

NOTAS SOBRE ALGUNAS FUNCIONES DEL CÓDIGO CLÁSICO EN CINCO NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo [...] mientras no dispongamos en América de una tradición de oficio¹.

¡Nosotros lo latino!, afirmaba un negro cubano desde la tribuna de un *meeting* político, sin pensar hasta qué punto podía estar acertada la idea implícita en este arbitrario concepto de la latinidad².

En una especie de “manifiesto colectivo” de los narradores de los ochenta muy citados por la crítica, Antonio Skármeta resume, en contraposición con la poética de los más jóvenes, el alcance y los objetivos de la obra de sus predecesores, de los protagonistas de los sesenta. Y al llegar a Carpentier, produce la que a mí me parece la más sucinta y clara definición de su acción narrativa. Dice Skármeta que lo que se propuso e hizo Carpentier fue “la refundación literaria de la América Latina”³.

Esta *refundación*, en cuanto tal, implicó el abordaje temático de todo lo que sabemos, desde el descubrimiento, y aun

¹ A. CARPENTIER, “América ante la joven literatura europea”; en *Carteles*, 28 de junio de 1931. Citamos por A. CARPENTIER, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Editorial Siglo XXI, 1981, pág. 57.

² A. CARPENTIER, “El momento musical latinoamericano”, 1931; en *Unión*, núm. 2, México, 1991, pág. 56.

³ A. SKÁRMETA, “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene por echar mano”, en *Más allá del “boom”: literatura y mercado*, ed. Ángel Rama, México, Marcha, 1981, págs. 272-273.

antes —los Caribes, los “advertidos”—, hasta la contemporaneidad; y, por su puesto, implicó también la detenida exploración en la coexistencia de todos los tiempos en el tiempo del Continente: la revelación, por estas sincronías insólitas, de lo real maravilloso americano; el desentrañamiento del espacio de la selva y de las islas; y, después, su complementación con su teoría de los contextos americanos.

Pero esta refundación tiene apellido: es una refundación *literaria* y, en este sentido, significó encontrar los caminos para producir esta nueva América Latina, para llevar a cabo esta nueva fundación del Continente desde la literatura, operando con las letras, forzándolas a develar un mundo nuevo en su naturaleza, en su tiempo, en su historia: lucha, tensión con el lenguaje de la que Carpentier ha hablado obsesivamente desde sus primeros tiempos y que, entre otras cosas, explica su silencio narrativo por más de diez años, los que van de *¡Ecue-yamba-o!* (1927-1933) hasta los relatos escritos en los años 44-45, en los que ya se advierten rasgos de su madurez expresiva.

De este largo camino de abandonos y hallazgos, de negaciones y devociones que no concluye en los cuarenta sino que ocupa toda su vida, quiero retener un aspecto no abordado antes por la crítica, para el que mi formación de filóloga clásica, lejos de constituir un estorbo —en muchísimas ocasiones lo es— se convierte en una ayuda, pues lo que pretendo hacer, es una relectura de cinco novelas de Alejo Carpentier: *Los pasos perdidos*, *El acoso*, *El siglo de las luces*, *El recurso del método*, *Concierto Barroco*, con la intención de contribuir a testimoniar el proceso de evolución de su “traducción”, de su “interpretación” de América, a través del empleo de referencias a textos, escritores, artistas, obras de arte, hechos históricos, héroes, dioses y mitos de la Antigüedad clásica.

Como es sabido, uno de los aspectos más debatidos de la crítica carpenteriana, constantemente renovado desde perspectivas y latitudes diferentes, es aquel que se expresa en la afirmación de que Alejo Carpentier no sólo destina sus textos a lectores europeos, sino que su escritura parte de una visión

europea⁴. En muchos de los críticos que la sustentan, esta aserción tiene como fuente la propia biografía de Carpentier, así como la muy frecuente utilización de citas, alusiones y reminiscencias literarias europeas en sus textos, frente a una presencia menor de obras latinoamericanas⁵.

Un resumen actualizado de la cuestión, en el que se deslindan — desde la perspectiva parcial de la autora — los principales criterios contrapuestos, sería el que ofrece Mary Louise Pratt en su lectura de *Los pasos perdidos* como novela de viaje autobiográfica en la que el autor asume la visión de América de Alejandro de Humboldt:

[...] Carpentier se considera a sí mismo como un sujeto transcultural euroamericano, una encrucijada criolla que refleja imágenes hacia ambos márgenes del Atlántico con espontaneidad vertiginosa. Para algunos, esta subjetividad transcultural encarna una herencia neocolonial de autoalienación; para otros, constituye la esencia de la cultura en las Américas. Elegir un lado u otro de esta dicotomía determina lecturas diferentes [...] ⁶.

Las dos citas de textos carpenterianos de 1931 con que encabezo estas páginas no sólo pueden servir de ilustración a los criterios contrapuestos que acabamos de reportar, sino que, sobre todo, permiten considerar que en fecha muy temprana Alejo Carpentier tenía plena conciencia de esta dicotomía que en buena medida va a motivar sus búsquedas.

Me propongo, pues, siguiendo el siempre tan fuerte hilo de Ariadna de la tradición clásica, valiéndose de la utilísima rama dorada de la filología, recorrer un tramo importante del

⁴ Cfr. FERNANDO ALEGRÍA, "Alejo Carpentier: realismo mágico", en *Homenaje a Alejo Carpentier*, ed. H. F. Giacomani, Nueva York, Las Américas Publishing, 1970, págs. 36-69; P. VENDEVOYE, "Las novelas de Alejo Carpentier y la realidad maravillosa", en *Revista Iberoamericana*, 48 (118-119), 1982, pág. 329; MARY LOUISE PRATT, *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992, págs. 195-197.

⁵ ARNO GIOVANNINI, *Entre culturas. Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*, Berna, Peter Lang, 1991, pág. 164.

⁶ Cfr. núm. 4, pág. 196.

desarrollo de la obra narrativa y del pensamiento americanista de Carpentier, desde la que parece haber sido su asunción sin reservas —y muy compartida por sus contemporáneos: Stravinsky, O'Neill, Picasso— del código clásico, hasta su desacralización, mediante la crítica demoledora de las manipulaciones de que fue objeto, precisamente en Europa, el más elevado, marmóreo y sagrado símbolo de la cultura europea. Creo que con ello hago una modesta contribución al estudio de las influencias, del “misterio del eco”, del complejo y traumático proceso de acercamientos y rechazos que constituye la conquista de una voz propia en la América Latina, porque como dijera Lezama Lima: “Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado”⁷.

I

Los pasos perdidos (1953), novela llena del gran aliento de la épica, de su solemnidad, se organiza, evidentemente, a través de tres grandes mitos. Primero, el de Ulises, que configura y estructura a la manera de los *nostoi*, de los regresos, el largo y azaroso viaje del protagonista/narrador en busca de su patria, de su Ítaca, y constituye el eje diacrónico del texto. Segundo, el mito de Sísifo, que al subrayar la imposibilidad de todo intento de librarse de una vida vacía y monótona, de retornar al edén perdido, conforma el eje sincrónico del texto conjuntamente y en contrapunto con el mito de Prometeo. Tercero, que expresa el llamado a esa lucha, a esa liberación que acaban por resultar imposibles.

Las referencias, las alusiones, las citas clásicas abundan y son de gran densidad intertextual: la compleja trama que

⁷ J. LEZAMA LIMA, “Julián del Casal”, en *Confluencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, pág. 184. Este texto está citado por Margarita Mateo en su excelente estudio sobre la americanidad de Lezama, “El misterio del eco en el espacio gnóstico americano”, en *América, Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos*, México, UAM-Iztapalata, 1993, págs. 253-269.

lleva a ellas desde la Antigüedad, recorre los más diversos caminos, desde la Troya homérica: la *Odisea*, hasta el Londres de Shelley: *Prometheus unbound*, o el París de Albert Camus: *El mito de Sísifo*.

En *El acoso* (1956), el *tour de force* de su estructura musical, de su encuadre dentro del tiempo de ejecución de la sinfonía *Heroica*, tan obsesivamente exhibidos por Carpentier, no impiden percibir todo el *pathos* compositivo de la tragedia, la intensa confrontación del protagonista con su destino, sino que, por el contrario, lo enfatiza. El horaciano leit-motiv de la novela, *hoc erat in votis*, señala tanto hacia el ámbito universitario, uno de los escenarios del drama — un edificio de la Universidad de La Habana ostenta esta inscripción —, como hacia la *ananké* trágica del joven revolucionario convertido en traidor.

La *Electra* que se representa — drama dentro del drama — por el teatro universitario, junto a cuya escena pasa el protagonista, subraya, sin duda, la atmósfera de tragedia que se percibe en esta novela: “Bramaron los altavoces en alterado diapasón de Atridas, y bramó el Coro una estrofa que detuvo al fugitivo a la orilla de una cuesta yerma, erizada de espinos: *Las imprecaciones se cumplen; vivos están los muertos acostados bajo tierra; las víctimas de ayer toman en represalia la sangre de sus asesinos...*”⁸.

II

A partir de *El siglo de las luces* (1962), en que el código, el lenguaje para traducir América será plenamente el barroco, otro de los grandes estilos al que Carpentier va a dedicar distintas consideraciones teóricas, habrá cambios muy notables en su utilización del mundo clásico, aunque éste seguirá desempeñando funciones muy relevantes en los textos carpenterianos.

⁸ A. CARPENTIER, *El acoso*, La Habana, Instituto del Libro, 1969, pág. 76.

En primer lugar, en *El siglo de las luces*, me parece que asistimos a una utilización paródica, un tanto de farsa, del mundo grecolatino, utilización que está dada, de una parte, por la propia asunción retórica que hace la Revolución francesa de los personajes antiguos, en especial de la república romana, de los tiranicidas, de los grandes oradores; y, por la otra, por la paradójica acción de la Revolución en este Continente, encarnada, en la novela, en Víctor Hugues, el antiguo panadero de Marsella, primero convertido en prometedor comerciante de Port-au-Prince y, por último, en representante de la Convención, el Directorio y el Consulado en el Caribe⁹.

Es conveniente ilustrar, con algunos ejemplos, el papel que asume la Antigüedad en la emblemática revolucionaria. Aún en París, dice Martínez Ballesteros a Esteban: "Hoy cualquier mequetrefe se cree hecho de la madera de los Gracos, Catón o Bruto"¹⁰. El narrador, en la nave en que viajan los protagonistas hacia las Antillas, acota: "Discutían los jefes y comisarios, en gran tremolina de sables, galones, bandas y escarapelas, largando tantas palabras gruesas como podía decir las un francés del Año II, después de haber invocado a Temístocles y a Leónidas" (pág. 156).

Esteban testimonia acerca de las modificaciones y de la popularidad que adquieren las tragedias de tema clásico, tanto en París como en las islas de Ultramar: "en el remozado *Británico* de la Comedia Francesa, Agripina era calificada de 'ciudadana'" (pág. 147); [...] el ciudadano Gibert, maestro calafate [...] recitaba largos trozos de tragedias clásicas con tales inflexiones meridionales que los versos, siempre añadidos de sílabas, no acababan de cuadrar con el metro alejandrino,

⁹ Ambas representaciones del tratamiento del código clásico dependen a mi ver de la lectura "al revés", "a contrapelo", de la Revolución Francesa que produce el autor en esta novela. Cfr. L. CAMPUZANO, "Relaciones/Revoluciones en Europa y América en la narrativa de Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, en *América, Europa* [...]", *op. cit.*, págs. 144-151.

¹⁰ A. CARPENTIER, *El siglo de las luces*, La Habana, Ediciones R, 1962, pág. 133. Todas las citas de esta novela corresponden a esta edición.

cuando transformaba un *Brutus* en *Brutusse* o *Epaminondas* en *Epanimondasse*" (pág. 230).

Y es que en los textos de Billaud-Varennes, Presidente de la Convención, que debe traducir en Bayona, Esteban descubre la impostura de este constante recurrir al mundo antiguo "[...] la prosa amazacotada de quien invocaba continuamente las sombras de los Tarquinos, de Catón y de Catilina, le parecía algo tan pasado de moda, tan falso, tan fuera de actualidad" (págs. 189-190).

Aun en la deportación, en Cayena, los antiguos girondinos o convencionales llevan la marca del carnaval grecolatino. Así los ve el narrador desde la perspectiva de Esteban: "Ahí estaban los Diputados, siempre divididos, discutidores, cismáticos, invocando la Historia, citando textos clásicos, dueños del Ágora que era un traspatio de fonda [...]. Y, en medio de todos, taciturno, aborrecido como un Atrida, estaba el Tirano de otros días" (pág. 269); es decir, Billaud-Varennes, aquel "Orestes", como le llama Esteban (pág. 270), que se paseaba entre los recién llegados, ilusos con el cultivo de una tierra que trabajaban, como nos dice el narrador, "citando las *Geórgicas*, para infundirse valor" (pág. 271). La cama de Billaud, por lo demás, era calificada por él mismo de "lacedemonia" (pág. 274) y, cuando, pasado algún tiempo, van a visitar, él y su sirvienta Brígida, con la que hacía vida marital, a Víctor y a Sofía, se presenta con estas palabras: "Una vez más, Filemón y Baucis abusan de vuestra hospitalidad" (pág. 379).

Por eso, cuando totalmente desilusionado regresa a La Habana, al notar los cambios que ha sufrido la casa, dirá Esteban por boca del narrador: "[...] donde antes habían estado colgadas unas escenas de siegas y vendimias, se veían ahora unos óleos nuevos, de frío estilo y premiosa pincelada, que representaban edificantes escenas de la Historia Antigua, tarquinadas y licurguerías, como tantas había padecido [...] durante sus últimos años de vida en Francia" (pág. 302).

En lo que respecta a las máscaras clásicas que con tanto placer asume Víctor Hugues, es bueno recordar lo que pensaba

Esteban, durante su aventura marinera por las islas, al representarse toda su vida, todos los avatares por los que había pasado hasta entonces: “Una tarde había sonado la Aldaba Mayor de la Morada, dándose inicio a la operación diabólica que comenzara por trastornar tres vidas hasta entonces unidas, con juegos que sacaban de sus tumbas a Licurgo y Mucio Scévola” (pág. 220).

Y, en efecto, cuando aún los jóvenes, que acababan de verlo por primera vez, no sabían pronunciar su nombre, ya conocían claramente sus disfraces. Dice el narrador, contando las incidencias de esta primera visita de Víctor: “Monsiur Jiug, evidentemente afecto a la Antigüedad, hizo de Mucio Scévola, de Cayo Graco, de Demóstenes — un Demóstenes prestamente identificado cuando se le vio salir al patio en busca de piedrecitas” (pág. 45).

Sofía, por su parte, “había observado que gustaba de representar papeles de legisladores y de tribunos antiguos, tomándose tremendamente en serio — presumiendo, acaso, de buen actor—. Varias veces había insistido en animar episodios de la vida de Licurgo, personaje por el cual parecía tener una especial admiración” (pág. 63); y tanto Esteban como el narrador darán cuenta de su afición, totalmente oportunista, a las citas de autores antiguos. Así, el narrador nos dice que al descubrir Víctor los negocios de Don Cosme, el albacea de los jóvenes huérfanos, “calificaba de *canes venáticos*, evocando con gran empaque las *Verrinas* de Cicerón a los testaferreros que aquél había empleado” (pág. 76). Y Esteban reseña, con perversa delectación en los detalles, un discurso de su jefe en Pointe-à-Pitre: “La voz de Víctor, metálica y neta, le llegaba por ráfagas, en las que rebrillaban, por lo subrayado del tono, una frase definidora, un concepto de Libertad, una cita clásica [...]. El discurso había sido claro, bien llevado [...] y ya aplaudía el público un remate coronado por una cita de Tácito” (págs. 169-170).

La parábola vital de Víctor Hugues, su carrera “dramática”, sus juegos de disfraces, van a terminar, en lo que a la novela se refiere, con el episodio de la peste, de tan compleja

urdimbre alusiva, de una intertextualidad tan variada, que no puedo evitar referirme a ella, aunque sólo sea para enumerar lo que allí confluye, desde *Los novios*, de Manzoni, y toda su tradición, las fábulas de La Fontaine, el Corán, la Biblia, todo el himnario medieval, hasta, por supuesto, las crónicas, relatos, cartas de la Campaña de Egipto y, por encima y detrás, como telón y, en todas partes, el gran lienzo de Gros, “Bonaparte visitando a los apestados de Jaffa”, en cuyo colorido, en cuya teatralidad, me parece ver inscrito a Víctor Hugues. Y este personaje, Víctor Hugues, lo es aquí, en este pasaje, más que en cualquier otra parte de la novela. El mismo lo sabe: “En menos de diez años — dice —, creyendo maniobrar mi destino, fui llevado por los demás, por *esos* que siempre nos hacen y nos deshacen, aunque no los conozcamos siquiera, a mostrarme en tantos escenarios que ya no sé cuál me corresponde” (pág. 398).

Sofía, al verlo salir de donde el médico acababa de curar sus ojos con lascas de carne de ternera, fresca y sangrante, le dice cuál es el personaje que verdaderamente ha representado, al traicionar los ideales de la Revolución, de sus primeros jefes, de Robespierre: “Pareces un parricida de tragedia antigua” (pág. 399). Es y ha sido, pues, un Edipo, al que ella ya no va a guiar.

Todo este severo tratamiento de las referencias clásicas que acabamos de ver con abundantes —y espero que no agobiantes— ejemplos, se pone especialmente de manifiesto, con la mayor evidencia, cuando analizamos el empleo de otras referencias clásicas en esta misma novela, pero en un contexto ajeno al propiamente revolucionario.

Así, en los recuerdos de lo que decía el padre muerto, o en los proyectos de viajes o lecturas de los jóvenes, antes de la llegada de Víctor, las alusiones a temas y autores greco-latinos no implican ningún tipo de connotación, son mera referencia histórica, parte del mobiliario de la época. Cuando Esteban sale de Pointe-à-Pitre, también el mundo clásico adquiere otro sentido, sus viejas resonancias de aventuras y de libertad: “Ahora — dice el narrador — se iba hacia el mar,

y más allá del mar, hacia el Océano inmenso de las odiseas y anábasis" (pág. 208). Cuando comenta los amores de los grandes señores de Paramaribo con sus esclavas, dice: "Grato papel era para el Amo actuar de Toro y de Cisne y de Luvia de Oro" (pág. 287), con lo que el mito clásico vuelve a ganar su riqueza fantástica, regresa a su linaje, vuelve a ser patrimonio de todos, como piensa Sofía al meditar, acodada en la borda del *Arrow*, en torno al libro de mapas celestes que había quedado en su biblioteca de La Habana:

Por el nombre de las constelaciones remontábase el hombre al lenguaje de sus primeros mitos, permaneciéndole tan fiel que cuando aparecieron las gentes de Cristo, no hallaron cabida en un cielo totalmente habitado por gentes paganas. Las estrellas habían sido dadas a Andrómeda y Perseo, a Hércules y Casiopea. Había títulos de propiedad suscritos a tenor de abolengo, que eran intransferibles a simples pescadores del Lago Tiberíades (pág. 358).

También el amor, como los astros, conduce a Sofía al disfrute, al gozo de las letras antiguas, al intenso saber de sus mitos:

Releyendo ciertos textos clásicos, que hasta ahora sólo le hubiesen hablado por la voz de sus fábulas, descubría la esencia original de los mitos. Desechando los escritos harto retóricos de la época, las novelas lacrimosas tan gustadas por sus contemporáneos, remontábase a los textos que habían fijado, en rasgos perdurables o de un simbolismo válido, los modos de convivencia profunda del Hombre con la Mujer (pág. 376).

Pero no sólo servirán los autores antiguos para las ocasiones de felicidad, de plenitud. En momentos de angustiosa rememoración, de penoso recuento, vendrán también a la memoria, trayendo el sosiego de dolores remotos. Así Esteban, el día de su regreso a La Habana: "comprendiendo que Ulises no se libraría, esa noche, de la obligación de narrar su odisea, dijo [...] a Sofía: "Tráeme una botella de vino del más corriente, y pon a refrescar otra para luego, porque el relato será largo'" (pág. 309).

En estas palabras, que son una paráfrasis de los primeros versos del libro II de la *Eneida*, que son una paráfrasis de otros versos de la rapsodia VII de la *Odisea*, que son, sabrá Ud., un remedo de qué otros cantos de viejos aedas, hay todo un poderoso homenaje a una tradición solemne y al mismo tiempo viva.

Y como de una tradición viva se trata, el mundo antiguo comienza a andar también por otros vericuetos. Cuando Ogé, médico haitiano doctorado en París, pero practicante de una medicina alternativa, es traído por Víctor Hugues para que ponga fin al memorable ataque de asma de Esteban, inicia de inmediato la búsqueda del origen de la crisis y pregunta qué hay detrás de la habitación en que se encuentra el enfermo:

Carlos recordó que ahí existía un angosto traspatio, muy húmedo, lleno de muebles rotos y trastos inservibles, pasillo descubierto, separado de la calle por una estrecha verja cubierta de enredaderas, por el que nadie pasaba desde hacía muchos años. El médico insistió en ser llevado allá. Después de dar un rodeo por el cuarto de Remigio, que estaba fuera en busca de alguna pócima, abrieron una puerta chirriante, pintada de azul. Lo que pudo verse entonces fue muy sorprendente: sobre dos largos canteros paralelos crecían perejiles y retamas, ortigui-llas, sensitivas y hierbas de traza silvestre, en torno a varias matas de reseda, esplendorosamente florecidas. Como expuesto en altar, un busto de Sócrates, que Sofía recordaba haber visto alguna vez en el despacho de su padre, cuando niña, estaba colocado en un nicho, rodeado de extrañas ofrendas, semejantes a las que ciertas gentes hechiceras usaban en sus ensalmos: jícaras llenas de granos de maíz, piedras de azufre, caracoles, limaduras de hierro (pág. 54).

De inmediato se procede a la destrucción de todas esas plantas que hacían daño a Esteban y cuando llega el sirviente, enfurecido por lo que ha pasado, descubrimos que también por este camino se ha producido un raro, un extraño sincretismo: Remigio, el esclavo negro, había identificado a Sócrates con Oggún, el orisha de los bosques, y como tal lo honraba (pág. 55).

III

Llegamos, por último, a un tercer momento de la relación de Carpentier con el mundo clásico, ostensible en las desterrillantes y desacralizadoras lecturas que hacen algunos de sus personajes de los textos literarios que, a partir de temas, héroes, procedimientos o motivos de la cultura grecolatina, han hecho autores europeos de distintas épocas y linajes. Utilizaré dos ejemplos, empleados por Carpentier con bien disímiles objetivos: uno de *El recurso del método* y otro de *Concierto Barroco*.

Como recordará todo lector de *El recurso ...* (1974), el Primer Magistrado es un déspota ilustrado, muy parisino, muy al corriente; al que, sin embargo, los europeos no perdonan. Pero no porque sea un asesino — lo que algo tiene que ver con ello, por supuesto —, sino porque, aun cuando sepa mucho, lea mucho, posea muchas obras de arte, muchos amigos escritores, o músicos, o pintores, aunque vaya a las tenidas de Mme. Verdurin y sea visto por todas las demás criaturas de Proust, aunque se cartee con D'Annunzio, no es europeo: es un meteco. Y esto le molesta terriblemente al Primer Magistrado, quien decide vengarse de sus detractores del Viejo Mundo golpeándolos donde más les duele: en sus glorias y en su conocimiento¹¹.

Así, el día de inauguración del Capitolio, en la velada a la que asistía todo el cuerpo diplomático, como colofón a un discurso bastante discreto, bastante mesurado para su ornamentado estilo habitual, el Primer Magistrado dijo las siguientes palabras:

¡Oh, Arcajeta, ideal que el hombre genial encarna en sus obras maestras, prefiero ser el último en tu mansión que el primero en otras

¹¹ Sobre el debate del tema de las influencias en *El recurso del método*. Cfr. L. CAMPUZANO, "Del donoso y grande escrutinio realizado por el Ilustre Académico en la biblioteca del Primer Magistrado", en *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, págs. 169-179.

partes! Sí: me desprenderé del estilóbato de tu templo, olvidaré toda disciplina que no sea la tuya, estilita seré sobre tus columnas y estará mi célula sobre tu arquitrabe. Y —¡difícil cosa!— para ti me tornaré, si es que lo puedo, *intolerante y parcial*. [...] *Seré injusto, tal vez, para cuanto no te incumba, pero me haré el siervo del último de tus hijos*. Los actuales habitantes de la tierra que diste a Erecteo, los exaltaré, los halagaré. Trataré de amarlos, hasta en sus defectos, y me convenceré —¡oh Hipías!— que son descendientes de los jinetes que celebran allá arriba /gesto/ su fiesta impercedera en el mármol de tus frisos ...¹².

La recepción de tan augusta pieza, nos fue tan fielmente transmitida por el narrador, que la cito a continuación, prescindiendo, además, de todo comentario:

Parecía haber terminado su discurso el Primer Magistrado. Hubo enorme ovación con público en pie. Pero Peralta, sentado en puesto de secretario, de frente a la audiencia para observar mejor al Cuerpo Diplomático, había visto el codazo dado por el Embajador de Francia al brazo del Embajador de Inglaterra, cuando sonara aquello del *Arcajeta*. Al aparecer el *estilóbato*, el codazo al Embajador de Inglaterra había repercutido en el costado del Embajador de Italia; del *estilita* al *arquitrabe*, del *Erecteo* al *Hipías*, los codazos habían corrido, en serie, de embajador a encargado de negocios, de ministro consejero a agregado cultural, hasta el descarnado costillar del Agente Comercial Japonés, que, medio dormido pues no entendía el idioma, estuvo a punto de ser despedido por el empujón, como la bola última del aparato de física que es lanzada al aire cuando la acción de una primera bola, del mismo peso, comunica su energía percusiva a seis bolas intermedias, idénticas entre sí. Alguna risa oculta había tras de los muchos pañuelos que secaban sudores inexistentes — pues no había calor aquella noche en que soplaban vientos norteños refrescados por las nieves del Volcán Tutelar. Y fue ese el momento en que el Primer Magistrado, obteniendo el silencio con un sencillo gesto, dijo que “agradecía muy particularmente estos aplausos, puesto que se dirigía al insigne Ernesto Renan, cuya *Plegaria sobre la Acrópolis* encerraba el hermoso párrafo que acababa de citar textualmente por corresponder en todo a los profundos anhelos de su espíritu en la solemnidad de esta noche”... Hubo nuevos aplausos, más prolongados y fornidos que los anteriores — como de gente que se quiere hacer

¹² A. CARPENTIER, *El recurso del método*, La Habana, Letras Cubanas, 1974, pág. 156. Todas las citas de esta novela corresponden a esta edición.

perdonar algo — durante los cuales abandonó Peralta su asiento para acercarse al Embajador de Francia y largarle, con sorna arrabalera: —“*Il vous a bien eu hein? Pas si con que ça, le vieux!*” —“*Pas si con que ça, en effet*” —respondió el otro, tomado de sorpresa, y muy preocupado de pronto, al pensar que su inconsiderada respuesta podría ser llevada a un Quai d’Orsay que, en estos días, no estaba para bromas, y había enviado al brillante improvisado de Alexis Lèger a China, en tanto que Paul Claudel era nombrado Ministro en Río de Janeiro, para levantar el lamentable nivel intelectual de las representaciones francesas en Asia y América Latina... (págs. 146-147).

La burla de *Concierto barroco* (1974) apunta a un autor muchísimo más importante que Renan, y se dirige, fundamentalmente, a poner de relieve el tratamiento dado por Vivaldi al tema de la Conquista y, en segundo lugar, a reforzar la confrontación Europa/América que en el campo de los temas artísticos y literarios se ha venido desarrollando a lo largo del sexto capítulo. Con un gracioso juego de espejos el Preste Antonio censura en Shakespeare lo mismo que es incapaz de ver en su *Montezuma*. Oigamos la sinopsis de *Titus Andronicus* que ofrece el monje pelirrojo:

[...] la hija de un general romano a quien arrancan la lengua y cortan las dos manos después de violarla, acabando todo con un banquete donde el padre ofendido, manco a seguidas de un hachazo dado por el amante de su mujer, disfrazado de cocinero, hace comer a una Reina de Godos un pastel relleno con la carne de sus dos hijos — sangrados poco antes, como cochinos en vísperas de boda aldeana...¹³.

La recepción, también aquí, resulta de gran interés:

“¡Qué asco!” — exclamó el sajón —. “Y lo peor es que en el pastel se había usado la carne de las caras — narices, orejas y garganta — como recomiendan los tratados de artes cisorias que se haga con las piezas de fina venatería...” /dijo Vivaldi/ —“¿Y eso comió una Reina de Godos?” — preguntó Filomeno, intencionado — “Como me estoy comiendo esta ensaimada” — dijo Antonio, mordiendo la que acababan de sacar — una más — de la cesta de las monjitas.

¹³ A. CARPENTIER, *Concierto barroco*, México, Siglo XXI, 1974, pág. 52. Todas las citas de esta novela corresponden a esta edición.

—“¡Y hay quien dice que ésas son costumbres de negros!” — pen /só/ el negro [...] (*ibid*).

Una buena conclusión, bastante carpenteriana, sería marcar aquí un *da capo*, porque todo lo que se ha dicho y se ha hecho, podría volverse a hacer con otros textos: con “Semejante a la noche” y *El reino de este mundo*; con “Los advertidos”, con *El arpa y la sombra* y *La consagración*... En la *Iliada*, que sirve de tema, lema y título al primer cuento: “Semejante a la noche”; en la recepción por parte de los esclavos haitianos de *El reino de este mundo* de la *Fedra* de Mlle. Floridor, que es la de Racine, que es la de Séneca, que fue la de Eurípides; en Deucalión y sus hermanos del diluvio en “Los advertidos”; en la *Medea* del trágico latino que anuncia nuevas tierras en *El arpa y la sombra*; en los himnos de Prudencio, de *La consagración de la primavera*, en muchas páginas tan memorables como las que hemos glosado, está la grande, la profunda, la bien vivida cultura clásica de Alejo Carpentier, sabio “traductor” de este Continente.

LUISA CAMPUZANO

Universidad de La Habana
Casa de las Américas