

# «EL CAMINO DE SANTIAGO», DE ALEJO CARPENTIER, Y EL CANON PERPETUUS, DE JUAN SEBASTIAN BACH: PARALELISMO ESTRUCTURAL

POR

ANTONIO BENITEZ ROJO

*Amherst College*

«La música está presente en toda mi obra», dijo en una ocasión Alejo Carpentier<sup>1</sup>. En efecto, piénsese en los personajes de sus cuentos y novelas, algunos de ellos músicos profesionales y otros intérpretes aficionados de algún instrumento; o bien nótese la abundante percusión afroantillana que resuena en sus libros, orquestándose con antiguos y villancicos y romances, con Beethoven y Stravinski, con *Titina* y *Yes, we have no bananas today*. Pero en Carpentier la música también se halla presen-

---

<sup>1</sup> Véase conversación de Carpentier con César Leante, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», *Cuba*, 24 (1964), p. 33. También en Salvador Arias (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1977), p. 67.

La importancia de la música en la vida y la obra de Carpentier está suficientemente establecida. De ello da fe un vasto y heterogéneo material de referencia que incluye colaboraciones con músicos, promociones de conciertos, ediciones de discos y de programas de radiodifusión, investigaciones musicológicas y centenares de artículos de crítica. Para esto véase sobre todo su obra *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1946) y los artículos recogidos en *Letra y Solfa* (Caracas: Síntesis Dosmil, 1975) y en *Ese músico que llevo dentro* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980).

Sobre la presencia de la música en las novelas de Carpentier véanse, por ejemplo: Helmy F. Giacoman, «La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía 'Eroica' de Beethoven y la novela 'El acoso' de Alejo Carpentier», *Cuadernos Americanos*, 158, 3 (1968), pp. 113-129; Emil Volek, «Análisis del sistema de estructuras musicales de 'El acoso', de Alejo Carpentier», *Philologica Pragensia*, 12 (1969), pp. 1-24. Ambos trabajos aparecieron recogidos por Helmy F. Giacoman en su edición *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (New York: Las Américas Publishing Co., 1970). Véanse también Karen Taylor, «La creación musical en *Los pasos perdidos*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), pp. 141-153, y Leonardo Acosta, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981).

te de una manera menos legible, subyacente si se quiere. Me refiero a las estructuras propias de la música que es posible descubrir en ciertos textos, a veces delatadas por el propio autor.

Tal vez sea *Guerra del tiempo* (1958)<sup>2</sup> el libro donde sea factible percibir con mayor claridad y rapidez las dinámicas de distintas formas musicales. Se recordará que este volumen agrupa textos aparecidos total o parcialmente en publicaciones periódicas —«Semejante a la noche» (1952) y «El Camino de Santiago» (1954)— e incluso en forma de libros —*Viaje a la semilla* (1944) y *El acoso* (1956)<sup>3</sup>—. No me ocuparé ahora de estos dos últimos; *El acoso* ya ha sido estudiado en los términos que propongo, y la figura recurrente de *Viaje a la semilla* fue analizada por mí en otro lugar<sup>4</sup>. Corresponde a este trabajo demostrar la naturaleza musical de la estructura de «El Camino de Santiago».

Comenzaré la demostración con una anécdota.

En su edición del jueves 11 de mayo de 1747, el *Spensersche Zeitung*, un temprano periódico de Berlín, informaba la llegada del «famoso *Kap-pelmeister* de Leipzig, Herr Bach», al palacio real de Potsdam. La visita había tenido lugar cuatro días atrás, y había sido largamente esperada por Federico el Grande. El monarca, ardiente aficionado a la música de cámara, recibió con entusiasmo al viejo maestro, y manifestó el deseo de escucharlo en alguno de sus nuevos pianofortes. Luego de complacer a su anfitrión con una serie de brillantes improvisaciones, Bach le pidió un tema de su cosecha, con el objeto de desarrollarlo en una fuga. El rey suministró el tema, y la fuga fue compuesta y ejecutada simultáneamente bajo la admiración de la corte. Ya de regreso a Leipzig, Bach creó, a partir del «tema real», la llamada *Musikalisches Opfer*. Se recordará que este admirable conjunto de piezas consta de una sonata, dos fugas y diez cánones, constituyendo una de las muestras más notables y maduras de la música barroca<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Alejo Carpentier, *Guerra del tiempo* (México: Compañía General de Ediciones, 1958). Cito por la tercera edición (1966).

<sup>3</sup> Véase Roberto González Echevarría, «Notas para una cronología de la obra narrativa de Alejo Carpentier (1944-1954)», *Relecturas: Estudios de literatura cubana* (Caracas: Monte Avila Editores, 1976), pp. 75-93.

<sup>4</sup> «Bach y Carpentier: relaciones estructurales», leído en el XXI Congreso de Literatura Iberoamericana, San Juan, 3 al 7 de mayo de 1982. Aparecerá en la *Memoria* correspondiente.

<sup>5</sup> Sobre esta anécdota véase Hans Theodore David & Arthur Mendel, *The Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Co., 1945), pp. 305 y ss.; también Hans Theodore David, *J. S. Bach's Musical Offering. History, Interpretation and Analysis* (New York: Dover, 1972). Para una descripción y análisis de la *Opfer* puede consultarse esta

Los cánones de la *Opfer*, por sí solos, integran un grupo excepcional de piezas<sup>6</sup>. De los diez cánones, nueve fueron escritos de la manera más concisa posible, presentándose en calidad de enigmas que habían de ser resueltos. Un canon así escrito era llamado un *canon enigmaticus* (*canon enigma, puzzle canon*). De manera que, al enviarle Bach la obra al monarca, encabezada por una cumplida dedicatoria, le ofrecía de paso el placer de descifrar una de esas colecciones de acertijos, de las que tanto gustó el Siglo de las Luces. Sin embargo, las soluciones no fueron halladas hasta diecisiete años más tarde<sup>7</sup>. El honor le correspondió al músico Johann Christoph Oley, gran admirador de Bach<sup>8</sup>.

---

última obra. El texto musical lo he visto en Hans T. David, *Musical Offering by Johann Sebastian Bach. Authentic Text and Version for Practical Performance* (New York: G. Schirmer, Inc., 1944).

<sup>6</sup> Johann Gottfried Walther, en su *Musikalisches Lexicon*, define esta forma musical de la manera siguiente: «... a *Canone* is such a vocal or instrumental piece in which two, three, four or more voices can be performed from a single one; called thus for the reason that the opening voice must serve the others as a plumb line, from which not the slightest deviation is permitted.»

David & Mendel, de quienes he tomado la cita anterior, precisan que: «Walther's etymological explanation is not quite accurate. *Canon* specifically denoted the inscription indicating the manner in which a given line was to be performed.» *Op. cit.*, p. 309.

<sup>7</sup> David, *op. cit.*, p. 96. No obstante, las soluciones sólo deben tomarse como las más probables. Transcribo las opiniones de David sobre este tipo de canon: «When actually presented in its most concise notation, the canon is called a *canon clausus* ('close canon'). When, however, the parts are written in full, it is called *canon apertus* ('open canon'). In the original edition of the *Musical Offering*, all canons except one (No. 8) are given in abbreviated notation. Canons in abbreviated notation generally employ two or more clefs in order to specify the interval distance between the parts, and mark de entrance of the following parts by special signs; the specific character of the canon is also often indicated in the title. However, in reducing a canon to its most concise form, a composer might deliberately omit explaining titles and the indications of the place or pitch at which the successive voices are to enter. A canon thus presented is called a *canon enigmaticus* ('puzzle canon'). Examples are Nos. 9, 10 and 11 of the *Musical Offering*; to all three applies the inscription on the second of them: *Quaerendo invenietis* ('Seek and ye shall find').» *Ibid.*, p. 22.

<sup>8</sup> En realidad, el conjunto que hacen no sólo los cánones, sino todas las piezas de la *Musikalisches Opfer*, constituye un vasto enigma. En el ejemplar que Bach le envió a Federico, la página precedente al primer texto musical lucía la siguiente inscripción: *Regis Iusso Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resolua*, cuyas mayúsculas forman la palabra RICERCAR (buscar), nombre primitivo del arte de la fuga, ya en desuso.

Douglas R. Hofstadter opina: «... one cannot look deeply enough into the *Musical Offering*. There is always more after one thinks one knows everything. For instance, towards the very end of the *Six-Part Ricercar*, the one he declined

Coincidentemente, «El Camino de Santiago», *Viaje a la semilla* y «Semejante a la noche», narraciones que, en ese orden, aparecen en *Guerra del tiempo* bajo el rubro «Tres relatos», son, en términos morfológicos, comparables a tres cánones de la *Opfer*. El hecho de que las figuras de los siete cánones restantes no convengan genéricamente a la literatura inclina a pensar que, más que hallarnos ante una casualidad, nos encontramos frente a la consecuencia de un acto deliberado. Sobre todo si se considera que la forma de uno de estos tres cánones —el «Canon per tonos»— fue utilizada por primera vez en la *Musikalisches Opfer*.

Se propone entonces, aunque sólo a manera de hipótesis, el siguiente cuadro de analogías:

<i>Título de los relatos</i>	<i>Título de los cánones</i>
«El Camino de Santiago»	«Canon perpetuus a 2» (núm. 2)
<i>Viaje a la semilla</i>	«Canon a 2» (núm. 9)
«Semejante a la noche»	«Canon per tonos» (núm. 6)

Como se ve —reconocida ya la forma de sonata de *El acoso* tanto por la crítica como por el autor—, *Guerra del tiempo* cobraría así un carácter especial dentro de la obra carpenteriana. Sería una suerte de *suite*, compuesta por tres cánones y una sonata, interpretada por la literatura; esto es, una colección de textos unidos interna y externamente por relaciones que tienen su paradigma en el sistema de la música, particularmente en la *Musikalisches Opfer*, ya que este conjunto de piezas incluye también, como se dijo, una sonata.

El hecho de que Carpentier empleara para estos textos estructuras musicales que alcanzaron un impresionante grado de virtuosismo y complejidad con Bach, abre una importante y un tanto imprevista perspectiva

---

to improvise, Bach slyly hid his own name, split between two of the upper voices. Things are going on on many levels in the *Musical Offering*. There are tricks with notes and letters; there are ingenious variations on the King's theme; there are original kinds of canons; there are extraordinarily complex fugues; there is beauty and extreme depth of emotion; even an exultation in the many-leveledness of the work come through. The *Musical Offering* is a fugue of fugues [...], an intellectual construction which reminds me, in ways I cannot express, of the beautiful many-voiced fugues of the human mind.» Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (New York: Random House, 1980), p. 719.

No hay duda de que Carpentier conocía bien los misterios canónicos del barroco. Por ejemplo: «En época de *cánones enigmás*, de *cánones recurrentes*, de juegos contrapuntísticos inacabables, transformar un tema cualquiera en una suntuosa arquitectura sonora era prueba de maestría —del dominio del oficio—.» Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias* (Montevideo: Arca, 1967), p. 46.

para la investigación de las raíces de su reputado «estilo barroco», al menos en lo que se refiere a su hilo de intertextualidad músico-literaria. Pero, naturalmente, estas consideraciones van más allá del propósito del presente trabajo, cuyo objetivo se limita a poner de relieve el paralelismo estructural de tipo genérico que existe entre el «Canon perpetuus a 2» de la *Opfer* y «El Camino de Santiago».

La estructura genérica del «Canon perpetuus a 2»<sup>9</sup> la podemos encontrar en las piezas para niños llamadas en inglés *rounds*, de las cuales son conocidos ejemplos «Three Blind Mice», «Row, Row, Row Your Boat» y «Frère Jacques»<sup>10</sup>. El canon exige que dos o más voces entren escalonadamente, superponiéndose, para cantar el mismo tema, en el mismo tono, con la misma entonación y con el mismo tiempo. Dada esta regla, es preciso hallar un tema que armonice con sus copias escalonadas, pues cada una de las notas debe desempeñar una doble función: la de ser parte de la melodía del tema y la de ser parte de la armonización de éste. El canon resulta perpetuo, ya que la primera voz, la que canta el tema propiamente dicho, estará siempre adelantada un lapso de tiempo, digamos un compás, con respecto a la segunda voz. Así, cuando la primera voz termina el último compás del tema, la segunda voz termina el penúltimo compás de la copia del tema. Como se comprende, la segunda voz sólo alcanzará a la primera en el infinito. Por consiguiente, el número de temas y copias se puede repetir hasta el infinito. A los propósitos prácticos, naturalmente, se hace detener el canon en un momento dado, que resulta agradable al oído. De este modo hay un final aparente y finito y otro verdadero que se posterga perpetuamente.

A manera de ejemplo, disponemos las notas de la escala según las exigencias del canon:

Tema:	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi	...
Copia:	—	—	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	...

En seguida salta a la vista el carácter recurrente de la primera voz (tema) y el carácter mimético de la segunda voz (copia), luego de un período de silencio en el cual sólo canta la primera voz. Al iniciar la segunda voz su canto, vemos que los sonidos correspondientes a *mi* y a *do* se superponen, observándose así la doble función de las notas de la cual se ha hablado más arriba: *do* y *mi* son notas de la melodía del tema (en este caso la escala de siete notas) y, a la vez, parte de la armonización de éste (intervalo de tercera). Al ser imitativa la segunda voz,

<sup>9</sup> Para una descripción y análisis de este canon véase David, *op. cit.*, pp. 17, 23, 36-37, 47-49, 75, 157-158.

<sup>10</sup> Hofstadter, *op. cit.*, p. 8.

su canto también es recurrente. De ahí que los pares *mi-do, fa-re, sol-mi*, etcétera, se repitan invariablemente hasta el infinito, o hasta que se decida poner término al canon. Es fácil ver que cualquier esquema que se adopte para representar la dinámica estructural de este género de canon ha de expresar una figura circular, puesto que, concluido el tema, se entra de nuevo en él; puesto que, concluida la copia del tema, se entra de nuevo en ella; puesto que, concluido el canto armónico de ambas voces, se entra de nuevo en él (la segunda aparición de *mi-do* en el ejemplo). La propiedad más notable de esta estructura es ordenar una dinámica finita y cerrada, a la cual responde el tema (la escala de *do* a *si* en el ejemplo) y su copia, así como su canto armónico (desde *mi-do* hasta *re-si*); y una dinámica infinita y abierta, expresada por la perpetua recurrencia del tema, de su copia y de la armonización de ambos cantos. Por supuesto, esta ambivalencia es irracional: la trayectoria del tema, digamos, supone un tránsito de 360°, lo cual supone a su vez una *pérdida* de tiempo; pero al recurrir el tema se entra de nuevo en el *mismo momento* en que éste comenzó a describirse, lo cual liquida la noción de tiempo, pues se ha visitado el pasado.

Aun teniéndose una vaga idea de la estructura de «El Camino de Santiago», se perciben ciertas analogías generales entre el canon descrito y este relato. Por ejemplo, se aprecia que en el relato parecen repetirse situaciones; o bien se repara en que el título «El Camino de Santiago» apela, como el canon, a dos magnitudes: una terrena, cerrada y finita (la red de caminos que desde el centro de Europa se extendía hasta Santiago de Compostela, haciendo viable la peregrinación al legendario sepulcro del apóstol), y otra cósmica, abierta, infinita (la Vía Láctea, también Camino de Santiago).

De estas dos dinámicas, sin embargo, la *dominante* es aquella que hace posible el movimiento perpetuo. Su acción se expresa en el período de retardo de la copia con respecto al tema; este silencio o vacío genera en la horizontal del sintagma la repetición del tema, el cual, al no poder disminuir el tiempo de su marcha, se ve impedido de aguardar a la copia de la misma manera que un objeto móvil no puede aguardar a su sombra; por otra parte, en el plano del paradigma, origina el cuerpo armónico, establece la densidad de la *armonía* (piénsese que de entrar la copia al unísono con el tema tendríamos dos voces idénticas desde el punto de vista vibratorio, es decir, una *melodía*). De manera que la copia, al *diferenciarse* del tema en términos temporales y espaciales (sintagma y paradigma), hace factible la forma del «Canon perpetuus», incluso le confiere su nombre genérico. Como se comprende, este canon, dominado por la dinámica que lo impulsa hacia el infinito, no tiene un

*centro* que podamos localizar. Claro, al hacerse detener arbitrariamente en un momento dado, tendremos la ilusión de un principio y un final, pues entonces se hará prevalecer la idea de que ha transcurrido tiempo desde la primera nota hasta la última, y no se reparará en que luego de la última viene inevitablemente la primera. No obstante, la acción de esta dinámica, a pesar de ser menos activa que la dominante, procede de la estructura; sin ella tampoco habría «Canon perpetuus». A la acción de ambas dinámicas se debe la paradoja *tiempo-no-tiempo*.

Naturalmente, si se pretende probar una relación de isomorfismo entre el canon y el relato habrá que hallar en éste la presencia de las propiedades estructurales de aquél. Esto, como es de prever, con las limitaciones del caso. Por ejemplo, en el canon los cantos del tema y de la copia se escuchan simultáneamente en el registro armónico. Pero en la escritura no es posible extender este mismo hecho sonoro a dos discursos. Igual sucede con el lenguaje. Puede hallarse una equivalencia entre la nota musical y el fonema, pero en música no existe nada parecido a la *palabra*, por cuanto un conjunto de notas musicales no porta un concepto, un *significado*. En la música, al ser ésta un «ars combinatoria» del significante, es factible distinguir las distintas voces en su momento de paradigma mientras discurren por la línea del sintagma. Esto lleva a la percepción continua de una *totalidad*, de una matriz algebraica que se escucha simultáneamente en sus dimensiones verticales y horizontales al tiempo que se va completando. Posibilita incluso que, al hallarnos ante la fórmula musical de *tema y variaciones*, podamos superponer el recuerdo del tema escuchado a las figuras que hacen las distintas variaciones, y a la vez superponer el recuerdo de la última variación a la que se está escuchando<sup>11</sup>.

Pero el hecho incuestionable de que la música y la escritura son dos sistemas distintos de intercambio, en modo alguno presupone que ciertas estructuras no sean intercambiables entre ellos, en tanto que sistemas de dinámicas con funciones análogas en el polo estructurante o transformacional<sup>12</sup>. Se entiende, pues, que lo que cambia, digamos, entre un canon y un relato no es necesariamente la estructura, que puede o no ser la misma, sino el «vehículo inmediato de la estructura»<sup>13</sup>.

Apuntadas estas necesarias consideraciones, volvemos la vista a «El Camino de Santiago».

<sup>11</sup> Véase Claude Lévi-Strauss, «Myth and Music», *Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1979), pp. 44-54.

<sup>12</sup> Véase Jean Piaget, *Structuralism* (New York: Harper & Row, 1971), pp. 10-13.

<sup>13</sup> Véase Jan Mukarovsky, *Structure, Sign and Function*, John Burbank & Peter Steiner, eds. (New Haven: Yale University Press, 1977), p. 78.

En atención a que la pieza de Bach es un «Canon enigmaticus», parecería imperativo empezar a deshilvanar el texto por alguna señal provocativa dejada por el autor con toda intención.

Al leer el texto de corrido se percibe en seguida una *inesperada* relación entre el capítulo X y el capítulo IV; esto es, al adentrarnos en X (en adelante, y en la medida de lo posible, se obviará la palabra «capítulo») recordamos situaciones y frases ya leídas en IV. Por supuesto, esta evidencia supone un cotejo:

... y se ve Juan empujado al cabo de un callejón donde un indiano embustero ofrece, con grandes aspavientos, como traídos del Cuzco, dos caimanes rellenos de paja. Lleva un mono en el hombro y un papagayo posado en la mano izquierda. Sopla un gran caracol rosado, y de una caja encarnada sale un esclavo negro, como Lucifer de auto sacramental, ofreciendo collares de perlas melladas [...]. Al reír muestra el negro los dientes extrañamente tallados en punta y las mejillas marcadas a cuchillo, y agarrando unas sonajas se entrega al baile más extravagante, moviendo la cintura como si se le hubiera desgajado, con tal descaro de ademanes, que hasta la vieja de las panzas se aparta de sus ollas para venir a mirarlo (IV, pp. 34-35).

Un día de feria, al cabo de una calle ciega, está Juan el Indiano pregonando, a gritos, dos caimanes rellenos de paja que da por traídos del Cuzco, cuando lo cierto es que los compró a un prestamista de Toledo. Lleva un mono en el hombro y un papagayo posado en la mano. Sopla un gran caracol rosado, y de una caja encarnada sale Golomón, como Lucifer de auto sacramental, ofreciendo collares de perlas melladas [...]. Al reír muestra el negro los dientes tallados en punta y las mejillas marcadas a cuchillo, de tres incisiones, a usanza de su pueblo, y, agarrando unas sonajas, se entrega al baile, moviendo la cintura con tal desencaje que hasta la vieja de los mondongos y las panzas se aparta de su tenducho, arrimado al Arco de Santa María, para venir a mirarle. Como en Burgos se gusta ya de la zarabanda, el guineo y la chacona, muchos lo celebran, pidiendo otra novedad del Nuevo Mundo (X, p. 70).

La riqueza de esta comparación prueba ser insospechada, pero de momento sólo nos detenemos en una de sus entregas: *entre IV y X ha transcurrido tiempo*. En efecto, los dientes tallados en punta que exhibe el negro ya no resaltan «extrañamente». Tampoco las señales de sus mejillas tienen ahora un aire de novedad, y se las distingue como «tres incisiones» —antes «marcas» indiferenciadas— que el negro luce a la «usanza de su pueblo». Pero, sobre todo, ahora su baile no es «el más extravagante» ni llama la atención por el «descaro de sus ademanes»,



puesto que «en Burgos se gusta ya de la zarabanda, el guineo y la chacona». Esto es, en IV, el «tocado» del negro y su «danza», significantes de sistemas articulados y codificados, a los cuales puede extenderse el modelo lingüístico, no son descodificables por los habitantes de Burgos; para ellos se trata de nuevos «lenguajes» que no hallan puntos coincidentes en la trama de su tradición cultural<sup>14</sup>. En X, sin embargo, tanto los dientes afilados del negro como su tatuaje facial son identificados e interpretados por las gentes de Burgos; igual sucede con los bailes sincréticos del Nuevo Mundo, de los cuales «se gusta ya». Es que entre IV y X el tiempo ha pasado, y en esos ¿años? Castilla la Vieja, dada una repetida *presencia* de esclavos africanos y danzas americanas, que han fluido desde Sevilla, ha aprendido a «leer» los nuevos significantes y a hacer distinciones entre ellos.

Pero las mayores diferencias se observan en el diálogo que ambos Juanes sostienen en la taberna:

El negro seca el mono con un pañuelo mientras el papagayo se dispone a echar un sueño, posado en el aro de un tonel. Pide vino el indiano, y empieza a contar embustes al romero. Pero Juan, prevenido como cualquiera contra embustes de indianos, piensa ahora que ciertos embustes pasaron a ser verdades. La Arpía Americana, monstruo pavoroso, murió en Constantinopla, rabiando y rugiendo. La tierra de Jauja había sido cabalmente descubierta, con sus estanques de dobletes, por un afortunado capitán llamado Longores de Sentlam y de Gorgas. Ni el oro del Perú ni la plata del Potosí eran embustes [...]. El indiano, achispado por el vino, habla luego de portentos menos pre-

---

<sup>14</sup> Esto, como se sabe, fue visto ya por Saussure. En atención a la claridad, práctica en un caso y teórica en el otro, con que este fenómeno ha sido observado, tomo citas de Edward Sapir y de Dorothy Lee en Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley: University of California Press, 1977), pp. 29-32: «I found it was difficult or impossible to teach an Indian to make phonetic distinctions that did not correspond to 'points in the pattern of his language' however these differences might strike our objective ear, but that subtle, barely audible phonetic differences, if only they hit the 'points in the pattern' were easily and voluntarily expressed in writing.» Edward Sapir, *Language* (New York: Harcourt Brace, 1921), p. 56, nota. Y también: «... a member of a given society—who, of course, codifies experienced reality through the use of the specific language and other patterned behaviour characteristics of his culture— can actually grasp reality only as it is presented to him in this code. The assumption is not that reality itself is relative, but that it is differently punctuated and categorized by participants of different cultures, or that different aspects of it are noticed by, or presented to, them.» Dorothy Lee, «Lineal and Nonlinear Codifications as Reality», Edmund Carpenter & Marshall McLuhan (eds.), *Explorations in Communications* (Boston: Beacon Press, 1960), pp. 136-154.

gonados: de una fuente de aguas milagrosas, donde los ancianos más encorvados y tullidos no hacían sino entrar, y al salirles la cabeza del agua, se les veía cubierta de pelos lustrosos, las arrugas borradas [...]. Hablaba del ámbar de la Florida, de las estatuas de gigantes vistas por el otro Pizarro en Puerto Viejo, y de las calaveras halladas en Indias con dientes de tres dedos de gordo, que tenían una oreja sola, y ésa, en medio del colodrillo. Había, además, una ciudad hermana de la de Jauja, donde todo era de oro [...]. «¡Ni que fueran alquimistas sus moradores!» —exclama el romero atónito (IV, pp. 35-36).

Ahora Golomón seca el mono con un pañuelo, mientras el papagayo se dispone a echar un sueño, posado en el aro de un tonel. Pide vino el indiano y comienza a contar embustes al romero llamado Juan. Habla de una fuente de aguas milagrosas, donde los ancianos más encorvados y tullidos no hacen sino entrar, y al salirles la cabeza del agua se la ve cubierta de pelos lustrosos, las arrugas borradas [...]. Habla del ámbar de La Florida, de las estatuas de gigantes vistas por Francisco Pizarro en Puerto Viejo, y de las calaveras con dientes de tres dedos de gordo, que tenían una oreja sola, y ésa, en medio del colodrillo. Pero Juan el Romero, achispado por el vino bebido, dice a Juan el Indiano que tales portentos están ya muy rumiados por la gente que viene de Indias, hasta el extremo de que nadie cree ya en ellos. En Fuentes de la Eterna Juventud no confiaba nadie ya, como tampoco parecía fundamentarse en verdades el romance de la Arpía Americana que los ciegos vendían, por ahí, en pliego suelto. Lo que interesaba era la ciudad de Manoa, en el Reino de los Omeguas, donde quedaba más oro por tomar que el que las flotas traían de la Nueva España y el Perú (X, pp. 71-72).

No hay duda de que entre estos últimos fragmentos de IV y X también media un lapso de tiempo. Nótese en X el frecuente uso del *ya* y empleo del *ahora* y el *antes*. En IV se habla de «portentos menos pregonados», como resulta ser una vaga «fuente de aguas milagrosas». En X, sin embargo, el romero replica que «tales portentos están *ya* muy rumiados», y que en «Fuentes de la Eterna Juventud no confiaba nadie *ya*». Así, la fuente milagrosa, la Arpía Americana y las calaveras con dientes de tres dedos de grueso y una oreja en el colodrillo han dejado de ser portentos para convertirse en embustes. También puede constatare el paso del tiempo en el dato de que, en IV, los ciegos «terminan de cantar la portentosa historia de la Arpía Americana» (p. 32), pero en X ésta ya ha sido impresa y los ciegos la venden «por ahí, en pliego suelto» (p. 72).

Es posible entonces asegurar que entre IV y X, a pesar de las situaciones y frases que se repiten, el texto informa que ha transcurrido tiem-

po. ¿Cuánto tiempo? La cronología de la acción del relato ya ha sido establecida por Sharon Magnarelli con rigor ejemplar, y la damos por correcta<sup>15</sup>. El cuadro cronológico es el siguiente:

1568, primavera.	I	Juan en Flandes. Observa un barco apes- tado.
1568, primavera.	II	Juan en Flandes. Enferma de peste. Pesa- dilla. Curación. Promesa.
1568, verano.	III	Peregrinación por el Camino de Santiago. Francia.
1568, a finales del verano.	IV	Juan en Burgos. Diálogo con el Indiano.
1568, septiembre.	V	(1. <sup>a</sup> parte del capítulo) Juan rompe su promesa. Camino de Sevilla para embar- car al Nuevo Mundo. Reencuentro con el Indiano.

<sup>15</sup> Véase su importante ensayo «'El Camino de Santiago' de Alejo Carpentier y la picaresca», *Revista Iberoamericana*, 86 (1974), pp. 65-86. Todas las fechas establecidas por Sharon Magnarelli se sostienen al ser sometidas al cotejo histórico. No obstante, habría que aclarar algunos puntos. Por ejemplo, dado que el gobierno de Alba en Flandes se extendió desde 1567 hasta 1573, el año de inicio de la acción del relato que ofrece la investigadora (1568) podría resultar un tanto aventurado si sólo se ofrece como base cronológica las tres batallas en que había participado Juan, cuyas fechas y nombres respectivos no aparecen en el relato. Pero, en efecto, 1568 es el año correcto. Desde 1569 hasta 1572 los temerarios «mendigos del mar» bloqueaban la costa de Flandes, al punto que Alba tenía que abastecerse por tierra. Esta contingencia hacía muy improbable la llegada del barco apesgado que observa Juan, al comienzo del relato, en otro año que no fuera 1568. Véase Will & Ariel Durant, *The Age of Reason Begins* (New York: Simon & Schuster, 1961), p. 447.

También es oportuno aclarar que la estancia de Juan en La Habana debe situarse en los alrededores de 1560, y no de otra fecha. El texto expresa que «Doña Violante, la esposa del antiguo gobernador, es zorra vieja que tiene comercio deshonesto con sus esclavos» (p. 47). Se trata de Violante de Angulo, viuda de Gonzalo Pérez de Angulo, que gobernó a Cuba entre 1550 y 1557, año en que murió, habiendo sido sucedido muy poco antes por Diego de Mazariegos (1557-1565). Ahora bien, los comadreo e insidias a que alude el texto dejaron su huella en la historia de La Habana. Las autoridades civiles y religiosas se escandalizaron cuando Mazariegos, que había perdido a su mujer e hijos en el naufragio del barco que lo conducía a Cuba, tomó como amante a Francisca de Angulo, hija del «antiguo gobernador» y de Doña Violante, teniendo con ella tres hijos ilegítimos. Como es de suponerse, Doña Violante volvió contra Mazariegos todas sus armas. El gobernador no se quedó atrás, produciéndose en el seno de la sociedad habanera de la época una feroz batalla de calumnias y verdades. No obstante las presiones eclesiásticas, Mazariegos, altivamente, aguardó a que Doña Violante muriera para casarse con su hija, lo cual ocurrió en 1563. Esto permite situar a Juan en La Habana en 1560 o en sus vecindades más inmediatas. Véase, sobre todo, Irene Aloha Wright, *The Early History of Cuba* (New York: Macmillan, 1916).

Pero en la segunda parte de V las fechas se barajan. Juan sale rumbo a las Indias en mayo, pero no es posible precisar el año. Sharon Magnarelli halló, en el *Catálogo de pasajeros a las Indias*, que algunos de los viajeros que en el texto aparecen en la misma hoja de registro en que queda asentado Juan como «Juan de Amberes», partieron hacia el Nuevo Mundo en 1510, 1512, 1514, 1527 y 1535<sup>16</sup>. Además, al llegar Juan a La Habana se gana malamente la vida «tocando el tambor cuando había un navío a la vista» (p. 48), y este singular oficio lo identifica como el «Juan de Emberas, que tocaba el tambor cuando había un navío a la vista», en La Habana del 1557<sup>17</sup>. Más adelante, al huir de la ciudad y buscar refugio en un palenque, se encuentra con un hugonote sobreviviente de la matanza perpetrada en La Florida por Pedro Menéndez de Avilés, hecho que ocurrió en 1565. Esta inconsistencia histórica del texto se sostiene hasta el capítulo XI. Pero aquí leemos: «En Valladolid los recibe el hedor de un brasero, donde queman la mujer de uno que fue consejero del Emperador, en cuya casa se reunían los luteranos a oficiar» (p. 74). Este dato resulta en extremo interesante. Se refiere a Leonor de Cisneros, viuda del bachiller Antonio de Herrezuelo, proceso inquisitorial harto conocido por la doble retractación de la víctima. Murió quemada en Valladolid el 26 de septiembre de 1568, diez años después que su marido<sup>18</sup>. No es posible tomar como una mera coincidencia que la acción de los capítulos IV y XI transcurra en el mismo año. Esto obliga a precisar lo más posible las fechas respectivas de los dos encuentros de los Juanes en la taberna de Burgos. Es fácil fechar el segundo encuentro, pues XI comienza «Al día siguiente» (p. 75) de X. Juan se ha puesto en camino hacia Sevilla luego de pasar la noche con una moza del trato. Si alcanzó Valladolid el 26 de septiembre, por muy lenta que haya sido su marcha, ya un tanto errática, debió de salir de Burgos unas pocas jornadas atrás. Se puede estimar con cierta precisión que el encuentro de la taberna ocurrió en o en las inmediatas proximidades del equinoccio; esto es, el 22 de septiembre de 1568. Busquemos ahora la fecha del primer encuentro.

Se sabe que Juan, antes de caer enfermo, había participado en tres batallas (p. 22). Estas no pueden ser otras que las primeras de la Guerra de Flandes, pues se está en 1568, ya muy avanzada la primavera (p. 18), información del texto que excluye la batalla de Jemmingen, librada el

<sup>16</sup> Magnarelli, *op. cit.*, p. 84, nota.

<sup>17</sup> Carpentier, *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), p. 53. Cito por la segunda edición.

<sup>18</sup> Véase H. C. Lea, *History of the Inquisition in Spain*, IV (New York: 1906), p. 441.

21 de julio, ya pleno verano. Se alude, pues, a las batallas de Roermond, Daelhem (abril) y de Heiligerlee (23 de mayo). Esto sitúa los inicios de la acción del relato en los postreros días de mayo o en los primeros de junio. La enfermedad de Juan debió ocurrir a mediados de junio, ya que en el sueño de su delirio hay una referencia a la decapitación de Egmont:

... y luego fue, de repente, en un extraño redoble de cajas —muy picado, y sin embargo tenido en sordina [toque reglamentario en las ejecuciones]—, la llegada portentosa del Duque de Alba. Venía solo, sin séquito [impopularidad y responsabilidad de la ejecución], vestido de negro [Alba lloró a Egmont], con la gola tan apretada al cuello, adelantándole la barba entrecana, que su cabeza hubiera podido ser tomada por cabeza de degollado [la de Egmont, que murió degollado], llevada de presente en fuente de mármol blanco [a Felipe II, el maquinador de la ejecución] (pp. 23-24).

La ejecución de Egmont —junto con la de Horn— tuvo lugar el 5 de junio de 1568. Esto dejó las manos libres a Alba para marchar contra los Orange, situación que se expresa en el sueño: «sacó tres naranjas, que le abultaban bajo el entallado del jubón, y empezó a jugar con ellas» (p. 24). Por supuesto, las tres naranjas son los tres hermanos Orange. Entonces, considerando que Juan obtuvo permiso del tercio para irse de romero, y que las tropas de Alba dejaron Amberes para marchar contra Luis de Nassau a principios de julio, parece lógico situar la curación de la enfermedad en los últimos días de junio; esto es, al inicio del verano, lo cual se corresponde con: «el cielo estaba despejado y sereno. La Vía Láctea, por primera vez desde el pasado estío, blanqueaba el firmamento» (p. 25). Si esto es así, podemos estimar que Juan se puso en camino en la primera semana de julio<sup>19</sup>.

Ahora bien: Juan sigue el ramal del Camino de Santiago, conocido entonces por *Via Turonensis*, que servía de cauce a los romeros de Inglaterra, Flandes, la Alemania del Noroeste, el Artois, la Picardía y París; a partir de esta última ciudad, el itinerario era Orleáns, Tours, Poitiers, Saintes, Blayes, Burdeos, Dax y Bayona, en cuyo Hospital era costumbre reponer fuerzas para cruzar Roncesvalles (p. 28). Este itinerario se cumplía en unas ocho o nueve semanas. Antes de llegar Juan a Bayona, cuando atravesaba Las Landas, el texto indica que se aproximaba el otoño, pero que todavía era verano. Sin duda se está en agosto, aún en época

<sup>19</sup> A los efectos de cotejar el texto de este capítulo con los acontecimientos que tuvieron lugar en Flandes en tiempos de Alba puede consultarse Petrus Johannes Blok, *History of the People of the Netherlands*, III (New York: G. P. Putnam's Sons, 1900), pp. 40-78.

de peregrinaciones, antes de que las lluvias y vientos de otoño barran peligrosamente los pasos de los Pirineos. Esto se comprueba por otra indicación del texto, ya que al entrar en Bayona, Juan integra una fila de «más de ochenta peregrinos», procedentes de Alemania, Francia y Flandes (p. 28). Como de Bayona a Burgos habría entre quince y veinte jornadas, podemos estimar que la acción de IV sucede a mediados de septiembre de 1568; esto es, en o en las inmediatas proximidades del equinoccio, el 22 de septiembre de 1568<sup>20</sup>. Esta fecha se sostiene bien, puesto que, al entrar Juan a Burgos, comienza a llover, lo cual indica la llegada del otoño. En todo caso, hay que concluir que si ambos encuentros no ocurrieron el mismo día y a la misma hora, tuvieron lugar a mediados de septiembre del mismo año. Puede decirse que, al quebrar Juan su voto y tomar el camino de Sevilla, sale del flujo normal del tiempo. De ahí que los días pasados en Sevilla, en el viaje de ida de la Flota, en Cuba, y en el viaje de retorno, no se cuenten como tiempo gastado. El texto mismo indica un tanto casualmente que «así se va viviendo [...], en un tiempo detenido, de mañana igual a ayer» (p. 56); o bien, «Pero, al cabo de meses que no se cuentan, Juan enferma de languidez» (p. 58).

En resumen, es lícito afirmar que entre IV y X no ha transcurrido tiempo —como acabamos de ver— y ha transcurrido tiempo —como demostramos más atrás—. Esto acerca decisivamente el relato al canon, ya que expresa la presencia de su paradójica dinámica estructural. Este hallazgo, sin embargo, no constituye la única prueba de nuestra demostración. Profundicemos, por ejemplo, en las relaciones entre IV y X.

Ya hemos visto que componentes de IV se repiten en X. Pero ¿cuáles? Como es de esperar, luego de echar una ojeada a los fragmentos citados, constatamos que los componentes de IV que recurren en X son los que indican que no ha decursado el tiempo. Consecuentemente, se observa que todo aquello que en X no constituye una repetición de lo que leímos en IV, expresa que ha decursado el tiempo. ¿Cómo explicar esto? No veo otro modo que partir de la hipótesis de que en X hay dos discursos fundidos, o si se quiere la metáfora de un acorde, de un trazo armónico de dos cantos. Así tenemos en X un discurso que se desplaza diacrónicamente por la línea del sintagma, a la manera convencional de la diégesis del lector, y otro discurso que marcha repitiendo miméticamente un momento de sintagma que el primer discurso ya dejó atrás. Esto implica en X la superposición de los discursos *x* y *iv* (usaremos minúsculas para referirnos a los discursos en los capítulos a que corres-

<sup>20</sup> El itinerario de Juan puede seguirse en Walter Fitzwilliam Starkie, *The Road to Santiago* (New York: Dutton, 1958).

ponden), cada uno de ellos expresando la función de lo que en el canon llamamos canto del tema (*x*) y canto de la copia (*iv*). Al superponerse estos discursos en X, tendríamos en la vertical del paradigma un valor armónico *x-iv*, lo cual exige que el texto en X muestre una densidad o grosor paradigmático de mayor grado que el texto en IV. Veamos si todo esto se refleja en los fragmentos citados de IV y X. Tomemos el segundo par de fragmentos y efectuemos la superposición de sus textos.

Ahora, Golomón (El negro) *seca el mono con un pañuelo, mientras el papagayo se dispone a echar un sueño, posado en el aro de un tonel. Pide vino el indiano y comienza a contar embustes al romero llamado Juan.* (Pero Juan, prevenido como cualquiera contra embustes de indianos, piensa ahora que ciertos embustes pasaron a ser verdades. La Arpía Americana, monstruo pavoroso, murió en Constantinopla, rabiando y rugiendo. La tierra de Jauja había sido cabalmente descubierta, con sus estanques de doblones, por un capitán llamado Longores de Sentlam y de Gorgas. Ni el oro del Perú ni la plata del Potosí eran embustes [...] El indiano, achispado por el vino, habla luego de portentos menos pregonados.) *Habla de una fuente de aguas milagrosas, donde los ancianos más encorvados y tullidos no hacían sino entrar, y al salirles la cabeza del agua se la (les) ve (veía) cubierta de pelos lustrosos, las arrugas borradas [...]. Habla (Hablabá) del ámbar de La (la) Florida, de las estatuas de gigantes vistas por Francisco (el otro) Pizarro en Puerto Viejo, y de las calaveras (halladas en Indias) con dientes de tres dedos de gordo, que tenían una oreja sola, y ésa, en medio del colodrillo.* (Había, además, una ciudad, hermana de la de Jauja, donde todo era de oro [...]. «¡Ni que fueran alquimistas sus moradores!» —exclama el romero atónito.) Pero Juan el Romero, achispado por el vino bebido, dice a Juan el Indiano que tales portentos están ya muy rumiados por la gente que viene de Indias, hasta el extremo de que nadie cree ya en ellos. En Fuentes de la Eterna Juventud no confiaba nadie ya, como tampoco parecía fundamentarse en verdades el romance de la Arpía Americana que los ciegos vendían, por ahí, en pliego suelto. Lo que ahora interesaba era la ciudad de Manoa, en el Reino de los Omeguas, donde quedaba más oro por tomar que el que las flotas traían de la Nueva España y el Perú.

Las palabras en cursiva corresponden a componentes del texto en IV que se repiten en X; constituyen el discurso *iv* en X. Las palabras que están entre paréntesis corresponden a componentes del texto en IV que no se repiten en X; constituyen la *pérdida* del discurso *iv* al superponerse sobre éste el discurso *x*. Las palabras restantes corresponden a componentes del texto en X que no se hallan en IV; constituyen el dis-

curso *x*. No hay duda de que se ha conseguido una metáfora de la simultaneidad tema-copia del canon. Obsérvese también que en *iv* el tiempo no transcurre y que en *x* sí; el efecto de este transcurso se logra por la pérdida que experimenta *iv* en favor de la presencia de *x*.

Si comparamos el discurso de IV con los discursos *iv* y *x* de X, es decir, el texto en X, se percibe en seguida el grosor en términos de paradigma de que se ha hablado anteriormente. Esta densidad se obtiene, en primer lugar, por una reducción de nombres comunes a nombres propios. Las denotaciones «Fuentes de la Eterna Juventud», por «una fuente de aguas milagrosas»; «Francisco Pizarro», por «el otro Pizarro»; «La Florida», por «la Florida», y «la ciudad de Manoa, en el Reino de los Omegas», por «una ciudad, hermana de la de Jauja», entran en la diégesis del lector a través de los códigos culturales que remiten a la temprana historia colonial de América. En tanto que lector, puedo enriquecer los significados del texto en X en relación directa con lo que recuerdo de mis lecturas sobre el siglo XVI americano. Por ejemplo, «el otro Pizarro» podía haber sido cualquiera de los cuatro hermanos Pizarro, pero al ser precisamente «Francisco Pizarro», el significado se nutre de lo que ha quedado en mi mente acerca de la conquista del Perú y sus numerosos incidentes. En cuanto a «la Florida», ya no se trata del vago y vasto territorio apenas explorado que bañaban a la vez las aguas del Golfo de México y las de Chesapeake Bay, sino de «La Florida», la colonia fundada por Menéndez de Avilés. Igual sucede con la indeterminada «ciudad, hermana de la de Jauja», pues ésta deviene en la fabulosa «Manoa», descrita visionariamente por Hutten, la ciudad de oro, centro inalcanzable de la alucinación de El Dorado, y claro, no puedo menos que asociar este nombre a los de Jiménez de Quesada, Benalcázar, el siniestro Lope de Aguirre, etc.

Pero el espesor de trazo armónico se alcanza en X sobre todo por la vía de los códigos connotativos. «El negro» anónimo de IV, personaje sin ficha biográfica, en X es suplantado por «Golomón», palabra exclusiva del discurso *x*. El nuevo significante trae aparejado el significado que, para nosotros, lectores del relato, tiene específicamente este personaje; esto es, los atributos ganados por las connotaciones que le son propias: su historial de esclavo y cimarrón en Cuba, su papel de intermediario cultural en el palenque, su pujanza sexual, sus sueños de grandeza, su disposición a la aventura, sus temores al Santo Oficio, su sentido de sobrevivencia, etc. De la misma manera engrosa el significado de «el indiano» que aparece en IV, de quien sólo sabemos que es un embustero. Cuando el discurso *iv* repite en X «Pide vino el indiano y comienza a contar embustes al romero», la frase tiene connotaciones de mucho más



alcance que en IV, no obstante ser textualmente la misma, significante por significante. Para nosotros, «el indiano» ya no es el personaje de IV, sino Juan, el protagonista del relato, que ha decidido llamarse «Juan el Indiano» en su viaje de vuelta a España (p. 66). También, en la misma frase, el discurso *x* añade al final dos palabras que visten de connotaciones al romero que acaba de llegar a Burgos; estas palabras son: «llamado Juan». Así, el nuevo personaje que irrumpo en el relato recibe la carga semántica del protagonista, de *nuestro* Juan, confiriéndosele los atributos acumulados a lo largo de nueve capítulos.

Esto, sin embargo, no es todo. Hay que sumar nuevos paradigmas que vienen por las relaciones de intertextualidad con otros textos. Por ejemplo, Golomón no se reduce a ser sólo un personaje de «El Camino de Santiago». Su nombre singular lo identifica también como el padre de Salvador, héroe del *Espejo de paciencia*, primer poema épico cubano, escrito por Silvestre de Balboa y Troya en 1608:

Andaba entre los nuestros diligente  
 Un etíope digno de alabanza,  
 Llamado Salvador, negro valiente,  
 De los que tiene Yara en su labranza;  
*Hijo de Golomón, viejo prudente:*  
 El cual armado de machete y lanza,  
 Cuando vido a Gilberto andar brioso,  
 Arremete contra él cual león furioso<sup>21</sup>.

El lector siempre estará dispuesto a creer que se trata del mismo Golomón. Tiene fuertes razones: 1) Golomón no es un nombre corriente; 2) ambos personajes son negros y esclavos; 3) en el capítulo XI Golomón embarca de nuevo para América, presumiblemente Cuba; 4) si hubiera llegado a Cuba en 1568, sería un «viejo» en 1608.

Tal sería la lógica del lector.

También, a través de la intertextualidad, el lector familiarizado con la narrativa de Carpentier estaría dispuesto a creer que Golomón tuvo una sostenida y notable descendencia, uno de cuyos frutos sería Filomeno, el protagonista de *Concierto barroco*. Allí se lee que éste era

... biznieto de un negro Salvador que fue, un siglo atrás, protagonista de una tan sonada hazaña que un poeta del país, llamado Silvestre

---

<sup>21</sup> Silvestre de Balboa, *Espejo de paciencia* (Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1981), p. 93.

de Balboa, la cantó en una larga y bien rimada oda, titulada *Espejo de paciencia*<sup>22</sup>.

De manera que, cuando leemos «Golomón», no sólo aflora significados inherentes al texto, sino otros que lo definen como fundador de una estirpe de negros criollos, distinguida particularmente en el proceso de desarrollo de la cultura y la nacionalidad cubanas.

Algo semejante ocurre con Juan, a quien lo vemos, en su calidad de único músico profesional que había en La Habana de entonces, concertando su tambor «a las zambas que tocan maracas en los Oficios de Calenda» (p. 48). Como se sabe, lo correcto sería decir «Calendas», sólo que al escribir «Calenda» el autor nos remite al baile de ese nombre, que parece constituir un patrón danzario afroeuropo que rige para toda el área del Caribe<sup>23</sup>. De este modo, sin saberlo, Juan estaría aportando el componente europeo a la danza sincrética, de la cual se derivarían varias de las formas que se observan hoy día en el Caribe. Ciertamente, el rol cultural de Juan sería a todas luces tremendo, y en el espacio semántico del lector, el personaje adquiere un aura entrañable.

No hay duda, pues, que el *corpus* paradigmático del texto en el capítulo X aventaja notablemente al del texto en IV. Podemos decir que en IV expresa un valor *melódico*, mientras que en X expresa un valor *armónico*. La escritura ha interpretado la relación musical de las voces del «Canon perpetuus a 2».

Esta equivalencia en el plano funcional sirve a los propósitos de construir un esquema que intente ofrecer una visión del tránsito de los discursos, análogos a los cantos del tema y de la copia, a través de los once capítulos del relato.

Cap.	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Tema:	<i>i</i>	<i>ii</i>	<i>iii</i>	<i>iv</i>	<i>v</i>	<i>vi</i>	<i>vii</i>	<i>viii</i>	<i>ix</i>	<i>x</i>	<i>xi</i>
Copia:	—	—	—	—	—	—	<i>i</i>	<i>ii</i>	<i>iii</i>	<i>iv</i>	<i>v</i>

Esto es, si en X se observa de modo general la activa presencia de los discursos *x* y *iv*, en IX se debe observar el juego de *ix* y *iii*; en VIII, de *viii* y *ii*; en VII, de *vii* y *i*, y en XI, de *xi* y *v*. Naturalmente,

<sup>22</sup> Alejo Carpentier, *Concierto barroco* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975), p. 23.

<sup>23</sup> Véanse Fernando Ortiz, *Nuevo catauro de cubanismos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974), pp. 127-128, y *La música en Cuba*, pp. 50-71.

estas relaciones sólo supondrían un carácter de necesidad en el caso de que el relato se moviera por el mismo sistema de dinámicas que gobierna el canon.

Es oportuno aclarar, sin embargo, que no es posible esperar en VII, VIII y IX las repeticiones de escenarios, personajes, acciones, situaciones dramáticas y palabras que hemos presenciado en X. Si nos colocamos en la posición del autor que pretende trasladar el modelo del canon a la escritura, es muy probable que empleemos en primer término la técnica con que se logró en X la ampliación del paradigma. Me refiero al recurso que se ha dado en llamar «hacer recurrir la historia»<sup>24</sup>, y que en el caso concreto de «El Camino de Santiago» consistió en imaginar una historia donde el protagonista retornara al escenario de Burgos en posesión de los atributos del indiano, el personaje que lo desviara de su peregrinación, los cuales atributos servirán ahora para disuadir a un nuevo personaje, otro romero también llamado Juan, cuyos rasgos de caracterización se asemejan a los que fueron suyos tiempo atrás. Se trata de una técnica ya muy conocida, aunque no por eso menos eficaz en cuanto a burlar la diégesis del lector<sup>25</sup>. Pero, como se comprende, no es factible hacer recurrir la historia en cada capítulo de una novela. El empleo de esta técnica es, pues, limitado. No es sensato presumir que el aumento del valor paradigmático del texto en los capítulos donde juegan los discursos T (Tema) y C (Copia) se consiga a través del vehículo utilizado en el capítulo X.

Analícemos someramente los distintos capítulos del relato. El capítulo I se inicia con la frase «Con dos tambores andaba Juan a lo largo del Escalda». Un poco más adelante leemos: «hizo que Juan, atónito,

<sup>24</sup> Esta técnica musical captó desde temprano el interés literario de Carpentier. Dice el autor: «Siendo adolescente me llamó la atención, lo recuerdo, una novela de Anatole France (*Los dioses tienen sed*) donde un mismo capítulo se repite, casi textualmente, en dos latitudes del relato. Algo semejante ocurre en dos momentos de mi 'Camino de Santiago', donde el relato precisa una recurrencia.» *Recopilación de textos...*, pp. 25-26. Hay referencias testimoniales mucho más directas a la música en la novela. Véanse, por ejemplo, «Novela y música», *El Nacional*, Caracas, 8 de noviembre de 1955, y, sobre todo, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», donde el autor, hablando con César Leante sobre el tema de la música en su obra, expresa: «*El acoso* está estructurada en forma de sonata: primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión o coda.»

<sup>25</sup> Recuérdese el ejemplo XI de *Don Juan Manuel*, «De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo». En la novela hispanoamericana moderna esta técnica ya fue empleada sin la ingenuidad de las narraciones orientales por Mariano Azuela en *Los de abajo* (folletín, 1915; libro, 1916). En Brasil, sin embargo, ya Machado de Assis la utilizaba con grandes aciertos en «O alienista», *Papeis avulsos* (1882).

pusiera en el suelo el tambor cargado en el hombro, para sentarse a horcajadas sobre él»; y luego: «Juan volvió a montarse en el hombro el tambor ganado a los naipes». Esta reiteración de la presencia de un segundo tambor, objeto que ya no veremos más en el relato, exige una descodificación. Propongo la siguiente: Juan marcha con dos discursos, T y C. El tambor que se corresponde con T es el «suyo, terciado a la cadera izquierda», sobre el cual «la llovizna de aquel atardecer le repicaba quedo»; el tambor que se corresponde con C es el que lleva «al hombro», «el ganado a las cartas», el tambor mudo cuyo parche aún no ha vibrado, la voz C que al inicio del canon se halla en su período de silencio. Esta entrada de los significantes sonoros en los mismos comienzos del texto parecería implicar una *marca* de la filiación musical del relato. Al hojear los capítulos restantes reparamos en II, «un extraño redoble de cajas»; en III, los himnos en honor de Santiago; en IV, los romances que cantan los ciegos; en V, «y atruena el tambor con el compás de la marcha»; en VI, «las zambas que tocan maracas»; en VII, el canto de las negras; en VIII, las tonadas que glosa y tararea Juan; en IX, el salmodiar del judío; en X, las sonajas a cuyo ritmo danza Golomón; en XI, el bordoneo y canto de Belcebú.

Se comprueba entonces que el texto, en sus varios momentos, retransmite los significantes de la música para que éstos sean «escuchados» a través de sus propios códigos. Con este alentador hallazgo, nos adentramos en el capítulo I.

El escenario es el frío y brumoso paisaje marino de Amberes. La información fluye al lector por dos cauces culturales: *las guerras de religión* y el *fin amour*. El fanático encarnizamiento de las primeras se reconoce en «la iglesia luterana, que habían transformado en caballerizas» y en «la casa de los predicadores quemados, donde se tenía el almacén de forraje»; el nombre de Alba, en Flandes, se asocia a palabras terribles como el Tribunal de la Sangre y la Furia Española; en tal contexto, la realidad se reducía escatológicamente a un conflicto entre el Bien y el Mal, donde cada parte en pugna proclamaba defender la causa del Bien y acusaba a la otra de integrar las oscuras fuerzas del Mal; Dios y Diablo, Cristo y Anticristo, moraban en un bando u otro, según el color del cristal con que se mirara; para ambas partes, la realidad era un espacio sospechoso, en disputa; la boca estrecha de un embudo que vertía en el mundo las esencias de la lucha trascendental. A través del otro código, el del *amor cortés*, vemos las relaciones entre Alba y su amante flamenca; canciones, tañidos de laúd, espejos, bálsamos de Moscovia, papagayos indianos, falderos con traza de grifos, polvos de coral, naranjos enanos, son «suntuarios caprichos» de la dama flamenca, «que sólo un Alba, por

mero antojo, podía hacer traer de las Islas de las Especies, de los Reinos de Indias o del Sultanato de Ormuz». Pero el primer código domina al segundo. Se está, sobre todo, en *guerra de religión*, no en los tiempos caballerescos de Leonor de Aquitania, y si bien Alba «no acaba de resolverse a dejar de escuchar una voz que sonaba, sobre el mástil del laúd, como sonarían las voces de las sirenas», inevitablemente habrá de abandonar sus cuarteles de Amberes para pelear por Cristo Dios contra las tropas de los Orange. No es «tiempo de amar»; es «tiempo de aborrecer», «tiempo de guerra».

De acuerdo con nuestro esquema, habría que encontrar los trazos del discurso de este capítulo en VII, es decir, el discurso *i* en VII.

En seguida vemos que VII ofrece dos cuadros muy bien delimitados. El escenario es aquí un palenque playero de Cuba, compuesto por indios, negros cimarrones, un judío, un calvinista y un católico, Juan. Todos son fugitivos. El primero de los cuadros enmarca a sólo dos personajes, Juan y el calvinista; este último aparece sin nombre propio, se le llama «el barbudo», y se nos informa que es un sobreviviente de la campaña de exterminio desatada por Menéndez de Avilés en La Florida. En este cuadro el discurso no *marcha*; toma acontecimientos pasados, puesto que los pormenores de la degollina de hugonotes son *narrados* por «el barbudo», y la cruenta represión de Alba en Flandes es *recordada* por Juan. Los referentes se inscriben en el contexto de las *guerras de religión*. Por ejemplo: «A uno, de un mandoblazo, le llevaron el hombro izquierdo con la cabeza. Otro empezó a gatear, ya sin cabeza, con el pescuezo hecho un cuello de odre», narra el calvinista. O bien: «El, que había visto enterrar mujeres vivas y quemar centenares de luteranos, y hasta ayudó a arrimar la leña al brasero y empujar las hembras protestantes a la hoya», recuerda Juan. El cuadro está lleno de beligerancia, al punto que se lee: «cuenta el barbudo, furibundo, queriendo hallar objeción en el otro, para ordenar a Golomón que le tumbe, de un machetazo, todo lo que se le alza por encima de la nuez». El discurso obvia el palenque y nos remite exclusivamente a la guerra sin cuartel entre católicos y protestantes, de manera semejante a que si el diálogo entre Juan y el calvinista se llevara a cabo en Europa. Además, el escenario del palenque no es convincente. Es absurdo suponer en el Caribe un palenque del cual forman parte tres «blancos», y más absurdo aún que éstos sean un católico, un protestante y un judío. Por otra parte, llama la atención la presencia de indios en el lugar, hecho sin precedentes en Cuba. También nos resulta sospechosa la ubicación del palenque en un paraje costero y relativamente próximo a La Habana; como se sabe, en las islas del Caribe estas aldeas cimarronas se localizaban en las montañas; la inaccesibilidad

era la mejor garantía de su subsistencia. Incuestionablemente, este conjunto de reparos, al sumarse unos con otros, alcanza una cifra transgresora de la lógica y de la experiencia histórica. Sólo veo una respuesta razonable a este problema que nos plantea el texto: el discurso de este cuadro se corresponde con el canto de la copia en el canon; viene del capítulo I, donde el tema dominante es la guerra religiosa; se trata entonces del discurso *i* en VII; el escenario marítimo del palenque halla su correlato inicial en el de Amberes.

El segundo cuadro es antónimo del primero. Dentro de sus límites, el discurso describe con morosidad la vida arcádica del palenque, donde la condición de proscritos que caracteriza a sus miembros hace irrelevantes las contradicciones religiosas. La naturaleza del Nuevo Mundo provee con abundancia: «Y así se va viviendo, en trabajos de encecinar la carne del jabalí y del venado, guardando bajo techo las mazorcas de los indios [...], en el humo de leña que demora sobre la mar tranquila, como una neblina que oliera a cortijo»<sup>26</sup>. Allí los «blancos» juegan a los naipes apostando conchas en vez de dinero; se canta, se retoza en la arena, se hace el amor a discreción con las «negras»; cada cual, metido en el mar en calma del atardecer, reza libremente a su «verdadero» Dios. De un cuadro a otro se ha pasado a través de una frase en extremo eficaz como puente: «Que mande el Duque de Alba a quemar al barbado, allá donde el hereje pretende alzar provincias contra el Rey Felipe.» Inmediatamente se entra en el segundo cuadro: «Pero aquí se está entre cimarrones.» De este modo, el calvinista habría de morir quemado o degollado según las normas de las *guerras de religión*, dominantes en el primer cuadro, pero habría de ser perdonado en el ámbito del Nuevo Mundo conforme a las normas que debieran imperar en éste, pero que obvia-

---

<sup>26</sup> La idealización es aquí notable. En Cuba nunca ha habido jabalíes. Es difícil que el autor se refiera a los cerdos de corral que, escapados de las haciendas junto con otros tipos de ganado, proliferaron en estado salvaje en la región del Caribe a partir del segundo viaje de Cristóbal Colón hasta nuestros días —en Guyana aún existe la ocupación llamada *pork knockers*, nudo de un hilo que conduce a los «bucaneros» del siglo XVII—, transformando socioeconómicamente toda el área, en especial las Antillas españolas. (Véase mi trabajo «Cuba y el Caribe: La plantación», *Escandalar*, 5, 1-2 [1982], pp. 89-96.) Digo que es difícil por cuanto el mismo Carpentier suele llamar a estos puercos montaraces, en el caso concreto de Cuba, «cochinos jíbaros». Véase, por ejemplo, «Los fugitivos», *Cuentos completos* (Barcelona: Bruguera, 1979), pp. 123, 131. En cuanto a los venados, todo parece indicar que fueron llevados a Cuba en el siglo XVIII. Esta información idealizada viene, por lo que a falta de mejor nombre Roland Barthes llamó «código edénico», al analizar *La isla misteriosa*, en «¿Por dónde comenzar?», *El grado cero de la escritura* (México: Siglo XXI, 1973), pp. 211 y ss.

mente no imperan, puesto que el calvinista salvó la vida en La Florida de puro milagro, y la Inquisición ya se ha mostrado activa en América. Así, el palenque deviene no en un símbolo de América, sino de lo que debe y puede ser América. Esta utopía, por supuesto, no se refiere sólo a la tolerancia religiosa. En este cuadro leemos:

Porque, en la cimarronada que acaudillara Golomón, al escapar de una plantación de cañas de azúcar, los perros agarraron a muchos esclavos, que fueron rematados luego por los ranchadores (p. 55).

La crueldad de «perros» y «ranchadores» ejercida contra los «esclavos» denota la ferocidad del régimen de la plantación caribeña, la cual sucedió al genocidio indígena del sistema de encomiendas. Puede asegurarse entonces que el *palenque*, significante que nos remite al campo temático de la *plantación caribeña* con total exclusividad, adquiere en el texto un nuevo significado. Puede verse como un hábitat utópico cuyas bondades residen en una naturaleza gratificante y en un sincretismo racial y cultural que disuelve las tensiones propias del Viejo y el Nuevo Mundo<sup>27</sup>.

Aquí, a diferencia del cuadro anterior, el discurso se proyecta hacia el futuro, y su función *descriptiva* permite identificarlo como *vii* en VII. Ciertamente, aquí la anchura del paradigma es mucho mayor que en I. Se ha conseguido por la vía de hacer jugar dos campos temáticos: el de las *guerras de religión* y el de la *plantación caribeña*. Esta superposición hace posible el espacio semántico para que el lector concilie los conflictos inherentes a ambos campos en el medio potencialmente utópico de América; esto es, en un Nuevo Mundo donde *Nuevo* no sea mera geografía del Descubrimiento, sino lugar de convergencia y segunda oportunidad de partida de las razas y sociedades del Mundo. Claro, en última instancia, esto no deja de ser una opinión personal de simple lector; el desencadenamiento de significados que propicia la amplitud del paradigma puede conducir a rumbos imprevistos. Sólo habría que concluir en un punto: el capítulo VII cobra su especial densidad al trasladarse a un

---

<sup>27</sup> Las raíces de esta utopía criolla no deben buscarse en el pensamiento de Rousseau y los enciclopedistas; tampoco en el llamado socialismo utópico o en los textos de los clásicos idealistas y materialistas del siglo XIX. En general, como se sabe, el pensamiento occidental miró con benevolencia idealizante al indio, pero no al negro. El palenque que describe el autor se corresponde con el ideario social de José Martí, que impugna la noción de «raza», entre otras originales y justas consideraciones de profunda trascendencia latinoamericanista. A estos efectos, compárese el cuadro utópico de Carpentier con el texto bien conocido de «Nuestra América» (1891).

palenque de cimarrones la problemática de las *guerras de religión* europeas; esto es, al integrarse los discursos *i* y *vii* en *i-vii* a la manera de un trazo armónico.

Antes de comparar entre sí otros capítulos del relato, buscamos en el texto de VII alguna señal sonora que exprese la complejidad de la armonía. Piénsese que VII es el primer capítulo donde se conjugan los discursos T y C. Al releer el texto, hallamos:

Sólo las negras *cantan* [...]. Juan de Amberes se quita el sombrero y, de cara a las olas, *dice* el Padrenuestro y también el Credo, *con voz que le retumba a lo hondo del pecho* [...]. El calvinista, más lejos, *musita* algún versículo de la Biblia de Ginebra; el marrano, de espaldas a las carnes desnudas de Doña Yolofa y Doña Mandinga, *dice* un salmo de David, *con inflexiones que parecen de llanto contenido* [...]. Alzase la luna y los perros del palenque, sentados en la arena, *aúllan en coro* (pp. 56-57).

Un verdadero concierto polifónico. Ha sido informado el enriquecimiento sonoro.

Abordamos ahora el capítulo VIII. Al igual que el anterior, comprende dos cuadros. Uno de ellos, el segundo, retrotrae los temas del capítulo II. Las ratas apestadas pasan a ser mosquitos infectados. La enfermedad de Juan se reproduce; ya no es la peste negra, sino la fiebre amarilla, y los cuidados del cirujano de la tropa son sustituidos por los de Doña Yolofa y Doña Mandinga, que lo tratan con tisanas preparadas con hierbas del monte. La fiebre, al igual que en II, lo sumerge en un angustioso sueño, donde también aparece la Vía Láctea. Al sobrevenir la curación, Juan exclama casi las mismas palabras con las que ésta fuera saludada en II, y de inmediato renueva sus votos de peregrinar a Santiago de Compostela<sup>28</sup>. El aspecto doble, finito e infinito, de tal peregrinación es conciliado en el sueño: «Por sobre el Pórtico de la Gloria, tendido está el Camino de Santiago, aunque es mediodía» (pp. 63-64). Las torres de la catedral alcanzan el cielo-Cielo: «Tan altas suben en su delirio, que los campanarios se le pierden en las nubes». Aquí se cumple el valor gnóstico de la Tabla de la Esmeralda y se intuye la fórmula «lo que es arriba, es abajo», el principio hermético que une el Cielo con la Tierra, la Vía Láctea con el Camino de Santiago, lo infinito con lo

<sup>28</sup> Sharon Magnarelli ya había reparado en estas relaciones: «El paralelo entre este capítulo [VII] y el segundo es explícito. Los dos terminan con un sueño que le arroja [a Juan] al peregrinaje. También un capítulo de viaje sigue a cada sueño, y los dos viajes llevan a Juan a Burgos» (Magnarelli, *op. cit.*, p. 72).



finito<sup>29</sup>. Juan, en su sueño, vislumbra el *centro* esquivo de este sistema que *es* y *no-es*, el umbral comunicante, el signo transmutador: entre el Cielo y la Tierra están «los buitres, que se dejan llevar del aire, sin mo-

---

<sup>29</sup> Esta remisión a los códigos hermenéuticos no es gratuita. El texto propone toda suerte de «umbrales» herméticos. Uno de los más señalados es el siguiente: «Pero el indiano pide más vino y explica que el oro de Indias ha dado término a las lucubraciones de los perseguidores de la Gran Obra. El mercurio hermético, el elixir divino, la lunaria mayor, la calamina y el azófar son abandonados ya por todos los estudiosos de Morieno, Raimundo y Avicena, ante la llegada de tantas naves cargadas de oro en barras, en vasos, en polvo, en piedras, en estatuas, en joyas. La transmutación no tiene objeto donde no hay operación que cumplir en hornacha para tener oro del mejor, hasta donde alcanza la mano de un buen extremeño, parado en una estancia de regular tamaño» (pp. 36-37).

La lectura *otra* de este fragmento es visiblemente fáustica. Para el alquimista verdaderamente iniciado, la Gran Obra no residía en transmutar ciertos elementos químicos comunes en oro —lo cual consideraría un mero efecto accesorio—, sino en transmutarse él mismo, paso a paso, en una perseverancia más que ejemplar, con la esperanza de llegar a un estado límite donde conseguía «la liberación del espíritu». La regla era trabajar infatigablemente; sudar, tiznarse y correr el riesgo de los fuegos y humos de la hornalla. Ahora bien, en una de las etapas importantes del trabajo, el alquimista recibía una *prueba*, una señal alentadora en el fondo de su crisol: ¡la imagen de la *Vía Láctea*! Sobre esto, véase L. Pauwels y J. Bergier, *El retorno de los brujos* (Barcelona: Plaza y Janés, 1975), pp. 103-141, especialmente p. 133.

Así, los códigos hermenéuticos nos ofrecen una inesperada dimensión del relato. Es posible ver el peregrinaje de Juan como el transcurso por el camino de la Gran Obra; llegar a Compostela, alcanzar el Pórtico de la Gloria, es hacer cuajar en el polvo precedero del Camino de Santiago la luz perpetua y trascendental de la *Vía Láctea*; es conciliar la paradoja *tiempo-no-tiempo* desde un punto más allá del infinito donde la parte es igual al todo; es, en resumen, la obtención del valor de la *tabla* de Hermes Trismegisto: el primer *aleph*. Siguiendo el rastro de tales significados, el texto se deshace. El romero y el indiano devienen en barajas de Tarot, y uno es *le fou*, que vaga por los caminos, y otro es el *jongleur*, que lo aguarda con su tinglado en la feria; pero en realidad son avatares de un mismo ser que se inscriben en distintos momentos de la *rueda*, y también son, por supuesto, Fausto y Mefistófeles que firman el *pacto* en la taberna con sangre de tintazo, pues después de todo América era vista por muchos como el Reino del Maligno. (Recuérdese el texto de Lope de Vega que, a manera de exergo, toma el autor para iniciar *El reino de este mundo*.) Pero también el ropaje de indiano podría ser el del *guardián* de la *puerta*, y el de peregrino el del *hombre* que quiere pasar el *umbral*. Llegamos así a la parábola que el sacerdote le cuenta a K en *El proceso* y, de paso, a las sabias palabras de Kermode ante la urgencia del lector de hallar, como K, una *interpretación*: «Hot for secrets, our only conversation may be with guardians who know less and see less than we can; and our sole hope and pleasure is in the perception of a momentary radiance, before the door of disappointment is finally shut on us.» Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy on the Interpretation of Narrative* (Cambridge: University of Harvard Press, 1979), p. 145.

ver las alas, como cruces negras» (p. 63). Pero la percepción de este *centro-cruz*, como signo trascendental, ya la había experimentado en II: «—¡El Camino de Santiago! —gimió el soldado, cayendo de rodillas ante su espada, clavada en el tablado del piso, cuya empuñadura dibujaba el signo de la cruz—», mientras arriba «La Vía Láctea [...] blanqueaba el firmamento» (p. 25). No hay duda de que el capítulo VII deja oír la resonancia del capítulo II.

Como ya es de esperarse, en IX ocurre lo mismo con respecto a III. En este último capítulo, el discurso tomaba a Juan en pleno Camino, de piadoso romero, atravesando los campos y ciudades de Francia. Ahora, en IX, el discurso C/iii lo hace cruzar el océano con el firme propósito de llegar a Compostela cuanto antes. Pero, recobradas sus fuerzas en el barco que lo conduce a España, su voluntad comienza a flaquear y, de súbito, parece olvidar su promesa:

Y ahora, tan cerca de pisar tierra de la buena y verdadera, después de largas semanas de mar, se siente alegre como recordaba haberlo estado, cierta tarde, luego de bañarse con el agua del Hospital de Bayona. Piensa, de pronto, que el haber estado allá, en las Indias, le hace indiano. Así, cuando desembarque, será Juan el Indiano (p. 66).

La tarde de Bayona que recuerda Juan se describe en el siguiente pasaje del capítulo III:

Y cuando se da el primer baño, con baldes sacados del pozo santificado por la sed de tantos peregrinos, se siente tan entonado y alegre, que va a despacharse un jarro de vino a orillas del Adur, confiando en que hay dispensa para quien corre el peligro de resfriarse luego de haberse mojado la cabeza y los brazos por primera vez en varias semanas. Cuando regresa al hospital no es agua clara lo que carga su calabaza, sino tintazo del fuerte, y para beberlo despacio se adosa a un pilar del atrio (pp. 28-29).

Al comparar estos fragmentos, concluimos que Juan se aproxima a España a través de las dos dimensiones espacio-temporales del canon: va *sobre* el Camino de Santiago en III, y *bajo* la Vía Láctea en IX, la cual atraviesa el Atlántico de este a oeste. En uno y otro caso, la perspectiva de alcanzar Compostela se frustra a causa de su feble naturaleza espiritual. No hay duda que IX, en su primer cuadro, reproduce componentes del texto en III. Se trata, pues, del discurso T/iii, que, seis capítulos más tarde —el período de silencio con que se inicia C con respecto a T—, reaparece como el discurso C/iii.

Como ha sucedido en los pares de capítulos ya analizados, en IX se observa un discurso que hace adelantar el relato, que mira hacia adelante en vez de volverse hacia atrás: es el discurso T/ix. Aquí, por la vía de una serie de acciones, la nave arriba a las Canarias, y tanto el calvinista como el judío, es decir, los no católicos, son encadenados para remitirlos a los tribunales del Santo Oficio, que ya funcionan en el archipiélago. Vayamos entonces al último par de capítulos.

El capítulo XI, al ser alcanzado por la recurrencia directa de la historia que se hizo en X, puesto que es una mera prolongación de éste, expresa las relaciones xi-v de acuerdo con la forma que ya vimos en X. No hay que insistir, pues, en la demostración que se hizo anteriormente de cómo aumentaba la densidad del texto gracias a los códigos connotativos y las denotaciones que burlaban la diégesis del lector. No obstante, citaremos un fragmento para distinguir los discursos T y C.

*Poco hablan ya de lo que ocurre en Flandes, viviendo con los oídos atentos a Sevilla, por donde llegan noticias de hijos ausentes, del tío que mudó la herrería a Cartagena, del otro que tiene buena posada en Lima. Hay pueblos de donde han marchado familias enteras; canteros con sus oficiales, hidalgos pobres con el caballo y los criados. Juan el Romero y Juan el Indiano aligeran el paso, al ver alzarse la primera huerta de naranjos [...]. Y cuando los Juanes llegan a la Casa de Contratación, tienen ambos —con el negro que carga sus collares— tal facha de pícaros, que la Virgen de los Mareantes frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar.*

—Dejadlos, Señora —dice Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, pensando en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes—. Dejadlos, que con ir allá me cumplen (pp. 75-76).

Subrayamos las palabras de V que se repiten en XI; esto es, el discurso C/v. El resto del texto es T/xi.

Se trata del último capítulo del relato, aunque debe recordarse que todo intento de poner fin a un texto estructurado por las dinámicas del canon no pasa de ser una convención práctica. En todo caso, el momento escogido por el autor para detener el juego de los discursos es muy conveniente, puesto que en XI, como se dijo, se está todavía bajo el efecto perturbador de la recurrencia de la historia en X. De ahí que en el fragmento que se acaba de citar, la diégesis del lector tiende a concederle al nuevo romero un «futuro» idéntico al «pasado» de Juan, el protagonista. Paralelamente, el lector se verá inclinado a creer que el indiano y el negro anónimos, que hicieron su entrada como personajes del relato en IV, embarcaron en V para las Indias con idea de terminar allá

sus días. Este efecto en el lector, logrado por la superposición de los discursos T y C en un momento de recurrencia de la historia, reproduce con sorprendente fidelidad lo que ocurre en el canon, donde el «presente» y el «futuro» de la copia constituyen el «pasado» del tema, que son las situaciones a que se ha hecho referencia. Esto, sin embargo, es una ilusión —o puede tomarse como tal—; en el relato, como en el canon, no hay «pasado», «presente» y «futuro». Es cierto que existe un momento que podríamos llamar «antes de la Creación», donde sólo se escucha la voz del tema. Pero, en rigor, el «Canon perpetuus a 2», como su título indica, se inicia propiamente cuando la copia entra en dueto con el tema. Este momento, sin embargo, no debe tomarse como «pasado», puesto que necesariamente ha de repetirse un infinito número de veces, e igual le podríamos llamar «futuro». Considerando que el canon es circular, sólo es posible sugerir un «comienzo» y un «final» antes de que complete su primera rotación; es decir, previamente a que ocurra en sus significantes la repetición del momento en que entra la voz de la copia, configurándose así un nuevo inicio del dueto. Como se comprenderá, al llegar a ese punto se retorna al pasado y, por consiguiente, queda disuelta la noción de tiempo. Esto, naturalmente, es válido para el texto del relato. Así las cosas, «El Camino de Santiago» alcanzaría un final ilusorio en XI, aunque también, de alguna manera, el texto habría de comunicar que su verdadero final ocurre en el infinito. Veamos estos dos finales.

Cuando, en el fragmento citado, Santiago informa que igual se le cumple viajando a América que a Compostela, la peregrinación a su sepulcro pierde en el acto su carácter trascendental; ya no se trata de una meta siempre a alcanzar que moviliza la acción del relato. El asunto se da por terminado, y el texto nos revela su costado finito. El final arbitrario ocurre claramente luego de las últimas palabras del apóstol Santiago: «Dejadlos, que con ir allá me cumplen.»

Pero este final es negado en seguida por el texto. En el párrafo que sigue el discurso toma a Belcebú disfrazándose de ciego. No se trata de un ciego cualquiera, sino del que ya hemos visto en IV. Comparemos ambas descripciones:

... el jefe de los otros, ciego de grande estatura, tocado por un sombrero negro, bordonea con larguísimas uñas en su vihuela, dando fin al romance (p. 33).

Y como Belcebú siempre se pasa de listo, he aquí que se disfraza de ciego, vistiendo andrajos, poniendo un gran sombrero negro sobre

sus cuernos, y, viendo que ha dejado de llover en Burgos, se sube a un banco, en un callejón de la feria, y canta, bordoneando en la vihuela con sus larguísimas uñas (p. 76).

No hay duda de que el ciego del primer fragmento (IV) es el mismo que el del segundo fragmento (XI): Belcebú.

También observamos que, luego del final provisorio del relato, la acción ya no transcurre en Sevilla, sino en Burgos, puesto que se informa que Belcebú acomete el romance cuando, precisamente, «ha dejado de llover en Burgos». Esta *lluvia* nos remite en seguida a los capítulos IV y X, en los cuales ocurre en el contexto de la recurrencia de la historia. Al releer los pasajes donde aparece la lluvia en Burgos, establecemos las siguientes secuencias:

*Capítulo IV:* 1) Juan llega a la feria de Burgos; 2) escucha cantar a Belcebú el romance de Jauja; 3) se detiene a observar a un indiano y a un negro; 4) *empieza a llover*; 5) Juan se refugia en una taberna donde encuentra de nuevo al indiano y al negro; 6) dialoga con el indiano sobre los portentos del Nuevo Mundo.

*Capítulo X:* 1) Juan y Golomón en la feria de Burgos; 2) *empieza a llover*; 3) Juan se refugia en una taberna y allí encuentra a un romero llamado Juan; 4) dialoga con el romero sobre los portentos del Nuevo Mundo.

*Capítulo XI:* 1) *termina de llover* en Burgos; 2) Belcebú canta el romance de Jauja.

Sólo la *lluvia* persiste en los tres capítulos, pero la *lluvia de Burgos*, el azar que permite el encuentro de indianos y romeros en la taberna, al cual sigue el viaje al Nuevo Mundo. Es posible, pues, tomarla como eje en torno al cual gira la recurrencia de la historia. De todo esto se infiere que cuando leemos que *llueve en Burgos*, un indiano y un romero dialogan en la taberna. Así, en XI, la señal de que «ha dejado de llover en Burgos» indica que se ha producido un nuevo encuentro de un indiano y un romero en la taberna. Se trataría del tercer encuentro, de la repetición exacta del capítulo IV, pues ya el texto ha entrado en el pasado. También observamos un detalle significativo: en IV, la lluvia ocurre luego del romance que canta Belcebú; en XI, sin embargo, se altera este orden. Al parecer se ha transgredido la lógica que ha inducido el propio texto, puesto que en primer término viene el *canto*, a continuación la *lluvia* y después el *encuentro* de un romero y un indiano en una taberna. Pero, en realidad, no hay tal transgresión. La frase «viendo que ha dejado de llover en Burgos, se sube a un banco, en un callejón de la feria, y canta...» empalma, en realidad, dos momentos distintos: uno, como

se vio, se corresponde con la repetición de IV; el otro sirve de marco para la repetición de X. La aparente inversión de términos debe leerse así:

(*canto*, obviado por el discurso) — *lluvia* — *encuentro*  
*canto* — (*lluvia*, obviada por el discurso) — *encuentro*

Esto es, la frase se refiere a dos *encuentros*: en el primero, el discurso obvia el *canto*; en el segundo, la *lluvia*. Así, la acción circula por los momentos IV y X en una sola frase. La historia ha vuelto a recurrir en un instante del relato. Esto se explica porque el texto ha entrado en su fase infinita: el otro costado de la paradoja del canon. Al curvarse sobre sí mismo, se repite; entra en su propio pasado. La extraordinaria velocidad que adquiere el discurso refleja la cancelación de toda noción de tiempo; en la próxima línea, la última del relato, la velocidad del discurso es tan alta que expresa la inmovilidad aparente del rayo de luz, de la bóveda cósmica: «Arriba, es el Campo Estrellado, blanco de galaxias.»

Se nos ha ofrecido la verdadera solución del relato.

Si se toma el Camino de Santiago que corre por los cielos, se visitará el pasado. El relato jamás terminará; el romero y el indiano intercambiarán papeles por la eternidad, reproducidos por la dinámica dominante del «Canon perpetuus a 2». El discurso se cierra como una culebra que se engullera por la cola. Sus significados nos remiten a su propia forma. El texto deviene en mito o en música<sup>30</sup>; en juego de significantes; en acorde astral; en *Campo Estrellado, blanco de galaxias*. Alquimia<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Mito en tanto que transforma su significado en forma, en tanto que «*tour-niquet incessant qui alterne le sens du signifiant et sa forme, un langage-objet et un meta-langage, une conscience puremet signifiante et un conscience purement imageante*». Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Du Seuil, 1957), p. 230. Para la semejanza entre el mito y la música pueden consultarse las numerosas páginas que Lévi-Strauss le ha dedicado a este aspecto. Es oportuno añadir que «El Camino de Santiago» cumple con el concepto de Derrida del *centro* como *función*, sin una locación fija: «... in the absense of a center or origin, everything became discourse [...]. The absense of a trascendental signified extends the domain and the interplay of signification ad infinitum.» Y más adelante: «In opposition to *epistèmic* discourse, structural discourse on myths —*mythological discourse*— must itself be *mythomorphic*. I must have the form of that of which it speaks.» Jacques Derrida, «Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences», *The Languages of Criticism and the Sciences of Men. The Structuralist Controversy*, Richard Macksel & Eugenio Donato, eds. (Baltimore: The John Hopkins Press, 1970), pp. 249 y ss.

<sup>31</sup> No obstante, debe prevalecer la idea de que el relato ofrece dos finales, esto es, alude a la paradoja del canon.