Antonio Benítez Rojo | La América "faraway" de Carpentier*

n su conocido ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana", Alejo Carpentier rechaza para nuestra narrativa el modelo de construcción de la novela naturalista francesa de fin de siglo en el sentido de "escoger un ámbito determinado, documentarse acerca de él, observarlo, vivirlo durante un tiempo, y ponerse a trabajar a base del material reunido". El reparo que Carpentier pone a este modelo es que el escritor "que a él se acoge confía demasiado en su poder de asimilación y entendimiento". Y en seguida agrega: "Cree que con haber pasado quince días en un pueblo minero ha entendido todo lo que ocurría en ese pueblo minero. Cree que con haber asistido a una fiesta típica ha entendido los móviles, las razones remotas, de lo que ha visto."

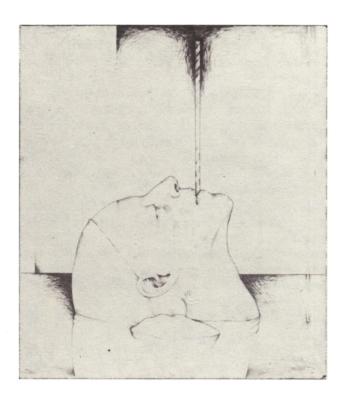
Dicho en otras palabras, la debilidad que Carpentier ve en este método reside, sobre todo, en la improbabilidad de que, en un breve plazo, el escritor alcance a descodificar la red de signos propios que irradia la esfera o estrato cultural que éste visita en calidad de viajero. No obstante, al añadir algún adjetivo a una novela, digamos, al ponerle la etiqueta de infame, subversiva, tremenda, cursi (son opiniones que solemos emitir), lo hacemos a través de criterios que no entran a juzgar su autoridad referencial en términos sociológicos o antropológicos, como parece proponer Carpentier. En la actualidad se conviene, de modo más o menos general, en que no hay razones de peso para subordinar el lenguaje de la novela a algún otro lenguaje, aunque éste pudiera llamarse "científico". La época del meta-discurso racionalista, de los titánicos sistemas de las décadas románticas y de la manía científica del pensamiento positivista, parece cada día más lejana. Tal vez, como afirma Lyotard, parte del mundo ha dejado atrás la llamada "modernidad", y se adentra en una nueva era que se define como "posmoderna", justamente en términos de una actitud de incredulidad con respecto a la vigencia de cualquier meta-discurso.² En ese sentido, hoy nos parece banal buscar la legitimación del discurso de la novela, de la historia, de la física o de cualquier ciencia por vía de referirla a una de las grandes narrativas del pasado. Estamos en los tiempos del blow-up. Los sistemas se hacen estallar mediante la operación de cuadricularlos y ampliar luego estas cuadrículas como si fueran fotografías. Se alcanza un punto en que la figuración se deshace y entonces se procede a escrutar los granos de color y, sobre todo, los espacios que separan a estos granos, esto es, el vacío. Todo parece volverse ficción.

Pero lo interesante de los reparos carpenterianos es que no sólo obrarían contra el modelo-para-armar de Le Roman Expérimental, sino que, de paso, atentarían contra el método de construcción de algunas de sus novelas mayores. Tomemos, por ejemplo, Los pasos perdidos. Como se sabe, esta novela tuvo su origen en el proyecto inconcluso de El libro de la Gran Sabana, libro de viajes en que Carpentier pensó plasmar las experiencias acumuladas en un viaje aéreo sobre el alto Caroní y la región del Roraima (1947) y en una excursión por el Orinoco (1948). Así, Los pasos perdidos no sólo comparte la temática de la selva con novelas como La vorágine y Canaima, sino también, en buena medida, sus modelos de construcción.

Es evidente, por otra parte, que todo libro de viajes, género anterior a la novela y que funda Herodoto por lo alto con sus *Historias*, parte de un punto cercano al que sistematizó la novela naturalista francesa. Es evidente, también, que notables trotamundos como Marco Polo, Colón y Pigafetta "confiaron demasiado en su poder de asimilación y entendimiento". Sin embargo, los obvios problemas semiológicos que encontraron en sus travesías y aventuras no han restado fama a sus obras, que no sólo alcanzaron vigencia en algún lugar del pasado, sino que todavía hoy, a través de una lectura distinta, cercana a la de la novela, disfrutamos con interés y placer.

El libro de viajes actual no ha perdido el encanto que

^{*} Un extracto de este trabajo fue leído en la Convención de Modern Language Association of America, celebrada en Nueva York en diciembre de 1983.



tuvieron sus predecesores. Tomo como ejemplos los relatos de Cousteau y las abundantes deconstrucciones de las jornadas de los antiguos peregrinos, de las caravanas transcontinentales, de los grandes navegantes, exploradores y conquistadores del pasado. Pero, igualmente, sigue interesando el texto que intenta des-cubrir por medio del viaje al hombre que habita una zona cultural distinta, una sociedad otra. Entre los innumerables libros de estos viajeros de hoy, quisiera detenerme en uno, más que nada por la relación que establece con las objeciones de Carpentier. Hablo del libro de Roland Barthes titulado en inglés *Empire of Signs*, un intenso relato sobre el Japón. Dice Barthes en una suerte de breve prefacio que aparece bajo el nombre "Faraway":

If I want to imagine a fictive nation, I can give it an invented name, treat it declaratively as a novelistic object, create a new Garabagne, so as to compromise no real country [...] I can also—though in no way claiming to represent or to analyze reality itself [...]— isolate somewhere in the world (faraway) a certain number of features (a term employed in linguistics), and out of these features deliberately form a system. It is this system which I shall call: Japan.⁴

Podríamos decir que Barthes se ha curado en salud al establecer de antemano las enormes limitaciones de

su texto en tanto que describir, representar propiamente la sociead japonesa. Creo, sin embargo, advertir otras intenciones en las palabras de Barthes, tal vez un irónico comentario deconstructivista. Si nos acercamos a su noción "faraway", vemos que ésta intenta re-velar la experiencia del viajero que salta fuera de su sistema para caer en el sistema del otro, cuyos códigos presupone que no puede descifrar del todo. La noción reclama una paradoja: que el viajero "lea" los signos de este sistema, opaco para él, y que, tomando de aquí y de allá, se forme juicios sobre el mismo. Estos juicios, luego de ser articulados con toda deliberación, devendrán en un nuevo sistema, necesariamente ficticio, que el viajero tratará de narrar a través de la escritura.

La noción "faraway", sin duda un modelo-para-desarmar, encierra la siguiente ironía: da igual que el viajero sepa o no sepa que no sabe el código del otro. En el primer caso el texto resultante podría ser una deconstrucción de sí mismo, y en el segundo caso será un texto que, ingenuamente, pretenderá erigirse en representación del sistema del otro. Pero, más allá de la celada que nos tiende esta oposición binaria, está la fundada sospecha de que en ninguno de los casos el texto del viajero comunicará una imagen virtual del referente. De ahí que Barthes proponga en primer término "imaginar una nación ficticia" y "tratarla como un objeto novelístico". En el fondo da igual, puesto que "faraway" obra sobre toda posible escritura sin exclusión de géneros y retóricas. En efecto, tanto el reportaje como la crónica, el libro de viajes, la carta, el diario, el informe, el tratado, la historia, en fin, la novela, se hallan a una distancia irreparable, "allá lejos", de las puertas del otro.

Recuerdo a una tal Mrs. Houston que viaja de Liverpool a La Habana hacia 1840. En su libro afirma enfáticamente que las frutas cubanas son nauseabundas, aunque jamás condescendió a probarlas. Su juicio se basa en que, además de las personas del lugar, las comían los puercos. Es precisamente ahí, en esta lectura equívoca, que reconocemos a Marco Polo o a Colón; también al Quijote. Pero en última instancia no estamos en mejor posición que ellos. Para ellos, para nosotros, para Barthes, el sistema del otro siempre estará "somewhere in the world (faraway)", puesto que el acto de su lectura supone a su vez el acto, consciente o no. de proyectar nuestra significación hacia el significante del otro, llámese el sistema del otro América, lenguaje, mito, texto. . . En resumen, Barthes nos advierte que su libro de viajes será tan arbitrario, tan ficticio, tan suyo, como cualquiera otro que se hubiese escrito o se escribiera. En el fondo se trata de una incertidumbre nada reciente, ya visible en la aporía de Aquiles y la tortuga: la meta, el significado del otro, la suma total del movimiento de su significación, sólo se encuentra en un punto más allá del tiempo y del espacio, más allá del infinito, "faraway", en lo imposible.⁵

Ciertamente, la perplejidad del escritor que viaja al mundo del otro, el espanto de nombrar deliberadamente con sus palabras lo que reside fuera de sus palabras, marca de alguna manera su escritura. Pienso que Carpentier —precisamente Carpentier— es uno de los autores latinoamericanos en cuyos textos esta tensión del "faraway" se hace más manifiesta. Atrapada su biografía entre dos mundos se acerca a nuestras selvas, a nuestras ciudades, a nuestra historia, de una manera semejante a la del Colón de su última novela.⁶ Su estilo barroco más representativo, ese parsimonioso circunloquio hacia el referente, tiene su origen casi confeso en el espacio delimitado por la exigencia propia de reencarnar una suerte de "Adán nombrando las cosas", y, del otro lado, la inquietante certidumbre adánica de que la pérdida de su Paraíso había acarreado el olvido del verdadero nombre de las cosas. No debe verse en el barroco carpenteriano una ruptura, una voluntad de ornamentación; tampoco una evasión. Para Carpentier la realidad americana (incluso la cubana) es sólo parcialmente suya. En el texto descriptivo carpenteriano, ya sea de índole ensayística (como La ciudad de las columnas) o de ficción (como Los pasos perdidos), hay mucho del estupor del viajero que se apresta a sitiar la ciudadela del sistema del otro. Tal estado de ánimo, sin duda paradójico, lo lleva, recuérdese, a elaborar su teoría de "lo real maravilloso" luego de un corto viaje a Haití. Pero, sobre todo, lo impele a nombrar cosa tras cosa a modo del explorador que marca señales en el papel de su derrotero o en los troncos salvajes que va dejando atrás de sus pasos. El barroco de Carpentier es la representación del laberinto que lleva al centro fugitivo de su otredad; y, también, es el hilo de Ariadna que, por haber sido tendido (nombrado), puede franquearle el camino de retorno a su sistema, luego del viaje fallido hacia su otredad: la pérdida de El Dorado, de Santa Mónica de los Venados, de su Semilla. Su identidad, su Yo, oscila siempre entre los aspectos de Juan el Indiano y Juan el Romero, entre el Arpa y la Sombra, entre Víctor y Sofía. Su barroco no es el meta-lenguaje de la voluta; es la constancia de su ruta existencial, de su oscilación entre dos mundos; es el Camino de Palabras que intenta comunicar a Europa con América. Ciertamente, un camino que abre a la aventura (como el discurso retrógado y mágico de "Viaje a la semilla"; o los viajes del Acosado y el Musicólogo), pero en el que al final siempre se regresa, como Colón, al punto de partida, a la antesala del laberinto. El barroco de Carpentier responde a su renuencia a extraviarse, a confundirse, a incorporarse como bocado de comida a la realidad americana. Su puente de palabras, el trazo de su oscilación pendular, es esencialmente fálico. Va y viene como el ariete, avanza y se retira, marcha y retrocede. Para Carpentier el Viaje es el viaje; no es el tránsito hacia la revelación; no es la consustanciación del yo con el otro. Su barroco es una aventura utilitaria, un riesgo calculado, una excursión inquietante con pasaje garantizado de ida y vuelta. En este elemento de "usura", al decir de Ezra Pound, tal vez radique la diferencia entre su barroquismo y el de otros autores cubanos, digamos Lezama Lima y Sarduy.

Pero el Camino de Palabras entre Europa y América es más seguro si se tiende de modo paralelo, o simplemente se superpone, a la travesía de algún prestigioso explorador. Esta precaución lleva a Carpentier a adoptar, a manera de cartografía y útiles de navegación, la retórica autorizada de aquellos que le precedieron. Sus notas de viaje se enlazan intertextualmente con las tomadas por ciertos exploradores de fama. Así, Los pasos perdidos —como se ha demostrado— incluye versiones de abundantes pasajes del libro de Richard Schomburgk⁸ sobre la Guyana e, incluso, apropiaciones de su actitud semántica ante una naturaleza no sistematizada, no del todo comprensible. Carpentier desea que el texto de su novela tenga un viaje de regreso feliz, y, para ello, en lugar de recurrir a metáforas demenciales que lo extraviarían irrecuperablemente en la tierra del otro, opta por re-inventar a la América, a la Selva o al Monte, por vía de la re-elaboración del lenguaje romántico de Schomburgk.

Pero, ¿por qué Schomburgk y no Humboldt, sobre todo si se tiene en cuenta que el recorrido de Carpentier por el Orinoco fue parte del viaje de Humboldt y no del viaje de los hermanos Schomburgk? Coincido con González-Echevarría en que el texto de Richard Schomburgk —no así el libro previo de su hermano Robert—¹⁰ es mucho más literario que el de Humboldt, 11 y por lo tanto un modelo de retórica más conveniente a Los pasos perdidos. Pero también hay algo más: para Humboldt la naturaleza sudamericana es, sencillamente, parte de la Naturaleza, parte del meta-discurso cósmico en el cual creía y al cual reducía todo otro posible discurso. Para Humboldt, la Gran Sabana no era más que algunos párrafos de su obra Cosmos. Su viaje por el Orinoco no era para él un "descenso" al caos o una recuperación del Paraíso Terrenal y, aún, de la Creación. Humboldt, a diferencia de Carpentier, no viaja para re-visitar un fragmento de su propia identidad, sino para intentar demostrar que la naturaleza es una. Casi se podría decir que Humboldt no viajó a Sudamérica, sino que las sierras, los ríos y las selvas viajaron por él. Su viaje no supone un diálogo con el sistema del otro, puesto que las palabras del otro ya han sido pre-

vistas por él (por su razón). Cuando entra al Orinoco por un sitio poblado de jaguares y caimanes, y uno de sus guías compara el lugar con "un paraíso", Humboldt hace un comentario irónico sobre las "bondades" de aquel paraíso. Más tarde, cuando llega al Río Negro y se encuentra en la mítica región de las amazonas, opina que el territorio podría desarrollarse económicamente a través de un sistema de canales que permitiera el comercio con la costa, lo que pondría los pelos de punta al protagonista de Los pasos perdidos. Hablando ya de la leyenda de las amazonas, afirma que los primeros viajeros europeos tenían la tendencia de vestir el nuevo continente de Sudamérica con el ropaje mítico que los clásicos griegos ponían a las tierras exóticas. Indudablemente, en la prosa de Humboldt jamás podrá encontrarse la epifanía de "lo real maravilloso" ni la turbulencia de "lo sublime".

En realidad, la diferencia que hay entre Humboldt y Richard Schomburgk es la época en que ambos llegan a la selva de América del Sur. Entre el viaje de éste y el de aquél median cuarenta años de romanticismo. La voz que narra Voyage aux régions équinoctiales conserva mucho de la estabilidad y la disciplina de la prosa científica neoclásica. De otra parte, la voz que nos cuenta Travels in British Guiana es decididamente romántica, y por lo tanto conviene mejor al espíritu romántico de Los pasos perdidos. Veamos la lectura que Carpentier hace de Schomburgk en uno de los capítulos publicados de El libro de la Gran Sabana:

Cuando Sir Richard Schomburgk [...] alcanzó la base del Roraima, en 1842, se declaró abrumado por su insignificancia ante "lo sublime, lo trascendente, implícito en esa maravilla de la naturaleza". Con retórica de hombre que llamara Hamlet a su sirviente negro, y ante los arekunas coronados de hojas pensara en la selva de Birman marchando sobre Dunsinane, el romántico descubridor afirma que "no hay palabras para pintar la grandeza de este cerro, con sus ruidosas y espumantes cascadas de prodigiosa altura". 12

En otro capítulo publicado de su inconcluso libro de viajes, Carpentier vuelve a citar a Schomburgk:

Richard señala, con sentimiento, "que por no haber conocido delicadezas amorosas de una pareja de 'psittacus passerinus', los poetas alemanes eligieron erróneamente los arrullos de dos palomas como símbolo de idilio". Más adelante, alcanzan un lugar que llaman "el paraíso de las plantas". 13

He ahí algunos de los fuertes antecedentes románticos a la retórica de Los pasos perdidos.

Pero si bien el Sturm und Drang de Humboldt no se presta a las descripciones y a los sentimientos del explorador amateur desde el cual se nos narra esta novela, lo sentimos, sin embargo, alentar en buena parte del plan y las estrategias de El siglo de las luces, en tanto que texto que implica un viaje al pasado, en tanto que intento de narrar un espacio doblemente "faraway".

Debemos a la duquesa de Dino una de las observaciones más agudas que se han hecho sobre Alexander von Humboldt. Dice la duquesa, que conocía al dedillo la vida social de su tiempo:

I do not assert that he is absolutely radical, but his liberalism is of a very advanced type [. . .] Humboldt, however, is too clever to compromise himself, and though he makes himself conspicous to some extent, he is at bottom a relic of the few remaining elements of the eighteenth century.¹⁴

En efecto, a pesar de sus simpatías republicanas y de su adhesión a la Revolución francesa, a pesar de haber visto nacer el movimiento romántico, a pesar de haber atisbado antes que Bolívar los albores de la inde-





pendencia de Latinoamérica, Humboldt fue, sobre todo, un hombre del Siglo de las Luces. Lo evidencian su espíritu práctico, el reconocimiento de su propia modernidad, de horror a la metafísica, su fe en la razón y en la nueva ciencia, su gusto por los viajes y por la geografía de la naturaleza, su curiosidad insaciable, el rechazo de la violencia y el respeto a las leyes de los distintos países en los cuales residió. Pero tampoco es posible despacharlo poniéndole una etiqueta de barón progresista. Alexander von Humboldt fue una personalidad compleja y contradictoria, un tanto cercana a la de Goethe, de quien fue gran amigo. Miraba con desdén a la burguesía y siempre renunció a enriquecerse, pero sus estudios sobre las minas de México y sus tablas estadísticas sobre Cuba estaban destinadas a los inversionistas; sus ideas eran incuestionablemente republicanas, pero por mucho tiempo estuvo al servicio directo de los príncipes de Europa; fue un incansabale explorador y un científico amigo de la soledad, pero también fue un cortesano, un diplomático y un asiduo a los grandes salones de la aristocracia; sentía una auténtica simpatía por los latinoamericanos, pero aprobó el despojo de México y se negó a abogar públicamente por la libertad de Centroamérica; odiaba el despotismo feudal de los zares, pero pocas veces fue tan feliz como cuando se le invitó a viajar por las Rusias; tenía terror a verse mezclado en política, la que aborrecía, pero a los ochenta años, siendo consejero real, se dejó arrastrar por los acontecimientos de 1848 y los berlineses lo vieron marchando al frente de la manifestación popular que pedía la abdicación del rey.

Pienso que estas grandes contradicciones de Humboldt se dan por el hecho de haber sido un hombre del siglo xvIII que, sin detenerse intelectualmente, vivió demasiado. Nació en los tiempos de Voltaire y Rousseau y sobrevivió a Goethe, a Hegel y a Comte; vio nacer y morir el Romanticismo, y es posible que al final de sus días leyera Madame Bovary. En lo político, le tocó vivir de cerca el Despotismo Ilustrado, la Revolución francesa, el Directorio, el Consulado y el Imperio, la Restauración y la época de Metternich, el clima revolucionario de 1848, la Segunda República, el Segundo Imperio y el surgimiento de Bismarck. Con relación a América, conoció directamente el gran proyecto de Jefferson y comunicó a Bolívar el sueño de la independencia; contribuyó a la abolición de la esclavitud y fue el primero en notar la conveniencia del canal de Panamá; finalmente, vio con desilusión la turbulencia política que desintegraba a las jóvenes repúblicas latinoamericanas.

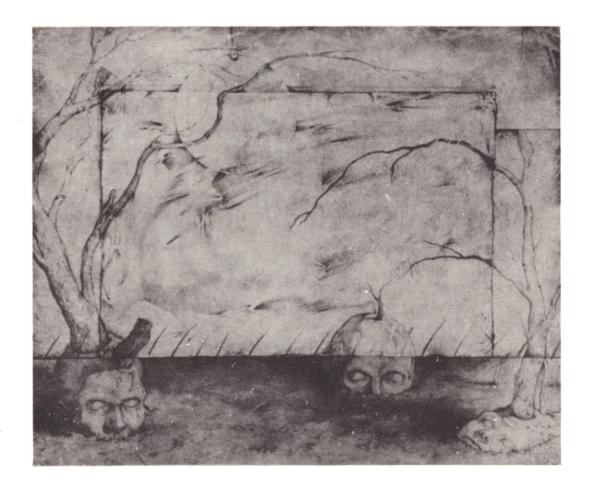
Pienso, también, que el cuadro de la explosión en la catedral que abre y cierra El siglo de las luces, expresa muy bien lo que fue la experiencia vital de Humboldt, en la que coexistía, detenido en una suerte de coágulo, el impacto de la época de las grandes marejadas del pensamiento, de la ciencia, de la política y de las artes, junto a las apolíneas bóvedas y columnatas del mundo clásico. En todo caso, la presencia de Humboldt se proyecta a lo largo de toda la novela de Carpentier. Los rasgos con que el autor caracteriza La Habana de comienzos del xix tienen su fuente más directa en el Ensayo político sobre la isla de Cuba, 15 fruto de las dos estancias del sabio en la ciudad (1800-1801, y 1804) y de las noticias que tuvo de Cuba hasta 1815. Hay, sin embargo, huellas menos visibles del paso de Humboldt en El siglo de las luces. Por ejemplo: los protagonistas de la novela salen de Cuba por el surgidero de Batabanó, lugar bastante insólito en la época, que también fue el punto de salida de Humboldt; la descripción siguiente de las aguas del sur de Cuba se funda en las observaciones de Humboldt: las reflexiones filosóficas de Esteban a partir de la contemplación de un caracol caribeño, parecen arrancadas de una página de Cosmos; el pasaje legendario sobre los antiguos caribes, los petroglifos de Teperumene y el viejo tráfico de amuletos de piedra verde a través del Orinoco, se deben a notas de Humboldt trasladadas a su Voyage aux régions équinoctiales; Jorge, el esposo de Sofía, pertenece a la rica familia de los O'Farril, cuyo jefe, precisamente, fue el anfitrión, e incluso, prestamista de Humboldt durante su primera estancia en La Habana; finalmente, la descripción de Jorge y de su singular vestimenta, se corresponde con la apariencia de Humboldt en un retrato suyo de la época:

Y al punto trajo Sofía a su marido: era un hombre delgado, que podía tener unos veinticinco años, a pesar de los treinta y tres cumplidos, cuyo semblante era hermoso por la finura y nobleza de las facciones, la despejada anchura de la frente, la boca sensual aunque un tanto fría y desdeñosa. Esteban, que temía vérselas con un chato aprendiz de negociante, parlero y superficial, quedó bien impresionado por el personaje, aunque observando que en su porte, actitudes y vestidos, cultivaba el estilo de la condescendiente seriedad, de la diferencia distante, de la leve melancolía que, con una preferencia por las ropas oscuras, los cuellos anchos y flojos, los peinados aparentemente descuidados, constituían una característica nueva entre los jóvenes que, de pocos años a esta parte, se hubiesen educado en Alemania. . . 16

También, las ideas políticas, sociales y económicas

que sustenta Sofía a la vuelta de Esteban, se pueden leer en el libro de Humboldt sobre Cuba, quien, por cierto, debió llegar a La Habana en los días en que Sofía embarcaba en el *Arrow*.

Pero, en realidad, pienso que la presencia de Humboldt en la novela de Carpentier tiene momentos mucho más importantes. La fatiga existencial que trae Esteban a La Habana después de haber constatado el fracaso de la revolución en Francia y en sus colonias, es la misma fatiga que muestra Humboldt, quien, luego de haber visto recurrir la historia, se consolaba pensando que, después de todo, "centuries are but seconds in the development of the human race. . . The ascending curve is formed of smaller curves, and it is exceedingly unconfortable if one happens to live in one of the recessional oscillations". 17 Por otra parte, hallo las siguientes palabras de Esteban muy cercanas a Humboldt: "Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Cuidémonos de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras [. . .] No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mis-



mo". 18 Y, sin embargo, Humboldt en Berlín, y Esteban en Madrid, se lanzan a la calle pese a su incurable escepticismo político. ¿Por qué? Acaso la respuesta se halle en las últimas palabras de Sofía: "¡Hay que hacer algo!". 19

En todo caso, uno de los textos matrices de El siglo de las luces parece residir en el "faraway" de Humboldt, en el tiempo de Humboldt, en las contradicciones de Humboldt. Creo que las duras objeciones de Carpentier al método del escritor-viajero, ya sea su viaje a un espacio del presente o del pasado, deben verse, sobre todo, como un intencionado exorcismo para librarse de su propio método de construir narrativas. El remedio que ofrece a cambio, no convence. Su opinión al respecto puede tomarse como un embuste o como un gesto astuto de simulación: ". . . creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas, por no haber sido nombradas, exigen un largo, vasto, paciente proceso de observación". 20 Luego sólo se trata de una cuestión de perseverancia, de dedicación, de un lento pero seguro peregrinar hacia el centro del otro. Evidentemente, Carpentier sabe que tal travesía es imposible. Lo ha dicho claramente en "El Camino de Santiago", en "Viaje a la semilla", en "Semejante a la noche", en El acoso, en Los pasos perdidos, y lo repetirá, más adelante, de una manera definitiva, en El arpa y la sombra, su autobiografía ficticia. Sabe que su logocentrismo le impidió perderse en el espejismo de la selva o de la ciudad, como ocurriría con García Márquez y con Lezama Lima. Pero también sabe que estar del lado de "allá" o del lado de "acá" no hace la diferencia, o mejor, la différance,21 y tal vez por eso no aventuró su oficio a fondo por el territorio incierto de su otredad americana. Sabe (todo escritor lo sabe; todo lector lo sabe) que lo que Barthes habría de llamar "faraway" no sólo se refiere a la distancia insalvable que separa al viajero del lugar que visita, sino que, esencialmente, se refiere a la distancia comprometida en todo viaje fuera de nuestra piel, al aplazamiento que implica toda lectura, al intento vano de significar un texto. Sabe —en su caso hay que descartar toda inocencia que su relato, como cualquier otro discurso, es un viaie a lo imposible. En sus confesiones de muerte, por boca de Colón, el ícono que elige para auto-deconstruir su propia Obra, nos dice sombríamente:

Y esta luz de otoño, a pesar de que estamos en mayo, que me saca de mis recuerdos de las Islas Resplandecientes donde [. . .] me esperaba el Demonio para hacerme caer en sus trampas. Y la constancia de tales trampas está aquí, en estos borradores de mis relaciones de viajes, que tengo bajo la almohada, y que ahora saco con mano temblorosa —asustada de sí misma— para releer lo que, en estos postreros momentos, tengo por un vasto Repertorio de Embustes.²²

Y más adelante:

Cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antruejos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria [. . .] llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujamán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas.²³

Finalmente, concluye sus confesiones:

Fui el Descubridor-descubierto, puesto en descubierto; y soy el Conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué allá, y, desde entonces, son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda, me confieren, ante mí mismo, una talla épica [. . .] Y ahora que entras en el Gran Sueño de nunca acabar, donde sonarán trompetas inimaginables, piensas que tu única patria posible [. . .] es aquella que todavía no tiene nombre, que no ha sido hecha imagen por palabra alguna. Aquello que todavía no es Idea; no se hizo concepto, no tiene contorno definido, contenido ni continente. Más conciencia de ser quien es en tierra conocida y delimitada la posee cualquier monicongo de allá que tú, marino, con tus siglos de ciencia y teología a cuestas. Persiguiendo un país nunca hallado [. . .] fuiste transeúnte de nebulosas, viendo cosas que no acababan de hacerse inteligibles, comparables, explicables [. . .] Anduviste en un mundo que te jugó la cabeza cuando creíste tenerlo conquistado y que, en realidad, te arrojó de su ámbito, dejándote sin acá y sin allá.

Nadador entre dos aguas, náufrago entre dos mundos, morirás hoy, o esta noche, o mañana, como protagonista de ficciones. . .²⁴

Así, el discurso carpenteriano se auto-confiesa en esta suerte de novela-epílogo, al tiempo que repite el prefacio "faraway" de Barthes. El arrepentimiento de uno pasa a ser la advertencia del otro, y ese encuentro en la función de la bisagra (abrir de un lado y cerrar del otro) es, precisamente, el puente levadizo que interrumpe, separa y aplaza, el Viaje en tanto que metáfora ha-



cia la Verdad, en tanto que detour hacia el Significado Trascendental. El trayecto, pues, ha sido inútil.

Pero, "¡Hay que hacer algo!", dice Sofía. Y Esteban, y Humboldt, y Schomburgk, y Colón, y todos, salimos a viajar hacia el *otro* (hacia el Deseo), a leer al otro, a escribir al otro, a releerlo y a reescribirlo para hacer posible, al menos, la ficción.

Notas

- ¹ Alejo Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tientos y diferencias*, La Habana, Ediciones Unión 1966, p. 11.
- ² Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. XXIV.
- ³ Roberto González-Echevarría, Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home, Ithaca, Cornell University Press, 1977, p. 173.
- ⁴ Roland Barthes, *Empire of Signs*, Nueva York, Hill and Wang, 1982, p. 3.
- ⁵ Tomo la aporía de Zenón de Elea no en el sentido de que el movimiento es imposible; lo que es imposible es la llegada.
 - ⁶ Me refiero, claro está, a *El arpa y la sombra*, de 1979.
 - ⁷ Carpentier, Tientos y diferencias, p. 19.
- ⁸ Richard Schomburgk, *Travels in British Guiana 1840-1844* Georgetown, B.G., 1922.
 - 9 R. González-Echavarría, op. cit., pp. 175-180.

- ¹⁰ Robert Schomburgk, A Description of British Guiana [1838], Nueva York, A. M. Kelley, 1970.
- ¹¹ Alexander von Humboldt, Voyage aux régions équinoctiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804, París, 1807-1839.
- ¹² Alejo Carpentier, "La Gran Sabana: Mundo del Génesis", en Letra y Solfa I, Buenos Aires, Ediciones Nemont, p. 109.
- ¹³ Alejo Carpentier, "La Biblia y la ojiva en el ámbito del Roraima", *ibid.*, pp. 120-121.
- 14 Helmut de Terra, The Life and Times of Alexander Von Humboldt 1769-1859, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1955, p. 345.
- ¹⁵ R. González-Echeverría, op. cit., p. 228n. Cito: "Carpentier's most direct source for this background is Humboldt's Ensayo político sobre la isla de Cuba [1826] (Havana, 1960). Some of the descriptions of Havana in the first chapter of the novel come from this book." Especialmente, el barro en las calles, el olor a tasajo, el trajín comercial.
- ¹⁶ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 249.
 - ¹⁷ H. de Terra, op. cit., p. 345.
 - ¹⁸ Alejo Carpentier, El siglo de las luces, p. 253.
 - ¹⁹ *Ibid.*, p. 339.
 - ²⁰ Alejo Carpentier Tientos y diferencias, p. 12.
- ²¹ Veáse el seminal ensayo de Jacques Derrida, "La différance", en *Théorie d'Ensemble*, París, Seuil, 1968.
- ²² Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, La Habana, Letras Cubanas, 1979, p. 88.
- ²³ *Ibid.*, p. 126. "Retablo de Maravillas" es, casi con certeza, una alusión a "lo real maravilloso".
- ²⁴ *Ibid.*, pp. 129-130. Nótese la deconstrucción que hace Carpentier de la opisición binaria *acá-allá*. En realidad, el tema de la novela puede postularse como el intento de desmantelar la reducción que supone tal conflicto, mismo que, por otra parte, domina, en gran medida, tanto su obra narrativa como ensayística.