

# LA VISIÓN TRIANGULAR DE ESPAÑA EN ALEJO CARPENTIER: EL VÉRTICE PICAresco, LA JUSTICIA HISTÓRICA Y UN MODELO DE INTEGRACIÓN CULTURAL

ALICIA LLARENA  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## RESUMEN

En la obra de Carpentier es evidente el diálogo con la cultura española, y la visión crítica en torno a ella. El uso de elementos picarescos como soportes de una visión desmitificadora y ácida sobre la España colonial, y el viaje de ciertos personajes a la metrópoli como mecanismo para la afirmación de la identidad americana, son claros ejemplos. Junto a ellos convive también una tercera visión integradora y sincrética.

## ABSTRACT

In Carpentier's narrative the dialogue with Spanish culture, and the critical approach to it, are quite evident. Two examples of it are the employment picaresque motifs to support a... and acid vision of the colonial Spain and the journey to the metropolis to express the american identity. There are also with them a third sincretic view as well.

En los entresijos de la obra de Alejo Carpentier los latidos de la Historia se perciben con claridad. Latidos múltiples, diversos, en ocasiones escurridizos, fragmentarios, que alimentan su narrativa en grados también distintos. De entre todos ellos, por razones lógicas o emocionales, suficientemente alumbradas ya por numerosos trabajos sobre el narrador cubano, los que despiertan con más frecuencia en su narrativa, amén de los que corresponden al dominio de su propio país, son, como se sabe, los que le emparentan directamente con el devenir histórico de Francia.

Pero entre el vasto caudal de referencias culturales, entre la gama enorme de escenarios, personajes, anécdotas, sucesos y ficciones del narrador, cuyo contexto sin límite se sitúa en los márgenes de la historia universal, y de acuerdo con la esencia de su trayectoria narrativa (mostrar la «mismidad» del hombre en medio de un cambiante y movedido decorado) la visión de España también tiene un lugar, un hueco desde el que observamos una conducta triple o, mejor aún, un proceso cuya evolución parece desarrollarse a través de una perspectiva triangular. Los contactos con lo hispano, si no reiterados al menos intensos, se centran preferentemente en distintos momentos históricos, y otros tantos modelos culturales, que el mismo Carpentier explicita en sus conocidos ensayos. De hecho, la claridad de esa fijación carpentieriana es tan evidente, que los ramajes esparcidos a lo largo de su tarea narrativa están perfectamente descritos en la actualidad. Así, en un excelente repaso a *El trasfondo hispánico en la narrativa carpentieriana*<sup>1</sup>, Esther P. Mocega-González sintetiza aquellos instantes de contacto, admitiendo la regularidad con que se presentan, sobre todo, la historia y la literatura de los siglos XVI y XVII. En casi todos los relatos y novelas de Carpentier se encuentran referencias, ya sean ligeras o profundas, del peculiar devenir de España: el matiz moralizante y didáctico del medioevo, los romances de pliegos sueltos, y hasta ciertos hilos de la conducta picaresca («El camino de Santiago» y «Semejante a la noche»); la concepción barroca de la vida y de la muerte (en *El reino de este mundo*<sup>2</sup> y *Viaje a la*

*semilla*), el choque entre caribes y españoles a finales del siglo XV (*El siglo de las luces*), los velados paralelismos con la novela pastoril o la llegada del Quijote a Barcelona (en el vientre del *Concierto Barroco*), son muestras de un conjunto mayor de anotaciones que alumbran la imbricación hispánica en la novelística de Carpentier. Fundamentalmente, reconoceremos enseguida, es en ese transcurso áureo de las letras españolas que cubre los siglos XVI y XVII, donde el narrador hace acopio de indudables e importantes huellas que perviven a lo largo y ancho de sus ficciones: «lo picaresco» y «lo barroco» serán los polos de esa irradiación hispánica crucial.

Sin embargo, nos interesan esas filiaciones que la crítica ya ha establecido con cierta exhaustividad no como exposición de las fuentes escritas en las que bebe incansablemente Carpentier, no como meras coincidencias o modelos culturales, sino como latidos que al amparo de una antigua admiración de las letras españolas de aquellos siglos, ocultan también una mirada inquieta, *un uso del «modelo»* que pudiéramos llamar *crítico, ideológico*, en esa permanente *meditación teórica sobre la Historia* que, al decir de González-Echevarría, lo convierte en uno de los grandes historiógrafos de América Latina<sup>3</sup>. La recurrente aparición del modelo picaresco, entre todos esos usos que mencionábamos, acaba siendo en realidad menos un código literario que una visión del mundo, una perspectiva desde la cual se analiza el pasado común hispano-americano.

Recuperaremos, pues, a esos personajes carpentierianos, semejantes en sus impulsos al Don Pablos de *El Buscón*, para proponerlos como puntos de partida de la triple visión que esboza Carpentier: la dinámica de la conducta picaresca le permite al narrador cubano crear un paradigma del asedio interesado a las colonias, y anclar en ella una seria reflexión sobre la Vieja España. Esa misma conducta será también, como veremos, la responsable de una severa respuesta hacia Madrid que años después libera la palabra del Amo en ese viaje al revés del *Concierto Barroco*.

Será en el transcurso de esta novela, y a través de los relatos de «El camino de Santiago» y «Semejante a la noche», donde encontremos las claves de una perfecta visión triangular: la revisión crítica del pasado colonial, por una parte, la respuesta desmitificadora de la historia en su propio devenir, por otra, y un reflexivo momento de integración y síntesis que resuelve, en algún instante, semejante concepción.

#### I. LOS AVATARES DEL MODELO PICAresco O LA VISIÓN DESDE LA VIEJA ESPAÑA

El uso «crítico», «reversionista», del modelo picaresco en Carpentier, muestra en primera instancia la habilidad del escritor para acogerse a un género que ya, de por sí, no sólo *expresa* su época, sino que la *interpreta*, como él mismo nos dice<sup>4</sup>. Hasta tal punto esa novela de invención española profundiza en la realidad, desenmascara el mundo con sus acentos cotidianos, que entre enciclopedia y picaresca nuestro escritor elige sin concesiones: *Los doctores de Salamanca y de Toledo* —dice— *pueden quedarse en casa. El novelista aventaja a su época. La expresa como nadie más pudiera hacerlo*<sup>5</sup>.

Lo picaresco es para Carpentier el crudo relato de la realidad, de lo palpable, el escrutinio de la calle, de lo inmediato. Por eso el uso de ciertas convenciones del género le permiten indagar en la conducta del pícaro no como individuo aislado, sino como ente social por extensión. La avaricia del personaje será, como veremos, una paráfrasis ajustada de la ambición de su época, un espejo del entorno cuyo aprovechamiento material de lo americano es, en los relatos de nuestro narrador, más que evidente. El registro picaresco es, en fin, un registro metafórico que sirve a Carpentier para trazar, a través de sus personajes, una interpretación, desnuda y rigurosa, del pasado colonial.

Así, cuando algunos de sus personajes deciden embarcar rumbo a América, desde las costas españolas, no pueden ser otra cosa que

pícaros en busca de fortuna. Tanto Juan de Amberes en *El camino de Santiago* como el soldado intemporal de *Semejante a la noche*, se aprestan a una conquista personal, que cobra en ocasiones apariencia colectiva, sobre todo en el segundo de los relatos: *Éramos como hombres de distinta raza —dice el personaje— forjados para culminar empresas que nunca conocerían el panadero ni el cardador de ovejas*<sup>6</sup>. Pero enseguida esa empresa que se anuncia épica se descubre, se matiza de otras resonancias y justificaciones quizá trágicas: para tranquilizar a su madre, aterrorizada *con las mujeres de aquellas tierras, que el Diablo tenía en desnudez mentidamente edénica para mayor confusión y extravió de cristianos incautos*<sup>7</sup>, el soldado le habla *de los portentos de aquel mundo nuevo*, de las tierras de los Omeguas donde existía *una ciudad toda hecha de oro* y comarcas *aún ignoradas, cunas de ricos pueblos por sojuzgar*<sup>8</sup>. Por rematar aún más la serenidad perdida del instinto maternal, le habló también de los *altos propósitos, haciéndole ver la miseria de tantos pobres idólatras, desconocedores del signo de la cruz*, e intentó convencerla de que *por aquellos indios bautizados y encomendados, librados de sus bárbaras supersticiones por nuestra obra, conocería nuestra nación el premio de una grandeza inquebrantable, que nos daría felicidad, riquezas, y poderío sobre todos los reinos de Europa*<sup>9</sup>. De este modo, aquel discurso de la causa noble o justa que esgrimiera como argumento el personaje central de *Semejante a la noche*, aquella llamada de la cruz no era, en realidad, sino apariencia, tarea con que cubrir una evidente apetencia imperial.

Será en *El camino de Santiago*, sin embargo, donde Juan De Amberes protagonice todos los pasos de ese viaje hacia la fortuna que en el caso anterior Carpentier dejaba apenas en las puertas. Convencido de que *ciertos embustes pasaron a ser verdades*, de que *Ni el oro del Perú ni la plata del Potosí eran embustes de indianos*<sup>10</sup>, el personaje llega a la Casa de la Contratación, reiterando nuevamente las pretensiones del soldado anterior. Tampoco en este caso le mueve la gloria de una conquista que no sea únicamente personal, inmediata y picaresca; tampoco en este caso Carpentier nos traza su conducta fuera del

modelo que venimos describiendo: *llega (...) 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, (...) no era propósito suyo acudir a la llamada de las levas, pues bien le había advertido el Indiano que las conquistas a lo Cortés, yéndose en armada, no era ya lo que mejor aprovechaba. Lo que ahora pagaba en Indias era el olfato aguzado, la brújula del entendimiento, el arte de saltar por sobre los demás*<sup>11</sup>. En la posada, junto a Juan el romero, aguardaban muchos hombres semejantes para embarcar, por fin, hacia la Nueva España; en el mes de mayo, desde Sanlúcar, la flota zarpa *con mucha gente divertida a bordo de las naves* (Nótese el irónico adjetivo con que Alejo Carpentier sintetiza a ese núcleo picaresco que constituye, al menos en el relato, el grueso de la conquista americana).

Ahora bien, si es cierto que en el relato anterior el viaje hacia la Nueva España no se concreta del todo, en *El camino de Santiago* Juan de Amberes llega al puerto de San Cristóbal de La Habana, para descubrir, horrorizado y confuso, que *allí todo es chisme, insidias, comadreos, cartas que van, cartas que vienen, odios mortales, envidias sin cuento, entre ocho calles hediondas, llenas de fango en todo tiempo, donde unos cerdos negros, sin pelo, se alborozan la trompa en montones de basura*<sup>12</sup>. En el transcurso de unas páginas la visión idealizada de América, el Paraíso de la fortuna, la inagotable mina de riquezas que el personaje preveía, se han convertido en una agria realidad, en una maldición para el *hideputa de indiano que le hiciera embarcar para esta tierra roñosa, cuyo escaso oro se ha ido, hace años, en las uñas de unos pocos*<sup>13</sup>. Será de gran interés, más adelante, recordar este cambio de conciencia que el viaje hacia la realidad americana produce en Juan de Amberes. Sobre todo porque se trata, una vez más, de su particular interpretación del Nuevo Mundo y porque su rechazo no es otra cosa que el soberbio desvanecimiento de la torpe e interesada idealización americana.

El final de «El camino de Santiago», exquisitamente carpentieriano por la reiteración cíclica que nos ofrece, repite casi con exactitud

ciertos pasajes anteriores, gestos, ademanes y palabras que en otros tiempos desviarían la ruta del personaje principal. Es ahora Juan de Amberes, que tornó su nombre en el de Indiano, quien convence al Romero de los verdaderos provechos del Nuevo Mundo: *las conquistas a lo Pizarro yéndose en armadas* —dice— *no eran ya lo que mejor aprovechaba. Lo que ahora pagaba en las Indias era el olfato aguzado (...) el saltar por sobre los demás...*<sup>14</sup>. Y ambos personajes, sobresaltados por la fortuna inmediata, por el campo de cultivo del modo picaresco que América ofrece sin exigir, deciden acercarse, una vez más, a la Casa de la Contratación. *Cuando los Juanes llegan* —dice el narrador— *(...) tienen ambos (...) tal facha de pícaros, que la Virgen de los Mareantes frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar*<sup>15</sup>.

Esta larga relación de anécdotas y tonos picarescos que hemos entresacado de los relatos del novelista no es gratuita. Su extensión y detallismo responde, antes que nada, a la necesidad de apuntalar en esos breves pero intensos matices verbales del narrador, una visión del mundo, de un pasado colonial, concretamente, en cuyo centro España se revela y clarifica. En uno de sus escritos ensayísticos Alejo Carpentier señalaba que *la noción de coloniaje nace con el descubrimiento de América*, que (a diferencia de Portugal, Inglaterra o Francia, que *jamás pensaron en crear colonias en el sentido propio de la palabra*) *España sí entra en América con la noción de colonización*<sup>16</sup>. Su crítica a este respecto se completa además con ciertas líneas en las que revisa, incluso, el concepto de «hispanidad», burladero que niega, para el escritor, la homologación de América en la cultura universal<sup>17</sup>.

Situados, pues, en el contexto de estas ideas carpentierianas, la elección de este modelo picaresco, por demás nacido en la Vieja España, se ajusta perfectamente a sus intenciones reflexivas. Para el escritor cubano, el pícaro es, sobre todo, *El hombre sin oficio que busca la manera de vivir. El hombre sin oficio que hace cualquier oficio por falta de oficio*<sup>18</sup>, el personaje que inaugura, por su azarosa circunstancia, por su mudable tarea, por su inconstante destino, la colonización de América. Al activar en su prosa el desdén de la conducta picaresca, *las*

*manchas y las marchas*<sup>19</sup> de su vivir atropellado, la visión de España desde la propia metrópoli se convierte tanto en *Semejante a la noche* como en *El camino de Santiago*, en una áspera e interesante simbolización de la materialidad con que se ejecutan las primeras relaciones hispanoamericanas. Además, si como afirma Francisco Rico (rememorando a Bataillon) el éxito de la picaresca coincide temporalmente con *una carrera desalada tras los honores*<sup>20</sup>, no es de extrañar la habilidosa adecuación entre el modelo literario que elige Carpentier y su crítica visión de España. Si, finalmente, el atributo más poderoso de esta narrativa de invención española era, como se señaló con anterioridad, el privilegiado caleidoscopio desde el cual interpretar el mundo sin velo alguno, sin apariencia, a impulsos descarnados, con rotundidad, la reflexión histórica de estos relatos adquiere, si cabe, mayor dimensión y profundidad: en otras palabras, es como si en esos personajes de raíz hispana la metrópoli asentara un modelo que, siglos después, con la objetivación de la distancia temporal, la retrata y la destruye.

## II. LA VISIÓN AL REVÉS O EL TIEMPO COMO JUSTICIA HISTÓRICA

Pero amén de este escorzo pícaro, la visión de España tiene otra orientación en la prosa de Alejo Carpentier. Se trata, sobre todo, de una visión contraria, incluso en su sentido físico, que no parte esta vez de la presentación casi mimética del vivo personaje español. Ahora, desde la perspectiva americana, a través de ciertos personajes que ejecutan el viaje inverso, embarcando hacia las costas europeas, la narrativa del escritor se nos muestra como una suerte de «justicia histórica», textual, que resuelve de algún modo el sobresalto generado tras la conquista, la materialidad excesiva del anterior comportamiento picaresco.

El personaje del Amo (en el *Concierto Barroco*) nieto de españoles, y cuya raíz cultural y emocional reconoce como americanas, es



ahora el responsable de esa visión al revés en cuyo centro asoma España. Curiosamente, este personaje, que fuera en primera instancia sangre hispana, es en la novela una contestación genética, absolutamente indígena, una dulce y fructífera venganza a lo pícaro español. Pero veamos de qué modo palpable aquella visión de Juan de Amberes al llegar al puerto de San Cristóbal de La Habana retorna a su punto de partida, como agria desolación de ida y de vuelta. Las generaciones, ese imperturbable tiempo al que nos somete Carpentier, devuelven aquellos desnudos y soberbios adjetivos a su origen.

Desde que parte de las costas de Veracruz, el destino novelesco del Amo se llena de anécdota, se entrega a lo imprevisto. En principio, nada parece acaecer en el *Concierto Barroco* sin un tributo a la inconstancia del ser, a la contingente cualidad de su trazo existencial. Nada es como el Amo lo espera, nada se le aparece ante los ojos como imaginaba ser: La Habana será el lugar de la epidemia, tránsito hacia Europa que le roba a su criado, envuelto en vómitos; España no es aquello que tanto antepasado fabricó con el hiperbólico matiz de la nostalgia; las ninfas y pastores, divinidades alcahuetas y púrpuras diversas que pueblan la ópera del Viejo Continente no son más que hastío, retórica vana frente a la hazaña heroica de su abuelo, Salvador Golomón. Pero detengámonos en el objeto específico de nuestro trabajo, para comprobar interesantes detalles de esa contestación crucial.

Nuestro personaje viene marcado en la novela por una herencia especial, significativa, que enlaza directamente con los pícaros anteriores. Casi a las puertas de la capital española imagina: *la gran entrada, la señalada aparición, que había soñado hacer en los escenarios a donde llegaría, rico, riquísimo, con plata para regalar, un nieto de quienes hubiesen salido de ellos —«con una mano delante y otra atrás», como se dice— para buscar fortuna en tierras de América*<sup>21</sup>. Es evidente que el tono de estas palabras encierra, en cierto grado, una correlación histórica esencial: nacido de quienes fueron a buscar fortuna, presumiblemente nieto de una pobreza que aguzó la picardía en antiguos

parientes, esta «contestación genética» regresa, «riquísimo, con plata para regalar», como un nuevo conquistador que ajustara cuentas a la inversa. La fortuna que unos hallaron en América, es decir, la riqueza que aquellos personajes sin oficio gestaron a través de la picardía, se convierte para el Amo, al correr de los años, en una puerta de entrada, respetable y digna, hacia Madrid.

Curiosamente, además, nuestro personaje coincide con Juan de Amberes, el de «El camino de Santiago», en acercarse al continente apetecido con una imagen falsa o ideal en los bolsillos, en acceder a universos en cierto modo urdidos por los tópicos que la época y la calle registraban: ya fueran las voces de los ciegos con sus romances fabulosos, las fantásticas palabras del que inventaba novedades múltiples de América a cambio de unas monedas, o la visión sobreestimada de España que el Amo recibió de su familia, ninguno de los personajes hasta ahora mencionados escapa a la magia seductora que acicalaba, deformándola, toda imagen real. Si Juan de Amberes encontró en San Cristóbal una tierra roñosa, un lugar donde *no puede hablarse de vino de Ciudad Real, ni de Ribadavia, ni de Cazalla* porque su vino es malo, agrio, y caro por añadidura, como todo lo que de esta isla se trae<sup>22</sup>, ahora toca a un descendiente, desde la orilla americana, saldar esa deuda en una simplicidad verbal: *Nieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo y que, por lo mismo, habían contado maravillas de los lugares dejados atrás, —nos dice el narrador— imaginábase el Amo que Madrid era otra cosa*<sup>23</sup>.

Estas últimas palabras, escuetas y significativas a la vez, alumbran en los párrafos siguientes sus consecuencias. Los juicios implacables de Juan de Amberes, nacidos de una confrontación con la verdad, vuelven a la España del *Concierto Barroco*, generaciones después, animados por un mismo reproche, en la voz de un nieto que descifra, también sin compasiones, el auténtico rostro de la realidad: *Triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México. Fuera de la Plaza Mayor, todo*

era, aquí, angosto, mugriento y esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá (...) De cocina —continúa el narrador— no podía hablarse: ante (...) la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces guachinangos y las pompas del guajolote vestido de salsas oscuras con aroma de chocolate y calores de mil pimientas. Para mayor sorpresa de quien había llegado a España influenciado por apariencias falsas, el Amo, seguido por una chusma de mendigos (...) no cesaba en sus lamentos contra la ruindad de esta villa harto alabada —poca cosa era, en verdad, comparada con lo quedado en la otra orilla del océano<sup>24</sup>. Los ejemplos de esta azarosa llegada a una capital que se pensaba otra bien distinta, podrían multiplicarse. Mientras el Amo permanece en Madrid proliferan estos juicios, contundentes, expresivos, esta obsesión comparativa de signo opuesto a la anterior conducta picaresca, intensificados, para mayor fortuna, con la lúcida ironía que caracteriza a nuestro escritor.

Por otro lado, y para concluir por el momento esta segunda vía a través de la cual se expresa la visión de España en Alejo Carpentier, será necesario trazar de nuevo una similitud que encierra, sin lugar a la extrañeza, otra diferencia radical o, si se quiere, un nuevo fragmento de esa justicia histórica que el Amo representa en la novela: el pícaro de «El camino de Santiago» decide abandonar la tierra americana una vez que sospecha inalcanzable la fortuna. Pero el motivo del Amo, la causa por la que decide abandonar Madrid, ya no es sólo una causa material, sino un impulso estéril, emocional, más profundo que la riqueza, tan grande como el hastío: *Pasaban los días y el Amo, con tanto dinero como traía, empezaba a aburrirse tremendamente. Y tan aburrido se sintió una mañana que resolvió acortar su estancia en Madrid*<sup>25</sup>. Ni la fortuna, que el pícaro buscó con ansiedad, logra en este caso mantener con vida la imagen mítica, adorable, de una ciudad común.

### III. LAS CONCLUSIONES DE UN FORCEJEJO: CONVIVENCIA E INTEGRACIÓN DESDE EL MODELO DE BALBOA

Ahora bien, esta visión desnuda de lo español, ya sea a través de la primera actitud del pícaro, o de esta segunda perspectiva que devuelve en el Amo una moneda histórica y vital, no puede entenderse como un eco aislado dentro del océano novelístico de Alejo Carpentier; por consiguiente no puede ser, tampoco, un paradigma solitario desde el que contemplar sus relaciones con lo hispano.

Acercarse al novelista es asistir, siempre y en primer grado, a los más dignos placeres de la universalidad. Su particular erudición, su arraigo y su búsqueda impenitente en las culturas plurales del planeta, es mucho más que un acusado instinto de curiosidad. En cierta ocasión Carpentier escribe que *el enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado constituye para el escritor latinoamericano una posibilidad de universalización*. Que quienes sean lo bastante fuertes para tocar a las puertas de la gran cultura universal serán capaces de abrir sus batientes y de entrar en la gran casa<sup>26</sup>. Pero esa insoslayable aspiración universalista necesita también, para serlo del todo, para ser completamente, del reconocimiento de América en un lugar de esa enorme vastedad. De ahí que muchos de los gestos narrativos del escritor cubano, la mayor parte de su obra, y aún en general toda palabra suya sean, a la postre, una llamada de atención, un esfuerzo infinito por vindicar, en la ficción novelesca, lo que no concede acaso la realidad. Los guiños de Alejo Carpentier, en este sentido, son innumerables. Desde el nombramiento de América como la cuna de «lo real maravilloso» hasta el evidente repaso crítico de la Historia española, todo remite en sus creaciones a ese instinto que reivindica con constancia la equivalencia de lo americano junto a lo universal. Por ello, precisamente, la lección histórica que encierran los personajes que describimos no es, en realidad, una meditación ajena a ese proyecto de convivencia que el escritor pronuncia en repetidas ocasiones, sino antes bien, uno de los modos de encarar, con mirada objetiva, su construcción.

Al presentarnos la realidad americana y la española (homogeneizadas en lo fatal según el testimonio del Amo y Juan de Amberes), al revisar sus episodios más comunes, Alejo Carpentier esbozará también una afortunada integración, un núcleo de equivalencias que explique, y profundice, cuantas mutaciones genera este encuentro, azaroso y fortuito, de culturas. A tono con su particular definición de los «contextos»<sup>27</sup>, cuya implicación en la novela latinoamericana de este siglo es indiscutible, el escritor nos traza, en el *Concierto Barroco*, una tercera matización de España, una presencia favorable en su escritura, a través de una mirada que es ahora, más que nunca, universal. La obsesión por el tiempo y sus inagotables ciclos, la revisión necesaria de la Historia, toma cuerpo en el narrador cubano en forma de ironía —según vimos hasta el momento—; pero también celebra de igual forma la reunión de lo dispar, de lo distinto, los provechos de un encuentro salpicado por momentos de integración. Así, otras referencias sobre España que encontramos en la novela, nos conducen directamente al instante ejemplar del pasado común: el momento en que, tras la hazaña del negro Salvador Golomón, la isla festeja, sin miramientos nacionales, su heroísmo: *en aquel universal concierto* —dice el narrador resumiendo el argumento del *Espejo de Paciencia*— *se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros. —¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? —se pregunta el viajero—: ¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate, pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores!... ¡Infernal cencerrada resultaría aquélla, y gran embustero me parece que sería el tal Balboa!*<sup>28</sup>.

Si todo texto por su capacidad para ser citado está, como se ha dicho, *sujeto a una inagotable perversión*<sup>29</sup>, a una mutación inmediata que lo «recontextualiza», la referencia explícita y abierta, la citación de los versos de Balboa en la novela, nos abren de lleno otra clara refle-

xión: el mestizaje como proyecto de convivencia baila por segunda vez en el texto carpentieriano. Y de tal forma que, en esta reescritura del poema épico, adquiere si cabe mayor intensidad, tanto dinamismo que llega al punto a parecer embuste, invención o hipérbole: extraña es para el Amo la concordancia súbita entre africanos, criollos, castellanos y mestizos; rara se muestra a sus oídos la coincidencia armónica de esta variedad. Pervertido el texto original por este descreimiento, por esta ausencia de fe, por el reproche a la fiabilidad de las palabras de Balboa, su orientación universalista gana, en el texto carpentieriano, nuevas dimensiones: la citación es aquí, más que nunca, interesado empeño en subrayar que la Historia del país fue signada en sus inicios por un próspero boceto de mestizaje cultural. Y que el heroico Golomón del *Espejo de Paciencia* era, a su modo, una suerte de Aquiles, pues donde no hay Troya presente es, a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán<sup>30</sup>.

El modelo de Silvestre de Balboa representa en la novela la conclusión de un forcejeo al que hemos visto viajar, desde una orilla hacia la otra, afiliado a un código que transitaba sin miramientos la soberbia y el desdén: el picaresco. Con sus constantes alusiones a Castilla, Canarias, lo africano y lo criollo, —pero sobre todo porque se anima sin fricciones la relación con lo español— el poema épico permite a Carpentier sintetizar sus visiones anteriores en un nuevo y fecundo orden cultural. Frente a él, los guiños implacables de Juan de Amberes, y la mirada sin contemplaciones del Amo sobre Madrid, son simple y objetivo testimonio, pasos preliminares para el hallazgo de una fórmula neutral. Los tonos del romance español y los tambores africanos, en aquel concierto universal e inaugural de las letras cubanas, logran coincidir, sobreponiéndose nuevamente a los vaivenes de la Historia en el texto de Carpentier. No en vano, el modelo que reescribe en *Concierto Barroco* procede de un español, el canario Silvestre de Balboa, cuyas islas sufrirían también semejante proceso de integración cultural.

## NOTAS

- 1 En *Alejo Carpentier: estudios sobre su narrativa*, Playor, Madrid, 1980, pp. 53-79.
- 2 En este sentido son luminosas las reflexiones de Roberto González Echevarría en «Isla a su vuelo fugitivo: Carpentier y el realismo mágico», *Revista Iberoamericana*, nº 86, 1974.
- 3 En «Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier», *Isla a su vuelo fugitiva*, José Porrúa, Madrid, 1983, p. 46.
- 4 Alejo Carpentier en «El papel social del novelista», *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 170.
- 5 Ídem.
- 6 En «Semejante a la noche», incluido en *Guerra del tiempo y otros relatos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 29. En adelante todas las citas de este relato, así como las de «El camino de Santiago» remiten a esta edición.
- 7 «Semejante a la noche», ed. cit., p. 30.
- 8 Ídem, p. 31.
- 9 Ídem.
- 10 «El camino de Santiago», ed. cit., ambas en p. 54.
- 11 Ídem, p. 56.
- 12 Ídem, p. 60.
- 13 Ídem, p. 62.
- 14 Ídem, p. 77.
- 15 Ídem, p. 78.
- 16 En «La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe», *Ensayos*, ed. cit., pp. 220 y 221.
- 17 Interesantes son estas anotaciones de crítica desnuda y explícita sobre el controvertido término: *tras de la hispanidad se oculta un racismo solapado; se acepta que el negro, el indio, aquí, allá, hayan añadido su acento, su genio rítmico, al romancero de los conquistadores. Pero lo universal americano, lo ecuménico, sigue siendo lo que trajeron los conquistadores. Tanto montaba Isabel como Fernando. Pero más monta indudablemente, para lo que se quiere demostrar, el Alfonso de las Cantigas y de las Partidas que Kankán Muza, emperador del reino de Aradá*, en «Literatura y conciencia política en América Latina», *Ensayos*, ed. cit., pp. 55 y 56.
- 18 Opinión recogida por César Leante en «Habla Alejo Carpentier. Confesiones sencillas de un escritor barroco», *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Salvador Arias, comp., Casa de las Américas, La Habana, 1977, p. 34.
- 19 Así define Salvador Bueno el paradigma vital del pícaro, en «Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 4, Madrid, 1975, p. 162.
- 20 En *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix-Barral, Barcelona, 1982, 3ª ed., p. 104.

- 21 *Concierto Barroco*, siglo XXI, México, 1988, 20 ed., p. 19. (En adelante las citas textuales de la novela remiten a esta edición).
- 22 En «El camino de Santiago», ed. cit., p. 62.
- 23 *Concierto Barroco*, ed. cit., p. 27.
- 24 Ídem, ed. cit., pp. 27-29.
- 25 Ídem, p. 29.
- 26 Vid. «Problemática de la actual novela latinoamericana», *Ensayos*, ed. cit., p. 22.
- 27 Ídem, pp. 17-25.
- 28 *Concierto Barroco*, ed. cit., p. 25.
- 29 Graciela Reyes en *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984, p. 57.
- 30 *Concierto Barroco*, ed. cit., p. 24.