



Periplus.
la
Tradición clásica
en la
literatura
Hispanoamericana

EDITORIAL

 Caligrafías

Coordinadora: *daníela evangelina chazarreta*

Periplus.
la
Tradición clá
sica en la
literatura
Hispanoame
ricana

Coordinadora

Daniela Evangelina Chazarreta

*Amalia Chaves, Daniela Evangelina Chazarreta,
Analía Costa, Alejandra Liñán, Sabrina Nair Roldán, Carolina Toledo,
Deimada Sofía Zamperetti Martín, Graciela Zecchin de Fasano.*

Chazarreta, Daniela Evangelina

Periplos : La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana / Daniela Evangelina Chazarreta; dirigido por Daniela Evangelina Chazarreta. - 1a ed. - Quilmes: Caligrafías, 2021.

Libro digital, PDF - (Nuestra América en su crítica; 2)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-28035-5-1

1. Literatura Hispanoamericana. 2. Tradiciones. I. Título.

CDD 809.04

Título: “Periplos”

Subtítulo: La Tradición Clásica en la Literatura Hispanoamericana.

Corrección estilística: Amalia Chaves y Carolina Toledo.

Colección: “Nuestra América en su crítica”, vol. 2.

Caligrafías, noviembre de 2021

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Arte de tapa: “Interior con columnas” (1951) de Amelia Peláez del Casal. Témpera sobre papel entelado (detalle). Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Diseño y diagramación: Manuel Páez, DG, UNLP, para Editorial Caligrafías

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2021, Caligrafías.



ÍNDICE

LIMINAR

Daniela Evangelina Chazarreta..... 13

ALTERIDAD CULTURAL Y PRECEPTIVA CLÁSICA EN *VISTAS DE LAS CORDILLERAS* DE HUMBOLDT

Amalia Chaves..... 25

PROSAS PROFANAS: COSMOPOLITISMO, EROTISMO Y TRADICIÓN CLÁSICA

Sabrina Nair Roldán 51

DE LA ANTIGUA GRECIA A AMÉRICA: FIESTA GRIEGA Y MASCARADA DIONISIÁCA EN MÉXICO

Analia Costa..... 71

“EN FUNCIÓN AMERICANA”: EL VIAJE Y LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ALGUNAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

Carolina Toledo 91

OPERACIONES DISCRETAS: LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *EL ARCO Y LA LIRA* DE OCTAVIO PAZ. RELECTURA

Daniela Evangelina Chazarreta 111

EL MOTIVO CLÁSICO DEL VIAJE EN LA NARRATIVA DE HÉCTOR TIZÓN

Alejandra Liñán 129

ÉROS Y THÁNATOS EN “LAS VESTIDURAS PELIGROSAS” DE SILVINA OCAMPO

Deidamia Sofía Zamperetti Martín 153

PARODIA Y HUMOR EN APROPIACIONES RECIENTES DE *ODISEA*

Graciela C. Zecchin de Fasano 167

SOBRE LAS AUTORAS

Sobre las autoras 189



“En función
americana”
: el viaje y
la tradición
clásica en al-
gunas novelas
de Alej.º
Carpentier

“EN FUNCIÓN AMERICANA”: EL VIAJE Y LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ALGUNAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

Carolina Toledo

“Carpentier es el maestro de la novelística hispanoamericana contemporánea porque él fue quien logró dar con la fórmula para convertir en novela la historia americana. Fue él quien pudo entrar en el archivo y convertirlo en la figura mayor en la constitución de la narrativa hispanoamericana”.

Roberto González Echevarría (1988)

I. Introducción

En la narrativa del escritor cubano Alejo Carpentier el motivo del viaje (en sus múltiples articulaciones como el deambular, la errancia, el exilio, el nomadismo, el turismo) impulsa y dinamiza esa relación entre historia y ficción -señalada en el epígrafe que encabeza este trabajo- motivo que estructura gran parte de la novelística del autor y, en particular, las novelas que aquí analizaremos: *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979). Asimismo, en la narrativa del cubano la urdimbre entre historia y literatura entraña frecuentemente el deseo de regresar al origen, un *nostos*-por lo tanto, un viaje- que tiene como trasfondo histórico y principal asunto la fundación y conformación del continente americano. Por tanto, nos interesa analizar los modos en los cuales esta ficcionalización del origen (Fernández 1996) se vincula al *nostos* griego a través de estrategias intertextuales que involucran el paradigma helénico y específicamente el mito odiseico.

En esta línea, nos proponemos analizar la intersección del motivo del viaje y la tradición clásica desde dos perspectivas: por un lado, la funcionalidad del mito a partir del tópico del *nostos* -entendido como el regreso al origen- a partir el modelo odiseico y, por otro, la representación del paisaje americano desde el paradigma clásico grecolatino. Previamente, revisamos en el próximo apartado el acercamiento del escritor cubano a la cultura clásica.

II. Carpentier ante la cultura clásica

92 En 1922, Carpentier inaugura una sección de comentarios críticos titulada *Obras Famosas* en el periódico habanero *La Discusión* donde publica escritos sobre tres obras clásicas: *Las ranas* de Aristófanes, *El satiricón* de Petronio y los *Epigramas* de Marcial. En su comentario sobre *Las ranas* advierte sobre la necesidad de abandonar la mirada idealizada y acrítica sobre los clásicos grecolatinos -generalizada en el ámbito académico y creativo cubano del siglo XIX- y de iniciar un nuevo acercamiento con criterios contemporáneos. Así, la propuesta carpenteriana se orienta a un tratamiento donde prima el recurso de la ironía, la parodia y la desacralización frente a la cultura clásica.

El acercamiento de Carpentier a la cultura clásica se profundiza en la década del cuarenta, con su regreso a la isla, período en el cual colabora como asesor musical en la puesta en escena de obras de tema griego en el Teatro Universitario de La Habana, a cargo del director austríaco Ludwig Schajowicz (Cancela 2015). Múltiples son las funciones que adquiere el código clásico en la obra de Carpentier pero, fundamentalmente, opera como eje privilegiado del diálogo intercultural que involucra lo americano y lo europeo tan presente en su narrativa como declara el autor al narrar su viaje por el Orinoco:

Así, viendo el Orinoco como una especie de remontarme en el tiempo, empecé a interesarme por sus mitos. (...) Me dije: “Bueno, pero esto, en el fondo, responde a los mitos universales. Esto es la guerra de Troya”. Y a partir de ese momento empecé

a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que nos habían llegado de Europa (1981: 106).

III. El nostos carpenteriano: el desvío del mitema clásico

El motivo del viaje se presenta en *Los pasos perdidos* desde diferentes planos: por un lado, el viaje espacial y físico llevado a cabo por el narrador-protagonista desde la gran metrópoli al interior de la selva americana; por otro lado, el viaje subjetivo en tanto el protagonista emprende una búsqueda de su esencia en el pasado que, a su vez, se expresa tanto en una indagación individual (el retorno a la infancia) como en la búsqueda por desandar un camino de la historia cultural que conforma al ser latinoamericano.

La estructura del viaje se corresponde, en parte, con el modelo odiseico: el narrador-protagonista recorre el trayecto tradicional del héroe mitológico que emprende el viaje de aventura; en este caso, la aventura consiste en internarse en la selva americana para recuperar unos instrumentos musicales primitivos. Una vez iniciado el itinerario el héroe ha de sortear las *pruebas*, encontrarse con la *diosa* que lo ayuda a hallar el camino de la *revelación*, experimentar la revelación y luego retornar al punto de partida. Pero si en la *Odisea* el viaje constituye un periplo, es decir, un círculo en el cual se encuentran el principio y final de la aventura con el regreso de Odiseo a Ítaca, veremos que el escritor cubano realiza un desvío respecto del mitema clásico.

Carpentier se sirve particularmente de tres personajes de la mitología griega: además de la figura de Odiseo, los personajes de Sísifo y Prometeo quienes comparten la significación de cargar con un castigo incesante y la necesidad de liberarse de ese destino. Desde el inicio de la novela el narrador se describe como un “Sísifo moderno” que busca sobreponerse al tedio y el desencanto de la experiencia urbana, aspecto que lo vincula al existencialismo de *El mito de Sísifo* de Albert Camus (1942) como ha señalado Luisa Campuzano (1999):

Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro, me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismos, impulso que

cedería tarde o temprano en una fecha que acaso figuraba en el calendario del año en curso (Carpentier 2010: 16).

La figura de Sísifo es incorporada al relato significando frecuentemente la enorme carga que representa la monotonía de la vida en la gran ciudad. En el capítulo V, subcapítulo 26, cuando el protagonista regresa a la urbe moderna, comienza a sentir nuevamente el peso de la rutina y emerge un desesperado deseo por retornar a Santa Mónica de los Venados, al Valle del Tiempo Detenido:

Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones hueras, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas. Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes, y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil (Carpentier 2010: 255).

94

Y, finalmente, en el último capítulo y ante la imposibilidad de regresar a Santa Mónica de los Venados el narrador protagonista declara que “Hoy se terminaron las vacaciones de Sísifo” (Carpentier 2010: 355). En otras ocasiones, la reminiscencia del mito va a significar sencillamente la carga, por ejemplo cuando el protagonista siente que debe deshacerse de su amante Mouche porque ésta se ha convertido en una “peña-hembra”. Como ha señalado Margarita Mateo Palmer (2007) ésta referencia helénica se vincula al orbe prehispánico mediante la cita del *Chilam Balam* que preside el tercer capítulo de la novela y alude precisamente al tema de la carga: “será el tiempo en que tome camino, /en que desate su rostro y hable y vomite/lo que tragó y suelte su sobrecarga” (101). La figura de Prometeo también ingresa a la novela por intermedio de la versión dramática de Percy Shelley y su *Prometheus Unbound*. Así, la cita clásica convoca a un juego de re-versiones e inversiones especulares, pues si el mito de El Dorado representa el mito americano por excelencia, resulta sugestivo que quien encarne la búsqueda sea el personaje de un griego, Yannes, el minero Buscador de Diamantes, quien recorre la selva americana con “una modesta edición bilingüe de *La Odisea*” (199).

Como ha señalado Margarita Mateo Palmer (2007) en la novela los mitos

americanos pueden identificarse con los mitos europeos: personajes femeninos como Medea y Porcia se asocian con la infidelidad que anticipan el abandono de Ruth, la esposa del protagonista y la actitud desleal de Mouche, su amante aventurera. Antígona, Penélope o Genoveva de Brabante identifican el amor, la fidelidad y otros valores nobles que el narrador-protagonista descubre en su viaje de conocimiento. Estas figuras paradigmáticas cumplen en algunos pasajes funciones ambivalentes. Mencionaremos sólo dos ejemplos para ilustrar este tipo de intertextos: al regresar a la ciudad a instancias de Ruth, ésta se muestra atenta y solícita con su marido:

Ruth, en esta recepción, tiene la estremecida alegría de la esposa que va a vivir -esta vez sin el dolor de la desfloración- una segunda noche de bodas; es Genoveva de Brabante vuelta al castillo; es Penélope oyendo a Ulises hablarle en el lecho conyugal; es Griseldis, engrandecida por la fe y la espera (Carpentier 2010: 314).

Hacia el final de la novela el protagonista desea regresar a Santa Mónica de los Venados para reencontrarse con Rosario, la mujer primitiva de la cual se ha enamorado, pero Yannes, el griego, le informa que ésta se ha unido con Marcos y va a tener un hijo suyo. Nuevamente se recurre a la referencia clásica: la comparación entre Rosario y Penélope, la fiel esposa de Odiseo, pero ésta vez para señalar el contraste entre ambas pues Rosario es la mujer que no espera fielmente a su amado: “Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón...” (353).

Mientras en *Odisea* la estructura narrativa es circular, es decir, corresponde efectivamente a un periplo como apuntamos anteriormente, en *Los pasos perdidos* no sólo prevalece la *periégesis* sino que, además, el regreso se torna imposible y la utopía de reintegrarse al ámbito originario deriva en fracaso.

En *El siglo de las luces* el viaje también es el motivo que estructura el relato; la novela se inicia con un texto preliminar que exhibe el viaje transatlántico de la máquina/horca utilizada por los detentores de la Revolución francesa en el territorio antillano. La narración se origina con el retorno de Carlos a la ciudad de La Habana, en ocasión de la muerte del padre. En la novela todos los personajes

viajan: hay desplazamientos de orden físico -como los de Carlos (que viaja desde la casa paterna al ingenio azucarero patrimonio de la familia) y los viajes de Sofía (que se traslada de la casa al convento). Pero en la novela el tópico del viaje se expone en una complejidad que involucra otros planos narrativos: por un lado, los viajes imaginarios de los personajes en la casa habanera, debidos en parte a la reclusión impuesta por el luto y vinculados particularmente al tópico de la evasión; por otro, el viaje que implica el arribo de los objetos de consumo (artísticos, lúdicos) “cosas viajadas por tantos rumbos oceánicos” (14) apunta el narrador, que provienen de distintas zonas geográficas (París, Inglaterra) y llegan en embarcaciones a la ciudad portuaria de La Habana.

Los viajes que se desarrollan en el transcurso de la narración se desencadenan con la llegada de Víctor Hugues, el panadero marsellés convertido en exitoso comerciante de Port au Prince y más adelante, en representante de la Convención, el Directorio, el Consulado y el Imperio, severo guardián de la empresa revolucionaria en las Antillas. En esta novela el intertexto clásico se presenta en diversos planos: en relación a la caracterización de los personajes y la historia de la Revolución francesa en América; en relación al periplo realizado por los personajes (Esteban y Sofía) y en relación a la representación del paisaje caribeño.

En el primer caso, que atañe a la figura de los personajes: la admiración de Víctor Hugues por Mucio Scévola, Cayo Graco, Demóstenes (25), Licurgo (89), Temístocles (89) y Leónidas (92) se entronca en la apropiación simbólica de la retórica revolucionaria de grandes figuras de la antigüedad generalmente en relación a la significación de autoritarismo, tiranía y perversión de los ideales revolucionarios en Francia (Esteban se indigna ante la calificación de Agripina como ciudadana en una representación teatral y la sustitución de la tragedia clásica por obras teatrales de baja envergadura (87)). Este aspecto es señalado inclusive por uno de los personajes, el revolucionario español Martínez Ballesteros, quien declara ante Esteban: “hoy cualquier mequetrefe se cree hecho de la madera de los Gracos, Catón o Bruto” (78). En esta línea, la adscripción de Víctor a la francmasonería y su carácter hermético lo emparentan con la figura de Orfeo en el mitema del descenso al Infierno (al enterarse de su actividad como francmasón Sofía mira a Víctor como un “visitante de países interdictos, conocedor de arcanos, un poco

Orfeo, transeúnte del Averno” (46)).

Por otra parte, se retoma la idea de periplo odiseico en los viajes que involucran el desplazamiento entre Europa y América desde el eje dicotómico *aquí* y *allá*. El periplo de Esteban, su regreso al Caribe propicia una mirada nueva sobre las ínsulas, mirada que va a estar signada por la presencia de lo genesíaco y lo utópico. Aquí se articula el relato con el subtexto de las cartas colombinas, que exponen la “visión maravillada” ante el paisaje americano a través de esquemas moldeados en la retórica renacentista filtrada por el prisma de la cultura clásica. La mirada sobre el paisaje insular también aparece con este signo en *El arpa y la sombra* pues en ambas obras se recurre a la misma estrategia: para nombrar la complejidad y el espesor de la textura caribeña se apela a la reminiscencia bíblica y al orbe grecolatino. La desbordante naturaleza insular adquiere una dimensión sobrecogedora para el sujeto que la contempla. En *El siglo de las luces* Esteban y Sofía recurren al reservorio de la cultura clásica pues es en su imaginario y en su mitología donde encuentran esa codificación que les permite asir lo maravilloso del entorno. Son numerosísimos los ejemplos, mencionamos sólo uno de ellos para ilustrar el procedimiento: cuando Esteban observa la fauna y flora marinas sólo puede concebirla a partir de aquello que es universal: “Pasaba de lo musgoso a lo azafranado y maduraba en esplendores de cerámica -cretense, mediterránea, antillana siempre...” (116); más adelante “los más portentosos cactus montaban la guardia en los flancos de esas Hespérides sin nombres a donde arribaban las naves en su aventurosa derrota” (125).

En *El arpa y la sombra* se recrea el periplo del Almirante Cristóbal Colón a la espera del confesor, cercano a morir en Valladolid. El tópico del *nostos* se diseña aquí a partir del recuerdo del Almirante sobre su travesía, la geografía del trópico que se presenta nuevamente a partir del tópico de lo maravilloso y recalca en el mito de la edad áurea y el del Paraíso terrenal. Al respecto afirma Gabriela Tineo: “Ni el saber aprendido en las tabernas ni el que proveen las escrituras ni el que fraguan las quimeras, bastan para encapsular en molde de letra el sobrecogimiento provocado por el hallazgo del lugar prodigioso, por la experiencia de haber visto, en palabras del descubridor, “maravillas negadas al común de los mortales” (158). El Caribe, como sitio paradisiaco, comienza a prefigurarse antes del arribo a tierra

firme; matices resplandecientes sugieren su cercanía, tonalizando de inesperadas iluminaciones la percepción desde las naves: “Y de pronto, es el alba: un alba que se nos viene encima, tan rápida en ascenso de claridades que jamás vi semejante portento de luz en los muchos reinos conocidos por mí hasta ahora...” (112).

El mar Caribe se presenta en ambas obras como el espacio intemporal, es “el mar de las odiseas y las anábasis” (123), que sustrae a los personajes de la historia de exterminio y acecho tanto en el marco de la empresa conquistadora como en el de las revoluciones independentistas. Es la mirada extrañada del Almirante ante el paisaje marcado por la sobreabundancia y la diversidad, por ejemplo ante la fauna marina: “Miércoles 9 de enero [1493]: dijo el Almirante que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera, tenían forma de hombre en la cara”. Las sirenas entrevistadas por el Almirante no son otras que lo manatíes caribeños, un mamífero marino típico de la zona. Reelaborando ese procedimiento característico de nuestra tradición literaria Carpentier recurre al intertexto del *Diario* colombino en *El arpa y la sombra*:

98

Narré cómo había visto tres sirenas, un día 9 de enero, un lugar muy poblado de tortugas -sirenas feas para decir la verdad, y con caras de hombres, no tan graciosas, musicales, y retozonas como otras que yo hubiese contemplado de cerca, ¡¡tremendísima mentira!! en las costas de Malangueta” (301).

La imagen de las sirenas/manatíes se incorpora mediante el prisma del mito odiseico, por lo tanto, a partir de los marcos comparativos propios de la cultura clásica europea. En un ensayo contemporáneo a la escritura de *El arpa y la sombra* (1979) titulado *La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe* (1978) Carpentier expone la diferencia entre las islas del Caribe. Como hemos indicado anteriormente, en estas novelas se diseña el Caribe como escenario de un encuentro “monumental”, “teatro de la primera simbiosis” (220). En el primer capítulo Sofía interroga a Víctor acerca de sus viajes por las Antillas que se describe como un “archipiélago maravilloso” cuyos mares son habitados por sirenas (23):

(...) las Antillas constituían un archipiélago maravilloso, donde se encontraban las

cosas más raras: áncoras enormes abandonadas en playas solitarias; casas atadas a la roca por cadenas de hierro, para que los ciclones no las arrastraran hasta el mar; un vasto cementerio sefardista en Curazao; islas habitadas por mujeres que permanecían solas durante meses y años, mientras los hombres trabajaban en el Continente; galeones hundidos, árboles petrificados, peces inimaginables; y, en la Barbados, la sepultura de un nieto de Constantino XI, último emperador de Bizancio, cuyo fantasma se aparecía en las noches ventosas, a los caminantes solitarios...De pronto, Sofía preguntó al visitante, *con gran seriedad*, si había visto sirenas en los mares tropicales” (23) [el subrayado es nuestro].

En el capítulo siguiente Sofía contempla el mar desde la embarcación que los lleva a Santiago de Cuba y retoma el tema de las sirenas:

Una tarde le señalaron un extraño pez al que llamaban Unicornio de Mar -lo cual le hizo recordar la primera aparición de Víctor en la Casa de las Aldabas. Aquella vez, *por mofa*, le habían preguntado si nadaban sirenas en los mares del Caribe (56-7) [el subrayado es nuestro].

La *gran seriedad* con la que Sofía interroga a Víctor en el primer capítulo se transforma en *mofa* en el segundo, una inversión de signo que no representa una contradicción inadvertida por el autor, antes bien, parece señalar la pérdida de la inocencia por parte de Sofía -paralela a su iniciación sexual- y expone el desplazamiento y la consecuente transformación acerca de la visión de la historia americana y europea: es decir, para nombrar/representar América es preciso invertir la mirada, situarse en la plena extrañeza para articular la alteridad y de este modo volver a posar la mirada sobre lo propio.^[1] La sustitución de la mirada seria por la mofa devuelve así una imagen ya despojada de la inocencia y la candidez atribuidas

[1] Este movimiento implica también un desplazamiento y distanciamiento necesario para la escritura; en sus *Diarios* señala Carpentier: “Mi imposibilidad de pintar algo, cuando estoy frente a ese algo. Mis intentos de descripción de las riberas del Orinoco, hechos desde la borda del Caribe, no pasaban de ser pobrísimos apuntes. Salvo en el momento maravilloso del atardecer frente a la Sierra de la Encaramada, necesité regresar, madurar las impresiones visuales, determinar la importancia exacta de los elementos, para empezar a ver la grandeza y profundidad del gran paisaje del Cuarto Día de la Creación. Nunca Cuba estuvo más viviente en mi espíritu -en paisajes, hombres, maneras de hablar- que cuando vivía en París. Asimismo, mi visión de París es mucho más *exacta*, ahora que estoy en América que cuando vivía allá” (2013: 32) [subrayado en el original].

al universo americano (Adorno 1988).

En *Concierto barroco* el viaje asume una doble dimensión que también vincula al continente europeo y al americano: por un lado, el desplazamiento espacial experimentado por los personajes (en este caso, el Amo y su sirviente) desde un continente al otro; por otro lado, el viaje simbólico y estético efectuado a través de múltiples referencias a personajes y tópicos pertenecientes a la cultura universal. La acción narrativa de *Concierto Barroco* se inicia con los preparativos del viaje a Europa que emprenden el Amo y Francisquillo, su sirviente, y tiene como punto de partida la ciudad de Coyoacán, en el México colonial del siglo XVIII. El itinerario comprende distintos centros urbanos: las ciudades de La Habana, Madrid, Cuenca, Valencia, Barcelona y Venecia. Antes de la partida, hallamos la primera referencia al código clásico que introduce precisamente el motivo del viaje a través de la figura de Telémaco, hijo de Odiseo. Mediante la écfrasis de una obra pictórica probablemente imaginaria que representa el encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma, Carpentier efectúa el enlace entre la tradición americana y la europea:

(...) andando despacio, se dio a contemplar, embauladas las cosas, metidos los muebles en sus fundas, los cuadros que quedaban colgados en las paredes y testeros. Aquí, un retrato de la sobrina profesa (...). Enfrente, en negro marco cuadrado, un retrato del dueño de la casa (...). Pero el cuadro de las grandezas estaba allá, en el salón de los bailes y las recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país. Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados (Carpentier :167).

El cuadro exhibe la visión del sujeto colonizador (“un pintor europeo”) sobre la humanidad americana, una visión que se asienta tradicionalmente en el principio de identidad, pues, como ha señalado Rolena Adorno (1988), la

percepción intercultural por parte de los europeos en el período de la conquista no se concebía creyendo en la alteridad sino en la identidad. La homologación de estos personajes -Telémaco, hijo de Odiseo y Cuauhtémoc, sobrino de Moctezuma- se asienta en que ambos jóvenes han debido actuar como guardianes y defensores del reino en ausencia de sus gobernantes. En este caso, el símil carpenteriano replica un recurso retórico bastante frecuente en el discurso de los cronistas de Indias, quienes ante lo desconocido solían establecer semejanzas u oposiciones a partir de sus propios códigos culturales conformado por lo visto y lo leído. Reelaborando ese procedimiento característico de nuestra tradición literaria, Carpentier exhibe un Moctezuma representado a partir de los marcos comparativos propios de la cultura clásica europea.

Como señalamos, la vinculación con el mito de Odiseo anticipa el motivo del viaje y las diferentes peripecias que el Indiano deberá sortear a lo largo de su itinerario. Además, esta primera referencia a la figura de Moctezuma desde el paradigma de la cultura clásica contiene un cúmulo de significaciones que se van desplegando a medida que avanza la trama narrativa pero no es una vinculación original de Carpentier sino que proviene de una superposición de discursos que el escritor cubano encuentra condensados en su intertexto más inmediato: recordemos que Carpentier concibe la novela en 1936 o 1937, cuando Francesco Malipiero, un musicólogo veneciano, le comenta que el célebre compositor Antonio Vivaldi había creado una ópera inspirada en la conquista de México, obra por entonces perdida y de la cual sólo se conocía poco más que el título: *Motezuma*.^[2] El libretista de dicha ópera, Alvise Giusti, había tomado como fuente historiográfica la *Historia de la conquista de México* de Don Antonio de Solís, quien como cronista oficial se había propuesto justificar y legitimar la conquista del imperio mexica basando su relato en las relaciones de Hernán Cortés, Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo. Ceñidos a los códigos retóricos de la historiografía renacentista y de la lírica veneciana estos antecedentes –tanto la crónica de Solís como la ópera de Giusti– contenían las homologaciones de Moctezuma con personajes como Jerjes,

[2] Años más tarde, Carpentier consiguió el libreto de la ópera y añadió como Apéndice las reproducciones fotográficas de las primeras páginas en la primera edición *Concierto barroco* (1974).

Julio César, Mitríades, Aquiles o Príamo.

Ese relato de la conquista americana desde la perspectiva europea constituye, por lo tanto, el punto de partida del texto carpenteriano y una oportunidad para proyectar una de las preocupaciones que se encuentran en el centro de su escritura como anunciábamos al inicio: la dialéctica entre historia y ficción. En efecto, al finalizar la novela, el Indiano asiste en el Teatro *La Fenice* al estreno de la ópera *Moctezuma* de Vivaldi. Pero si en la crónica de Solís o el libreto de Giusti, la homologación con referentes nobles para dignificar a los vencidos forma parte de un procedimiento que proviene de la épica, en la novela de Carpentier el gesto se torna desacralizador e irreverente, un rasgo más cercano a la estética barroca: hacia el final de la novela, el paradigma de la cultura grecolatina -a través del cual se constituyó buena parte del relato sobre lo americano- es sometido a diferentes alteraciones y reelaboraciones que en algunos casos tienden a subvertir los esquemas valorativos impuestos por la hegemonía del discurso europeo.

102

El arribo a Madrid establece el contrapunto entre “aquí” y “allá” e inaugura las primeras idealizaciones de las tierras abandonadas tras la partida: Europa se muestra “triste, deslucida y pobre”, descolorida, y hasta “pasada de moda”, mientras que Coyoacán es añorada por su abundancia y lujo material. En estos pasajes advertimos una ausencia de referencias a la tradición clásica y será la llegada a Venecia (con sus carnavales, su vitalidad y su colorido) donde comience a gestarse el proyecto de la ópera dedicada a Moctezuma y donde, efectivamente, retornen las referencias al universo grecolatino.

Aquí la cultura clásica funciona como modelo paradigmático que proporciona personajes, asuntos y temas para la creación de óperas y conciertos. Por ejemplo en el capítulo VI, una vez reunidos el Amo y Filomeno con Händel y Vivaldi y habiéndoles relatado el mexicano la historia de Moctezuma, los compositores comienzan a disputarse los mitos antiguos y los “nuevos mitos”. La historia de Moctezuma también promueve en Vivaldi el recuerdo de Jerjes “ese personaje de emperador vencido, de soberano desdichado” protagonista de *Los Persas*.

Otro ejemplo paradigmático de apropiación del universo grecolatino se

encuentra en el capítulo II, cuando Filomeno^[3] -“un negro libre” y culto, quien sucede a Francisquillo en su servicio al Amo, pues aquél había muerto en La Habana a causa de la fiebre amarilla- refiere la historia de su bisabuelo, Salvador, contenida en el poema épico fundacional de Cuba, *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa. El poema de Balboa contiene, en sus descripciones del paisaje y la fauna marina, una conjunción armónica entre el imaginario clásico y lo americano:

*De arroyos y de ríos a gran prisa
salen náyades puras, cristalinas,
con mucho jaguará, dajao y lisa,
camarones, biajacas y guabinas^[4];*
(Espejo, octava 63 del canto I, vv. 497-500)

Pero en Carpentier el procedimiento se explicita para evidenciar la apropiación original del imaginario clásico; el abuelo de Filomeno, el negro Salvador, demuestra su valentía al vencer en combate singular a su oponente, el temible Girón:

103

Y tanto es el contento de los viejos, y el alborozo de las mujeres, y la algarabía de los niños, que, dolido por no haber sido invitado al regocijo, lo contempla, desde las frondas de guayabos y cañaverales, un público (...) de sátiros, faunos, silvanos, semicarpos, centauros, náyades y hasta hamadriadas “en naguas”. (Esto de los semicarpos y centauros asomados a los guayabales de Cuba pareció al viajero cosa de excesiva imaginación por parte del poeta Balboa, aunque sin dejar de admirarse de que un negrito de Regla fuese capaz de pronunciar tantos nombres venidos de paganismos remotos (179).

Es precisamente el personaje de Filomeno, el negrito de Regla, quien expone en la novela algunas de las tesis que conforman el pensamiento del escritor cubano: la presencia y la pervivencia del mito en todas las culturas, sus semejanzas

[3] Filomeno: variante de Filomeno (filos: amante, melos: canto). El mito de Filomena, doncella transformada en ruiñeñor, se narra en el libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio.

[4] Guabina: pez de río, indoamericanismo.

estructurales y también sus naturales diferencias. La desacralización de Carpentier no la advertimos en una desvalorización de lo clásico como medio para reivindicar lo propio; muy por el contrario, la equiparación de estos universos simbólicos contenidos en las mitologías griega, americana o africana, dan cuenta de la enorme gravitación de esa cultura en aquello que de constante universal ha dejado como legado:

Pero el cuadrerizo, ufano de su ascendencia -orgulloso de que su bisabuelo hubiese sido objeto de tan extraordinarios honores- no ponía en duda que en estas islas se hubiesen visto seres sobrenaturales, engendros de mitologías clásicas, semejantes a los muchos, de tez más oscura, que aquí seguían habitando los bosques, las fuentes y las cavernas- como los habían habitado ya en los reinos imprecisos y lejanos de donde hubiesen llegado los padres del ilustre Salvador que era, en su modo, una suerte de Aquiles, pues donde no hay Troya presente se es a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán, según sean de notables los acontecimientos (180).

104

IV. Conclusión

En gran parte de la narrativa carpenteriana estructurada en torno al motivo del viaje se recupera el acervo de la cultura clásica grecolatina -en ocasiones mediatizada por reelaboraciones y reescrituras renacentistas, barrocas, románticas o modernas de los mitos- con el fin de subrayar la condición paradójica de la literatura caribeña, esto es, emprender la búsqueda de la identidad con la lengua, la episteme, la imaginería y los mitos de Europa (Benítez Rojo 1998). En tal sentido, la categoría de tradición -entendida como las estrategias metadiscursivas que involucran un diálogo con el legado cultural (Chazarreta 2016)- nos permite analizar los desplazamientos y desvíos respecto del paradigma clásico efectuados por el escritor cubano.

Así, tanto las comparaciones con personajes mitológicos como la inclusión de temas y motivos clásicos funcionan como un código al cual el texto carpenteriano recurre a la vez que se aparta de él constantemente. Si, como ha señalado la

crítica, el objetivo de Carpentier es desandar el flujo de la historia en su utopía por recuperar un origen propio, la novela carpenteriana parece señalar su propio fracaso pues no sólo resume la dificultad de desligarse de la cultura occidental y sus mitos fundacionales para narrar lo propio sino que, además, se imprime en ella la negación de un *nostos* posible.

Bibliografía

- Adorno, Rolena (1988). “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIV, núm. 28, Lima: 55-68.
- Bueno, Salvador (1984). “Alejo Carpentier y el fundador de ciudades”. *Escritura. Teoría y crítica literarias*, año IX, núm. 17-18.
- Bueno, Salvador (1957). “Alejo Carpentier, novelista antillano y universal”. *La letra como testigo*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas: 153-179.
- Campuzano, Luisa (1993). “Relaciones/revoluciones de Europa y América en la narrativa de Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*”, *América/Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos*, México, UAM, pp. 144-151.
- (1997). *Carpentier entonces y ahora*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1999). “Traducir América: los códigos clásicos de Alejo Carpentier”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 4: 50-62.
- Campuzano, Luisa (ed.) (2007). *Alejo Carpentier: acá y allá*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Carpentier, Alejo (1981) *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI.
- (1986 [1962]). *El siglo de las luces*, Chile, Biblioteca Ayacucho.
- (1987). *Conferencias*, La Habana, Letras Cubanas.
- (2008 [1979]). *El arpa y la sombra*. Madrid, Akal.
- (2010 [1953]). *Los pasos perdidos*, Buenos Aires, Losada.
- (2011 [1974]). *Concierto barroco*, Madrid, Akal.
- (2013). *Diario (1951-1957)*, La Habana, Letras Cubanas.

- Chao, Ramón (1984). *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara.
- (1998). *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza.
- Chazarreta, Daniela E. (2016). “Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz”. *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, núm. 16, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral: 95-108.
- González Echevarría, Roberto (1972). “Ironía y estilo en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier”. *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, sel. y notas de Klaus Müller-Berg, Santiago de Chile, Editorial Universitaria: 134-145.
- (1993). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México, UNAM.
- (1988). “Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana”. *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, año 2, Núm. 7: 439-452.
- López Calahorro, Inmaculada (2006). *Alejo Carpentier y el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada.
- 106 Mateo Palmer, Margarita (2007). “El mito americano en *Los pasos perdidos*”. *Alejo Carpentier: acá y allá*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 145-164.
- Cancela, Elina Miranda (2015). “Carpentier, el teatro griego y la recepción de los textos clásicos”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 4: 63-76.
- Tineo, Gabriela (2001). “Variación cubana. Las tierras del mar Caribe en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier”, *Istmos*. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n05/articulos/variacion.html#notas>