el cuento de Juan y en la formación de Hispanoamérica. Por ello, Chevigny asegura que en Juan vemos el linaje de Colón. Al igual que éste, el marco de referencia de Juan es también lo fabuloso. Pero él no repite simplemente su experiencia, porque trae a cada etapa de ésta su historia acumulada, que a su vez refuerza su sueño del provenir. Del rencor y la nostalgia, del fracaso y de la ambición, genera un nuevo ser y un nuevo viaje. Su trayectoria no es circular sino en forma de espiral. Los dos juanes son uno bajo dos aspectos, ambos producidos por la dinámica de la cultura, de las fuerzas sociales y los mitos; y ambos reproduciendo esa dinámica.

Chevigny asegura que en “El camino de Santiago” nuestra capacidad para imaginar no debe acabar con “una fiebre”, según él, Carpentier cuenta con nuestro conocimiento transhistórico y lo desarrolla, de ahí la importancia del lector en los cuentos carpenterianos.

Otro de los estudiosos de las obras de Carpentier que analiza el tema de la Historia en “El camino de Santiago” es Ariel Dorfman, quien asegura que el protagonista de este cuento (al igual que el de “Semejante a la noche”) no intuye en absoluto la presencia de otros seres paralelos y continuos en su tiempo; de manera que la época se impone sin orden aparente y el personaje debe vivir su realidad sin perspectiva historicista. El barroquismo del lenguaje atrapa al hombre y no le permite tener un conocimiento profundo, por lo que, según Dorfman, la narración no presenta ninguna preocupación por la interioridad de los personajes; sus sentimientos, emociones e ideas existen en función de su contorno. De esta forma, el texto nos muestra que para conocer al hombre hay que colocarlo en su época.

Para Dorfman es interesante la manera en que Carpentier ha sintetizado su concepto de la Historia, pues lo hace mediante la duplicación de Juan; el embuste del indiano hará que Juan el Romero deje su camino. La leyenda resulta verdadera en cuanto es ella la que mueve a los hombres a hacer historia y los motiva a buscar nuevas aventuras. Por ello, hay “*toda una interpretación de la historia que no es individualista sino colectivista*”¹⁰.

¹⁰ Dorfman toma esta frase del análisis hecho por Verzasconi, en “Juan and Sisyphus in Carpentier’s ‘El camino de Santiago’”, en *Hispania*, may. De 1965, tomo XLVIII, n.1, p. 70-75.

Por otra parte, el estudioso plantea que Carpentier desarrolla en este cuento la misma idea que en *El siglo de las luces* y en otras obras: las palabras no caen en el vacío, permiten que los seres humanos busquen engañosamente la Tierra de Promisión y mediante esta lucha inconciente, mueven la realidad en cierta dirección, que no por incompleta es falsa. Para no desaparecer del todo y no ser anulado por la historia, el hombre dispone de su imaginación.

Dorfman también cuestiona la idea sugerida por Klaus Müller - Bergh¹¹ que dice que la angustia del hombre frente al implacable transcurso del tiempo se resuelve mediante la creación de un tiempo mítico, lo que equivale a la negación absoluta del tiempo histórico.

Para Dorfman, la reiteración en la historia parece ser la forma de escapar del presente, pero en realidad, en el devenir de uno a otro está el problema de todo quehacer de la época. El desdoblamiento sirve para alegorizar una realidad histórica y psicológica: el sentido de la Historia y de la Persona, es creer en un Mito, cumplirlo, desengañarse y volver a engañar a otro.

En la identidad de los dos Juanes encontramos un símbolo del destino del hombre; simultánea y sucesivamente, la sustitución de una generación por otra. La relación entre ellos es vertiginosamente repetible, pero también única y concreta cada vez que ocurre. Lo que nos lleva a la idea de que aunque la historia parezca la misma, no lo es, porque no se puede escapar del presente.

Dorfman plantea que la obra de Carpentier se basa en el anhelo de destruir el tiempo, pero en realidad lo que secretamente se desea es que el tiempo se cumpla, que el tiempo no cese, que todas las etapas se desarrollen como modo de que el tiempo se detenga. Carpentier parece vacilar entre dos ideas: aquella en que el proceso arribará a su término y los padeceres serán derrotados, cerrando y coronando con la última etapa perfecta; y la concepción de un universo abierto, de eterna opresión, de ilusoria perfectibilidad, donde nunca se alcanzará la Sociedad Futura.

Para este crítico, las obras de Carpentier no retratan la Tierra de Promisión, sino la forma en que el mito que habla de ella lleva a los hombres a buscar su realización en cada imperfecto momento del presente. La esperanza de que este movimiento hacia el futuro tenga éxito es lo que sustenta toda acción humana, pero su cumplimiento es algo que pertenece al escritor y a la acción social, no al dominio estético. Creencia y traición son necesarias para la historia, para que lo maravilloso sea real y lo real, maravilloso.

Marco teórico

Para demostrar las relaciones que existen entre *Guerra del tiempo* y el género teatral, se considera apropiado enmarcar este trabajo dentro de los postulados de Anne Ubersfeld, quien ha basado sus estudios en el análisis del texto dramático. Éstos serán de gran importancia para este trabajo, pues mantienen una estrecha relación con la temática de las obras por estudiar. Algunas de las ideas propuestas por Ubersfeld serán ampliadas o confrontadas con los planteamientos de Iuri Lotman, quien realiza un estudio enfocado, principalmente, en la puesta en escena.

José Antonio Maravall, investigador del barroco, y Mijail Bajtín serán otros de los teóricos que se tomará en cuenta durante el desarrollo de esta investigación, sobre todo para demostrar que en la obra carpenteriana predomina la idea barroca de la vida como una representación teatral.

¹¹ En "Alejo Carpentier: autor y obra en su época", *Revista Iberoamericana*, ene.-jun., 1967, XXXIII, n. 63,

El teatro y el personaje

Según la semiótica contemporánea, el personaje teatral es un lugar donde confluyen distintas funciones, por tanto, no se considera una copia sustancial de un ser (Ubersfeld, 1989:85).

Con respecto a los personajes teatrales, el discurso tradicional sostiene que deben estar lo más apegados posibles a la realidad. Esto lleva a la idea de que el discurso dramático tiene un sentido preexistente y, por tanto, una intencionalidad literaria. Sin embargo, los semióticos contemporáneos rechazan dicha idea, pues esto sería negar la participación del espectador en la elaboración del sentido y asegurar que el trabajo de análisis será solo el descubrimiento del sentido y no su construcción (desconstrucción – reconstrucción).

Es posible afirmar que un personaje textual siempre está acompañado por los discursos (interpretaciones) de que ha sido objeto a lo largo de su vida como personaje. Por lo que es casi imposible encontrar una puesta en escena totalmente independiente del discurso aprendido, tradicional. Ante esta situación es importante que el análisis suprima el metatexto (comentario hecho al texto literario) de manera que se le facilite el descubrimiento de las capas textuales que oculta cada personaje.

A lo largo de las representaciones teatrales, las acciones y las cualidades de un actor podrían variar correlativamente, no obstante, hay algo permanente: el comediante, su existencia y su unicidad física.

Ubersfeld afirma que en el teatro no es posible escapar de una mimesis impuesta, ya que la realidad corporal del actor va a ser la imitación (mimo) del personaje – texto. Lo que sugiere que el personaje de la escena no posee total autonomía, independientemente de todos los cambios que pueda sufrir en cada puesta de escena (Ubersfeld, 1989: 88). Por esto, en el análisis retórico de los personajes es importante su relación con un referente y más en concreto de uno histórico – social. Es en este sentido en que se recurre a elementos textuales y extratextuales para construir el carácter del personaje. Sin embargo, tal construcción también va a depender de la historia tal como la conoce o la percibe el director de escena o el comediante, y la historia pasada y represente tal como la conoce o la vive el espectador.

Dentro del eje funcional de un personaje se pueden presentar dos tipos de determinaciones semióticas:

- a) aquellas que hacen que un actor comparta, parcial o totalmente, algunas de sus características con otros personajes del mismo texto o de otros;
- b) las determinaciones que convierten a un personaje en un actor individualizado. Dicha individualidad puede conseguirse de distintas formas ; la primera de todas, el nombre.

También existen ciertos rasgos físicos o peculiaridades históricas que hacen de este un ser distinto a los demás (Ubersfeld, 1989: 97).

Pero no todas las formas del teatro se preocupan por igual de las determinaciones individuales: las hay que disfrazan al personaje con una máscara que es considerada como un elemento desindividualizante por naturaleza o que lo reducen a un papel codificado. Ubersfeld señala que, en cuanto a la individualidad del personaje, puede existir un doble papel:

- a) puede hacer del personaje un individuo con un alma; una persona ideal;
- b) puede olvidarse del personaje como un ser individual y concebido como resultado de un proceso histórico, de este modo, el papel del individuo no consiste solamente en remitir a un referente histórico, sino en mostrar la intersección del individuo en un contexto socio histórico determinado (Ubersfeld, 1989:98).

Ya se mencionó que una manera de encubrir la individualidad del personaje teatral era ocultándolo tras una máscara, de esta forma el actor representa a otro, es el

disfrazado. Su máscara es fisonomía fingida que se superpone a la verdadera. El comediante se modifica lo bastante para ser otra cosa, pero aún sigue siendo lo que era (Pérez Rioja, 1994: 295-296).

Por su parte, Jean Chevalier afirma que la máscara exterioriza a veces las tendencias demoníacas, pero es sobretodo en las máscaras carnavalescas, cuyo aspecto inferior, satánico, se manifiesta exclusivamente en vista de su expulsión, son liberadoras (Chevalier, 1986: 698). Con respecto a este mismo tema, Udo Becker apunta que en ocasiones la máscara es emblema de una sociedad secreta. Casi todas tratan de espantar, de ahí los rasgos entre grotesco y tristes, la combinación del semblante humano con formas animales. Según Becker, hacia finales de la Antigüedad grecorromana, una máscara de actor puesta sobre un sarcófago recordaba que la vida es una ficción, prefigurando el tema del *gran teatro del mundo* (Becker, 1996:206).

El teatro y el espacio

Uno de los elementos más importantes del texto y la representación dramática es el espacio. En él se representan las actividades humanas y por tanto, es una imagen negativa o el referente de un espacio real. Es decir, el espacio del teatro es el lugar de la mimesis en el que se reflejan, como en un espejo, el texto y la imagen codificada al mismo tiempo (Ubersfeld, 1989: 110).

Al hablar del espacio teatral, Ubersfeld y Lotman coinciden en que éste es doble. La primera apunta que dicha dualidad reside en que este espacio es el referente del texto literario y de la época histórica que se quiere representar, es decir, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socioculturales. El referente del texto teatral remite a una cierta imagen del mundo, a un contexto de los objetos del mundo exterior. Así, los objetos reales que aparecen en escena tienen una importancia secundaria, ya que lo que resalta es su valor icónico. Aunado a ello, los gestos, los desplazamientos, los ademanes y la voz de los personajes también ayudan a configurar la espacialidad escénica, por tanto, ésta ya no va a depender sólo de la disposición de los objetos sobre el escenario (Ubersfeld, 1989: 111).

Siempre hablando del espacio teatral, pero más específicamente de la puesta en escena, Lotman afirma que la dualidad del espacio radica en la división que se establece entre el escenario y la sala, cuya correspondencia entre ambos constituye una relación de existencia-inexistencia, pues al darse inicio a la representación teatral se oscurece la sala, es decir, el espacio real desaparece, para dar paso a lo ficticio y a las acciones de los personajes en la escena. También Lotman hace referencia a la doble naturaleza del destinatario, ya que mediante el diálogo y las acciones el mensaje va dirigido tanto a los personajes, como al espectador (Lotman, 1999: 66).

Ubersfeld comparte con Lotman la idea de que el espacio teatral se divide en sala y escenario. Sin embargo, puede afirmarse que, además de ellos, existe un tercer espacio oculto a los espectadores e incluso a los actores que están en escena: el espacio detrás del escenario. En él, los acontecimientos se desarrollan de manera distinta, pues no todo es visible ni pertenece a la representación. Puede decirse que este espacio es físicamente oculto a la mirada de los espectadores y ajeno, aunque no totalmente, al espacio de la escena. El punto de encuentro entre estos dos últimos espacios es el binomio realidad- ficción, ya que el espacio detrás de la escena vendría a ser el lugar de transición, donde los actores se preparan y ensayan el papel que luego representarán en el escenario.

Por otra parte, podemos relacionar el escenario con el espacio sagrado del juego. Según Johan Huizinga, el juego es una acción libre que se ejecuta para imitar algo, está situado fuera de la vida corriente, pero a pesar de todo puede absorber por completo al

jugador, sin que haya ningún interés material ni se obtenga provecho alguno, se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio y se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (Huizinga, 26-27).

Por otra parte, creemos que los cuentos de Alejo Carpentier reproducen muchos de los tópicos del teatro barroco, los cuales tienen un eje común: el espacio.

Para José Antonio Maravall, investigador del Barroco, la crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del siglo XVII suscita una visión de mundo que se expresa en las alteraciones que sufre el orden de la sociedad. El pesimismo, el mal y el dolor inundan el espíritu y la mente de los europeos (Maravall, 1975: 123).

Este estado de ánimo se refleja en el arte y específicamente en las letras mediante el tópico del mundo como un teatro, donde la vida no es más que una representación en la que los individuos desempeñan un papel transitorio, que, además puede sufrir una rotación en el reparto. Esta metáfora de la vida como una representación teatral se manifiesta de otras maneras: la locura del mundo, los hombres sufren un desplazamiento de sus puestos habituales, en contra de un ordenamiento tradicional del universo. El mundo al revés como producto de una sociedad en vías de cambios, lo que crea un sentimiento de inestabilidad, desorden y mutabilidad. El mundo como un confuso laberinto, donde reinan las falsas apariencias y la confusión. El mundo como mesón o venta, reflejo de la vida humana por la brevedad del tiempo que se permanece en ese lugar, así como por las mentiras, engaños y tretas que se aprenden ahí. Por último, el mundo como una gran plaza en la que todos los individuos se reúnen en forma desordenada.

El texto teatral es literatura, por tanto, tiene la capacidad de crear mediante determinaciones lexicales, un sinnúmero de espacios que luego el director deberá recrear con objetos reales y con los personajes en un escenario. En conclusión, lo que une la literatura con la representación es el espacio.

La literatura de Carpentier recurre a términos y a configuraciones teatrales en el espacio y en los personajes; así como a los tópicos barrocos para mostrar el carácter lúdico de la vida cultural.

El teatro y el tiempo

Al igual que existen dos espacios, en el teatro existen dos temporalidades distintas, la de la representación y la de la acción representada. Para Ubersfeld la relación entre estas dos temporalidades compromete todo el conjunto de la significación teatral (Ubersfeld, 1989: 144).

Las relaciones del tiempo, tanto en el texto dramático como en la representación son difíciles de captar, ya que los significantes temporales como el ritmo, las pausas o la articulación, son indirectos y vagos. La temporalidad teatral se conforma de la imbricación del tiempo universal del reloj, de la duración histórica, del ritmo de las sociedades humanas, de la duración fisiológica y psicológica y del retorno de los ritmos y ceremonias. Así, el tiempo en el teatro es, a la vez, imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico y del retorno ceremonial.

La unidad de tiempo, es decir, la confrontación del tiempo real y del tiempo psíquico, teatraliza la historia, la saca de la objetividad y la transporta al campo de la representación. Según Ubersfeld, en la dramaturgia clásica, la unidad de tiempo debía hacer coincidir, en lo posible, el tiempo de la representación con el tiempo de la acción representada. De esta manera, el espectador no tiene que reconstruir la historia, ésta aparece como un hecho para ser visto, no para ser vivido.

Por otra parte, la ruptura con la unidad de tiempo provoca una reflexión en el espectador sobre la naturaleza autónoma del tiempo teatral, ya que el tiempo de la representación no es homogéneo con el tiempo de la historia referencial. “La historia se pone en marcha, el reino se agranda o se descompone, el héroe, niño en el primer acto, es <un vejestorio> en el último, lo vivido es objeto de investigación y, por ello, se le imagina como dotado de una referencia autónoma fuera de la escena” (Ubersfeld, 1989: 149).

En el teatro, como ya se mencionó, los significantes temporales son imprecisos por lo que la retórica temporal es figurada por elementos espaciales, de modo que el funcionamiento simultáneo de varios lugares en el escenario puede indicar la presencia de distintos tiempos, así como también de la acción de diferentes grupos o individuos. La recurrencia de dos temporalidades indica la coexistencia de dos visiones de la historia: la del personaje y la del espectador que interpreta el mensaje. También, la recurrencia de los mismos lugares puede asociarse a la recurrencia temporal o, por el contrario, mostrar el tiempo como un proceso o como un tiempo reversible que señala lo que permanece y lo que vuelve en eterno retorno. Sin embargo, el tiempo fragmentado no impide que la unidad dramática se reconstruya, esto se consigue gracias a la representación que muestra, por ejemplo, los mismos actores, los mismos gestos.

El mayor problema del tiempo en el teatro es que, aunque designa un referente extraescénico, no puede ser mostrado. Es por esta razón que el inicio de todo texto teatral abunda en indicios temporales que servirán de encuadramiento en la temporalidad, estos indicios están ahí para marcar o dejar de marcar el tiempo. Estos indicadores temporales pueden ser los nombres de los personajes, una época o una fecha histórica mencionada, el vestuario, la descripción del espacio, el decorado, un estilo, etc.

Estas marcas de tiempo cumplen varias funciones:

1. Mostrar un pasado histórico *abstracto*: es decir, el marco temporal no está ligado a ningún dato que refiera a una ubicación de tipo local.
2. Hacer presente el pasado histórico: mediante signos imaginarios del pasado, el presente (el *aquí y ahora*) queda encubierto.
3. Indicar el pasado como un simple pasado o como acciones que han dejado huella en el presente: las ruinas, un ambiente envejecido, un viejo, pueden representar la *presencia viva* del pasado y establecer un juego entre lo vivo y lo consumado.

Por el contrario, las marcas indiciales pueden dejar de figurar, en este caso, el espectador (o el lector) ubicará la historia representada en el tiempo presente, es decir, traslada el mensaje a su contexto o a su época; lo cual también es una manera de *historizar*.

El tiempo teatral se suscribe al tiempo de la representación y coincide con el presente del espectador, de manera que excluye la presencia del pasado y del futuro. Al igual que sucede con el espacio, durante la representación se detiene el tiempo ordinario, el tiempo de la sala se anula y los espectadores viven otro tiempo, el que transcurre sobre el escenario. Una premisa del espectáculo escénico es la convicción del espectador de que, en el espacio de la escena, determinadas leyes de la realidad pueden ser objeto de un estudio lúdico, es decir ser sometidas a una deformación o una abolición. Así, el tiempo de la escena puede transcurrir con más rapidez que en la realidad y, en algunos casos, más lentamente.

Asimismo, el texto teatral remite a un tiempo imaginado, el tiempo de los personajes, no al tiempo real de la representación. En algunos casos, el trabajo textual no trata de expresar un tiempo, sino de abolirlo para mostrar que todo ha ocurrido de

una misma forma desde la eternidad y que la tarea del personaje es la de atrapar lo ya hecho; el tiempo se convierte en el no tiempo del mito (Ubersfeld, 1989: 153).

Sin embargo, también es de suma importancia estudiar los significantes temporales que cierran la acción ya que estos acontecimientos suponen un giro en el sentido del tiempo al encerrar el funcionamiento temporal del texto en su totalidad. Un final expresa la degradación o el cambio positivo, la restauración, el advenimiento de un nuevo orden o el eterno retorno. Este último podría ser una llamada de alerta al espectador para que reflexione y se rebele, pues le hace ver que la historia también depende de él.

Para finalizar, no hay que olvidar que un significante temporal aislado carece de significado. El tiempo es una relación, un significante temporal solo alcanza su verdadero sentido cuando se relaciona con otro. En el teatro esta relación se da entre niveles distintos. Por ejemplo, el número de acontecimientos ligados con los significantes del tiempo comunica un ritmo lento o rápido. Otro tipo de relación podría ser la colisión entre dos temporalidades distintas situación que enfrentaría el tiempo del conflicto con el tiempo del héroe.

En Carpentier el tiempo adquiere una significación universal cuando recurre a esos niveles temporales para mostrar las formas en que puede desarrollarse el espectáculo de la Historia. Así, el protagonista saldrá victorioso o derrotado en esta guerra del tiempo.

El carnaval

Dentro de las formas y rituales del espectáculo carnavalesco, surge una serie de imágenes artísticas que remiten a una “concepción particular del mundo, del hombre y de las relaciones humanas” (Bajtín, 1941: 11). Esta cosmovisión se contrapone al orden oficial establecido, de manera que el carnaval produce un segundo mundo, paralelo al establecido por las instituciones del poder. Así, el espacio del carnaval se configura como una zona de contingencia, donde confluyen rituales múltiples y que está determinada en un contexto y un tiempo específicos. Dentro de esta zona las formas o imágenes parodian las estructuras recalcitrantes que rigen la sociedad, por estas caracterizaciones y funciones el mundo expuesto en el carnaval se asocia con el espectáculo teatral. Tanto el teatro como el carnaval son un reflejo de la vida o la existencia humana, ambas representaciones tienen un tiempo interno que es transitorio, efímero. Sin embargo, mientras que el espectáculo teatral se produce en un escenario, el carnaval no tiene un espacio delimitado, el espacio del carnaval es el mundo, aquí no hay espectadores, todos participan de la celebración. Debido a la abolición de lo establecido, todos los participantes se relacionan en términos de igualdad, no existe distinción entre clases sociales. Durante este tiempo festivo se anulan, provisionalmente, todas las jerarquías.

Como el carnaval es la vida misma, liberada de ataduras, hay nacimiento, muerte y renovación. La energía vital es continua, todo es transformación y movimiento, todos los participantes asumen un rol que puede sufrir permutaciones, la liberación que se vive se opone a lo perpetuo, el tiempo del carnaval es el ahora. Esta temporalización asimila el contexto social que recrea: “en el carnaval, el tiempo natural, biológico e histórico se concibe en términos de renovación que tiene que ver con las fases históricas de las fiestas, se relaciona con periodos de crisis y transformación social” (Bajtín, 1941: 14).

Los símbolos de renovación anulan lo perpetuo e inmutable y la renovación constante provoca una inversión del canon social: lo alto es rebajado, lo profano se sacraliza, etc. Es decir, aparece una nueva imagen, el mundo al revés.

Son varias las consecuencias de la inversión carnavalesca. El descenso o rebajamiento sugiere un viaje hacia abajo. Hay una caída que se concreta muchas veces en la llegada al infierno. “El infierno ofrece el espectáculo apasionante de la vida de los condenados, organizada como un verdadero carnaval. Todo allí está invertido, opuesto al mundo de los vivientes. Los grandes son destronados y los inferiores coronados” (Bajtín, 1941: 346). Dentro de la cultura popular, el infierno vence al pasado inmóvil, a la muerte eterna y estéril. Asociado con lo inferior, lo material y corporal, el infierno carnavalizado representa la muerte que sirve como inicio de un nuevo nacimiento, como proceso de renovación.

Estrechamente ligado a la inversión del mundo y a las manifestaciones de este tópico (el mundo-teatro y el infierno) aparece el tema de la máscara y el enmascaramiento. Las imágenes relacionadas con lo material y corporal refieren a una concepción estético-ideológica que, dentro de la teoría carnavalesca, puede denominarse realismo grotesco. Estas imágenes son exageradas e hipertrofiadas como consecuencia del dominio de lo material. Arrasado por el cambio continuo, parte del movimiento interno de la existencia y de la inversión del mundo, “el cuerpo se metamorfosea y surge la máscara que expresa la alegría de la sucesión, la reencarnación, la relatividad. Así como también la negación de la identidad y el sentido único” (Bajtín, 1941: 44).

La máscara deforma, exagera y, por tanto, rebaja, al mismo tiempo que oculta o revela la verdad.

El enmascaramiento puede manifestarse como una mezcla de rasgos humanos con animales u objetos. Esta es una de las formas más antiguas de lo grotesco. Además, la exageración de ciertas partes del cuerpo, representan un puente entre lo interior y lo exterior, es el cuerpo que engulle al mundo y es absorbido por el mundo al mismo tiempo.

El hombre de este carnaval es el hombre material: aquel que está relacionado con lo “bajo popular” en tanto es un cuerpo cuyas acciones responden a sus instintos y necesidades.

El hombre material no solo está relacionado con el cuerpo y la tierra, sino también con la exuberancia: “El sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo. El principio material y corporal triunfa así a través de la exuberancia” (Bajtín, 1941: 62). Es decir, el hombre material está relacionado con las hipérbolas, sobre todo con aquellas hiperbolizaciones que se refieren a ese importante principio material y corporal. Cabe agregar, además, que satisfacer las necesidades materiales es un acto constante de liberación.

Los juegos de palabras, el sarcasmo, los apodos, los chistes y la ironía, están ligados a lo material y a lo corporal en tanto prácticas rebajadoras y acciones carnavalescas. “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 1941: 24).

CAPÍTULO II

EL PERSONAJE

Allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis

...en el *teatro del mundo*, que contiene partes cuatro, con estilo oportuno han de representar Pedro Calderón de la Barca, *El Gran Teatro del Mundo*

En relación con el personaje teatral, se pueden señalar dos asuntos. Por un lado, Anne Ubersfeld afirma que la semiótica contemporánea define al personaje teatral como una confluencia de funciones, por tanto, no siempre se comporta, piensa o siente igual que una persona real. Además, tampoco hay que olvidar que todo elemento teatral tiene un referente sociocultural, por lo que el personaje vendría a ser una metáfora o metonimia de varios órdenes de realidades (Ubersfeld, 1977: 94-95).

El personaje de Carpentier tiene la necesidad de asumir una función en la vida, de ahí que se valga de la comparación de la vida con una obra de teatro, en la que el ser humano debe tratar de ser un actor principal y no un simple espectador.

En este capítulo se va a explicar y ejemplificar la manera en que los personajes de *Guerra del tiempo*¹² asumen o interpretan un papel, lo que permitirá establecer una comparación entre su desempeño y el de los actores en el teatro. En relación con esto, se estudiará también la presencia del disfraz y la máscara, la inversión, el carnaval y los tópicos barrocos en los relatos de Carpentier.

1.1.1 Los ejecutantes sin rostro, desconocidos, invisibles

No era sino una población de sombras,
Alejo Carpentier

Los pasos perdidos

Conforme se avanza en el estudio de las obras de Carpentier se pueden ir delimitando distintos tópicos; quizás uno de los más importantes es la influencia de las artes en la vida de los seres humanos. La diégesis de “Oficio de tinieblas” no es la

¹² Para este trabajo se utilizará la edición Carpentier, Alejo, *Guerra del tiempo*, Barcelona, Alfaguara, 1995. Esta edición contiene los cinco cuentos analizados y además incluye “Los fugitivos” y “Los advertidos”. En las citas aparecerá el año que corresponde a la publicación de cada relato.

excepción, pues predominan dos isotopías: las artes y la muerte, temas que, si bien se encuentran en otros relatos del escritor cubano, en éste se entrelazan de tal manera que generan una historia rica en alusiones religiosas, musicales y hasta satánicas.

En cuanto a los personajes de “Oficio de tinieblas”, llama la atención que todos, de una u otra forma, están vinculados con alguna expresión artística, principalmente la música, el teatro o ambos. La presencia de músicos (como personajes) en las obras de Carpentier será constante, a tal punto que se llega a la idea de que personaje e instrumento son uno mismo¹³. Es como si cada instrumento musical adquiriera rasgos de su dueño y viceversa, así, el ser humano se musicaliza y los instrumentos se humanizan: “Con los barnices encendidos por el sol, el contrabajo iba calle arriba, camino a la Catedral, en equilibrio sobre la cabeza del negro” (Carpentier, 1944: 151).

Así, Panchón toca el contrabajo y Burgos el redoblante; mientras que la Isidra Mileto, La Lechuza, La Yuquita y Juana la Ronca los acompañan a cantar una copla por las calles de Santiago. En cuanto a la actuación pareciera que en Santiago no había quien no fuera actor o al menos quien no se interesara por el teatro, así se recalca en el relato: “La sociedad de Santiago concurría al ensayo” (Carpentier, 1944: 157).

La diégesis de “Oficio de tinieblas” no se caracteriza por ofrecer grandes acontecimientos o acciones de los personajes; en ocasiones el mismo narrador los desvaloriza o los presenta muy superficialmente, de hecho, Panchón, que pareciera ser el protagonista¹⁴, es descrito como “una especie de gigante tonto¹⁵” (Carpentier, 1944: 151).

El relato alude constantemente al oficio de músico de Panchón, pero tampoco deja de lado su relación con el teatro: el primer aspecto importante es la falta de nombre, pues para referirse a este personaje se utiliza el apodo “Panchón”, cuya pronunciación reafirma las dos características citadas por el narrador: lo grande y lo tonto. Un nombre representa la identidad y la individualidad de una persona, sin embargo, el supuesto protagonista del cuento carece de ellas. En los primeros siete capítulos del cuento, Panchón no desempeña ningún papel relevante; es simplemente un

¹³ Por ejemplo, en *El reino de este mundo* los músicos y los instrumentos se asemejan o se complementan en su fisonomía: De pronto, Christopher observó que los músicos de la capilla real atravesaban el patio de honor, cargando con sus instrumentos. Cada cual se acompañaba de su deformación profesional. El arpista estaba encorvado, como giboso, por el peso del arpa; aquel otro tan flaco, estaba como grávido de una tambora colgada de los hombros; otro se abrazaba a un helicón. Y cerraba la marcha un enano, casi oculto por el pabellón de un chino, que a cada paso tintineaba por todas las campanillas (Carpentier, 1949: 109-110). Algo similar sucede en *El concierto barroco* donde las jóvenes del convento sustituyen sus nombres por los del instrumento que ejecutan: “y el Maestro Antonio, por lo bebido, confundía unas huérfanas con otras, los nombres de éstas se fueron reduciendo al del instrumento que tocaban. Como si las muchachas no tuviesen otra personalidad, cobrando vida en el sonido, las señalaba con el dedo: *Clavicémbalo... Violana da brazo... Clarino... Oboe... Basso di Gamba... Flauto... Organo di legno... Regale... Violino alla francese... Tromba marina... Trombone...*” (Carpentier, 1974: 46).

¹⁴ Se utiliza el verbo “pareciera”, pues la participación de este personaje a veces es sobrepasada por su propia sombra.

¹⁵ En *Los pasos perdidos*, se menciona un personaje muy similar a Panchón: “Óyese luego el caramillo de un amolador de tijeras, extrañamente concertado sobre el melismático pregón de un gigante negro que lleva una canasta de calamares en la cabeza” Carpentier, 1953: 110). Aunque este personaje no lleva un contrabajo sobre su cabeza, su presencia se acompaña de música.

músico que participa (o trabaja) en celebraciones religiosas que le “eran cosa distante y ajena” (Carpentier, 1944: 152) y que ayudó a sustituir la canción “La Sombra” por otra copla.

Sin embargo, en el capítulo VIII este personaje adquiere gran importancia, pues pareciera que, cuando todo el pueblo estaba muriendo a raíz de la epidemia, él resucitaba: “Pero los girasoles que ahora levantaban las cabezas sobre las tapias del cementerio acabaron por hacerle pensar que su vida era hermosa” (Carpentier, 1944: 164).

Entonces, Panchón ya no era ese gigante tonto que “estaba impaciente por beberse los dos reales de vellón que acababa de ganar” (Carpentier, 1944: 152); ahora era el encargado de transportar muertos hacia el cementerio, el único que actuaba en medio de la muerte: “El cólera no había disminuido la sed de Panchón. Y hete aquí que en vez de contrabajos, comienza a llevar cadáveres en equilibrio sobre su cabeza” (Carpentier, 1944: 163).

El narrador apunta que la epidemia hace que Panchón actúe, pero en esta oportunidad con un nuevo papel, así lo hace ver con la expresión “en vez de”, con la cual se evidencia el cambio de función: de músico a personaje mítico. Y, si se compara la nueva actuación de Panchón, se encontrará similitud con Caronte, personaje mitológico que conducía las almas de los muertos al Otro Mundo. La función de ambos es transportar a las personas de un espacio a otro, es decir, de la vida a la muerte. Panchón no recorre el río Aqueronte o el Estigia, pero sí las calles de Santiago.

Además de Panchón, en el relato se mencionan otros personajes que, aunque no son tan importantes, son fundamentales para ayudar a configurar la teatralidad de “Oficio de tinieblas”. Un tal Burgos, la Lechuza, la Isidra Mileto, la Yuquita y Juana la Ronca son todos apodos o seudónimos utilizados por el narrador para esconder, bajo un apodo, la verdadera identidad de sus personajes, ya que el nombre oculta su identidad e individualidad, de igual manera que lo hace un rostro tras una máscara. Lo verdadero no sale a la luz, todo es una farsa. Igual que en el teatro, los actores con sus vestuarios, la escenografía, los diálogos y demás, se unen para presentar al público una imitación de la vida.

Como ya se ha mencionado, Carpentier siempre señaló lo importante que es actuar en la vida y no esperar que los demás lo hagan por nosotros (pues es deber del ser humano mejorar cada día). En “Oficio de Tinieblas” los personajes no actúan y en ocasiones no son ni capaces de darse cuenta de lo que pasa a su alrededor, así lo dice el narrador al inicio del cuento: “Muy pocos se daban cuenta de ello, pero la ciudad no era la misma” (Carpentier, 1944: 149). La inactividad no deja huella ni crea historia; es como si se dejara de existir, es como la muerte. Quizás por ello “A mediados de octubre, la Isidra Mileto, la Yuquita, Burgos y todos los del Escuadrón yacían, revueltos, en la fosa común” (Carpentier, 1944: 164). En el capítulo VIII Panchón asumió un papel en el que debía actuar y esto lo hacía sentir bien, sin embargo, tal vez su decisión fue muy tardía y, al igual que los demás “yacía detrás del cochero, con los pies hinchados, de bruces sobre un haz de espartillo” (Carpentier, 1944: 165).

Estrechamente ligado al actor, está el disfraz, cuya función principal es ocultar o transformar la verdadera identidad. Relacionada con esta noción se encuentra la figura del diablo, a quien siempre se le ha caracterizado por su tendencia a disfrazarse, a ocultarse para pasar inadvertido mientras ejecuta sus acciones. Es indiscutible la presencia del diablo como un personaje más en los cuentos de Carpentier. Y aunque su aparición más evidente se presenta en “El camino de Santiago”, como se verá más adelante, en “Oficio de tinieblas” se vale de un disfraz para introducirse en la ciudad de

Santiago: el de la mosca¹⁶ que simbólicamente, está vinculada a la enfermedad, la muerte y los diablos; además, era corriente la noción de que los demonios de las enfermedades amenazaran en figura de mosca a los humanos. Así, las moscas aparecen no solo como premonición de la peste que se desató a raíz del terremoto, sino también como presencia de un ente maligno o al menos inexplicable: “Las moscas, salidas de no se sabía dónde, volaron a ras del suelo, más numerosas” (Carpentier, 1944: 160). A partir de este momento la muerte y el caos se apoderan del pueblo, donde “en el cielo viajaba una luna verdosa”, incluso en el teatro “el terciopelo de los asientos estaba lleno de un calor malo” (Carpentier, 1944: 162).

En “Oficio de tinieblas” la presencia del diablo es muy sutil, pero se diría que necesaria. Para comprender esto es importante conocer un poco sobre el Oficio de Tinieblas celebrado por la Iglesia católica, al cual, ya en el siglo XII, se le daba el nombre de *Matutina Tenebrae*. Es un oficio nocturno que se celebraba el Jueves, el Viernes y el Sábado Santos e iniciaba a la media noche. Consistía en colocar un gran candelero triangular con quince velas de cera común que se apagaban sucesivamente al final de cada salmo (nueve nocturnos y cinco laudes, la última vela alumbraba los pasos de los que se iban). Los textos litúrgicos utilizados evocan el encarnizamiento de los enemigos de Cristo. Este rito simboliza la tristeza y luto por la muerte de Jesús (Righetti, 1955: 86-87).

No se pretende ahora comparar el rito del Oficio de tinieblas con el relato de Carpentier, sin embargo, es necesario recurrir a ese texto para advertir la presencia del Belcebú como un personaje que influye significativamente en los acontecimientos. El rito católico se celebraba los días Jueves, Viernes y Sábado Santos. Tradicionalmente se cree que durante el Viernes y Sábado Santos, días en que se recuerda la crucifixión y muerte de Jesús, el demonio “anda suelto”, pues no hay nadie que le impida actuar a su antojo. También se cree que durante estos días los seres humanos son más propensos a caer en tentaciones o a ser influenciados por entes malignos.

En “Oficio de tinieblas” se reitera la idea de que la ciudad era distinta, había algo extraño en el ambiente que los personajes no podían determinar. Incluso, las sombras de los objetos ayudaban a crear todo este ambiente inusual: “No estaba demostrado que los objetos pintaran en los pisos un equivalente en sombras. Más aún, las sombras tenían una evidente propensión de quererse desprender de las cosas, como si las cosas tuvieran mala sombra” (Carpentier, 1944: 149).

Nótese el adjetivo “mala” empleado, el cual, posteriormente, el narrador utilizará de nuevo en la frase: “un calor malo” que emanaba de unos asientos de terciopelo del teatro. Al volver a la idea de la sombra es importante anotar que las personas que venden su alma al diablo no tienen sombra (Becker, 1992: 308 y Chevalier, 1966: 956). Sin embargo, en “Oficio de tinieblas” los personajes no parecieran vender su alma al diablo, sino, más bien, que éste se las roba. El demonio busca la manera de acercarse al ser humano y aquí lo hace a través de la música: “Pero, hete aquí que todos la cogen, de pronto, con “La Sombra” (Carpentier, 1944: 153).

¹⁶ Además, el diablo bíblico principal *Belcebú* (deriva del hebreo Ba'al-Zebub = Señor de las moscas), a quien se presenta a veces en figura de tal, es una corrupción de Balzebug, una deidad de origen cananeo; aparece en numerosas fórmulas de hechizo de la superstición popular. – En la mitología persa, el principio negativo Arriman se introduce en el mundo disfrazado de mosca (Becker, 1996: 224).

No es en vano que el mismo narrador la llame “la maldita danza”, canción que se apodera de la voluntad de los pueblerinos a tal punto que parecía que su vida está siendo absorbida por una “simple” tonada:

El parque se había llenado de una gran tristeza. Los currutacos y las doncellas paseaban, cada vez más despacio, sin tener ganas de hablarse. Los oficleides y bombardinos escandían, con voces de profundis, aquella sombra que coreaban doscientos pianos de caja negra, en todos los barrios de la ciudad (Carpentier, 1944:154)

No obstante, el relato plantea que también mediante la música el pueblo logra (aunque sea momentáneamente) desprenderse de esa danza maldita que los invadía. “La Lola”, una nueva canción, logra anular a “La Sombra”, y esto gracias a Panchón, Burgos, la Lechuza, la Isidra Mileto, la Yuquita y Juana la Ronca. No es en vano que sean los únicos personajes del relato con nombre (o al menos apodos). Además, esta nueva melodía trae consigo un aire de muerte, de marcha fúnebre; es como si fuera una premonición de lo que le esperaba a Santiago: la peste del cólera. El Señor de las Moscas entra a la ciudad y trae con él a la muerte. Al igual que las velas en el Oficio de Tinieblas, en este cuento una a una se va apagando la vida de cada personaje: “(...), los músicos enfundaron sus instrumentos, y, apagando las velas en el borde de los atriles, se escurrieron hacia las puertas de servicio” (Carpentier, 1944: 162).

En Santiago todos mueren, no obstante, la muerte es solo el final de un ciclo que termina para dar paso a otro quizás mejor:

Una mañana todo cambió en la ciudad. Hubo juegos de niños en los patios. “La Intrépida” entró en el puerto con las velas abiertas. De los baúles salieron vestimentas blancas y el aire se hizo más ligero. Las campanas espantaron las últimas auras que aguardaban en las esquinas y los caracoles tornaron a cantar (Carpentier, 1944: 165).

Oculto detrás de una cortina

Bebía y me holgaba de espaldas a los relojes
Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*

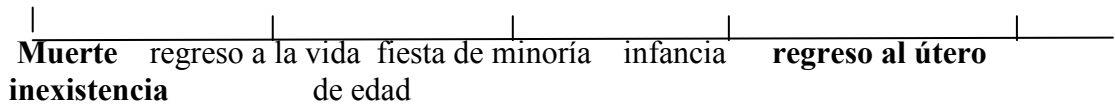
El cuento “Viaje a la semilla” es uno de los más interesantes de Carpentier, debido a la manera en que se desarrollan los acontecimientos, es decir, a la inversa. Debe recordarse que el cuento inicia con la muerte de Marcial, para luego narrar su adultez, su juventud, su infancia y finalmente su regreso al útero, lo que de una u otra forma lo conducirá a su desaparición.

Al analizar el relato, se puede apreciar que tanto al inicio como al final de la “vida” de Marcial se ubica al personaje en un mismo estado: la muerte y la inexistencia, que al fin y al cabo se pueden considerar lo mismo¹⁷.

El siguiente cuadro ilustra esta idea:

¹⁷ Flora Ovaes y Margarita Rojas apuntan que, según la interpretación alquímica, la desaparición del protagonista corresponde a la vuelta de un estado primordial, a la reintegración de la noche cósmica (Ovaes y Rojas, 2004: 48).

2 Vida de Marcial



Como se puede apreciar el destino del personaje siempre es la muerte, puesto que Marcial es uno de los pocos “actores” de la obra carpenteriana que no hace nada por asumir un papel importante dentro de la obra que en realidad es su propia vida. Marcial se limita a seguir un guión sin que pretenda trascender el papel que en un principio se le asignó. Simplemente es el Marqués de Capellanías, quien disfruta de los privilegios que le da esta posición. Al conocer la historia de Marcial es evidente que fue un hombre que no hizo nada, ni por sí mismo ni por nadie, se convirtió en un ser casi mecánico, el cual fue poco a poco absorbido por su “estatus” y hecho prisionero de él. Marcial no supo o no quiso ser el protagonista de su momento histórico, se enreda en el guión y por lo tanto “el hombre de carne se hacía hombre de papel” (Carpentier, 1944: 65).

El viaje a la semilla que realiza Marcial es producto del tiempo que retrocede para anular la historia o la vida del personaje. Pero la desaparición del Marqués no es un simple capricho del tiempo, es la consecuencia de la inactividad. En “Viaje a la semilla” el no actuar es sinónimo de no existir.

Se ha dicho que Marcial no fue capaz de comprender la importancia de que él protagonizara su propia vida o mejor aún, que contribuyera a mejorar la historia. No obstante, en el capítulo VI, se narra la fiesta en que se celebraba el día en que Marcial alcanzó la minoría de edad, el personaje tuvo, aunque fuera por un momento, la oportunidad de percibir que su vida estaba retrocediendo; sin embargo hubo ciertos factores que se lo impidieron o no lo dejaron ver claramente. Por ello tampoco hace algo para cambiar su historia, lo que quizás le hubiera permitido seguir viviendo y no ser borrado o anulado por el tiempo:

Una noche, después de beber mucho y marearse con tufos de tabaco frío, dejados por su amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. (...) Fue una impresión fugaz, que no dejó la menor huella en su espíritu, poco llevado, ahora, a la meditación (Carpentier, 1944: 70).

El estado de embriaguez de Marcial no le permitió darse cuenta de que el tiempo estaba transcurriendo al revés y por tanto que su vida estaba siendo arrastrada a la desaparición.

Si se retoma la teoría de los personajes teatrales, cabe destacar que los actores deben asimilar de la mejor manera su papel; a partir del texto que se les asigna lo pueden mejorar, alimentar y aportar más aspectos. Afín a esta idea estaba el tópico barroco que aseguraba que la función que se nos asignara en la vida podría ser mejorado o incluso cambiado siempre y cuando se fuera un buen actor, esto es “el carácter transitorio del papel asignado a cada uno, que solo se goza o se sufre durante la representación” (Maravall, 1975: 320). Así, Carpentier incita, mediante la literatura, a la

actividad, a no quedarse “de brazos cruzados” mientras la vida pasa sin que se haya hecho algo por cambiarla o al menos contribuir a hacerlo.¹⁸

Por otra parte, además de Marcial, en este cuento es de suma importancia la presencia del negro viejo, quien de manera muy significativa aparece al inicio del cuento. A pesar de la poca participación de este personaje, su accionar podría estar relacionado con algunos rasgos teatrales, por ejemplo: “Andaba de un lugar a otro, fisgoneando, sacándose de la garganta un largo monólogo de frases incomprensibles” (Carpentier, 1944: 61). Si se analiza la cita anterior y se relaciona con el género dramático, se podría comparar al viejo con un actor que ensaya sus diálogos antes de la presentación.

Al caer la noche, este viejo cumplirá su papel más importante: el de corifeo¹⁹, ya que mediante una serie de gestos extraños y golpes con su cayado sobre las baldosas, pareciera que llama la atención del público para dar inicio a la obra y así comenzar el tiempo mágico de la representación, es decir, la regresión de la vida de Marcial.

Entonces el negro viejo, que no se había movido, hizo gestos extraños, volteando su cayado, sobre un cementerio de baldosas. (...)

El viejo introdujo una llave en la cerradura de la puerta principal, y comenzó a abrir ventanas. Sus tacones sonaban a hueco. Cuando encendió los velones, un estremecimiento amarillo corrió por el óleo de los retratos de familia, y gentes vestidas de negro murmuraron en todas las galerías, al compás de cucharas movidas en jícaras de chocolate (Carpentier, 1944: 63).

Nótense otros elementos teatrales que aparecen en esta cita: al abrir la puerta, el corifeo entra a escena y al abrir las ventanas es como si dispusiera los elementos del escenario para que empiecen las acciones. El ruido que producen los pasos del viejo negro recuerdan los coturnos utilizados por los actores del teatro griego. Y al encender los velones, se ilumina el escenario para iniciar la actuación.

El personaje principal de “Viaje a la semilla” es pasivo; no hace nada por modificar o mejorar su historia. Su vida pasó sin que tuviera algún valor social, como si estuviera oculto detrás del telón, sin entrar de lleno en el escenario para cambiar la obra.

Algo similar ocurre con dos personajes del teatro barroco, Clarín, en *La vida es sueño* se oculta al oír las voces de los soldados que se acercan para liberar a

¹⁸ En una entrevista publicada en *Casa de la Américas*, Carpentier asegura: “Pero es que el hombre totalmente satisfecho de lo alcanzado y que no busca nada más, se inmoviliza. Es decir deja de vivir en el pleno sentido del término. La grandeza del hombre está en “no dormirse en los laureles” -para emplear la expresión popular-. Cada día, al salir del sueño, debe entrar en la vida con ánimo prometeico, diciéndose: “hasta ahora nada hice”, por muchos que hayan sido sus éxitos aparentes... “hay que mejorar lo que es”, dicen a menudo mis personajes, aunque lo ya hecho, lo ya visto por ellos, no esté del todo mal” (Citado por Canovas Pérez, 1987: 22)

¹⁹ El protagonista de *Los pasos perdidos* planea escribir una obra con un personaje similar: “Yo había imaginado una suerte de cantata, en la que un personaje con funciones de corifeo se adelantara hacia el público y, en total silencio de la orquesta luego de reclamar con un gesto la atención del auditorio, comenzaba a *decir* un poema muy simple, hecho de vocablos de uso corriente, sustantivos como *hombre, mujer, casa, agua, nube, árbol*, y otros que por su elocuencia primordial no necesitarían del adjetivo” (Carpentier, 1953: 273).

Segismundo, sale de escena, se oculta por temor: “Escondido desde aquí / toda la fiesta he de ver” (Calderón de la Barca, 1635: 122) y Polonio, en *Hamlet*, se esconde detrás de un tapiz para espiar y ahí es asesinado por el príncipe. Ambos personajes deciden no participar de las acciones y como castigo por convertirse en espectadores, son eliminados de la obra²⁰.

Siempre semejante a sí mismo

Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad
Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*

Como se comentó, el personaje principal de “Viaje a la semilla” es pasivo; no hace nada para mejorar o modificar su historia. A pesar de que se le dio una nueva oportunidad, su vida pasó sin que tuviera algún valor social.

Un caso contrario al de Marcial se presenta en “Semejante a la noche”, cuyo protagonista se prepara para participar en una guerra que tendrá lugar lejos de su tierra y de su familia. Los motivos que lo llevan a tomar la decisión de partir a esta empresa parecieran ser los más altos ideales de justicia, valentía, patriotismo, humanidad y otra serie de valores que según el narrador daban al guerrero cierta distinción y superioridad con respecto al resto de las personas:

Al observar las filas de cargadores de jarras, de odres negros, de cestas, que se movían hacia las naves, crecía en mí, con un calor de orgullo, la conciencia de la superioridad del guerrero (Carpentier, 1952: 90).

Éramos como hombres de distinta raza, forjados para culminar empresas que nunca conocerían en panadero ni el cargador de ovejas, y tampoco el mercader que andaba pregonando camisas de Holanda, ornadas de caireles de monjas, en patios de comadres (Carpentier, 1952: 93).

La diégesis de “Semejante a la noche” pareciera mostrar seis personajes distintos, en diversos momentos históricos: el soldado acaieno que combatirá en la Guerra de Troya; el conquistador español que pertenece a la armada del Adelantado que se dirige a América; el soldado francés del siglo XVII que partirá a la conquista de América del norte; el hombre medieval que por haber estado enfermo no pudo partir con sus compañeros rumbo a las Cruzadas; y finalmente, dos jóvenes soldados que se preparan para combatir en la I y II Guerra Mundial, respectivamente. Sin embargo, existen ciertos elementos constantes en la descripción del personaje que hacen pensar que éste es uno solo pero en diferentes épocas. Por ejemplo, las citas textuales anteriores muestran que la idea de la superioridad del guerrero es común tanto al joven acaieno como al conquistador español. De igual manera, se presenta el origen de estos dos personajes. El joven griego dice: “Y me tocaría a mí, hijo de talabarero, nieto de un castrador de toros, la suerte de ir al lugar en que nacían las gestas cuyo relumbre nos alcanzaba por los relatos de los marinos” (Carpentier, 1952: 93).

²⁰ Esta idea fue sugerida por la profesora Flora Ovares.

También, el español del siglo XVI asegura: “Mi padre estaba, oliendo a pellejos y cordobanes, hincando la lezna en un acción con el desgano de quien tiene puesta la mente en espera” (Carpentier, 1952: 93-94).

De igual manera, durante la conversación que sostiene el protagonista con su prometida, en el capítulo III, éste pasa de ser del soldado francés del siglo XVII al conquistador español.

Aliviado por la posibilidad de hablar de algo ajeno a nosotros mismos, le conté de los sulpicianos y recoletos que embarcarían con nosotros, alabando la piedad de los gentileshombres y cultivadores escogidos por quien hubiera tomado posesión de las tierras lejanas en nombre del Rey de Francia (...) Íbamos a cumplir una gran tarea civilizadora en aquellos inmensos territorios selváticos, que se extendían desde el ardiente Golfo de México hasta las regiones de Chicaguá (Carpentier, 1952: 97-98).

En los capítulos III y IV se describen otros acontecimientos que prueban la unicidad de dichos personajes, a saber: tras la discusión con su prometida, el conquistador español sale de la casa y se ubica en el siglo XII. El joven se dirige al hotel de las bailarinas y durante el recorrido por este lugar se traslada a la época de la II Guerra Mundial. Cuando regresa a su casa y discute nuevamente con su novia, se encuentra de nuevo a punto de partir a Troya.

Todo lo anterior hace concluir que el protagonista es uno solo a través de diferentes épocas y no seis personajes distintos, como se ha planteado en otros estudios²¹.

En cuanto a los personajes teatrales, Ubersfeld apunta: “hay algo que permanece por encima de las variaciones de toda cualificación o función, por encima o por debajo del paso de un rol actancial a otro; este algo permanente es el comediante, su existencia y su unicidad física” (Ubersfeld, 1989: 88). Como bien lo asegura esta estudiosa, el actor es el elemento constante de toda representación, más allá del papel que representa o la época o el lugar en que lo haga.

En “Semejante a la noche” se presenta una alegoría del Hombre representando siempre el mismo papel en diferentes momentos históricos.²² La Historia es el guión que el hombre-actor debe seguir, por tanto a cada uno se le asigna un papel para interpretarlo de la mejor manera.

El protagonista de “Viaje a la semilla” fue un mal actor, ya que no aportó nada a su personaje. Por el contrario, el protagonista de “Semejante a la noche” es consciente de

²¹ Por ejemplo, Leonardo Padura asegura que en el cuento: “varios narradores-personajes diferentes, en muy distintos tiempos históricos y lugares geográficos, se enfrentan a una misma problemática (...). Estos protagonistas – diferentes, insisto- son seis” Padura, 1989: 152.

²² Al respecto, Carpentier asegura: “Me apasiono por los temas históricos....el hombre es a veces el mismo en diferentes edades...Amo los grandes temas, los grandes momentos colectivos. Ellos dan riqueza a los personajes y a la trama” (Citado por Barrantes de Bermejo, 1998: 53).

Además, en *Los pasos perdidos* el narrador apunta: “Es como si el tiempo de este laberinto y de otros laberintos semejantes estuviera ya pesado, contado, dividido” (Carpentier, 1953: 311).

la necesidad de hacer algo por enriquecer el papel asignado, sabe que debe dejar un rastro en la Historia, de ahí su decisión de participar en una empresa que cambiará el rumbo de la humanidad. A pesar de sus propósitos el joven no logra convertirse en un héroe histórico, ni mucho menos alcanzar los ideales por los cuales se embarcó, pues a pesar del entusiasmo que demuestra, su propósito no es mejorar su mundo, sino convertirse en un héroe y obtener beneficios personales a partir de su participación en las batallas. Además, las guerras en las que iba a tomar parte resultaron ser un fraude. Detrás de los ideales de libertad, igualdad y justicia se escondían intereses económicos que beneficiarían a unos cuantos poderosos que propiciaron la guerra para obtener beneficios comerciales. De esta forma, Agamemnon, Menelao y los que convencen al joven de enlistarse en los diferentes ejércitos se muestran también como actores que representan una obra ante un público que se deslumbra por la trama y por la invitación que le hacen estos actores de ser parte importante de la representación.

Durante días y días nos habían hablado, los mensajeros del Rey de Micenas, de la insolencia de Príamo, de la miseria que amenazaba a nuestro pueblo por la arrogancia de sus súbditos, que hacían mofa de nuestras viriles costumbres (...) Y fueron clamores de furia, puños alzados, juramentos hechos con las palmas en alto, escudos arrojados a las paredes, cuando supimos del rapto de Elena de Esparta (...) Aquella misma tarde, cuando la indignación bullía en el pueblo, se nos anunció el despacho de cincuenta naves (Carpentier, 1952: 90-91).

La ilusión que siente el joven guerrero de ser parte de estas acciones, no le permite ver la verdad, la ficción de la escena se confunde con la realidad. Las historias que cuentan los emisarios se transforman en el telón de fondo que oculta toda la maquinaria que sustenta el escenario.

A estos personajes se opone la prometida del protagonista, quien intenta mostrar la verdad al muchacho, pero este prefiere escuchar a los mensajeros de Agamemnon y a la prostituta que visita en el hotel quien lo llama “héroe” y dice sentirse orgullosa de él. El joven prefiere verse como protagonista de grandes hazañas, no como lo describe su novia, un conquistador que actúa con el fin “nada glorioso” de obtener riquezas a costa de la “ignorancia e inexperiencia de los indios” (Carpentier, 1952: 98).

El soldado, al igual que los enviados del Rey de Micenas, también desempeña el papel de farsante ya que cuando su madre y su prometida tratan de impedir que se embarque, contándole sobre las miserias que han pasado otros que han partido antes, el muchacho inventa un relato que narra las “nobles causas” que lo mueven:

Viendo que a discursos de buen augurio ella oponía verdades de mala sombra, le hablé de altos propósitos, haciéndole ver la miseria de tantos pobres idólatras, desconocedores de noble signo de la cruz. Eran millones de almas, las que ganaríamos a nuestra santa religión, cumpliendo con el mandato de Cristo de los Apóstoles (Carpentier, 1952: 95).

En este caso es el protagonista quien pretende engañar a las que lo escuchan, tratando de narrarles la historia que quieren oír.

La verdad la conocerá el joven demasiado tarde, por medio de un viejo soldado que viaja en la misma nave. Se trata de una historia que el protagonista se había negado a aceptar. Así, el anciano permitirá entonces que el joven guerrero traspase el límite que

separa la ilusión y el engaño de la realidad. Este cambio que sufre el protagonista se asocia con el título del relato: el personaje transita a través del tiempo semejante a la noche ya que la oscuridad se relaciona con la verdad oculta, no es sino hasta el amanecer que se enterará del engaño, del cual forma parte, de una farsa en la cual la trama es muy distinta a la que le habían presentado en un principio y que, además, no será el personaje principal sino un personaje-comparsa cuya actuación pasará desapercibida y únicamente servirá para que los verdaderos protagonistas alcancen fama y riqueza al tiempo que controlan la obra.

Tanto en este relato como en “Viaje a la semilla” la aparición de un viejo es de suma importancia, estos personajes parecen tener el poder mágico de manejar la obra, ambos deciden el final de los personajes: el anciano negro hace que el tiempo retroceda provocando la desaparición de Marcial, mientras que el viejo soldado acaba con las expectativas del muchacho al revelarle la verdad. Estos ancianos son como los directores de la obra, que deciden eliminar el papel que desempeñaban los protagonistas porque cometieron algún fallo al actuar.

Un actor de compañía desbandada

Dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes, Alejo Carpentier, *Concierto barroco*

Para José Antonio Maravall, en el principal tópico del Barroco, el teatro es una metáfora de la vida humana. Ésta se concibe como una representación en la cual los individuos son actores que desempeñan un papel transitorio y, además, dependiendo de su actuación pueden sufrir una rotación en el reparto.

El protagonista de “El camino de Santiago”, es un ejemplo de lo anterior: Juan constantemente aprovecha las oportunidades que se le presentan para asumir un nuevo papel. A diferencia de otros personajes estudiados, este parece tener plena conciencia de que, si bien puede haber un “guión” establecido, puede cambiarlo para asumir nuevas funciones dentro de la representación. A lo largo del relato el protagonista interpretará varios papeles, será un tambor del ejército, romero que viaja a Santiago de Compostela, indiano, fugitivo y embustero.

Así, al inicio del relato, Juan es un joven de Amberes cuyo oficio es ser tambor de tropa en el ejército del Duque de Alba. Desde este momento, al joven se le presentarán diversas situaciones en las cuales deberá decidir su destino. Estas decisiones parecen estar determinadas por dos fuerzas aparentemente opuestas: la primera, el camino de Santiago, la Vía Láctea que será el guión establecido que el protagonista debería seguir; y la otra, representada por algún elemento diabólico que va a tener la función de impulsar al personaje para que se atreva a tomar las decisiones que le permitirán interpretar un nuevo papel en la vida.

La primera aparición de esta fuerza se da con la rata que desciende del barco y que desatará la peste en el puerto. Con este hecho se inician las acciones de la obra. El barco del cual desciende la rata se presenta personificado, es un indicio de la enfermedad que transporta: “... aquel barco traía una tal tristeza entre las bordas, que la bruma de los canales parecía salirle de adentro, como un aliento de mala suerte” (Carpentier, 1958: 11).

La rata, personificación de las enfermedades, la brujería y los demonios (Becker, 1992: 271), cumple aquí la misma función que las moscas en “Oficio de tinieblas”, todas son portadoras de la enfermedad y la muerte.

Este animal sale del barco al mismo tiempo que descargan los naranjos enanos encargados por el Duque e inmediatamente después del desembarco, hay una clara señal de una presencia maligna en el puerto: “Pero en eso pasaron los naranjos enanos, y hubo un repentino silencio, roto tan solo por un gruñido de la moza, y el relincho de un garañón que sonó en la nave como la misma risa de Belcebú” (Carpentier, 1958: 14).

Contagiado por la plaga difundida por las ratas, Juan tiene una visión en la cual el Duque de Alba irrumpe en su cuarto como un titiritero, seguido de la aparición de una bruja que vuela sentada en el mástil de un laúd. Esta es la segunda aparición diabólica y provoca que Juan haga la promesa de peregrinar hacia Santiago de Compostela. Con esta acción se da inicio a los cambios en la interpretación del personaje: Juan el tambor se convierte en Juan el Romero.

Cabe destacar que cada una de las veces que tiene lugar una rotación en el reparto, será por la influencia de alguna figura que personifica al diablo y la aparición de ese personaje estará acompañada por algún tipo de música. Así, el relincho del caballo, el laúd de la bruja, el redoble de cajas y el sonido de trompetas marcan el primer cambio de papel en el personaje.

En Burgos, Juan el Romero es atraído por los embustes de un Indiano, para buscar fortuna en el Nuevo Mundo. Aquí un grupo de ciegos canta la historia de la Arpía Americana y el jefe de éstos, otro ciego “de grande estatura, tocado por un sombrero negro, bordonea con larguísimas uñas en su vihuela” (Carpentier, 1958: 24).

Este personaje, al final del relato, es descrito de la siguiente manera:

Y como Belcebú siempre se pasa de listo, he aquí que se disfraza de ciego, vistiendo andrajos, poniendo un gran sombrero negro sobre sus cuernos, y, viendo que ha dejado de llover en Burgos, se sube a un banco, en un callejón de la feria, y canta, bordoneando su vihuela con sus larguísimas uñas (Carpentier, 1958: 56).

El diablo es también un actor, se disfraza e interpreta una obra con el fin de que Juan decida si continúa obedeciendo lo que dicta la obra, es decir, sigue el Camino de Santiago o se atreve a modificar su función en el reparto. Se ha dicho que “el demonio simboliza una iluminación superior a las normas habituales, que permite ver más lejos y con más seguridad, de un modo irreductible a los argumentos. Autoriza incluso a violar las reglas de la razón, en nombre de una luz trascendente que es no sólo del orden del conocimiento, sino también del orden del destino” (Chevalier, 1969: 407).

El Indiano que termina de convencer al joven de embarcarse a América es también parte del espectáculo diabólico montado para Juan; es como el director de la obra que ofrece al Romero ser protagonista de otra obra más emocionante y que le traerá más beneficios. Además, lo acompaña “un esclavo negro como Lucifer de auto sacramental” que baila al compás de unas sonajas. Un poco después, cuando Juan ya está en alta mar y empieza a arrepentirse de haber emprendido este viaje, misteriosamente aparece el Indiano en el barco y lo convence de nuevo de seguir en busca de aventuras.

En esta parte, Juan actúa de igual forma que el joven personaje de “Semejante a la noche” quien se deja deslumbrar por la trama que le presentan y debido a su ambición es fácilmente engañado y no logra apropiarse del papel más importante.

Juan se desilusiona en San Cristóbal de La Habana; para lograr sobrevivir aquí, debe poner en práctica lo aprendido en los papeles actuados anteriormente: toca el tambor y además, le toca interpretar un nuevo papel, el de ladrón, situación que lo hace acercarse a la personificación del pícaro. Tras un acto de violencia, huye a los cerros.

Durante su estadía en el palenque cimarrón, Juan no es ya un actor que tiene control de sus acciones, sale del escenario y entonces experimenta la frustración, el aburrimiento y el anhelo por volver a ser parte de la obra. Para soportar esta situación, Juan asume un nuevo papel, se convierte en creador de una nueva obra en la cual él es el protagonista. Recrea para sus compañeros y para sí mismo una vida que nunca había tenido, se jacta de sus habilidades musicales y se ocupa de “encopetar su árbol genealógico” (Carpentier, 1958: 44)²³.

Juan es ahora un embustero, asume el mismo comportamiento de otros personajes ya estudiados que cumplen la función de estructurar una trama para embaucar a quienes los escuchan. La historia inventada, igual que sucede en “Semejante a la noche” logra deslumbrar a los espectadores, tanto que el calvinista, el negro y el marrano empezaron a soñar con linajes igualmente opulentos y Doña Mandinga y Doña Yolofa “casi se tenían por damas castellananas ante las otras negras, al saberse mancebas de algo tan grande como debía serlo un Escudero” Carpentier, 1958: 48).

De nuevo enfermo, Juan tiene otro sueño o visión que, al igual que la primera vez, logra que decida seguir el Camino de Santiago. De regreso en España, abandona de nuevo su peregrinaje e interpreta el papel más importante, ahora es Juan el Indiano, es la fuerza diabólica que puede controlar la obra: acompañado del negro Golomón disfrazado como Lucifer, procede a seducir a Juan el Romero, así como él fue seducido en el pasado. Juan descubre que la esencia de la vida está en ser parte de la obra; por eso se deja envolver nuevamente en la trama que ha inventado y parte otra vez a América con el Romero para iniciar una nueva representación. Las dos fuerzas que dirigen la obra están satisfechas con el actor, por eso Santiago se muestra condescendiente mientras el diablo, de nuevo, invita a Juan a embarcarse.

La silueta oscura en el rectángulo luminoso de una ventana

me revelaban la presencia de un ser humano
llegado a maestro en la totalidad de oficios
propiciados por el teatro de su existencia
Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*

Ubersfeld afirma que dentro del eje funcional de un personaje se pueden presentar determinaciones semióticas que hacen que el actante se convierta en un actor y que comparta parcial o totalmente algunas de sus características con otros personajes o, por el contrario, que conviertan a dicho personaje en un actor individualizado (Ubersfeld, 1989: 97).

²³ En *El arpa y la sombra*, Cristóbal Colón también decide crear un personaje a partir de sí mismo y no

mostrarse como realmente es: “me pongo la máscara de quien quise ser y no fui: la máscara que ha de hacerse una con la que me pondrá la muerte –última de las incontables que he llevado a lo largo de una existencia sin fecha de comienzo-” (Carpentier, 1979-: 148).

El personaje principal de “El derecho de asilo” se ajusta a esta descripción. Al inicio del relato, el Secretario de la Presidencia es un actor que se asemeja en casi todos los aspectos a los demás empleados del Palacio de Miramontes, es decir, se limita a cumplir con las funciones propias de su cargo, sin poner ningún interés o compromiso en esas tareas. En esta etapa, el Secretario se comporta como un actor de reparto que se ajusta al papel asignado. Sin embargo, al mismo tiempo, observa el escenario, el Palacio Presidencial, y “juega” a interpretar otro tipo de papel.

El Secretario se sentó en la cabecera de la gran mesa, en el propio lugar del presidente. La verdad era que, los domingos, se sentía un poco presidente en el Palacio de Miramontes. Cierta vez había llegado a terciarse una banda presidencial para sentir la emoción del poder (Carpentier, 1972: 172).

El protagonista de este cuento, a diferencia de los anteriores personajes que se han estudiado, demuestra una conciencia mayor con respecto a su situación; sabe que es un comediante que repite la misma función día tras día:

Levantarse temprano. Jamás me he acostumbrado a ello. Y luego, la repetición de los mismos gestos. Hoy, como ayer, como hace veinte años. Te hallas envejecido en el espejo. Y la navaja de afeitar. El mismo gesto. La misma mueca (Carpentier, 1972:174).

Este personaje es un actor que, aunque cambie de traje, interpreta siempre el mismo papel. Sin embargo, sabe que puede hacer algo para desempeñar otras funciones, o incluso, interpretar otro personaje y de esta forma adquirir los rasgos que lo harán un actor individualizado.

La oportunidad de actuar de manera independiente, de variar el guión establecido, la encuentra un lunes, cuando se entera de que se está produciendo un golpe de estado y decide huir para evitar que lo hagan prisionero. En este momento, el Secretario aporta una variación a su papel e inventa una estrategia para engañar al guarda que lo invita a entrar al Palacio, donde sería arrestado, y decide asilarse en la pequeña embajada del país vecino.

Con esta acción el actor cambia de papel: ya no es más el Secretario de la Presidencia, de ahora en adelante será el Asilado. No obstante, esta nueva situación le impedirá actuar y se convertirá en un espectador. Cumpliendo esta nueva función, el Asilado se verá excluido del espacio escénico, lugar de la acción y estará limitado al espacio del público que, como se sabe, es inexistente durante el tiempo de la representación. Debido a esta situación, el protagonista de este cuento pierde la noción del tiempo. Este espacio es la habitación, casi vacía, que se le asigna en la embajada, la cual posee una ventana, con vista a la calle, la escena donde se desarrollan los acontecimientos de la cual él desea ser parte:

Me asomo a la ventana: allá yacen varios heridos *de los míos*, tirados en el suelo, perdiendo su sangre, arrastrándose bajo las balas que aún se encajan en las columnas y pilastras (Carpentier, 1972: 95-96).

Yo hubiese querido estar con los estudiantes, gritando, arrojando trozos de cabillas, tiercas, piedras, tumbando los guardias montados de sus caballos.

Pero nada podía hacer, “quemado” como lo estaba” (Carpentier, 1972: 194).

Aunque las circunstancias le impiden al Asilado volver al escenario y asumir un papel, éste encuentra la manera de ir retomando el rol de actor.

... el Asilado, hastiado de su inactividad, en un tiempo sin tiempo, donde era lo mismo que fuese viernes que lunes, jueves o martes, se había echado encima todo el trabajo de la Embajada (Carpentier, 1972: 189-190).

El Asilado saca provecho del tiempo que pasa como espectador, interpreta lo que ha observado y lo utiliza a su favor para cambiar, nuevamente, de papel. Logra pasar del espacio de la sala, al espacio intermedio: el espacio oculto al público que se encuentra detrás del escenario, el cual sirve a los actores para ensayar su papel antes de salir a escena o para preparar todo lo referente al espectáculo por representar. Este espacio es el resto de las habitaciones de la pequeña embajada. Aquí el Asilado tiene la oportunidad de conocer todo lo referente al cargo del embajador y poco a poco va asumiendo las funciones del diplomático.

Mientras el Asilado va apoderándose de un nuevo papel, el embajador pierde el suyo y se va convirtiendo en un actor secundario y, en ocasiones, en un espectador:

Así, mientras el Señor Embajador leía sus siempre renovados tomas de Simenon, metido en la piel del Inspector Maigret, el Asilado redactaba notas diplomáticas, cartas confidenciales, comunicaciones a la Cancillería, informes, memorandums, etcétera (Carpentier, 1972: 190).

Así, el Asilado es quien termina por resolver el conflicto limítrofe entre los dos países y se hace cargo de todos los trabajos de la embajada. Por otra parte, el embajador deja de lado sus funciones y se dedica a leer. Por fin, una mañana, mientras el embajador observa un desfile, el Asilado se convierte en el amante de la embajadora, un paso más para lograr interpretar su nuevo personaje y volver a escena.

Además, el Asilado y la embajadora crean su propia obra de teatro, pues interpretan los personajes de los libros de caballería que el embajador tiene en la biblioteca y, al planear diferentes maneras de deshacerse del diplomático, elaboran su propio guión del cual son protagonistas.

El Asilado ha logrado desplazar al actor que interpretaba el papel de Embajador; se ha adueñado de su puesto, su nacionalidad y su esposa. Vuelve al escenario con un papel protagónico e incluso con un nombre que individualiza al personaje: Ricardo. Una vez concluida su interpretación, el protagonista, como todo actor, se despide del público: “El nuevo Embajador retrocedió hacia la puerta, de espaldas a ella, haciendo una reverencia a cada paso. Cuando estuvo fuera, entreabrió la cortina, metió la cabeza, y dijo: “Chao, Felipe” (Carpentier, 1972: 201).

Los otros personajes de este relato también presentan rasgos teatrales. El Sargento Ratón gasta su sueldo en comprar soldados de juguete con los cuales inventa y organiza elaboradas batallas.

El Secretario pensaba, una vez más, en ese anhelo de guerra total nunca vista alentado por un hombre tierno y simple, capaz de llorar ante un

achaque de su tortuga, que gastaba todo su sueldo en comprar soldaditos de plomo a los chicos del barrio (Carpentier, 1972: 171)

Al mismo tiempo, el Sargento Ratón sueña con una guerra terrible que resuelva el conflicto limítrofe entre los países vecinos, creando de esta manera, todo un espectáculo en su mente, del cual él es el autor y el director teatral. Ésta es la única forma que tiene de desempeñar algún puesto importante, ya que sus cualidades no le permiten ser un protagonista de la obra verdadera, es solamente un actor secundario. Es importante señalar la afición de este personaje por el libro *El Conde de Montecristo* y los *comics*, que le ayudan a recrear todo un mundo de fantasía y ficción.

Por otra parte, el General Mabillán, de ocupar un puesto de considerable importancia en el gobierno, pasa a ser el máximo protagonista de la obra, ya que al dar el golpe de estado se convierte en la principal figura del país. Esta situación le permite ir más allá y el General termina siendo, además del personaje protagonista, el director de su propia farsa: el gobierno que ha instaurado.

Otro elemento sobresaliente en la actuación del General Mabillán es su simulacro antiaéreo, con el cual se puede establecer un paralelismo con el teatro, ya que ambos son imitación de algo: el simulacro, de un ataque antiaéreo; el teatro, de algún referente real. Para llevar a cabo una puesta en escena es necesario que cada personaje conozca su guión, por eso, el General Mabillán entrega a los habitantes las directrices: “todos los habitantes fueron provistos de un pequeño catecismo en el cual se les instruía en lo que debían hacer para no ser afectados por la caída de proyectiles “en su caída natural” (Carpentier, 1972: 184). Este guión también incluye algunas didascalias que servirán para disponer de los elementos “en el escenario”: “Al comenzarse el bombardeo antiaéreo, además, los automóviles pararán en la acera más inmediata, apagando todas las luces” (Carpentier, 1972: 185). Llama la atención que la descripción del simulacro se da en términos teatrales y no, como se espera, en términos militares: “El General Mabillán, de completo uniforme de campaña, con el barbuquejo hundido en la papada, era el escenógrafo máximo, el Gran Intendente de Espectáculos del Simulacro, dirigiéndolo todo desde una colina guarnecida de una batería antiaérea” (Carpentier, 1972: 185). Nótese que el General aparece con un traje (vestuario) y dirigiéndolo todo desde un lugar en el que puede visualizar y controlar todo los acontecimientos. Además, es el narrador quien interpreta todo lo que ocurre en términos teatrales.

Como se puede apreciar, en este pasaje del relato, el General Mabillán pretende apoderarse o apropiarse del papel protagónico para su propio beneficio; sin embargo, esto no le permite ver más allá de sus ambiciones y, por tanto, no logra estar pendiente de todos los detalles de la representación, lo que lo hace un mal director: “Y los artilleros de abajo nada vieron, sino unas nubes gris elefante. “Disparen todos”, gritó el General Mabillán furioso. Y fue el pandemonium durante media hora” (Carpentier, 1972: 185).

Innumerables tejidos unidos a la existencia

Desde que el hombre nace su existencia se acompaña de un reptar, de un deslizarse, de un tránsito en las fundas de innumerables tejidos, paños, telas, que han de quedar unidos por siempre en la historia de su existencia
Alejo Carpentier, “El derecho de asilo”

Las máscaras y los disfraces evocan la idea del teatro, pues ayudan a configurar la imagen del personaje que se va a representar.

En ocasiones se ha mencionado que en varios cuentos de Carpentier se vislumbra la idea barroca de que el ser humano es un actor, quien decide ser o no el protagonista de la “obra” que al fin de cuentas es la vida misma. Para este escritor cubano, la misión ser humano siempre será la misma, no importa el tiempo en el que exista, el entorno en el que se desenvuelve o el vestuario que utilice; lo esencial es “hacer algo”.²⁴

Al analizar los cuentos, se puede determinar que en “El derecho de asilo” y en “El camino de Santiago” el vestuario de los personajes cobra más relevancia y adquiere mayor significado. Ambos protagonistas tienen algo en común: nunca se conforman con el papel que se les asignó, buscan superarlo y con ello ocupar un mejor lugar en el reparto. En dichos cuentos cada cambio de vestuario indica que el personaje va a interpretar un nuevo papel.

De esta forma, en “El camino de Santiago”, el traje de romero: “las manos flacas asidas al bordón, luciendo la esclavina santificada por hermosas conchas cosidas al cuero, y la calabaza que sólo carga agua de arroyos” (Carpentier, 1958: 20); de Indiano: “Lleva un mono en el hombro y un papagayo posado en la mano” (Carpentier, 1958:52); el tambor que carga al inicio de la historia y el cambio de nombres, codifican cada uno de los papeles que interpreta el protagonista de este relato.

Estos cambios constantes hacen evidente que Juan cumple, dentro de esta obra, la función de actor que no se conforma con el papel asignado y busca ocupar un mejor puesto en el reparto; los distintos papeles que interpreta van enriqueciendo al personaje-actor y permiten que éste adquiriera experiencia para desenvolverse mejor en el escenario que es la vida. Esta imagen de Juan como un actor se hace evidente en el siguiente pasaje:

llega Juan el Romero a la Casa de Contratación, tan olvidado de haber sido peregrino, que más parece un actor de compañía desbandada, de los que, a falta de dinero, echan mano a las arcas del vestuario, acabando por ponerse la casaca del bobo del entremés, las bragas del vizcaíno, la cota del Pilato y el sombrero que llevaba Arcadio, el pastor enamorado de la comedia al estilo italiano, que no gustó (Carpentier, 1958: 28,29).

En este cuento, el Diablo también es un actor y aparece disfrazado para lograr que Juan se decida a asumir un papel estelar. El disfraz cumple la función de ocultar la verdadera identidad del actor, el Diablo, bajo el traje de ciego encuentra una manera más fácil de convencer al romero. El hecho de que sea el demonio quien propicie que Juan mejore su condición dentro de la obra obedece a que el sistema religioso y político imperante es corrupto y opresor, en este cuento hay una fuerte crítica a la Iglesia:

el Santo Oficio, por cierto, mal se cuida de las idolatrías de los negros que no llaman a los santos por sus nombres verdaderos, del ladino que todavía canta areitos, ni de las mentiras de los frailes

²⁴ Esta idea es constante en toda la obra de Carpentier, ejemplo de ello es la novela *El siglo de las luces*: “Esteban trató de detenerla: no seas idiota: están ametrallando. No vas a hacer nada con esos hierros viejos. “¡Quédate si quieres! ¡Yo voy!” “¿Y vas a pelear por quién?” “¡Por los que se echaron a la calle! -gritó Sofía-. ¡Hay que hacer algo!” “¿Qué?” “¡Algo!” Y Esteban la vio salir de la casa, impetuosa, enardecida, con un hombro en claro y un acero en alto, jamás vista en tal fuerza y en tal entrega. “Espérame”, gritó” (Carpentier, 1962: 348).

que llevan a las indias sus chozas para adoctrinarlas de tal suerte que a los nueve meses devuelven el Páter por la boca del Diablo (Carpentier, 1958: 40).

Por este motivo, es siempre la figura diabólica la que ayuda al protagonista a superarse. También, Juan aprende del Diablo el arte de actuar y de crear nuevas obras, por esto puede asumir y copiar el papel del Indiano y convencer a su doble, el Romero, y a sí mismo a partir hacia Las Indias. Tal como el disfraz permite que el actor se desdoble en el personaje que interpreta, el hecho de que Juan logre variar de papel permite el desdoblamiento de este personaje, por lo cual puede encontrarse con su otro yo y seducirlo como fuera él seducido por los proyectos del Nuevo Mundo.

La historia se hace cíclica, toma una forma de espiral en la cual evoluciona al tiempo que repite ciertos hechos. Por esto, así como Juan el Indiano decide regresar a América con su doble, se espera que ambos retornen a Europa para llevar de vuelta a dos nuevos romeros, con lo cual se explica la frase final del apóstol Santiago:

Y cuando los Juanes llegan a la Casa de Contratación, tienen ambos- con el negro que carga los collares- tal facha de pícaros, que la Virgen de los Mareantes frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar.
-Dejadlos, Señora- dice Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, pensando en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes-. Dejadlos que con ir allá me cumplen (Carpentier, 1958: 56).

En la puesta en escena, el vestuario es uno de los elementos más importantes, ya que permite ubicar a los personajes (y a la obra en general) en un tiempo y en un espacio. Al leer los cuentos de Carpentier se puede apreciar la relevancia que tiene el vestuario de los personajes. Como ya se mencionó, en “Semejante a la noche” el protagonista cambia su ropa según la época o escenario en el cual le corresponde desempeñar su papel. Sin embargo, es en “El derecho de asilo” donde el traje adquiere un significado más allá de lo externo, para estar muy relacionado con el tópico barroco de que “la vida es como un teatro”, donde el ser humano:

Desde que abre los ojos hasta que los cierra – y aún después de cerrarlos – no hace el hombre más que desempeñar el papel de paraguas que tuviese varias fundas a las que, por lo demás, se le atribuyen virtudes definidoras de condición, inteligencia y estado social (Carpentier, 1956:175).

El ser humano es el actor que como tal debe cambiar su vestuario, a lo largo de toda su vida, según el papel que le corresponda. Pero además, en este relato se plantea que el vestuario no es sólo aquello que cubre el cuerpo, sino lo que ayuda a definir la personalidad y la función que se desempeña en la sociedad. De ahí que al Secretario solo le bastaba “terciarse una banda presidencial para sentir la emoción del poder” (Carpentier, 1972:173).

En ocasiones, el vestuario se convierte en “un referente histórico” capaz de anular una fecha determinada y poner en su lugar un traje, por lo que los acontecimientos serán recordados por aquella vestimenta y no por un día o un año concreto:

Queda el recuerdo del flux verde de los días de penurias, que llegó a ser amarillo; queda el recuerdo del azul cruzado, inglés, que fue compañero

de los primeros éxitos; y aquel de sport, que llevaba cuando me declaré a Sonia; y aquel gris que me quité ante ella, mientras, ya desnuda, mordía un durazno. Y aquellos otros, acompañados de fechas, como los vinos de los buenos años (Carpentier, 1972: 174-175).

El vestuario se convierte entonces en una parte importante de ese todo llamado actor, o mejor aún, Hombre, quien ejecuta un papel en esta gran puesta en escena: “La Vida”. Puede que la representación asignada no sea la mejor o que, al igual que Ricardo, se tenga que pasar por todo un proceso de adaptación y aprendizaje, donde prevalezca la actividad y el perfeccionamiento diario. El Asilado deja su actuación y adquiere un nuevo papel: el de Embajador, el papel principal de la obra, que fue arrebatado a otro para dárselo al más apropiado para el cargo.

La levita del Señor Embajador le quedaba bastante bien. A la chistera, había sido necesario rellenarle la badana con papel de periódico. Los guantes de color mantequilla, tenían que ser llevados en la mano izquierda, como un manojo de espárragos, por demasiados estrechos. Pero todo era magnífico hoy: el automóvil de la Chancillería, la conversación insulsa del Introdutor de Embajadores (Carpentier, 1972: 200).

Aunque externamente el vestuario no era perfecto, lo más importante era lo que significaba: el traje solo podía llevarlo aquel personaje que demostró mayor condición e inteligencia. El traje de Embajador no es solo un símbolo de posición social, es también un símbolo de progreso constante, perseverancia y deseo de mejoramiento diario.

Después de analizar la actuación de cada uno de los personajes de estos cuentos, es interesante observar cómo los protagonistas evolucionan. En los primeros relatos (“Viaje a la semilla”, “Oficio de Tinieblas”), Carpentier presenta una visión pesimista de la vida, el hombre no se decide a actuar, a “hacer algo”. Sin embargo, esta actitud va mejorando y los personajes de las obras posteriores son cada vez más decididos, más concientes del deber del Hombre en la vida. Así, en el último cuento, “El derecho de asilo”, el protagonista asume el control de sus actos, no se conforma con ser actor secundario, ni mucho menos espectador, estudia el papel y aprovecha el momento para saltar a escena, mejorar la obra, “hacer algo” y convertirse el actor principal.

Se estaba en carnavales

Como se ha comprobado en el desarrollo de este trabajo, los personajes que forman parte del mundo mostrado de los cuentos de Carpentier tienen características de actores teatrales. No obstante, es importante señalar otros rasgos que ayudan a configurar la teatralidad en las obras carpenterianas analizadas en este estudio.

El carnaval está situado en la frontera entre el arte y la vida, de ahí que comparte muchas de sus características con una representación teatral: los participantes juegan e interpretan la vida. Sin embargo, el teatro cuenta con un espacio propio, en el que los personajes se mueven y actúan según el guión que les corresponde; por el contrario, el carnaval no tiene ninguna frontera espacial, ya que todo se desarrolla en el espacio abierto de la calle, donde las únicas reglas válidas son las de la libertad. La calle se convierte entonces en el “escenario” de un gran teatro que es la ciudad.

Por otra parte, tanto el teatro como el carnaval tienen su propio tiempo, el cual puede invertirse, acelerarse, alargarse o detenerse. Se podría decir que el tiempo real se anula mientras perduren estas representaciones.

Es importante también, señalar la función catártica que cumplen estos dos espectáculos: el teatro le permite al espectador liberar sus emociones y en ocasiones identificarse con alguna situación representada; algo distinto ocurre en el carnaval, no existen espectadores, solo asistentes que viven el carnaval, ya que aquí les está permitido todo lo que en su vida ordinaria es prohibido o censurado.

Por último, el carnaval es un mundo al revés, una parodia de la vida cotidiana, que anula las clases sociales o las diferencias individuales. Esta idea se asocia con el tópico barroco del mundo al revés, que tiene su origen en la conciencia de crisis social de los hombres del siglo XVII. Los cambios de posición y de función que sufren los individuos en la sociedad crean un sentimiento de inestabilidad y desorden que se traduce en una visión invertida de las cosas y de la vida misma (Maravall, 1975: 309).

2.1.1.1 Fueron aquellos unos carnales tristes

No cabe duda que el inicio del capítulo IV de “Oficio de tinieblas” es uno de los más llamativos, ya que es interesante la introducción del tema del carnaval en un momento en que Santiago estaba sumida en un extraño ambiente, al parecer transmitido por la canción “La Sombra”: “El parque se había llenado de una gran tristeza. Los currutazos y las doncellas paseaban, cada vez más despacio, sin tener ganas de hablarse” (Carpentier, 1944: 154).

Desde el comienzo del cuento el narrador describe Santiago de una manera muy particular, a tal punto que en ocasiones, se asemeja más a una tumba que a una ciudad.

Una súbita proliferación de musgos ennegrecía los tejados. Apremiados por una humedad nueva las columnas de los soportales se desconchaban en una noche. Los baluastres de los balcones, en cambio, se llenaban de hendeduras y resquebrajos, al trabajar de rocío a sol, sacando clavos enmohecidos sobre las barandas descascaradas (Carpentier, 1944: 149).

A dicha descripción lúgubre se debe agregar el hecho de que los capítulos I y III terminan con una muerte:

Así andaban las cosas en Santiago, cuando se celebraron con pompas de cruces, pecheras y entorchados, los funerales del general Enna (Carpentier, 1944: 150).

Hubo un sinsonte que se aprendió “La Sombra” de cabo a rabo. Pero lo encontraron muerto, de un atorón de cundiamores, cuando su amo – el peluquero Higinio- se disponía a enviarlo a Doña Isabel II, como muestra de las maravillas que aún se daban en esta tierra (Carpentier, 1944: 154).

Además, al final del capítulo II se menciona la sombra por primera vez. Su aparición es muy importante en el desarrollo del cuento ya que es también una alusión a la muerte, pues en muchas culturas es símbolo de la doble naturaleza de las cosas, es decir, la parte negativa de la vida: la muerte (Chevalier, 1969: 956).

Si se retoma todo lo anterior, queda claro por qué es extraña la organización de un carnaval en medio de un clima de tristeza y muerte, cuando en realidad dicho espectáculo debería darse en un ambiente de alegría, libertad y desenfreno. Sin embargo, dicha celebración cobra suma importancia por su particular cualidad: “Fueron aquellos unos carnavales tristes” (Carpentier, 1944: 155). Los bailes, los disfraces, las máscaras, la música, las comparsas y el confeti no faltaron, no obstante, el ambiente, influenciado por la muerte, cobra características diferentes a las de una celebración:

Llegó la época de las máscaras. Fueron aquellos unos carnavales tristes, de niños disfrazados, solos en calles desiertas; comparsas dispersas por un aguacero: de antifaces que ocultaban caras largas; de dominós de Santo Oficio. Las doncellas que fueron a los bailes no hallaron novios. Las orquestas tocaban con desgano. Los músicos de la banda tenían gestos de figuras de teatro mecánico. Los matasuegras eran de mal papel y las cornetas de cartón arrojaban voces de pavo real. Ablandadas por un sudor malo, las caretas dejaban en los labios un sabor a colas de pescado. Los confetis no habían llegado a tiempo y, en las tiendas, las narices postizas se cansaban de esperar. Un niño, disfrazado de ángel, se halló tan feo al verse en un espejo que se echó a llorar (Carpentier, 1944: 155).

Como se puede observar, el narrador dedica muy poco al pasaje del carnaval (solo el primer párrafo del capítulo IV); sin embargo, su descripción es tan significativa que con ella basta para que dicho evento ayude a configurar la concepción de la vida que expresa el cuento.

Palabras como: calles desiertas, caras largas, doncellas sin bailar, cornetas de mal sonar, un ángel feo; son solo algunas de las ideas que evidencian que este carnaval no era como todos. Era más bien su antítesis, un “anticarnaval”, o mejor dicho, un carnaval al revés, que revela un sentimiento de desconcierto ante el mundo: los personajes no saben que deben ser actores, no hay conciencia de que el ser humano debe cumplir una función.

Varios críticos²⁵ han señalado en sus estudios la influencia del Barroco en la obra de Carpentier, principalmente en la riqueza y precisión de sus descripciones; sin embargo, nuestro mayor interés radica en mostrar la manera en que muchas ideas o concepciones barrocas constituyen un eje fundamental en las obras carpenterianas, especialmente en los cuentos seleccionados para este análisis.

De este modo, el pasaje del carnaval cobra importancia por mostrar lo contrario de una actividad carnavalesca. En este punto toma importancia el tópico barroco de “el mundo al revés, pues como afirma Lotman: “todo signo artístico tiene una doble naturaleza, ya que al reproducir un acontecimiento aislado, reproduce simultáneamente una imagen del mundo” (Lotman, 1970: 269).

²⁵ Por ejemplo: Bárbara Stawicka-Pirecka, “La selva en flor: Alejo Carpentier y el diálogo entre las vanguardias europeas del siglo XX y el Barroco latinoamericano”, *Cuadernos Americanos*, no.59: 1996, p. 92-99. Antonio Benitez-Rojo, “‘Semejante a la noche’ de Alejo Carpentier, y el ‘Cannon per tonos’ de Juan Sebastián Bach- su paralelismo estructural”, *Alba de América*, no. 2 y 3: 1984, p. 73-87.

Si se piensa que en “Oficio de tinieblas” se muestra un mundo alterado es porque existe la conciencia de que este mundo tiene un derecho. Si el carnaval muestra un mundo al revés, el que aparece aquí, por ser un carnaval a la inversa, mostraría una imagen real del mundo. Carpentier presenta entonces, en este relato, una visión pesimista de la vida y de la actitud del hombre, los hombres son incapaces de actuar, no hacen nada por mejorar su situación ni por cambiar su entorno, por eso los objetos y las sombras los sustituyen y los desplazan a papeles secundarios.

De acuerdo con Maravall, los hombres del barroco son unos hombres tristes, llenos de un pesimismo inspirado por las calamidades que se van a suceder, por ejemplo, las grandes pestes aparecidas en España en la primera mitad del siglo XVII (Maravall, 1975: 309). De la misma forma, en “Oficio de tinieblas”, los personajes también llevan una existencia sumida en una especie de melancolía, marcada, como ya se dijo, por “La Sombra” que anuncia la peste que se propaga después del terremoto.

Burgos, Panchón, La Yuquita, Juana la Ronca, La Isidra Mineto y La Lechuza, tratan de restaurar el orden sustituyendo “La Sombra” por las coplas de “La Lola”. Organizan algo parecido a un carnaval, van por las calles cantando la nueva tonada y logran que la gente salga y participe de este espectáculo. Este hecho los convierte en protagonistas. Durante este carnaval los personajes logran cambiar el papel que interpretaban, aquí no son los objetos los que marcan el desarrollo de las acciones, sino que los miembros del escuadrón dirigen, aunque sea temporalmente, los acontecimientos. Tanto el carnaval como el teatro crean su propio espacio, su propio tiempo, sus propios personajes, en fin, su propia realidad.

En el cuento “Viaje a la semilla” es interesante analizar la fiesta de la minoría de edad de Marcial, la cual, como lo describe el mismo narrador, se convirtió en un carnaval:

Y subieron todos al desván, de pronto, recordando que allá, bajo las vigas que iban recobrando el repello, se guardaban los trajes y libreas de la Casa de Capellanías. (...) Un traje de chispero con redecilla de borlas, nacido en una mascarada de carnaval, levantó aplausos (Carpentier, 1944: 71).

En este análisis se ha mencionado el poco interés o la incapacidad de Marcial de ocupar un lugar importante o protagónico en su propia historia. No obstante, durante la fiesta – carnaval dicho personaje muestra cierta conciencia y decide actuar, es decir, participar en la fiesta, el carnaval o los juegos; sin embargo, esta actuación se limita al placer y a la diversión, de ahí la necesidad de utilizar máscaras y disfraces para ocultar la verdadera identidad cuando se rompen, se violan o se traspasan ciertos límites:

Disfrazados regresaron los jóvenes al salón de música. (...) Luego se jugó a la gallina ciega y al escondite. Marcial, oculto con la de Campoflorido detrás de un biombo chino, le estampó un beso en la nuca, recibiendo en respuesta un pañuelo perfumado, cuyos encajes de Bruselas guardaban suaves tibiezas de escote (Carpentier, 1944: 71-72).

El carnaval, al igual que una representación teatral, se desarrolla en un tiempo diferente, en un tiempo aparte del real, durante el cual todo es permitido, incluso lo que en otras ocasiones o circunstancias sería imposible o prohibido:

Y como se estaba en carnavales, los de Cabildo Arará Tres Ojos levantaban un trueno de tambores tras de la pared medianera, en un patio sembrado de granados. Subidos en mesas y taburetes, Marcial y sus amigos alabaron el garbo de una negra de pasas entrecanas (Carpentier, 1944: 72).

Sin embargo, los personajes de “Oficio de tinieblas” y “Viaje a la semilla” dejan pasar este tiempo extraordinario del carnaval y concluye la celebración sin que se enteren de cuál era su verdadera tarea en la representación.

CAPÍTULO III ESPACIO Y TIEMPO

Era el mundo mágico del teatro

y es representación la humana vida,
una comedia sea
la que hoy el cielo en tu teatro vea.
Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*

El teatro representa actividades humanas, el escenario será el lugar de esas actividades, el cual, obligadamente, tendrá una relación con el espacio referencial de los actantes (Ubersfeld, 1977: 108). Se ha visto en el capítulo anterior cómo Carpentier codifica a sus personajes como actores teatrales para plantear la idea de que el Hombre debe vivir para “mejorar lo que es”. Al igual que los personajes, el espacio y el tiempo de las obras en estudio se ajustan a las estructuras del teatro. Se ha mencionado que el espacio del teatro es doble, ya que se establece una división entre el escenario y la sala, en la cual se ubican los espectadores. Cuando en el escenario se imita algún aspecto de la realidad, la sala, espacio real, es ignorada. Aunque los espectadores forman parte del espacio físico del teatro, su realidad es abolida por la oscuridad de la sala, es decir, para el espectador solo existirá la realidad que está frente a sus ojos, en la puesta en escena.

De igual manera sucede con el tiempo; al iniciar la obra se “detiene” el tiempo ordinario del espectador para dar paso a la temporalidad de la representación, la cual no siempre respeta las leyes lógicas, por lo que puede detenerse, condensarse o acelerarse, según sea la representación.

En el siguiente capítulo se analizará la presencia de las estructuras temporales y espaciales del teatro en los cuentos de Carpentier en estudio.

Ese retablo del polvo, la ceniza, la nada

Se alza la cortina sobre el desenlace.
Hora de la verdad, que es hora del recuento,
pero no habrá recuento
Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*

Una de las particularidades del texto escénico está en la diversidad de lenguajes que utiliza. Ubersfeld afirma que el espacio teatral puede definirse, en lo que se refiere al texto, a partir de cierto número de determinaciones lexicales (Ubersfeld, 1989: 122). En “Oficio de tinieblas” este espacio se construye a partir de la oposición muerte – vida. Al inicio del relato las descripciones espaciales aluden a la muerte. Así, en el primer capítulo, en la ciudad de Santiago, los objetos se pudren y se descomponen de manera que dicho espacio se asemeja a una tumba. Esta idea de la degradación se refuerza con el hecho de que, con frecuencia, las cosas tienden a caer o a no crecer, por lo que la narración remite hacia la parte inferior del espacio: “los aguinaldos dejaron de

pasar su tiempo sin treparse a los árboles”, “El diapasón de la campana mayor de la catedral había bajado un poco”, “No estaba demostrado que los objetos pintaran en los pisos un cabal equivalente en sombras” (Carpentier, 1944: 149).

Otros datos que refieren a la idea de la muerte y de la tumba son los funerales del general Enna, con los que concluye la primera parte del relato, así como la constante alusión a la oscuridad en que se halla sumida la ciudad y la imagen de unas telas que parecieran estar dentro de un ataúd: “Nada que fuera blanco prosperaba” “Los rasos para los vestidos de novia se cubrían de hongos en el fondo de los armarios y las nubes esperaban la noche para irse a la mar” (Carpentier, 1944: 149-150).

Por otra parte, en el último capítulo el espacio cambia completamente y los elementos presentes pueden asociarse con la vida. Por primera vez hay luz: “las campanas espantaron las últimas auras que guardaban en las esquinas” (Carpentier, 1944, 165) y a los funerales del general Enna se oponen los juegos infantiles y los villancicos que anuncian las Pascuas.

Santiago de Cuba será entonces el escenario donde los personajes – actores interpretan sus papeles, el cual se estructura en forma doble, ya que dentro de esta ciudad se encuentra el teatro donde sus habitantes ensayan una obra: *La entrada en el gran mundo*. Esta obra es la vida misma, y los personajes pretenden actuar en una representación que, sin darse cuenta, ya están interpretando porque lo que acontece en el escenario reproduce lo que sucede en la ciudad. El nombre de este montaje teatral remite nuevamente a la muerte, ya que cuando los actores enferman y mueren, el acontecimiento se describe de la siguiente forma: “Los interpretes de *La entrada en el gran mundo* entraron, realmente en el gran mundo” (Carpentier, 1944: 163).

El nombre de esta obra alude al auto sacramental de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, donde un Autor representa la comedia de la vida humana. Aquí, el escenario es el mundo y a cada uno de los actores se le ha asignado un papel que deberá desempeñar en la mejor forma posible para merecer una recompensa de parte del Autor, una vez que haya concluido el espectáculo.

El espacio donde se desarrollan los acontecimientos de esta obra se asemeja al del relato de Carpentier ya que se presenta la misma dicotomía, aunque en forma invertida: vida – muerte. En *El gran teatro del mundo* el lugar destinado a la representación está dispuesto de tal forma que a ambos lados del mundo - escenario hay una puerta. Estas puertas son espacios de tránsito, representan la cuna y la sepultura. Por la primera saldrán los actores al escenario y cruzarán la segunda puerta una vez que su participación haya llegado a su fin:

Mundo – (...)
Y para representar al mundo salgan
y vuelvan a entrarse,
ya previno mi discurso
dos puertas: la una es la cuna
y la otra es el sepulcro (Calderón de la Barca, 1649: 140).

Del mismo modo que los personajes del auto sacramental entran y salen del escenario, es decir, nacen y mueren, en “Oficio de tinieblas”, Panchón a quien se le ha asignado el papel de músico, entra a escena cuando sesga “el contrabajo para entrarlo por la puerta estrecha” (Carpentier, 1944: 153). Esta acción corresponde al inicio de la representación, que se pone en marcha a una señal del sacerdote que oficia los funerales del General Enna. Esta ceremonia se describe como otra obra cuyos

personajes inician su participación cuando el sacerdote, como si fuera el director de la obra, da una orden:

Cuando el sacerdote se acercó al catafalco, la orquesta entera comenzó a cantar. (...) Los bajos atacaron, al unísono, una letanía con inflexiones de Dies Irae. De pronto, sonaron todos los sables. En un vasto aleteo de rasos, las mantillas cayeron hacia delante (Carpentier, 1944: 152).

Al final, cuando muere, el protagonista cruza la segunda la puerta, es decir, “entra en el gran mundo” y se convierte, al igual que los otros personajes, en sombra: “Panchón yacía detrás del cochero, con los pies hinchados, de bruces sobre un haz de espartillo. Poco a poco, el gradual cambio de figura” (Carpentier, 1944: 165). La expresión “el gradual cambio de figura” puede interpretarse como la transformación progresiva del cuerpo de Panchón en sombra.

El mundo como escenario, con las puertas que recuerdan el inicio y el fin de la existencia y la vida como una representación, aluden al tópico barroco de la fugacidad del tiempo, de ahí que la vida es tan corta como una representación teatral. La sombra recuerda la muerte, es la inexistencia. Si en *El gran teatro de mundo* los intérpretes que actúan bien reciben una recompensa, en “Oficio de tinieblas” los personajes que no actúan o que no hacen nada para mejorar la obra se convierten en sombras. Al inicio del cuento, hay un indicio de lo que le sucederá a Panchón:

Panchón salió de la catedral. Aquellos funerales suntuarios eran cosa distante y ajena. Además, estaba impaciente por beberse los dos reales de vellón que acababa de ganar. Tal vez por ello, no observó que su sombra se había quedado atrás, en la nave, pintada sobre la baldosa en que se leía: Polvo, Cenizas, Nada. Ahí estuvo largo rato, hasta que terminó la ceremonia y la envolvieron las chisteras. Entonces atravesó la plaza y entró en la bodega donde Panchón, ya borracho, vio reaparecer su sombra sin sorpresa (Carpentier, 1944:152).

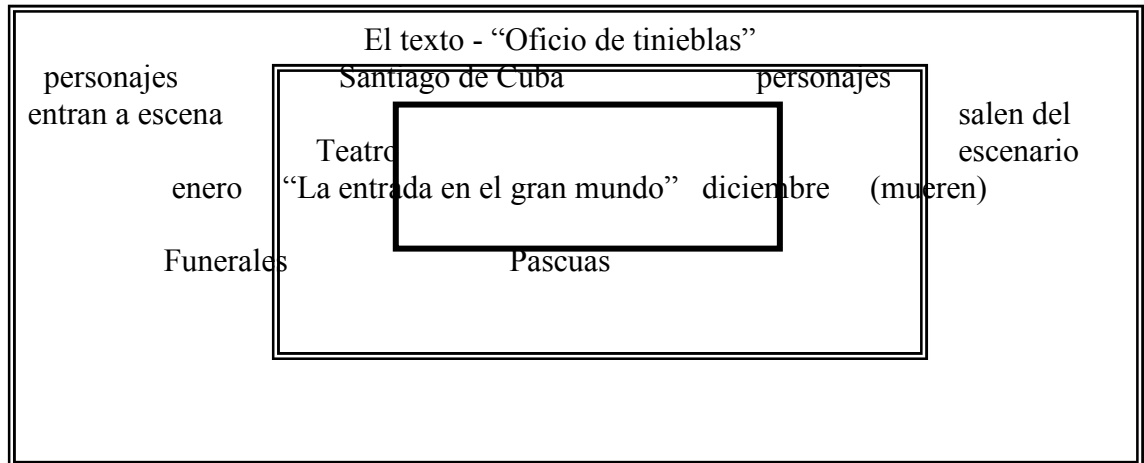
La baldosa²⁶ aparece como la lápida de una tumba y alude al soneto 145 de Sor Juana Inés de la Cruz y al 149 de Luis de Góngora que tratan el tema de la fugacidad del tiempo²⁷. La sombra de Panchón, presagio de la muerte, se acuesta sobre esta tumba. Sin embargo, el personaje no percibe este aviso y pasa por la obra sin adquirir

²⁶ Esta inscripción en una baldosa aparece también en *El arpa y la sombra*, cuando Colón reflexiona sobre lo que le esperará después de la muerte: “Recuerda, marinero, las palabras que se enmarcan en una losa hollada a diario por los fieles en el máximo santuario toledano:

AQUÍ YACE:
POLVO
CENIZA
NADA” (Carpentier, 1979: 52)

conciencia de lo que debe hacer para actuar bien. Por tanto, al final solo obtendrá la desaparición, sin ninguna trascendencia.

Tomando en cuenta todo lo anterior, se tiene la siguiente configuración del espacio: el texto presenta la ciudad de Santiago; ésta es el mundo-escenario y el teatro de la ciudad reproduce lo que acontece en Santiago. El texto muestra, entonces, una estructura enmarcada, tal como se observa en la siguiente figura:



Otro referente del texto es la liturgia de Semana Santa llamada Oficio de tinieblas, servicio religioso que se celebraba Jueves, Viernes y Sábado Santos y que conmemoraba la pasión y la muerte de Jesucristo. Para realizar este oficio, todas las luces del templo debían estar apagadas y junto al altar se colocaba un tenebrario o candelabro con quince cirios que representaban a Jesús y sus seguidores (los doce apóstoles, la Virgen María y María Magdalena). La característica más significativa de este rito era el apagar, uno a uno, los cirios después de cada salmo, de esta forma, el templo iba quedando *in tenebris*, el único cirio encendido, el que representaba a Cristo, quedaba oculto detrás del altar. Esto simbolizaba las tinieblas que se hicieron en la Tierra cuando Jesús fue crucificado, así como su entierro. Una vez finalizadas las oraciones, los oficiantes y los fieles rompían el silencio con el *strepitus*, un fuerte ruido provocado por el golpear de los bancos y el movimiento de los asientos para simular el

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años sus horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Sor Juana Inés de la Cruz

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido el sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello,
mientras a cada labio, por cogello,
siguen más rosas que la clavel temprano
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,
goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no solo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Luis de Góngora

cierre de la tumba de Cristo, así como el terremoto sucedido tras su muerte. Cuando el ruido se extinguía, la vela oculta detrás del altar se ponía encima de éste como símbolo del triunfo de la Resurrección.

En el cuento de Carpentier, ya se ha visto cómo la ciudad está siempre sumida en sombras como un anuncio de la muerte y de la inconciencia de sus habitantes; al igual que las velas, los personajes se van extinguiendo uno a uno debido a la peste:

El contrabajista cayó fuera del estrado, con el arco cubierto de espuma, llevándose las cuerdas atadas a un pie.

(...) los músicos enfundaron los instrumentos, y, apagando las velas colocadas en el borde de los atriles, se escurrieron hacia las puertas de servicio. (Carpentier, 1944: 162).

La muerte parece dominar el espacio gracias al acontecimiento fundamental del relato: el terremoto, que puede asociarse con el *strepitus*. El terremoto altera la vida de Santiago, trae consigo la muerte pero este hecho no parece hacer reaccionar a los personajes. A pesar de ser advertidos por las sombras: “Las sombras se habían cansado de multiplicar las advertencias” (Carpentier, 1944: 161), los personajes insisten en seguir representando la misma obra y esta acción los excluirá del escenario. Al final, como en el oficio religioso, en el relato hay luz, el canto de villancicos anuncia el predominio de la vida sobre la muerte. Sin embargo, estos cantos son entonados por niños. Los personajes eliminados fueron sustituidos por nuevos actores.

El mundo como un teatro, la transitoriedad de la existencia, la vida y la muerte, son asuntos que están estrechamente ligados al concepto de tiempo: En el teatro, es más difícil captar las dimensiones del tiempo que las del espacio. Los significantes temporales están determinados por los objetos en escena y por las didascalias (Ubersfeld, 1977: 145).

En “Oficio de tinieblas”, el tiempo se marca por medio de deícticos que aparecen en la mayoría de los capítulos. De acuerdo con estos indicadores, el tiempo de la diégesis corresponde a un año, lapso que puede asociarse a la idea del ciclo de la vida, en cuyos extremos encontramos nuevamente la dicotomía vida – muerte y que corresponde, siguiendo las estructuras teatrales, al tiempo de la representación.

Sin embargo, algunos hechos trastornan este tiempo cronológico: “Se estaba en agosto y sin embargo hacía frío”, “era frecuente que un agonizante se quejara de haber sido incomodado, durante la noche, por el rápido crecimiento de un rosal” (Carpentier, 1944: 158 y 163). Estas alteraciones se explican cuando se toma en cuenta que el tiempo del teatro es el tiempo del retorno ceremonial o ritual y que las leyes que lo rigen pueden ser sometidas a una deformación o abolición (Ubersfeld, 1977: 153).

Otro elemento que ayuda a configurar el tiempo y a dar ritmo a esta obra es la música. Dentro de la narración las dos canciones: “La Sombra” y “La Lola”, contribuyen a reafirmar el eje estructurante del cuento, la dualidad vida – muerte. La sombra, como ya se ha mencionado, está ligada con la muerte y la enfermedad. Por esto, “La Sombra” de Agüero parece influir de un modo negativo en los santiagueños, enfermándolos y eliminándolos. Esta melodía marca el ritmo de su vida y de su ánimo:

En las retretas, en los desfiles, se escuchaba siempre la misma melodía quejosa, girando en redondo como el caballo viejo de un tiovivo. Esta repetición transformaba la sombra en su sombra,

pues tal era el hábito de tocarla que su compás se alargaba renqueante, acabando por tener un no se qué de marcha fúnebre (Carpentier, 1944:153)

Según esta cita, “La Sombra” es una marcha fúnebre que gira en redondo, es decir, establece un ciclo de muerte que envuelve a los personajes y les impide actuar bien. Se limitan a seguir el guión que impone la música y por eso serán eliminados del reparto.

“La Sombra” es también una danza macabra; las danzas macabras o de la muerte eran a veces poemas con el tema de la transitoriedad de la vida y de los placeres. También, la vida era representada como una danza y en el momento en que tocara bailar con la Muerte, llegaba el fin de la existencia. En “Oficio de tinieblas”, todos los personajes son seducidos por esta danza y por eso mueren.

Por otra parte, “La Lola” viene a configurar una oposición a la muerte pues fue creada para ahuyentar el mal que propiciaba “La Sombra”:

Así andaban las cosas, cuando un tal Burgos, que tocaba el redoblante en las orquestas, recorrió las calles del barrio de La Chácara, dando voces para pedir a los vecinos que formaran un escuadrón (...) Había que cantar algo que no fuera “La Sombra. Súbitamente una copla voló por los tejados: ay , ay, ay, ¿quién me va a llorar? ¡Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va! (Carpentier, 1944: 155, 156).

“La Lola” marca otro ciclo en la ciudad; al igual que “La Sombra” esta canción se repite durante todo el día por las calles de Santiago y la farola con que se alumbraba el escuadrón repite el movimiento circular de la música:

al caer la noche se encendió una enorme farola, que podía divisarse desde los altos de Puerto Boniato. La farola se bamboleaba a la orilla de los tejados, haciendo alto en las tabernas. Luego partía, otra vez, girando sobre sí misma, como el sol matemático de la Máquina Périca, que tanto se usara en funciones de ópera de gran espectáculo (Carpentier, 1944: 156).

La interpretación de esta tonada hace que los personajes convocados por Burgos actúen por las calles de la ciudad. Este pasaje está descrito en términos teatrales: la farola se compara con las luces de un teatro, Burgos es el director del espectáculo, las calles de Santiago son el escenario y cuando los actores hacen su representación los miembros más influyentes de la ciudad “salieron a los balcones para ver pasar al cortejo” (Carpentier, 1944: 156). El Regidor del Consejo, el Síndico de Cofradías, los oficiales de milicias y el obispo son el público que presencia el espectáculo desde sus palcos.

El teatro y las artes en general tienen un referente en la realidad, de ahí que Carpentier proponga que la creación artística ayuda a entender esa realidad. Al replantear que la vida es tan corta como una obra de teatro, llama la atención para que los actores no pasen como sombras por el escenario, sino que actúen durante el tiempo que les corresponde estar en escena.

Era el amanecer. El reloj acababa de dar las seis de la tarde

En fuga desaforada, los años se vaciaban, destranscurrían, se borraban, rellenando calendarios, devolviendo lunas. Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*

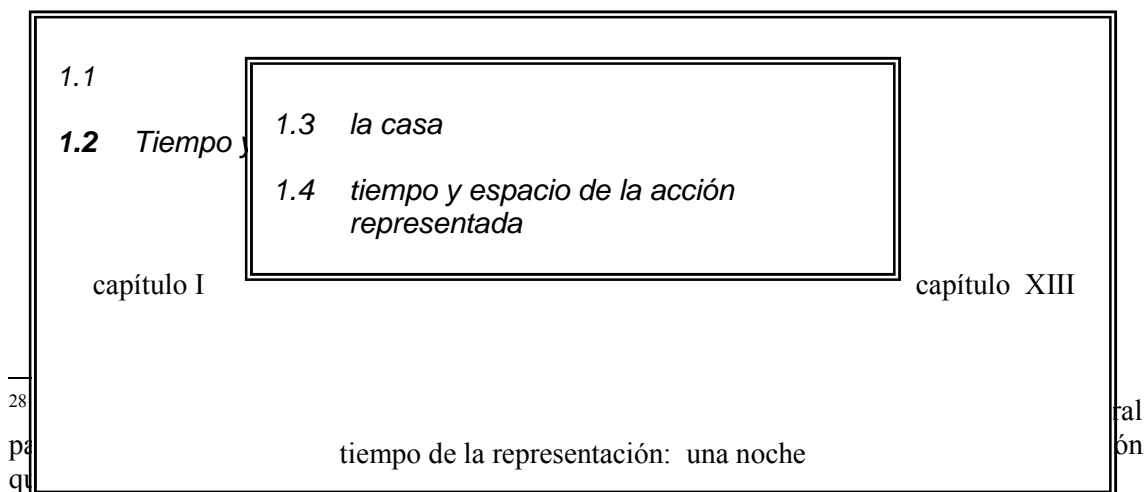
Sin lugar a dudas, uno de los aspectos más llamativos de “Viaje a la semilla” es el tiempo. Como se mencionó, una de las características del tiempo teatral es su capacidad de diferir del tiempo real y ejemplo de ello es el que presenta “Viaje a la semilla”, donde la vida de Marcial se narra a la inversa. Sujeto al tiempo está el espacio teatral, en el cual se encuentran todos aquellos referentes que de una u otra forma orientan en la ubicación temporal de los personajes o de los acontecimientos representados.

En este relato el espacio real corresponde a los capítulos I y XIII, en los cuales el tiempo transcurre cronológicamente, es decir, hacia adelante. Tanto al inicio como al final de este cuento, se narra la demolición de la casa del Marqués de Capellanías; los obreros encargados de llevar a cabo esta tarea, pertenecen al espacio y tiempo reales. Estos capítulos, como ya se explicó en el análisis dedicado al personaje, corresponden a su inexistencia, por tanto, se relacionan con el tiempo y el espacio de la sala.

Cuando el viejo negro da la señal para que se inicie la representación, el día está llegando a su fin, la noche servirá, al igual que las luces que se apagan en un teatro, para ocultar lo verdadero. En contraste, dentro de la casa (espacio escénico) las luces se encienden para dar inicio a la representación:

El viejo introdujo la llave en la cerradura de la puerta principal, y comenzó a abrir ventanas. Sus tacones sonaban a hueco. Cuando encendió los velones, un estremecimiento amarillo corrió por el óleo de los retratos de familia, y gentes vestidas de negro murmuraron en todas las galerías, al compás de cucharas movidas en jícaras de chocolate (Carpentier, 1944: 63).

La obra teatral será la regresión de la vida de Marcial, por lo que el espacio y el tiempo real se anulan. El primer y el último capítulo, por tanto, cumplen la función de marco del espacio escénico, determinan el límite entre la realidad y la ficción²⁸.



28
pá
qu

ral
ón

Al igual que el viejo realiza un gesto “volteando su cayado, sobre un cementerio de baldosas” para preparar el escenario y dar inicio a la obra, hay otras acciones en el cuento que servirán como señal para que los personajes actúen:

Tocado con un tricornio de regidor, Marcial pegó tres bastonazos en el piso, y se dio comienzo a la danza de la valse (Carpentier, 1944: 71).

Las visitas de don Abundio, notario y albacea de la familia, eran más frecuentes. Se sentaba a la cabecera de la cama de Marcial, dejando caer al suelo su bastón de ácana para despertarlo antes de tiempo (Carpentier, 1944: 73).

Estas señales pueden asociarse con el tiempo teatral ya que marcan el ritmo de la representación. Los golpes de bastón determinan el inicio de una nueva escena en la obra, a la vez que dan la señal para que algún personaje realice las acciones que corresponden a su papel. Ya se ha visto que los personajes de este cuento no aportan nada a la representación, su pasividad es tanta que se les debe llamar la atención para que actúen.

El tiempo de la representación está determinado por los elementos espaciales, los objetos que aparecen en el escenario son un recurso para ubicar temporalmente al espectador. En “Viaje a la semilla” la regresión que sufre el protagonista se muestra mediante el cambio que sufre el espacio físico con respecto al personaje:

Los muebles crecían. Se hacía más difícil sostener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor. Los armarios de cornisas labradas ensanchaban el frontis. Alargando el torso, los moros de la escalera acercaban sus antorchas a los balaustres del rellano. Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a irse para atrás. No había que doblar las piernas al recostarse en el fondo de la bañera con anillas de mármol (Carpentier, 1944: 75).

El crecimiento de los muebles y de la casa en general muestra el cambio que sufre Marcial al convertirse en un niño. El espacio es el medio para mostrar el paso del tiempo. Lo que aparece en escena, la inversión del tiempo, es la consecuencia de la inactividad de Marcial. La vida, el momento de actuar en el tiempo, es desaprovechado por el personaje, lo que equivale a no dejar ninguna huella, por eso la obra se revierte y todo desaparece.

Como una especie de batalla librada por encima del tiempo

Y luego es la noche, igual a las demás noches,
en espera de un amanecer
igual a los amaneceres de siempre.
Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*

Si, como afirma Ubersfeld, en el espacio escénico se representan las actividades humanas, se podría decir entonces que el tiempo del teatro es también el tiempo de la Historia. En “Semejante a la noche” se ha visto la forma en que el protagonista se

comporta como un actor que interpreta siempre el mismo papel, pero en diferentes escenarios. Cada una de las épocas históricas en las que se encuentra el soldado puede ser identificada gracias a los indicios espaciales. El tiempo entonces, se hace espacio. La Historia es el escenario donde el hombre actúa.

En este relato, el tiempo de la representación es de veinticuatro horas, desde el amanecer, hora en que llegan los barcos de Agamemnón, hasta la mañana del día siguiente, cuando el joven guerrero se embarca hacia Troya. Sin embargo, durante estas horas, el protagonista realizará un viaje a través del tiempo. De esta forma, el tiempo de la acción representada abarca varios siglos.

Al igual que en los otros cuentos, se puede distinguir, una estructura enmarcada:



otra.

En el teatro, aunque se represente la misma obra, cada función es diferente. Así, el soldado actúa siempre igual, tiene las mismas intenciones de convertirse en héroe en todas las épocas, sin embargo algunas acciones secundarias sí varían, como es el caso del mejor amigo del protagonista: Cristoballillo muere asesinado por los indios en la Boca del Drago, mientras que Christopher se encuentra con el guerrero en el hotel de las bailarinas. No obstante, el argumento de la obra no cambia ya que el personaje de este cuento representa siempre el mismo papel pese al cambio de la escenografía, esto para mostrar al espectador una misma imagen del Hombre a través del tiempo. Los barcos que son cargados con trigo es una acción que se repite en todas las épocas representadas; este hecho y la actuación siempre igual del personaje, indican al lector-espectador que se trata de la misma obra aunque la escenografía sea diferente.

Por lo general, el texto dramático se estructura en actos y escenas. Cada escena está delimitada por la salida o la entrada de un personaje. Asimilando “Semejante a la noche” con esta estructuración de las obras teatrales, el final de cada escena se marca, la mayoría de las veces, con la imagen de los barcos que se cargan de trigo. El inicio de la próxima escena se delimita por el paso del protagonista de un período histórico a otro. Cada vez que cambia el tiempo, se anuncia por algún tipo de música o por algún otro ruido. Esto se muestra en el siguiente cuadro:

Período histórico	Inicio de la escena	Fin de la escena
soldado griego	“La caracola del vigía anunció las cincuenta naves negras de Rey Agamemnón” (Carpentier,	“En la playa seguía embarcándose el trigo” (Carpentier, 1952: 92).

	1952: 91)	
conquistador español	“Con bordoneos de vihuela y repiques de tejoletas, festejándose, en todas partes, la partida de las naves” (Carpentier, 1952: 93)	“Miré hacia el puerto. El trigo seguía entrando en las naves” (Carpentier, 1952: 96).
soldado francés del siglo XVII	“Apenas hice sonar la aldaba vestida de verdín, se abrió la puerta” (Carpentier, 1952: 97)	“Salté por la ventana trasera sin que nadie, en el mercado, se percatara de mi escapada” (Carpentier, 1952: 100)

hombre medieval	“cuando sonaron fuertes aldabonazos, anunciando el intempestivo regreso del padre” (Carpentier, 1952: 100)	“me fui hacia el puerto, para ver los navíos. Estaban todos arrimados a los muelles, lado a lado, con las escotillas abiertas, recibiendo millares sacos de harina de trigo entre sus bordas pintadas de arlequín” (Carpentier, 1952: 100)
soldados de la I y II Guerra Mundial	“los regimientos de infantería subían lentamente por las pasarelas, en medio de los gritos de los estibadores y los silbatos de los contramaestres, las señales rasgaban la bruma” (Carpentier, 1952: 100)	“antes de que pudiera alcanzarla, saltó por la ventana” (Carpentier, 1952: 105).
soldado griego	“En aquel momento bramaron las reses que iban a ser sacrificadas en la playa y sonaron las caracolas de los vigías” (Carpentier, 1952: 105)	fin de la obra

--	--	--

En el caso del tránsito del siglo XVII a la Edad Media, el fin de la escena se marca por el salto del protagonista a través de la ventana de la casa de su prometida. La ventana es el umbral que permite al soldado pasar de un escenario a otro.

Igualmente, el relato se ubica de nuevo en Grecia cuando la prometida del joven salta por la ventana. El cambio de señal podría deberse a que el hombre medieval no va a las Cruzadas. Este acontecimiento supone una ruptura, alguna de las representaciones no se adapta al guión establecido, lo que reafirma la idea del tiempo como una espiral que es recurrente, pero no igual, pues aunque se repiten algunos acontecimientos como la guerra, varían el escenario y la actuación del protagonista.

Como se ha visto, el espacio en “Semejante a la noche” se transformará repetidamente para representar las diferentes épocas en las que sucede la obra. La ambientación de este espacio estará determinado por dos elementos: el contraste entre la luz y la oscuridad y el color verde.

Al inicio del relato, “el mar empezaba a verdecer todavía en sombras” (Carpentier, 1952: 89), la oscuridad del escenario una vez más es desplazada por la luz para dar inicio a las acciones. Sin embargo, la atmósfera estará casi siempre en una especie de penumbra: “Ellos nunca pasarían bajo aquellas nubes que siempre ensombrecían, en esta hora, los verdes de las lejanas islas” (Carpentier, 1952: 90), las sombras le impedirán al protagonista ver la realidad, que la guerra es un fraude.

A la oscuridad que predomina en los espacios abiertos, en donde se representa la farsa, se opone la casa de la prometida, aquí las lámparas contrastan con la bruma de la calle: “se abrió la puerta y, con una ráfaga de viento que traía garúa de las olas, entré en la estancia donde ya ardían las lámparas a causa de la bruma” (Carpentier, 1952: 97). La luz representa la verdad, es en este lugar iluminado donde la prometida trata de persuadir al joven de que no se embarque la mañana siguiente, explicándole las injusticias cometidas por los conquistadores españoles en el Nuevo Mundo, con el pretexto de cumplir una tarea civilizadora. A pesar de esto, el soldado se aferra a la versión que le conviene e invierte la realidad cuando se disgusta con su novia y acusa a su madre de oponer “verdades de mala sombra” a sus “discursos de buen augurio”.

Como se observa en las citas anteriores, entre las nieblas y las brumas destacan algunos objetos de color verde, el protagonista los nota pero no les presta importancia. Este color representa, para los alquimistas, la combustión de ciertas sustancias químicas, así como ciertos fenómenos lumínicos raros observables a la salida o la puesta del sol, todo lo cual simboliza la iluminación y al mismo tiempo representa la muerte y la vida (Becker, 1992: 333). De esta forma, la verdad se le presentará al protagonista al amanecer que da inicio a la obra, en el color verde del mar que trae las naves de Agamemnon, pero el joven ignora las riñas, el desorden que se produce en la playa así como el desprecio que le muestran los micenianos y al poco rato se olvida de “la mala impresión primera”.

Del mismo modo la casa de la prometida y el muelle cercano a ésta se describen de la siguiente forma: “aquel muelle triste, batido por el viento, salpicado de agua verde, abarandado de cadenas y argollas verdecidas por el salitre, que conducía a la última casa de ventanas verdes, siempre cerradas” (Carpentier, 1952: 97). Las ventanas cerradas ocultan la verdad, aunque el soldado puede entrar y escuchar los argumentos de su novia, prefiere creer en el tinglado armado por los que promueven la guerra. Finalmente, en el amanecer siguiente, el joven se enfrentará con la verdad en el barco que ya lo lleva a Troya, pero ahora será demasiado tarde, la verdadera obra se desarrollará al otro lado del mar y él no será el protagonista.

Entre jornadas llevadas en movimiento presto

Camino de Santiago, Campos Stellae,
en realidad camino a otras estrellas:
inicial acceso del ser humano a la
pluralidad de las inmensidades siderales
Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*

Contrario a lo que sucede en otros relatos estudiados, en “El camino de Santiago” no se aprecia la división entre el espacio de la escena y el espacio de la sala. El lector-espectador es introducido directamente al lugar de la representación desde el inicio del texto.

“El juego crea en torno al hombre un mundo especial de posibilidades de muchos planos y ello estimula el incremento de la actividad. La naturaleza del juego se opone en principio a la división en actuantes y contempladores. En el espacio lúdico no hay auditorio: solo participantes” (Lotman, 1981: 61). Por esto el relato empieza con la descripción del personaje y del puerto, lugar inicial de las acciones, de la misma forma que en un texto teatral, el lector es guiado por las didascalias.

El escenario descrito recordará también, como ya se apuntó, una visión de mundo: el tópico barroco del mundo como un teatro. Si el mundo entero es el escenario donde los hombres representan sus papeles, se entiende entonces, por qué no hay en el texto ningún elemento que divida los espacios teatrales: el de la sala y el de la representación. El escenario, en este cuento, de acuerdo con Ubersfeld, se construye “a partir de una arquitectura, de un punto de vista sobre el mundo (pictórico), o de un espacio esencialmente esculpido por el cuerpo de actores” (Ubersfeld, 1977: 85).

El mundo – escenario de “El camino de Santiago”, siguiendo el tópico barroco, se estructura por las contradicciones y la rápida sucesión de cambios en los personajes, en los espacios y en el tiempo.

El primer cambio aparece en el espacio, pues de la imagen oscura y diabólica del barco salen los naranjos “todos encendidos de fruta” (Carpentier, 1958: 12), que iluminarán la escena para que se dé inicio a las acciones.

Los gestos de los personajes – actores, sus desplazamientos, sus vestuarios y los elementos que componen la escenografía construyen el espacio lúdico del teatro. Así, los cambios de papel que sufre el protagonista y las decisiones que lo llevan a cambiar de rumbo están siempre relacionadas con el espacio y con el tiempo donde se lleva a cabo la acción: ciertos escenarios en este relato coinciden con un cambio de papel en el personaje, anunciado, lo mismo que en “Viaje a la semilla” y “Semejante a la noche”, por algún elemento asociado con la música o con un ruido, lo que podría relacionarse con los cambios de escena en esta obra. Así, por ejemplo, la llegada de los naranjos se acompaña del gruñido de una moza y el relincho de un caballo.

El tiempo del teatro no se rige por las mismas normas que el tiempo real. En este relato, el tiempo de la representación está determinado por el recorrido que hace Juan, el protagonista, desde Amberes hasta Cuba y su regreso a España; la obra termina cuando el personaje está a punto de reiniciar el viaje. En un inicio podría parecer que se trata de un tiempo cíclico, marcado por el viaje de ida y regreso. El elemento espacial que organiza el recorrido es el camino de Santiago, la Vía Láctea que recuerda a Juan que debe seguir el guión de la obra. Sin embargo, las aspiraciones del personaje provocan el cambio de los papeles que interpreta. La consecuencia de estas rotaciones en el reparto es que el protagonista cambie lo establecido por el guión. De este modo se transforma la estructura temporal, al asumir Juan el papel de indiano, la historia se reproduce

indefinidamente, ya que al convencer a su doble el romero para partir otra vez a América, Juan el Indiano provocará que, a su regreso, otro joven romero acepte acompañarlos al Nuevo Mundo. El tiempo entonces, se transforma nuevamente en una especie de espiral, en la cual hay una historia que se repite pero con algunos cambios provocados por la inconformidad que sienten los personajes de mantenerse en la posición que les ha sido asignada. Esta configuración del tiempo se asocia al hecho de que en el teatro cada representación es diferente.

Todo lo anterior remite al tema del “gran teatro del mundo”, tanto por el espacio de la actuación como por el carácter transitorio del papel asignado a los personajes y su condición aparental evidenciada en los disfraces, los embustes y las contradicciones que incluso llegan a hacer que el mismo personaje se olvide del engaño y termine creyendo su propia actuación.

De la metáfora de la vida como una representación teatral, se desprenden otros tópicos que pueden identificarse en “El camino de Santiago”:

“El mundo es una “gran plaza” en la que todos revueltamente se reúnen y a la que tiene que acudir el peregrino de Comenius” (Maravall, 1975: 318). Juan el Romero llega a la Feria de Burgos, lugar de la confusión y donde Juan es engañado por el diablo disfrazado de ciego. De este lugar, Juan aprenderá los embustes que repetirá cuando regrese de América.

Complementando la imagen anterior aparece la idea del mundo como mesón : “casa de locos, mesón del mundo, éste es una “profana hostería del hombre”; en el ir y venir de las gentes que se reúnen en una posada, en la brevedad de su paso por ella, en la variedad y confusión de cuantos pueblan aquélla, en las mentiras y engaños de que está llena, en su desorden, la imagen es muy adecuada para ofrecer la versión del mundo en que nuestra existencia se contiene: “es la vida humana un mesón donde el sabio es peregrino para detenerse”, pero también es lugar donde se aprenden todas las tretas, engaños o también recursos para defenderse de los demás” (Maravall, 1975: 319).

Cuando empieza a llover, los asistentes de la feria se resguardan en una posada, “donde se juega a los naipes y se bebe recio” (Carpentier, 1958: 26). Aquí, un indiano invita a Juan a beber vino y empieza a contarle embustes. El romero es deslumbrado por las maravillas que le narra el indiano y decide partir a América. La rotación en el reparto que se produce en esta escena se reafirma con el hecho de que “las muchas nubes que se ciernen sobre la ciudad, ocultan, esta noche, el Camino de Santiago” (Carpentier, 1958: 27). Las nubes representan los engaños del indiano que hacen que el Romero se aparte del guión, el Camino de Santiago, y asuma otro papel que cambiará la obra.

También, en este lugar Juan aprenderá a crear sus propios embustes, los cuales ensayará en la isla ante Golomón, el calvinista, doña Yolofa y doña Mandinga. Mientras estos personajes se ocultan de la justicia, Juan crea una especie de teatro al aire libre. Aquí puede inventar una obra de la cual él es el protagonista y sus compañeros conforman el auditorio que es engañado por lo que se les representa. Durante esta actuación, el tiempo parece que se detiene, lo mismo que en el teatro.

El ensayo ayudará al protagonista a convertirse en el indiano embustero, al final del relato. De esas experiencias, Juan se da cuenta de que la vida es un juego y que si aprende las reglas de ese juego, aunque sea a través de experiencias difíciles, podrá adquirir la sabiduría necesaria para apuntarse resultados positivos en la obra de la cual quiere ser protagonista.

Hastiado de su inactividad en un tiempo sin tiempo

Parece que vamos a tener
función de mucho lucimiento
Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*

En “El derecho de asilo” se observa también la dualidad espacial y temporal característica del teatro. El primer escenario corresponde en este relato al Palacio de Miramontes, lugar donde los personajes se comportan como actores, “juegan” a ser otro. Así, el Sargento Ratón realiza batallas con soldaditos de plomo; mientras que el Secretario de la Presidencia quien “se sentía un poco presidente del Palacio de Miramontes”, logrará, al final, el papel protagónico de la obra.

Cada uno de los salones del palacio se describe detalladamente, como si se tratara de las didascalias que hacen posible la construcción del espacio en el texto teatral:

el Gran Salón, al estilo Luis XV, con sus Gobelinos de baratillo y su piano blanco, de ribetes dorados; las yermas habitaciones presidenciales, con sus muebles falso- Escorial; la biblioteca, con sus Mommsen, sus Michelet, sus César Cantú, sus Gizot, jamás compulsados; las estancias teóricamente reservadas a la Señora Presidenta, todo ocurrencia *modern style*, náyades policromas sosteniendo espejos, dibujos a lo Mucha, con vagos remedos de Aubrey Beardsley en los pierrots llorosos que, con sus lunerías y mandolinatas, adornaban un biombo detrás del cual se ocultaban un lavabo y un bidet (Carpentier, 1972: 172).

Las calles de la ciudad son también el espacio de la actuación. Ahí se realizan las acciones más importantes: el simulacro del ataque antiaéreo (que, como ya se mencionó, es descrito en términos teatrales) y las luchas de los ciudadanos contra las fuerzas del General Mabillán.

El espacio de la sala, en este caso, está representado por la pequeña embajada que acoge al protagonista. De igual forma que ocurre en “Viaje a la semilla”, el tiempo real se detiene para que transcurra la representación: dentro de la embajada se anulan el tiempo y el espacio. Por esto el cuarto destinado al Asilado no tiene muebles, está vacío. Es así como el Asilado se transforma en un espectador de los acontecimientos que ocurren fuera de la embajada, en el escenario, por lo que se ignora el tiempo real: no vuelve a leer los periódicos y olvida arrancar las hojas del calendario que cuelga de la pared.

El título de los capítulos en los cuales el Asilado cumple el papel de espectador, también reflejan la anulación del tiempo de la sala: “Otro lunes”, “Un lunes que puede ser viernes”, “Viernes en lunes o jueves en martes próximo”, “Cualquier día”.

La frontera entre el espacio de la sala (el interior de la embajada) y el escenario (afuera) es la ventana por la cual el Asilado observa todo lo que acontece en la calle; funciona como el marco que encierra las acciones de la escena, los enfrentamientos que ocurren en la acera frente a la ventana de la embajada.

En este relato, al igual que en “Viaje a la semilla”, el tiempo de la escena está codificado por elementos espaciales. El transcurrir del tiempo en la obra se aprecia solo por el cambio del muñeco del pato Donald que se exhibe en los escaparates de la juguetería ubicada en la acera frente a la embajada. Sin embargo, la sustitución de un muñeco por otro igual y los objetos antiguos de la vitrina de la Ferretería Quincalla reafirman la idea de la inmovilidad temporal que vive el Asilado, quien siente que la

obra es siempre la misma. Este hecho provoca que desee convertirse en un actor para cambiar lo que observa en el escenario.

Otro espacio importante en este cuento es la biblioteca de la embajada, espacio intermedio entre la sala y el escenario. Es el lugar donde el espectador se convierte en actor. Aquí el Asilado estudia el conflicto político de su país con la nación vecina y encuentra una solución. También en este lugar se enamora de la embajadora; mientras leen libros de caballería, los personajes se transforman en actores que interpretan los textos que leen. Además, los gestos de los personajes están marcados como si fueran didascalias que deben seguir para interpretar bien su papel:

Tomé el tomo de Tirante el Blanco. “¿Y éste?” “Tres plomos” “Acaso porque nunca entraste en el mundo del personaje llamado Placer de mi vida, aquella que, habiendo escondido al caballero en un cofre entreabierto, le enumera y muestra las maravillas físicas de una princesa desnuda. Y le dice... (abriendo prestamente el libro en golpe de efecto): “¡Oh, Tirante señor! ¿Dónde estás tú ahora que no eres aquí cerca para que pudieses ver y tocar la cosa que más amas en este mundo?” (Carpentier, 1972: 191).

El espacio neutral permite al Asilado ensayar el papel que interpretará más adelante y adquirir los conocimientos que ayudarán a desplazar al embajador del escenario y convertirse en actor principal. Cuando Ricardo deja de ser espectador y pasa al espacio de la acción escénica, el tiempo vuelve a transcurrir para él: “Limpié el calendario de hojas muertas, poniéndolo en el martes 28 de junio. Empezaban tiempos mejores” (Carpentier, 1972: 202).

Este hecho también se observa en el título del último capítulo: “hacia un martes”, en el cual Ricardo es nombrado el nuevo embajador y se dispone a interpretar su nuevo papel en la obra. De esta manera se cierra un ciclo, el relato inicia un día domingo, en el que el personaje se desempeña como Secretario de la Presidencia y concluye un lunes, día en el que vuelve a la actividad de la escena. Los dos años que permanece asilado corresponden al tiempo inexistente de la sala. Durante este lapso el Asilado vive únicamente la temporalidad de la representación. Por esto, los nombres de los capítulos que corresponden a este período confunden el orden temporal: otro lunes (cualquier lunes); un lunes que puede ser viernes; viernes en lunes o jueves en martes próximo. El tiempo que permanece como espectador no existe porque la inactividad anula al hombre, tal como sucede con el Marqués de Capellanías en “Viaje a la Semilla”. La vida de los personajes de estos dos cuentos es totalmente opuesta. Como ya se explicó, la apatía que muestra Marcial hacia la vida lo conduce a la muerte, mientras que Ricardo lucha siempre por salir del estado pasivo que representa ser un actor secundario o un espectador. Esta lucha por mejorar lo conduce de nuevo a la vida, al escenario, y sabe que en este lugar no debe conformarse con lo ya logrado porque podría ser desplazado nuevamente de su papel y de la obra, por lo tanto se dispone a seguir construyendo la Historia que se representa para poder seguir formando parte de ella:

Al día siguiente, me costó trabajo pensar que se vivía en miércoles, y que tenía obligaciones. Pero desde el jueves volvieron los días, con sus nombres, a encajarse dentro del tiempo dado al hombre. Y empezaron los trabajos y los días (Carpentier, 1972: 202).

Carpentier concluye su relato haciendo alusión a la obra del escritor griego Hesíodo, *Los trabajos y los días*, que exalta el valor del trabajo como deber primordial del hombre y como origen de todo bien. Así, ambos escritores atribuyen al ser humano la misión de no permanecer inactivos y le recuerdan que se debe aprovechar el tiempo.

En “El derecho de asilo”, Ricardo advierte que aunque haya alcanzado el protagonismo su trabajo aún no termina, al contrario, sabe que no debe huir del mundo donde le ha tocado vivir, ni mucho menos envanecerse con su triunfo, él al fin comprende que no hay reposo para los guerreros del tiempo.

CONCLUSIONES

Después de analizar detalladamente los cuentos de *Guerra del tiempo*, se puede concluir que todos responden al tópico barroco del mundo como un teatro²⁹. No solo por la estructuración del tiempo y del espacio, sino también por el desempeño de los personajes dentro del relato. Sus papeles transitorios y las alusiones a sus vestuarios se unen con el cambio constante de espacios en algunos cuentos o la alteración de las leyes naturales del tiempo, en otros. El simple desarrollo de acontecimientos caracterizados por las falsas apariencias y la confusión no hacen más que recordarle al lector que el mundo es un confuso laberinto que muchas veces va en contra del ordenamiento tradicional del Universo, donde el ser humano permanece por muy poco tiempo.

Carpentier recurre a la estructura teatral y al tópico barroco del mundo como un teatro para mostrar el carácter lúdico de la vida y la importancia del protagonismo del ser humano en ella.

1. El personaje

En el teatro, el personaje constituye un centro donde confluyen diversas funciones. Es, al mismo tiempo, creación literaria y reflejo o imitación de la realidad. En la escena, el comediante está doblemente codificado, ya que, además de reunir todas estas significaciones, es también, mimesis del personaje textual, y permanece más allá de los cambios que se dan entre cada una de las representaciones, por lo que produce siempre nuevos significados.

Aunque los protagonistas de los cuentos de Carpentier no están creados para ser representados en un escenario, igualmente se ajustan a estos cánones porque se pretende equiparar el tema de los textos al del mundo como un gran teatro. Así, el análisis que hará el lector-espectador de estos relatos dependerá, en muchos casos, de un referente histórico. Es decir, el personaje será un referente del Hombre que debe buscar su función dentro del tiempo.

La Historia es el gran texto que se representa en el escenario del mundo y el “actor” deberá desempeñar su papel de la mejor manera posible. En la representación escénica, el actor tiene siempre un referente, el personaje textual. Entonces, tanto los protagonistas de la obra teatral como los de Carpentier se convierten en un elemento retórico dentro del relato, son a la vez metáfora y metonimia del ser humano.

De esta forma, en “Oficio de tinieblas”, Panchón puede variar su papel, aunque no logra un buen desempeño en el texto-escena. Lo mismo sucede en “Semejante a la noche”, donde el soldado no comprende que la verdadera dimensión de su papel está en ser parte de un proceso de cambio que sobrepasa lo individual y por eso se pierde entre las acciones y los elementos espaciales. Dichos personajes son la representación del Hombre que comete siempre los mismos errores a través de la Historia, y en este sentido son como un actor que interpreta varias versiones o adaptaciones de la misma obra.

²⁹ Cfr Maravall, 1975: 134

Los personajes de estos dos cuentos están también contruidos sobre un metatexto que ayuda al lector en el proceso de construcción de sentido; se trata de la relación con Caronte, en el primer caso, y con las grandes guerras de la humanidad, en el segundo, que hacen que los protagonistas se asocien con imágenes que aluden a la muerte, de aquí se deriva el mensaje de no pasar por la vida sin realizar algún aporte al mejoramiento del mundo.

Por otra parte, según Ubersfeld, pueden existir ciertas peculiaridades físicas o históricas que hagan al personaje teatral distinto a los demás; por eso, en uno de los tiempos, el soldado no va a las cruzadas y queda fuera de la acción que se repite al igual que una función teatral. Y también por eso Panchón pasa de ser músico a convertirse en el encargado de sacar a los personajes improductivos del escenario. Estos rasgos distintivos son también los que permiten a Juan el Romero convertirse en Juan el Indiano y dominar las acciones. Lo mismo pasa con el Asilado que no se conforma a ser un actor secundario y menos un espectador.

Así como los personajes teatrales están determinados por un discurso que viene marcado con un nombre, la apropiación de este discurso debe ser la tarea del comediante que lo representa. El protagonista de “El derecho de asilo” se adueña de ese enunciado y obtiene un nombre al final del relato. El nombre y el disfraz son codificadores, que ayudan a dilucidar el papel que desempeña el personaje; por esto Panchón cambia su instrumento por un cadáver y Juan el Romero va acumulando diferentes atuendos mientras se define su ubicación actancial en la obra y el Asilado medita sobre la importancia del cambio de traje como sinónimo del paso por la vida.

Los rasgos semióticos que determinan al personaje hacen que éste se defina, también, por su oposición con los demás. En los cuentos de Carpentier, lo que los determina es la acción, el actuar o no, el involucrarse en la lucha por el cambio de una colectividad o el permanecer inactivo. Estos extremos se representan, por una parte en Ricardo, el asilado y por otra, en el Marcial de “Viaje a la semilla”.

Por último, ambos personajes, los teatrales y los de *Guerra del tiempo*, son sujetos de una doble enunciación: en el teatro, del texto o discurso y del autor, que da su visión de mundo por medio del diálogo que estructura la obra; en los relatos estudiados, el personaje es un actor virtual de la idea que tiene Carpentier sobre la tarea del Hombre en la vida.

Todas estas determinaciones convierten a los personajes del teatro en *actantes*, igual sucede en los cuentos, donde los protagonistas cumplen o evaden una función épica, la de actuar en el gran teatro del mundo.

2. El espacio

Al igual que en una pieza teatral, en los cuentos carpenterianos analizados, a excepción de “El camino de Santiago”, se pudo encontrar una dualidad en el espacio del escenario y el espacio de la sala teatral: el primero es el lugar de las acciones y la sala es la realidad que desaparece, para dar lugar a lo ficticio.

En “Viaje a la semilla”, la casa no es solo el escenario de las acciones, también resulta el espacio sagrado del juego. Dentro de ella el espacio y el tiempo externos no cuentan, se anulan, para dar paso a un tiempo con sus propias reglas y a acontecimientos distintos a los del mundo real.

De igual forma ocurre en “Oficio de tinieblas”, cuyo espacio real es más grande, pues es el mundo en su totalidad; sin embargo, esto no impide que ante los ojos del lector desaparezca, para tener ante él el espacio escénico de la ciudad de Santiago de Cuba, donde los personajes actuarán dentro de un tiempo dado y marcado por el ritmo de la muerte.

En “Semejante a la noche” la Historia es el escenario que da cabida a la actuación del Hombre, quien, aunque los siglos pasen, es siempre el mismo. El espacio se transforma, se modifica y gracias a ello el lector percibe el paso del tiempo, el cual tiene la capacidad de condensar en veinticuatro horas grandes acontecimientos históricos.

De los cuentos analizados, el que más resalta el espacio de “la sala” es “ El derecho de asilo”; tanto es así que gran parte del relato se ubica al protagonista en este espacio. El lugar de las acciones se muestra en dos planos: el Palacio de Miramontes y las calles de la ciudad, ambos planos constituyen el espacio escénico. En la embajada el tiempo no transcurre, desde allí se observa a los demás actuar y es el lugar del espectador: el Asilado. Sin embargo, esto no le resta importancia, pues también es el espacio que le permite al personaje-espectador analizar, prepararse y finalmente convertirse en el protagonista.

Como ocurre generalmente en el teatro, en los cuentos analizados el transcurrir del tiempo está dado por los cambios, las alteraciones o las modificaciones espaciales y no, precisamente, porque el narrador del relato lo indique o sugiera.

3. El tiempo

En cuanto a la estructura temporal de los cuentos estudiados, se pudo determinar que, a excepción de “El camino de Santiago”, todos se ajustan a la doble temporalidad del teatro: la de la representación y la de la acción representada.

Tanto en el texto teatral como en la representación, los significantes que marcan el paso o la recurrencia temporal, así como el eterno retorno, no están bien definidos, por ello se recurre a elementos espaciales o al desempeño de los personajes-actores en el escenario.

De igual manera sucede en los cuentos de Carpentier, donde a veces existe una relación entre el transcurrir del tiempo y el cambio en los objetos que ayudan a construir el espacio, tal es el caso de “Viaje a la semilla”. En otras oportunidades, la recurrencia temporal está dada por la repetición de gestos de los personajes o el cambio de vestuario, como sucede en “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago”.

Por otra parte, los indicios que en el texto teatral delimitan la temporalidad, se dan mediante las didascalías que aparecen, por lo general, al inicio del texto para ubicar las acciones en un contexto determinado. Así sucede en los relatos “Oficio de tinieblas” y “El derecho de asilo”, cuyos capítulos inician con un referente que sitúa al lector en un tiempo específico.

En el espectáculo escénico, determinadas leyes temporales pueden deformarse, tal como ocurre en “Viaje a la semilla”, donde el tiempo se revierte y se acelera. O bien, puede sufrir una abolición, como en “El derecho de asilo”, donde conforme se desarrollan los acontecimientos, la referencia temporal es más imprecisa, hasta el punto que el personaje principal parece trasladarse al “tiempo anulado” del espectador.

En otros casos, esta abolición pretende demostrar una repetición del tiempo, dentro de la cual debe inscribirse el personaje. Esto sucede en “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago”, ya que los protagonistas participan en cada una de las duplicaciones temporales. La propuesta de Carpentier no se limita solo a esto, pues también implica la transformación y el mejoramiento de la historia. El cambio es provocado por el personaje del segundo cuento, quien consigue, al final del relato, apropiarse de la situación y pasa de ser engañado a engañador. Más evidente aún es el caso de Ricardo, en “El derecho de asilo”, quien en el momento que adquiere un papel más importante logra insertarse en el fluir histórico.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Carlos, “‘Viaje a la semilla’: historia de una entelequia”, *MLN*, v. 94, n 2, Baltimore, 1979, 387 - 392.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1941) traducción de J. Forcat y C. Conroy. Barcelona: Darral, 1971.
- Becker, Udo, *Enciclopedia de los símbolos* (1992), traducción de J. A. Bravo, Robinbook, Barcelona, 1996.
- Benitez – Rojo, Antonio, “‘Semejante a la noche’ de Alejo Carpentier, y el ‘Canon per tonos’ de Juan Sebastián Bach – su paralelismo estructural”, *Alba de América*, v. 2, n 2 y 3, Universidad Centroamericana, Instituto literario y cultural hispánico, 1984.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Madrid, Orbis, 1995.
- _____, *La vida es sueño*, Madrid, Orbis, 1995.
- Cánovas Pérez, Alejandro, *Composición e ironía en Oficio de Tinieblas*, Universidad de la Habana, 1985, 1-37.
- Capler, Sergio, *Estudios de narrativa cubana*, La Habana, Unión, 1996.
- Carpentier, Alejo *Concierto barroco* (1974), Madrid, Alianza, 1998.
- _____, *El arpa y la sombra* (1979), Madrid, Alianza, 1996.
- _____, *El reino de este mundo* (1948), México, Siglo XXI, 2003.
- _____, *El siglo de las luces* (1963), Barcelona, Barral, 1970.
- _____, *Guerra del tiempo* (1958), Barcelona, Alfaguara, 1995.
- _____, *La consagración de la primavera* (1978), Barcelona, Plaza y Janés, 1996.
- _____, *Los pasos perdidos* (1953), Madrid, Cátedra, 1985.
- _____, *Tientos y diferencias* (1964), La Habana, 1967.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Allain, *Diccionario de los símbolos* (1969) Barcelona, Herder, 1995.
- Chevigny, Bell Gale “Historia e imaginación en ‘El camino de Santiago’”, *La Revista del Sur*, n 1, año II, Montevideo, 1985, 36 - 41.
- De la Cruz, Sor Juana Inés, *Obras completas: Lírica personal I*, Fondo de cultura económica, México, 1988.
- Delprat, Francois, “Prosa narrativa, el imperio de los signos”, *Revista de Bellas Artes*, n 9, México, 1989, 10-17.
- Dorfman, Ariel: “El hombre en el camino”. *Revista Casa de las Américas*, La Habana: Centro de investigaciones literarias, 1977, 373 – 383.
- Góngora. Luis de, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1980.
- Hesiodo, *Los trabajos y los días*, Madrid, Gredos, 1997.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens* (1938) Buenos Aires, Alianza, 1968.
- Licea Jiménez, Tania, “‘El camino de Santiago’: apuntes para una caracterización lingüoestilística”, en *Alejo Carpentier, tres relatos, tres análisis lingüoestilísticos*. La Habana, Ciencias Sociales, 1994, 19-35.
- _____, “‘Viaje a la semilla’, Tiempo y recursos lingüoestilísticos”, en *Alejo Carpentier, tres relatos, tres análisis lingüoestilísticos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1994, 5-15.
- Lotman, Iuri, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (1981) traducción de D. Navarro, Madrid, Cátedra, 1999.
- _____, *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (1981) traducción de D. Navarro, Madrid, Cátedra, 1999.

- Luis, William, “Historia, naturaleza y memoria en ‘Viaje a la semilla’”, en *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, Universidad Autónoma de México, 1989.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Madrid, Ariel, 1975.
- Márquez Rodríguez, Alexis, “La guerra y el tiempo”, *Revista Casa de las Américas*, La Habana, Centro de investigaciones literarias, 1977, 363-369.
- Martínez Rebollar, Lin, “‘Semejante a la noche’ de Carpentier: semejanza, proyección y mezclaje”, *La Colmena*, México, 2004, 24 – 41.
- Ovares Flora y Rojas, Margarita, “‘Viaje a la semilla’ de Alejo Carpentier”, *La Colmena*, México, 2004, 43-52.
- , “Alejo Carpentier: El gran teatro de la historia”, *Revista comunicación, Memoria VIII Congreso de Filológica, Lingüística y Literatura*, v II, n especial, Cartago, 2002, 63 -70.
- Padura, Leonardo, “‘Semejante a la noche’: el hombre, el tiempo y la revolución”, en *Lo real maravilloso: creación y realidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1989.
- Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos: Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecno, 1994.
- Ramírez Molas, Pedro, “Viaje a la semilla” en *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, Universidad Autónoma de México, 1989.
- Rodríguez, Luis Enrique, “‘Semejante a la noche’: paralelismo y contraste” en *Alejo Carpentier, tres relatos, tres análisis lingüoestilísticos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1994.
- Richard, Renaud, “Reflexiones sobre ‘Viaje a la semilla de Alejo Carpentier’”, en *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, Universidad Autónoma de México, 1989.
- Righetti, Mario, *Historia de la liturgia*, Madrid, Católica, 1955.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, México, Mexicanos unidos, 1999.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral* (1977), traducción de F. Torres, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.