

## Calderón, Carpentier y la cosmografía barroca

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

*Yale University (U.S.A.)*

*En las constelaciones Pitágoras leía,  
Yo en las constelaciones pitagóricas leo.  
(Rubén Darío, "En las constelaciones"<sup>1</sup>).*

### 1

Calderón y Carpentier fueron escritores de sistema y de sistemas. Quiero decir que las obras de ambos poseen una armonía interna hecha de repeticiones y simetrías a todo nivel, desde los argumentos a los personajes y los giros retóricos y poéticos. Los dos poseyeron, en fin, poéticas propias volcadas y hasta cerradas en sí mismas, que alcanzan forma y significado mediante una red de correlaciones en su interior que, a su vez, alude a sistemas externos, sugiriendo siempre, así, una estructura alegórica –teología, historia sagrada en Calderón, historia universal, filosofía, astrología y cábala en Carpentier–. Es esta característica, central en Calderón y Carpentier, la que hace que sus obras reflejen de lo real no lo pasajero o contingente, sino los conceptos más abarcadores y determinantes de las épocas en que surgen, muy en especial la cosmología, la forma y funcionamiento del

---

<sup>1</sup> *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 1, 157.

universo<sup>2</sup>. Ambos escribieron, además, en momentos en que la inteligencia del cosmos y su relación con el conocimiento, en el más amplio sentido, sufrían transformaciones radicales que afectaban las bases mismas de la cultura, inclusive los conceptos del ser, de la historia, del espacio y el tiempo, y hasta la idea de Dios. Esos cambios están cifrados en el origen más profundo de las obras de Calderón y Carpentier e informan su relación con el medio artístico en que surgen: el Barroco, en el caso del primero, y lo que ha venido a llamarse el Neobarroco en el del segundo<sup>3</sup>. El vértice donde se intersectan sus poéticas es ese punto donde el espacio terrestre se cruza con lo que Lezama llamaba “lo estelar”. Es lo que yo

<sup>2</sup> La tendencia a la alegoría también los hizo a ambos objeto de crítica y es una de las razones por las que la Generación del 27 no recuperó a Calderón de la misma manera que lo hizo con Góngora. La alegoría se ve, desde el Romanticismo, como algo abstracto, intelectual, por oposición al símbolo, que se supone más próximo a la conciencia del artista y a lo que éste representa. Alexander A. Parker, en su estudio ya clásico, defiende la validez estética del drama alegórico de Calderón y el carácter popular de sus autos sacramentales, lo cual demostraba que, lejos de ser de un cultismo inaccesible, eran escritos para el pueblo, que era su público durante las fiestas del Corpus. Ver su *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to his Autos sacramentales*, Oxford, The Dolphin Book, 1968. La crítica a Carpentier por la tendencia intelectualizante de su obra se remonta a ensayos de Juan Marinello de los años treinta y ha seguido hasta el presente. Me ocupo del tema en un trabajo a algunas de cuyas ideas regreso aquí: “Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier”, *Cuadernos Americanos* (México), n.º 228, 1 (1980), pp. 200-220. Fue reproducido parcialmente en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Época Contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, 3, pp. 374-378, y en su totalidad en mi *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*, Madrid, Porrúa, 1983, pp. 43-68. El tema de la distinción entre alegoría y símbolo fue analizado de forma brillante por Paul de Man en su “The Rhetoric of Temporality,” *Interpretation: Theory and Practice*, ed. Charles S. Singleton, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1969, pp. 173-209. De Man demuestra que, frente al símbolo visto en términos románticos como una apoteosis atemporal que junta el referente con el lenguaje, la alegoría, al presentar siempre un desfase entre signo y significado introduce la temporalidad y con ésta la ironía. El denso análisis de Walter Benjamin sobre el teatro trágico alemán del siglo XVII lo lleva a hacer penetrantes observaciones sobre la alegoría, a veces aludiendo a Calderón. Todavía influido por la acogida que los románticos alemanes dieron a Calderón, Benjamin ve la alegoría en éste como una armonía trascendental y plenitud de sentido garantizadas por la maciza ideología católica de la España del XVII, mientras que en los dramaturgos alemanes que estudia, la alegoría revela más bien una carencia de sentido a la que suple el exceso en la representación. El concepto de alegoría benjaminiano, con claras reminiscencias hebreas (dualidad mesías-Dios, signo cabalístico-significado oculto), se adapta mejor a la obra de Carpentier. Ver *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963 /original de 1928. He tenido acceso a esta obra en inglés: *The Origin of German Tragic Drama*, Londres, NLB, 1977.

<sup>3</sup> Ver mi *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*, Durham, Duke University Press, 1993, versión española *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid, Editorial Colibrí, 1999. Sigo y me desvío en este trabajo de lo propuesto por Severo Sarduy en *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, con respecto a la influencia de la cosmología en el Barroco y el Neo-barroco. Sarduy da énfasis al tema de la perspectiva y al descentramiento, que causaría, en el Barroco, la aparición de la figura de la elipse (órbita de los planetas), que él relaciona con la elisión de uno de los centros de los círculos que conforman la figura, que luego pasa a conectar con la represión, en términos freudo-lacanianos. Propongo, siguiendo a Helmut A. Hatzfeld y otros, que es el surgimiento del infinito, y su impacto en la forma artística, lo determinante en el Barroco y el Neo-barroco. Ver de Hatzfeld “Baroque Style: Ideology and the Arts,” *Bucknell Review*, 7, n.º 2 (1957), pp. 71-79. Hay una exposición más pausada y completa en el capítulo cuatro de sus *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 107-124. Hatzfeld hace énfasis no sólo en el infinito sino también en el tema de la muerte y la eternidad, tan caros al Barroco. A mi entender, la muerte es la versión íntima, individual y angustiada de la sensación que provoca la carencia de límites mensurables en el tiempo y el espacio, no simplemente la recuperación de un tópico medieval, y pienso en el bello verso de Shakespeare: “Death dateless night”.

llamo la “cosmografía barroca,” recordando a ese Cosmógrafo Mayor que fue don Carlos de Sigüenza y Góngora.

Como Hesíodo, Ovidio, Dante, Milton o Blake, Calderón fue un poeta cósmico; supo atenerse al consejo de su maestro Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, haciendo que sus comedias, y por supuesto sus autos sacramentales, abarcaran toda la historia humana “hasta el final juicio desde el Génesis”<sup>4</sup>. Abarcan, además, todo el espacio terrestre y sideral conocido. Estas totalidades, que para su época no son ya realmente tales, están presentes no sólo en los argumentos de sus obras de carácter religioso o filosófico, sino en cada verso, en cada figura, en cada acción de los personajes. Todo está relacionado en su sistema, que es un simulacro en miniatura de la máquina del universo. Despliegan sus obras vastas visiones del cosmos, como en *El gran teatro del mundo*, y de la geografía, la clásica igual que la nueva surgida tras el descubrimiento de América, como en *La aurora en Copacabana*. Es un espacio elástico, en el cual Polonia puede tener mar, como en *La vida es sueño*; una geografía que es también una geología aún en los estertores de la creación, en que luchan y se alían los cuatro elementos y sus derivados<sup>5</sup>. Astrología, astronomía, geología, teología, códigos para leer el destino de la humanidad; poesía cifrada por la alegoría.

La obra de Carpentier, por su parte, también se extiende por dilatados períodos históricos y vastas geografías, que se ensamblan y articulan en configuraciones cósmicas, a veces en textos tan breves –sus relatos– como los autos calderonianos, a los cuales se asemejan, además, por su factura alegórica (sabemos que, en su primera versión, *El Camino de Santiago* tenía el subtítulo de “auto sacramental”). Así sucede, por ejemplo, en *Semejante a la noche*, en que un mismo personaje –figura alegórica del Hombre– vive en seis momentos históricos que comprenden más de veinte siglos<sup>6</sup>. Pero no es sólo en los relatos incluidos en *Guerra del tiempo*, volumen de título tan cósmico, donde Carpentier manipula anchas extensiones de tiempo y espacio en conjunciones inusitadas de lo terrestre y lo estelar que escapan a los sentidos más inmediatos y al sentido más común. *Concierto barroco* establece un contrapunto entre los siglos XVIII y XX y entre Europa y el Nuevo Mundo. En *Los pasos perdidos* el protagonista-narrador vive en el siglo XX, pero atraviesa regiones que alcanzan el paleolítico, pasando por la Edad Media y la antigüedad clásica, en un viaje que contrapone Norte y Sur. En *El siglo de las luces*, como

---

<sup>4</sup> *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, verso 208, p. 293.

<sup>5</sup> Ver el clásico ensayo de Edward M. Wilson, “Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón”, recogido en Roberto González Echevarría y Manuel Durán (eds.), *Calderón ante la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, tomo I, pp. 277-299, 2 vols. El original de Wilson es de 1936.

<sup>6</sup> Ver mi “*Semejante a la noche*, de Alejo Carpentier: historia y ficción”, *Modern Language Notes*, 87 (1972), pp. 272-285. Reproducido en *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, ed. Klaus Müller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pp. 172-192. Versión actualizada en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. Enrique Pupo-Walker, Madrid, Castalia, 1995, pp. 261-283.

una vez propuse, se articula una especie de retruécano histórico o proporción que podría expresarse escuetamente así: el Imperio Bizantino es al Romano lo que el Nuevo Mundo a Europa<sup>7</sup>. Y así sucesivamente.

Esta predilección cósmica en Calderón y Carpentier tiene un origen común en ambos y un efecto similar. El efecto es la tendencia alegórica y el origen es la visión cosmológica de la época en que cada uno escribe. Lo alegórico, lo abstracto codificado, es efecto de las nuevas dimensiones del universo que la ciencia descubre y respuesta a las teorías o conceptos cosmológicos de sus épocas respectivas. El denominador común en los dos es la irrupción del infinito que provoca el terror de lo informe, de lo sin forma y sentido, de lo inasible e inexpresable, además de una sensación de desorientación y vértigo. Es el reto de lo que no tiene límites espaciales y temporales y a lo que hay que poner signos –puertas al campo– estables, fijos. Esto es lo que la alegoría suministra mediante un salto atrás a la Edad Media típico del Barroco (es ya prácticamente un tópico que el Barroco recupera aspectos pre-renacentistas<sup>8</sup>). El problema fundamental que asedia a los personajes calderonianos y carpenterianos, cogidos en medio de un espacio-tiempo inconmensurable, es la relación entre el ser y la geografía, o, en términos más abstractos, entre la ontología y la geometría (en su origen también medida de la tierra, geometría); el juego entre el ser y el estar. Saber quién se es depende de saber dónde se está y dónde se quiere estar. Esto último motiva el peregrinaje, el viaje hacia La Meca, Roma o Santiago, hacia el lugar en el espacio dotado y dotador de sentido; figura alegórica del final y de la meta, del blanco como diana. Ese movimiento y esas formas configuran la cosmografía barroca en Calderón y neobarroca en Carpentier.

## 2

*La ciencia es flor del tiempo.*

(Rubén Darío, "Coloquio de los centauros"<sup>9</sup>)

Calderón escribe a la sombra, o mejor, en el *chiaroscuro* de la ciencia barroca, producto del choque entre los nuevos descubrimientos sobre el orden y

<sup>7</sup> En "Socrates Among the Weeds: Blacks and History in Carpentier's *El siglo de las luces*", *The Massachusetts Review*, 24, n° 3 (1984), pp. 545-561. Versión revisada en *Voices from Under: Black Narrative in Latin American and the Caribbean*, ed. William Luis, Westport, Greenwood Press, 1984, pp. 33-53. En español, "Sócrates yerbero: Los negros y la historia en *El siglo de las luces*", *Filología* (Universidad de Buenos Aires), año 22, n° 2 (1987), pp. 75-99. Recogido en *La prole de Celestina*, op. cit.

<sup>8</sup> Escribe José J. Arrom: "Hoy se está generalmente de acuerdo en que el Barroco fue en Europa un clima artístico creado por el clima espiritual de la Contrarreforma. Ese clima actuó como oscura fuerza que impulsaba a regresar a lo que se era antes de la irrupción del Renacimiento, a saltar atrás en busca de terrenos que por no haber sido removidos parecían más seguros. En este salto hacia el pasado, el hombre europeo, circunscrito al paisaje limitado por su historia, fue a caer en corrientes estéticamente afines al gótico y espiritualmente al Medioevo". Ver su *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas: ensayo de un método*, 2ª ed., Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 66.

<sup>9</sup> *Poesías completas*, op. cit., p. 642.

dimensión del universo que se inician con la obra de Copérnico y hacen crisis con las de Képler y Galileo. La ciencia barroca está transida por paradojas irresolubles que marcan profundamente las artes visuales y la literatura. La primera, origen del tópico del desengaño, es que la verdad sobre el funcionamiento del cosmos y la misma naturaleza de lo real no se manifiestan ya a los sentidos, que el verdadero mecanismo del mundo físico sólo se entrega a la mirada pertrechada de instrumentos de observación y conocimiento especializados. La segunda es que, mientras más se sabe, gracias a esos conocimientos y aparatos, se sabe que se sabe menos. Este políptoton mío quiere reflejar lo siguiente: las nuevas teorías y métodos de observación (sobre todo el telescopio) muestran que el universo finito de la ciencia clásica no es tal, que el universo es infinito en extensión y número. Hay no sólo más espacio del que se suponía basándose en la observación empírica limitada a los sentidos y las doctrinas filosóficas y teológicas recibidas, sino también más entes, más especies de animales y plantas. El descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo –estos procesos corren paralelos a la evolución de la ciencia e influyen en su desarrollo– hacen pensar que, si hubo uno, podría haber otros mundos nuevos, tal vez en número infinito, como propuso Giordano Bruno. En las artes plásticas el infinito surge, como es sabido, en la obra de León Battista Alberti sobre la perspectiva, que revolucionó los conceptos del espacio y el tiempo a partir ya del siglo XV<sup>10</sup>.

En el ámbito de lengua española, la obra del jesuíta José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, publicada en 1590, diez años antes del nacimiento de Calderón, es altamente instructiva al respecto. El libro aparece en la coyuntura en que una ciencia obsoleta pero hegemónica, lucha por sobrevivir ante la presión de otra nueva que socava irrevocablemente sus fundamentos. Los retorcimientos y hasta los excesos de la poética barroca –digamos de Góngora y Calderón a Sor Juana Inés de la Cruz y el mencionado Sigüenza y Góngora– son el producto del progresivo desajuste entre la doctrina y retórica neoescolásticas y el nuevo conocimiento científico. La perla irregular, “barrueca,” de donde parece derivarse el término “barroco”, sería, pues, en contraste con la esfera perfecta de una perla normal, símbolo de esa insuficiencia de la física antigua para dar cuenta de un universo que no se somete a sus formas preconcebidas<sup>11</sup>. Al nivel poético y del conocimiento común y generalizado podría reducirse todo este proceso a la transición de la astrología a la astronomía, de la seudociencia poética de la adivinación a la ciencia moderna, que predice los movimientos celestes en base a las matemáticas.

---

<sup>10</sup> *Della pittura* es de 1435. Ver J.V. Field, *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

<sup>11</sup> Sobre la perla y el origen del término “barroco”, ver Lowry Nelson, Jr., *Baroque Lyric Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1961.

En *La vida es sueño*, Basilio, rey astrólogo ufano de su “ciencia”, es derrotado por su hijo Segismundo, aleccionado por su mentor, Clotaldo, y por su observación, retirado en su torre-gruta, de los fenómenos naturales que lo instruyen sobre la conducta humana y del universo:

la política he estudiado  
de los brutos enseñado,  
advertido de las aves  
y de los astros süaves  
los círculos he medido:  
(Acto I, vv. 214-218)<sup>12</sup>

Toda *La vida es sueño* manifiesta, en tema y estructura, la lucha irresuelta entre concepciones antagónicas del cosmos<sup>13</sup>. No cabe duda de que, por una parte, y como estudió Felipe Picatoste hace más de cien años, Calderón reflejaba con aparente fidelidad la cosmología aristotélico-tolemaica al uso, y su traducción a una poética coherente hecha de lugares comunes comprensibles para su público<sup>14</sup>. Era el universo finito hecho de esferas sólidas, pero translúcidas, por las que giraban los astros alrededor de la tierra, que ocupaba el centro. Se trataba de un sistema estable y predecible, como el del zodiaco, cuya representación metafórica era como una esfera armilar poética hecha de un sistema de tropos convencionales.

Otro tanto ocurría con la física del universo, en que los cuatro elementos (tierra, agua, fuego y aire) se combinaban, a veces en sus sub-elementos, para representar la estabilidad o inestabilidad del cosmos, reflejo de las pasiones de los personajes o las pugnas políticas de la trama, como estudió Edward M. Wilson en un memorable ensayo al que ya hice alusión. Este es el universo que Basilio interpreta para tomar sus decisiones políticas:

Esos círculos de nieve,  
esos doseles de vidrio  
que el sol ilumina a rayos,  
que parte la luna a giros,  
esos orbes de diamantes,  
esos globos cristalinos  
que las estrellas adornan  
y que campean los signos,  
son el estudio mayor  
de mis años, son los libros

<sup>12</sup> *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1977, p. 83.

<sup>13</sup> Aprovecho aquí ideas y a veces párrafos enteros de mi estudio “Los dos finales de *La vida es sueño*: una lectura cervantina”, *Literatura y pensamiento en España. Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*, ed. Francisco La Rubia-Prado, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003, pp. 55-75.

<sup>14</sup> Felipe Picatoste, “Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca”, recogido en *Calderón y la crítica*, pp. 166-248.

donde en papel de diamante,  
 en cuadernos de zafiros  
 escribe con líneas de oro,  
 en caracteres distintos,  
 el cielo nuestros sucesos,  
 ya adversos o ya benignos.  
 (Acto I, vv. 624-39)

Basilio conoce tan perfectamente ese código que es capaz de leerlo rápidamente (“tan veloz,” I, 640) y hacer comentarios marginales (“de sus márgenes comento,” I, 646) en ese libro sideral que es para él la bóveda celeste. Pero éste es un tomo antiguo, obsoleto, como puede observarse claramente en la cita anterior, con la alusión a todos esos círculos sólidos y transparentes de la cosmología aristotélico-tolemaica, sobre los cuales los astros trazan sus órbitas, los signos de su escritura cósmica. Lo mismo se manifiesta en la descripción que hace Basilio del eclipse solar que acompaña el nacimiento de Segismundo:

el sol, en su sangre tinto,  
 entraba sañudamente  
 con la luna en desafío;  
 y siendo valla la tierra,  
 los dos faroles divinos  
 a luz entera luchaban,  
 ya que no a brazo partido.  
 (Acto I, vv. 681-87)

El eclipse revela una concepción estrictamente geocéntrica del universo, con la tierra, inmóvil, en el centro de éste y la luna dándole vueltas<sup>15</sup>.

Pero lo que *La vida es sueño* dramatiza es, precisamente, el error de Basilio al intentar adivinar el futuro leyendo esos anticuados libros de cosmología, y su derrota y destitución como resultado. Primero desmiente su pronóstico la conversión de Segismundo, que cancela su cumplimiento anterior cuando el príncipe parece corroborarla en su primera y desastrosa aparición en palacio, y después cuando, en la guerra civil que se desata en el último acto, Basilio tiene que rendirse ante su hijo y admitir su error. El poder de predicción de la antigua cosmología, de la astrología, se revela deficiente, no sólo debido al libre albedrío de Segismundo, sino también porque el modelo mecánico del universo no da cuenta cabal del funcionamiento de éste, que no es lineal y limitado, sino circular,

<sup>15</sup> En el universo tolemaico era posible que la tierra se interpusiera entre el sol y la luna, como en efecto hace, pero la clave de estos versos es la palabra “valla”. En el idioma de los torneos y las justas, “valla” es la cerca que separa a los dos contrincantes. Escribe Covarrubias: “La tela o pértiga afirmada en tierra con algunos pies, cuya altura viene a dar los pechos del hombre; ésta divide los torneantes en el torneo de a pie, peleando el uno de la una parte y el otro de la otra”, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1987, p. 991. Si la tierra es la valla es porque es fija e inmóvil.

repetitivo e infinito. Al final no hay uno sino dos reyes; Segismundo y Rosaura, hijos abandonados, se duplican; los incidentes se repiten no por necesidad causal sino por reflejo mutuo o por accidente.

A esto hay que añadir la desorientación de Segismundo, que toma la forma literal del efecto narcótico de la droga que se le administra dos veces para trasladarlo de un lugar a otro: de la torre, perdida en el monte, al palacio, y de éste, de vuelta, a la torre. Cuando despierta en palacio, su confusión espacial es tal que lo hace dudar de su mismo ser:

¿Yo Segismundo no soy?  
 Dadme, cielo, desengaño.  
 Decidme qué pudo ser  
 esto que a mi fantasía  
 sucedió mientras dormía,  
 que aquí me he llegado a ver.  
 (Acto I, vv. 1238-43)

Ese “aquí” no tiene sentido claro, no lo afinca ontológicamente, sino, por el contrario, lo confunde. Cuando lo regresan a la torre y despierta, exclama, “Mas, ¡ay de mí ¿dónde estoy?” (v. 2.078), y luego “¿Soy yo por ventura?” (v. 2.082). Una vez más la confusión espacial provoca la ontológica: quién soy depende de saber dónde estoy en un determinado momento. En un espacio-tiempo infinitos es difícil sobreponerse a ambas, encontrar el sentido, el sitio y rumbo que dé sentido. Segismundo lo logra cortando el nudo gordiano de su desconcierto mediante un acto de voluntad. Los errores de Basilio y las vacilaciones de Segismundo se deben a la incertidumbre del propio Calderón, que vive el proceso histórico mediante el cual la cosmología anticuada y su caduco discurso cede ante una nueva que todavía busca su propio lenguaje, su propia poesía.

Porque lo más probable es que, como también detalla Picatoste, Calderón estuviese enterado de las nuevas teorías cosmológicas, pero se valiera de la imaginería anticuada para hacerse comprender y porque ésta todavía apelaba a lo que todo el mundo podía observar con sus propios ojos. Dice Picatoste: “tenemos seguridad de que Calderón conocía el sistema copernicano; y es lo más probable que se expresara en estos términos [tolemaicos] para seguir la costumbre, sometiéndose al imperio de los sentidos, como se hace hoy todavía” (p. 205). Pensaba Picatoste que “respecto a la ciencia contemporánea, [Calderón] conocía seguramente, mejor que otra alguna, la italiana, a la que alude con mucha frecuencia en sus comedias” (p. 179). España no estaba cerrada a la evolución del pensamiento europeo, especialmente el italiano, como Américo Castro comprobó en *El pensamiento de Cervantes*, que es de 1925<sup>16</sup>. En la última década del siglo

<sup>16</sup> *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, VI, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1925.

XVI se explicaba a Copérnico en Salamanca y Galileo se sintió tan bien acogido en la Península que hasta contempló trasladarse a España.

Hay atisbos de la nueva cosmología en algunas obras de Calderón, sobre todo en lo referente a los cometas (que iban a ser una de las obsesiones de Sigüenza y Góngora). Estos fueron materia de controversia porque la antigua cosmología los consideraba masas gaseosas que, por supuesto, no podían atravesar las sólidas esferas por las que circulaban los astros, y tenían, además, una conducta errática. Pero el telescopio demostró incontrovertiblemente que los cometas sí atravesaban esas esferas, por otra parte inexistentes, y que sus movimientos eran periódicos, como los de los demás astros. En la comedia de Calderón *La puente de Mantible*, un cometa aparece “desasido/de su fábrica estrellada” (citado por Picatoste, p. 223), lo cual le hace decir a Picatoste que versos como éste “pueden dar motivo a creer que [Calderón] conocía la verdadera naturaleza de estos astros, sometidos al cálculo y a las leyes planetarias por la astronomía moderna” (p. 223). Era éste un asunto candente (valga la palabra) justo en la época en que Calderón escribió *La vida es sueño* a mediados de los años treinta del siglo XVII. Para el final de su vida (en 1681) se había establecido incontrovertiblemente que los cometas no eran meteoros, lo cual, según otra vez Picatoste:

Quitar la solidez a los cielos para que los atravesaran en todas direcciones astros que se creían de curso irregular y caprichoso; someter a la ordenada armonía del universo aquellos signos fatales; y destruir todo el orden de los cielos, dado por Tolomeo, era echar por el suelo la filosofía y la ciencia consagradas en el altar de los siglos (pp. 223-24).

Por supuesto, Calderón no hace semejante cosa, pero hay en sus obras una sensación de infinito, de la vastedad inconmesurable del cosmos, que es, a mi entender, lo que motiva su tendencia a la alegoría, no sólo en sus autos sacramentales sino también en sus comedias filosóficas. Ante las relaciones más fluidas e inasibles de los signos, la alegoría –típica recuperación barroca de un legado medieval– promete un orden formal y de significación. La alegoría es un hablar doble, un *allos agorein*, un hablar del otro en que se cifra y deposita un conocimiento y un proceso sancionados por la ideología hegemónica. Pero a la vez la alegoría, contra esa estabilidad, establece un proceso fluido de significación: esto nunca quiere decir lo que parece decir literalmente, sino otra cosa, que se proyecta como un universo de mayúsculas al que va a acogerse el significado fugitivo. Y esas mismas mayúsculas, esas abstracciones y arquetipos, son como formas huecas, vacías, que significan por sus abultadas superficies, de una artificialidad patente: Culpa, Pecado, Gracia, Hombre. Si pudiéramos hablar de una fenomenología de lo alegórico habría que referirse a esa cualidad sonora de su oquedad, como la de un gran tambor o la caja de resonancia de un instrumento de cuerdas.

Pienso que no hay mejor representación de la forma y sustancia de esas figuras alegóricas que la que se encuentra en esos deliciosos textos de Calderón,

las “memorias de apariencias,” recogidos por Cristóbal Pérez Pastor en 1905. Son las instrucciones del dramaturgo para la fabricación de los carros alegóricos sobre los que se representaban sus autos, en los cuales tiene que detallar cómo se han de hacer las “apariencias” que han de representar, digamos, el Universo. Tómese, por ejemplo, el siguiente documento redactado para instruir a carpinteros y tramoyistas sobre cómo fabricar un carro para la representación del auto sacramental *El divino Orfeo*:

El tercer carro ha de ser un globo celeste con estrellas, signos y plantas. Este medio globo se ha de abrir a su tiempo en dos mitades, cayendo la una a la parte de la representación sobre dos columnas, de suerte que el medio globo quede hecho tablado y el otro medio vestuario, y puedan salir y entrar personas que han de representar en él. En la parte que queda fija ha de haber una rueda de rayos que a su tiempo se descubra dando vueltas, y en ellos ha de haber sol y luna con otras estrellas y ymagenes celestes, y moverse todo<sup>17</sup>.

“Y moverse todo”. Lo maravilloso de este texto es cómo hace concreta la alegoría en el sentido más material posible, y cómo todo tiene que estar en movimiento, no únicamente esa especie de gigantesca esfera armilar, sino los signos mismos, que, como el globo terráqueo, literalmente se abren para revelar otros significados. Lo abstracto se hace sólido en términos estrictamente materiales, la alegoría es un aparato de significación que atrapa al cosmos móvil e infinito y lo somete a la forma: todo un universo contenido en ese medio globo de madera, pasta y pintura, el cosmos reducido a una rueda con rayos. La fluidez infinita, que amenaza la posibilidad de la forma y el sentido, se hace cosmografía barroca en la feliz torpeza de la materialidad precaria de lo alegórico; es el sueño de la vida que pugna por no ser disipado por la realidad del conocimiento.

### 3

*toda forma es un gesto, una cifra, un enigma.*  
(Rubén Darío, “Coloquio de los centauros”<sup>18</sup>)

Mucho se ha escrito sobre el tiempo en la obra de Carpentier, pero no se ha reparado en que siempre se trata de una conjunción de tiempo y espacio, de desplazamientos por ambas dimensiones en que se barajan los códigos que dan las medidas de ambas<sup>19</sup>. Muelles, aeropuertos, estaciones de ferrocarril, lugares y

<sup>17</sup> *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, recogidos y anotados por el prebitero D. Cristóbal Pérez Pastor, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905, p. 300.

<sup>18</sup> *Poesías completas*, op. cit., p. 643.

<sup>19</sup> Ver, sobre todo, Esther Mocega-González, *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental (ensayo de interpretación y análisis)*, Nueva York, Eliseo Torres, 1975, y Eduardo González, *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

momentos que marcan principios y finales, sitios en el tiempo-espacio de mapas inmensos por los que transitan los personajes carpenterianos. Caminos y horas, días y derroteros, millas y minutos, épocas y continentes, mares y años, su ficción es como una rosa de los vientos que es también, a la vez, de los tiempos; relatos-planetarios en que las astros trazan rutas marítimas o siderales en un tiempo en que los relojes marchan unas veces hacia adelante y otras hacia atrás, las brújulas se enloquecen buscando el norte magnético, y los períodos históricos se trastruecan como si a un manual escolar desencuadernado se le cayeran las hojas y a éstas las arrebatara remolinos de viento.

En *Semejante a la noche*, como ya dije, un mismo personaje, que se encuentra a punto de embarcar para la guerra, vive en unas horas seis momentos históricos separados en los manuales por más de veinte siglos. En *El derecho de asilo* el protagonista sale de su país sin abandonar el territorio nacional y adquiere la ciudadanía de otro sin realmente visitarlo –está refugiado en la embajada de éste en la capital de su patria–. Las señas de la territorialidad se revelan puras convencionalidades para designar la pertenencia a un tiempo y espacio específicos. En medio de este desarreglo espacio-temporal los personajes de Carpentier buscan cartografiar ambas dimensiones para trazar el itinerario de su propio ser, encontrar y encontrarse mediante una fórmula que logre armonizar geometría y ontología –un arte de la navegación multidimensional que incluya el mapa de su propia interioridad–. En lucha continua entre la especificidad histórica y la generalidad alegórica, navegan los mares procelosos de la significación y la identidad por cartas que representan igualmente geografías particulares o tipológicas. En *El camino de Santiago*, Juan, con su tan común nombre de pila, es como el Hombre en un auto sacramental calderoniano, adquiriendo singularidad sólo de forma contingente y transitoria en función del lugar que ocupa en un momento dado (Juan de Amberes) o la actividad ambulatoria que lo caracteriza (Juan el Romero), que lo marca como una especie de Juan Sin Tierra que persigue una meta, un destino, dotados de significado: Santiago<sup>20</sup>. Es un peregrino, un extranjero perpetuo, que atraviesa el *agro* –*per-agro*, la tierra extraña, ser en movimiento que representa el Ser, el Sujeto en busca del sentido.

El protagonista de *Los pasos perdidos*, cuyo nombre no se menciona, habita una entidad general que también podríamos designar Hombre, con esas mayúsculas monumentales que arropan su oquedad constitutiva, el vacío de su ser que ansía llenar en su dilatado viaje por la selva. La geografía que recorre es, según ya vimos, como un vasto mapa en que se inscriben espacios que también son alegóricos. En *El recurso del método*, el Primer Magistrado, con mayúsculas grandiosas que nombran su pequeñez física y moral, es representación alegórica

---

<sup>20</sup> Ver Sharon Magnarelli, "El camino de Santiago y la picaresca", *Revista Iberoamericana* 40, nº 86 (1974), pp. 65-78.

del Caudillo, del Dictador de la tradición latinoamericana, remontándose al *Facundo* de Sarmiento, y también se desplaza por una geografía alegórica: Puerto Anunciación, Capital, y hasta París, que aunque nombrado, es el París arquetípico del imaginario latinoamericano. En *Viaje a la semilla*, puesta en escena de movimientos espacio-temporales de alcance cósmico iniciada por el brujo Melchor, el Marqués de Capellanías vive su vida al revés, desde una Muerte que también reclama una mayúscula a un Nacimiento que reclama otra. Su vida se reduce a una temporalidad convencionalmente pautaada, que se mece como cuna-sepulcro calderoniano entre dos abismos de tinieblas, Nacimiento y Muerte que trastruecan sus lugares respectivos de principio y final.

Si en Calderón y el Barroco en general la ampliación tiempo-espacio y la alegoría como forma de contenerla reflejaron la irrupción del infinito que trajo la ciencia nueva y sus instrumentos, en Carpentier responde a las teorías y descubrimientos de la nueva física y cosmología que revolucionaron el pensamiento universal a principios del siglo XX, demostrando que el cosmos no sólo era infinito sino que estaba en continua expansión<sup>21</sup>. Carpentier nace justo cuando la nueva astronomía y la teoría de la relatividad no sólo ensanchan –si es que puede aplicársele el verbo– el infinito y la forma en que se relacionan tiempo y espacio, sino que dinamizan ambas dimensiones. Estas son ahora mucho más elásticas, inasibles, inabarcables para las nociones científicas y poéticas derivadas y elaboradas a partir de Copérnico, Képler y Galileo. La galaxia que habitamos, ya de por sí inmensa y difícil de concebir en toda su magnitud, se hace ínfima, grano de arena en un Sahara de galaxias que se extienden hasta los confines inimaginables del universo. Tiempos paralelos –el adjetivo es insuficiente– en que se pueden postular aconteceres simultáneos y contradictorios, si lo contradictorio no es ya una categoría del todo inaplicable. Vértigo sideral en que son pobres nuestros más fervientes votos de humildad ante nuestra insignificancia.

No creo que nadie se haya percatado del impacto de todo esto en Carpentier, y cómo, con no poca frecuencia, se alude a ello desde su obra más temprana hasta sus últimos escritos. Por ejemplo, *El milagro del ascensor*, ese cuento juvenil que ha sido publicado no hace mucho<sup>22</sup>, parece anticipar la aparición de cohetes y viajes interplanetarios que la nueva ciencia ha hecho posibles. *Histoire de lunes* gira, precisamente, en torno a los ciclos lunares. En *El arpa y la sombra* se alude a las repercusiones cosmológicas que habría de tener la empresa de Colón: “De Génova

<sup>21</sup> Mis conocimientos de todo esto son los de un lego, que se informa de libros de divulgación como el de Charles Seife, *Alpha & Omega, The Search for the Beginning and End of the Universe*, Nueva York, Viking, 2003. Me consuela el que, por supuesto, el manejo de todo esto que Carpentier tenía era igualmente de *amateur*. A partir del siglo XVII la ciencia y la literatura se separan porque la primera exige un conocimiento especializado que los poetas ya no pueden adquirir. Los románticos, como Goethe, intentaron una nueva síntesis de ciencia y poesía, pero aún en su caso su acceso a la ciencia en sus niveles más altos era limitado.

<sup>22</sup> “El milagro del ascensor (cuento para un apéndice a la *Leyenda dura*)”, *Unión*, año 9, nº, 27 (1997), pp. 45-48. Firmado en mayo de 1929.

había partido el barco, Genovés había sido quien, un día, emprendiera la prodigiosa empresa que habría de dar al hombre una cabal visión del mundo en que vivía, abriendo a Copérnico las puertas que le dieron acceso a una incipiente exploración del Infinito. Camino de América, Camino de Santiago, *Campus Stellae* –en realidad camino hacia otras estrellas: inicial acceso del ser humano a la pluralidad de las inmensidades siderales”<sup>23</sup>. En *Concierto barroco* se alude a la llegada a la luna de la nave norteamericana con el cosmonauta Neil Armstrong a bordo:

los hombres habían comprobado –muy recientemente, por cierto– que las esferas no tenían más músicas que las de sus propias esferas, monótono contrapunto de geometrías rotatorias, ya que los atribulados habitantes de esta Tierra, al haberse encaramado a la luna divinizada del Egipto de Súmer y de Babilonia, sólo habían hallado en ella un basurero sideral de piedras inservibles, un rastro rocalloso y polvoriento, anunciadores de otros rastros mayores, puestos en órbitas más lejanas, ya mostrados en imágenes reveladas y reveladoras<sup>24</sup>.

(Amigo de simetrías, repeticiones y de dádivas del azar, no me sorprendería que a Carpentier le hubiese llamado la atención la coincidencia de apellidos entre el trompetista Louis Armstrong, tan mencionado al final de *Concierto barroco*, y el astronauta que primero puso el pie en la luna). Pero, aparte de estas menciones directas, observamos a lo largo de toda la narrativa de Carpentier el despliegue de una cartografía neobarroca en que, como en Calderón, pero atendiendo a nuevas proporciones, la alegoría, en su capacidad constitutiva viene a darle forma a esa elástica y elusiva célula espacio-temporal, con su naturaleza expansiva y correspondiente amenaza de amorfismo. Veámoslo en cuatro textos: *El camino de Santiago*, *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* y *El arpa y la sombra*.

Como la acción transcurre en el siglo XVI, siempre se ha pensado en *El camino de Santiago* en términos históricos. No son éstas lecturas erradas. El relato forma parte de la nueva ficción histórica de Carpentier que se deriva de las investigaciones que realizó para redactar *La música en Cuba*, y que incluye *El reino de este mundo*, los relatos recogidos luego en *Guerra del tiempo*, y algunos otros que no lo fueron, como “Los fugitivos” y “Oficio de tinieblas”<sup>25</sup>. Pero lo que es fácil pasar por alto, embriagados por la rica ambientación histórica, es que el relato se escribe en la estela (valga la palabra) de las teorías y descubrimientos cosmológicos

<sup>23</sup> México, Siglo XXI, 1979, p. 27.

<sup>24</sup> *Concierto barroco*, México, Siglo XXI, 1974, p. 81.

<sup>25</sup> He detallado esto en mi *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1977, del cual hay edición en español: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. La editorial Gredos de Madrid publicará en el 2004 una nueva edición. Di a conocer la fecha de publicación original de todos esos relatos, inclusive *El camino de Santiago*, en un trabajo anterior: “Notas para una cronología de la obra narrativa de Alejo Carpentier”, *Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José J. Arrom*, eds. Andrew P. Debicki and Enrique Pupo-Walker, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974, pp. 201-215.

que pusieron de manifiesto la proliferación de galaxias y el estado de expansión del universo. Surgieron entonces, de los años veinte a los cincuenta, pero muy especialmente en los cuarenta, en los años inmediatos de la segunda posguerra, investigaciones que revelaron la existencia de miríadas de galaxias, de novas, supernovas, enanas blancas, huecos negros, toda una panoplia de figuras y movimientos celestiales que confirmaron y ampliaron el alcance de la teoría de la relatividad.

Lo más poético de ésta, y pertinente para Carpentier y este relato en especial, es la conjunción de tiempo-espacio en que las medidas de las recién concebidas distancias se dan en “años-luz”: el espacio es mensurable en tiempo y el tiempo en espacio, un binomio indisoluble y apenas expresable porque conjuga y confunde voz y escritura. La voz es tiempo, la escritura es luz, espacio. (El aterrador ejemplo que recuerdo de mi niñez es el de la posibilidad de que un astronauta que realiza un viaje espacial de varios meses regrese a una tierra en que han transcurrido siglos). Se trata de una nueva concepción de la fluidez y elasticidad cosmológicas que tiene necesariamente que incidir, por analogía, en la narrativa, porque ésta se basa en la concatenación de incidentes y el desplazamiento de personajes por el espacio. Pienso ahora que es a esto que responde *El camino de Santiago* y la ficción carpenteriana de los años cuarenta en adelante, y que es ésta la verdadera “guerra del tiempo” que da nombre a ese influyente volumen de 1958.

*El camino de Santiago* es el relato paradigmático de la búsqueda de orientación por un espacio y tiempo que conduzcan al sentido y el auto-reconocimiento, a una especie de meca o apoteosis de la identidad. Es, como ya dije y el título mismo anuncia, un peregrinaje hacia un lugar sagrado, siempre elusivo y a la postre inalcanzable, guiado por la Vía Láctea, que también toma el nombre del itinerario hacia un punto consagrado en el espacio: “camino de Santiago”. Cito: “En el cielo se pinta siempre el Camino de Santiago”<sup>26</sup>. Y “La Vía Láctea, por primera vez desde el pasado estío, blanqueaba el firmamento” (p. 25). Y la conclusión: “Arriba, es el Campo Estrellado, blanco de galaxias” (p. 76). En la primera cita debe notarse que la Vía Láctea marca no sólo el derrotero sino el tiempo –mide la recurrencia de las estaciones–. Pero las palabras que cierran el relato son las más significativas. “Campo Estrellado” desde luego alude a Compostela, “Campus Stellae,” pero aquí lo revelador es el plural y el blanco, que significan lo mismo. “Galaxias,” así en plural, se refiere a la multitud de éstas, que por su proliferación desvirtúan la capacidad orientadora de la Vía Láctea, es decir del “Camino de Santiago” –tanta galaxia confunde en vez de orientar–. “Blanco” quiere decir lo mismo y más. La blancura denota la infinidad de galaxias, pero también la ausencia de sentido, la página en blanco, apelando irónicamente a la connotación de “blanco” como diana

<sup>26</sup> Cito este relato por *Guerra del tiempo*, México, Compañía General de Ediciones, 1958, p. 29. Las demás citas remiten a esta edición.

o meta, que Octavio Paz explotaría en su poema *Blanco*. “Blanco de galaxias” transforma “blanco” de adjetivo en sustantivo, lugar hacia donde se orientan o dirigen las galaxias –es decir un no-lugar, un hueco negro tal vez por oposición al blanco, punto de fuga hacia un infinito inconmesurable, que escapa toda designación lingüística y rebasa toda posible cartografía–. Mapa en blanco de la cosmografía neobarroca. En su magnífico estudio de 1975, Esther P. Mocega-González había sugerido que el periplo de los dos Juanes dibuja el símbolo del infinito<sup>27</sup> (ver **figura 1**). Por último, “Campo estrellado, blanco de galaxias”, sugiere la combinación tiempo-espacio de la medida “años-luz” que emplea la nueva astronomía. A esto habría que añadir que la figura también sugiere la forma de la Banda de Moebio, esa faja o lista que vuelve sobre sí misma, como un lazo continuo, dibujando dos bucles que se cruzan en el centro. En *El camino de Santiago* ese punto sería aquel en que el texto se repite literalmente —Carpentier Pierre Menard de sí mismo—, pero que al aparecer los textos repetidos necesariamente en distintos lugares (literalmente espacios) y contextos no pueden coincidir del todo, proyectando así una figura cara a Carpentier, la espiral, que también alude a las galaxias, por cierto.

En suma, la cosmografía neobarroca implícita en *El camino de Santiago* supone un infinito en expansión –si es que semejante cosa puede concebirse– donde orientarse no es posible, y por lo tanto la concurrencia en un lugar fijo y fijado en el espacio-tiempo del sujeto del ser consigo mismo, y esa meca del sentido se postpone o anula; no puede éste participar de la sacralidad de ese siempre fugitivo punto de convergencia. El sentido, al final, es, en vez, ese blanco terminante y vacío. Sólo queda el rastro textual del mutante peregrino y la englobante alegoría, hipóstasis de un significado diferido como la llegada del protagonista a Santiago, tan frágil y hueca como su propia constitución.

*Los pasos perdidos* es tal vez la más alegórica de las novelas de Carpentier. El innominado protagonista, representante del Hombre Moderno, se mueve por una geografía que incluye la Metrópoli Moderna, la Capital Latinoamericana, la Selva, en busca de los orígenes del tiempo, de la historia, de la cultura, y los suyos propios. Montada sobre un riguroso esquema crono-numerológico recuperable –que hemos estudiado Eduardo González y yo<sup>28</sup>– la narrativa transcurre durante los últimos seis meses de 1950. El número redondo, de sugestiva simetría, divide en dos mitades el siglo XX, y parece marcar el vértice de una temporalidad a la vez fluida y fija –punto de fuga, con la carga oximorónica del término, que combina fijeza y movimiento–. Ese hueco ciego del tiempo es uno con el origen perdido en el espacio, claro en la selva que el protagonista no logra volver a encontrar después de su viaje de regreso a la Metrópoli para hacerse de los adminículos

<sup>27</sup> La narrativa de Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 39.

<sup>28</sup> Ver *El tiempo del hombre* y *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, arriba citados.

modernos –papel pautado, tinta– que le permitirán concluir su composición musical. La Selva y demás lugares alegóricos se expanden en su absoluta configuración, y el protagonista-narrador tiene que resignarse a que los pasos que lo han llevado a este presente inasible –quevediano “hoy no es ayer, mañana no ha llegado”– son irrepitibles. La marca en el árbol que las aguas crecientes han ocultado denota su total desorientación sobre un mapa que se hace uno con lo que representa en su ilegible inmensidad y literal fluidez. El corte sobre la corteza del árbol es como un signo sobre ese mapa-paisaje en el cual ha trazado inútilmente su derrotero; mapa-corteza, mapa-creciente, mapa-borradora, aguas heraclitianas de un río cósmico que tacha caminos y fronteras.

Hay, sin embargo, una recuperación irónica de la astrología en esta novela, como si el vértigo de las nuevas dimensiones descubiertas por la astronomía llevara a los personajes a aferrarse a viejas nociones que den sentido al tiempo y el espacio –inextinguible esperanza de poder leer el porvenir en las constelaciones–. Digo que ese rescate es irónico porque se hace a través de Mouche, la amante del narrador-protagonista, según éste formada intelectualmente en el “baratillo surrealista”<sup>29</sup>. Antes de lanzarse a la aventura por la selva, cuando todavía hace los preparativos, que incluyen a su amante, el narrador-protagonista entra en el apartamento vacío de Mouche y descubre que:

Olía a pintura fresca. Al cabo de la caja de resonancia [del piano], en la pared del fondo, comenzaban a definirse esbozadas las figuraciones de la Hidra, el Navío Argos, el Sagitario y la Cabellera de Berenice, que pronto darían una útil singularidad al estudio de mi amiga. Después de mucho mofarme de su competencia astrológica, yo había tenido que inclinarme ante el rendimiento del negocio de horóscopos que ella manejaba por correspondencia, dueña de su tiempo, otorgando una que otra consulta personal como favor ya bastante solicitado, con la más regocijante gravedad. Así, de Júpiter en Cáncer a Saturno en Libra, Mouche, adoctrinada por curiosos tratados, sacaba de sus pocillos de agua, de sus tinteros, unos Mapas de Destinos que viajaban a remotas localidades del país, con el adorno de signos del Zodíaco que yo le había ayudado a solemnizar con *De Coeleste Fisonomiea*, *Prognosticum supercoeleste* y otros latines de buen ver. Muy asustados por su tiempo debían estar los hombres –pensaba yo a veces– para interrogar tanto a los astrólogos, contemplar con tal aplicación las líneas de sus manos, las hebras de su escritura, angustiarse ante las borrajadas de negro signo, remozando las más viejas técnicas adivinatorias, a falta de tener modo de leer en las entrañas de bestias sacrificadas o de observar el vuelo de las aves con el cayado de los auríspices, (p. 91)

---

<sup>29</sup> *Los pasos perdidos*, ed. Roberto González Echevarría, Madrid, Cátedra, 1985, p. 92. Las notas remiten a esta edición.

El tono condescendiente del narrador-protagonista va a volverse contra él en lo que sigue, porque su destino, el viaje a la selva, lo tiene delante, escrito en el incompleto mural de Mouche que él no sabe descifrar (como tampoco podrá leer los petroglifos que va a encontrar más tarde). Igual que Basilio en *La vida es sueño*, es un mal lector del zodiaco.

Todas las constelaciones en la pared de Mouche son del sur, dirección que va a tomar su viaje. El Navío Argos se refiere al viaje de los argonautas y a Jasón, uno de los mitos principales que están en el trasfondo del argumento de la novela. Jasón, como sabemos, recupera el vellocino de oro, pero a la vez da fin a la Edad de Oro. Sagitario, centauro que algunos también vinculan, no se sabe bien por qué, con el Navío Argos, tiene connotaciones sexuales que anuncian la relación del narrador-protagonista con Rosario. La Hidra es, como las anteriores, una de las constelaciones argonáuticas; aparece como un cuervo y alude a los pecados contra los dioses, pues el cuervo se negó a obedecer a Apolo y fue castigado. La Cabellera de Berenice puede tener resonancias eróticas, ya que las trenzas de ésta fueron robadas del templo de Afrodita/Venus.

Mi admirado amigo Frederick de Armas, experto en materia de astrología, a quien sigo puntualmente en esta interpretación, me escribe en correo electrónico:

Estas tres constelaciones, entonces, pueden tener relación con el protagonista, quien por un lado es el héroe y antihéroe Jasón que recobra el vellocino de oro pero destruye la edad dorada; y por otro lado es un artista benéfico como Crotus o maléfico como el cuervo que puede haber transgredido contra los "dioses".

En efecto, con su viaje, el protagonista-narrador cancela la posibilidad de regresar a la Edad Dorada en la selva primigenia, en términos judeo-cristianos a un momento pre-adánico anterior a la culpa y a la historia. Su destino está cifrado en ese mapa de constelaciones que la inclinación poética de Mouche, desdeñada por él, ha traducido al arcaico código astrológico. Ese código es como una alegoría paralela y profética de su aventura y del argumento en general de la novela, inclusive en el hecho de que la pintura esté inconclusa.

Antes de que Severo Sarduy pusiera en circulación la pertinencia de la teoría del Big Bang sobre el origen del universo para la literatura y la comprensión de nuestra episteme contemporánea, Carpentier ya se había valido de ella en *El siglo de las luces*<sup>30</sup>. La novela es una vasta alegoría histórica cuyo emblema es *Explosión en una catedral*, el cuadro que tanto admira Esteban, el más joven de los protagonistas, el de más sensibilidad artística, y el más autobiográfico (tiene el mismo cumpleaños de Carpentier, el 26 de diciembre, fiesta de San Esteban):

<sup>30</sup> Barroco, *op. cit.*

Pero su cuadro predilecto [de Esteban] era una gran tela, venida de Nápoles, de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciendo en el aire a pedazos –demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor– antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas<sup>31</sup>.

El sentido alegórico del cuadro no podía ser más evidente ni su relación con la historia narrada en *El siglo de las luces* más clara. La Revolución Francesa fue como una explosión que echó abajo el edificio de la cultura occidental –cuya forma es la de la catedral–, socavando las bases religiosas de ésta, que es, a su vez, como, según la teoría del Big Bang, la explosión que dio inicio al universo y lo puso en el movimiento de expansión que sigue activo. Este es el macronivel alegórico, por así decir.

Si nos desplazamos hacia el centro de la vida e historia ficticias narradas en la novela podemos observar las repercusiones de la explosión en todo el ámbito del Caribe (Revolución Haitiana y sus efectos), y en la familia de los jóvenes protagonistas (muerte del padre y acceso a un nuevo orden cuando Víctor Hugues viene a llenar el vacío dejado por su ausencia). Este micronivel cuenta con su propio emblema, la destrucción del retrato del padre muerto por parte de Sofía:

De pronto, como urgida por librarse de una opresión intolerable, Sofía prorrumpió en gritos: “Estoy cansada de Dios; cansada de las monjas; cansada de tutores y albaceas, de notarios y papeles, de robos y porquerías; estoy cansada de cosas como ésta, que no quiero seguir viendo”. Y saltando sobre una butaca arrimada a la pared, descolgó un gran retrato de su padre, para arrojarlo al suelo con tal saña que el marco se separó del bastidor. Y, ante la afectada indiferencia de los demás, se dio a taconear la tela, rabiosamente, haciendo volar escamas de pintura. Cuando el cuadro quedó bien destrozado, bien lacerado, bien injuriado, Sofía se dejó caer en un sillón, jadeante y ceñuda. (p. 61)

Hay otras alegorías menores, como cuando los jóvenes sacan de un desván trajes antiguos que cuelgan en el patio y los “fusilan” a pelletazos: “¡Al desbocaire!”, gritaba Esteban, dando la voz de acometida. Y caían prelados, caían capitanes, caían damas de corte, caían pastores en medio de risas” (p. 37). Es la aniquilación lúdico-alegórica del pasado y de sus figuras de autoridad, especie de auto sacramental laico y burlesco.

Pero lo radical en *El siglo de las luces* –esa novela de apariencia tan convencional– es que incorpora a su factura la teoría de su propia creación, la existencia de un vacío en el origen mismo de su alegoría, especie de alegoría de

<sup>31</sup> Estas y todas las demás citas remiten a *El siglo de las luces*, México, Compañía General de Ediciones, 1962, p. 21.

la alegoría o alegoría del acto mismo de la escritura. El texto que manifiesta esto aparece, muy apropiadamente, como epígrafe, como umbral a la novela, marcando y enmarcando así el resto de ésta y sugiriendo cómo debe leerse. Son las cavilaciones de Esteban, que regresa a Cuba en el mismo navío en que viaja la primera guillotina al Caribe. La máquina ha sido colocada en cubierta, y Esteban la observa:

Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra por sobre un Océano tan sosegado, tan dueño de su ritmo, que la nave, levemente llevada, parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros. Tiempo Detenido entre la Estrella Polar, la Osa Mayor y la Cruz del Sur –ignoro, pues no es mi oficio saberlo, si tales eran las constelaciones, tan numerosas que sus vértices, sus luces de posición sideral, se confundían, se trastocaban, barajando sus alegorías, en la claridad de un plenilunio empalidecido por la blancura del Camino de Santiago... Pero la Puerta-sin-batiente estaba erguida en la proa, reducida al dintel y las jambas, con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado y frío, colgado de sus montantes. Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia –una advertencia– que nos concernía a todos por igual. La habíamos dejado a popa, muy lejos, en sus cierzos de abril, y ahora nos resurgía sobre la misma proa, delante, como guiadora –semejante, por la necesaria exactitud de sus paralelas, su implacable geometría, a un gigantesco instrumento de marear. Ya no la acompañaban pendones, tambores ni turbas; no conocía la emoción, ni la cólera, ni el llanto, ni la ebriedad de quienes, allá, la rodeaban de un coro de tragedia antigua, con el crujido de las carretas de rodar-hacia-lo-mismo, y el acoplado redoble de las cajas. Aquí, la Puerta estaba sola, frente a la noche, más arriba del mascarón tutelar, relumbrada por su filo diagonal, con el bastidor de madera que se hacía el marco de un panorama de astros. (pp. 9-10)

Este texto no se repite en la novela, pero, por lo que narra, debía figurar en su centro; es, por lo tanto, como un centro que ha sido extraído de antemano, dejando un desgarrón proléptico y deshabilitador en el vértice y vórtice de significación. Un hueco como el que describe, que es a su vez como el vacío que al colocarse como umbral se ofrece como método de lectura, alegoría de sí mismo.

Porque, por la posición de Esteban, la forma rectangular del bastidor o marco de la guillotina, la blancura de la Vía Láctea, y las constelaciones que se divisan en ese espacio, se trata de una alegoría tanto del acto de lectura como el de escritura. De esta última porque las constelaciones barajan sus alegorías como en una suerte de escritura automática cósmica, o como los trazos de un dios caprichoso y enigmático. De lectura porque Esteban observa esas grafías en el rectángulo blanco del plenilunio y las luces de las constelaciones, como sobre una

gigantesca página dotada de profundidad en que los trazos ocuparían diversos niveles, no una misma superficie plana. Pero lo más significativo es que todo está en movimiento, tanto el lector como los signos. Esteban está sobre la cubierta de un barco que navega, plataforma móvil y flotante si las hay, como también lo está la guillotina que enmarca las constelaciones, y éstas, por supuesto, también están en circulación, verdaderos signos en rotación, para recordar una vez más a Octavio Paz. Esteban es incapaz de leerlas, al igual que el protagonista-narrador de *Los pasos perdidos*, los signos astrológicos en la pared del apartamento de Mouche. Pero, como en el caso de éste, las constelaciones le están queriendo decir algo, al igual que toda la escena está queriendo decirnos algo a nosotros también: que el proceso de lectura es algo fluido tanto por nuestra propia temporalidad, nuestra propia transitoriedad, como por la de los mismos signos. A Esteban le están dando su posición en el cosmos y su orientación, sin que él lo sepa. Evidentemente se encuentra suspendido entre Norte y Sur: la Osa Mayor le indica el Norte, la Cruz del Sur, el Sur. Su posición es flotante, no fija, como cree engañado, al referirse a un tiempo detenido. Si la Estrella Polar parpadea a su derecha y la Cruz del Sur a su izquierda, como deben, dado el destino del viaje, se desplaza hacia Occidente. Pero, como dice, no es su oficio el saberlo. La cosmografía neobarroca de Carpentier es siempre, en última instancia, ilegible para los que están inmersos en ella. Por eso, en esta escena emblemática, no hay nada fijo a lo cual asirse para completar el significado de la alegoría, salvo refiriéndose a sí misma tautológicamente, en una espiral como las de las constelaciones.

Esta escenografía flotante, que tiene mucho de auto sacramental calderoniano y podría fabricarse sobre un carro como los mencionados, tiene otras sugerencias más convencionales. No puede ignorarse que la guillotina representa la muerte. Con la muerte en la proa –justo sobre el mascarón y como instrumento de marear– este es un barco de la muerte que nos anuncia la única dirección ineludible de nuestro tiempo y de nuestras vidas. Con la muerte como marco, la novela que sigue será una representación de lo efímero de todo negocio humano, y que ésta es el verdadero hueco negro hacia el que navegamos. La guillotina es también una advertencia barroca, calderoniana, contra la soberbia de la política, de que ésta siempre viene acompañada de castigos, cadalsos y paredones. Es, además, alegoría de alegorías, atisbo de cómo la muerte se esconde en todo proceso de representación. Por eso la gente despavorida que huye del alud de piedras en el cuadro *Explosión en la catedral* y el padre muerto cuya imagen Sofía mancilla con sus iracundos tacones.

Todo lo que he venido analizando aparece de forma concentrada, definitiva y definitiva, en esa espléndida despedida que Carpentier nos dejó en *El arpa y la sombra*. La novela tiene como protagonista principal (Mastai Ferreti es el secundario) a Colón, y gira en torno a las repercusiones trascendentales que tuvo su hazaña en todos los órdenes. Ya vimos la cita en que se hace mención de la

apertura a los espacios siderales y la nueva cosmología copernicana. En otra ocasión he estudiado cómo, al comprobar que el universo es heliocéntrico, desplazando la tierra a una posición menos importante en éste, Colón inaugura una visión irónica del hombre que, pasando por Montaigne (cuyos escritos aparecen aludidos en la novela) llega a Cervantes y de él al propio Carpentier<sup>32</sup>. Propuse entonces el criptograma Colón, Cervantes, Carpentier –CCC– al que añadiría hoy a Copérnico y a Calderón: CCCCC. Pero quiero, para concluir, analizar la cosmografía implícita en la novela y la relación de ésta con la alegoría, sobre todo en su última página.

Como ese gran cuadro *Entierro del Conde Orgaz*, *El arpa y la sombra* consta de un nivel real, actual, terrestre, y otro del más allá –el mundo de los muertos–. En la novela ese nivel es, así lo sugiere un epígrafe de Dante tomado del *Infierno*, el Limbo, donde las “grandes almas que la muerte ausenta” –para recordar otra vez a Quevedo– que por haber nacido antes de Cristo no pueden acceder al Paraíso, pasan la eternidad ni alegres ni afligidos, conversando sobre sus obras. Todo puede pensarse también fácilmente en términos de un auto sacramental calderoniano, pero en broma. Más aún, cuando recordamos que la escena culminante de la novela es la del juicio que se celebra para determinar si Colón debe ser beatificado con miras a su eventual canonización, es teatral en extremo. En ese ámbito, el alma de Colón, su fantasma, presencia el drama en que le es denegada la beatificación, y termina la novela con éste flotando por los aires de la Plaza de San Pedro en Roma, donde transcurre y concluye la acción (ver **figuras 2 y 3**).

Roma es la meta por excelencia de las peregrinaciones –“buscas a Roma en Roma, oh peregrino”, Quevedo otra vez–, el punto fijo y ungido por la tradición en el espacio, el que da sentido a todo movimiento: todos los caminos conducen a Roma. La Plaza de San Pedro –quintaesencia del barroco arquitectónico y escultural–, es representación pétrea de esa geometría sagrada que da sustancia ontológica al peregrino que logra alcanzarla e insertarse en la convergencia de todos esos derroteros, de esas rutas que dibujan una especie de zodíaco gigantesco. Todo esto está representado por la sublime geometría de Bernini a un nivel literalmente monumental.

El Invisible, es decir, Colón, deambula por los aires, citando los conocidos versos de la *Medea* que parecen profetizar su hazaña (como el viaje del protagonista en *Los pasos perdidos*, en Carpentier siempre hay textos proféticos), buscando el centro de la Plaza en “aquel mediodía romano” (p. 203). Al fin, y así concluye la novela: “en el preciso lugar de la plaza desde donde, mirándose hacia los peristilos

<sup>32</sup> “Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana”, *La Torre* (Revista de la Universidad de Puerto Rico), nueva época, año 2, nº 7 (1988), pp. 439-452. Lo he recogido en mi *Crítica práctica/práctica crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

circulares, cuatro columnas parecen una sola, el Invisible se diluyó en el aire que lo envolvía y traspasaba, haciéndose uno con la transparencia del éter” (p. 204). En esta conclusión se conjugan el tiempo y el espacio perfectos –mediodía, centro de la Plaza de San Pedro en Roma, vértices de ambas dimensiones: luz, transparencia, ¿verdad, apoteosis sublime del sentido y del ser, concurrencia de geometría y ontología precisamente al final?–. No lo creo. El final es la disolución definitiva del ser, el blanco, materialmente el de la hoja de papel sin trazos, como el blanco de la Vía Láctea en “El camino de Santiago” y en la escena de lectura en *El siglo de las luces*. Blanco de la cosmografía neobarroca de Carpentier: infinita, expansiva, cartografiada por signos en perpetua rotación.

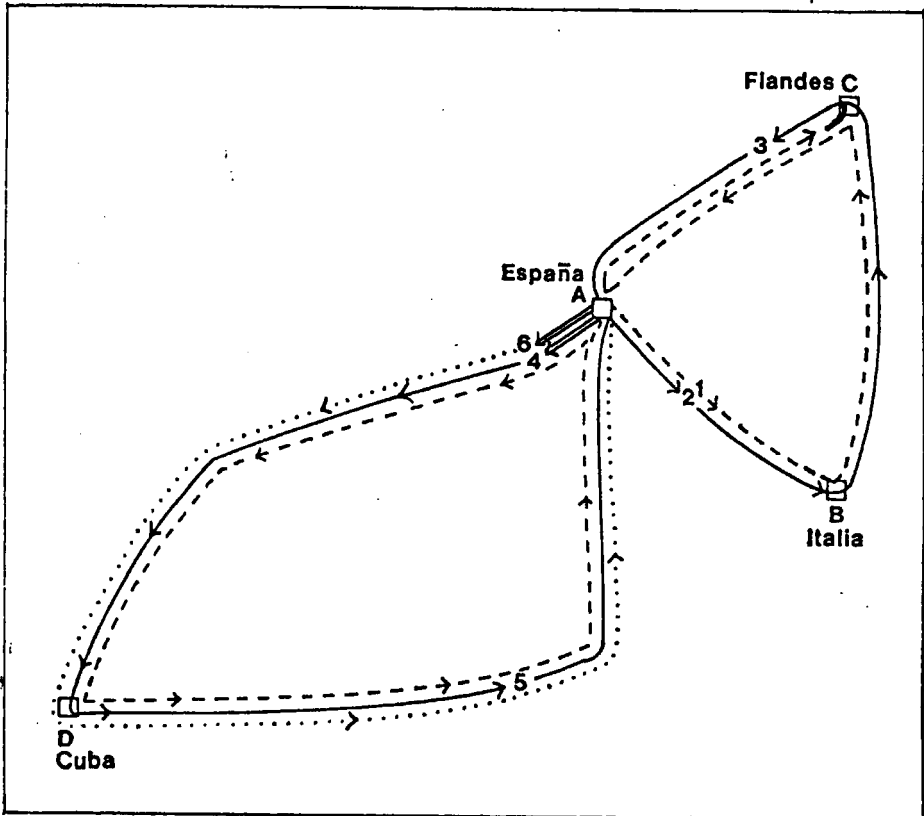
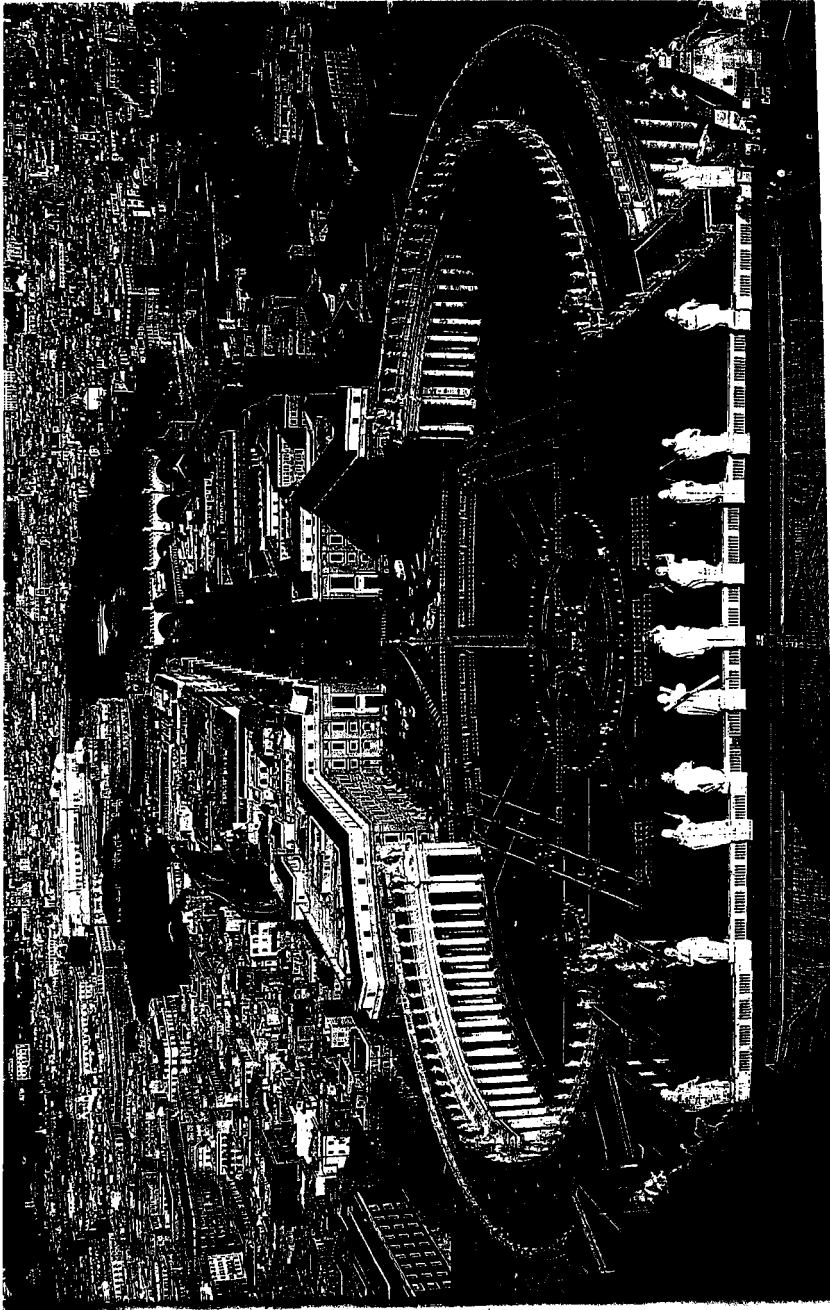


FIGURA 1.—Ciclos tempo-espaciales del hombre atemporal en El camino de Santiago. Aparecen representados dos diseños cerrados. El que corresponde a la banda europea: España, Italia y Flandes; y el que señala hacia América: España y Cuba. En el primero, la línea cortada (1) corresponde a los pasos de Tomás Rodaja, el Licenciado Vidriera, y Tomás Rueda, el personaje cervantino. La línea continua (2) es la trayectoria del personaje carpentieriano Juan el Estudiante. El punto (C) Flandes, indica la confluencia de ambos personajes. El número (3) corresponde a la trayectoria de Juan el Romero. El número (4) indica la trayectoria de Juan de Amberes; el (5), Juan el Indiano; el (6) insinúa la trayectoria infinita de los dos Juanes, el hombre atemporal. Aunque el autor no hace mención de la trayectoria del primer «Indiano» que Juan el Romero encuentra en Burgos, hemos señalado su recorrido con la línea cortada.



Gian Lorenzo Bernini  
 Rome, St. Peter's Square.  
 Drawing for the *terzo braccio* [third arcade]  
 Engraving by Giovanni Battista Falda, 1667

ABOVE AND BELOW RIGHT:  
 Gian Lorenzo Bernini  
 Rome, St. Peter's Square, 1656-57  
 Detail of arcade

Fig. 2

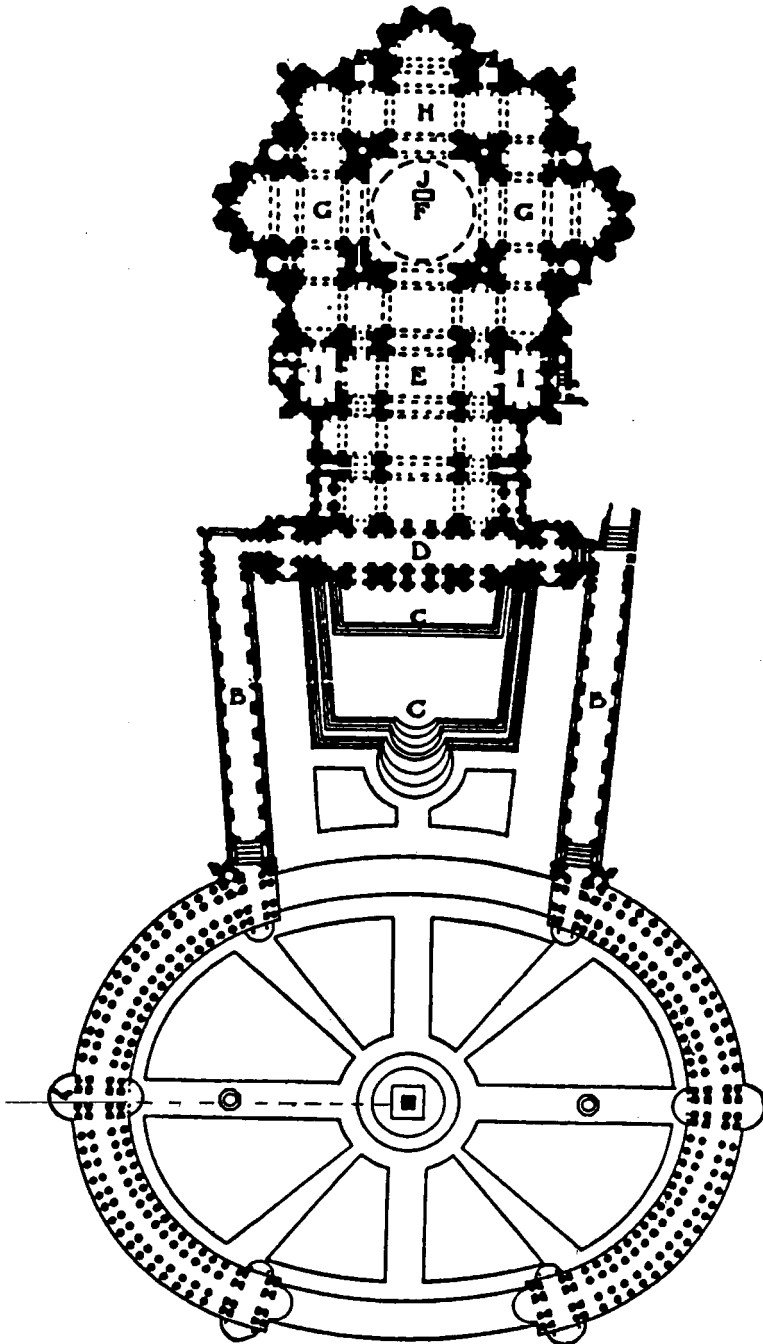


Fig. 3