

● Flora Ovares Ramírez y Margarita Rojas González

“VIAJE A LA SEMILLA” DE ALEJO CARPENTIER

así, pues, de hora en hora maduramos;
y luego de hora en hora nos pudrimos;
y de aquí pende un cuento.

SHAKESPEARE, *Como gustéis*.

POR LAS ESCALAS MUSICALES

Marcial, protagonista de “Viaje a la semilla”, viaja en el tiempo desde la muerte hasta la juventud y la infancia en un recorrido que culmina con el retorno al vientre materno. Su vida se narra como el sucederse de diversas etapas, cada una de las cuales, además, transcurre en una habitación distinta de su casa. Uno y otra se animan cuando inician el retorno a la vida, la cual se desenvuelve como una continua metamorfosis. Hombre y casa viven paralelamente su existencia y juntos se disuelven en la materia indiferenciada –tierra y madre, semilla, huevo–, origen y destino común.

El inicio de la metamorfosis de Marcial y la casa se debe a un gesto inaugural del negro viejo que contemplaba la demolición: “Entonces el negro viejo, que no se había movido, hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementario de baldosas” (Carpentier, 1983: 67).

La casa empieza a revivir cuando se animan los cuadros que decoran sus paredes:

Cuando encendió los velones, un estremecimiento amarillo corrió por el óleo de los retratos de familia, y gentes vestidas de negro murmuraron en todas las galerías, al compás de cucharas movidas en jícara de chocolate (*ibid.*).

Además, varios episodios de la historia de Marcial tienen origen icónico, de modo que su vida se despliega como una serie de cuadros sucesivos (Lotman, 2000: 13). Sin embargo, lejos de permanecer en la estaticidad del lenguaje icónico, todas las pinturas cobran movimiento. En el capítulo III, por ejemplo, "La mujer desnuda que se despezó sobre el brocado del lecho", recuerda la conocida pintura de Goya "La maja desnuda". La marquesa se llama María de las Mercedes y Goya tiene un cuadro titulado "La marquesa de las Mercedes" (1797-1798). "La gallina ciega" (1788-1789), del mismo pintor, se evoca en las siguientes frases del capítulo VI: "Un traje de chispero con redecilla de borlas" (76), "se jugó a la gallina ciega y al escondite" (77).¹ En el mismo capítulo aparece aludido "El beso robado" de Honoré Fragonard:

La de Campoflorido redondeó los hombros empolvados bajo un rebozo de color de carne criolla [...] Marcial, oculto con la de Campoflorido detrás de un biombo chino, le estampó un beso en la nuca, recibiendo en respuesta un pañuelo perfumado, cuyos encajes de Bruselas guardaban suaves tibiezas de escote. (76-77)

La animación de esas pinturas es consecuencia del movimiento propio del paso del tiempo: la literatura, como la vida, no es una colección de imágenes estáticas, sino una especie de representación escénica movida y ordenada por el lenguaje musical. Este se cuela constantemente por los resquicios del texto con la mención a numerosos instrumentos y piezas musicales pertenecientes a distintas épocas. La mayoría de estas referencias proceden de otro libro de Carpentier, *La música en Cuba*, como puede verse en el cuadro 1.

Por otro lado, el ademán mágico del negro corresponde al del director de una orquesta en la apertura, que impone un concierto al caos y al ruido.² Antes de la génesis musical, se escuchan solamente ruidos inarmónicos: "Oíanse, en *sordina*, los rumores de la calle mientras, arriba, las poleas *concertaban*, sobre ritmos de hierro

con piedra, sus *gorjeos* de aves desagradables y pechugonas" (66, cursivas nuestras). Este es el momento en que la orquesta afina los instrumentos, antes de que el director levante la batuta y empiece el concierto y, es, al mismo tiempo, el inicio de la función que representa la vida de Marcial.

Además, ese movimiento, que abre a la vez la casa y la música, permite la entrada del coro, las "gentes vestidas de negro murmuraron en todas las galerías" (67). Al resucitar Marcial, se agrega otro componente a la orquesta: "pulsó un teclado invisible y abrió los ojos" (69).

El lenguaje musical dicta la disposición de los capítulos. La crítica ha señalado las correlaciones de éstos pero sin remitirlas al lenguaje musical. Por ejemplo, Barrera Vidal relaciona los capítulos III y IX a partir de las frases "palabras en libertad" (III-70) y "hablaba su propio idioma. Había logrado la suprema libertad" (XI-90). El mismo crítico establece otras relaciones, de oposición o de semejanza: el IV y el IX se refieren a situaciones luctuosas en la vida de Marcial; el V y el X a momentos de felicidad. (Barrera, 1987)

Efectivamente, desde el punto de vista de la materia contada, se pueden establecer asociaciones sorprendentes entre los capítulos, la más obvia, entre el I y el XIII, que abren y cierran, como un marco, el cuento. Otra

1 Carlos D'Ors Fuhrer describe así los vistosos trajes de posición alta pero también con trajes populares de majos y majas y redecillas en el pelo. "Estudio de la obra seleccionada" en José Luis Morales y Marín y Carlos D'Ors Fuhrer, *Goya, serie "Los genios de la pintura española"*, Madrid, Sarpe, 1990, p. 85.

2 Carlos Santander ya ha destacado la importancia de un tipo de personajes en la obra de Carpentier: sacerdotes, magos o maestros que, bajo los ropajes de Mackandal, Victor Hugues o Melchor, cuya presencia favorece el viaje del héroe joven de una realidad a otra. Cf. "El tiempo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier" (1968), en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, ed. de Juan Loveluck, Taurus, 1976, pp. 127-151.

CUADRO 1. REFERENCIAS EN *LA MÚSICA EN CUBA*:*

«Viaje a la semilla»	<i>La música en Cuba</i>
IV El piano regresó al clavicordio.	hacia 1790 el pianoforte desplaza el clave (105).
V Danzas y tambores de Nación.	en 1839 se permiten los "bailes de tambores"; en estos los esclavos de diferentes naciones no podían mezclarse. Algunos cabildos se formaban regionalmente, es decir, por naciones. Los cabildos ñáñigos (llamados "juegos") eran más amplios, como una especie de masonería popular (289).
VI Guitarra de nácar, salterio y serpentón; cuerno de caza, flauta travesera de Aranjuez.	referencias a instrumentos vendidos a finales del s. XVIII (105).
VI Trípili-trápala.	entre 1790 y 1814 estaba de moda la tonadilla escénica y, sobre todo, en Santiago, el «Trípili-Trápala». En 1815 «Los maestros de la Raboso» seguían tocando esa canción y en 1822 realizan una temporada con ella en Santiago. Dicha pieza era interpretada por la orquesta de Pedro Nolasco Boza, "moreno natural de Puerto Príncipe [...] especialista en acompañar tonadillas escénicas" (96-98, 143 y 147).**
VI Mascarada de carnaval.	referencias a las comparsas, primero en Reyes y después en carnavales (290).
VI Marcial pegó tres bastonazos en el piso.	en los bailes un bastonero que vigilaba la danza (138).
VI Danza de la <i>Valse</i> .	hacia 1814, el vals ganaba adeptos en Cuba (163).
VI Casa de Baile: tras la fiesta, los jóvenes se dirigen a una Casa de baile.	hacia 1798 había en La Habana unos cincuenta bailes públicos cotidianos, en casas para bailar y jugar (140-141).
VI Referencia al baile de la guaracha.	hacia 1798 se bailaban zapateos, congos y guarachas (139).
VI Cabildo Arará Tres Ojos.	Cabildo Arará Tres Ojos: a fines del siglo XIX, había agrupaciones musicales de negros y sociedades de socorro mutuo y de recreo y esparcimiento. La Arará toma su nombre de una región de África (290).

* Carpentier, A. (1972), *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica.

** En *La consagración de la primavera* se describe el «Trípili-Trápala» como la "tonada dieciochesca llevada por Granados a la partitura de *Goyescas*", *El Siglo de las Luces* (1974), La Habana, Editorial de Arte y Literatura, p. 152.

se halla entre el II –que narra la re-constitución de la casa– y el XII, que cuenta su total desintegración. En los mismos capítulos se narra la presencia de Marcial en su lecho de muerte (II) y la vuelta al útero (XII). Como se verá en seguida, los capítulos VI y VIII forman una unidad, sobre todo por la relación especial entre el espacio y el tiempo y la perspectiva del protagonista. Por otro lado, dicha co-

rrespondencia constituye una estructura especular en el relato que parece repetirse en otros planos.

En el capítulo VIII Marcial decide colocarse en el suelo, debido a la frescura de este y la incomodidad de los muebles para su estatura:

Desde ese día, Marcial conservó el hábito de sentarse en el enlosado. Cuando percibió las ventajas de esa costumbre, se sorprendió por no haberlo pensado antes [...] Sólo desde el suelo pueden abarcarse totalmente los ángulos y perspectivas de una habitación. (84)

En el VI, el joven medita sobre la inversión del cielo raso y el piso. Además, en ese mismo momento tiene la intuición de experimentar un decurso temporal invertido, el cual se explica en términos de una inversión del eje vertical del espacio:

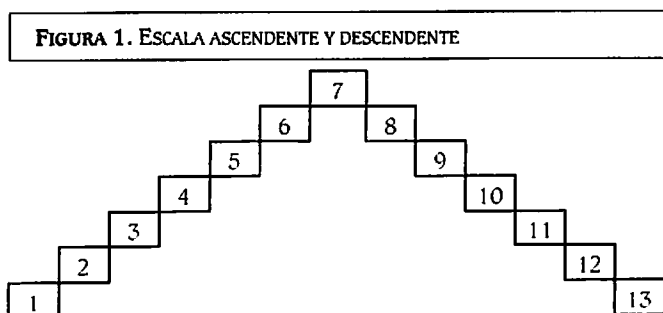
Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. Como cuando se piensa, en enervamiento de vigilia, que puede andarse sobre el cielo raso con el piso por cielo raso, entre muebles firmemente asentados entre las vigas del techo. (75)

Por esa estrecha relación entre el espacio, el tiempo y los acontecimientos narrados, se trata de un momento especial del texto. Aunque de acuerdo con el número de capítulos (13), esta distribución simétrica llevaría a pensar en el VII como capítulo central, por lo mencionado antes, el centro se encuentra más bien en el VI. Además de referir a la percepción del protagonista sobre la inversión temporal, el número seis alude a un punto intermedio en el reloj. Por otro lado, en este apartado se cuenta la adquisición de la minoría de edad y, sobre todo, se narra la celebración carnavalesca de ese acontecimiento. Antes de iniciar el retorno a la inexistencia, el capítulo VI conjuga con el tránsito y la inversión, los grandes símbolos: el carnaval, la fiesta y el baile de disfraces, el juego y la música, vinculados con el erotismo.

Ante esta complejidad, la referencia a la música permite pensar en otro tipo de asociación. Se podrían colocar los capítulos de acuerdo con el orden ascendente y descendente de la escala musical:

CAPITULOS: I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII

ESCALA: do re mi fa sol la si la sol fa mi re do



De esta forma, el centro vuelve al capítulo VII, que en su correspondiente musical equivale a la nota superior la cual inicia, además, el descenso de la escala. Así, la totalidad de los capítulos del cuento se organiza en siete etapas ascendentes y siete descendentes (véase figura 1).

La anterior composición recuerda, por otro lado, la conocida comedia de Shakespeare *As you like it*. Además de las múltiples reflexiones sobre el tiempo, ésta presenta la idea de las siete edades del hombre como siete actos de la representación escénica que es la vida: el niño en brazos del aya, el rapazuelo, triste y lloroso va a la escuela, el amante, el soldado pendenciero, el grave juez, el anciano, y la vuelta a la infancia (II-7).

El lenguaje musical permite un doble movimiento en la ejecución, a través del pentagrama y a lo largo de la pieza. Las notas pueden subir y bajar, en tonalidades o armonías; la coexistencia de múltiples voces o instrumentos también posibilita una lectura simultánea o armónica. El movimiento musical, que dinamiza y ordena la narración, construye entonces dos ejes, uno vertical y otro horizontal. El primero de estos establece una serie de oposiciones entre lo alto y lo bajo, crecer y decrecer, bajar y subir, visibles, por ejemplo, durante el proceso de la demolición de la casa, que se narra como un continuo caer y subir de objetos, frases y miradas: "varias veces *cayó* la pregunta de *lo alto* de los andamios", "el viejo se había sentado, con el cayado *apuntándole* la barba, *al pie* de la estatua. Miraba el *subir y bajar* de cubos" (65-66, cursivas nuestras); el sol y el estanque se

contraponen, la Ceres presencia la demolición desde arriba y los peces contemplan a los obreros desde abajo, en un cruce dinámico entre los espacios superiores e inferiores.

EL ITINERARIO MÁGICO

El trayecto constituye una especie de viaje biográfico de ambos, casa e individuo, a través del tiempo: juntos nacen, se transforman y desaparecen. Marcial y la casa no sólo se identifican en ese proceso de rejuvenecimiento; al empequeñecimiento del hombre corresponde un aumento proporcional de las dimensiones de los muebles de la casa:

Los muebles crecían. Se hacía más difícil sostener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor. Los armarios de cornisas labradas ensanchaban el frontis [...] Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a irse para atrás. (83)

El cambio a la focalización del niño produce ese efecto de contraposición entre éste y la casa, de modo que, como en un espejo, esta resulta la imagen invertida de Marcial. Pero, al mismo tiempo, cada uno de los diferentes ambientes de la morada sirve de escenario a un episodio de la exis-

tencia de Marcial. Una primera etapa la vive en su habitación: desde su lecho de muerte, su agonía y enfermedad hasta su vida conyugal con la Marquesa. Su traslado al gran salón se corresponde con el remozamiento de la casa que se pinta de nuevo. El viaje de luna de miel, el matrimonio y el encuentro de la pareja suceden en espacios externos —el ingenio, la iglesia y la casa de ella—. La vida de soltero se concentra en el salón de música y el desván, dentro de la casa, y la Casa de Baile, fuera de ella. En ambos lugares se celebra un carnaval sólo que de manera invertida: el vals es la guaracha, Marcial cambia a la novia de “hombros empolvados” por la “negra de pasas entrecanas”: espejo uno del otro, el espacio exterior invierte el espacio interior.

Finalmente, la infancia significa el descubrimiento de los sitios prohibidos de la casa, del suelo y del jardín: Marcial recorre las cocinas, las cuerdas, los depósitos secretos de dulces, el sótano y un desconocido desván con una caja de mariposas disecadas.³ El niño se mueve hacia las bases de la casa en compañía de Melchor, nieto de príncipes y relacionado con San Melchor, Rey Mago, patrono de uno de los primeros cabildos, Cabildo de los Congos Reales en 1796 (Carpentier, 1972: 290).⁴ Por último, con el perro Canelo, juega entre las plantas y llega a comprender el lenguaje de los animales. Ya expulsado del mundo de los humanos, se incorpora al vientre de su madre al tiempo que la madera de los muebles vuelve a los bosques y los mármoles de los pisos regresan a Italia: casa e individuo desaparecen en la materia primigenia, “dejando un yermo en lugar de la casa” (92).

Así como Marcial recorre la casa en un continuo movimiento de ascenso y descenso, así recorre su vida. La minoría de edad se celebra como el inicio de una progresiva liberación de las ataduras sociales y el feliz retorno al mundo natural, al paraíso. Sin embargo, acceder a ese

3 Bachelard habla de la dicotomía entre el sótano y la buhardilla y explica el descenso al primer espacio como el reencuentro con la irracionalidad de lo profundo y con los poderes subterráneos. *La poética del espacio* (1957), 2a. edición en español, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 33-69.

4 El movimiento hacia el sótano y la presencia de Melchor pueden interpretarse como una clave histórico-cultural: el encuentro con las raíces étnicas, conjunto de diversas culturas vivas y actuantes. Para Carlos Santander, América se postula más cercana a una realidad original y paradisiaca. Sin embargo, esa misma autenticidad, “desde el punto de vista de las formas [es percibida] como un mundo caótico” “Estructura musical en ‘Los fugitivos’ de Carpentier”, *Letras* (1986), Universidad Nacional de Costa Rica, 15, 16, 17, p. 246.

estado significa renunciar a la condición humana y hace renacer el deseo por lo perdido. Por eso, en el momento en que, a punto de cruzar el umbral hacia el origen, efectúa un gesto de ascenso: "Ya quería alcanzar, con sus manos, objetos que estaban fuera del alcance de sus manos" (90).

La dinámica de ascensión y descenso se sintetiza en la imagen de los cirios que, en el momento de la resurrección de Marcial, "crecieron lentamente, perdiendo sudores" (69): crecer y disminuir son movimientos simultáneos, no se oponen ni se suceden uno al otro, como si se tratara de dos melodías, una ascendente y la otra descendente pero que se tocan a la vez.

En el ordenamiento de los capítulos, de acuerdo con la escala musical, destaca la séptima posición. Para empezar, así como son siete las notas de la escala musical, los nombres de Marcial y Melchor tienen ambos siete letras, cuyas consonantes aparecen colocadas en los mismos lugares.

La relevancia de este número –"musical"– (Chevalier y Gheerbrandt, 1995: 740), ya fue indicada por Barrera Vidal, quien se refiere a los siete días de la creación y la pirámide de siete niveles y doble vertiente. Esto último lo enlaza con los siete grados, que corresponderían a las etapas de la vida de Marcial con la séptima como la cúspide. Los obreros en andamio los vincula con la Torre de Babel y el proceso de demolición. Además, el crítico compara esa pirámide con el Zigurat, templo babilónico conexo a la Torre de Babel. (Barrera, *Op. cit.*)

En el capítulo VII se narra cómo Marcial se aleja del conocimiento científico y vive su "crisis mística". También en este capítulo se narra su iniciación sexual, rito marcado por varias alusiones al *Cantar de los Cantares*, por ejemplo, las murallas, la puerta, el perfume y las especies: "varias veces, andando pronto, inquieto el corazón, había ido a visitar a las mujeres que cuchicheaban, detrás de puertas azules, al pie de las murallas"

(80).⁵ En la mística, la puerta simboliza el umbral, previo a la unión transformante.⁶ Esta, matrimonio del alma con el Verbo, tiene lugar, según los místicos de la Edad Media, tras franquear las siete etapas, a cada una de las cuales, además, corresponde un libro de la Escritura; precisamente, en el séptimo peldaño está el *Cantar de los Cantares* (Chevalier y Gheerbrandt, 1995: 457).

De esta manera, los siete peldaños de la escala mística, que recuerdan de nuevo la escala musical, privilegian como punto culminante de la etapa ascensional el séptimo peldaño, considerado el superior. A partir de este, se inicia el descenso. Este doble movimiento se ha relacionado también con los dos tipos de enseñanza: el ascenso es la exotérica, que equivale al conocimiento exterior, mientras que el descenso corresponde a la sabiduría esotérica, la enseñanza oculta e iniciática (*Ibid.*: 460). A partir del séptimo capítulo, Marcial empieza a conocer los secretos de la casa, viaje de descenso hacia la sabiduría telúrica que realiza acompañado de Melchor.

La alusión a un conocimiento esotérico y otro exotérico permite una nueva correspondencia, esta vez con la obra alquímica. Varios símbolos confirman esta asociación, la cual se funda sobre todo en la preocupación fun-

5 También la iniciación sexual de Esteban, en *El Siglo de las Luces*, tiene lugar tras una puerta azul: "Una tarde, al fin, la puerta azul de la casa se cerró sobre él" (1974). La Habana, Editorial de Arte y Literatura, p. 55.

6 Angel Cilveti, *Introducción a la mística española* (1974). Madrid, Cátedra, pp. 63-64. Es una metáfora elaborada por San Juan de la Cruz y "cara al universo simbólico de la Cábala": la apertura de una puerta, la visión de una luz como un relámpago, "cuando en una noche oscura, súbitamente esclarece las cosas", Mario Satz *Umbria lumbre. San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la cábala y el sufismo* (1991). Madrid, Hiperión, p. 25.

damental del cuento, el tiempo, asunto central en el proceso alquímico.

La metamorfosis de Marcial lo conduce al útero materno: como la casa, retorna a la materia primordial. Este acontecimiento mágico expresa literalmente la interpretación alquímica: “el que quiere entrar en el Reino de Dios debe entrar primero con su cuerpo en su madre y morir allí”. Se trata, además, del *regressus ad uterum* no sólo del individuo sino del mundo entero (Eliade, 1995: 136); en el cuento, como se ha visto, Marcial realiza ese viaje acompañado por la casa, cuyos materiales y formas se disuelven también en el estado natural.

La metamorfosis de la casa a través del tiempo se marca a menudo con el cambio de los instrumentos musicales u objetos de diversas épocas. Por ejemplo, el piano se convierte en clavicordio, la estatua de Ceres deja el lugar a una de Venus.

En otras ocasiones el rejuvenecimiento de la casa adquiere connotaciones antropomorfas: en el plano discursivo, las diversas partes de la casa ocupan el lugar del sujeto gramatical y semánticamente: “Y por las almenas sucesivas que iban desdentando las murallas aparecían –despojados de sus secretos– cielos rasos ovals o cuadrados” (65). Sobre todo, al animarse la casa se personifica como mujer, ya sea porque su descripción se aproxima a la de la Marquesa o porque su demolición se cuenta como si tratara de desnudar a una mujer:

Blanquearon las ojeras de la Ceres y los capiteles parecieron recién tallados [...] Borrábanse patas de gallina, ceños y papadas, y las carnes tornaban a su dureza. Un día, un olor de pintura fresca llenó la casa.

[...]

Para la casa mondada el crepúsculo llegaba más pronto. Se vestía de sombras en horas en que su ya caída balastrada superior solía regalar a las fachadas algún relumbre de sol [...] Por primera vez las habitaciones dormirían sin persianas, abiertas sobre un paisaje de escombros.

[...]

La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudorosa y vestida. (72, 66-67)

Incluso, la demolición reduce el tamaño de la casa y la acerca al reino vegetal:

Contrariando sus apetencias, varios capiteles yacían entre las hierbas. Las hojas de acanto descubrían su condición vegetal. Una enredadera aventuró sus tentáculos hacia la voluta jónica, atraída por un aire de familia. Cuando cayó la noche, la casa estaba más cerca de la tierra. (66)

Los materiales inertes se vivifican: buscan el contacto con el reino vegetal, para después adquirir rasgos humanos. Esta cercanía borra las fronteras entre los mundos y acentúa la metamorfosis que experimentarán la mansión y su dueño. La demolición se suspende porque casa y hombre forman una unidad y deben experimentar juntos cada momento de la metamorfosis: “un río de metal que galerías sin techo canalizaban hacia la tierra. Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera” (92).

De esta manera, la morada es algo más que la cuna y la sepultura de Marcial: la mansión en ruinas encarna no sólo el paso del tiempo sino metaforiza el cuerpo. Casa y cuerpo materializan la inaprensibilidad del tiempo y vuelven perceptible su sucesión, intentan albergarlo y testimoniar su paso.⁷

De acuerdo con el esquema alquímico, no existe posibilidad de resucitar a un modo de ser trascendente

7 Hay, además, otro tipo de correspondencias. Así como la casa de Marcial tiene cinco partes –desván, área del servicio, dormitorios de los dueños, área social y sótano–, el cuerpo humano se ha dividido en cinco partes –tal como las famosas proporciones de Da Vinci–, y también desde el punto de vista simbólico el ser humano está regido por el número cinco: posee cinco partes iguales en altura y cinco en anchura, cinco sentidos, cinco dedos, cinco extremidades (dos brazos, dos pies y la

sin muerte previa,⁸ estado en que se encuentran tanto Marcial como su morada al inicio del trayecto. La muerte se entiende como una reintegración a la noche cósmica, al caos precosmológico, de modo que las tinieblas materializan la disolución de las Formas: el alquimista, dice Eliade, no puede crear nada nuevo sin la disolución previa de las formas ya gastadas por el tiempo (*Ibid.*: 138). Debido a la simetría entre los capítulos, la vuelta al útero narrada en el capítulo XII corresponde al II, en el que aparece Marcial en su lecho de muerte; ambos estados, por implicar el tiempo —si bien de dos modos distintos— están regidos por el planeta Saturno: situados más allá del devenir temporal, simultáneamente marcan el principio y el final de toda existencia, es decir, funcionan como fronteras temporales. Por otro lado, Saturno, se simboliza por el color negro, representa el caos, la muerte y la “caótica inmersión en el cuerpo” (Burckhardt, 1994: 82).

Las “siete fases de la gran obra” se han relacionado en el esquema alquímico tanto con los planetas como con los metales. A cada etapa del proceso alquímico corresponden un planeta específico y un metal, algunos de los cuales se aluden en ciertos capítulos (véase cuadro 2). Además de la relación con Saturno, en el capítulo V, el dedicado al amor, se menciona a Venus, planeta que se corresponde con el cobre:

Volando bajo, las auras anunciaban lluvias reticentes, cuyas primeras gotas, anchas y sonoras, eran sorbidas por tejas tan secas que tenían diapasón de cobre [...] la Ceres fue sustituida por una Venus italiana. (73-74)

cabeza) que forman una especie de estrella de cinco puntas. En la música, además del pentagrama, con respecto a la tonalidad, los acordes se mueven por quintas: la fórmula cadencial básica del lenguaje tonal es la sucesión de los acordes perfectos sobre el 5o. y el 1o. de la escala, es decir, dominante y tónica, la así llamada cadencia perfecta.

8 Eliade, *Op. cit.*: 134. El caos es considerado también el símbolo de la unidad de la materia. AA. VV. *Alquimia y ocultismo*, Barcelona, Barral. 1973, p. 402.

La referencia a la obra alquímica se deduce también por las alusiones a varios animales. En el capítulo XI, a punto de completar su ciclo vital, la cercanía de Marcial a Canelo lo lleva a disfrutar la compañía de la gansa gris, el gallo viejo, la lagartija de corbata rosada, el jubo o serpiente y el ratón. Algunos de estos animales se relacionan simbólicamente con distintas etapas del proceso alquímico; lo más relevante es que algunos de estos se vinculan con el mercurio. Sucede así con el gallo y la serpiente, símbolos del tiempo y cercanos a la figura de Hermes. El gallo, correspondiente al mercurio alquímico, junto con la serpiente, “marca una fase de la evolución interior” que conduce a la “unidad armoniosa del espíritu y la materia” (Chevalier y Gheerbrandt, 1995: 521-522).

Por el carácter de psicopompos, Hermes que, según algunos autores remite a la penúltima etapa de la Gran Obra en alquimia, se asocia con el perro; Canelo, “siempre negro de carbón o cubierto de tierra roja” (89), acompaña a Marcial en la penúltima

CUADRO 2. CORRELACIÓN ENTRE LAS NOTAS MUSICALES Y LOS PLANETAS

Notas musicales	Planetas	Capítulos	Personajes y acontecimientos
do	Júpiter	I	Melchor
re	Marte	II	Marcial
mi	Sol	(III)	
fa	Mercurio	(IV)	
sol	Venus	V	La Ceres se convierte en Venus y matrimonio con la Marquesa
la	Luna	VI	Carnaval, fiesta, sexualidad
si	Saturno	VII	Iniciación sexual

etapa (capítulo XI). El otro guía en este proceso, Melchor, se relaciona también con Hermes, y robaba, como el dios y como Canelo. Como el dios de las dos caras, es una figura doble: de origen noble, trabaja como calesero en casa de Marcial, une el Allá con el Acá, el mundo adulto con el de la infancia, tiene dos botas llamadas, la derecha, Calambín y la izquierda, Calambán. Pero sobre todo, aparece tanto en el mundo y el tiempo reales, de la demolición de la casa, y en el mágico del retorno a la vida, que propicia su gesto.

A pesar de las referencias a dos procesos que tienden a la consecución de la unidad, a la perfección, en el cuento parece decir también que la búsqueda alquímica del oro, entendido como el logro de la inmortalidad, parece estar fuera del alcance de nuestro tiempo desacralizado (Eliade, 1995: 158). Cualquier transmutación o trascendencia sólo puede tener lugar dentro del escenario momentáneo, asediado por el paso implacable de los días.

EL JUEGO EN EL CREPÚSCULO

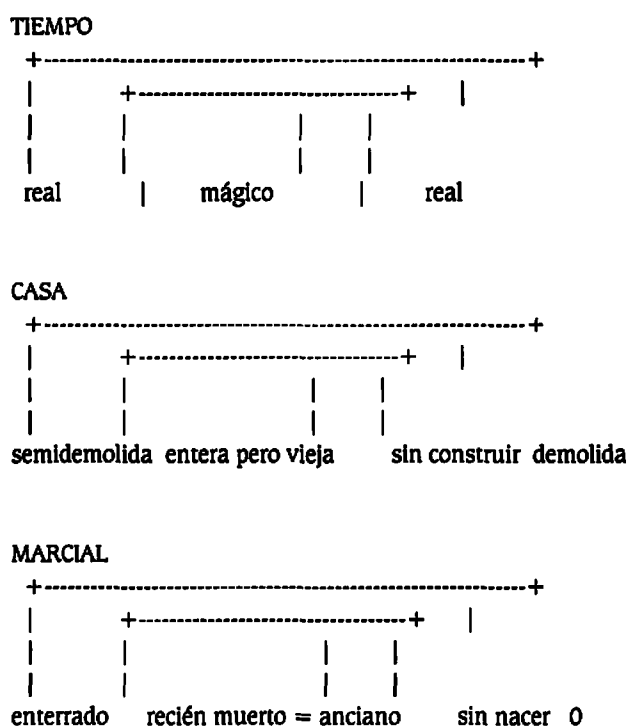
Por esto el cuento encierra el tiempo mágico y nocturno de la metamorfosis alquímica de Marcial y su casa dentro de un marco de tiempo cotidiano y diurno: los setenta años de su biografía se condensan y se enmarcan den-

tro de las doce horas que transcurren entre el primero y último capítulos (Cfr. figura 2).

La fugacidad de su paso por el escenario de la vida recuerda otro tinglado efímero. Es el que construye el mago Próspero en *La tempestad* de Shakespeare y en el que actúa, entre otros, Ceres. Al hacerlo desaparecer, su inventor reflexiona acerca de la naturaleza del espectáculo y el ser humano: "La fiesta terminó. Nuestros actores/ eran fantasmas todos, cual te dije; / y en el aire se han deshecho, en aire leve [...] Formados somos / de la materia misma que los sueños, / y un sueño circunda nuestra breve vida" (acto IV).⁹

Así como existe un marco temporal para el drama nocturno, la casa misma se convierte en el escenario material de la representación que es la vida de Marcial. Sobre todo durante la infancia, cuando se ofrece como el lugar del juego. Precisamente el inicio de la reconstrucción de la casa y el desmorir de Marcial menciona los cuadrados blancos y negros que posteriormente servirán

FIGURA 2. EQUIVALENCIAS ENTRE EL TIEMPO, EL ESPACIO Y EL INDIVIDUO. EL TIEMPO "REAL" CONTIENE UN TIEMPO MÁGICO. LA CASA A MEDIO DEMOLER CONTIENE LA CASA ENTERA, QUE TERMINA COMO UNA CASA SIN HACER. MARCIAL PASA DE INEXISTENTE (ENTERRADO) A UN INDIVIDUO SIN NACER. SON TODOS RECIPIENTES Y EQUIVALENTES ESTRUCTURALES.



9 "Our revels now are ended. These our actors / As I foretold you, were all spirits, and \ Are melted into air, into thin air: / And, like the baseless fabric of this vision [...] We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep", W. Shakespeare, *The tempest* (Frank Kermode, ed., Arden, 1997). pp. 103-104.

de tablero de ajedrez a Marcial y Melchor: "los cuadrados de mármol, blancos y negros, volaron a los pisos" (67). El juega primero como rey y Melchor, quien era nieto de príncipes, como caballo: como indica el simbolismo del ajedrez, siempre el compañero del rey debe ser un príncipe o alguien de alta condición (Chevalier y Gheerbrandt, 1995: 67). La actividad lúdica se muestra sin mediaciones: los jugadores, en vez de mover las piezas, las encarnan, las actúan:

Comenzaron a jugar al ajedrez. Melchor era caballo. El, era Rey. Tomando las losas del piso por tablero, podía avanzar de una en una, mientras Melchor debía saltar una de frente y dos de lado, o viceversa. (85)

Se resalta así la relación entre el juego y el teatro, semejanza que aparecía ya en *El Quijote*. Se trata de la relación del ajedrez y el teatro cuando Sancho contesta a don Quijote que ha hablado de la vida como teatro:

que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio; y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar la vida en la sepultura.¹⁰

* * *

La narración de la jornada invertida de Marcial conmueve al lector, adormecido por la certidumbre del desarrollo lineal de la vida: el cuento alude de esta manera, sin decirlo, al tiempo cronológico, el que transcurre imperceptiblemente desde el nacimiento hasta la muerte. Al construirse paso a paso, pero de forma invertida la vida de Marcial, el relato va tejiendo simultáneamente la otra existencia, la que sigue la dirección de las manecillas del reloj. Tal biografía, desde la vida hasta la muerte, permanece en el reverso de lo narrado, como la imagen ausente de un espejo hecho de tiempo.

Sin embargo, la temporalidad de lo real no está totalmente ausente pues pertenece al proceso de la demolición de la casa y el trabajo cotidiano que aparecen en el inicio y el final del cuento. La destrucción y la nada pertenecen al mundo y al tiempo de la realidad mientras que la creación y la vida atañen al mundo del arte.¹¹

El arte le posibilita al ser humano crear a partir de la materia informe: la narración permite al protagonista despertar desde su lecho de muerte hacia la plenitud de la existencia. Por eso, mientras "las horas que crecen a la derecha de los relojes [...] son las que más seguramente llevan a la muerte" (93), las que transcurren en sentido opuesto conducen al arte, es decir, a la vida. La mención del vientre materno y la alquimia reiteran en otro plano esa idea.

El texto de "Viaje a la semilla" es también producto de la vida que infunden la música y el teatro: al presentarse la vida de Marcial como una sucesión de cuadros, un pequeño teatro, animado por la música, se vuelve evidente la capacidad generativa de esos lenguajes: música y teatro, frente a la estaticidad de la plástica, capturan el dinamismo de la vida. Esto ocurre no sólo porque ambos lenguajes se desenvuelven en el eje diacrónico sino porque estructuran el caos y el fluir desordenado del tiempo y la vida.¹² Como se vio, este paso

10 Capítulo 12, II parte. Cfr. la referencia de Martín de Riquer al libro de Luque Faxardo *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (Madrid, 1603), en Miguel de Cervantes, *El Quijote*, Barcelona, Planeta, 1980, p. 661.

11 Standish habla de un círculo en retroceso de la inexistencia a la inexistencia, jornada regresiva mágica enmarcada en un tiempo real y progresivo. Peter Standish, "'Viaje a la semilla': Construction and Demolition", *Bulletin of Hispanic Studies* (1986), Edimburgo, 63-2, abril, pp. 139-148.

12 El teatro ocupa, según Lotman, una "posición intermedia [...] entre el mundo en movimiento y no discreto de la realidad y el mundo inmóvil y discreto de las artes plásticas", *La semiósfera* (2000), tomo III, Madrid, Cátedra, p. 92.



del ruido al concierto es la imagen que inaugura la historia de Marcial.

Como Marcial, vivimos entre la muerte y el caos, nuestro tiempo trans-

curre en ese lapso permitido precisamente por la iluminación momentánea de la nada que lo flanquea, confusión en la cual queda únicamente el río pues *sólo lo fugitivo permanece y dura*.¹³ LC

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston (1975), *La poética del espacio*, 2a. edición en español, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barrera Vidal, Alberto (1987), "Viaje a la semilla", conferencia leída en el OFINES (Madrid), apuntes.
- Burckhardt, Titus (1994), *Alquimia*, s. f., edición en español, Paidós.
- Carpentier, Alejo (1972), *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1974), *El Siglo de las Luces*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura.
- ____ (1982), *La ciudad de las columnas*, Bruguera.
- ____ (1983), "Viaje a la semilla" en *La guerra del tiempo*, 5a. edición, Bruguera.
- Cervantes, Miguel de (1980), *El Quijote*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- Cilveti, Angel (1974), *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo (1985), *Diccionario de símbolos*, 6a. edición, Barcelona, Labor.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrandt (1995), *El diccionario de los símbolos* (1969) edición revisada y corregida, París, Laffont y Jupiter, 1982, 5a. edición en español, Barcelona, Herder.
- Eliade, Mircea (1995), *Herreros y alquimistas*, Alianza.
- Licca Jiménez, Tania T. (1997), "Viaje a la semilla: tiempo y recursos lingüoestilísticos", en *Alejo Carpentier, tres relatos, tres análisis lingüoestilísticos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Lotman, Iuri M. (2000), "Acerca de la semiósfera", *La semiósfera* [tomo III], Madrid, Cátedra.
- Luis, William (1991), "Historia, naturaleza y memoria en 'Viaje a la semilla'", *Revista Iberoamericana*, v. LVII, n. 154.
- Santander, Carlos (1986), "Estructura musical en 'Los fugitivos' de Carpentier", *Letras* 15, 16, 17, Universidad Nacional de Costa Rica.
- Satz, Mario (1991), *Umbria lumbre. San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la cábala y el sufismo*, Madrid, Hiperión.
- Standish, Peter (1986), "'Viaje a la semilla': Construction and Demolition", *Bulletin of Hispanic Studies*, Edimburgo.
- Zalbidea, Víctor; Victoria Paniagua; Elena Fernández de Cerro y Casto del Amo [selección de textos e introducción] (1973), *Alquimia y ocultismo*, Barcelona, Barral.

13 Desde otra perspectiva, Carlos Santander rescata el valor del arte en la obra de Carpentier: "No queda sino el arte como posibilidad –y precaria– de salvación. El arte significa aquella contradicción insoluble de aspirar a orígenes, viajes a la semilla y paisajes maternos en una naturaleza primera a través de signos doblemente modalizados y, por lo tanto, dos veces distantes de ese origen, pero que, sin embargo, fantásticamente, como en el sueño o como en el juego, lo realizan", "Estructura musical en 'Los fugitivos' de Carpentier", p. 246.