

CRISTÓBAL COLÓN: MAGNIFICADOR DEL LENGUAJE, AUTOR BARROCO

Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto

“La sentencia de San Pablo: ‘Videmus nunc per speculum in aenigmate’ sería una claraboya para sumergirse en el Abismo verdadero, que es el alma del hombre. La aterradora inmensidad de los abismos del firmamento es una ilusión, un reflejo exterior de *nuestros abismos*, percibidos ‘en un espejo’ Debemos invertir nuestros ojos y ejercer una astronomía sublime en el infinito de nuestro corazones, por los que Dios quiso morir. Si vemos la Vía Láctea, es porque existe *verdaderamente* en nuestra alma.”

J. L. Borges, “El espejo de los enigmas”

El surgimiento de América en un contexto geográfico histórico dominado por Europa a fines del siglo XV viene, como mínimo, a instaurar la crisis en la imagen del mundo concebida y manipulada por este continente. El “Nuevo Mundo” “opera como disolvente de la vieja estructura y (...) es el catalítico que provoca una nueva concepción del mundo más amplia y generosa.” (1) La relación religión/geografía, que veía en la división tripartite de las masas de tierra una concreción de la Divina Trinidad, deshace cuando surge en escena un cuarto continente.

El momento de crisis da lugar a dos actitudes complementarias que pasan a adoptarse frente a ese nuevo territorio. De un lado, “se vio en América un inmenso territorio legítimamente apropiable y explotable en beneficio propio, una nueva e imprevista provincia de la Tierra que el destino tenía reservada a Europa para la prosecución de los supremos fines históricos; (de otro,) se la consideró

(1) — O’GORMAN, Edmundo — *La invención de América*. El universalismo en la cultura de Occidente. México, F.C.H., 1958, p. 15.

como un mundo de la libertad y del futuro, la Nueva Jerusalém, una nueva Europa, en suma, que al entregar sus riquezas materiales a la vieja Europa se iba insensiblemente constituyendo en el lugar que habría de superarla como propicio que era para ensayar e implantar ideales y utopías que se consideraban irrealizables en las viejas circunstancias” (*La invención*. ., p. 89).

Por ello, la primera impresión que tiene el europeo de esas nuevas tierras está ya determinada por el signo de la utopía, cuyos ecos se hacen oír hoy, por ejemplo, en la expresión “hacerse la América” entre otras. Colón, en el primer texto producido por un europeo cuyo referente es América, tiene las ideas norteadas por esa utopía: además de haber encontrado un sin número de motivos edénicos, el almirante genovés afirma haber descubierto el propio Paraíso Terrenal, cuando “dice que bien dijeron los sacros teólogos y los sabios filósofos que el Paraíso Terrenal está en el fin de Oriente, porque, es lugar temperadísimo. Así que aquellas tierras que ahora él había descubierto es — dice él — fin del Oriente.” (2)

Si el europeo tiene una visión más que distorsionada, carnavalesca de la realidad americana, lo mismo les pasa a sus habitantes, quienes encuentran en Cortés “un avatar de Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada” (3) Eso ocurre en función de un violento choque cultural, fruto de la imposición de valores de un continente cerrado en sí mismo — pero en crisis — sobre un espacio geográfico que lo ha perturbado mas que no es visto por él como sujeto, sino como objeto. El resultado de ese enfrentamiento “a ciegas” es la carnavalización, lectura que subvierte los objetos y que se “convirtió en la pauta básica de una cultura latinoamericana. () En el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis” (“Carnaval. ”, pp. 407/408)

Así, la vertiente del “descubrimiento de América” es particularmente rica, principalmente en función de la carnavalización y parodia. Mário y Oswald de Andrade, García Márquez y Alejo Carpentier dedicaron escritos suyos a la relectura y reescritura del descubrimiento, concretamente elaborado sobre dos textos claves para la

(2) — COLÓN, Cristóbal — *Diario de Colón*. Madrid, Cultura Hispánica, 1972, p. 190.

(3) — RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir — “Carnaval/antropofagia/parodia” en *Revista Iberoamericana* N^o 108-109, julio-diciembre 1979, p. 407.

cultura del continente: el *Diario de Colón* (y su “Carta anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo” que al fin y al cabo sintetiza al anterior) y *A carta de Pero Vaz de Caminha*. En los cuatros casos citados el procedimiento es similar, ya que los autores parodian y carnavalizan los textos matrices. En *Macunaíma*, la “Carta pras Icamiabas” hace una recreación de la *Carta de Caminha* a partir del rasgo estilístico; en los poemas “Pero Vaz de Caminha” Oswald de Andrade “makes new” al discurso del lusitano al desplazarlo y reordenarlo, manteniendo sus características básica inalteradas; un fragmento de *El otoño del patriarca* relata el 12 de octubre de 1492 desde una óptica invertida, al emplear los mismos motivos de Colón pero describiendo la llegada de los españoles a América narrada por los indígenas. Finalmente, un fragmento — el XXIV, del Capítulo Tercero — de *El siglo de las luces* recrea, de manera confesadamente barroca, el texto del genovés.

El referido fragmento de Carpentier va más allá de una lectura paródica y carnavalesca de los textos del descubrimiento. Al reescribirlos, los recrea: al producir una versión barroca del texto de Colón desarrolla en el lector una fina observación del texto matriz, hasta que la lectura en filigrana que propone dirija a ese lector a la misma conclusión a que llegó, o sea, a que el texto de Colón es un texto barroco.

El presente análisis trata de seguir la huella de Carpentier en la recuperación de los rasgos barrocos del texto de Colón. Adopta su propuesta de lectura y la realiza, a través de la desarticulación — enseñada por la propia parodia — de ambos textos para una lectura final reordenadora y comprobatoria de su tesis.

Si Carpentier tomó el texto de Colón, lo leyó y lo recreó según el modelo barroco, este trabajo recorre el camino inverso. Deshace el texto resultante en elementos barrocos que fueron leídos en el texto matriz. El juego de espejismos dará, así, la medida del barroquismo del discurso del genovés.

A fin de verificar y explicitar los referidos elementos barrocos presentes ya en el fragmento de *El siglo de las luces*, ya en el texto de Colón, se hizo primeramente un cotejo entre el texto carpentieriano y el ensayo de Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco” (4) Son los siguientes los resultados:

(4) — SARDUY, Severo — “El barroco y el neobarroco” en *América Latina en su literatura* (Coordinación de César Fernández Moreno). México, UNESCO/Siglo XXI, 1972, pp. 167 a 184.

a) El carácter ambiguo del discurso, que llega a proponer la destrucción de límites impuestos entre la naturaleza humana y divina (“estatura hipostática” de Víctor Hugues (5), entre lo vegetal y animal; lo vivo y lo inerte (“enreverados en contrapuntos y ritmos tan ambiguos que toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal, quedaba abolida” p. 180; “en una perenne confusión entre lo que era de la planta y era del animal; entre lo llevado, flotado, traído, y lo que actuaba por propio impulso” p. 181; “mata de mariscos” p. 181; “universo de la simbiosis” p. 181); las aguas dulces y saladas (“bocas de ríos, donde lo salado y lo del manantial se amaridaban” p. 182).

La ambigüedad reside aún en la enunciación, que comporta dos vectores distintos de realización de lo barroco: el texto confirma ya la línea propuesta por Eugenio d’Ors, según la cual el barroco “es el retorno a lo primigenio, en tanto que naturaleza; (. .) está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido (. .) y busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez” (“El barroco. ”, p. 168), ya la línea opuesta, dictada por Sarduy, para quien el barroco es “la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza: artificialización” Es, en fin, un “proceso de enmascaramiento” (idem, p. 169).

Así, toda la relación establecida entre el único personaje que actúa en el fragmento, Esteban, y la naturaleza, que él descubre, y ante la cual se desnuda, llegando a ver “en las selvas de coral una imagen tangible, una figuración cercana (. .) del Paraíso Perdido” (p. 180), y a cuestionarse frente a “los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa” (p. 184) evidencia, efectivamente, lo natural. Paralelamente — o sin embargo —, esa misma naturaleza da el tono del artificialismo: “La selva de coral hacía perdurar, en medio de una creciente economía de las formas zoológicas, los primeros barroquismos de la creación, sus primeros lujos y despilfarros” (p. 180).

b) La fragua del texto como un “envolvimiento sucesivo de una escritura por otra”: el texto de Carpentier es la reescritura de la narrativa de Colón, que por su parte recupera los escritos de Marco Polo, Pierre d’Ailly, Alfraganus y la *Biblia*. Si se piensa, inclusive, de manera más globalizante, la crítica es, ella misma, un discurso más que se sucede en esta cadena, la cual realiza el concepto de *mise-en-abîme*, característico del barroco.

(5) — CARPENTIER, Alejo — *El siglo de las luces*. Barcenola, Seix Barral, 1962, p. 177 A continuación se mencionarán apenas las páginas de la obra, entre paréntesis.

El proceso es, de hecho, mucho más complejo que una mera sucesión lineal de elementos. El fragmento de Carpentier es la última pelota de acero de una cadena de pelotas alineadas y colgadas que se chocan y, ocurrido el último choque en determinada dirección, su sentido se invierte. Los textos de Marco Polo, Pierre d'Ailly, Alfraganus y la *Biblia* ejercen un impacto sobre el de Colón que, por su turno, se choca con el de Carpentier. El choque no es más que el resultado de una influencia en un nudo anterior que se hace sentir en el posterior. Es un trabajo en cadena en que cada elemento recibe y ejerce influencia. La última pelota, por no tener ninguna adelante por impeler, vuelve e invierte la orientación del movimiento: el texto de Carpentier, reescritura del de Colón (que, por su parte, es reescritura de los anteriores), instauro el procedimiento inverso, o sea, es fundamental para la relectura de Colón.

c) El empleo de “mecanismos de artificialización del barroco”:

— Sustitución, escamoteo de un significado por otro: “Ningún símbolo se ajustaba mejor a la Idea de Mar que el de las anfibias hembras de los mitos antiguos” (la sirenas) (p. 181); “acaso fuera la segunda (salida a flote) desde que el astrolabio llegara a estos parajes” (referencia al descubrimiento) (p. 183)

— Proliferación, “obliteración del significante de un significado a través de una cadena de significantes que progresa metonímicamente y termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él” pero que algunas veces “no nos conduce a ningún significado preciso” (“El barroco. . .”, p. 171): “plaias donde el Mar, tres siglos después del Descubrimiento, comenzaba a depositar sus primeros vidrios pulidos; vidrios inventados en Europa, desconocidos en América; vidrios de botellas, de frascos, de bombonas, cuyas formas habían sido ignoradas en el Nuevo Continente; vidrios verdes, con opacidades y burbujas, vidrios finos destinados a catedrales nacies, cuyas hagiografías hubiera borrado el agua; vidros que, caídos de barcos, rescatados de naufragios, habían sido arrojados a esta ribera del océano como misteriosa novedad, y ahora empezaban a subir a la tierra, pulidos por olas con mañas de tornero de un orfebre que devolvían una luz a sus matices extenuados” (p. 180).

— Condensación, “permutación, espejo, fusión, intercambio entre los elementos (. . .) de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros” (“El barroco. . .”, p. 173): “caracol verdinegro” (p. 179); la extensa nómina de árboles y peces (pp. 182/183): “acacia-pulseras, ananás-porcelana, madera-

costilla, primo-trébol (. .), peces-perros, peces-bueyes, pejerreyes, pez-gallo. ”

d) El tono eminentemente paródico dialógico y polifónico del texto que, ya se ha explicitado en el ítem “b” viene a comprobar las palabras de Sarduy: “Sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor. (. .) En la medida en que permita una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto (. .) otro texto () que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia” (“El barroco. ., p. 175).

Una vez que, reiteradamente, se ha afirmado que el texto de Colón actúa como estructura y trabazón del de Carpentier, es interesante recuperar los mecanismos utilizados para lograrlo; mecanismos que, consecuentemente, explicitan la gramática de ambas narrativas. Al desconsiderarse la albañilería del texto de Carpentier, se encuentra, en cuanto viga y pilar, armadura en hormigón, el texto colombino. Para desmontar al primero y acercarse al segundo, ambos textos acaban por ofrecerle al lector sus reglas intrínsecas de armazón.

La observación que hace Colón de la naturaleza conduce a tres diferentes direcciones, como afirma Todorov (6):

- 1 Interpretación puramente pragmática y eficaz: los datos informativos de navegación;
2. interpretación finalista: los signos confirman las creencias, obtenidas en la literatura;
3. admiración intransitiva: sumisión total a la belleza natural.

Las tres líneas adoptadas por Colón se recuperan más o menos intensamente en el texto de Carpentier. Los datos de navegación aparecen como reminiscencias lingüísticas (“derrota”, “la mar”) o ciertas informaciones prácticas, pero las otras dos se configuran, de manera general, como los cimientos, respectivamente, de la enunciación y el enunciado. Prácticamente la totalidad del fragmento describe la exploración de la tierra, realizada por Esteban quien, “con tal expresión de deleite en el rostro (. .) parecía un místico bienaventurado favorecido por alguna Inefable Visión” (p. 179), en evidente “sumisión total a la belleza” Está claro que también la enun-

(6) — TODOROV, Tzvetan — *La conquête de l'Amérique*. La question de l'autre. Paris, Seuil, 1982, p. 32.

ciación toca esta faceta, cuando ironiza la actitud del almirante, “abismado” con sus descubrimientos.

Es, sin embargo, en el ámbito de la confirmación de creencias y, paródicamente, de la delación de esas creencias donde el discurso de Carpentier cobra mayor peso:

a) Carpentier afirma que la “fantástica zoología” (y cabe aquí el bestiario de Colón: ruiñón, sirenas, cíclopes, monstruos. .) nace de “equivocos verbales” (p. 182), lo que implica en toda la cuestión de la hermenéutica que se instaura alrededor de Colón, ya que el resorte propulsor de la visión que tiene el genovés de América es el lenguaje, son los textos, “en ilustración de sus propios mitos” (p. 182).

b) Carpentier, por utilizar el recurso de la carnavalización, invierte (subvierte) el texto de Colón — texto matriz —, desnudándole la esencia. Si Colón habla de sirenas, Carpentier se refiere al “pez-mujer, el misterioso y huidizo manatí” (p. 182) Ora, desde Navarrete se sabe que el navegante ha tomado el manatí por la figura legendaria, pero Carpentier trata de desacralizar y consecuentemente deshacer el reemplazo en yuxtaposición seguida de explicación objetiva.

En otra situación, contradice a Colón cuando éste afirma “que monstruos no he hallado, ni noticia” (7), al describir la doble aparición de un “monstruo” “enorme, tardo, desusado, un pez de otras épocas, de cara mal ubicada en un extremo de la masa, (. .) com el pellejo cubierto de vegetaciones y parásitos” (pp. 182/183).

c) En Carpentier se verifica la sistematización de procesos que son apenas sugeridos por el texto de Colón, además de la concreción de esas sugerencias, procedimiento que se desdobra en dos niveles de realización: enunciación y enunciado.

En cuanto a la enunciación, se constata, por ejemplo, que la aglutinación de “verdinegro” (p. 179) tiene sus raíces en “los árboles de allí que eran tan viciosos que las hojas dejaban de ser verdes y eram prietas de verdura” (*Diario*, p. 111). De la misma manera, “pejerreyes, pez-loro, pez-ángel, pez-gallo, listados, tatuados, leonados. ” (pp. 182/183) están presentes en “aquí son los peces tan disformes de los nuestros, que es maravilla. Hay algunos hechos como gallos, de los más finos colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todos colores, y otros pintados de mil maneras” (*Dia-*

(7) — COLÓN, Cristóbal — “La carta de Colón anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo” Madrid, 1956, p. 20.

rio, p. 36). Carpentier no sólo concreta la aglutinación latente sino también ejemplifica dibujos “de mil maneras”, “tatuados, listados, leonados”

Ya en términos de enunciado, Carpentier erige la barrera que representaba la selva tropical en el blanco de Colón de alcanzar el paraíso: “Porque los más portentosos cactus montaban la guardia en los flancos de esas Hespérides sin nombres a donde arribaban las naves en su aventurosa derrota; altos candelabros, panoplias de verdes yelmos (. .), sandías hostiles, membrillos rastreros, de púas ocultas bajo mentidas tersuras — mundo desconfiado, listo a lastimar, pero desgarrado siempre por el parto de una flor roja o amarilla, ofrecida al hombre, tras de la hincada (. .). En contrapartida de aquella vegetación armada, cubierta de clavos, que impedía trepar a ciertas crestas rematadas por. ” (pp. 179/180).

El trecho le suscita varias cuestiones al lector, quien reconoce en él no sólo un tropo de las historias maravillosas, en las que el héroe tiene que cruzar, para conseguir el objeto mágico (la felicidad) innumerables dificultades, coronadas por una barrera prácticamente intransponible. Reconoce, asimismo, la historia de las peregrinaciones de San Brendan cuyo blanco, la Isla de los Santos, sólo alcanza tras largo viaje en un mar relleno de dragones y gigantes y que ostenta, al cabo, una ancha muralla de tinieblas.

Esas cuestiones, al fin y al cabo, se resumen en una sola: el metalenguaje. El adjetivo “portentoso” es parte actuante en la visión del mundo de los navegantes de la época de los descubrimientos y, como tal, de Colón. Su empleo por Carpentier, en este contexto, hace que la atención del lector se vuelva hacia el tono maravilloso no de los cactus, sustantivo del cual es epíteto, sino de toda la narrativa, en claro diálogo intertextual con la del genovés. Por otra parte, el sintagma “púas ocultas bajo mentidas tersuras” como que exige de ese lector, por si esté desatento, que se fije en las trampas, bromas, juegos enfín del narrador. Si está, realmente, desatento, el lector no se habrá fijado en un trecho similar del mismo párrafo, pero anterior: “el fingimiento de muchas conchas que, bajo la yesosa y pobre apariencia ocultaban en las honduras una iluminación. .” (p. 179). El narrador, por lo tanto, reitera su intención de ponerle al lector a par de las reglas de descodificación de su juego.

d) El texto de Carpentier exagera las ideas reiteradas insistentemente por Colón. Por ejemplo, todo el sintagma de las “contezuelas de vidrio, a que ellos (los indígenas) son muy aficionados” (*Diario*, p. 162), repetido innúmeras veces en el *Diario* y la “Carta”, se agranda en la imagen de las playas: “tres siglos despúes del Descubrimien-

to, comenzaba (el Mar) a depositar sus primeros vidrios pulidos; vidrios inventados en Europa, desconocidos en América; vidrios de botellas, de frascos, de bombonas, cuyas formas habían sido ignoradas en el Nuevo Continente” (p. 180).

Procedimiento semejante adopta Carpentier cuando retoma el adjetivo “verde” el color que más le impresiona a Colón, y que por eso es tan empleado, y concentra su uso en un mismo período: “panoplias de verdes yelmo, colas de faisanes verdes, verdes sables, motas verdes” (p. 179).

e) Carpentier repite expresiones que puntean todo el texto de Colón, con algunas variaciones: la exclamación “que es maravilla” se transforma en verbo: “maravillándose” (p. 179), adjetivo: “maravilloso” (p. 181) y expresiones similares, como “abismábase” (p. 184) y “de sorpresa en sorpresa” (p. 180). De la misma manera el “Deo Gracias” de Colón aparece dos veces en el último párrafo del fragmento de Carpentier bajo la forma “Te Deum”

f) La transferencia, al contexto de la escritura, de datos fundamentales del descubrimiento enfatiza el diálogo inter textos y obliga a una lectura paralela. Son ellos:

— El elemento paradisiaco: Esteban “se sentía tan feliz, tan envuelto, tan saturado de luz (. .), ofreciendo el cuerpo desnudo al ascenso del sol (. .), con tal expresión de deleite en el rostro que parecía un místico bienaventurado favorecido por alguna Inefable Visión” (p. 178). Además, había “salido de una temporalidad desafortada para inscribirse en lo inmutable y eterno” (p. 178). “Veía en las selvas de coral una imagen tangible, una figuración cercana (. .) del Paraíso Perdido” (p. 180).

— El sustantivo “Descubrimiento” (p. 180) y el verbo “descubrir” (pp. 179/180).

— La composición de la escuadra: “la escuadra (se componía) de dos pequeñas naves y una mayor en la que (a Esteban) le tocaba navegar” (p. 177).

g) A través de perífrasis, Carpentier oculta el enunciado original: “una salida a flote que acaso fuera la segunda desde e que el astrolabio llegara a estos parajes” (p. 183), en una clara alusión al viaje del descubrimiento.

h) Carpentier juega con la noción de tiempo y explicita, al fin y al cabo, un viaje al pasado — y sugiere uno al futuro, quizás —: “apareando relojes”; “salido de una temporalidad desafortada para

inscribirse en lo inmutable y eterno” (p. 178); “para olvidarse de la época () donde se sentía dueño de todo” (p. 183).

i) Carpentier emplea en su enunciado palabras que inducen a la noción de escritura/reescritura: “entintaran”; “escanción”; “inscribirse”; “metáfora inmediata” (p. 178); “Inefable Visión” (p. 179); “imagen tangible, figuración cercana” (p. 180); “cada flujo dejaba la huella de su arabesco, en un constante alisar para volver a dibujar”; “se fraguaban a sí mismos”: “completar su propia escultura” (p. 181); “el lenguaje”; “equívocos verbales”; “definiendo el arabesco de la ola al subrayarlo”; “imprimiéndole” (p. 182); “cambiar de formas”; “echado sobre una arena tan leve que el menor insecto dibujaba en ella la huella de sus pasos”; “¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa?” (p. 184)

j) Carpentier emplea palabras desplazadas del contexto a que originalmente pertenecen:

— Desde el punto de vista semántico, el sustantivo “derrota” (p. 179), propio del vocabulario náutico, utilizado también por Colón (entre otros, en el *Diario*, p. 3);

— desde el punto de vista morfológico, el género femenino atribuido a “la mar verdadera” (p. 178), hoy en desuso, pero no en la época de Colón, como enseguida lo admite el propio Carpentier, al emplear el sustantivo en género masculino.

Carpentier, en realidad, al explicitar la gramática de ambos textos — el suyo y el de Colón — utiliza la parodia como metalenguaje, en el sentido de que denuncia, irónicamente, la motivación finalista de Colón en “ver” en América los motivos adénicos. Mejor dicho: delata al lector que las sirenas, el “pez-mujer o “las anfibias hembras” no pasan del prosaico “manatí” (p. 182), o que hay una exageración de la actitud de “maravillarse” uno ante todo, principalmente ante lo “verde”, o ejemplifica la enorme variedad de formas, colores y dibujos de los peces, siempre a través del tono irónico. En fin, dice claramente que esa manipulación de la realidad no pasa de una “ilustración de sus propios mitos” (p. 182), y con eso dirige la atención del lector hacia dos hechos. Primero, que lo que lee — sea el texto de Carpentier, sea el de Colón — es literatura, no una transcripción aséptica de lo real y, segundo, que es una literatura motivada por otra literatura — los “mitos”

Esa denuncia del acto de escribir/reescribir llega inclusive a rozar la cuestión del estilo, pues antes mismo de instaurarse en el texto carpentieriano la alta densidad de los artificios barrocos, lo que

ocurre cuando Esteban baja a tierra y la explora, el propio discurso anticipa el procedimiento estilístico adoptado: “durante varios días, al no avistar navío alguno, la escuadrilla — compuesta de la *Décade* y el *Tintamarre*, además del brik — más parecía entregada a un viaje de placer que destinada a un quehacer agresivo” (p. 178).

“Viage de placer” da ya el tono del texto, sea a nivel del enunciado — el goce que la naturaleza le produce a Esteban sea a nivel de la enunciación: el placer, condición sine qua non del erotismo, que opera a través de la “superabundancia, (.) el despilfarro” y el juego, no es más que un signo barroco, cuya confirmación surge más adelante en “los primeros barroquismos de la creación” (p. 180).

Aquel período de la página 178, una vez que retoma la composición triple de la escuadra, ya enunciada anteriormente en “la escuadra de dos pequeñas naves y una mayor” (p. 177), refuerza la similitud entre ésta y la compuesta de la Santa María, la Pinta y la Niña. Con eso, hay por lo menos una sugerencia — en función del paradigma que se establece — de que, de algún modo, el viaje de Colón sería también un “viaje de placer”. El placer, se sabe, existe efectivamente en el goce visual que disfruta Colón ante la naturaleza, que es para él un “recreio sensual dos olhos” (8)

Como demostración de ello, basta con una lectura del relato que hace Colón en su *Diario* del primer contacto que tiene con América, el 11 y 12 de octubre de 1492. La descripción que hace Colón de las nuevas tierras está subordinada a la sugerencia visual: no se trata de un discurso objetivo, marcado principalmente por el verbo cópula, sino de uno donde se evidencia la impresión sensorial — visual, principalmente — que tiene el narrador ante el cuadro descrito. Desde luego, el verbo *ser* está casi siempre subordinado a la impresión: “conocí que era gente. ”; “me pareció que era gente muy pobre. ”; “todos los que vi eran todos mancebos. ”; “ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía”; “creo que ligeramente se harían cristianos”

Carpentier, por su parte, realiza en la enunciación lo que Colón destaca en cuanto enunciado: el verbo “ver”, abundantemente empleado en el texto del siglo XV. da lugar a un discurso punteado de sensaciones visuales, introducidas inclusive por la expresión “Inefable Visión”. Si la visión “no puede ser explicada por palabras” — definición del adjetivo “inefable” —, va a figurar como sugerencia

(8) — Weisbach, apud ÁVILA, Affonso — *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 216.

óptica. La excitación de la visión se da a través de los semas “color” “luminosidad” y “elementos que apuntan hacia un color obligatorio y llegan a confundirse con él”: (9)

COLOR: “blanco, púrpura, engualdado, morados, violados, verdi-negro, verde, verde, verde, rojo, amarillo”

LUMINOSIDAD: “iluminación, reflejos, pulidos, lapidarios, tersuras, aurifiscentes, transparente, claridades, destellos, (candelabros), llameantes, vidrios pulidos”

ELEMENTO=COLOR: “porcelana, yesosa, abrojines, alabastro”

Desde luego, Affonso Ávila destaca como elemento prevaleciente en el barroco lo visual, “a busca deliberada da sugestão ótica, a necessidade programática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos” (*O lúdico...*, p. 197).

La referida “sugerencia” de que, de algún modo, el viaje de Colón sería también un viaje de placer y — principalmente — engen-

(9) — En ese fragmento se destacan:

11/octubre, p. 24:

“vieron pardelas”

“vieron los de la carabela Pinta una caña y un palo”

“los de la carabela Niña también vieron otras señales de tierra”

“halló tierra”

“esta tierra vio primero un marinero”

“el Almirante vio lumbre”

“que mirase él, y así lo hizo y vióla”

“que el rey y la reina enviaban en el armada por veedor, el cual no vio nada porque no estaba en lugar do la pudiese ver”

“se vio una vez o dos”

11/octubre, p. 25:

“rogó y amonestóles el Almirante que *hiciesen buena guarda* al castillo de proa, y *mirasen bien* por la tierra. Y al que le dijese primero, que *veía* tierra le daría un jubón de seda. Sin las otras mercedes que los reyes habían prometido, que eran diez mil maravedíes de juro a quien primero la *viese*”.

12/octubre, p. 25.

luego vieron gente desnuda”

12/octubre, p. 26:

“puestos en tierra vieron árboles muy verdes”

“aunque no *vide* más de un harto moza”

“y todos los que *vi* eran todos mancebos, que ninguno *vide* de edad de más de treinta años”

12/octubre, p. 27:

“yo *vi* algunos que tenían señales”

“*veo* que muy presto dicen todo lo que les decía”

“ninguna bestia de ninguna manera *vi*”

drado en un estilo barroco, a partir de la cita de Affonso Ávila trasciende su esfera de incertidumbre para firmarse como algo posible. Si el hecho de leer un texto que, realmente, está alejado por siglos de un estilo que se le quiere imputar parece inverosímil, basta con recordar que Leo Spitzer identificó en el estilo de Racine rasgos barrocos, exactamente en función de la incidencia del verbo VER y de sus connotaciones (Cfr. *O lúdico*. ., p. 204). Queda implícito que, obviamente, “barroco” no se refiere en este contexto a una manifestación artística circunscrita a determinada época cronológica, sino a un modo de hacer — y también de deshacer los procedimientos literarios, en el momento de la lectura — bastante incandescente en determinadas manifestaciones artísticas, latente en otras. Así, el sustantivo “barroco” se identifica al “manierismo” preconizado por Curtius y adoptado por Haroldo de Campos, para quienes el primer término se refiere exclusivamente a un tiempo cerrado. De todos modos, se lo ha adoptado en función de la expresión *Neobarroco*, “el barroco actual (. . .); el barroco de la Revolución” (“Barroco. . .”, pp. 183/184) que, según Carpentier, es la manera legítima que tiene el novelista latinoamericano de narrar lo real-maravilloso. “No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas” (10).

Por otro lado, la cuestión de la lectura de un texto matriz realizada de modo a alterarlo, según la sintaxis del texto que lo parodia, o sea, el hecho de que la lectura invierte, al fin y al cabo, el orden cronológico, puede aclararse a través del concepto mismo de parodia. Hay “en el fenómeno de la parodia una duplicidad natural: la parodia, de hecho, permite invariablemente una lectura doble: a la vez como imitación y como transgresión, como conformidad y como deformidad, como semejanza y como desemejanza. Esta ambivalencia primaria obliga, por consiguiente, al lector de un texto paródico a una tarea poco habitual, y que hemos creído poder definir aquí bajo el nombre de dialéctica. (. . .) Una lectura de tipo dialéctico exige que quien la realiza una capacidad de pensar a la vez, como una sola realidad, ambos términos de la contradicción.” Así, parodia es ambivalencia, la cual “no es pura y simple expulsión de una escritura preexistente, sino siempre diálogo en composición con ella; aunque caricaturizada y deformada (al mismo tiempo que informada), esta

(10) — Apud CHIAMPI, Irlemar — *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 87

escritura permanece, y así es descifrable y pasible de recomponerse a partir del texto paródico” (11)

La “lectura en filigrana” de un texto paródico y de su texto matriz le da al lector la exacta medida de la “desfiguración”, como quiere Sarduy, del segundo. Este proceso es, sin embargo, algo más que la destrucción de un texto para la posterior reorganización que es la parodia, como enseña Tynianov. Esa “desfiguración” ocurre en la misma esencia del texto en el momento en que se invierte el sentido de los choques de las pelotas de acero: la cadena se movía en una dirección, a través de las interferencias de un nudo en otro, pero a partir de dado momento — la parodia; la “lectura dialéctica” — esas interferencias cobran sentido contrario. La primera orientación adopta el orden cronológico-lineal. En el caso concreto de este análisis, se instaura en la secuencia *Biblia*/Marco Polo, Alfraganus, Pierre d’Ailly/ Colón/ Carpentier. El momento de crisis ocurre con la última pelota, cuando se altera la diacronía. Como afirma Borges, “el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” (12)

Así, la “desfiguración” del texto de Colón se da más profundamente, una vez que las sucesivas (en ambos sentidos) “lecturas en filigrana” revelan en él elementos del texto de Carpentier, en cuya fragua, irónicamente, ha participado.

Para llevar a cabo su proyecto paródico, en cuyo término se ubica un Cristóbal Colón revisto, Carpentier recupera en el texto del navegante elementos barrocos, a los que se llamará *semas desencadenadores*. Hay una doble razón para tal denominación: Carpentier los retomará en su texto a través de la hipérbole, proceso sugerido por ellos mismos, y son ellos los que van a desencadenar la reacción barroca en ambos discursos, en el ámbito retórico.

Tales semas desencadenadores tienen como condición de existencia una laguna creada entre la palabra y su objeto; ella misma (la laguna) un dato barroco.

“A linguagem artisticamente escrita, a linguagem feita literatura, a linguagem a que o artista da palavra conferiu ao mesmo tempo intenção de comunicação e tensão de estesia poderá oferecer, como as demais formas de expressão de nível criativo, campo propício à cons-

(11) — BOUCHÉ, Claude — *Lautréamont, du lieu-commun à la parodie*. Paris, Larousse, 1974, pp. 188-189.

(12) — BORGES, Jorge Luis — “Kafka y sus precursores” en *Otras Inquisiciones* (1952), *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 712.

tatação dos substratos lúdicos portadores de função estética. Sabe-se que a linguagem literária, ainda quanto tendente à ênfase denotativa, a exemplo da prosa de ficção, tem sempre por objeto aquela correalidade imaginada, criada, estruturada sobre a palavra, o objeto novo e autônomo contraposto pelo escritor como uma parábola à realidade fatural e linear. Essa autonomia pretendida da obra só se concretizará, porém, na medida em que o autor, imprimindo simultaneamente à sua escritura força de convicção semântica e direção de polaridade estética, for capaz de suscitar o fenômeno de *estranhamento*, isto é, de quebrar, com a *novidade* de sua criação, uma noção de conhecimento ou representação do mundo já convencionalizado pelo uso rotineiro da língua (vem a propósito a observação de Roland Barthes de que, para o escritor, ‘escrever significa estremecer o sentido do mundo’)” (*O lúdico*. ., p. 40).

En el caso específico del discurso de Colón, su lenguaje es artístico en la medida en que se configuran en él ambos componentes, o sea, es denotativo en cuanto “tiene intención de comunicarse”, y connotativo en cuanto una “tensión de estesia”. Sin embargo, si el lenguaje literario crea una tensión entre la representación convencional de la naturaleza conocida, transformada en objeto, y su representación original, inédita, tal tensión no ocurre en el texto de Colón. Éste carece del primer término, o sea, el conocimiento de la realidad: el Almirante está, por primera vez, frente a una naturaleza cuyos aires, aguas, flora, fauna y habitantes le son absolutamente extraños (Cfr. *Diario*, 21 y 23 de octubre). Tal vez por ello mismo, al organizar su descripción, paradójicamente utiliza como paradigma los escritos de Marco Polo, Pierre d’Ailly, Alfraganus y aun la *Biblia*, la “representación del mundo ya convencionalizado (e hiperconocido) por el uso rutinario de la lengua.”

En cuanto al tema del “Colón hermenéutico”, título inclusive de un capítulo de la obra citada de Todorov, cumple desdoblarlo en dos facetas distintas:

a) fuente de la escritura / enunciado

b) fuente de un procedimiento / actitud.

a) Todorov, al tratar de los diálogos establecidos entre Colón y los indígenas, afirma que “lo que entiende él (. .) es simplemente un resumen de los libros de Marco Polo y de Pierre d’Ailly” (*La conquête*. ., p. 37). Prueba de ello es la presencia de sirenas, el ruiñeñor, las Amazonas, cíclopes. Corroboran para este ítem las ideas de Sérgio Buarque de Holanda desarrolladas en su *Visão do paraíso*. A título de ejemplo, vale el pequeño fragmento: “Não só

o deslumbramento de um Colombo divisava as suas Índias e as pintava, ora segundo os modelos edênicos provindos largamente de esquemas literários, ora segundo os próprios termos que tinham servido aos poetas gregos e romanos para exaltar a idade feliz” (13).

Además de las fuentes citadas, un pasaje bíblico — Jonás, Cap. I, versículos 4 y 7 — es reescrito por un pasaje del *Diario* — el jueves 14 de febrero de 1493 — Respectivamente:

“Porém o Senhor enviou sobre o mar um vento furioso: e levantou-se no mar uma grande tempestade, e estava o navio em perigo de se fazer em pedaços. (. . .) Então disse cada um para seu companheiro: Vinde, e deitemos sortes, para sabermos por que nos acontece este mal. E lançaram sortes: e caiu a sorte sobre Jonas.”

“Esta noche creció el viento y las olas eran espantables, contraria una de otra, que cruzaban y embarazaban el navío, que no podía pasar adelante ni salir de entre medias de ellas y quebraban en él. (. . .) Crecía mucho la mar y el viento; y viendo el peligro grande, comenzó a correr a popa donde el viento le llevase, porque no había otro remedio. Él (el Almirante) ordenó que se echase un romero que fuese a Santa María de Guadalupe y llevase un cirio de cinco libras de cera y que hiciesen voto todos que al que cayese la suerte cumpliese la romería, para lo cual mandó traer tantos garbanzos cuantas personas en el navío venían y señalar uno con un cuchillo, haciendo una cruz y meterlos en un bonete bien revueltos. El primero que metió la mano fue el Almirante y sacó el garbanzo de la cruz, y así cayó sobre él la suerte y desde luego se tuvo por romero y deudor de ir a cumplir el voto.”

b) En términos de procedimiento/actitud, nuevamente Todorov trata de mostrar cómo un texto lingüístico — o, antes, una lectura defectuosa del mismo — tuvo importancia decisiva en la manera de actuar de Colón: “Su concicción (de Colón) misma de la proximidad de Asia, que le ha dado coraje para partir, estriba en un malentendido lingüístico caracterizado. (. . .) Colón toma como autoridad al astrónomo árabe Alfraganus, quien indica bastante correctamente la circunferencia de la Tierra, pero que se expresa en millas árabes, superiores en un tercio a las millas italianas familiares a Colón (. . .): él traduce, pues, en millas italianas, y la distancia se le figura como compatible con sus fuerzas” (*La conquête*. . ., p. 36).

De esa manera, el texto del genovés efectivamente “crea una correalidad imaginaria, estructurada sobre la palabra”, en la medida

(13) — BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio — *Visão do paraíso*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional/Ed. USP, 1969, p. 179.

en que instaura una tensión no entre el lenguaje literario y la representación convencional del objeto, sino entre ésta y la propia naturaleza una vez que, además de desconocerla por completo, es su primera image escrita. En lugar de ocurrir la extrañeza entre representaciones lingüísticas, ésta se da entre la palabra y su pretendido objeto. Aun de intención denotativa, el verbo recrea la naturaleza debido a la inadecuación existente entre los dos términos. Si para Barthes “escribir significa estremecer el sentido del mundo”, para Colón escribir significa estremecer el mundo.

Sobre la palabra, entonces, se centran dos procesos. Si, por un lado, ella es insuficiente para describir la naturaleza, por otro altera la percepción de esa realidad. El lenguaje entra en conflicto con la naturaleza y se confiesa, él mismo, impotente para lograr su intento. Por eso abundan en el texto de Colón los superlativos, símiles, comparaciones, exclamaciones... Desde luego, introduce la función metalingüística en ciertos momentos de lucidez y autocrítica, cuando se muestra conciente del tono exagerado de su discurso:

“para hacer relación a los Reys de las cosas que veían no bastarían mil lenguas a referirlo, ni su mano para lo escribir, que le parecía que estaba encantado”;

“teme que sea juzgado por magnificador excesivo más de lo que es verdad”;

“que yo con buen tiento miraba mi escribir, y torno a decir que afirmo haber bien escrito” (*Diario*, pp. 83/119/120).

Esa conciencia, sin embargo, no llega a amenazar la falsa percepción que tiene de la realidad por ser bastante fragmentaria. De ahí que cuando “los indios enuncian la palabra CARIBA, designando los habitantes (antropófagos) de Caraibas, Colón entiende CANIBA, por lo tanto, las gentes del Khan. Pero él comprende también que según los indios estos personajes tienen cabeza de perro (can) con las cuales, justamente, ellos les comen” (*La conquête*. ., pp. 36/37). Resulta que Colón se refiere a una provincia (por donde no ha andado) a que “llaman auau, adonde la gente nace con cola” (“La carta. .”, p. 19).

La palabra, por ubicarse exactamente en el epicentro de la tensión representación/realidad, tendrá la difícil tarea de “decir lo indecible”, particular de la retórica barroquista, que persigue el “objeto indescriptible”. El sentimiento de impotencia y perplejidad ante ese “objeto Indescriptible” se da no sólo en el texto de Carpentier, sino también en el texto de Colón. El Almirante, al fin y al cabo, fue casi que obligado a expresarse en el estilo barroco, movido que fue

por “la contingencia de nombrar los objetos americanos no inscriptos en la cultura universal” Como quiere Carpentier, él adopta “un barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas” (*O realismo*. ., pp. 85/87).

La palabra barroca, espacio donde estalla la tensión, revive su función primitiva de objeto, secuencia de elementos gráficos y auditivos usada para nombrar. Ello implica, por un lado, que la palabra-objeto va a sostener la manipulación lúdica como materia prima, y por otro, que va a evidenciarse su impotencia: el objeto que sirve para nombrar está ante lo inominable, y más, el proceso de proliferación que se le impuso llevó a una acumulación de significantes vacíos de significado.

El mismo objeto que llama la atención sobre sí en cuanto sema desencadenador, o sea, un sintagma cuya alta densidad lúdica la evidencia la parodia a través de la lectura dialéctica, se autoaniquila porque es importante. La autoaniquilación, sin embargo, opera apenas a nivel de la denotación: este discurso en que prevalecen las funciones metalingüística y poética no se autodestruye; antes, se configura como barroco.

Así, todo el inventario realizado a comienzos del análisis como comprobación de la permanencia de elementos del texto colombiano en el de Carpentier puede leerse como un palíndromo, o sea, los mismos elementos son la base de un sustrato barroco existente en el texto del genovés. Basta, por tanto, con hacer un cruce entre ese inventario y los mecanismos de artificialización del barroco, aplicados anteriormente al fragmento de Carpentier, para tener una real medida del barroquismo de Colón.

Si el escamoteo es una práctica empleada por Colón aun en su día a día, cuando por ejemplo registraba en su diario de navegación el número correcto de las millas recorridas y también otro, reducido, que usaba para informar a la tripulación, para que se sintiera más cerca de Europa, o cuando da nombres cristianos — y españoles — a las islas ya nombradas por los indígenas, la proliferación es, sin embargo, el artificio a que más recurre. El referido empleo, hasta la saturación — como lo demuestra Carpentier — del adjetivo “verde” da una clara idea de la proliferación diseminada e lo largo del texto.

Para que no se procese un vaciamiento de los semas desencadenadores, cosa que ocurriría si se tomaran siempre los mismos ejemplos, el análisis tratará de verificar elementos aún no discutidos.

Hay, en el texto de Colón, una clara preocupación en destacar las altitudes de las nuevas tierras, ya de los árboles, ya las mantañas,

ya las llanuras. Eso se da en un “crescendo” que recorre el camino de lo “más llano” a lo que “llega al cielo” En ese sentido son significativos los ejemplos:

13/octubre: “Esta isla es bien grande y muy llana”

Hay varias isla llanas, entre las cuales San Salvador, Santa María y Fernandina, las primeras descubiertas.)

27/octubre: “llamó las islas de Arena por el poco fondo que tenían”

27/octubre: “tiene sus montañas hermosas y altas como la Peña de los Enamorados, y una de ellas tiene encima otro montecillo a manera de una hermosa mezquita.”

14/ noviembre: “isla que le parece no las hay más altas en el mundo ni tan hermosas y claras, sin niebla ni nieve, y al pie de ellas grandísimo fondo. (.) Algunas de ellas que parecían que llegan al Cielo y hechas como puntas de diamantes.”

25/noviembre: “Miró por la sierra y vídolos (pinales) tan grandes y tan maravillosos que no podía encarecer su altura y derechura como husos gordos y delgados”

21/ diciembre: “En toda esta comarca hay montañas altísimas, que parecen llegar al Cielo” (*Diario*, pp. 29 a 123)

A medida que pasa el tiempo y conoce nuevas tierras, Colón se aleja de la armonía de un relieve prácticamente horizontal, sin rupturas con altitudes o depresiones, para zambullir en un espacio vertiginoso, donde lo que toca el cielo está “al pie de grandísimo fondo” Pasa de lo absolutamente plano a lo absolutamente alto (el más alto del mundo), carácter acentuado por la contigüidad de los abismos. La redundancia de la hipérbole resulta, al fin y al cabo, inverosímil, pues no hay cómo intensificar un superlativo absoluto. El mismo narrador lo discute en varios momentos, como ya se ha visto, cuando teme “ser juzgado por magnificador excesivo más de lo que es verdad” pero concluye, tras haber releído su texto, “haber(lo) bien escrito” (14).

(14) — La verticalidad identificada en el texto de Colón va al encuentro de la verticalidad plasmada en los cuadros renacentistas de tema cristiano, ya sea a través de la ubicación de las figuras, siempre en función de ese eje, ya a través de las miradas ascendentes de los retratados. Paradójicamente, ese mismo rasgo es uno de los formadores del “mito de lo moderno”, de principios del siglo XX, cuando el hombre se alza a través de la Torre del Progreso, en Francia, a 320 m. de altura, de la aviación, o a través del desarrollo del alpinismo y la espeleología y la oceanografía, sus

Llama la atención la linealidad, quizás ingenua, de esa verticalización. El rasgo fantástico de ello se aploma en la visión de las sirenas. Colón no las ve de inmediato, sino después de mucho respirar los “aires amenos”, el 8 de enero de 1493. Sintomáticamente, también esos seres ganan verticalidad: “dijo que vio tres sirenas que salieron bien alto de la mar”

Transcurre el tiempo, se adquieren nuevos conocimientos y el discurso colombino se aleja, mas y más, de su compromiso con lo real mientras se acerca, concientemente, a la manipulación retórica. El narrador — o, antes, el “magnificador” del lenguaje — adopta una actitud lúdica en la enunciación haciendo que el centro de fuerzas se desplace del referente extrínseco — la naturazela — al intrínseco — el texto —

Juego, exageración, metalenguaje, dispersión, artificio retórico, exuberancia, prodigalidad, erotismo: son todos elementos comunes entre el texto de Colón y el barroco. Como se ha afirmado a lo largo del análisis, la organización de las ideas recién expuestas se logró en función de la lectura dialéctica y en filigrana de ambos textos en tela de juicio.

Paralelamente, se verifica en el fragmento de Carpentier la abundancia del sema “lo pontiagudo”, referido principalmente a la vegetación, el relieve y las caracolas. Entre las páginas 179 y 184 se pueden destacar: “acantilados; esbeltez catedralicia; piones y agujas; creaciones góticas; pitagórica espiral del huso; erizo; dardos; espigados; asaetados; espina; nopal; cactus; altos candelabros; sables; púas; hincada; higo de Indias; tuna; barrera de cerdas ardientes; vegetación armada; cubierta de clavos; crestas; peñasco; mordedora roca del ‘diente perro’; erizos (.) despojados de sus púas; arquitectura cónica” La proliferación del sema es un primer dato importante, ya que pone en evidencia a sí mismo y a los elementos referidos. A partir de ahí el traslado a otro contexto es inevitable. La confirmación, a nivel retórico, del paralelismo de ambos se da con el movimiento realizado por animales. Allá, las sirenas saltaron “bien alto de la mar”; acá los alcatraces se elevan “para caer casi verticalmente, con el pico impulsado por todo el peso del cuerpo, de alas apretadas para caer más pronto” (p. 183). Las aves sintetizan, explícitamente, los términos “verticalidad” y “agudeza”, ya relacionados.

inversiones (Cfr. BERGMAN, Pär — “*Modernolatria*” et “*Simultaneità*”. Upsala, Universidade de Upsala, 1962, Cap. I). En ese sentido Colón, un hombre de mentalidad medieval, introduce elementos de la modernidad: en realidad, él es el introductor de la propia Edad Moderna, a través del descubrimiento de América (empresa motivada por su mentalidad medieval)

Hay, asimismo, la reelaboración de sintagmas: la “hermosa mezquita” da paso a la “esbeltez catedralicia” (p. 171) (sema: edificio religioso) y a los “arabescos tangibles” (p. 184) (sema: lo árabe); los “husos gordos y delgados”, símil de pinales, resurgen con su identidad propia en “la pitagórica espiral del huso” (p. 179)

Es la “caracola” del discurso de Carpentier, sin embargo, su mejor hallazgo retórico. Como las aves, sintetiza “verticalidad” y “agudeza”, pero suscita la inquietación del lector en función de la cuestión del estilo. Si anteriormente se hizo referencia en el análisis a “los primeros barroquismos de la Creación” (p. 180) como una manera de dar, la propia naturaleza, la medida del artificialismo del texto, es en “la esbeltez catedralicia de ciertos caracoles que, por sus piones y agujas, sólo podían verse como creaciones góticas” (p. 171) donde no sólo se confirman los “barroquismos” sino también aquellos dos términos sintetizados cobran su condición misma de existencia.

A partir de la imagen colombina de las “montañas que parecían llegar al Cielo y hechas como puntas de diamantes”, donde se llevan al paroxismo los semas “verticalidad” y “agudeza” Carpentier propone una lectura más que barroca: especialmente gótica. Si se superpone esa lectura hecha de la naturaleza a las composiciones arquitectónicas de las catedrales góticas, el conjunto formado por los elementos resultantes de la intersección se ciñe a aquellos semas. Y, una vez que el contexto en que se mueven esas imágenes es el del artificio hiperbólico, así como el de la proliferación, el templo gótico que mejor los cuaja es el de la Sagrada Familia, de Gaudí y Cornet. La catedral es, plásticamente, lo que demuestra Carpentier en el discurso de Colón y realiza en el suyo: además de la misma hipérbole y proliferación del artificio, la realización extemporánea de un estilo.

Como se ha podido intuir a lo largo del análisis, la conclusión a que se llega es a un tiempo obvia e inquietante. Para organizarla más claramente, es necesario retomar algunas ideas:

1. Colón es un hombre de mentalidad finalista, o sea, trata de ver (y comprobar) en las tierras recién descubiertas los motivos edénicos que ha absorbido durante años de interminable lecturas.

2. Colón, al depararse con una realidad hasta entonces inédita, sufre serios problemas no sólo al intentar descifrarla para entenderla, sino también al intentar nombrarla.

3. Colón, efectivamente, tiene ante sí una realidad “cuyo potencial de prodigios, garantía (Carpentier), sobrepujaba em muito a fantasia e a imaginação européias” (*O realismo*. ., p. 32), y que

siglos más tarde impulsó la “literatura fantástica”, sello del continente latinoamericano, como quiere García Márquez.

Colón, frente a esa naturaleza tan exuberante y fuera de los patrones europeos, no puede dejar de maravillarse, ni siquiera de tener excitados los sentidos, con la prevalencia, obvia, de la visión.

Colón, al fin y al cabo, cayó en dos trampas al anclar en América: por una parte, suproyecto de llegar a las Indias se frustró, y por otra, llegó a un continente cuya manifestación artística estaba trazada desde siempre. “Nossa arte, afirma () Alejo Carpentier, sempre foi barroca: desde as esplêndidas esculturas pré-colombianas e os desenhos dos códices maias e astecas, até os melhores romances da atualidade, passando pelas catedrais e monastérios coloniais.” (15)

El destino del continente ya estaba trazado. Colón apenas lo respetó.

(15) — *O Correio da UNESCO*, año 5, N° 10/11 — 1977, p. 56