

“SEMEJANTE A LA NOCHE” DE CARPENTIER: SEMEJANZA, PROYECCIÓN Y MEZCLAJE

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se concentra en un estudio del sistema conceptual ideacional de un cuento de Alejo Carpentier aparecido en *Guerra del tiempo* (1958): “Semejante a la noche”. Específicamente abordo tres mecanismos cognoscitivos: semejanza, proyección y mezclaje conceptual. El texto está pensado desde una perspectiva teórica en deuda con los aportes fundamentales de Georg Lakoff, Mark Turner y Gilles Fauconnier. Llamo a esa perspectiva cognoscitivismo o, incluso, teoría literaria cognoscitiva.

Semejanza, proyección y mezclaje conceptual no son exclusivos de este cuento de Alejo Carpentier; tampoco son mecanismos exclusivos de la literatura, pues se presentan en otras artes y en una buena cantidad de actividades semióticas realizadas por los seres humanos; ni siquiera son exclusivos de los textos, pues aparece en niveles lingüísticamente básicos como la gramática, la formación de palabras o la estructuración de frases. La razón por la cual comento estos mecanismos en “Semejante a la noche” es porque me interesa, en primer lugar, introducir la perspectiva cognoscitivista por estos lares de *La colmena* y, en segundo lugar, mostrar cómo la semejanza, la proyección y la mezclaje son ejes estructuradores de este cuento.

1. DESARROLLO

1.1. *HO D'ËIE NOKTI EÔIKOS*: "Y CAMINABA SEMEJANTE A LA NOCHE". SEMEJANZA, PROYECCIÓN Y MEZCLAJE EN EL TÍTULO Y EPÍGRAFE DEL CUENTO

El cuento de Carpentier "Semejante a la noche" toma título y epígrafe de un enunciado del primer capítulo de *La Ilíada*. Es una oración de la cual Carpentier sólo toma una parte, la frase "semejante a la noche": *nokti eôikos*. Esa frase tiene un contexto definido. Después de que Agamenón se niega a devolver la hija al sacerdote apolíneo, furiosamente lo expulsa del campamento aquel diciendo: "de nada valdrán el cetro y las ínfulas de Apolo si lo llega a encontrar nuevamente cerca de las naves". El sacerdote pide ayuda al Dios, y entonces viene un pasaje en el cual se encuentra la frase del título. Transliterada al español, la frase dice: *ho d'ëie nokti eôikos*. Alfonso Reyes traduce la parte donde esa frase se encuentra de la siguiente manera:

Escuchábalo Apolo con ánimo encendido, *y como la inmensa noche del Olimpo bajaba*. Repleta aljaba al hombro y el arco apercebido a su paso las flechas crujían en la aljaba. Apostado de lejos, tira sobre los barcos y un chasquido de plata lanza el terrible arco. (*La Ilíada* traducida por Alfonso Reyes, capítulo I. Las cursivas son mías).

La disimilitud en las traducciones del sintagma *ho d'ëie nokti eôikos* de *La Ilíada* es un asunto fascinante y polémico. La frase que Carpentier puso como "semejante a la noche" en su título ha sido traducida de diferentes maneras. Reyes traduce "como la inmensa noche"; Luis Segala y Estalella traduce "parecido a la noche"¹ y Samuel Butler traduce "tan oscura como la noche". Ese asunto se complica aún más cuando se compara con calma una y otra traducción. Por ejemplo, Butler traduce del siguiente modo ese pasaje de *La Ilíada*:

1 Segala traduce ese pasaje de *La Ilíada* del modo siguiente: "[Apolo] Irritado en su coraje, descendió de las cumbres del Olimpo con el arco y el cerrado carcaj sobre el hombro; las saetas resonaron sobre la espalda del enojado dios, cuando comenzó a moverse. *Iba parecido a la noche*". (Cursivas mías).

[Apolo] Descendió furioso de la cumbre del Olimpo, con su arco y su aljaba sobre el hombro, y las flechas crujían en su espalda con la rabia que temblaba en su interior. *Sentóse lejos de la nave con una cara tan oscura como la noche*. (*La Ilíada* traducida por Samuel Butler, canto I).

Consideraré las principales diferencias en las traducciones, aparentemente tan semejantes, de Reyes, Segala y Butler.

1. Las traducciones difieren en cuanto al término meta. En las traducciones de Reyes y de Segala "como la inmensa noche" y "parecido a la noche" califican la acción de Apolo; en cambio, la traducción de Butler "tan oscura como la noche" califica sólo a una parte de Apolo, su cara.

2. Las traducciones de Butler, de Reyes y de Segala difieren también en el grado de presentación de los elementos comparados.² Por ejemplo, hay un diferencia radical entre "[Apolo] sentóse lejos de la nave con una cara tan oscura como la noche" y "y caminaba semejante a la noche". La diferencia reside (además de en el verbo) en que Butler dice "oscura", cualidad común a los dos elementos en comparación (la cara de Apolo y la noche). Eso no pasa en la traducción consultada por Carpentier ni en la de Segala ni en la de Reyes.

2 Grado de presentación de los elementos comparados es un asunto estudiado por los integrantes del Grupo μ en su *Retórica general*. En referencia a las mejillas de una mujer se puede decir, por ejemplo: "sus mejillas son frescas como las rosas", "sus mejillas son como rosas", "las rosas de sus mejillas", "en su cara, dos rosas". (Grupo μ , 1982: 176)

3. La colocación del clase límite³ (oscura) conduce a procesos mentales diferentes. La frase “con una cara tan oscura como la noche” de Butler invita a un ahorro de esfuerzo mental; por el contrario “y caminaba semejante a la noche” demandan un trabajo de sentido, una reflexión del lector, en torno a lo que Homero quiso decir con tal frase.

4. Que alguien tenga la cara “tan oscura como la noche” no resulta extraordinario, pero que alguien vaya, descienda o camine “semejante a la noche” es mucho más interesante. Por eso, no sería arriesgado decir que las versiones en las cuales “semejante a la noche” califica a la acción (iba, descendía, caminaba) son mucho más poéticas y más acertadas que la de Butler.

Común a todas las versiones de ese pasaje de *La Ilíada* es una invitación al lector a proyectar información de una entidad (la noche) sobre otra entidad (Apolo). El lector del texto homérico asume esa marcha de Apolo como algo espantoso, funesto, terrible, maléfico incluso, tal cual efectivamente ocurre: Apolo, furioso por la ofensa de Agamenón, lleva la peste y la muerte a los campos aqueos. En Homero y sus traducciones “semejante a la noche” (*nokti cōikos*) tiene, en efecto, un matiz negativo. Ese no es un rasgo intrínseco de la frase. Uno puede imaginar una oración donde “semejante a la noche” no indique algo “espantoso”, sino lo contrario. Hay un

3 Clase límite o término límite es el espacio de intersección entre los dos términos que constituyen la metáfora o la comparación: es el parte común al término fuente (la noche) y al término meta (Apolo o el rostro de Apolo). (Grupo μ , 1982: 186)

verso de Byron que dice: “She walks in beauty like the night” (Ella camina en belleza como la noche).

El hecho de que “semejante a la noche” puede ser empleado como algo espantoso en Homero o como algo hermoso en Byron debe ponernos a la expectativa. Cuando se suprime el término meta (Apolo) y la clase límite (oscura, inmensa, bella), como ocurre en el título del cuento de Carpentier, “semejante a la noche” adquiere una misteriosa ambigüedad: puede referirse, positiva o negativamente, a cualquier entidad, estado, acción, proceso. ¿Qué es semejante a la noche en el cuento de Carpentier? ¿Qué función cumple dentro ese epígrafe del cuento? Aventura que en la frase “semejante a la noche” se encuentra una descripción esquemática de los mecanismos presentes en todo el cuento, el cual acerca contrarios para asimilarlos y forma híbridos de complejidad conceptual mucho mayor. Afirmo también que “Semejante a la noche”, el cuento, mantiene el sentido terrible, valorativamente negativo que manifiesta la comparación homérica.

1.2. SEMEJANZA Y METÁFORA. UN PEQUEÑO ESBOZO DE LA TEORÍA COGNOSCITIVISTA SOBRE METÁFORA Y COMPARACIÓN

1.2.1. MEZCLAJE, METÁFORA Y COMPARACIÓN

Entre los dos extremos de la categorización, identidad y diferencia, se sitúa esta habilidad para juntar cosas diferentes y encontrarles semejanzas. La ubicuidad de esa habilidad en el lenguaje humano es un asunto por estudiarse. La detección de la semejanza ciertamente posibilita combinar entidades diferentes, mecanismo bastante manifiesto en la metáfora, pero no exclusivo de ella. ¿Cuántas entidades diferentes pueden ayuntarse para hacer



énfasis en su semejanza? Borges hacía el siguiente cálculo, partiendo de la expresión china según la cual para designar al mundo empleaban la expresión “las diez mil cosas”. “Creo que la cantidad –dice– sería 10,000 multiplicado por 9,999, multiplicado por 9,998, etcétera” (Borges, 2001: 37).

Desde Aristóteles, los profesores han establecido una



diferencia entre “la noche de su cara” y decir “su cara como la noche”; es la diferencia entre metáfora y símil. Esas expresiones se parecen en que conceptualmente ambas juntan dos entidades diferentes para resaltar su semejanza. Lakoff y Johnson (1980) y Lakoff y Turner (1989) han mostrado que esta distinción escolar entre “A es B” y “A es como B” puede incurrir en error de reducir a la metáfora a un asunto de expresiones solamente y no de estructura conceptual. Para ellos, el intento de definir a la metáfora en términos exclusivamente de forma sintáctica no logra aprender exactamente la naturaleza de ese potente instrumento cognoscitivo. Y la naturaleza de la metáfora, tanto como la naturaleza de

la comparación, es ésta: la comprensión de una experiencia en términos de otra. El clamor de Lakoff, Turner y Johnson es que la oración “un átomo es un pequeño sistema solar” y la oración “un átomo es como un sistema solar” o “un átomo es semejante a un sistema solar” usan la misma metáfora conceptual (Lakoff y Turner, 1989: 133). No están estos autores porque las tres expresiones sean lo mismo, pues entienden por supuesto que hay diferencia en cuanto al grado de presentación y de identificación y, más exactamente, en el modo de construir la imagen, sino que en esencia las tres expresiones están invitando al lector a realizar la misma actividad: lo invi-

tan a la proyección de modelos de un dominio experiencial (la estructura del sistema solar) hacia otro dominio diferente (la estructura del átomo). (Johnson, 1987: 15).

Por contraste se logran resaltar las peculiaridades en la construcción de imágenes en el epígrafe de Carpentier. El procedimiento contrastivo evidencia que, aunque la metáfora conceptual sea la misma, cambia el proceso de construcción de la imagen. La oración 1) “Y caminaba semejante a la noche” no es equivalente a 2) “Apolo es la noche”, tampoco es 3) “Apolo, la noche”. 1) equivale más a la oración 4) “El caminar de Apolo es el caminar de la noche” y estaría mucho más próxima a 5) “El caminar de Apolo es como el caminar de la noche”. La oración 2 establece una equivalencia total entre dos entidades. 3 funde a esas dos entidades aún más. 4 solamente establece una equivalencia en el modo de caminar. Pero 4 tiene algo interesantísimo, no sólo proyecta el movimiento de la noche sobre el movimiento de Apolo, sino a la inversa, de modo que la oración 4 es como una fusión de la oración 8) “Apolo camina” y de la oración 9) “La noche camina”.

Estos pueden parecer a algunos meros juegos lingüísticos. Sin embargo, entenderlos puede ayudarnos a la comprensión de las formas diferentes que arroja la proyección conceptual. Con Alonso (Alonso, 2003) he tratado de hacer una lista exhaustiva de los tipos de cópulas y expresiones que pueden posibilitar la proyección conceptual. Muchas veces la exacerbación taxonómica solamente ha provocado que se olvide lo fundamental: el complejo fenómeno conceptual subyacente

tras la proyección de un dominio sobre otro. Expresiones como "Apolo se parece a la noche", "es la noche", "es como la noche", "la noche de Apolo", "Apolo es pariente de la noche", "Apolo, hijo de la noche", "si Apolo fuera noche", "Apolo es semejante a la noche", "Apolo es igual que la noche", "es más oscuro que la noche", "es similar en su movimiento a noche", "la noche apolínea", "es superior a la noche" o incluso "Apolo no llega ni siquiera a noche" suponen todas proyección conceptual de una entidad sobre otra. No creo que sea absurdo estudiar con detenimiento las diferencias entre esas y otras expresiones. Lo que sí puede ser empobrecedor es limitar el estudio y la discusión a un asunto de invención de nombres. Entre muchos estudiosos de la retórica, el diálogo se acaba cuando logran demostrar cómo, de acuerdo con sus paradigmas o sus listas: "eso's metáfora y esto'tro, no". Empezar donde los otros terminan puede ser un modo de hacer avanzar el debate.

1.2.2. LA ESTRUCTURA CONCEPTUAL DE LA METÁFORA Y LA COMPARACIÓN

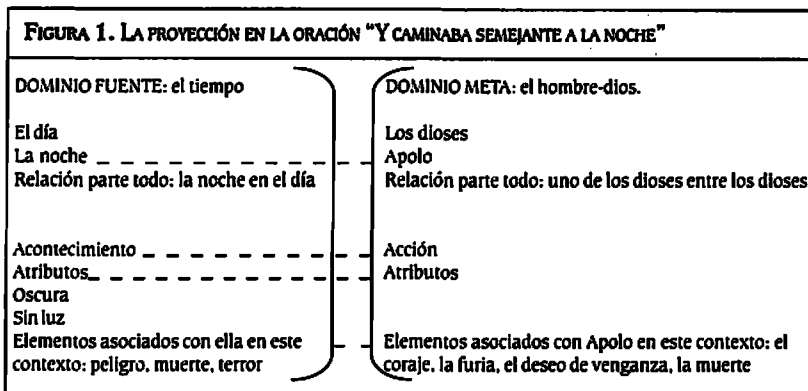
En la base de la creación de metáforas y comparaciones está la semejanza. Aristóteles, quien estudió esta habilidad en la *Poética*, pensaba que la contemplación de la semejanza era la mayor habilidad que podían tener los buenos poetas. En las opiniones más difundidas se postula que la idea de que la semejanza entre las entidades comparadas es algo existente *per se*. Para muchos, la metáfora de la mujer=la rosa obedece a la percepción de las semejanzas realmente existentes entre una mujer y una rosa. Una opinión diferen-

te, desarrollada sobre todo a partir de las vanguardias, pero ya presente indudablemente en Aristóteles, hace énfasis en el carácter creativo de esta habilidad. En otras palabras, no es que la rosa y la mujer en sí mismas tengan rasgos similares sino que el sujeto crea o genera esa semejanza mediante sus frases. El lector inteligente habrá inferido ya que la dicotomía *semejanza realmente existente/ semejanza creada* es paralela a la dicotomía *mimesis/poiesis* en Aristóteles.

La novedad de la teoría de Lakoff, Johnson y Turner es que no piensan a la metáfora en términos de semejanza entre dos cosas sino entre dominios cognoscitivos: un dominio se proyecta sobre otro. Por dominio debe entenderse una amplia organización de conocimiento, tal como nuestro conocimiento sobre el tiempo, los viajes, el cuerpo humano, etcétera. Un dominio es una zona de experiencia sobre la realidad. Esta idea de la presencia en la metáfora de proyección o mapeo conceptual de un dominio sobre otro conduce a los autores, de modo inevitable, a descubrir vínculos entre expresiones metafóricas que en otros modelos de explicación se han visto como algo aislado. "Y caminaba semejante a la noche" está ciertamente emparentado con un cúmulo enorme de expresiones en las cuales estados y acciones humanas se explican en términos del tiempo: "iba como la fresca mañana", "en el mediodía de su existencia", "vive el atardecer de su existencia" son ciertamente parientes de "y caminaba, semejante a la noche". El hecho de que se pueda leer en "y caminaba semejante a la noche" algo funesto no es un asunto arbitrario: la noche es al día como la muerte a la vida del hombre: los dos son etapas finales.

¿Qué ocurre en la mente del sujeto cuando se dice una frase como "y [Apolo] caminaba semejante a la noche"? Eso puede explicarse según la teoría de la metáfora conceptual. En "y [Apolo] caminaba semejante a la noche" ocurre una proyección de imágenes: se proyecta la imagen del movimiento de la noche sobre la imagen del movimiento de Apolo. Las proyecciones de imágenes trabajan exactamente del mismo modo que otros mapeos metafóricos: se proyecta dominio conceptual fuente (el tiempo, la noche) y sobre un dominio conceptual meta (el hombre-dios, Apolo). La noche presenta una cierta estructura (forma, color, intensidad, tipo de movimiento) y ciertos atributos que proyectan sobre la estructura y los

atributos de Apolo (forma, color, intensidad, tipo de movimiento), según se grafica en la figura 1.

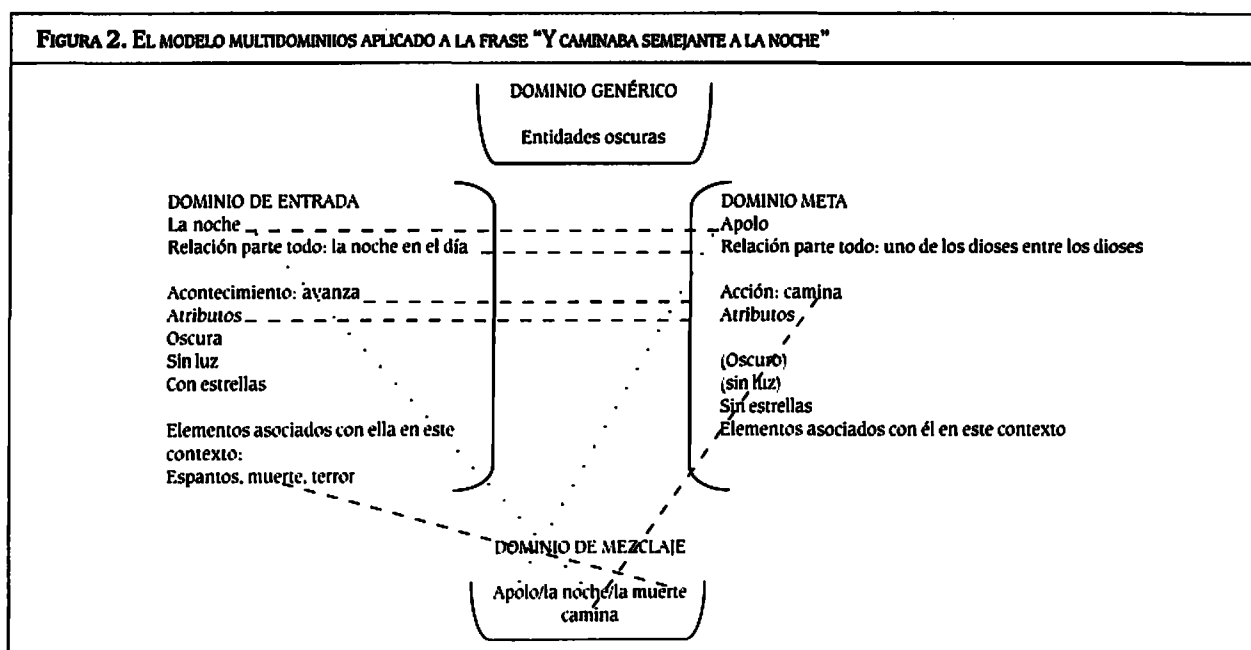


Este modelo de descripción de los dos dominios es altamente parsimonioso y muy efectivo para encontrar y estudiar figuras, analogías, comparaciones y metáforas. Sin embargo, Turner y Fauconnier (2003) han sostenido la idea de que el modelo de los dos dominios es realmente una parte de un modelo más general de proyección conceptual. Han llamado a este modelo más general "modelo multiespacial" o "modelo de los dominios múltiples". Tal propuesta permite explicar un amplio rango de fenómenos difíciles de comprender desde la perspectiva del modelo de los dos dominios, además de revelar aspectos no reconocidos incluso en las comparaciones y metáforas más familiares.

La muestra más resumida del modelo multidominios es el de los cuatro dominios o cuatro espacios. La oración "y caminaba semejante a la noche" puede pensarse en términos de la propuesta de Fauconnier y Turner: dos dominios de entrada más dos dominios medios: el dominio genérico y el dominio de mezclaje. Conforme a este modelo multiespacial, la oración "Apolo iba semejante a la noche" puede graficarse como se muestra en la figura 2.

Los rasgos que presenta este modelo pueden sintetizarse en lo siguiente:

a) *Los dominios de entrada.* El concepto de dominio de entrada (*inputs*) es muy amplio y se refiere a los espacios, zona de experiencia o entidades que participan en el proceso. Los dominios de entrada en esta expresión son la noche y Apolo, pero también sus elaboraciones más esquemáticas el tiempo y los hombres (o los dioses antropomorfizados, si se quiere). Puede conservarse el concepto dominio fuente y dominio meta para estos do-



minios de entrada; sin embargo es posible encontrar expresiones complejas, por ejemplo, con más de un dominio fuente. Turner y Fauconnier prefieren, por eso, el concepto de *inputs* o espacio de entrada.

b) *Correspondencia entre las contrapartes que constituyen dominio de entrada.* Por ejemplo, puede haber una relación de contrapartes entre ciertos atributos, rasgos y elementos de la noche y ciertos atributos, rasgos o elementos de Apolo. Lo que se establece entre los dominios de entrada es una relación entre atributos. Ciertos aspectos, rasgos, elementos de estructura entre los dominios se corresponden entre sí.

c) *Proyección selectiva.* El sentido de la expresión metafórica o de la comparación proviene de la expresión selectiva. "y caminaba semejante a la noche" no quiere decir que caminaba segundo con estrellas o que marchaba, como la noche, segundo a segundo, minuto a minuto, hora a hora; es decir, no caminaba a la velocidad de la noche. Tampoco quiere decir que caminaba mientras todos dormían. La información que se proyecta en el dominio de mezclaje es selectiva. En la expresión "Pedro es un corderito" no se quiere decir que Pedro tiene lana o que bala. Solamente algunos rasgos del dominio fuente (la pasividad del corderito) se proyectan sobre el dominio meta (la pasividad de Pedro).

d) *Dominio genérico.* El dominio genérico presenta una estructura más esquemática, más general, más abstracta que de los dominios de entrada. En este dominio genérico ingresan las llamadas clases límites, ciertos marcos muy esquemáticos, estructuras actanciales o funcionales, imágenes

esquemáticas y así, para que el mecanismo de proyección funcione debe haber propiedades comunes entre los dominios de entrada (Apolo y la noche). Estas propiedades comunes más abstractas corresponden, en este ejemplo, a un "modo de ir", "modo de moverse" o incluso "entidades oscuras".

e) *Dominio de mezclaje conceptual.* El dominio de mezclaje incluye la información parcial proyectada desde los otros dominios y, en ocasiones, estructura nueva. Por ejemplo, en la frase "y caminaba semejante a la noche" no dice que Apolo iba con funestas intenciones a los campos aqueos. En noche este elemento está latente, pero es la unión entre Apolo y la noche la que hace surgir este sentido terrible. El dominio de mezclaje es más y es menos que los dominios

de entrada. Es menos porque selectivamente proyecta sólo algunos rasgos (ya dije que semejante a la noche no quiere decir que "se movía con estrellas" ni siquiera quiere decir que "caminaba de noche"); es más porque fusiona o combina información de los otros dominios: en este caso de la noche, de Apolo y de las entidades oscuras. Este dominio ha sido llamado de varias maneras. Turner y Fauconnier propusieron el concepto *blend* o *blended space*. Ese término ha sido traducido de muchas maneras: mezcla, mezclaje, fusión, combinación, integración. El lingüista Ricardo Maldonado propuso para el español, en una traducción muy libre de *blend*, el término "elíxir", en alusión "al carácter mágico y casi malféfico en que se fusiona la información procedente de los otros dominios para cumplir con propósitos inimaginables" (Maldonado, 1999: 210). En este trabajo empleo el término mezclaje, un



neologismo empleado por Stephen Gilbert, con una casi nostalgia por los "elíxires" de que habla el lingüista queretano. En alguno de sus gráficos, Maldonado ha presentado a este *blended space* como un perol donde se combinan las sustancias informativas de los dominios del dominio genérico y de los dominios de entrada.

f) *Estructura emergente en el dominio de mezclaje*. El dominio de mezclaje contiene una nueva estructura emergente y con frecuencia inexistente en los espacios de entrada. Los sentidos emergentes se desarrollan gracias a la composición, la complementación (o acabamiento) y la elaboración. La noción de estructura emergente implica “reacciones nuevas”, “substancias nuevas” muchas veces inexistentes en los espacios de entrada. Un ejemplo de Turner y Fauconnier puede explicar la noción de estructura emergente en el dominio de mezclaje. En la expresión “ese cirujano es un carnicero” la idea según la cual ese cirujano es un mal cirujano no es producto de las expresiones *inputs*. Nada hay en carnicero ni en cirujano que me diga que el cirujano es un mal cirujano: la valoración negativa del cirujano, si bien se piensa, viene de la combinación de los dos elementos. Del mismo modo, el terrible y funesto caminar de Apolo en el epígrafe de Carpentier no está dicho ni en la noche ni en Apolo, sino que es resultado de la combinación de esos dos elementos. Más que adición de palabras, el sentido es pura química resultante de la combinación de ellas, en suma.

La figura 2 pretende ilustrar el proceso mental de la proyección y la mezcla conceptual: en la descripción de ese proceso, la reflexión tradicional se ha detenido en el asunto de la semejanza (el dominio genérico) y



4 En lugar del término zona de interés, la teoría de la metáfora ha empleado el concepto “centros de expansión”. H. Sperber, el inventor de ese término, decía que si estamos interesados en un tema, tenderemos a hablar frecuentemente de él: incluso nos referiremos a él al tratar asuntos totalmente diferentes. Se advierte que esa es una de las tendencias que sigue la proyección conceptual: los temas que nos interesan están presentes en nuestra mente y, por consiguiente, harán surgir símiles, comparaciones y metáforas para la descripción de otras experiencias distintas (Véase Ullman, 1962: 227). Empleo en este trabajo el concepto zonas de interés porque me parece más claro, pero corresponde exactamente a los “centros de expansión” de Sperber. Su utilidad puede ser amplia, si se piensa que ciertas porciones de experiencia son más determinantes para algunos autores que otras. Por cierto, todavía hace falta un estudio que muestre cómo la música y la arquitectura sirven a Carpentier para explicar asuntos que *per se* ni son arquitectónicos ni son musicales.

de la correspondencia de contrapartes entre los dominios de entrada. Pocas veces se ha pensado que la resultante puede ser información que no estaba ni en el dominio de entrada ni en el dominio genérico.

La proyección y el mezclaje conceptual van mucho más allá de la descripción de la comparación o la metáfora. La teoría de la proyección y el mezclaje, como bien apunta Stephen Gilbert, “bien podría convertirse en una teoría general de la cognición en sí” (2003: 4). Por lo pronto, Fauconnier y Turner han propuesto que este asunto funciona también en metáforas, analogías, algunos casos de yuxtaposición, cambio conceptual, contrafactuales, parábolas, fábulas, alegorías, en muchas locuciones idiomáticas, proverbios, refranes, dichos, compuestos, pensamiento creativo, elaboración de hipótesis, aconsejamiento, evolución de modelos socioculturales. Voy, en los siguientes párrafos, a mostrar su pertinencia en el estudio de algunos aspectos del relato de Alejo Carpentier “Semejante a la noche”.

1.3. SEMEJANZA, PROYECCIÓN Y MEZCLAJE EN LAS FRASES DEL CUENTO

Hay varios sintagmas en “Semejante a la noche” en los que puede ser detectada proyección conceptual entre dominios cognoscitivos diferentes. Muchas son comparaciones, algunas metáforas, pero en otras son simplemente mezclas conceptuales. Con ánimo de evitar la peor manera posible de exposición (mostrar las proyecciones conceptuales conforme vayan apareciendo), organizaré la exposición de este asunto según el criterio que llamo “zonas de interés”.⁴

Por tales entiendo los tipos de experiencias en que predominantemente piensan los personajes o el narrador. Esas zonas, constituidas como centros de irradiación de imágenes, están integradas por dominios cognoscitivos diversos. Las zonas de interés manifiestas en este cuento de Carpentier son la guerra, el viaje, el comercio, el cuerpo erótico, lo cotidiano y lo extraordinario.

a) Proyección del dominio de experiencia de la guerra:

En las guerras hay enemigos, batallas, conquistas, viajes, vencidos, vencedores, fortalezas, trofeos, victorias, derrotas, etcétera. La guerra es una zona de interés de los personajes que irradiará imágenes hacia otros dominios distintos.

Tenemos en el relato algunas proyecciones conceptuales de esa naturaleza. El desembarco de los soldados amigos prelude la guerra: "Las olas claras del alba se rompían entre gritos, insultos y agarradas a puñetazos, sin que los notables pudieran pronunciar sus palabras de bienvenida, en medio de la baraúnda" (29). La entrega posible de la



prometida se avisora como "dejarla sobre el lecho, sangrante como un trofeo de caza, de pechos mordidos, sucia de zumos; pero hecha mujer en la derrota" (41). El fracaso sexual del joven protagonista ante su prometida se describe también en términos bélicos, de modo que el dominio fuente (la guerra de Troya) aparece minimizado ante el dominio meta (la reconquista de su prometida): "La vi alejarse a todo correr por entre los olivos, y comprendí en aquel instante que más fácil me sería entrar sin un rasguño en la ciudad de Troya, que recuperar a la Persona perdida" (41).

b) Proyección del dominio de experiencia del viaje:

En un viaje hay embarcaciones, naufragios, mar, un trayecto. Resulta claro para el lector la importancia que tiene este dominio cognoscitivo. El viaje se proyecta frecuentemente sobre los demás dominios. Así, la casa de la prometida, la hija del capitán, se nos presenta casi como una variante del barco, por la abundancia de objetos náuticos que ha llevado ahí su padre, el capitán:

Ahora, los extraños objetos que llenaban la sala cobraban un significado nuevo para mí. Algo parecía ligarme al astrolabio, la brújula y la Rosa de los Vientos; algo, también, al pez-sierra que colgaba de las vigas del techo, y a las cartas de Mercator y Ortelius que se abrían a los lados de la chimenea, revueltos con mapas celestiales habitados por Osas, Canes y Sagitarios. (35)

El abrazo sensual que la prometida da completamente desnuda al joven se enuncia así: "me vi preso entre brazos encendidos de fiebre, *que buscaban mi cuello como brazos de naufrago*". (La posibilidad del naufragio de una expedición guerrera no era algo ajeno a la guerra entre los troyanos, como bien se advierte en *La Odisea*).

c) Proyección del dominio del comercio:

En el comercio hay vendedores, compradores, ofertas, codicia, mercancía, etcétera. Los intereses comerciales están mediatizando todo en el relato. El comercio ciertamente sirve para hablar de otras cosas: el amor, por ejemplo. Así, el joven promete a su madre "no tener comercio deshonesto con las mujeres de aquellas tierras" (33). El rechazo de la prometida se describe como negativa a "roturarla". El joven relata la escena de la prometida desechada del modo siguiente: "mi prometida, con el desprecio pintado en el rostro, se levantó bruscamente, sin dejarse to-

car, ocultando ahora, menos con gesto de pudor que *con ademán de quien recupera algo que estuviera a punto de malbaratar, lo que de súbito estaba encendiendo mi codicia* (41). No sólo el amor, también la guerra que se describe termina por último conceptualizada por el joven y por el viejo soldado en los términos del comercio:

Se trataba sobre todo –afirmaba el viejo soldado– de vender más alfarería, más telas, más vasos con escenas de carreras de carros, y de abrirse nuevos caminos hacia las gentes asiáticas, amantes de trueques, acabándose de una vez con la competencia troyana. (42)

Al final del relato, hay una diferencia notable en la valoración que se da al casco propio y al casco comprado. Los jefes, en efecto, pueden “encargar sus equipos de guerra a los artesanos de gran estilo” (42), pero eso, la propiedad de su casco y el trabajo invertido en él es uno más de los signos de valoración mostrados por el soldado.

d) Proyección del dominio de experiencia del cuerpo erótico:

El sexo y el erotismo funcionan también en el cuento como dominios de entrada para hablar de otros dominios diferentes: la naturaleza y los barcos, por ejemplo. Ciertamente el erotismo y el sexo constituyen un zona de interés del joven. Al joven no le duele dejar a la madre, al padre, sino a la prometida. En la primera parte, la presencia de la mujer ausente se enuncia mediante la imagen de los flancos de la mujer proyectados sobre la rama de una higuera: “me retiré, algo decepcionado, hacia la higuera en cuya rama gruesa gustaba de montarme, apretando un poco las rodillas sobre la madera, porque tenía un no sé qué de flancos de mujer” (22). De manera opuesta, el cuerpo humano masculino en su total desnudez se manifiesta en la apreciación de las embarcaciones alineadas en el malecón: “con sus quillas potentes, sus mástiles al descanso entre las bordas como la virilidad entre los muslos del varón” (31).

e) Proyección de dominios de experiencia extraordinarios:

Lo extraordinario puede manifestarse de muchas maneras: lo heroico, lo sublime, lo majestuoso, lo lejano, lo desconocido, lo grande, en suma, lo no familiar. Lo extraordinario se conceptualiza en el relato en relación al tamaño. La guerra, la conquista, la tarea evangelizadora,

la colonización y lo sucedido en esas acciones se entienden en términos de tamaño y cantidad. Se habla así de los “altos propósitos de la empresa”, “grandeza inquebrantable”, de “causa grande”, de padres “acrecidos de orgullo”, de la “superioridad del guerrero”, del campo de batalla como en lugar en que desplegábase “en acta de grandezas el máximo acontecimiento”, se habla del “la magna cita de las naves” del “gran desembarco”, de la “gran tarea civilizatoria”, de la “magnanimidad del pensamiento”. “Nada grande se hacía sin lucha”, dice el joven. La insatisfacción final del joven también está expresada en términos de tamaño:

Me quité el casco y oculté mis ojos tras de las crines enhiestas de la cimera que tanto trabajo me hubiera costado redondear –a semejanza de las cimeras magníficas de quienes podían encargar sus equipos de guerra a los artesanos de gran estilo, y que, por cierto, viajaban en la nave más velera y de mayor eslor. (42)



Para el joven, los soldados son de raza distinta, diferentes, por ejemplo, al panadero, el cardador de ovejas, el mercader, que representan seres familiares para él, sujetos con oficio, como su padre, el talabartero. El joven se esfuerza en establecer la diferencia entre los soldados y estos sujetos ordinarios. "Al observar las filas de cargadores de jarras, de odres negros, de cestas, que ya se movían hacia las naves, [piensa] crecía en mí, con un calor de orgullo, la conciencia de *la superioridad del guerrero*" (30). El joven comenta sobre los soldados: "éramos como hombres de distinta raza, forjados para culminar empresas que nunca conocerían el panadero ni el cardador de ovejas, y tampoco el mercader" (32). Esa exaltación de la vida del soldado lo conduce al desprecio de los cargadores, los cuales son reducidos a la categoría de bestias que pacen. El joven dice de ellos que son "hombres, porque la miraban por sobre el sudor de sus bestias, aunque vivieran encorvados encima de ella, en el hábito de deshierbar y arrancar y rascar, como los que sobre la tierra pacían" (30).

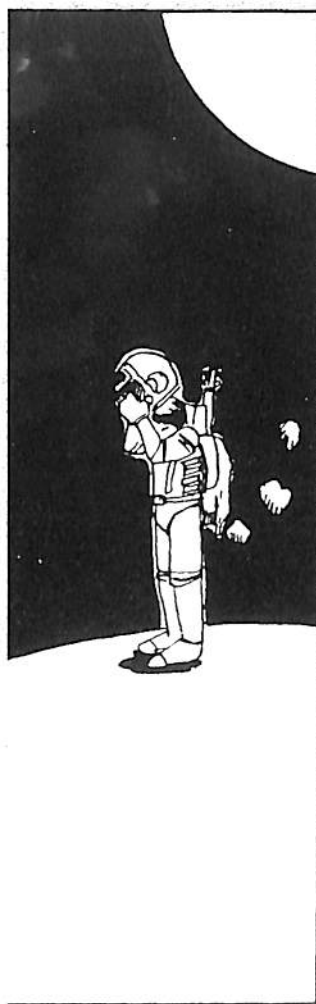
La exaltación de los guerreros alcanza el nivel de hipérbole en la frase en que él se refiere a sus mismos compañeros como "acaenos de largas cabelleras, cuya valentía no es igualada por la de pueblo alguno."

Lo extraordinario se introduce en la visión del joven, cuando habla de los portentos posibles del viaje, de la Uña de la Gran Bestia, la Piedra Bezar, tierra de Omeguas, toda hecha de oro.

Los caballos y embarcaciones que apoyarán la empresa se presentan, por eso, como algo distinto. Los barcos, por

ejemplo, no son simples barcos, sino "corceles de corrientes". Los caballos, cargados probablemente con poleas, "viajaban por sobre los techos de los almacenes [...] como corceles wagnerianos".

Hay varios personajes que magnifican también la empresa a niveles de lo extraordinario.



La madre del joven, por ejemplo, habla "de amazonas y antropófagos, de las tormentas de las Bermudas, y de las lanzas enherboladas que dejaban como estatua al que hincaban" (33); su amante, la bailarina, lo llama "héroe"; los mendigos en los pregoneros en la plaza hablan de lo Santos Lugares, el elixir de Orvieto.

f) Proyección de dominios de experiencias cotidianas:

Ya se habrá advertido que para el joven, lo ordinario no constituye una zona de interés propiamente, sino una de las zonas de las cuales pretende evadirse. En muchos de los personajes que lo rodean, lo familiar tiene un peso específico: lo asumen como algo esencial en sus vidas. En el cuento, con frecuencia, ocurre que lo ordinario, cotidiano y familiar se proyecta sobre

lo maravilloso, ajeno y extraordinario. La cotidianidad tiene varios dominios de manifestación: los oficios, lo familiar o incluso lo animal e instintivo. Varios personajes en el cuento introducen esta zona de lo cotidiano: el padre, la prometida, el soldado viejo.

El padre del joven no desprecia en absoluto el trabajo del talabartero, antes bien le parece tan importante como "las más riesgosas empresas": la guerra, la conquista, la navegación, la colonización. En su razonamiento, resaltan las semejanzas entre talabarteros y soldados: las colectividades (guerreros/talabarteros), los estandartes (de los guerreros/ de los talabarteros) y, sobre todo, el honor (de los guerreros/ de los talabarteros).

Algo alabó de los bienes de la artesanía, del honor –*tan honor como el que se logra en riesgosas empresas*– de llevar el estandarte de los talabarteros en la procesión del Corpus; ponderó la olla segura, el arca repleta, la vejez apacible. (33)

El mismo padre del protagonista rebaja lo extraordinario de la empresa a nivel más elemental: la locura y el engaño. “Pero él sabía que era locura de todos, en aquellos días, embarcar para las Indias, aunque ya dijeran muchos hombres cuerdos que *aquello era engaño común de muchos y remedio particular de pocos*” (33).

Una desmitificación de la empresa se presenta en visión de la prometida. Para el joven por ejemplo, el viaje es “una gran tarea civilizadora”; en cambio, su prometida opina que “nada glorioso hay en esa empresa que estaba haciendo repicar, desde el alba, todas las campanas de la ciudad”. Para ella, “la gran tarea civilizadora” es “traición”, “lujuria”, “avaricia” y “crueldad”.

Una desmitificación similar de lo extraordinario se presenta en el discurso del viejo soldado. El personaje protagonista señala que el soldado viejo va a la guerra “sin más entusiasmo que el trasquilador de ovejas que camina hacia el establo”. Para el joven acaieno, se trata de castigar “la arrogancia de sus súbditos, que hacían mofa de nuestras viriles costumbres”, se trata de castigar “los retos lanzados por los de Ilíos a nosotros, acaienos de largas cabelleras”; para el soldado es oficio. El joven cree que ir a la guerra es un medio de obtener prosperidad y riquezas; soldado, la invasión de Troya “en nada beneficiarían a los combatientes de poco más o menos”. Para el joven se trata de rescatar a Elena de Troya, una Elena que “era sometida en su abyecto cautiverio”, una que sufría “un doloroso cauti-



verio”; en cambio, para el viejo soldado “Elena de Esparta vivía muy gustosa en Troya”; “se refocilaba en el lecho de Paris” y “sus estertores de gozo encendían las mejillas de las vírgenes que moraban en el palacio de Príamo”.

La comparación en la cual se origina el cuento supone la unión de contrarios Apolo/noche por similitud. En la descripción de estos pasajes y frases vemos también una combinación de elementos dispares. Pueden advertirse díadas que terminan fusionadas en un solo elemento. Tenemos así brazos del naufrago/brazos del enamorado, derrota en la guerra/entrega amorosa, trofeo de caza/mujer, conquista de Troya/recuperación de la persona amada; higuera/flancos de mujer, mástil/virilidad del varón, bestias/cargadores, corceles de corrientes/barcos, [lujuria, traición, avaricia]/ gran tarea civilizatoria, corceles wagnerianos /caballos transportados, talabarteros/guerreros, hombres comunes/guerreros, comercio/ guerra, contubernio amoroso de Elena/doloroso cautiverio de Elena, trasquilador de ovejas/ ir a la guerra; soldado/ trasquilador de ovejas.

No todos los ejemplos aquí transcritos son metáforas o comparaciones y no todos realizan su trabajo semántico de la misma manera. Sin embargo, se puede advertir una gran similitud en los mecanismos conceptuales que emplean. Todos los ejemplos suponen acercamiento de expresiones en dominios conceptuales diferentes que genéricamente presentan cierta semejanza. En todos se presenta cierta correspondencia entre contrapartes. De la

proyección de entre los dominios de entrada suele resultar algo más. Por ejemplo, la guerra ya no es guerra ni el comercio, comercio. Lo que resulta después de la proyección es algo semejante a la noche, por lo terrible.

1.4. SEMEJANZA Y PARÁBOLA. UN PEQUEÑO ESBOZO DE TEORÍA COGNOSCITIVISTA SOBRE EL RELATO Y LA PROYECCIÓN

1.4.1. MEZCLAJES, RELATOS Y PARÁBOLAS

Carpentier explora en todo el cuento "Semejante a la noche" un mecanismo mental consistente en la proyección de una historia sobre otra. Ese mecanismo ha sido estudiado también por Mark Turner, quien ha mostrado que no hay incompatibilidad entre expresiones metafóricas o comparaciones y ciertos modos de proceder de la narración (Turner, 1996). En otras palabras, la proyección conceptual se sitúa más allá del nivel frástico y llega a niveles más complejos.

El paralelismo entre metáforas, comparaciones y ciertos tipos de relatos había sido advertido ya por Aristóteles en la *Retórica*. Al hablar de las fábulas y parábolas afirmó:

Es difícil hallar hechos históricos semejantes a lo que uno trata y, en cambio, hallar fábulas es fácil, porque es preciso crearlas, de igual manera que las parábolas, si uno es capaz de comprender las relaciones de semejanza, lo cual es fácil por la filosofía. (Aristóteles, *Retórica*, II, XX: 7-8).

Turner y Fauconnier han explicado cómo la esencia de la fábula y la parábola es la intrincada combinación

de dos de nuestras formas más básicas de conocimiento: el relato y la proyección. Han mostrado también, de un modo muy convincente, que las llamadas parábolas literarias son solamente un artefacto del proceso mental de la parábola. Lo que en las parábolas se proyecta no son dominios específicos sino un relato sobre otro. La ejemplificación de ese mecanismo es un forma textual breve que presenta elementos parabólicos: los refranes. Lo mismo que en dichos, adagios y proverbios, frecuentemente se presenta en los refranes una historia condensada que puede ser proyectada hacia otras historias. Por ejemplo, refrán "tanto cuida el diablo a su hijo hasta que no le saca un ojo" puede proyectarse sobre el ámbito familiar: una madre puede cuidar tanto a su hijo que puede, al final, dañarlo haciéndolo inútil y completamente dependiente. También es posible proyectarlo sobre el terreno amoroso: un hombre puede amar tanto a una mujer que puede dañarla con su amor. Igualmente es útil para explicar ciertas cosas en la escritura: un escritor puede corregir tantas veces su escrito que termina por arruinarlo. Si encontramos "tanto cuida el diablo a su hijo" de manera aislada podemos proyectarlo en un relato abstracto que puede cubrir un amplio rango de relatos específicos. El poder de un refrán reside en el hecho de que, aunque los personajes cambien, los actantes y funciones de los relatos específicos son los mismos, Greimas *dixit*.

El proceso mental de la parábola no siempre se emplea como instrumento didáctico moral. Presencia de varios relatos de entrada, correspondencia entre contrapartes que constituyen los dominios de entrada, proyección selectiva de un relato sobre otro, mezcla entre relatos, estructura emergente se encuentran en otras producciones discursivas tradicionalmente no llamadas parábolas. Un ejemplo de Turner y Fauconnier (2003: 4), no literario, pero similar en sus mecanismos al cuento de Carpentier, ilustra un uso clarísimo de proyección y mezcla conceptual con fines no morales. Se trata de un relato periodístico sobre dos embarcaciones, un clíper y un catamarán. Cuentan que en un periódico de los noventa (1993 para ser exactos) apareció una nota acerca de un catamarán



que estaba tratando de romper el récord de tiempo de navegación de San Francisco a Boston establecido por un clíper en 1983; aquel periódico, cuyo nombre no viene al caso, reportaba que, al momento de la edición, el catamarán mantenía cuatro días de ventaja sobre el clíper. A partir de ese sencillo ejemplo periodístico mostraron que, además de referirse a la navegación de dos embarcaciones diferentes en cuanto a tipo de embarcación, tripulación y tiempo (1983 y 1993), aquella nota fundía

ambos trayectos en un nuevo espacio cognoscitivo en el cual ambas embarcaciones navegaban en una competencia. Sólo en el dominio de mezclaje conceptual formulado por los patrocinadores del trayecto del catamarán, por la tripulación y por la prensa podía tener sentido una expresión como "mantener la delantera", "ganar tiempo", "romper el récord", "imponer un récord". En cada una de las dos navegaciones, realmente había sólo una embarcación, pero en el dominio de mezclaje sí tenía sentido comparar las posiciones relativas de las embarcaciones en un solo tiempo y esta comparación daba información acerca de las trayectorias navales. El dominio de mezclaje en ese relato periodístico citado por Turner y Fauconnier hacía mucho más que sólo comparar dos posiciones, como se podría suponer: estaba constituido por un marco totalmente ausente de dos dominios de entrada: la competencia entre contendientes, un solo curso, un ganador y un perdedor. Mostraron también en detalle cómo la rica estructura de este mezclaje conceptual era usada cognitivamente de modos esenciales. En suma, la demostración de Turner y Fauconnier nos lleva a concluir que metáforas y ciertas formas de narración trabajan de forma muy similar.

1.4.2. "SEMEJANTE A LA NOCHE": SEMEJANZA, PROYECCIÓN Y MEZCLAJE DE SUS RELATOS

En el ejemplo de Fauconnier y Turner se puede ad-

vertir que el espacio de mezclaje está sólo en la cabeza de los lectores del periódico y de los tripulantes del catamarán. Los tripulantes del catamarán saben del viaje de los tripulantes del clíper, más aún los tripulantes del catamarán tienen perfecta conciencia de los hechos ocurridos a los tripulantes del clíper y son ellos dominio de mezclaje, eso que Fauconnier y Turner llamaron *blend*. El cuento de Alejo Carpentier "Semejante a la noche" ilustra un proceso ligeramente diferente: una historia que el lector mezcla sin que los personajes tengan conocimiento del mismo. En otras palabras, el lector termina construyendo su historia a partir de mezclajes y proyecciones selectivas de un relato sobre otro.

a) Los relatos de entrada en "Semejante a la noche":

Un relato es un conjunto de acciones y eventos que ocurren a uno o varios personajes en un espacio y tiempo. En "Semejante a la noche" hay varios relatos diferentes, pero muy semejantes. Al menos se detectan cuatro relatos principales, los cuales indico con números arábigos:

1. El relato de un joven acaieno en vísperas de su partida hacia Troya (I y IV partes).

2. El relato de un joven español del ejército del Adelantado, en vísperas de su partida hacia América (II parte).

3. El relato de un joven francés en vísperas de su partida hacia América del Norte (inicio de la III parte).

4. El relato de un joven norteamericano o inglés en vísperas de su partida hacia Alemania (final de la III parte).⁵

Digo al menos cuatro, porque se puede detectar otros subrelatos sobre

5 Para las divisiones hechas por Carpentier a su propio relato conservo la numeración romana: I, II, III y IV. Las divisiones que detecta mi análisis están indicadas en números arábigos 1, 2, 3 y 4. De más está decir que la numeración es otro artificio de Carpentier: pretende crear la ilusión de progresionalidad.

la guerra, por ejemplo, el relato completamente secundario del mendigo quien invita a la reconquista de los Santos Lugares.

Describiré la estructura similar y las contrapartes presentes en esos relatos.

Los personajes del relato 1 (partes I y IV), al cual podemos llamar "relato meta" porque en él se funden los otros, son el joven acaieno, su prometida, el capitán y padre de la prometida, los marineros y soldados griegos, Agamenón, Menelao, los troyanos, los padres del joven, el viejo soldado y Elena de Troya. El espacio de partida es alguna remota playa de Grecia; el espacio de llegada la ciudad de Troya. El tiempo de esa historia es la época homérica, específicamente la mañana y la noche. El propósito en este relato 1 es rescatar a Elena de Troya y vencer la soberbia de los troyanos. Las embarcaciones en que se realiza la empresa son cincuenta naves negras enviadas por el rey Agamenón.

Los personajes del relato 2 (parte II) son un joven español, el Adelantado, marineros y soldados españoles, los criados del Veedor, los indios idólatras, los padres del joven. El espacio de partida es un lugar en España cerca del mar; el espacio de llegada es América del Norte. No se da la ubicación exacta del tiempo, pero corresponde indudablemente al siglo XVI (probablemente 1526), cuando las tropas del Adelantado, Francisco Montejo, viajan a América. El propósito del viaje es, en palabras del joven: "redimir la miseria de tantos idólatras desconocedores de la cruz". La embarcación en que se realiza es un barco llamado *La gallarda*.

Los personajes del relato 3 (inicio

de la parte III) son un joven soldado francés, el rey de Francia (probablemente Luis XIV), indígenas dudosamente idólatras, la prometida del joven, el padre de la prometida, un ermitaño que clama por la liberación de los Santos Lugares. El espacio de partida es un lugar de Francia cerca del mar; el destino es Norteamérica, pues se menciona el Río Colbert y el nombre del antiguo Chicago. El tiempo probablemente el siglo XVII, tiempo en que Francia emprende la colonización de América del Norte (Canadá y Louisiana) específicamente en la tarde y principios de la noche. El propósito del viaje es enunciado así por el joven soldado: "íbamos a cumplir una gran tarea civilizadora en los inmensos territorios selváticos". El viaje se realiza en dos embarcaciones, *La bella* y *La gallarda*.

Los personajes del relato 4 (final de la III parte) son un joven norteamericano, los generales norteamericanos, un ermitaño, Christopher y una bailarina norteamericana. El espacio es algún lugar de Norteamérica o algún lugar de Europa donde exista una base norteamericana. El tiempo seguramente es siglo XX, pues se trata de un hecho relativo a la guerra entre norteamericanos y alemanes y, específicamente, el inicio de la noche. El propósito, según enuncia el joven es "defender los principios de mi raza y acabar con la nueva Orden Teutónica". La empresa se realizará con varios buques acorazados donde caben caballos y probablemente hasta aviones.

Algo que el lector fácilmente detecta es una correspondencia entre contrapartes en los relatos de entrada. Por ejemplo, el joven soldado troyano es correlato del joven español, del joven francés, del joven norteamericano. Agamenón es correlato del Adelantado, del rey de Francia y de los soldados norteamericanos. Los marineros griegos son correlato de los criados del Veedor, los soldados franceses y los soldados norteamericanos. Las naves troyanas son correlato de *La gallarda*, de *La bella* y *La amable* y de los buques norteamericanos.

Existe una diferencia en cuanto a los elementos que aparecen en un relato y otro. Por ejemplo, en los inicios de relato sobre el joven troyano, en el apartado I no aparece la prometida, quien está sólo insinuada, latente sólo en la imagen comentada de la higuera/mujer. La prometida tampoco aparece en el relato 2 del joven español. Ella solamente aparece en el relato 3 (parte III) relativo al joven franco norteamericano y en el relato IV (segunda

parte del relato 1) donde se concluye la historia del joven troyano. Elena de Troya obviamente sólo aparece en el relato del joven guerrero acaieno. Hay entonces diferencias entre los relatos que un análisis detallado no puede dejar de detectar.

b) El relato genérico en "Semejante a la noche":

No obstante la diferencia entre los relatos de entrada, la crítica ha advertido una "perfecta unidad en el cuento", una perfecta unidad de tiempo, de acción y de personajes (Márquez, 1977: 364-370). En esa unidad, planeada por el autor y percibida por el lector, tiene mucha importancia el dominio genérico, constituido por los elementos más generales, comunes, abstractos y esquemáticos. Varios mecanismos contribuyen a forjar esta historia genérica.

1. La presencia del mismo tipo de narrador personaje en primera persona en todos los relatos. Hay juegos con los centros deícticos en cada uno de los apartados del cuento: el yo, el aquí y el ahora son juguetonamente cambiantes. Cuando el narrador personaje de la parte III dice: "Yo la llamaba mi prometida, aunque nadie supiera aún de nuestros amores", el pronombre no nombra a personaje específico sino sólo a la persona que enuncia la situación del discurso que contiene yo. Varias oraciones le hacen seguir creyendo al lector que se trata del mismo personaje hasta que se da cuenta de que el yo que enuncia es otro yo: ha cambiado el centro deíctico.

2. En los cuatro relatos hay marcos muy generales. Un marco es un dominio muy esquemático que funciona para cada caso específico. Por ejemplo, uno de los marcos constantes en los cuatro relatos es el viaje. En todo viaje, generalmente planeado con anterioridad, hay un viajero que parte a una travesía en el cual el viajero se mueve desde un lugar originario hasta un lugar de destino a través de un trayecto o un área. El viaje puede ser hecho a través de un cierto vehículo, solo o en compañía de otros viajeros y con o sin equipaje. La duración o distancia y la causa y el propósito forman parte del marco "un viaje". El relato que se obtiene después de la lectura de "Semejante a la noche" se apoya en esta estructura constante en todos los viajes, todas las guerras, todas las relaciones amorosas entre sí. Decía Barthes que en un rapto recuerda siempre a otro rapto; añadimos que un viaje recuerda a otro viaje, una guerra a otra guerra y un amor a otro amor. Carpentier trabaja con esa semejanza: el viaje de un joven a la guerra

es semejante a todos los viajes de todos los jóvenes a la guerra. Los diferentes marcos (la guerra, el amor, el viaje...) constituyen el espacio genérico en todo el relato.

3. Un truco carpenteriano adicional, ligado fuertemente con el anterior, que permite la construcción de un dominio genérico para los cuatro relatos son los juegos que Carpentier hace con los niveles de especificidad de los enunciados. En el universo discursivo una entidad introducida por primera vez en la conciencia del lector puede ser referida nuevamente mediante variaciones anafóricas. Estas variaciones anafóricas pueden ser de muchos tipos: repeticiones idénticas, repeticiones aproximadas, pronominalizaciones, hipónimos, sinónimos, nominaciones resultado de la asignación de estatus ("es una locura", "la gran empresa civilizadora") o del conocimiento factual (el capitán: "su padre"), etcétera. Para Carpentier es jugar con las variaciones en el nivel de especificidad de las entidades en el universo narrado. Por ejemplo, en el apartado I, el narrador habla de "las cincuenta naves negras que enviaba el rey Agamenón"; en el inicio del relato II, el lector cree que cuando el narrador habla de "la próxima partida de las naves" se está refiriendo a las mismas naves. Otro ejemplo: en la segunda parte del apartado III, el narrador dice "entonces pensé en la mujer", el lector imagina que piensa en su prometida francesa, en realidad está pensando en su prometida norteamericana, en la mujer en general y la bailarina en particular. En "Semejante a la noche" es diferente la invasión de Troya, el sojuzgamiento de indígenas americanos, la colonización francesa de

América del Norte y la lucha contra el fascismo. El lector y el autor asemejan estas diferentes acciones porque hay enunciaciones esquemáticas en las cuales todas estas actividades diferentes pueden ser pensadas como la misma actividad, por ejemplo: "una gran tarea civilizatoria", "la empresa que se escudaba con tan elevados propósitos" y así.

c) El mezclaje de relatos en "Semejante a la noche":

El cuento de Alejo Carpentier está operando mezclas provenientes de relatos diferentes. Carpentier a través de "Semejante a la noche" está invitando al lector a proyectar los relatos de un periodo histórico sobre otro periodo histórico. De la proyección y fusión de esos relatos diferentes emerge una estructura nueva, no presente en los relatos aislados. En esa estructura nueva, el espacio de mezclaje, se juega la significación de "Semejante a la noche".

Los dos primeros cuentos trabajarían con relatos que parecen superpuestos. A partir de la segunda mitad del apartado III, empezamos a advertir una fusión de varios tiempos. El joven francés, al salir de la casa de su prometida, escucha un relato que en primera instancia parece anacrónico: "alguien hablaba de la liberación de los Santos Lugares", dice. El joven recuerda que tiempo atrás se iba a alistar en la cruzada predicada por Fulco Neully, pero añade "las cruzadas estaban desacreditadas. Si el joven francés pertenece al siglo XVII, ¿cómo es posible que se haya enlistado en la Cuarta Cruzada predicada por el cardenal Fulco de Neully en 1202 y 1204? Se comprende que el autor está mezclando, muy intencionalmente, fechas para generar un tiempo nuevo.

Es necesario advertir que esta estructura emergente, existente en la cabeza del lector, es más y es menos que los relatos de entrada. Eso se advierte perfectamente en el apartado IV (lo podemos llamar la segunda parte del relato 1), en el cual el autor está ya trabajando con las mezclas. En el apartado IV se advierte perfectamente que el relato del mezclaje es menos y más que los relatos aislados. Es menos porque toma sólo estructura parcial de los relatos de entrada anteriores (relato 2, 3 y 4). De los relatos 2 y 3 no se retoma el asunto del escapulario de la virgen colgado en el cuello del joven, ni la presencia en el barco del capellán, sulpicianos y recoletos, ni el rey de Francia o el Adelantado, ni... Para la comprensión del apartado IV, el lector sólo recupera el relato genérico: la amante del tercer relato (enunciada como cuerpo), los padres del segundo relato, la prometida del tercer relato y su negativa a despedir amorosamente al joven. Sin embargo, en el apartado cuatro se recupera genéricamente el tiempo de los tres relatos anteriores: no la fecha histórica sino el dato que permite la progresionalidad y la unidad del relato: el amanecer del relato 1, el medio día del relato 2, el atardecer y el inicio de la noche del relato 3 se juntan con el fin de la noche más avanzada del relato 4. El apartado IV fusiona también los datos anteriores, pero de modo genérico: "la tonta disputa de la tarde", el hartazgo sensorial del inicio de la noche e introduce algo nuevo: la entrega de la prometida. Esa fusión se opera en el apartado mediante expresiones esquemáticas que cubren por su sentido los acontecimientos de los apartados I, II y III:

Y cuando los timoneles hubieron alejado las naves de la playa con sus fuertes pértigas, y se enderezaron los mástiles entre las filas de remeros, supe que habían terminado *las horas de alardes, de excesos, de regalos, que preceden las partidas de soldados hacia los campos de batalla.*

Había pasado el tiempo de las guirnaldas, las coronas de laurel, el vino en cada casa, la envidia de los canijos, y el favor de las mujeres. Ahora, serían las dianas, el lodo, el pan llovido, la arrogancia de los jefes, la sangre derramada por error, la gangrena que huele a almíbares infectos. (41. Las cursivas son mías.)

El relato unitario que el lector percibe en "Semejante a la noche" es resultado de esos mezclajes y de proyección se-

lectiva de los otros relatos sobre el relato en foco: la historia del joven acaieno que va a la guerra de Troya (41).

CONCLUSIÓN

"Semejante a la noche" es un experimento narrativo de Alejo Carpentier donde se ponen en escena los mecanismos conceptuales de la semejanza, la proyección y el mezclaje. El título del cuento ilustra la importancia de la semejanza. "Semejante a la noche" es una ilustración de que todos los tiempos son un mismo tiempo. O como decía Carpentier: "el presente es edición perpetua. El día de ayer se ha sumado al de hoy. El día de hoy se está sumando al de mañana" (Carpentier en Arias, 1977: 24). De esa perspectiva y de la idea de que todo es semejante puede desprenderse una visión deceptiva de la noche, y de la historia: una noche de la historia o una historia de la noche. Parece decir: muchas batallas supuestamente heroicas se parecen en que esconden tras de sí oscuros intereses: los intereses comerciales de las clases en el poder. Esos intereses se disfrazan bajo el manto del honor, la religión, la civilización, la raza. Carpentier, a través de estos mecanismos conceptuales de focalización de la semejanza, proyección de una historia en otra y mezclaje conceptual, muestra las similares motivaciones que se ocultan en las guerras de Conquista, las colonizaciones territoriales, las misiones religiosas y las guerras patrióticas. Son semejantes en la medida en que el interés comercial, la rapiña y la crueldad superan al idealismo juvenil, que siempre es el mismo idealismo. Marx y Carpentier son semejantes. La mención de la cuarta cruzada en el relato, impulsada por el cardenal Fulco de Neully, no es gratuita: es otro ejemplo de semejanza: las cruzadas son el mejor ejemplo de las religiones que son guerras que son tratos comerciales que son formas de colonización. Ricardo Corazón de León y Saladino, santos guerreros, terminan reducidos a simples mercaderes. ¿Entonces la semejanza en "Semejante a la noche" muestra la impotencia de los seres humanos ante las mismas oscuras motivaciones que impulsan el cambio? ¿En la guerra del tiempo todos somos griegos peleando contra nuestros propios troyanos mientras Agamenón hace negocios? Tal vez... Sin embargo, el cuento sugiere, también, una toma de conciencia. Al final del cuento, el joven que se quita el casco y

descubre que... Semejante al casco de los jefes, descubre que su casco es diferente al casco de los jefes. Descubre que los jefes navegan "en una nave *más velera y de mayor eslora*". LC

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Quiroz, Roberto (2003), *Metáfora y surrealismo en César Vallejo*, Tesis, UAEM, Amecameca.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1977), "La técnica narrativa de Alejo Carpentier", en Salvador Arias, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, La Habana (Serie valoración múltiple).
- Borges, Jorge Luis (2001) "La metáfora", en *Arte poética. Seis conferencias* [trad. Justo Navarro], Crítica, (Col. Letras de la Humanidad).
- Carpentier, Alejo (2002), "Semejante a la noche", en *Guerra del tiempo. El acoso y otros relatos*, México, 10 ed. Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (1988), "La mitología blanca", en *Márgenes de la filosofía* [trad. Carmen González Marín], Madrid.
- Fillmore, Charles (2002), *Framenet* en <http://www.icsi.berkeley.edu./framenet> (20/10/02).
- Grupo μ (1987), *Retórica general*, Barcelona, Paidós.
- Lakoff, George y Mark Johnson (1980), *Metaphors we live by*, USA, The University of Chicago Press.
- Lakoff, George y Mark Turner (1989), *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, USA, The University of Chicago Press.
- Maldonado, Ricardo (1999), "Espacios mentales y la interpretación del se impersonal en español", en *El centro de lingüística hispánica y la lengua española. Volumen conmemorativo del 30 aniversario de su fundación* [coord. Fulvia Colombo Airoidi], México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Stephen, Gilbert (2003), "Narración simultánea y la teoría del mezclaje" en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/Sincronia/metaphors.htm> (12/05/2003).
- Turner, Mark (1996), *The Literary Mind*, Oxford University Press, Oxford.
- Turner Mark y Gilles Fauconnier (2003), "Conceptual Integration and Form Expression", en <http://philosophy.uoregon.edu/metaphor/turner.htm> (01/08/2003).
- Ullman, Stephen (1991), *La semántica*, Madrid, Taurus.