

**ACTAS DEL
SEMINARIO INTERNACIONAL**

**Santiago de Compostela
2-5 de marzo de 2004**

Alejo Carpentier y España



EDICIÓN CUIDADA POR
José Antonio Baujín
Francisca Martínez
Yolanda Novo

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

publicacións

Este volumen recoge las ponencias debatidas en el *Seminario Internacional 'Alejo Carpentier y España'* celebrado en la Universidad compostelana entre el 2 y el 5 de marzo de 2004 a iniciativa de la *Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier* de la misma Universidad. Al cumplirse el centenario del natalicio del gran novelista cubano se imponía profundizar en un tema de reciente y aún escasa bibliografía crítica: las profusas y complejas relaciones de su amplia y polifacética obra con la vida y la cultura de España. Carpentier no sólo se formó leyendo a los clásicos españoles, sino que mantuvo un estrecho y actualizado conocimiento de la literatura, la historia, las artes peninsulares y sucesos de nuestro país, apreciable tanto en su obra de creación como en sus aportaciones críticas. Con algunas de las más destacadas personalidades españolas entabló amistad y participó directamente en algunos momentos climáticos del acontecer ibérico. España fue uno de sus espacios novelescos privilegiados, que también lo acoge y lanza como novelista con la publicación en 1933 de *¡Écue-Yamba-O!*. Desde entonces, España resulta uno de los centros de mayor edición y difusión de su obra.

El Seminario reunió a varios de los especialistas que con más rigor se han acercado al riquísimo caudal de las conexiones españolas de la vida y la obra del escritor cubano, con la finalidad de realizar un balance crítico y abrir nuevos horizontes a la investigación en la "españolidad literaria" de Carpentier.

Alejo Carpentier y España



**CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA**

Nº 155



Alejo Carpentier y España

Actas del Seminario Internacional
Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004

Edición cuidada por

JOSÉ ANTONIO BAUJÍN
FRANCISCA MARTÍNEZ
YOLANDA NOVO

2005

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEMINARIO INTERNACIONAL ALEJO CARPENTIER Y ESPAÑA (2004. Santiago e Compostela)

Alejo Carpentier y España : Actas del Seminario Internacional, Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004 / Edición cuidada por José Antonio Baujín, Francisca Martínez, Yolanda Novo – Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2005. — 516 p. ; 24 cm. — (Cursos e Congresos da Universidade e Santiago de Compostela ; 155). — D.L. C-1125/2005. — ISBN 84-9750-496-8

1. Carpentier, Alejo-Crítica e interpretación-Congresos. 2. España na literatura-Congresos. I. Baujín, José Antonio, ed. lit. II. Martínez, Francisca, ed. lit. III. Novo, Yolanda, ed. lit. IV. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. V. Título. VI. Serie

860 (729.1) "19" Xarpebtier (061)

© Universidade de Santiago de Compostela, 2005

Deseño de cuberta

Alejandro Vidal

Edita

Servizo de Publicacións
e Intercambio Científico
Campus universitario sur
15782 Santiago de Compostela
www.usc.es/spubl

Imprime

Imprenta Universitaria
Pavillón de Servizos
Campus universitario sur

Dep. Leg.: C-1125/2005

ISBN 84-9750-496-8

ÍNDICE

Carta de Lilia Carpentier	7
Palabras del Rector de la Universidad de La Habana	9
Discursos de Inauguración	
Yolanda Novo	11
José Antonio Baujín	15
I. España en la biografía intelectual de Alejo Carpentier. Los asedios carpenterianos a la historia y a la sociedad peninsular	
LUISA CAMPUZANO: <i>La historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier</i>	19
GRAZIELLA POGLOTTI: <i>La España de El siglo de las luces</i>	41
ANA CAIRO: <i>Martí, Carpentier y España.</i>	57
LUÍS MARTUL: <i>La mirada viajera de Alejo Carpentier en España.</i>	97
II. España en el pensamiento lingüístico, el ensayismo y la crítica y teoría literarias de Alejo Carpentier	
LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ y ANA M ^a GONZÁLEZ MAFUD: <i>Carpentier ante el lenguaje ...</i>	117
DARÍO VILLANUEVA: <i>La referencia compostelana en la teoría de lo real-maravilloso de Alejo Carpentier</i>	135
ROGELIO RODRÍGUEZ CORONEL: <i>España y América: lecturas sucesivas</i>	155
III. El patrimonio bibliográfico español en las fuentes de la obra carpenteriana	
ARACELI GARCÍA CARRANZA: <i>Presencia de España en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica complementaria y crítica</i>	173
CARMEN VÁSQUEZ: <i>Las ficciones carpenterianas y sus fuentes bibliográficas españolas</i>	243
IV. Carpentier y las artes españolas	
MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA PERERA: <i>La dimensión universal de la pintura moderna española en La consagración de la primavera.</i>	273
JOSÉ BUSCAGLIA SALGADO: <i>De los veros pasos perdidos: las ciudades españolas en la ficción carpenteriana</i>	299
CARLOS VILLANUEVA: <i>La música española en Alejo Carpentier</i>	323
V. Diálogos de la ficción carpenteriana con la literatura española	
RITA DE MAESENEER: <i>Las curvas y transversales cervantinas en la obra de Alejo Carpentier</i>	377
ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: <i>Calderón, Carpentier y la cosmografía barroca</i>	403
JOSÉ ANTONIO BAUJÍN: <i>La obra de Valle-Inclán en la ficción carpenteriana: un abanico de relaciones transtextuales</i>	429
JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS: <i>Consideraciones sobre Alejo Carpentier y la literatura española en el siglo XX.</i>	479



CARTA DE LILIA CARPENTIER

Ciudad de La Habana, 12 de febrero de 2004

A: Dr. Senén Barro Ameneiro, Excelentísimo Señor Rector de la Universidad de Santiago de Compostela; Dra. Mar Lorenzo Moledo, Vicerrectora de Extensión Cultural de la Universidad de Santiago de Compostela; Dra. Yolanda Novo Villaverde, Subdirectora Ejecutiva de la Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier” de la Universidad de Santiago de Compostela.

Queridos amigos:

Disculpen que me dirija a ustedes en primer término para decirles que me siento muy feliz. Hace diez años que la Universidad de Santiago de Compostela contribuye diariamente a mi dicha. Pero cuando entonces se inauguró la *Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier”* no imaginaba la intensidad y calidad del trabajo que desarrollaría esta institución en la promoción e investigación de la cultura cubana y, especialmente, de la obra de Alejo.

Con mucha regularidad recibo a autoridades académicas, profesores e investigadores de allá y guardo un excelente criterio de todos; cada proyecto de trabajo que me es presentado por ustedes sé que tiene aseguradas la honestidad y la ética profesional, la competencia óptima y la altísima calidad de sus resultados. Parafraseando a Alejo, mi lógica de pensamiento, por fuerza, se contamina con la lógica del corazón cuando pienso y hablo de la *Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier”* de la Universidad de Santiago de Compostela.

Aun así, recuerdo que cuando Yolanda Novo y José Antonio Baujín me hablaron de la idea de un *Seminario Internacional “Alejo Carpentier y España”* distaba de imaginar que la calidad del mismo, previsible hoy por el plantel de conferencistas con el que cuenta y por el trabajo de organización que ha tenido, superaría con creces todas mis expectativas. Es este evento académico, con toda

seguridad, una de las más importantes actividades que se efectuarán para conmemorar el centenario del natalicio del autor de *El Camino de Santiago*.

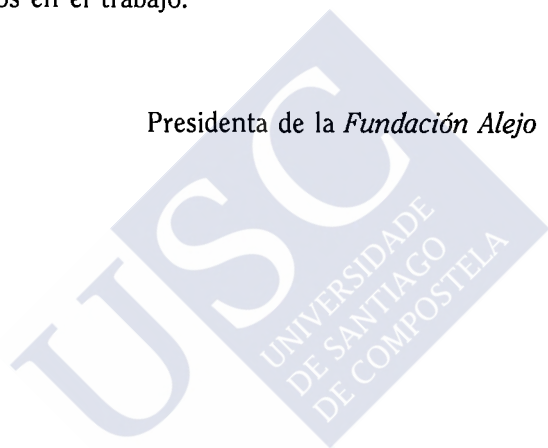
Les ruego que trasmitan mi más sincero agradecimiento a los profesores del Seminario.

A ustedes llegue mi infinito amor y mi agradecimiento, en nombre propio y de mi país, porque Alejo Carpentier nomine tan digna e ilustre Cátedra universitaria.

Quizás sea preferible no despedirme en esta carta, porque no los voy a abandonar en estos días; aunque desde La Habana, estaré con ustedes. Les deseo los mayores éxitos en el trabajo.

Lilia Carpentier

Presidenta de la *Fundación Alejo Carpentier*. Cuba



PALABRAS DEL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE LA HABANA

Ciudad de La Habana, 12 de febrero de 2004

A: Dr. Senén Barro Ameneiro.

Rector de la Universidade de Santiago de Compostela.

Estimado Rector Barro Ameneiro:

Nunca ocasión más noble, de mayor trascendencia y regocijo como ésta, me condujo a escribirle a su Universidad –y debo dejar constancia de nuestro reconocimiento a los estrechos lazos afectivos y profesionales que nos unen y de innumerables momentos llenos de satisfacción por los proyectos comunes. Pero el festejo por los diez años de la *Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier”* de su ilustre institución y la celebración del *Seminario Internacional “Alejo Carpentier y España”* son dos sucesos de la máxima importancia.

Cada año, cuando por cortesía la Dra. Novo me hace llegar el informe de balance de las acciones que ha emprendido la *Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier”*, me sorprende de encontrar no sólo un trabajo sostenido sino también superior en su calidad. La línea editorial de la Cátedra va camino de convertirse en una colección de obligada consulta para los especialistas e interesados en problemáticas de la cultura cubana.

La obra de Alejo Carpentier, ya avalada internacionalmente en vida del escritor como una de las más relevantes del mundo iberoamericano en el siglo XX, se agiganta con el paso del tiempo y nos congratulamos de que sea la puerta de entrada de la cultura cubana en Santiago de Compostela, principio y fin de muchas rutas de peregrinación a lo largo de la historia. Carpentier, como un excelso antepasado, sigue desafiando hoy molinos de viento y resulta oportuno, en la coyuntura actual, el estudio sistemático de su vida y obra para ser dignos

continuadores de ese reto permanente. Le auguro el mayor éxito al *Seminario Internacional "Alejo Carpentier y España"*.

Le ruego que, en nombre propio, de esta casa de estudio y de mi país, le haga llegar el agradecimiento nuestro a los conferencistas del evento, a todos sus organizadores y a los seminaristas. De forma especial, salude a la Dra. Mar Lorenzo Moledo, Vicerrectora de Extensión Cultural y Servicios a la Comunidad Universitaria, a cuyo cargo está la *Cátedra Carpentier*. Y, por último, ratifíqueme a la Dra. Yolanda Novo que su Universidad es también la de La Habana, un derecho merecidamente ganado tras años de labor intensa y meritoria en la conducción de la *Cátedra Carpentier* y su Biblioteca Cubana.

Reciba mi más afectuoso saludo,

Dr. Juan Vela Valdés

Rector de la Universidad de La Habana



Discurso inaugural

YOLANDA NOVO
*Subdirectora ejecutiva de la
Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier.
Co-directora del Seminario.*

Autoridades académicas y diplomáticas, codirector del Seminario, queridos conferenciantes, alumnos, colegas y amigos:

En nombre de la organización y en el mío propio les doy la más calurosa bienvenida a este *Seminario Internacional* centrado en las relaciones de Alejo Carpentier con España, que la Universidade de Santiago de Compostela ha organizado a través de su *Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier*. Les brindo este recibimiento con la enorme satisfacción de ver culminado un proyecto en el que muchos llevamos laborando hace tiempo con todo el entusiasmo y empeño posibles. Así pues, por ser este evento el fruto de un trabajo en equipo sostenido y apasionado, que incluso mantuvo la fe ante inconvenientes que parecían insalvables, mis palabras de ahora, para ser del todo justas, debieran ser muy largas, a fin de agradecer en su verdadera medida el cúmulo de apoyos, alientos y colaboraciones con las que hemos contado.

Pero se impone la brevedad y, en aras de ella, sólo paso a mencionar a aquellas personas y entidades que han sido primeras entre sus iguales a la hora de conmemorar aquí y ahora el centenario del natalicio de Alejo Carpentier y de festejar, al tiempo, los diez años de vida de la *Cátedra de Cultura Cubana* cobijada bajo esta imponente figura. La Universidad de La Habana, su Facultad de Artes y Letras—cuyo Decano se halla entre nosotros—y su *Cátedra Alejo Carpentier* dirigida por las Dras. Graziella Pogolotti y Ana Cairo, asimismo aquí presentes, se comprometieron firmemente con este Seminario desde sus primeros pasos. No es casual, por ello, que uno de los directores del mismo, el Dr. José A. Baujín, a quien

transmito nuestra más encarecida gratitud por su aliento, impecable buen hacer y sabiduría carpenteriana, proceda del plantel de profesores de la universidad habanera, presidida por el Dr. Juan Vela Valdés.

De la isla infinita cumple asimismo recordar con suma gratitud el vivo compromiso y desinteresada ayuda de Dña. Lilia Esteban de Carpentier, viuda del escritor y presidenta de la *Fundación Alejo Carpentier*. Su apoyo ha sido imprescindible para echar a andar este congreso y viabilizar tantos de sus contornos y proyecciones en acciones implicadas en él, como es el caso del libro “estrella” con el que la línea editorial de nuestra *Cátedra* se suma a este homenaje y que será presentado en estos días. Y ya que el primer decenio de nuestra *Cátedra Cubana* se celebra igualmente con este foro, se impone resaltar que Dña. Ana María González Mafud, Rectora de la Universidad de las Artes de Cuba-I.S.A., fue entonces, en 1994, una de las personas que más y mejor se volcó en su creación. Ana María ha revalidado ahora su esmerada atención a nosotros actuando como Coordinadora General por Cuba de los actos que hoy iniciamos. Reciba por todo ello nuestro más sincero agradecimiento, que por igual motivo hacemos extensivo a la entonces Decana de nuestra Facultad de Ciencias de la Comunicación, Dña. Margarita Ledo Andión, quien consiguió en ella el local estable de nuestra sede.

Sobra decir que a nuestra querida Universidad compostelana le corresponde el mérito de convocar, organizar, gestionar y poner a nuestra disposición toda su altura académica y capacidad técnica y administrativa, así como su proyección latinoamericana, ahora encauzada a través del programa “Los caminos de la U.S.C. en América”. Cumple destacar, en este sentido, el impagable respaldo del Sr. Rector, Dr. Senén Barro Ameneiro, y de sus respectivos Vicerrectorados. En concreto, debemos mucho y óptimo al equipo de la Vicerrectora de Extensión Cultural, Dña. Mar Lorenzo Moledo, cuya profesionalidad y atención esmerada para con nosotros hizo fluir fácilmente y con bonanza todo tipo de gestiones. Queremos dar las gracias, también, al Rector anterior en el cargo, Dr. Darío Villanueva Prieto, en cuyo mandato se comenzó a gestar el Seminario y con quien todavía hoy tenemos deudas insalvables. Por su parte, el Decanato de nuestra querida Facultad de Filología, presidido por la Dra. Mercedes Brea, además de acogernos en sus aulas y saberes, ha puesto a nuestra disposición todas sus infraestructuras. El Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General de esta Facultad, en la persona de su Director, Dr. Luis Iglesias Feijoo, empujó en sus albores este encuentro carpenteriano. A la altruista colaboración de la profesora de Historia de América de esta casa, Dra. Pilar Cagio Vila, y a su “Equipo Biblioteca América”, se debe el que a fecha de hoy podamos contemplar, sistematizado y catalogado, el nutrido fondo bibliográfico cubano albergado en esta biblioteca santiaguesa. Nuestra gratitud alcanza también a la Embajada de Cuba en España y al Consulado de ese país en Compostela. Estamos en deuda, asimismo, con aquellos profesores de nuestra Universidad que accedieron gustosos a presentar y

moderar cada una de las secciones del evento. Y, no en menor medida, este congreso ha sido posible gracias a la tarea silenciosa pero siempre eficiente y comprometida, de la actual Secretaria Técnica de la *Cátedra Cubana*, Dña. Francisca Martínez Rodríguez, cuya antecesora, María Rábade, tampoco le anduvo a la zaga.

No han sido menores los patrocinios españoles con que contamos, que exceden con mucho la aportación económica, acaso llevados por el entusiasmo de ampliar su contribución a la cultura hispanocubana también con otros gestos. Así han operado tanto el *Grupo Santander* y la *Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, como el programa *Xacobeo-Galicia 2004* de la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia a través de la *Sociedade Anónima de Xestión do Camiño de Santiago* y de la *Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago*. A feliz iniciativa de la compostelana *Fundación Eugenio Granell* podremos disfrutar de una maratón de lectura de textos carpenterianos. Incluso en el capítulo de auspicios, a los que ya figuran en el programa debemos sumar otros de última hora, como el de las Universidades de Granada, Alcalá de Henares y el programa de Estudios Caribeños de la *University at Buffalo* de EE.UU. y, en otro orden, el de los intelectuales gallegos D. Xosé Neira Vilas y D. Isaac Díaz Pardo, responsables de que la traducción al gallego a cargo del primero del único relato jacobeo de Carpentier –*El camino de Santiago*– se pueda donar a los ponentes del Seminario.

Precisamente quiero dejar constancia de nuestro más sentido reconocimiento a todos los conferenciantes, por aprestarse a realizar un profundo debate acerca de la españolidad de Alejo Carpentier en el ámbito académico compostelano, lo cual ha requerido largos y fatigosos viajes, postergamiento de otros quehaceres y un intenso trabajo para ofrecernos ponencias inéditas. Pero este debate carecería de sentido sin alumnos dispuestos a aprender y a ofrecer también sus opiniones y conocimientos; por ello agradecemos a todos los licenciados universitarios inscritos en este Seminario su presencia y la confianza depositada en nosotros. Esperamos no defraudarles.

Deseo cerrar mi turno de palabras con un emocionado recuerdo del Director de la *Cátedra Cubana* compostelana, D. Benito Varela Jácome, prestigioso latinoamericanista que debiera encontrarse con nosotros en estos días, cosa que no podrá hacer por causas de fuerza mayor. Aunque sabemos que contamos con su beneplácito y complicidad, su ausencia sin duda será irremplazable.

Me despido de todos Vds. asegurándoles que esta universidad anfitriona les recibe con suma alegría, complacida también porque, además de asistir a las apretadas sesiones de estos días, todos Vds. disfruten en ratos libres de una de las ciudades más hermosas del mundo, esta Compostela que se les muestra adornada con las galas de un nuevo año Jacobeo.



Discurso inaugural

JOSÉ ANTONIO BAUJÍN

*Profesor de la Universidad de La Habana.
Co-director del Seminario.*

Excelentísimo Señor Rector de la Universidad de Santiago de Compostela, Dr. Senén Barro, autoridades académicas y diplomáticas, queridos profesores del *Seminario Internacional "Alejo Carpentier y España"*, Seminaristas e invitados:

Hace aproximadamente dos años que trabajamos en el proyecto del *Seminario Internacional "Alejo Carpentier y España"* que a partir de este momento desarrollamos. El trabajo preparatorio ha sido arduo, intenso en ocasiones, pero permanentemente preñado de ilusiones. El año 2004 contiene dos fechas de significativa importancia para la *Cátedra de Cultura Cubana "Alejo Carpentier"* de esta universidad santiaguesa. Por una parte, la instancia académica arriba a sus primeros diez años de vida; por la otra, conmemoramos el centenario del natalicio del intelectual cubano que la nomina.

Ningún otro espacio con mayor aval histórico-afectivo que Galicia puede convertirse en centro de investigación, promoción y difusión del mundo cultural latinoamericano –y especialmente cubano– y de sus relaciones con la cultura española desde dentro de la península ibérica. Baste solo recordar la cariñosa identificación del español como gallego en mi tierra, que esconde toda una red de complicidades, padecimientos, reciprocidades y derroteros mutuos. La *Cátedra Alejo Carpentier* exhibe ya una consolidación de este papel, corroborado, entre otras cosas, por su línea editorial, a la que doy mi enhorabuena de forma pública.

Me es muy difícil acertar con la expresión justa para hacer explícita la deuda de gratitud que he contraído con la Dra. Yolanda Novo. No resulta suficiente mencionar que con ella la Universidad de Santiago de Compostela cuenta con una embajadora en Cuba de una absoluta entrega profesional, porque se entrega toda

en un proyecto en el que cree raigalmente y que, al igual que mis colegas, reconozco y admiro profundamente. Mencionar el desempeño impecable como Directora de esta *Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier* simplifica demasiado el trabajo asumido. En la Dra. Novo encontré, no solo el profesional y ser humano más convencido en el éxito de este trabajo, sino su soporte, apoyatura espiritual y material más importante. Yolanda no reparó en la inversión de tiempo tan rico que le supuso prestarse a la supervisión y ayuda en las correcciones de todo el material. Apoyó cada idea buena y la secundó; redondeó el proyecto con sus iniciativas; se preocupó por cada detalle del proceso de realización del trabajo con voluntad solícita de colaboración en lo que hiciese falta. Gracias mil.

Otros nombres quedan sin mencionar por no hacer demasiado extensa la enumeración, pero cuentan con todo mi reconocimiento. En cada virtud que ostente este *Seminario* está la sombra de todos los que colaboraron. Como codirector del mismo me hago totalmente responsable de cada una de sus fallas.

Estimado Rector y Vicerrectora de Extensión Cultural, recordado profesor D. Benito Varela Jácome: poderosas razones me hacen sentir hoy privilegiado, pues ha constituido para mí un auténtico honor –y placer– trabajar en la preparación de este encuentro de carpenteristas. De todo corazón, deseo que el trabajo haya satisfecho las expectativas creadas en esta institución, a la que me unen lazos profesionales y afectivos muy fuertes, *hoje xa “prendas do meu corazón”*. Gracias.

I

**España en la biografía intelectual de Alejo Carpentier.
Los asedios carpenterianos a la historia y a la sociedad peninsular**



La historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier

LUISA CAMPUZANO

Universidad de La Habana / Casa de las Américas

Obsedido por la historia como discurso abarcador de la experiencia humana en su múltiple diversidad, permanente pensador en diacronía, iniciador y a la vez renovador de la nueva novela histórica hispanoamericana, Alejo Carpentier no podía dejar de ocuparse, en su subversiva reescritura de la historia de la América Latina como parte constitutiva y no como eslabón subordinado del devenir mundial, de dos acontecimientos tan trascendentes, complejos y controvertidos como el Descubrimiento y la Conquista, a los que dedica, respectivamente, dos novelas bastante breves y muy conocidas, escritas en los setenta: *El arpa y la sombra* (1979) y *Concierto barroco* (1974). Pero el Descubrimiento y la Conquista también habían sido abordados por él con anterioridad en otros dos textos, menos o nada recordados por la crítica en lo que a esta temática se refiere: el subcapítulo [XXIV] de *El siglo de las luces* (1962), y el drama *La aprendiz de bruja*, escrito en francés en 1956, y traducido y publicado en español en 1983.

Sometiéndome a la cronología, tirana pero también auxiliar de Clío, comenzaré por el análisis de los textos relativos al Descubrimiento, y los trataré en el orden en que fueron escritos. Después aplicaré idéntico procedimiento a los referidos a la Conquista. En el momento en que lo considere necesario, me detendré—como sucederá de inmediato—en cuestiones de orden histórico, histórico literario o teórico.

En su vertiente crítica, la nueva novela histórica hispanoamericana, iniciada con *El reino de este mundo* (1949) por Alejo Carpentier (Menton: 20), se basa, al igual que su predecesora decimonónica, en el rigor documental con que se presentan y analizan los hechos narrados, y en la atención que se presta a recrear los contextos sociales y culturales en que ellos se producen. Pero a diferencia de la “vieja” novela histórica, la “nueva” se constituye textualmente como cuestionamiento enfático y subversivo de la historia oficial, y por ende, como relato metahistoriográfico muy marcado por la perspectiva político-ideológica del autor, por el momento en el que la escribe, y por su poética, que en el caso de Carpentier implica –lo que de hecho es enfatizado en el famosísimo prólogo de *El reino de este mundo*– toda una dimensión real-maravillosa.

El siglo de las luces, hacia el final de cuyo cuarto capítulo dirigimos de inmediato nuestro análisis, es –sin dejar de ser por ello mucho más– el ejemplo paradigmático de esta primera etapa crítica de la nueva novela histórica hispanoamericana. Pero antes de acercarnos a las páginas de *El siglo...* que centrarán nuestra atención, conviene detenernos en esta novela como totalidad significativa, para lo que propongo como marco referencial algunas consideraciones y conclusiones extraídas de análisis anteriores (Campuzano: 67-84).

1. *El siglo de las luces*

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que ésta es la primera novela hispanoamericana en la que se realiza una lectura de la historia europea desde una perspectiva *otra*, latinoamericana, que a su vez redimensiona, universalizándola, la propia historia de América y, en particular, la del Caribe. En segundo lugar, que esta lectura desde esa otra perspectiva, o desde esa “inversión de perspectivas” –como la llamara un politólogo francés en su temprana reseña de la novela (Debray: 388)–, es una lectura desconfiada de la tradición, una lectura subversiva, que en cierta medida equivale a la mirada “desde abajo”, un poco a lo “intrahistoria” de Unamuno, pero que no sólo es clasista –la mirada de los humildes, de los subalternos sociales (Rivas: 107)–, sino también étnica –la mirada de los africanos esclavizados– (Hutcheon: 78-79), y geográfica o geopolítica, una mirada desde el Sur, desde el “lejano Occidente”. Perspectiva que equivale también a la “mirada estrábica” de las feministas, y, siguiendo la fértil metáfora propuesta por Walter Benjamin en sus “Tesis sobre la Filosofía de la Historia”, a la “lectura al revés” o al “cepillado a contrapelo” adoptados por los estudios poscoloniales. En el campo de la Historia, núcleo original de esos estudios, el objeto privilegiado de estas lecturas al revés lo constituyen las fuentes coloniales a partir de las cuales debe rescribirse la historia de los pueblos colonizados (Ashcroft: *passim*). Carpentier, pues, practicó en *El siglo...* una especie de “lectura desde abajo” *avant la lettre*, a través de la cual reinsertó en la Historia, por el camino de la ficción, a los que consideró sus verdaderos protagonistas: las gentes sin historia. En tercer lugar, que

la más importante consecuencia de esta lectura al revés del desarrollo de la Revolución francesa en el ámbito americano es la desconstrucción de la idea de que la historia latinoamericana es dependiente de la europea. Y esto lo hace Carpentier mediante la incorporación estratégica del concepto de cimarronada (Chevigny: 181). Así, el suizo Sieger, personaje que en ocasiones sirve de vocero al yo-carpenteriano, les dice a los franceses: “Todo lo que hizo la Revolución Francesa en América fue legalizar una Gran Cimarronada que no cesa desde el siglo XVI. Los negros no los esperaron a ustedes para proclamarse libres un número incalculable de veces” (p. 276).

Por último, quisiera recordar que una primera consecuencia práctica de esa cepillada a contrapelo de las fuentes coloniales es la puesta en primer plano del conflicto abolición/reinstalación de la esclavitud en las Antillas y la Guayana francesas, para emplearlo como piedra de toque destinada a valorar en todo su conjunto la obra de la Revolución y de los revolucionarios. A partir de ella se organiza el cuerpo narrativo que transmite esta valoración, el cual ocupa los capítulos II, III, IV y VI, es decir, el núcleo central de la novela. Así, el decreto del 16 Pluvioso del año II, que declara abolida la esclavitud en las colonias de Ultramar, y la ley del 30 Floreal del año X, que restablece la esclavitud, se constituyen en los términos *post quem* y *ante quem*: se desarrolla la acción de la novela en este escenario; y es a tenor de sucesos relacionados positiva o negativamente con la abolición de la esclavitud que Esteban y Sofía –personajes protagónicos de ficción a través de los cuales se orienta la perspectiva del narrador– entran y salen del ámbito francés del Caribe, acompañan o abandonan a Víctor Hugues –personaje protagónico histórico que entre 1792 y 1809 fue agente de la Convención, el Directorio, el Consulado y el Imperio en América–, y, finalmente, suscriben o rechazan las ideas y la práctica de la Revolución.

Tanto la entrada de Esteban al espacio caribeño, como su salida varios años más tarde, están simétricamente enmarcadas por sendas reflexiones sobre el descubrimiento de América. La primera corresponde a Víctor Hugues, y a ella volveremos más adelante. Pero la reflexión que cierra este periplo, considerada “un microcosmos semántico que condensa los significados esenciales de *El siglo de las luces*” (Giovannini: 187) o aún más, “una síntesis de los temas fundamentales de Carpentier” (Acosta 1981: 37), es de Esteban, quien en viaje de Paramaribo a La Habana, “frente las Bocas del Dragón, en la noche inmensamente estrellada, allí donde el Gran Almirante de Fernando e Isabel viera el agua dulce trabada en pelea con el agua salada desde los días de la Creación del Mundo” (pp. 289-290), recuerda las palabras de Colón en la *Relación* de su tercer viaje: “La dulce empujaba a la otra por que no entrase, y la salada por que la otra no saliese” (p. 290). Y bajo la poderosa orientación metafórica de esta cita textual colombina, que de momento parece no tener ninguna connotación especial, sino simplemente denotar el choque del caudal del río con las olas oceánicas, Esteban, mientras contempla cómo se

precipitan los grandes troncos arrastrados por la corriente fluvial, comienza a rememorar con lenguaje y ritmo solemnes la centenaria marcha de los caribes desde la profunda selva continental hasta la desembocadura del Orinoco y su navegación por las Antillas, de isla en isla, rumbo a las tierras de los mayas, odisea llena de valor, coraje y sacrificios que queda interrumpida cuando:

en el horizonte empiezan a dibujarse unas formas raras, desconocidas, con alvéolos en los costados, y aquellos árboles crecidos en lo alto, sosteniendo paños que se hinchaban o tremolaban, ostentando signos ignorados. Los invasores topaban con otros invasores, insospechados, insospechables, venidos de no se sabía dónde, que llegaban a punto para aniquilar un sueño de siglos. La Gran Migración ya no tendría objeto: el Imperio del Norte pasaría a manos de los Inesperados. En su despecho, en su ira visceral, los Caribes se lanzaban al asalto de esas enormes naves, asombrando con su audacia a quienes las defendían. Se trepaban a las bordas, atacando con una encarnizada desesperación, inexplicable para los recién llegados. Dos tiempos históricos inconciliables se afrontaban en esa lucha sin tregua posible, que oponía el Hombre de los Totems al Hombre de la Teología. (pp. 292-293)

A este primer planteo del Descubrimiento como una interrupción y desvío de la historia autóctona, sigue su representación como apropiación del Caribe mediante “la Imposición de los Signos Cristianos” (pp. 293-294) con los que se legitima su subordinación a un nuevo destino, el de los invasores victoriosos. Y esta representación se produce de acuerdo con dos modelos perfectamente codificados: el auto sacramental y el vitral –teatralidad y visualidad, según Graziella Pogolotti (pp. 20-21)–, los dos grandes lenguajes metafóricos, traslaticios, operativos de Carpentier:

Las islas mudaban de identidad integrándose en el Auto Sacramental del Gran Teatro del Mundo. La primera isla conocida por el invasor [...] había recibido el nombre de Cristo [...] con la segunda habíase remontado a la Madre [...]. Las Antillas se transformaban en un inmenso vitral, traspasado de luces, donde los Donadores estaban ya presentes en el contorno de la Fernandina y la Isabela. (p. 293)

Establecidos mediante esta dinámica interdiscursiva los nuevos perfiles semánticos del “Archipiélago Teológico” (p. 293) en que se había convertido inesperadamente el Caribe, la cita del comienzo: “La dulce empujaba la otra” se repite, pero restituyéndola ahora a su contexto original, como introducción al próximo desarrollo: lo descubierto era, tenía que ser, el Paraíso Terrenal. Y al servicio de esta conclusión se cambia la perspectiva enunciativa, y a través de Esteban se escucha hablar cada vez más a Colón, primero, desde su biblioteca: todo lo que ha leído el Almirante es llamado a capítulo en citas entrecomilladas tanto de sus propios comentarios críticos, textuales, como de las obras consultadas, entre

las que está, por supuesto, la famosa traducción colombina de los versos proféticos de Séneca, futuro *leitmotiv* de *El arpa y la sombra*, e igualmente mediante abundantes paráfrasis de otros textos o alusiones. “De súbito el Descubrimiento cobraba una gigantesca dimensión teológica” (p. 295), acota seguramente Esteban antes de volver a entregarle la palabra al Almirante, que concluye así este desarrollo:

Así pues, el Rey y la Reina, los Príncipes y sus Reinos, tributen gracias a nuestro Salvador Jesucristo, que nos concedió tal victoria. Celébrense procesiones; háganse fiestas solemnes; llénense los templos de ramas y de flores; gócese Cristo en la tierra como se regocija en el cielo, al ver la próxima salvación de tantos pueblos entregados hasta ahora a la perdición. (p. 295)

Pero otro tema colombino, el del oro, se suma abruptamente a los anteriores, para signar el destino del Nuevo Mundo como motor del desarrollo y bienestar del Viejo: “El abundante oro de estas tierras acabaría con la abyecta servidumbre en que el escaso oro de Europa tenía sometido al Hombre”, lo que constituye el argumento definitivo para concluir “que se había llegado por fin, después de una agónica espera de siglos, a la Tierra de Promisión” (p. 296). Pero este desarrollo se corta abruptamente con la imagen de Esteban, otra vez ante las Bocas del Dragón, que ahora se describen como “devoradoras de tantas expediciones [...] en busca de aquella Tierra de Promisión”, reflexionando en cómo desde los tiempos de los caribes se había buscado, sin encontrarlo, ese Mundo Mejor, tras el cual él también había marchado, para regresar, al fin, cansado, con un malestar profundo (pp. 296-297).

Este excursus de evidente densidad filosófica, de concepción obviamente metafórica, como muchas otras páginas de *El siglo...*, ha promovido abordajes que se mueven en tres direcciones fundamentales: la de quienes lo discuten desde una perspectiva de filosofía política y encuentran en sus páginas un pesimista discurso sobre la falibilidad de la eterna utopía de un mundo mejor (Dumas: 209-210); la de quienes lo leen como “una visión positiva de la conquista española” en la medida que representa “una simbiosis de culturas” (Ambruster: 207; Giovannino: 187); y la de quienes vemos en la recuperación y puesta en circulación textual de “la epopeya trunca de los caribes” un contradiscurso que rechaza una concepción unilateral y eurocentrista de la historia (Acosta 1981: 45-46).

Como sabemos, casi diez años antes de su inclusión en *El siglo de las luces*, el mito de la migración caribe había aparecido en *Los pasos perdidos* (1953):

Una tarde descubrí con asombro que los indios de aquí conservan el recuerdo de una oscura epopeya que fray Pedro está reconstruyendo a fragmentos. Es la historia de una migración caribe en marcha hacia el Norte, que lo arrasa todo a su paso y jalona de prodigios su marcha victoriosa. Se habla de montañas levantadas por la mano de héroes portentosos, de ríos

desviados de su curso, de combates singulares en que intervinieron los astros. (pp. 269-270)

En una página de los múltiples borradores y manuscritos de *Los pasos perdidos*, atravesada por una cruz en lápiz negro y con este letrero escrito a mano, con lápiz rojo, en su borde superior: “(refundir)”, aparece una versión más amplia de este pasaje:

5 de julio

Hice un sorprendente descubrimiento: los indios de este valle son descendientes de Caribes. Yo siempre había creído que estos pueblos de la selva no tenían historia. [tachado: Resulta ahora que] Pero, anoche, un anciano llamado por el Adelantado a compartir nuestra velada junto al fuego, se ha puesto a narrar una especie de saga. En un español erizado de gerundios –por no saber usar los pretéritos del verbo– nos narró en términos maravillados la gran migración Caribe del siglo XIV, la marcha de sus guerreros hacia el Norte al grito de: “Sólo el Caribe es gente”, el comienzo de la empresa marina que llevó sus avanzadas hasta las Antillas. Cita los nombres de [tachado: Caudillos] los Héroes de esa oscura epopeya. Les atribuye obras gigantescas. Habla de quien desvió el curso de un río, de quien detuvo un meteoro, de quien abrió un paso al pie una montaña. Todo portento de la selva es debido a la prodigiosa energía de la raza conquistadora, que dejaba las mujeres fecundadas a su paso, sobre los cadáveres de sus [tachado: esposos] varones muertos. Es una gesta de sangre, de exterminio, de una bárbara y sombría grandeza. Aparecen los Aquiles, los Héctor, los [tachado: Roldanes] Argonautas de la Selva, mezclados con mitos que fueron los del hombre en todas partes. Deslumbrado por la revelación, me propongo recoger el relato de boca del viejo bardo. Al regresar a la choza, revuelvo mis cosas, en busca del menor trozo de papel¹.

Parte, pues, de este pasaje se incorpora al texto definitivo de *Los pasos...*; otros elementos de él se retoman en el excuso de *El siglo...* que acabamos de comentar, y aparecen, igualmente, en otras páginas de la novela, pero con una alta carga irónica, junto con algunos otros rasgos o anécdotas, bastante significativos, de la epopeya caribe, relacionada también en ellas con el Descubrimiento. Estas páginas son las que muestran a Víctor Hugues en plena campaña político-militar por el Caribe, “reparti[endo] escarapelas y prometi[éndoles] cuanto quisieran” a los caribes, “frustrados conquistadores de las Antillas”, “magníficos marineros, muy conocedores de un archipiélago que recorrían con sus veloces barcas desde mucho antes de que aparecieran las naves del Gran Almirante de Isabel y Fernando”; y quienes “le agradaban por su orgullo, su agresividad, su altanera

¹ Biblioteca Nacional José Martí. CM Alejo Carpentier, n° 65, p. 187. Agradezco a Lilia Carpentier su autorización para consultar estos manuscritos y a Araceli García Carranza su siempre generosa ayuda.

divisa de ‘Sólo el Caribe es gente’ –y más ahora que llevaban cucardas tricolores en el amarre del taparrabos” (p. 185), es decir, recolonizándolos tácticamente, integrando en la modernidad al mundo premoderno, en nombre de la Revolución francesa, porque se temía una agresión naval inglesa.

Pero volvamos ahora, porque ya es tiempo de concluir esta parte, a la primera reflexión acerca del Descubrimiento que encontramos en *El siglo...*, la del Víctor jacobino, emisario de Robespierre, que trae la Revolución a América. Esta reflexión se inicia como réplica a la protesta de Esteban porque a bordo de la nave también viajaba la guillotina:

Sí; también llevamos la máquina. ¿Pero sabes lo que llevaré a los hombres del Nuevo Mundo?”. Hizo una pausa y añadió, apoyado en cada palabra: “El Decreto del 16 Pluvioso del año II, por el que queda abolida la esclavitud. De ahora en adelante, todos los hombres, sin distinción de razas, domiciliados en nuestras colonias son declarados ciudadanos franceses, con absoluta igualdad de derechos [...]. Por primera vez una escuadra avanza hacia América sin llevar cruces en alto. La flota de Colón las llevaba pintadas en las velas. Eran el Signo de una Esclavitud que se impondría a los hombres del Nuevo Mundo, en nombre de un Redentor que había muerto –dirían los capellanes– para salvar a los hombres, consolar a los pobres y confundir a los ricos. Nosotros [...], nosotros los sin-cruces, los sin-redentores, los sin-Dios, vamos allá, en barcos sin capellanes para abolir los privilegios y establecer la igualdad”. (pp. 149-150)

Al margen de la alta carga significativa de este texto en la economía narrativa de *El siglo...*, y del ateísmo y anticlericalismo que proclama frente a la supuesta religiosidad de la empresa colombina, tema del que hablaremos más adelante, su presentación como contradiscurso del Descubrimiento desde un nuevo relato, el de la Revolución, justifica la perspectiva con la que Esteban constata, ante las Bocas del Dragón, la falibilidad de la eterna y siempre renovada utopía de un mundo mejor.

II. *El arpa y la sombra*

Hacia la década de los setenta, la nueva novela histórica hispanoamericana comienza a mostrarse más desafiante en relación con el discurso historiográfico tradicional y sus héroes y mitos sacralizados. Exhibiendo “una estética de la irreverencia, la desmesura y el gesto irónico” (Pacheco: 210), en su reescritura paródica hace de la intertextualidad una de sus armas más eficaces, al tiempo que se vale de múltiples recursos, como la producción intencional de anacronismos, la introducción del fantástico, diversas formas de fragmentación temporal y, en general, de todos los procedimientos literarios que contribuyan a subvertir los valores de la historia oficial.

En este contexto, hitos como el Descubrimiento y la Conquista, y figuras como la del dictador, de larga data en las letras hispanoamericanas, se constituyen en temas favoritos que dan lugar a nuevos ciclos narrativos –del descubrimiento, de los conquistadores, del dictador– muy frecuentados hasta comienzos de los noventa.

Con *El recurso del método* y *Concierto barroco*, novelas publicadas, ambas, en 1974, se abre una nueva época en la narrativa de Alejo Carpentier, prácticamente detenida después de *El siglo de las luces*. Y en esta nueva época el humor alcanza una singular dimensión, hasta entonces inexistente en su obra, y la textura literaria, siempre densa, ostenta una intertextualidad marcadamente paródica, irónica, desacralizadora.

Centrada en la figura histórica de Cristóbal Colón, pero desarrollada en un escenario y un tiempo ajenos a aquellos en los que se produjo su hazaña, *El arpa y la sombra* (1979) aborda el tema del Descubrimiento a través de la documentada lectura a contrapelo principalmente de los textos del Almirante y de la literatura hagiográfica dedicada al “revelador del mundo”, y también, por supuesto, de la biblioteca del Descubridor, que ya conocimos citada o aludida por él en un pasaje de *El siglo...* Y para ello, por supuesto, Carpentier también se vale de la más importante bibliografía moderna sobre el tema (Acosta: 1980 y Durán Luzio: *passim*).

Construida de acuerdo con una estructura tripartita colocada bajo la orientación de un epígrafe tomado de *La leyenda áurea*: “En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: el arte, la mano y la cuerda. En el hombre: el cuerpo, el alma y la sombra”, esta novela articula dos discursos: el de la canonización de Colón, que se reparte entre las secciones primera y tercera; y el de la desmitificación del Descubridor, que ocupa la porción central de la novela, casi dos veces más extensa que las otras.

Si bien el punto de arranque extratextual de esta novela pudo ser, como lo ha demostrado Klaus Müller Bergh (pp. 275-295), la reacción de Carpentier ante la mitificación propuesta por *El libro de Cristóbal Colón*, del poeta y dramaturgo católico Paul Claudel, cuya relación personal con Carpentier y los artículos de éste sobre el francés son muy conocidos, no cabe duda de que, como ha advertido Donald Shaw, lo que capta el interés del autor, permite organizar la construcción semántica de *El arpa y la sombra*, y le otorga su alta capacidad desacralizadora, es el proyecto neocolonial y manipulador del muy reaccionario papa Pío IX en relación con la América Latina y su descubridor (p. 120). Cuando joven, el futuro papa había sido testigo de la gestión realizada por Bernardo O’Higgins, libertador de Chile, para que, tras la independencia, la Iglesia chilena tuviera una relación directa con Roma, y no a través de España, como había sucedido durante todo el período colonial. Por ello, al llegar al trono de Pedro, Pío IX promovió la

canonización de Colón como forma de reanudar, por la vía espiritual, los lazos de dependencia entre Europa y la América Latina.

El proyecto de canonización de Colón será, pues, el tema de la primera parte de la novela, que se desarrolla, de acuerdo con códigos bastante realistas, en el transcurso del fin de una tarde y las primeras horas de una noche “de 1854 o de 1869 o de 1877” (Durán Luzio: 100), en el Vaticano, con retrocesos que recuperan la juventud del futuro papa y su viaje a Chile. La tercera parte, también desarrollada en el Vaticano en el lapso de unas horas de 1892, escenifica en tono de esperpento valleinclanescos (Shaw: 121), con hilarantes anacronismos, elementos fantásticos, personajes históricos que fungen de testigos, y en presencia de los fantasmas de Colón y su coterráneo y colega Andrea Doria, el juicio en que se decide que la beatificación, paso previo a la canonización, no se efectuará, porque Colón tuvo un hijo bastardo.

La segunda parte, titulada “La mano”, se desarrolla en una pobre posada de Valladolid, a comienzos del siglo XVI, en el breve espacio de tiempo necesario para que llegue el sacerdote que Colón, en trance de muerte, ha pedido llamar. Y moribundo, pues, como Adriano o Virgilio en textos memorables, el Descubridor repasa, en un largo monólogo, su vida, pero no en busca de verdades, de consuelo, de explicación para sí mismo, sino de argumentos que emplear en el juicio inaplazable al que de inmediato habrá de presentarse: “Como yacente en lápida de piedra espero a quien habré de hablar muy largo [...]. Y habré que decirlo todo. Todo, pero todo” (p. 43). Sin embargo, como va quedando claro desde el principio, esta será tarea difícil si no irrealizable, “porque (y esto no sé si podrá entenderlo un fraile...) a menudo el hacer necesita de impulsos, de arrestos, de excesos [...] que mal se avienen [...] con las palabras que [...] inscriben un nombre en el mármol de los siglos” (p. 43).

Su acto de contricción –Roberto González Echevarría ha recordado que de esto se trata (1993: 377)– comienza con una afirmación tajante, que en su primera parte lo presenta como sumo pecador, pero que en la segunda tiende a exonerarlo ante los ojos del lector, cuya complicidad demanda la propuesta crítica, desacralizadora, pero al mismo tiempo ingeniosa, irónica, del autor: “De los pecados capitales, uno sólo me fue siempre ajeno, el de pereza” (p. 46). Y esta complicidad con el lector aumenta de inmediato cuando el moribundo agrega: “Porque en cuanto a la lujuria, en lujuria viví [...]” (p. 46), y narra pormenorizadamente sus primeras aventuras de navegante como repertorio de encuentros eróticos en todas las latitudes, lenguas y colores, lo que va creando la atmósfera apropiada para llegar, mucho más adelante, a la historia amorosa que le proporcionará los dineros y la protección necesarios para su proyecto transoceánico: el tórrido romance con la Reina católica –también propuesta para ser canonizada, desde tiempos del franquismo y, al parecer, en vísperas de que se dé un veredicto–, que alguno de los estudiosos de *El arpa...* considera un tratamiento a lo

burlesco de lo que en Claudel aparece tratado *a lo divino*: la “unión mística” entre Colón e Isabel a través de una paloma, *columba*, y al mismo tiempo, la ridiculización por esta vía de todas las investigaciones hagiomásticas destinadas a encontrar una predestinación en el propio nombre de Cristóbal Colón, identificado con *Columba Christum Ferens*: “la paloma que lleva, que transporta a Cristo” (Dufour: 108-109).

Captada así la benevolencia del lector, empieza a develarse poco a poco, primero desde la rememoración de sus experiencias previas al Descubrimiento, y después desde su lectura y comentario de los borradores de sus propios diarios, cartas y relaciones de viaje, que tiene “bajo la almohada” (p. 88), es decir, desde los pre-textos (González Echevarría 1986: 446-447) de la crónica, cuyo canon latinoamericano él inicia, que todo lo que ha hecho está marcado y comprometido por la mentira, que siempre ha sido un farsante, como reconocerá al final:

Cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antrúejos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria [...] llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujamán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas. (p. 126)

A la construcción de sus mentiras y de este autorretrato del almirante como simulador, concurren desde el Antiguo Testamento, Séneca e Isidoro de Sevilla, hasta viajeros y cartógrafos más cercanos a su tiempo; pasando, por supuesto, por casi todos los géneros de la literatura española de esa época que se ha ido desprendiendo del Medioevo (Cvitanovic: 197-208) con sus pícaros –“Cristobalillo” (p. 85), se llama a sí mismo, a semejanza del Lazarillo y el Estebanillo (Capote: 10)–; sus goliardos, cuya sabiduría celebra en la hedonista lección de vida del Arcipreste de Hita a la que tan gozosamente se acoge; sus caballeros –“[¿y que fui yo, sino un Andante Caballero del Mar?)]” (p. 154)–, y llegando, anacrónica y muy divertidamente, a textos posteriores, que van de Cervantes a García Lorca. Con todo ello urde sus mentiras, destinadas, primero, a encontrar el apoyo que pudiera ofrecerle cualquier rey a su proyecto, el cual no podía resultar más seguro, ya que en un viaje a Islandia le habían revelado la existencia hacia el Oeste de tierras inexploradas y el rumbo que debía tomar para encontrarlas. Pero después de haberlas alcanzado volverá a mentir, para convencer a los Reyes Católicos y al mundo de que las tierras que le habían salido al encuentro estaban llenas de oro, podían proporcionar esclavos, ofrecían una gran masa que merecía conocer los Evangelios, y albergaban en su seno el Paraíso Terrenal. Y en relación con lo anterior conviene recordar que el Colón de Carpentier es judío o, por lo menos, converso; y que muy lejos de lo que afirmara Víctor Hugues en el último pasaje de *El siglo...* comentado, el Almirante no llevaba capellán. Dice González Echevarría (1988: 450-451):

[L]a lectura de un texto como *El arpa y la sombra* no tiene fin. No sólo, pienso, porque es la novela de la fundación, de ese inicio adonde todavía, por mucho tiempo, tendremos que volver; sino también, como dijera Ángel Rama (1980: 13) cuando acababa de publicarse, porque “esta novela es la interrogación del escritor [...] que Carpentier dirige a sus propias palabras”, en el momento en que –sigo citando a Rama– “apela a *La leyenda áurea* para decir, austeramente, que está despidiéndose, que está ya en el borde de la sombra, que está por dejar el arpa”.

Pero nosotros tenemos que concluir. Y para hacerlo subrayando la actitud siempre transgresora y subversiva de Carpentier en relación con el Descubridor, quiero señalar muy brevemente su presencia en dos textos carpenterianos situados en los polos inicial y final de su narrativa: ¡*Écue-Yamba-Ó!* (1933) y *La consagración de la primavera* (1979), la última que escribió. En esta última se incluye una versión reducidísima del monólogo colombino de *El arpa...*, muy agudamente analizado por Rita de Maeseneer en su reciente libro (p. 264), que quisiera simplemente reproducir como testimonio de la reiterada presencia del Almirante no sólo en los textos de Carpentier, sino en el imaginario y la referencialidad de la América Latina y particularmente de Cuba, de la que está hablando Enrique en ese momento:

todo iba de lo mejor en el mejor de los mundos posibles para aquellos grandes usufructuarios de una tierra que el Almirante de los Reyes Católicos hubiese descrito como “la más hermosa que ojos humanos hubiesen visto” en buena prosa de genovés caazurro, que al regresar de un primer viaje a estas Indias, que no lo eran, con visión de buen publicista y anticipada técnica a lo Cecil B. De Mille, montaba para sus soberanos, en el gran teatro de un palacio de Barcelona, el primer West-Indian Show de la Historia, con presentación de indígenas y papagayos, tiaras de plumas, collares de semillas, algún oro en bandeja, y una larguísima piel de majá que debió de parecer portentosa a quienes sólo hubiesen visto, en materia de sierpes, alguna viborilla de dos cuartas. (p. 34)

Y ya para terminar esta parte, sólo quisiera recordar, haciendo del principio fin, que si en *El arpa...* Colón, el fundador, desaparece en el aire de la plaza de San Pedro barrido por la Historia, en ¡*Écue-yamba-Ó!*, la primera novela de Carpentier, el Almirante desaparecía mucho más violentamente (p. 40), con toda la furia que un joven escritor de la vanguardia podía acumular para hacer que se fundieran las letras de un anuncio lumínico que proclamaba su nombre: COLÓN, con las de otro que pregonaba un verdadero prodigio americano descubierto por él: CIGARROS, en una fusión producida por las ráfagas de un muy severo y caribeño huracán, divinidad mayor de la mesurada mitología taína, que con las letras que iban quedando indemnes componía, a manera de firma, la palabra CICLÓN (Barradas: 81-95).

III. La aprendiz de bruja

En abril de 1956 Carpentier termina de escribir, en francés, para el teatrista Jean Louis Barrault (Vásquez 1980: 53-54), su único drama: *La aprendiz de bruja*, en el que el tema de la conquista de México se aborda a través del personaje de doña Marina, “lengua” de Hernán Cortés.

No he podido precisar si en particular esta o cualquier otra pieza teatral le había sido pedida expresamente por Barrault, quien visitaría Caracas en mayo de ese año, o si Carpentier la había escrito por decisión propia, con la intención de aprovechar la presencia del director francés en la ciudad para someterla a la consideración de este viejo amigo, con quien cerca de veinte años atrás, durante la guerra civil española, había puesto en escena en París, la *Numancia* de Cervantes. No cabe duda de que el hecho de haberla escrito en esa lengua destinaba *La aprendiz de bruja* a la escena francesa, pero lo cierto es que sólo se estrena a mediados de los ochenta en La Habana, con bastante poca fortuna, después de haber sido traducida por Carmen Vásquez y publicada, con prólogo de Graziella Pogolotti, en el tomo IV de sus *Obras completas*.

Colocada en el contexto de su abundante producción de esa década, *La aprendiz de bruja* testimonia el interés contemporáneo de Carpentier por la historia americana en los primeros tiempos de conquista y colonia, temática que desarrolla en “El camino de Santiago”, largo relato parcialmente publicado alrededor de 1954, y que reaparecería, como hemos visto, en páginas relevantes de *El siglo de las luces*, novela que comienza a escribir en torno a 1955. Y, sobre todo, evidencia su curiosidad por las cosmogonías y los mitos indoamericanos, a cuyo estudio se había dedicado intensamente en los años de escritura de *Los pasos perdidos*, novela publicada en 1953, y a uno de cuyos pasajes es posible atribuir la elección del título de este drama, que, si aceptamos esta hipótesis, no procedería directamente de la balada de Goethe:

Fray Pedro me pregunta –refiere el protagonista narrador de *Los pasos perdidos*– si he leído un libro llamado el *Popol-Vuh*, cuyo mismo nombre me era desconocido. “En ese texto sagrado de los antiguos quichés –afirma el fraile–, se inscribe ya, con trágica adivinación, el mito del robot; más aún, creo que es la única cosmogonía que haya presentado la amenaza de la máquina y la tragedia del Aprendiz de Brujo”. (p. 264)

Por otra parte, Carpentier conocía desde muy joven y de muy cerca la historia y la cultura mexicanas, y tuvo la oportunidad de participar, en diferentes escenarios, de los debates que en torno a la conquista, los largos siglos coloniales y su influencia en la conformación de la desigualdad social, los conflictos étnicos y la complicada identidad de un país conformado por varias naciones y hablantes de multitud de lenguas, se suscitaban permanentemente al calor de la acción

política y los proyectos culturales de la Revolución que había estallado en 1910 y mantendría, con altibajos, su vigencia reivindicativa hasta entrados los cuarenta.

En 1926, con veintiún años, viajó a México. La conmoción que produjo esa visita en su concepción del mundo americano, de las artes y de su propia identidad, que estaba entonces en apurado y desafiante proceso de formación, aparece expuesta en el quinto capítulo de *La consagración de la primavera* (1979), desde la perspectiva de Enrique, su protagonista narrador, vocero del yo-carpenteriano. Allí no sólo leemos la ficcionalización de documentadas experiencias personales del autor, como su descubrimiento del arte de Diego Rivera y José Clemente Orozco, en su relación simultánea con la política revolucionaria y con la tradición pictórica autóctona –a lo que Carpentier dedicaría tres artículos publicados ese mismo año y el siguiente en las revistas *Carteles*, *Social* y *Avance* de La Habana (Vásquez 1993: 679)–; sino también la escenificación, menos probable en ese espacio y ese tiempo mexicanos –muy anteriores a los del viaje a Haití de 1943– del destellar de ciertas ideas que va a incorporar al texto del “Prólogo” de *El reino de este mundo* en su reescritura de comienzos de los sesenta, como suscitadas por su encuentro con Paulina Bonaparte en la Ciudad del Cabo, las ideas de “la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes” (1966: 94-95), que en *La consagración de la primavera*, repito, aparecen como sugeridas, incitadas por la realidad mexicana:

tenía, por primera vez en mi existencia, la impresión de vivir en un Tiempo Reversible. O, en todo caso, en un Hoy que si era Hoy para muchos, no era Hoy para todos. Convivían los días de un Calendario de piedra muy antigua y los días de los almanaques de papel traídos por el cartero. Había un latente y siempre activo enfrentamiento [...] entre una Cosmogonía de Cinco Soles y una Creación de Siete Jornadas... Estas indias que cargaban con cestas, cántaros y niños en los andenes de las estaciones que cruzaba nuestro tren..., ¿eran mujeres del año que ahora transcurría, o mujeres de los años 1400, 1100, 800, 650, de nuestros cálculos gregorianos? [...] ¿Son ellas o son los de mi raza, quienes están fuera de época? (p. 50)

En esta reconstrucción de la memoria personal, la sustitución como referente, de la hermana menor de Napoleón por las indígenas, y la colocación del *alter ego* del autor en el espacio de la extrañeza étnica: “los de mi raza”, no deja de ser interesante, y si bien nos aleja peligrosamente de nuestro tema, contribuye a iluminar, desde el hoy de la escritura de *La consagración de la primavera*, lo importante que fue para el joven Carpentier esta inmersión en el México verdaderamente profundo de los años veinte. Mucho más si tenemos en cuenta que menos de dos años después iniciaría su larga estancia en Francia, durante la cual no sólo siguió ocupado del tema contemporáneo mexicano, a través de artículos publicados en distintas revistas (Vásquez: 1993: *passim*), sino que se dedicó, como comentara en muchas ocasiones, “a leer todo lo que podía sobre América, desde

las *Cartas de Cristóbal Colón*, pasando por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo XVIII" (*apud* García Carranza: 15-16).

La aprendiz de bruja se abre con un largo epígrafe construido a partir de media docena de fragmentos, entrecomillados e identificados, de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, autorizado "dossier doña Marina" de ese archivo de los cronistas al que, como se sabe, recurre tantas veces Carpentier. Y este epígrafe indica, de entrada, que toda la trama girará en torno a Mali(n)tzin, la Malinche o, en este caso, siempre, doña Marina –como la llamaron los conquistadores–, traductora y amante de Cortés, madre de su hijo y, por tanto, personaje histórico muy controvertido y siempre actual, actuante, en el imaginario popular y el debate intelectual de México; y también más allá de la frontera, donde funciona como icono cultural en la construcción identitaria de las chicanas y mexicano-americanas. Más mito que historia, paseando su pena de Llorona por las noches de México, usada para asustar a los niños, la Malinche ha representado, por una parte, la imagen de la traición y la entrega al extranjero –el "malinchismo"–; por otra, la de la creación de la identidad mestiza, ya rebajada –es la primera madre de los hijos de la "chingada"–, ya positiva –es la madre del primer mexicano–. Como mediadora entre dos culturas, es lógico que Mali(n)tzin resultara, al mismo tiempo, muy inquietante y muy atractiva para Carpentier, también él mediador entre culturas. Al elegir como elemento de estructuración dramática de su pieza al personaje de doña Marina, el autor opta decididamente por presentar la Conquista desde la visión de una vencida; como conflicto, pues, de identidad existencial, desencadenado por la responsabilidad individual, por el peso de una decisión personal, como la del aprendiz de brujo, que acaba dominándola y enfrentándola a todo su pueblo. El que sigue es el diálogo final entre la Malinche y fray Bartolomé:

MARINA. [...] ¿Queréis hacer de mí una santa? (Se levanta)... Una aureola es lo único que le falta a la guardarropía que me prestan. ¿Cómo queréis verme? ¿Cómo heroína? (Interpreta cada uno de los papeles) Miradme con los ojos de vuestros soldados... ¿Como traidora detestable? Preguntádselo a las gentes de la costa... ¿Como enfermera sublime? Que os respondan los lisiados de la guerra... ¿Como puta entregada al enemigo? Con pronunciar mi nombre en el mercado de México... ¿Santa, además? ¿Por qué no? Bastaría con que se hablara un poco de mí en Roma.

OLMEDO. Hija, habéis sido el instrumento de la Providencia. Como Rajab, la mujer de Jericó.

MARINA. Esa es otra que debió de preguntarse, al verse entre montones de cadáveres: "¿Quién soy? ¿Cuál ha sido mi papel en este asunto tan terrible...? [...] Y, en fin, ¿Cortés...? ¿Qué he sido yo para Cortés? [...] ¿Viví para el Bien? ¿Para el Mal? Llegaron todos aquí hablando de la Historia. Se cebaban con

la Historia. ¡La tragedia de la Historia es que quienes la hacen, nunca saben para quién trabajan...!” (p. 27)

Con protagonistas españoles de relevancia histórica, como Hernán Cortés, Bartolomé de Olmedo, Gonzalo de Sandoval y Jerónimo de Aguilar, que tienen como contrapartes indígenas a figuras innominadas más cercanas al mito y a lo maravilloso que a la historia, como la Dama-de-Alta-Condición y el Hombre-del-Espejo, la conquista de México se representa en algunos de sus momentos más importantes: desembarco de los conquistadores en Tabasco; matanza de Cholula; muerte de Moctezuma y retirada de Tenochtitlán; instalación de Cortés en su palacio de Coyoacán, como Gobernador y Capitán General de la Nueva España...

Entre los personajes indígenas merece especial destaque el tratamiento dado a la Dama-de-Alta-Condición, contrafigura y *ananké* trágica de la Malinche, a la cual ésta traiciona ofreciéndole a Cortés la información que ella le diera y que él empleará para justificar la sanguinaria matanza de Cholula. También el Hombre-del-Espejo, precisamente por su condición de adivino, va a desempeñar un importante papel desde el punto de vista de la dramaturgia, anticipando escenas, rememorándolas, creando cierto suspense.

Por otra parte, resalta entre los españoles la desmedida ambición de Cortés, quien sin esperar autorización del Rey había partido a la conquista de México, y continuaba aspirando a los mayores reconocimientos; su crueldad, puesta de manifiesto en la matanza de Cholula; quizá en la misteriosa muerte de su mujer, Catalina Suárez, llegada sorpresivamente de Cuba; y, sobre todo, en su calculado alejamiento de doña Marina cuando ya no le era necesaria. Pero los otros personajes de relieve, aunque participan de las acciones propias de la Conquista, no comparten esos rasgos de crueldad ni parecen movidos por las mismas motivaciones, sino que más bien exhiben, tal vez demasiado enfáticamente, una filiación literaria que remite a la novela de caballería, la picaresca, la crónica, así como la comedia, y que los hace actuar en consonancia con estos modelos. De este modo, Gonzalo de Sandoval, como otros conquistadores, se comporta a tenor de los códigos transmitidos por la literatura caballeresca que lleva consigo a todas partes, que lee en cualquier momento, la misma que lo impulsó a incorporarse a la aventura del Nuevo mundo. Jerónimo de Aguilar, náufrago de la expedición de Grijalbo, que junto con doña Marina, va a constituir la cadena de comunicación entre Cortés y los aztecas –Aguilar, que sólo sabe la lengua de la costa, traduce para Malitzin, que conoce ésta y el náhuatl, lo que dice Cortés, y viceversa–, Aguilar, repito, aparece como un pícaro medio transculturado, que se viste de indio y, en la medida en que es una especie de secretario del conquistador, prefigura la imagen de Peralta y su relación con el Primer Magistrado de *El recurso del Método*. Y esta literaturización llega al extremo de incluir entre los personajes del drama al propio Bernal Díaz del Castillo, cuya identidad descubrimos en la última escena, cuando en su papel de cirujano, que es el que ha venido desempeñando a lo largo de la

pieza, mientras atiende a doña Marina en su lecho de muerte, se revela como el escritor en proceso de la *Historia de la conquista de la Nueva España* y comenta con la Malinche de qué modo, sin juicios ni interpretaciones, pero con algunas dudas, la va a presentar en su crónica (p. 25). Un ejemplo similar de incorporación de caracteres marcadamente literaturizados es el del personaje histórico de Guidela, que Carpentier secuestra de la expedición de Pánfilo de Narváez e incorpora a la de Cortés, como ha señalado Carmen Vásquez (1986: 59-60); no sólo porque introducirá el motivo de la peste –viruela en el referente histórico– que diezma a la población indígena, sino también porque como bufón añade el elemento cómico que faltaba, y como negro, completa el múltiple y complejo paisaje étnico que la Conquista desencadenará. Por su parte, el fraile mercedario Baltasar de Olmedo, interlocutor privilegiado de doña Marina, empeñado en su salvación, se entrega ciegamente a la misión evangélica, que no le deja ver lo que ocurre desde otra óptica que no sea la de la redención de los indios.

Al margen de posibles consideraciones relacionadas con la eficacia o ineficacia dramática de esta pieza, que no estoy capacitada para valorar, no cabe duda de que en *La aprendiz de bruja* hay evidentes omisiones de carácter general, como la de Moctezuma, marginado al papel de personaje mudo que apenas comparece en escena, brevemente, en el momento de su traslado de la prisión a la terraza donde será lapidado; y la de Cuauhtémoc, su sucesor, audaz contrincante de los españoles que ni siquiera es mencionado. Lo mismo ocurre, pero ya no en sentido general, abierto, sino en relación con un elemento fundamental para la caracterización del personaje archiprotagónico de doña Marina que, sin embargo, está ausente y ni siquiera es aludido en el drama, con su hijo Martín Cortés, a partir de cuya existencia, como hemos dicho, se estructura buena parte de la significación contemporánea de la Malinche como fundadora, para bien o para mal, del linaje mexicano.

No dudo que Alejo Carpentier, al retomar la dramatización de la conquista de México como asunto parcial de un texto narrativo en el que nos detendremos de inmediato, haya intentado responder algunas de las preguntas e inquietudes que debió haberle suscitado la escritura y poca fortuna escénica de este drama.

IV. Concierto barroco

Casi veinte años más tarde, en *Concierto barroco* (1974), una noveleta que corre aceleradamente hacia el futuro, Carpentier vuelve al tema de la conquista de México, pero de modo indirecto, enfocándolo a partir de la recepción por un criollo del siglo XVIII de dos ficciones históricas basadas en ella: un cuadro y una ópera, ambos de factura italiana.

Descendiente de inmigrantes que se habían hecho ricos en México, el Amo, uno de los protagonistas, mucho más rico que sus antepasados y, por ello, gustoso

expositor de sus riquezas, aunque marca con sus iniciales los cubiertos de plata y exhibe en su gran salón de señor barroco un retrato caligráfico hecho de letras, es un personaje innominado. No tiene apellido ni linaje que mostrar, no puede hablar, como Filomeno, el negrito palafranero de la habanera villa de Regla que le servirá de criado en su viaje de placer a Europa, de las hazañas bélicas, recogidas por la historia, de su ilustre bisabuelo Salvador Golomón. Tan solo recuerda el Amo que es “[n]ieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo” (p. 27).

Su viaje tiene por meta el carnaval de Venecia, reflejo especular de México, ciudad lacustre como ésta, frontera también, en su momento, del Oriente, y, además, ciudad ya puesta en relación con aquella por Cervantes en *El licenciado Vidriera*, y antes por Francisco Cervantes de Salazar en su *Segundo diálogo...*, y Bernal Díaz del Castillo en su *Historia...* (Campuzano: 61). En Venecia, el Amo, disfrazado de Moctezuma, conocerá a Vivaldi, quien se entusiasma con la idea de componer una ópera sobre este tema ideal para posibles desarrollos “exóticos”, que el Amo, bien pasado de copas, sólo puede detener cuando se trata de elefantes. Pero volvamos atrás.

En vísperas de su partida, el Amo se despide de su palacete de Coyoacán con un inventario minucioso de sus bienes, y en la descripción de sus cuantiosas riquezas, se detiene particularmente en un cuadro, “el cuadro de las grandezas” que:

estaba allí, en el salón de los bailes y recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país. Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partesanas, teniendo a un lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés, con toca de terciopelo y espada al cinto –puesta la arrogante bota sobre el primer peldaño del solio imperial–, estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, Fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con gesto de pocos amigos, mientras Doña Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español. Todo en óleo muy embetunado, al gusto italiano de muchos años atrás. (p. 11)

Si despojamos esta descripción de todos los adjetivos que, como el embetunado al cuadro, la oscurecen, lo que queda ante nuestros ojos es la diáfana sencillez de un códice azteca en su despliegue espacial: Moctezuma sentado en su trono, bajo un palio. A su lado, Cuauhtémoc. Frente a él, Hernán Cortés, que tiene a sus espaldas a fray Bartolomé de Olmedo y doña Marina, cada uno con atributos

o posturas que los identifican. Es decir, los protagonistas principales de un drama que está a punto de llegar a su desenlace.

Desde tiempos de la vieja novela griega, la *ékphrasis* de la pintura es un modo de anticipar, una prolepsis de la trama que va a desarrollarse, la cual, en *Concierto barroco*, como sabemos, no puede ser la Conquista, que ya pasó, ya fue, sino la batalla que ante otra representación de la Conquista, también “al gusto italiano”, es decir, la ópera prometida por Vivaldi, habrá de librar el Amo.

Así pues, el séptimo capítulo se ocupa íntegramente del ensayo general de *Montezuma* (1733), la ópera que con libreto Alvisi Giusti, basado en la *Historia de la Conquista de México*, de Mosén Antonio de Solís, “que fuera Cronista Mayor de Indias” (p. 61), ha compuesto Vivaldi. El Amo, que ha prestado su disfraz al protagonista, concurre lleno de curiosidad, pero a medida que transcurre la acción, descubre que la verdad histórica ha sido completamente tergiversada. Cambian de sexo y papel algunos personajes: Teutile, general de los aztecas, se convierte en una hija de Moctezuma enamorada de Ramiro, hermano menor de Hernán Cortés, lo que desvía la acción de la ópera hacia esta trama amorosa, y también la atención del Amo, que ahora es llamado “indiano”, hacia la refutación y rectificación de lo que está presenciando: “Pero Teutile es un hombre y no una mujer”, “¡pero si Teutile, carajo, era un general mexicano!” (p. 62). Aparecen personajes como Astrano, otro “general de los mexicanos”, a quien jamás mencionaron Bernal Díaz del Castillo ni Antonio de Solís en sus crónicas famosas” (pp. 63-64), y desaparecen algunos, no menudos, por cierto, como Guatimozín (Cuauhtémoc) y Doña Marina, descartados, el primero, porque “[h]ubiera roto la unidad de acción”, y la segunda porque “[l]a Malinche esa fue una cabrona traidora y el público no gusta de traidoras”; además de que los dioses cambian de nombre. Por razones fonéticas o eufónicas: Huitzilopochtli se convierte en Uchilibos (p. 69).

Cuando termina la representación nada menos que con el perdón de Cortés a los vencidos, el juramento de fidelidad de Moctezuma al rey de España, el matrimonio, por supuesto, de Teutile y Ramiro y el triunfo de la fe cristiana, el indiano protesta a gritos: “Falso, falso, falso, todo falso [...]. Ese final es una estupidez. La Historia...”. Pero Vivaldi le replica que “La ópera no es cosa de historiadores” (p. 68), “No me joda con la Historia en materia de teatro [dice]. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (p. 69). Pero como el indiano insiste y le pregunta a Vivaldi si para él “la Historia de América no es grande ni respetable”, el compositor le responde que “[e]n América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas” (p. 70).

Como contemporáneo de la Ilustración, Vivaldi esgrime la razón, sin percatarse de que no han sido los americanos, sino precisamente los europeos quienes han construido y codificado en sus bestiarios aún anteriores al Descubrimiento, esa imagen, mezcla de deseo y terror, de una *terra incognita* poblada de monstruos,

que Colón y otros navegantes, descubridores y conquistadores, apegados a la autoridad de la letra y empoderados por ella, ratificarán y ampliarán en sus cartas y relaciones, añadiéndoles la marca de veracidad de su propia experiencia y perpetuando en tiempos de las Luces, la falacia de engendros inconcebibles, de los que se burla Voltaire, precisamente en uno de los propios ejemplos que Vivaldi, alguacil alguacilado, cita.

Por otra parte, pero muy en relación con lo anterior, al pronunciarse por la ilusión poética frente a la verdad histórica, Vivaldi proclama el derecho de Europa y, por extensión, del pensamiento y la cultura hegemónicos, a continuar construyendo la otredad, la extrañeza de los mundos que conquista, que coloniza, que saquea, diseñándolos primero como bestiarios; luego, orientalizándolos; y ahora, demonizándolos. El Indiano, al defender la historia, reivindica un arma con la que el nacionalismo construirá a partir del siglo XIX esa independencia blanca, rica, criolla, para cuyo logro él regresará a México. Independencia que se consolidará con los mismos relatos sacralizadores que, siglo y medio después, la nueva novela histórica va a desconstruir, no sólo a partir de la distinción aristotélica entre historia y ficción que el propio Carpentier reclama desde la contratapa de *El arpa y la sombra* como legitimación, sino también a partir de los nuevos conceptos en torno a la ficcionalización de la historia, puestos en circulación precisamente por estos años desde el espacio de la historiografía.

En el entorno de 1500, con la expansión ibérica hacia el Oeste, es decir, con el conjunto de acciones de las cuales el llamado descubrimiento de América es, sin dudas, la más conocida, surge el sistema mundial moderno (Quijano y Wallerstein: 549), el cual se consolida en el largo siglo XVI como primer proyecto de globalización económica, política y cultural. Asentado, según estos autores, en cuatro aspectos interconectados: la colonialidad (su instrumentalidad política global), la etnicidad (construida como otredad a partir y en función de la sumisión política y laboral de los colonizados), el racismo (consecuencia duradera de lo anterior) y el concepto de novedad (de los espacios y las gentes “descubiertos”, por lo tanto, menos maduros, inexpertos), el nacimiento de este sistema, que Mignolo llama modernidad/colonialidad (2002: 158), descubriendo la segunda de sus caras, determina que, por mucho tiempo, Europa ocupe el lugar de la enunciación y el resto del mundo quede en el lugar de lo enunciado (Mignolo 1998: *passim*). Revertir esta desigualdad enunciativa fue quizás el objetivo principal de la obra de Carpentier.

Bibliografía citada

I. Activa

Carpentier, Alejo, *La aprendiz de bruja*.

_____, *El arpa y la sombra*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.

_____, *Concierto barroco*, México, Editorial Siglo XXI, 1974.

_____, *La consagración de la primavera*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.

_____, *¡Écue-Yamba-Ó!*, La Habana, Letras Cubanas, 1977.

_____, *Los pasos perdidos*, Ed. de Roberto González Echevarría, Madrid, Cátedra, 1985.

_____, *El siglo de las luces*, La Habana, Ediciones R, 1963.

_____, *Tientos y diferencias*, La Habana: Ediciones Unión, 1966.

II. Pasiva

Acosta, Leonardo, "El Almirante, según don Alejo", en *Casa de las Américas*, año 21, n.º. 121, julio-agosto de 1980, pp. 26-40.

_____, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.

Armbruster, Claudius, *Das Werk Alejo Carpentiers, Chronik der Wunderbaren "Wirklichkeit"*, Frankfurt, Vervuert, 1982.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.

Barradas, Efraín, "Cigarro, Colón : Ciclón : Ciclo. Nota para una relectura de *Écue-Yamba-Ó*", *Sin Nombre*, año 12, n.º. 2, San Juan, jul.-sept. de 1981, pp. 81-95.

Campuzano, Luisa, *Carpentier entonces y ahora*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.

Capote, Zaida, *Tres ensayos ajenos*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.

Chevigny, Bell G., "Historia e imaginación en 'El camino de Santiago'", *Imán*, año 3, La Habana, 1986, pp. 173-181.

Cvitanovic, Dinko, *Carpentier, una revisión lineal*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1997.

De Maeseneer, Rita, *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Ginebra, Librairie Droz, 2003.

Debray, Régis, "Alejo Carpentier y el realismo", *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 387-394.

Dufour, Gérard, "Le viol de Clio", *Sud*, año 12, Marsella, 1982 (Série Colloques: *Alejo Carpentier et son oeuvre*), pp. 103-111.

- Dumas, Claude, "El siglo de las luces de Alejo Carpentier, novela filosófica", *Cuadernos Americanos*, año 25, n.º. 4, México, jul-agosto de 1966, pp. 187-210.
- Durán Luzio, Juan, "Un nuevo epílogo a la Historia: *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier", *Casa de las Américas*, año 21, n.º. 125, La Habana, marzo-abril de 1981, pp. 100-110.
- García Carranza, Araceli, *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- Giovannini, Arno, *Entre culturas: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*, Berna, Peter Lang, 1991.
- González Echevarría, Roberto, *El peregrino en su patria*, México, UNAM, 1993.
- , "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana", *La Torre*, año 2, n.º. 7, San Juan, julio-sept. de 1988, pp. 439-452.
- , "Últimos viajes del peregrino", en: *Revista Iberoamericana*, año 57, n.º. 154, enero-marzo de 1991, pp. 119-134.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nueva York y Londres, Routledge, 1988.
- Menton, Seymour, *Latin America's New Historical Novel*, Austin, University of Texas Press, 1993.
- Mignolo, Walter D., "Globalization and the Relocation of Languages and Cultures", en: *The Cultures of Globalization*. F. Jameson y M. Miyoshi (eds.), Durham, Duke University Press, 1998, pp. 32-53.
- , "The many faces of cosmo-polis: Border thinking and critical cosmopolitanism", en *Cosmopolitanism*, Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Homi K. Bhabha et al. (eds.) Durham y Londres. Duke University Press, 2002, pp. 157-187.
- Müller-Bergh, Klaus, "Paul Claudel y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: un enfoque intertextual", *Imán*, año 3, La Habana, 1986, pp. 275-295.
- Pacheco, Carlos, "La historia y la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica", *Estudios*, año 9, n.º. 18, Caracas, julio-dic. 2001, pp. 205-224.
- Pogolotti, Graziella, "El teatro en la narrativa de Alejo Carpentier", *La Gaceta de Cuba*, año 35, n.º. 3, La Habana, mayo-junio de 1997, pp. 20-21.
- Quijano, Aníbal e Immanuel Wallerstein, "Americanity as a concept, or the Americas in the modern world-system", *International Social Science Journal*, n.º. 134, nov. de 1992, pp. 549-557.
- Rama, Ángel, "La sinfonía de "Los adioses" de Alejo Carpentier", *Revista de la Universidad de México*, vol. 34, n.º. 10, junio de 1980, pp. 1-13.

- Rivas, Luz Marina, "La novela intrahistórica y el Caribe hispánico en la ficción femenina", *Estudios*, año 9, nº. 18, Caracas, julio-dic. 2001, pp. 103-124.
- Shaw, Donald, *Alejo Carpentier*, Boston, Twayne Publishers, 1985.
- Vásquez, Carmen, "*La aprendiz de bruja*, drama en tres actos de Alejo Carpentier", *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1986, pp. 53-70.
- , "Alejo Carpentier: Los artículos de *Le Cahier*", *La Torre*, año 7, nº. 27-28, San Juan, jul-dic 1993, pp. 673-694.



La España de *El siglo de las luces*

GRAZIELLA POGOLOTTI

Universidad de La Habana

Es importantísimo para los precursores el asomarse a un siglo, y ahora volverá a suceder que el privilegio de todos los que han asistido con talento a la muerte del siglo XIX y al nacimiento del XX les dará lugar preeminente en el porvenir y serán imitados hasta que las luces nuevas de otros dos siglos vuelvan a originar nuevos precursores...

Y proseguía Ramón Gómez de la Serna advirtiéndolo, en el cruce de los siglos, el solaparse de los tiempos. Descubría en Goya el asomo de un germen de futuridad emergente en la superposición de presente y pasado. Algo olvidado hoy, el autor de las *Greguerías* asumió el gesto vanguardista con todos los riesgos que implicaba. En sus cartas sobre papel cuidadosamente seleccionado, la firma de un Ramón desafiante se extendía a lo ancho de la página. Su vínculo con la América Latina se reafirmó en años de exilio. A través de las editoriales bonaerenses, sus obras circulaban por el Continente.

Sin embargo, el ejemplar del texto sobre Goya que he tenido entre las manos fue publicado en La Habana, por el Consejo Nacional de Cultura en 1963. Hay indicios suficientes para suponer que Carpentier, tan activo en el movimiento editorial de entonces, influyera en la inclusión del libro en la Biblioteca Básica de

autores españoles. Después de haber coincidido en tertulias madrileñas, mantuvieron quizás algún contacto posterior. Por lo demás, el cubano debe haber descubierto afinidades con ciertos pasajes de un texto apasionado y, a veces, contradictorio. El tránsito entre dos siglos –los de Goya– marca la cronología en dos de sus novelas más representativas, *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*. Articulado como un peregrinaje –*un pilgrim's progress*– el Ti Noël, en *El reino*, sufre numerosas caídas en sus múltiples peripecias. La víctima, el paciente, termina por convertirse en actuante mediante la conquista de la palabra. En el tiempo de su vida se inscribe la historia del hombre. No muere. Desaparece arrastrado por el huracán, al igual que lo hiciera antes Mackandal, aparentemente consumido por el fuego.

También en *El siglo de las luces* se entretajan infinitas peripecias que iluminan el contrapunteo complementario de dos personajes, Sofía y Esteban. Ahora no se trata de una marcha progresiva, sino de un proceso de cambio. El huracán aparece en el inicio, junto a la misteriosa *Explosión en la catedral* de Monsú Desiderio, descrita con sumo detalle. Al modo de Mackandal y de Ti Noël, la volatilización de los personajes se produce al final, con la evocación implícita de *Los fusilamientos de Goya*, aún más evidente cuando la voz del pintor ha presidido el comienzo de muchos capítulos de la novela. Triunfo de Goya, ese desenlace sugiere una relectura retrospectiva de la historia contada. Relativiza y, en cierto modo, desmonta el concepto arraigado, unilateral y esquemático de las luces en tanto hegemonía absoluta del ejercicio de la razón. Semejante a las peripecias de los personajes, la historia se descubre a través de tres espacios contrastantes, la de una Francia modelada por el saber de la ciencia; la de un Caribe naciente donde la distancia y un contexto social marcado por la esclavitud y el cimarronaje transfiguran las ideas llegadas de la metrópoli; una España desgarrada entre el conservadurismo y el afrancesamiento donde la invasión bonapartista desencadena otra tempestad con la rebelión popular.

Pautada desde los acontecimientos de vida e historia, una crítica corrosiva socava los cimientos de la visión monolítica de la época. El título de la obra adquiere, entonces, un tinte irónico.

Un singular punto de convergencia parece manifestarse entre Carpentier y los apuntes inconclusos de José Ortega y Gasset sobre Goya. Se ha convertido en lugar común subrayar la seducción ejercida en la América Latina por este pensador español dotado de un notable talento literario, cuyo don de la palabra salvaba los obstáculos impuestos por la tradicional aridez de los filósofos.

Con la *Revista de Occidente*, España regresaba a América mediante la práctica de un magisterio intelectual. Esa revelación fascinó a los cubanos de la *Revista de Avance*, sin que dejaran por ello de soñar con el ya tradicional viaje a París. Unos más que otros, con el andar del tiempo, por distintos motivos, se fueron apartando del maestro de otrora. Así sucedió con Carpentier, según testimonio

propio en *Tristán e Isolda en la Tierra Firme*, ensayo fundamental sobre el que habré de volver.

En el mencionado estudio, Ortega y Gasset ratifica una línea de pensamiento desarrollada también en su trabajo sobre Velázquez. A su entender, España carecía de una verdadera historia de la pintura. Entre figuras epigonales, surgían, como *geysers* aislados, personajes portadores de una extraordinaria carga de originalidad. Rompiendo con el criterio establecido, descarta una larga etapa en la producción de Goya. Mientras Ramón Gómez de la Serna exalta el madrileñismo popular del pintor, asociado al rumboso saineterismo de Ramón de la Cruz, Ortega coloca el verdadero nacimiento del artista en el año noventa y cuatro, cuando ya ha recibido la influencia de los afrancesados. La fractura no le debe tanto a un sometimiento a los dictados de la razón como a la asunción de un vivir para las ideas, donde pueden reconocerse rasgos del vitalismo orteguiano. Con matices diferentes, esa razón de ser, ese sentido de la vida animaron a Carpentier y a sus personajes Esteban y Sofía, contrapuestos al pragmatismo del comerciante Víctor Hughes. Presente, pasado y futuro se yuxtaponen nuevamente para atravesar la sucesión de los tiempos históricos con un hilo de continuidad.

Ese permanente proceso de germinación se expresa en la historia y en la creación artística. Al igual que Goya, Esteban, más que un hombre de ideas se expresa a través del arte. Aquí precisa volver a Gómez de la Serna. La futuridad implícita en la obra del pintor se corporeiza en los *Fusilamientos*. Por ello cita *in extenso* un testimonio atribuido al jardinero del pintor. Me remito a algunos párrafos significativos:

En medio de charcos de sangre vimos una porción de cadáveres, este en la postura del que estando arrodillado besa la tierra, aquel con las manos levantadas al cielo pidiendo venganza o misericordia, y algunos perros hambrientos se cebaban de los muertos, jadeando de ansia y gruñendo a las aves de rapiña que revoloteaban sobre ellos.

Permeado por la visión de la posteridad, otro juego del tiempo y la perspectiva, el testimonio muestra al pintor haciendo apuntes apresurados en plena noche, bajo la luz de la luna, mientras uno de sus brazos sostiene un arma defensiva. La atmósfera está teñida de romanticismo. El gesto dramático de los cadáveres anticipa *Los naufragos del Medusa* de Géricault. Pero, más allá de la leyenda, las señales precursoras están en el cuadro de Goya. El empleo del color anuncia las recetas del impresionismo. En el tratamiento de la luz y de los cuerpos hay rasgos expresionistas. En vísperas de la catástrofe, Esteban, el personaje de *El siglo de las luces*, ha anotado cuidadosamente las páginas de *René*, de Chateaubriand, uno de los maestros del romanticismo naciente.

La mirada de Carpentier se entrecruza con las de Gómez de la Serna y Ortega y Gasset, sus contemporáneos. La visión de Goya preside uno de sus textos mayores.

La reivindicación de España tiene, sin embargo raíces más profundas. Al recibir el premio Cervantes, había reconocido su deuda con el Quijote. Aludió con frecuencia al patrón narrativo establecido por la picaresca, que reaparecería en América con el *Periquillo Sarmiento*, de Fernández de Lizardi.

La relación de Carpentier con España se multiplicó a través de sus lecturas y de su experiencia de vida. Crecen en un proyecto programático conscientemente formulado.

Para sucesivas generaciones de estudiantes de bachillerato, la suya entre tantas otras, el ingreso a los estudios literarios se efectuaba con la mediación de los clásicos de la lengua. El *Cid*, *Don Juan* y la *Celestina*, las coplas de Jorge Manrique, Garcilaso, Góngora y Quevedo, Bécquer, integraron nuestra memoria junto al universo zarzuelero, cotidiano en nuestras tablas. Recuerdo mi primer paso por Madrid, breve tránsito con vistas a conocer el Museo del Prado, hace casi medio siglo. Un amigo me había reservado una habitación en una casa de huéspedes cordial y modesta. Descubrí de repente que estaba en Lavapiés y que el sereno seguía recorriendo las calles. Tuve la sensación de encontrarme en un ámbito familiar, donde hubiera vivido desde siempre. La generación de Alejo sostuvo un diálogo intenso con la del noventa y ocho, ya instalada en el diccionario de los clásicos para la nuestra. Alcanzó íntima cercanía con la del veintisiete.

Algunos, como mi padre, recorrieron la península a la buena de Dios, morral a la espalda para que el azar los condujera a paisajes singulares, a iglesias de aldea y a una riquísima herencia cultural. De todos modos, Madrid era puente obligado para llegar a París, eje central de una vanguardia emergente, creadora, cosmopolita y desafiante. En la capital española iban quedando amistades forjadas entre contertulios noctámbulos, proyectos de revistas y de libros. Para una juventud ansiosa por forjar las coordenadas de un nuevo hacer, fueron los tiempos de un fervoroso entusiasmo. En la biografía de Carpentier asoman los rastros de esa aventura. Lo fundamental para él se derivó de una experiencia estremecedora, la de la guerra civil española. La guerra imaginada podía tocarse ahora con las manos, en su desgarrante dimensión concreta. Muerte y mutilación, peligro, agresión irracional, ciega maquinaria de destrucción, se desencadenaban contra la vulnerabilidad resistente de los seres humanos. Como buen periodista, dejó el testimonio de la inmediatez en sus crónicas de la época. Con el distanciamiento de los años, rescató esa atmósfera en *La Consagración de la primavera*, novela que contiene marcas autobiográficas casi explícitas. La guerra civil española no fue sólo una vivencia del horror, una vuelta a los fusilamientos de Goya. Pero también, de cuanto se avecinaba, un ensayo general de la catástrofe. Como antes sucedió con Goya, el *Guernica* de Picasso se convierte en imagen simbólica de la nueva realidad. Vida y cultura, historia y creación artística se interceptaban.

Lectura y experiencia de vida se integran, despaciosamente horneadas por la memoria. Constituyen las coordenadas indispensables para toda reflexión creadora.

Ambas apuntalan un pensamiento que fundamenta y sistematiza la necesidad de reinsertar en América Latina valores de una tradición española todavía vigentes. Superado el conflicto independentista y, con ello, la relación periférica de subordinación, ese rescate habrá de contribuir al encuentro de fórmulas expresivas útiles para descifrar las realidades del mundo de acá. Se trata, pues, de intentar una operación refuncionalizadora en un contexto intelectual donde la tardía resaca vanguardista, pasado el momento inicial de ruptura necesaria, reducidos sus ímpetus renovadores a gestos gratuitos, resulta un lastre esclerosante, mera reiteración de una retórica vaciada de contenido.

Tristán e Isolda en Tierra Firme, ensayo publicado en Caracas en 1951, contiene la matriz primaria de un pensamiento crítico, autocrítico y, a la vez, fundador, preñado por ello de futuridad. Entre tanteos y vericuetos, después de la experiencia literaria de *El reino de este mundo*, en plena elaboración de *Los pasos perdidos*, afirma los hallazgos que sustentan el de esta novela de inspiración venezolana y se proyecta con visión de futuridad respecto a su tarea pendiente, obra aún no escrita, aún no imaginada, inmersa todavía en la incertidumbre.

Así lo atestiguan la naturaleza del texto y la dedicatoria personal a mi padre en un ejemplar que conservo como reliquia a punto de deshacerse, gastado por el tiempo, el polvo, la humedad y el calor.

Todo punto de llegada implica un punto de partida. En la obra de un escritor, los textos se van construyendo uno sobre otro, abiertos a replanteos e interrogantes crecidos en un terreno virgen que nunca llega a desbrozarse por completo. Los ensayos más conocidos de Carpentier sistematizan una experiencia cristalizada y abordan, desde esa perspectiva, los problemas latinoamericanos. *Tristán e Isolda*, en cambio, recupera un instante detenido en el tiempo. Al igual que *Explosión en la catedral*, atrapa el momento del estallido, el tiempo de fragua de un pensamiento rector para un proyecto de gestación. Presidido por una búsqueda de definiciones entre fronteras todavía imprecisas, se deja llevar por los meandros de un pensar en voz alta, semejante, a veces, a las divagaciones del maestro Montaigne. A pesar de los tanteos, pueden reconocerse en su arquitectura sólidas columnas estructurales.

La apertura alude metafóricamente a lo inacabado. Los carpinteros desmontan las lunetas de un teatro en una ciudad latinoamericana sin nombre—Caracas, a no dudarlo— para acrecentar el espacio de la representación de *Tristán e Isolda*. Singular presencia parece ser, en el otro lado del Atlántico, la de una mitología de origen celta. El debate unamuniano acerca de lo local y lo universal

se resuelve mediante el establecimiento de la relación dialógica entre los mitos. Estamos, pues, en el centro del proceso de elaboración de *Los pasos perdidos*.

Crítico adusto, adopta el tono de un íntimo monólogo interior, con resonancias autobiográficas válidas para sus coetáneos y para un espíritu de época compartido en los días de Montparnasse, limpia la hojarasca residual derivada de las rupturas vanguardistas. Los hallazgos de ayer se han reducido a lugares comunes aceptados por los incautos. Rescata del cesto el valor de la ópera y las ambiciosas realizaciones wagnerianas, subestimada antes en favor de la frágil y delicada musicalidad de Debussy. Se aleja de la seducción ejercida otrora por Ortega y Gasset, a quien ya había fustigado sin nombrarlo con motivo de sus muy difundidas concepciones de la deshumanización del arte en las crónicas parisienses de finales de los años veinte. Contrapone al artificio un arte robusto, adjetivo empleado con frecuencia, en esa misma etapa, por el ensayista cubano Guy Pérez Cisneros. Para escapar a una aridez epigonal y esterilizante, propone fundar un nuevo romanticismo, en un destello anunciador de *El siglo de las luces*, de ese Esteban lector de *René*. Una idea similar apuntaba ya en palabras de Robert Desnos recogidas en las mencionadas crónicas parisienses.

En el artículo titulado *En la extrema avanzada* (pp. 107-111) el autor refiere:

Quando decimos que amamos el romanticismo –me decía Desnos recientemente– el público cree que queremos remozar sauces llorones, claros de luna y castillos en ruinas, sin comprender que lo que hallamos hermoso en hombres como Benjamín Constant, como Byron, es el dinamismo que los animaba, su inclinación por una vida peligrosa, su propensión valiente a jugar el todo por el todo.

Aparejada a la recuperación de una vertiente del romanticismo, la centuria de las guerras de independencia reclama paradójicamente la vuelta a una zona de la cultura española descartada bajo el influjo del vanguardismo y de un afrancesamiento originado en la ideología de la revolución para diluirse luego en superficial barniz de cosas sabidas. En esa operación de rescate figura la referencia explícita a los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, entre los cuales se destaca el *Dos de Mayo*. Tal subrayado no es gratuito. La rebelión popular de los españoles y la consiguiente quiebra del orden hasta entonces incommovible constituyen el prelude de la emancipación americana. El imperio comienza a resquebrajarse. Hasta la guerra de Cuba, las sacudidas durarán casi un siglo. La explosión en la catedral tiene dimensiones aún mayores. Antes de su concepción, *El siglo de las luces* se anuncia con un chispazo.

La premonición de lo aún no formulado se precisa cuando Carpentier desplaza el eje actuante de la narrativa de la independencia de los protagonistas masculinos a las mujeres que los acompañaron. Cita como ejemplo a Juana de Azurduy, la Santa Juana de América del dramaturgo Lizárraga. Aboceta una imagen

en la que pueden advertirse rasgos de la Rosario de *Los pasos perdidos*, pero sobre todo de la Sofía de *El siglo de las luces*. La primera procede de una tradición de resistencia, de reproductora de la especie, arraigada en la tierra, apegada a los datos concretos de la realidad. Sofía, por su parte, también anclada en la tierra y en lo concreto, es la apasionada animadora del cambio. Dice Carpentier:

el siglo XIX americano nos ofrece la más estupenda galería de mujeres heroicas y apasionadas que haya conocido la historia; mujeres para las cuales el deber patriótico, la fidelidad al hombre amado, el coraje frente al enemigo, la entrega fogosa en la alcoba, se funden en magnífica síntesis de “mujería de bien”.

Tristán e Isolda en Tierra Firme se iniciaba con el laboreo que precede un estreno de grandes ambiciones, según la medida de las empresas wagnerianas. Así se expresa, en imagen simbólica, el carácter procesual de la historia, de la creación artística y de la estructura del propio ensayo. Revela también los vínculos secretos entre representación escénica y composición narrativa. La polisemia implícita en este núcleo proliferante alude al calderoniano gran teatro del mundo, inscrito en un modo muy contemporáneo de entender el lenguaje escénico, descubierto por Carpentier como espectador instalado en la luneta y como conocedor de los entretelones a través de su colaboración con los compositores cubanos de su tiempo y como asesor técnico en la etapa fundacional de Teatro Universitario en la Habana.

La restitución de una España olvidada en el contexto de una concepción romántica sustentada en una memoria subyacente de las luchas por la independencia se proyecta en un entramado narrativo donde intervienen múltiples lenguajes, a la manera de las grandes obras wagnerianas. El músico que Carpentier llevaba dentro utiliza un contrapunteo temático en la alternancia entre Sofía y Esteban. Más atrás, en irrupciones dramáticas, resuena Víctor Hughes, sin olvidar los matices de la flauta de Carlos. En sordina, el componente percusivo de Goya, con su *crescendo* en el gran final.

Teatro y visualidad introducen claves preciosas para el entendimiento de las sutilezas de la composición carpenteriana. Ya había señalado antes que el autor de *El siglo...* fue un adelantado en el desciframiento de los códigos teatrales potenciados en su expresividad por una época marcada por el protagonismo de los *metteurs en scène*. A la época del predominio de los declamadores instalados en un escenario anodino sucedía la interacción de los distintos lenguajes del teatro. Así lo entendió Carpentier. Esa agudeza de observación se advierte en crónicas consagradas, de regreso a Cuba en tiempos de la segunda guerra mundial, al teatro chino de la Habana y a la representación de *Antígona* por Teatro Universitario. La palabra y la actuación ocupan el lugar que les corresponde. Pero música, sonido, luces, color, espacio y movimiento se conjugan de manera decisiva en la producción

de sentido. Esos componentes han dejado de operar como decorados o como reconstituciones naturalistas de un ambiente donde ha desaparecido la cuarta pared. Intervienen como complemento, como contradicción crítica para favorecer el desarrollo de un imaginario que se expande a través de espacios no delimitados por fronteras en beneficio de un destinatario activo capaz de discernir desde su perspectiva entre múltiples propuestas posibles.

El contexto visual importa porque la mirada sustenta la perspectiva, indagación privilegiada en la obra madura de Carpentier, que alcanza, sin embargo, su mayor grado de complejidad en *El siglo de las luces*, *Concierto barroco* y *El arpa y la sombra*. La inmersión en la atmósfera surrealista le había revelado las infinitas posibilidades de descubrimiento del mundo abiertas a un simple desplazamiento de la mirada. La fotografía ya no se limitaba a un ejercicio de reproducción de certidumbres respaldadas por documentos de fidelidad indiscutible. Rodeada de andamios, bajo la luz artificial de la noche, una fantasmal foto de la Torre Saint-Jacques ilustraba un libro de Breton. Con un movimiento de cámara, Carpentier pasó de lo insólito construido por los surrealistas a su célebre definición de lo real maravilloso. Para él, dos experiencias de vida habrán de conjugarse. Al paso a través del surrealismo se añadirá un acontecimiento íntimo, de vida cotidiana ocurrido a poco de su vuelta a la Habana en el año mil novecientos treinta y nueve.

Quiso volver a las tierras que había conocido de niño en una zona rural de los alrededores de la ciudad. Recorrió reiteradamente los caminos sin llegar a reconocer el paisaje, aunque persistieran allí los árboles de otrora. Al fin, recordando aquellos días, decidió hacerse de un caballo. Desde la altura del lomo de un penco viejo vio resurgir, inmune al tiempo, la imagen precisa guardada en la memoria. El cambio de perspectiva había producido el milagro. La mirada de Carlos inaugura *El siglo de las luces*. Acude presuroso, a marchas forzadas, a un llamado urgente. El padre ha muerto. Desde la altura de su caballo observa el panorama de la ciudad situada en la orilla opuesta. El conjunto urbano no corresponde a la Habana de mediados del siglo XVIII. No guarda semejanza tampoco con el dibujo realista detallado mucho más tarde por el novelista Ramón Meza en ocasión del desembarco del protagonista de *Mi tío el empleado*, aunque en este caso también se verificara un juego de perspectivas. La ciudad luminosa ha nacido de los pinceles de los pintores cubanos de la vanguardia, Amelia Peláez en particular. El desplazamiento del punto de vista se produce ahora a través del tiempo. Al principio de la aventura, de igual modo que en el último capítulo, la evocación implícita de un cuadro, real o imaginario, introduce un germen de futuridad. Los tiempos se superan y contaminan.

El panorama habanero aparece entonces como telón de boca en el escenario de un espectáculo a punto de comenzar. La muerte del padre concluye una etapa, un tiempo de espera. Aletargados hasta ese momento, Sofía, Carlos y Esteban se

entregarán a una acción que vuelve el mundo al revés. La noche se convierte en día. Al austero recogimiento conventual sucede el despertar de la sensualidad, el disfrute de una riqueza recién adquirida en vestuario, comidas interminables, vinos encontrados en el fondo de la bodega. El juego de la representación escénica subraya el proceso de aprendizaje. El lejano rumor enciclopedista adquiere forma concreta en los libros arrumbados y en los aparatos de física que conservan su misterio en cajas a medio abrir. Otra sabiduría asoma desde la clandestinidad. Es el conocimiento de las yerbas curativas o venenosas por parte de negros y mestizos, los esclavos de la casa y el haitiano Ogier. Pronto descartado por insuficiente, el saber libresco cederá paso a la aventura de la vida y de la acción. Personificada en Víctor Hughes, quien entra en la casa precedido por los aldabonazos que convocan al comienzo de la representación. Los actores están dispuestos. El espacio privado se ha convertido en espacio público.

Aún después de la muerte del padre, los jóvenes se habían mantenido en el encierro doméstico. Al transformar la noche en día, y entregarse al frenesí de los juegos, lo reformaron. Intentaron hacer de la casa un ámbito autosuficiente. La violencia del huracán abrió puertas y ventanas. En círculos concéntricos, el espacio del planeta se fue ensanchando. Primero fue la ciudad, contaminada por su periferia. Vinieron luego las zonas rurales inmediatas. Algo más tarde fueron las aguas del mar, donde Venus había nacido y Sofía disfrutó el desbordamiento de su sensualidad. Para Carpentier, para los personajes de *El siglo de las luces*, el mar no sería “la maldita circunstancia del agua por todas partes”, según el decir de Virgilio Piñera. Es camino tendido entre islas y continentes, vía para el intercambio de noticias y de conocimientos, para la aventura, el combate y el contrabando, para el viaje de conquistadores venidos desde el otro lado del Atlántico, para la migración de indios procedentes del sur continental a través del rosario infinito de islas caribeñas. Como si los personajes trepan hasta la punta de un mástil, el horizonte se amplía progresivamente. La noción de interdependencia se reafirma. En ese cambio de siglo, el movimiento ha dejado de ser unidireccional.

Poco frecuente en el desarrollo de la novela, el espacio privado representa, sin embargo un centro de gravitación significativo, un refugio para recobrar fuerzas, un sitio donde la acción parece detenerse, un paréntesis de espera, un punto de partida hacia otros horizontes. La casa habanera está en el origen. Es un espacio abigarrado por la acumulación de las cosas que han dejado de tener sentido: el despacho del padre, el almacén de víveres, el mobiliario, la vestimenta deteriorada por el polvo olvidada en baúles y armarios. El despertar de la vida impulsa el necesario dismantelamiento de un pasado muerto. Con la pérdida de las ilusiones, la nostalgia induce a Esteban a la vuelta a los orígenes. Pero la antigua casona ya no es la misma. El estado de bienestar ha introducido otras modas, otros objetos. Sobrevive tan sólo *Explosión en la catedral*, el indescifrable cuadro de

Monsú Desiderio. Sobre los restos de un ayer dismantelado, ha surgido un germen de subversión. A puertas cerradas se reúnen los conspiradores. La masonería ha llegado a estas tierras. Las palabras que Esteban, traductor y tipógrafo, imprimiera han encontrado resonancia. En su tránsito por la Francia revolucionaria, Esteban había tomado distancia respecto a los clandestinos, encerrados en grupos minúsculos, marginados de la realidad, aficionados a los códigos de un lenguaje cifrado. Sabemos, en cambio, que en América, y en Cuba de modo particular, la masonería articuló células organizativas a lo largo de todo un siglo al servicio de la lucha por la independencia. Aunque tratara de mantenerse fuera del juego, Esteban, antes crucificado por el asma, pagará con su sacrificio en las prisiones de Ceuta las consecuencias de las aventuras emprendidas por otros. O, quizás, sea el resultado de sus propias palabras lanzadas al mar. Otra muerte, la del marido de Sofía, delimita el punto de giro.

La última casa, el último escenario del espacio privado, la mansión madrileña no tiene huellas del pasado. *Explosión en la catedral* permanece, imagen concreta de un instante detenido en medio de la catástrofe anunciada. Despojada de objetos inútiles, está habitada por la soledad de los supervivientes. Nada sucede. El volcán dormita, mientras la lava acumula energía para la próxima erupción. Aferrado a las palabras, Esteban lee a Chateaubriand. Expectante, al cuidado del enfermo, Sofía recupera el ambiguo papel de madre asumido en los días de la adolescencia cuando los acontecimientos aún no se habían precipitado. Pero esta vez no será necesaria la intervención de mediadores. Convertido en estatua, en patética caricatura, Víctor Hughes se ha derrumbado. Ahora, la violencia brotará desde dentro, en un movimiento desordenado de capas tectónicas, sustentado en una base popular. Quizás la palabra hubiera recorrido caminos secretos. Ya ha pasado la hora de los conspiradores de Bayona y de los manifiestos lanzados al mar. Los destinos individuales van a sumergirse en la acción. Mutilado, borrado en el apagón de las candilejas, el cuadro de Monsú Desiderio, yace como tareco inútil en la gran casa vacía. Animado por el sentido de la historia y por la mirada de los hombres, sus lectores, la pérdida de funcionalidad lo ha condenado al olvido. En su lugar se impone la presencia del gran sordo.

Desde la publicación de *El siglo de las luces*, me conmovió el impacto del dos de Mayo en el desenlace de la novela. Tanta era la riqueza del libro, tal el vértigo de esos años vividos que mi curiosidad se encaminó por otros rumbos. Entre tanta proliferación de ideas, me dejé arrastrar por la historia de las revoluciones y me cautivó, sobre todo, la producción de un imaginario que hacía emerger de las aguas, otra vez al recuerdo de Botticelli, un Caribe diverso e interconectado, forjado en el cruce de numerosas culturas, semejante en la edad moderna al Mediterráneo de la antigüedad. Pude detenerme más tarde en la sorprendente continuidad de los epígrafes calzados por la firma de Goya. Fui observando luego, en la medida en que ensanchaba mi conocimiento de la obra de Carpentier, el vínculo entre su

obsesión por juego de perspectivas y la necesidad de asumir en la narrativa recursos procedentes del teatro y de las artes visuales. Sus crónicas, sus reseñas de espectáculos, su descubrimiento de la “ciudad de las columnas”, convergían en una misma búsqueda. Con esas referencias en la mano, después de haber apuntado algunos rasgos de su teatralidad en mi discurso de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua, volví al *Siglo*. Y, de repente, se me fue recomponiendo el panorama. La discreta participación percutiente de Goya se abría hacia horizontes inesperados.

En plena elaboración de estas cuartillas, nuevas evidencias me asaltaron. El estudioso chileno Bernardo Subercaseaux había apuntado en artículo publicado por *Imán* la singularidad de la muestra abrumadora de los epígrafes goyescos en el *Siglo* no derivó, sin embargo, mayores consecuencias de esa observación. Luisa Campuzano, al revisar las sucesivas versiones manuscritas del texto, advirtió que las mencionadas citas aparecieron tardíamente, cuando fraguaba su forma definitiva con la aparición de su capítulo final.

Los epígrafes goyescos acompañan momentos decisivos de la novela. Forman un arco casi continuo que ilumina la secuencia progresiva de las peripecias. “Siempre sucede” acentúa el carácter premonitorio de los aldabonazos que anuncian la irrupción teatral de Víctor Hughes y, con ello el desencadenarse tumultuoso de la historia y de los acontecimientos. Los protagonistas van a salir de la crisálida para entrar en el espacio público. Al producirse el desenlace, “así sucedió” responde a aquel anuncio inquietante y premonitorio. Al modo de los antiguos relatos, según la tradición de las fábulas populares, ahora dedicadas a los niños, deja caer el telón. “Extraña devoción” subraya irónicamente la sorpresa de Esteban al recibo de la noticia, vista en los periódicos llegados con demora desde Francia, de la instauración del culto obligatorio al Ser Supremo, hipérbole de un racionalismo que había comenzado por derrumbar iglesias. “Los desastres de la guerra” no alude a combates, sino a las consecuencias de un proceso en contextos que le son ajenos. En Cayena, atrapada en su condición colonial, se acumula la resaca de la Revolución. Los protagonistas de ayer se han convertido en víctimas, en enfermos, en mutilados. La lenta muerte por hambre sustituye la eficiente cuchilla de la guillotina. Billaud-Varennes sigue reclamando sangre y venganza. Las monjas, llegadas como socorristas, muestran sin cortapisas en las calles los hábitos todavía prohibidos por la ley.

Aunque valdría la pena, no quiero hacer exhaustiva –y, por tanto, agobiante– esta relación. Me detengo apenas en algunos indicios de lo que merecería un análisis más acucioso. La voz de Goya se integra a una polifonía que multiplica las perspectivas para develar el sentido de la existencia humana inscrita en un proceso histórico complejo. La palabra del pintor, la evocación implícita de sus imágenes instauran un distanciamiento crítico mediante el cual una racionalidad asida a lo concreto desplaza el dominio de las ideas abstractas. Una postura reflexiva completa las angustias de la sensibilidad y la acción estremecedora de los

acontecimientos. Al decir de Goya, “los sueños de la razón engendran monstruos”. Podría añadirse que así ocurre cuando los sueños, alimento indispensable de la vida, se desgajan de las circunstancias que los vieron nacer.

La voz del pintor comenta y subraya las peripecias fundamentales de la historia contada, sobre todo aquellas, situadas en el permanente tránsito del tiempo que transcurre, dirigidas a poner de relieve los cambios en la conciencia de Esteban. No se limita a ilustrar, porque como suele suceder en los libros de cuentos para niños, la fijeza de la imagen le otorgaría un carácter autoritario, cerrado a cualquier intento de participación creadora nacida de los puntos de vista latentes en la mirada del lector. Interviene, en cambio, para subrayar el carácter dialógico de la composición. Sustentada en una acuciosa búsqueda de la información histórica, la novela se atiene a la precisión de los hechos. El autor insiste en destacar el origen verídico de Víctor Hughes. Pero toda verídica historia se modula según la perspectiva asumida. Los datos inmediatos de la realidad se proyectan hacia una trascendencia instalada en la palpitante temporalidad del reino de este mundo. La reconstrucción epocal no obedece a afanes arqueológicos. La elaboración del material preserva una zona de ambigüedad. El modo de seleccionar y yuxtaponer, procura intersticios garantes de una apertura por la que habrá de penetrar un lector crecido en otros tiempos y en otras circunstancias.

La voz de Goya opera simultáneamente en dos direcciones. Refracta episodios concretos. Construye un discurso que articula una progresión que habrá de desembocar en la imagen dramática de los *Fusilamientos del 2 de Mayo*, allí donde la sangre y la muerte, tantas veces aludidas, desde la muerte del padre y de O’Farril –el frágil marido de Sofía–, apenas una sombra, hasta la danza macabra del terrible cuadro del pintor. Y también la sangre aparece una y otra vez, en las jornadas haitianas en la presencia de la guillotina, en los combates navales del Caribe, en el infierno de Cayena. La voz de Goya se convierte, entonces, en elemento indispensable de una dramaturgia forjada con sumo cuidado. La necesaria apertura se construye a partir de un guión de hierro.

En la estructura polifónica de la obra de Carpentier interviene la alternancia de las miradas de Esteban y Sofía, a la manera de diálogo entre distintos temas musicales. Todo ello se articula en una concepción inspirada en la multiplicidad de lenguajes propia del espectáculo teatral. El escritor pudo superar el reduccionismo vigente en la percepción teatral de su época gracias a su experiencia práctica en el montaje de espectáculos. Algunos pasajes de la crónica parisiense dedicada a *Numancia*, dirigida por Jean-Louis Barrault, permiten sopesar este aspecto:

Numancia es una de las más singulares obras, de las más originales que puedan presentarse al público moderno. Obra vigorosa y brutal, que expresa maravillosamente la desesperación de un pueblo que la muerte acosa [...]. Agrupando sus actos en dos jornadas, como lo hizo Barrault, el carácter

arbitrario de esa tragedia se afirma con más elocuencia aún. La primera jornada podría titularse: “los presagios”. La segunda: “la danza macabra [...]”. La segunda jornada es una sinfonía del pánico, que culmina en una hecatombe colectiva. Los hombres y las mujeres corren por las calles de la ciudad como fieras acosadas [...]. El simple cable de la prensa diaria ha vuelto a poner de actualidad la obra de Cervantes, con todo su formidable aporte de humanidad doliente [...]. El decorado es de André Masson. Sobre un fondo sobrio y atormentado, representando una de esas llanuras de guijarros y cielos como sólo se ven en España, las murallas de la ciudad. Esas murallas parten del centro del telón de fondo, y se extienden, en línea recta, hasta el palco del proscenio de la derecha. En su ángulo superior se yergue un centinela, silencioso, inmóvil, atisbando el horizonte como una caríatide viviente [...]. Para Jean-Louis Barrault, el gesto debe acompañar la palabra con una precisión casi matemática. El actor debe ser también danzarín y mímico. Los movimientos de masa requieren la ordenación coreográfica de un ballet. Los grupos deben gravitar, tirar, entremezclarse, con una seguridad absoluta. El espectáculo, en una palabra, debe totalizar todos los elementos teatrales conocidos, sin que los factores texto y acción sufran nunca la menor discrepancia [...]. Me atrevo a afirmar que con *Numancia* hemos planteado la cuestión de la música de acompañamiento dramático sobre bases nuevas, con un resultado cuya novedad ha sido señalada por toda la crítica parisiense [...]. Comencemos por exponer el problema. Cuando un Jean-Louis Barrault os pide una partitura para acompañar una obra como *Numancia*, qué debe hacerse; escribir una música que ahogue el texto, que se sitúe en primer plano, que prosiga fines de éxito en sí, como si se tratara de una ópera; escribir una música modesta, discreta [...] que nadie escucha, y cuya justificación se hace, en ese caso, bastante arbitraria. Ni lo uno ni lo otro. Del mismo modo que Barrault pone el gesto al servicio del diálogo, es menester que los músicos pongan el sonido al servicio de las situaciones dramáticas, creando con notas un equivalente del telón de fondo... Para acompañar una escena de procesión, elegimos un tema de cántico gallego –a pesar de la inexactitud geográfica de su ubicación–, porque sus inflexiones, vecinas del decantus medieval, nos traían un elemento sonoro grisáceo que se armonizaba perfectamente con un lento desfile de figuras agobiadas [...]. El estreno de *Numancia*, esperado por mí con ansia profunda, me ha traído enseñanzas que pienso desarrollar más ampliamente en el futuro.

Las limitaciones de espacio y la necesidad de evitar citas de excesiva extensión impusieron el sacrificio de buena parte de un texto revelador de gérmenes significativos de la poética carpenteriana, válidos para el análisis de *El siglo de las luces*.

El contexto de la guerra civil española en un entorno europeo donde las ominosas señales de un fascismo en expansión se precipitan han conducido a rescatar del olvido la *Numancia* cervantina, de difícil representación escénica. Una

escenografía moderna, con alta carga significativa, sustituye el decorado tradicional. La muralla es imagen simbólica de la ciudad asediada. Sus dos caras encarnan la vigilancia perpetua ante el ataque inminente, y el espacio cerrado, sin escapatoria posible, es el elemento cualificador del destino trágico de sus pobladores. La reorganización de los cuadros en dos partes preserva el ritmo de los acontecimientos y acentúa la dimensión trágica de la obra. Los presagios, siempre ellos, precipitan la acción hacia los desastres de la guerra. El trabajo de Barrault conjuga y dinamiza los códigos teatrales: gesto y palabra, movimiento escénico coreográfico, color y sonido.

A cargo de Carpentier, la música merece un comentario aparte. Entre alternativas extremas, el desbordamiento operático y un discreto, inaudible, acompañamiento musical, la solución se encuentra en la refuncionalización del lenguaje sonoro, integrado al sentido general de la puesta en escena. Prescinde por ello de un fácil historicismo. Apela a distintas fuentes ibéricas y también a una disimulada presencia rítmica asociada a la rumba. El asunto tratado trasciende la referencia histórica. Se coloca en tiempo presente. Sustentado en un acontecimiento local concreto, se universaliza.

Los epígrafes goyescos han dialogado con episodios que apuntan señales de cambio en el devenir de la historia y en la conciencia de los participantes. A través de la novela, se estructuran como secuencia de presagios, anunciadores de los desastres de la guerra que habrán de imponerse al final, en un punto de giro más radical, catástrofe y recomienzo, cuando el levantamiento popular de Madrid preludia la independencia americana. Tal y como había ocurrido con el acompañamiento musical de *Numancia*, donde el sonido debía aproximarse al color, aquí lo visual evocado funciona a modo de contrapunteo rítmico, un tableteo que subraya el sentido profundo de la obra.

Muchos reconocen en el Barroco la hipérbole de la decoración, el movimiento de las fachadas, el predominio del color. Hay también una crispación dramática ante el tiempo que fluye –bien diferente de la tradición clásica– ante las fronteras indeterminadas que separan apariencia y realidad. En sus apreciaciones críticas acerca de la historia del arte, Carpentier descarta lo meramente estilístico. Su ojo, entrenado en la observación arquitectónica y urbanística, percibe otras esencias. Se vuelve hacia Bernini y advierte el protagonismo del espacio, donde lo ilusorio quiebra los muros, desestabiliza la ley de la gravitación universal, construye un inesperado imaginario, favorece la multiplicación de las perspectivas. Lo pequeño se agiganta. Los ejes centrales se desplazan inesperadamente. El equívoco *trompe l'oeil* sorprende la mirada. En la perspectiva está la clave, afirma Carpentier en *El arpa y la sombra*, donde entrega, en gran parte, su testamento literario. En ese libro, más que en *El siglo de las luces* –donde el título enmascara un gigantesco *trompe l'oeil*– los tiempos y las miradas se entrecruzan. Allí también un brevísimo epílogo convoca a una lectura retrospectiva del relato para

colocar en su sitio las piezas dispersas. Andrea Doria, navegante del Mediterráneo, coincide con Cristóbal Colón, aventurero del Atlántico, junto a la espléndida columnata de Bernini.

En el trayecto de *El siglo de las luces*, España parecía situarse en la periferia de una acción centrada en el vínculo de la Francia revolucionaria y el despertar de América. Así lo reafirman, a modo de presagio, los aldabonazos que anuncian, verdadero golpe de teatro, la irrupción subversiva de Víctor Hughes, con el consiguiente quebrantamiento del viejo orden. Sin embargo, otro presagio, admonitorio esta vez, se superpone. “Siempre sucede”, dice la voz del pintor. Su palabra trasciende la inmediatez y se instala en el tiempo de larga duración, con un “siempre” que evoca la eternidad, la infinita marcha de los hombres a través de la historia.

Esa perspectiva ilumina la biografía de hombres y mujeres, sin borrar por ello las líneas de rostros reconocibles, de protagonistas inmersos en las circunstancias, modelados por angustiosas inquietudes intelectuales, por el entusiasmo y la pasión, por la duda y por el reconocimiento súbito de la verdad.

Mientras Sofía, expectante, permanece en la Habana, Esteban se involucra, de costado, en el acontecimiento del siglo. Como Fabricio del Dongo en la batalla de Waterloo, desconoce los sucesos memorables acreditados por los historiadores para dejarse llevar por los incidentes de la cotidianeidad. Su mirada procede de abajo. Desde otra cara de la realidad; y corroe, transgresora, la versión oficial. Es entonces cuando coyunturas imprevistas lo están llevando por el camino de América, cuando tropieza con un pálido reflejo de España. En Bayona, casi en la frontera de la península, los conspiradores elaboran manifiestos. Intentan trasplantar modelos. Desgajados de su tierra, incapaces de establecer contacto real con ella, su verbo revolucionario se diluye en retórica. El empeño adquiere rasgos de farsa.

Apenas entrevista en la distancia, España desaparece. Sólo se mantiene en sordina a través de la palabra presagiosa del pintor.

Regresa tras las puertas cerradas de la casa madrileña, contraparte de la antigua vivienda habanera. *Los desastres de la guerra*, fuente original de los epígrafes goyescos, se funden con la imagen imborrable de los fusilamientos, la terrible danza macabra de muerte y rebelión. La mirada de Carlos intenta restablecer la verdad de lo ocurrido a partir de los fragmentos deshilachados que le van entregando minúsculos testimonios de quienes siguen viviendo a pesar de la tragedia. También la casa había sido tomada por los juerguistas. Porque la vida persiste bajo los estremecimientos de la muerte. Carpentier lo apuntó persistentemente en sus crónicas de la guerra civil, en medio de las bombas que sacudían cada noche aldeas y ciudades, Barcelona y Gerona, Valencia y Madrid.

Esa memoria personal alienta, sin dudas, las páginas finales de *El siglo de las luces*. Pero cuando intelectuales de todo el mundo acudieron a Valencia en defensa de España era el presagio de una guerra de dimensiones nunca vistas. En cambio, cuando Sofía y Esteban se precipitan al combate con armas de utilería, estaba llegando la hora de América.

La palabra y la imagen goyescas han descentrado el eje de la novela a favor de un espacio y un tiempo que rompen los linderos establecidos. Con la palabra y la imagen goyescas, España pasa de la periferia al centro. Los días de la fascinación iluminista han terminado. El detonante explosivo de la revolución francesa ha cumplido su papel. La vacía casa madrileña, contraparte espectacular de la habanera, se mantiene expectante, en una espera que habrá de precipitarse. Cristóbal Colón, al decir de Carpentier, había redondeado el planeta. Ahora las dos orillas se funden en un espacio interactuante. Las palabras no caen en el vacío, presagiaba el frontispicio de la obra. Y, al igual que en *Los pasos perdidos*, el Génesis recuerda el inicio de los tiempos, ahora la voz de Job se impone sobre la de Goya. En el despegue de la acción, Carlos, descubridor del paisaje habanero, será el portador de las noticias. Transitoriamente, su mirada se ha movido de la periferia al centro. En el puente insular entre el Caribe y el Atlántico, su voz suplantarán a la de Víctor Hughes.

Viajero de inagotable curiosidad, Carpentier anduvo con frecuencia por los caminos de España. Disfrutó con pasión su paisaje natural y humano por la meseta castellana, por las tierras de Cataluña, por las laderas de los Pirineos. Telúrico es el adjetivo persistente que emplea para caracterizar los rasgos de un panorama adusto, el mismo utilizado luego en su redescubrimiento de una América deslumbrante. En ambos casos, la naturaleza subsiste desde el Génesis, más allá de los tiempos históricos. Explorador de ciudades, andariego siempre, observador insaciable, visitante de museos, su visión de España trasunta los estremecimientos de una memoria personal alimentada por la vida. Ahora, recién esbozado el tránsito entre dos siglos, en un planeta empequeñecido y amenazante, la novela de Esteban y Sofía no ha cerrado su ciclo. Para los lectores que están naciendo en otros contextos, su espacio sin fronteras se abre a nuevas posibilidades de lectura.

Martí, Carpentier y España

ANA CAIRO

Universidad de La Habana

I

Soy cubano, y he padecido mucho por serlo, pero mi padre fue valenciano y mi madre es canaria, y así como ellos me tuvieron en mi tierra, así tengo en mí un ardentísimo cariño por mis dos patrias, sin el odio y la injusticia que los afearían¹.

José Martí Pérez (1853-1895) era el primogénito de un matrimonio de españoles pobres residentes en La Habana. Leonor (1828-1907) había emigrado, junto con su familia, de Santa Cruz de Tenerife. Mariano (1815-1887) había arribado como artillero. En 1855, Mariano abandonó el ejército. Aspiraba a un empleo mejor; pero fracasó tras varios intentos. En uno de ellos se trasladó con su familia a Valencia (1857-1859). Pepe no recordaba imágenes de aquel primer viaje. Entre 1854 y 1864, Leonor y Mariano tuvieron seis hijas. El niño los ayudaba a atenderlas en un hogar cada vez más empobrecido. Entre los tres se conformó una profunda comunidad espiritual.

¹ José Martí, "Fragmento nº 5", *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973, t. 12, p. 12. (Se indicará en lo adelante como OC, tomo y página.)

En 1865, los padres decidieron que Pepe estudiara para convertirse en la esperanza de una mejoría futura en los ingresos. Mientras cursaba el bachillerato estalló la Guerra de Independencia (10 de octubre de 1868). Se incorporó a las acciones revolucionarias. Escribió los primeros textos patriótico-literarios. Fue encarcelado. Se le sometió a consejo de guerra (marzo de 1870) y se le condenó a seis años de cárcel, con trabajos en una cantera. Los padres españoles se unieron más al hijo cubano. En el presidio, él sufrió abusos físicos y morales. Sus pies tenían llagas:

¡Y que día tan amargo aquel en el que logró verme, y yo procuraba ocultarle las grietas de mi cuerpo, y él colocarme una almohadilla de mi madre para evitar el roce de los grillos, y vio al fin, un día después de haberme visto paseando en los salones de la cárcel, aquellas aberturas purulentas, aquellos miembros estrujados, aquella mezcla de sangre y polvo, de materia y fango, sobre que me hacían apoyar el cuerpo, y correr y correr! ¡Día amarguísimo aquel! Prendido a aquella masa informe me miraba con espanto, envolvía a hurtadillas el vendaje, me volvía a mirar, y al fin, estrechando febrilmente la pierna triturada, rompió a llorar! Sus lágrimas caían sobre mis llagas; yo luchaba por secar su llanto; sollozos desgarradores anudaban su voz, y en esto sonó la hora del trabajo, y un brazo rudo me arrancó de allí, y él quedó de rodillas en la tierra mojada con mi sangre, y a mí me empujaba el palo hacia el montón de cajones que me esperaba para seis horas. ¡Día amarguísimo aquél! Y yo todavía no sé odiar².

Los padres agotaron todas las gestiones para conseguir la excarcelación y que se le enviara desterrado a España. Ellos le salvaban la vida y aspiraban a que el joven lograra proseguir los estudios. Pepe embarcó el 15 de enero de 1871 hacia Cádiz. A los pocos días se estableció en Madrid hasta mayo de 1873, en que se trasladó a Zaragoza, donde concluyó el bachillerato y las carreras de Derecho Civil y Canónico y Filosofía y Letras. En diciembre de 1874 abandonó España. Visitó París y Nueva York antes de reencontrarse con sus padres y hermanas en México (febrero de 1875).

Entre febrero de 1871 y diciembre de 1874, Martí realizó un aprendizaje político y cultural sobre España. Escribió poemas, cartas, dos ensayos, un drama y un cuento; y radicalizó el pensamiento revolucionario anticolonialista. En *El presidio político en Cuba* (1871) presentó la tesis de las diferentes Españas. Él amaba la que tipificaban sus padres, las personas que lo ayudaban, los solidarios con el sufrimiento del pueblo cubano. Y combatía la de todos los responsables de las atrocidades y crímenes que se cometían en las cárceles, las ciudades, los pueblos y campos cubanos. Leonor, uno de los cánones de la España buena, le inspiraba versos románticos:

² José Martí, "El presidio político en Cuba", *Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos-Casa de las Américas, 1983, t.1, pp. 71-72.

Mi madre, —el débil resplandor te baña
De esta mísera luz con que me alumbro—.
Y aquí desde mi lecho
Te miro, y no me extraña,
Si tú vives en mí, que venga estrecho
A mi gigante corazón mi pecho!
[...]
Yo no pensaba en ti —yo me olvidaba
De que eras sola tú la vida mía!—.
Tú estás aquí. La sombra de tu imagen
Cuando reposo baña mi cabeza:
No más, no más tu santo amor ultrajen
Pensamientos de bárbara fiereza:
Una vida acabó: —mi vida empieza!—
La luz alumbra ahora
Tus ojos, y me miras:
¡Cuán dulcemente me hablas! Me parece
Que todo ríe plácido a mi lado,
Y es que mi alma, si me miras, crece,
Y no hay nada después que me has mirado³.

En febrero de 1873 residía en una pensión de la calle Concepción Jerónima. Al enterarse de la proclamación de la Primera República Española, se le ocurrió un gesto insólito para los políticos cubanos y españoles que la saludaban:

El once de febrero de 1873 se proclamó la República Española. Estanislao Figueras desde una ventana del Congreso anunció la buena nueva al pueblo de Madrid, que expresaba su impaciencia en un rumor de tempestad mal contenida. Las palabras de Figueras fueron el *Quos ego* de Neptuno. La muchedumbre rompió en vítores y aplausos. Cortinas y banderas de todos los países constituidos en repúblicas dieron al aire la nota alegre y viva de sus múltiples colores. Pero faltaba la de Cuba.

Digo mal, no faltaba la de Cuba. En la calle Concepción Jerónima y en un balcón de modestísima posada, surgió súbitamente una enseña imprevista. En medio de todo, se trataba de una novedad, de una impresión inesperada, de unos colores lindamente combinados. La estética se impuso y la audacia quedó. Los periódicos dijeron que había llamado la atención y nada más. Era el pabellón de Cuba Libre. Un estudiante huésped de la casa festejó de ese modo el nacimiento de la República Española. El estudiante era Martí⁴.

³ José Martí, "Mi madre, —el débil resplandor te baña", *Poesía completa. Edición crítica*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, t. 2, pp. 23-24.

⁴ Nicolás Heredia, "La estrella solitaria en Madrid. (Histórico)", revista *Cuba y América*, Nueva York, n° 4, 1897, p. 8.

A los pocos días, escribió y publicó el ensayo *La República Española ante la Revolución Cubana* (1873), en el que reiteró la tesis de las Españas y explicó qué esperaban los patriotas cubanos de los políticos liberales al frente del estado español. Rechazaba los postulados de modernizaciones en la metrópoli y de estatismo en la política colonial. Cuba ya había roto. Con el funcionamiento de audacias en la revolución independentista, como la abolición de la esclavitud, ya se estaba conformando una nación diferente. Si los republicanos españoles se ajustaban a una ética doctrinal, en la praxis política estaban obligados a reconocer la República Cubana y a concluir con rapidez la guerra, en la que se aplicaban métodos criminales.

El 3 de enero de 1874 ocurrió un golpe de estado en Madrid. El general Serrano emergió como el caudillo restaurador de la monarquía. En Zaragoza, los republicanos construyeron barricadas en las calles. Hubo enfrentamientos muy violentos. El negro Simón, cubano, trabajador en la pensión donde residía, participó con los sublevados. ¿Martí supo los hechos por el relato de Simón y por lo que vio desde el hospedaje, o, en algún momento de aquel dramático día, también salió a las calles?

Blanca Montalvo se convirtió en su novia. Para ella escribió el cuento "Horas de lluvia" (1873). En lugares como la catedral de la Seo amplió los conocimientos sobre Francisco de Goya, el pintor que más le entusiasmaba.

Entre febrero de 1871 y diciembre de 1874, Martí aprendió las claves para mantener un saber permanentemente actualizado sobre España. Entendía que era una metrópoli en decadencia, con métodos obsoletos. El había radicalizado su pensamiento republicano anticolonialista y se había convencido aún más de que la guerra independentista era necesaria, porque constituía la única opción legítima para llegar a la fundación de un estado propio.

La estancia había sido también fecunda para el crecimiento del escritor romántico. Como humanista había desarrollado curiosidades universales. Como amante de las artes plásticas había frecuentado los museos de Madrid, las iglesias, la Academia de San Fernando y los estudios de los pintores. Había entendido las problemáticas del multiculturalismo español y se había entrenado en las complejidades de las interpretaciones bífrentes, dentro de la tesis sobre las Españas. Alababa y censuraba, pero excluía los sentimientos de odio: "Si yo odiara a alguien, me odiaría por ello a mí mismo"⁵.

II

En la ciudad de México (1875-1876), Martí se convirtió en un periodista profesional. En Caracas (enero-julio de 1881) y Nueva York (1880-1895), sobre todo

⁵ "El presidio...", *Op. cit.*

como corresponsal de periódicos venezolanos, argentinos, mexicanos, etc., utilizó las más eficientes técnicas literarias para ficcionalizar las noticias.

Por los tópicos de una historia común y por la diversidad de intereses multilaterales y específicos, en los periódicos y revistas de las Américas se generaban encargos para seguir los acontecimientos en España. Él se habituó a narrar los acontecimientos de esa monarquía para algunas naciones. Le interesaban los sucesos de la política y las informaciones sobre la vida privada y pública de todos los políticos y militares, desde el rey Alfonso XII hasta las figuras secundarias.

Trabajaba en la ciudad de Guatemala (1877-1878) al terminar la Guerra de 1868. Retornó a La Habana. Profundizó la amistad con Nicolás Azcárate (1828-1894), político reformista, admirador del federalismo, amigo y gran conocedor de las interioridades de los políticos españoles desde la década de 1850. Conspiraba con los independentistas en La Habana. Fue detenido y encarcelado (septiembre de 1889). Se le remitió a España, destinado a Ceuta. Quedó libre gracias a las amistades de Azcárate. Se entrevistó con Cristino Martos. Revisitó el Museo del Prado. Escribió anotaciones ante los cuadros de Goya. Observó, con pupila cada vez más entrenada, las costumbres durante tres meses, porque podían ser fuentes para nuevos artículos.

En diciembre de 1879 se escapó a Francia. Embarcó para Nueva York, donde se estableció por quince años. Con audacia, utilizó el francés para escribir sobre artes plásticas, vida cotidiana, mentalidades, la actualidad político-social y hacer retratos de personalidades. En las redacciones de los periódicos *The Sun* y *The Hour* se traducían al inglés. “El volcán español” (19 de septiembre de 1880 para *The Sun*) podría considerarse uno de los mejores para admirar una concepción sistémica en el mural de motivos políticos, sociales y culturales que él construyó sobre esa nación. Martí elegía un título provocador. ¿Por qué España era un volcán? La Restauración de la década de 1870 oscilaba entre el inmovilismo esencial de la monarquía (forma obsoleta de gobierno para un republicano anticolonialista) y la propaganda epidérmica para sugerir que la sociedad se renovaba.

La vida cortesana y la de los pobres se yuxtaponían, como alusión implícita a las Españas que algún día volverían a enfrentarse. Con una mentalidad machista, el cubano se compadecía de las “avecillas”, las trabajadoras pobres que sufrían las angustias de enamorarse de estudiantes famélicos. Se emocionaba con los niños-trabajadores, quienes desafiaban los días de invierno para conseguir alimentos y ropas para sus familiares. España se modernizaba por afrancesamiento en el estilo de vida cotidiana; pero él seguía amando a los representantes de un pueblo para quien la hospitalidad constituía un motivo de orgullo personal y colectivo: “El español se abre ante el calor de la amistad como las flores al calor del sol, porque en España las mujeres son buenas y los hombres honorables”. Él podía testimoniar

que “hay gente que recibe al extranjero solitario con sonrisas cordiales y un fuerte apretón de manos”⁶.

Antes, en «El año nuevo en Madrid» (*Revista Universal*, México, 1 de enero de 1876), él había testimoniado sobre las costumbres, que aproximaban al fresco pictórico del modo de vida de los pobres. Ficcionalizaba al construir personajes en un espacio madrileño:

Es la mañanita del año nuevo y corre por Madrid un vientecillo que hiela las palabras en los labios [...]. Parece el amanecer, y son las ocho de la mañana de año nuevo, que el frío acorta la vida, entumece los miembros, lastima los pensamientos y conturba y aflige el corazón. Allá van, caminito del Jardín del Moro, dos enamorados, después de haber libado copioso tarro de espesa leche de las Navas en la calle de la Visitación, refugio de *pecadoras persistentes*, lugar de malas citas y de tabernas de *callos y habichuelas*, amparo de sastres pobres, de malas locerías y de fotografías en ruinas. Allá van presurosos y contentos los dos sencillos amadores, gala ella de las *gorristas* de la calle de la Montera, solicitada por los dependientes de la casa de correos y la guantería de Clement, burladora de galanes y enamorada de su niño, y él, mancebito de riendas en la calle de Postas, habituado a medir con las manos varas de blonda y de franela, y con los labios las pálidas mejillas de su amada, enrojecida a veces por la excitación del hambre y la miseria[...]. Mas hace sol y amor, y allá van todavía camino del jardín la *gorrista* con vestido de cuadros, y el *hortera* de gabán menos limpio de los primerizos amores de su alma. Ya se pierden por aquellas sendas de hojas secas; ya suena un beso y otro beso; aparece ella como huyendo por el extremo de aquella calle de tristes árboles desnudos, cadáver de los amores de la tierra que protege un nuevo amor, viene él como jadeando tras la juguetona doncella que lo incita. Hasta el aire, con ser la vida –y la luz, con ser tan bella– estorban al amante⁷.

Se instaló en Caracas por siete meses (enero-julio de 1881) y allí dirigió la *Revista Venezolana*. En el segundo y último número (julio) publicó “El carácter de la *Revista Venezolana*” y “Cecilio Acosta”. El primer texto constituía un programa estilístico, en el que explicaba los fundamentos de la convergencia entre las imágenes pictórica y literaria. Y el segundo ilustraba su praxis de una biografía moderna, género en el que se podían fundir los métodos del análisis político y de la reflexión historiográfica. En “El carácter...” afirmaba:

Es fuerza convidar a las letras que vengan andar la vía patriótica de brazo de la historia, con lo que las dos son mejor vistas, porque bien que

⁶ “El volcán español” había permanecido desconocido. Se incluyó en el tomo 7 de las *Obras completas. Edición crítica* (2003). Este volumen ha empezado a circular en los primeros meses del 2004. Por el interés para el imaginario de un fresco totalizador de España se incluye como anexo.

⁷ José Martí, “El año nuevo en Madrid”, *Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000, pp. 43-45.

hermanan, y del brazo del estudio, que es padre prolífico, esposo sincero y amante dadivoso [...]. Uno es el lenguaje del gabinete; otro el del agitado parlamento. Una lengua habla la áspera polémica; otra la reposada biografía [...]. De aquí que un mismo hombre hable distinta lengua cuando vuelve los ojos ahondados a las épocas muertas, y cuando, con las angustias y las iras del soldado en batalla, esgrime el arma nueva en la colérica lid de la presente. Está además cada época en el lenguaje en que ella hablaba como en los hechos que en ella acontecieron, y ni debe poner mano en una época quien no la conozca como a cosa propia, ni conociéndola de esta manera es dable esquivar el encanto y unidad artística que lleva a decir las cosas en el que fue su natural lenguaje. Este es el color, y el ambiente, y la gracia y la riqueza del estilo [...] y es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje⁸.

Cuando regresó a Nueva York, se convirtió en corresponsal para el periódico venezolano *La Opinión Nacional*, en el que completó una serie que bien podría agrupar lo ya escrito en la *Revista Universal*, *The Sun* y *The Hour*.

Monitoreó el funcionamiento de las Cortes, la vida de Alfonso XII y el resto de la familia real, la producción de los pintores, las fiestas por el bicentenario de Pedro Calderón de la Barca y los sucesos que denotaban las mentalidades.

Si Goya había realizado una famosa colección de grabados sobre los espectáculos en las plazas de toros, Martí construyó una pequeña serie literaria desconocida. El motivo podía surgir en una comparación con los hábitos de otro pueblo; Alfonso XII visitaba Lisboa y se le ocurrió un contraste:

No es la arena de Lisboa, aquella arena de Madrid, o de Sevilla, en que un pueblo frenético aplaude a la par, y con iguales palmas al torero que hunde su espada en el testuz del toro, o al toro que revuelve en sus astas las entrañas del caballo agonizante, y sacude luego al sol, con triunfantes mugidos, el cuerno ensangrentado. Se vocea, se injuria, se azuza como en las plazas españolas; pero ni el bruto muere a manos del hombre, ni pueden hender sus astas, cubiertas en el extremo por una bola, en el pecho del caballo o del torero. Solo puede venir allí la muerte de terrible golpe contra la valla de la plaza o contra la arena. Es el donaire, en imitación de los antiguos ajustadores moros, arremeter al bruto, caballero en diestro caballo, provocarlo, citarlo y detenerlo en su ciega carrera de un golpe de rejón sobre la cruz. Capear el toro, afrontarlo, esquivarlo, encolerizarlo, domarlo, y hacerle bañar de espuma colérica el manto rojo con que el capeador excita y burla de furia, son, a más del rejón, los únicos lances de la lidia portuguesa. Luego

⁸ José Martí, "El carácter de la *Revista Venezolana*", OC, t. 7, pp. 207-212.

vienen recios jayanes, lindamente vestidos se abrazan al bruto, y dan con él en tierra⁹.

La tragedia estaba ausente en Portugal, porque existía una mentalidad distinta. Mientras que la agonía del torero Ángel Pastor le permitía anticipar una página a la altura de la elegía "Llanto por Ignacio Sánchez Mejía" de Federico García Lorca. En una prosa modernista, Martí narró:

En tanto, pálido y agonizante, estaba en su lecho el torero Ángel Pastor. Lució al sol el vestido azul y oro; echó al aire, ante el palco del rey, la montera de negros alamares; tomó trémulo la muleta de capear y la cortante espada; y el toro airado, clavó su asta en el cuerpo del torero. ¡Eran toros muy buenos, que sembraron las plazas de hombres heridos, y caballos despedazados! Expirando le sacaron de la arena, con la hostia le tocó en la plaza misma el sacerdote los cárdenos labios; vacía quedó la plaza, y llena la calle de gente que iba tras la camilla del torero. Y la casa llena de nobles y de enviados de Palacio. Y en la pared, manchado de sangre, el traje azul y oro. Y Madrid alegre¹⁰.

El modo de vida en la corte de Alfonso XII podía satirizarse a lo Goya con un contraste abrupto, insinuador de claves barrocas:

Hubo en la Bolsa de Barcelona pánico, y en la de Madrid, aunque duró poco; y en el palacio de los reyes hubo duelo y baile. Fue el duelo por una dama ilustre, que nació en Inglaterra, cuidó de la infanta Isabel, casó con el conde Calderón de la Barca, y deja buenos libros sobre España y México. Y el baile fue suntuoso, porque da aquel palacio aire regio a cuantos cobijan sus ricas techumbres, y se amparan de sus resplandecientes artesones. Hecho por un autor de poema parece aquel palacio. Escalera hay tan armoniosa y solemne que parece estrofa. Y de ver a la infanta Isabel, que de duelo por su aya recibía en su habitación la visita de pésame de los concurrentes a palacio, volvían las damas regocijadas a gustar en las ricas mesas de la cena sabrosos manjares en vajillas de plata; y vino rojo de Francia en las esbeltas copas¹¹.

La agonía de Ángel Pastor y la ceremonia del duelo de la infanta Isabel funcionaban como un conflicto entre protagonistas y un personaje colectivo. Se articulaba una antítesis por yuxtaposición integrativa del dolor y la alegría bulliciosa, como tensión en el imaginario de las mentalidades del pueblo español.

⁹ José Martí, Crónica al periódico *La Opinión Nacional* (Caracas, 7 de febrero de 1882), OC, t. 14, pp. 348-349.

¹⁰ José Martí, "Un torero moribundo", crónica a *La Opinión Nacional* (Caracas, fechada 15 de abril de 1882), OC, t. 14, p. 477.

¹¹ José Martí, Crónica a *La Opinión Nacional* (Caracas, 17 de febrero de 1882), OC, t. 14, p. 383.

III

Con el fin de la Guerra del 68, la administración colonial en Cuba modernizó la política. Se estableció la vigencia de la Constitución española de 1876. Se legalizó una división política y administrativa en seis provincias; se liquidaron los remanentes de la esclavitud. Se autorizaron los partidos políticos. Se estimuló de múltiples formas el crecimiento acelerado de las cifras de inmigrantes españoles.

Dentro del programa independentista del líder político José Martí, existía un grupo de conceptos que validaban una estrategia de propaganda sistemática. El 16 de mayo de 1888 explicaba en una carta pública al político y periodista Ricardo Rodríguez Otero:

Pero ni hemos de permitir que nos vicie así esa madre filicida la sangre que nos dio, ni de alimentar rencores sordos entre los que fatalmente han de vivir en nuestro suelo, y nos dieron el ser, o se sientan en nuestra mesa al lado de nuestras hermanas. Porque ha de tenerse en cuenta, como elemento político indispensable de todo cálculo presente o futuro, que el español ha echado en Cuba raíces más hondas que en ninguna otra posesión de España; y que en país alguno de Hispanoamérica en la época de guerra de independencia estuvo tan ligado al corazón mismo del país, ni había adelantado tanto en aquella que no hay modo de reivindicar: la conquista de la familia. Lo cual no es un mal, si se mira por donde se debe y se atiende a los tiempos; sino una nueva fuerza, —y una esperanza¹².

El programa revolucionario y cultural de Martí operaba con categorías del anticolonialismo y de la descolonización. Él consideraba erróneo el odio antiespañol o de cualquier signo étnico.

Creía que los inmigrantes, como clases y grupos sociales, deberían tener asegurado un lugar en el espacio público, porque el objetivo sería facilitar la asimilación dentro del diálogo intergeneracional. Su caso ilustraba: los padres se mantuvieron como españoles; él y las hermanas eran cubanos. Cuando estallara la próxima revolución había que invitarlos a participar. Él lo cumplió en el *Manifiesto de Montecristi* (25 de marzo de 1895).

Estimaba que la historia común de Cuba, España y las Américas debía legitimarse desde los procesos de mestizaje. Se habían mezclado las matrices aborígenes con las europeas y africanas. Las ideologías panhispanista¹³ y panamericano destilaban racismos al preconizar la superioridad de alguna de las matrices. Los procesos de conquista y colonización tendrían que ser reescritos en

¹² José Martí, "A Ricardo Rodríguez Otero", OC, t. 1, p. 194. En esta edición hay un error en la fecha de la carta.

¹³ Ana Cairo, "Contra el panhispanismo", *José Martí y la novela de la cultura cubana*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela (Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana "Alejo Carpentier", nº 3), 2003, pp. 201-229.

claves condenatorias por las masacres y la destrucción de patrimonios culturales que acarrearón.

El panhispanismo aconsejaba una normativa imperial para el castellano escrito y hablado en Madrid. Martí defendía que la lengua era un tesoro compartido y entre todos se enriquecía.

Con la validación de la categoría política y cultural de nuestra América no sólo evidenciaba antagonismos con los Estados Unidos, sino también implícitamente con España. Ni panamericanismo, ni panhispanismo. Aspiraba al surgimiento de nuevas familias democráticas, sin padres o hermanastros autoritarios (como las metrópolis) que deseaban parientes subalternos. Quizás creía en una modalidad de alma interamericana y/o interhispánica, que postulara el antirracismo o el anticolonialismo y la descolonización. Nuestra América y Cuba debían recrearse con un imaginario propio, nacido de la dialéctica renovada de lo particular y lo universal.

Martí murió en el combate de Dos Ríos (19 de mayo de 1895), en los primeros meses de la Revolución que desencadenó. Numerosos españoles se incorporaron a la guerra, otros ayudaron. El general Valeriano Weyler, al ser nombrado capitán general (1896-1897), implementó la reconcentración de toda la población rural como medida para acabar la guerra. No lo consiguió, pero sí provocó la muerte de más de cien mil personas, víctimas de las enfermedades y el hambre. Este genocidio desencadenó los sentimientos de profunda aversión hacia todos los gobernantes y cómplices de las instituciones coloniales. Weyler devino el icono de la España malvada, feroz, anacrónica, de la que era necesario emanciparse a cualquier precio.

IV

Alejo Carpentier (1904-1980) eligió ser un cubano y desde esa opción de identidad cultural, que lo honra, se le han rendido los más altos homenajes, porque fue uno de nuestros grandes intelectuales del siglo XX.

En realidad, nació el 26 de diciembre de 1904 en la ciudad de Lausana¹⁴ (Suiza). Era el hijo único de una pareja en que se fundían dos tradiciones culturales europeas. La madre Katherine Blagoobrasoff (1884-1967), rusa, enseñaba idiomas. El padre Georges Julien Carpentier (1884-1971), francés, se dedicaba a las construcciones. Ellos contrajeron matrimonio el 14 de diciembre de 1907 en la comuna

¹⁴ Para matricular en la Escuela de Ingenieros de la Universidad de La Habana (septiembre de 1922), Alejo Carpentier Blagoobrasoff tuvo que acreditar la identidad y presentó una certificación del estado civil de los padres, en la que aparecen los datos de su nacimiento. Véase expediente n° 9137 del año 1922 en el Archivo Central de la Universidad de La Habana.

de Saint Gilles, Bruselas. Todavía no se ha podido precisar en qué año la familia Carpentier arribó a Cuba¹⁵.

Carpentier padeció de un asma severa desde la infancia. Iba a la escuela cuando podía. Practicaba deportes. Vivía en el campo. Creció con la disciplina y la gran voluntad de los autodidactos. En la adolescencia tenía tres intereses vocacionales: la música, porque aspiraba a componer; la literatura, porque escribía narraciones; y la arquitectura, porque quería graduarse en la Universidad de La Habana. Matriculó –por examen de ingreso– en la Escuela de Ingenieros (septiembre de 1922). Sin embargo, abandonó la carrera de inmediato. Ocurrió la ruptura matrimonial de sus padres. Georges abandonó Cuba con destino a Panamá y después a Colombia; Katherine comenzó a dar clases de idiomas; y el joven optó por dedicarse al periodismo.

Desde 1921 tenía amistades entre los periodistas¹⁶, posiblemente ellos lo ayudaron a conseguir trabajo. En el trimestre octubre-diciembre de 1922 empezó a publicar. Redactaba para todos los diarios en que lo aceptaban: *La Discusión*, *El Universal*, *El País*, *El Heraldo* y *La Nación*. En los primeros meses aparecía como reportero interino en *La Discusión*. Se ocupaba de reseñar los espectáculos musicales y creó la columna “Obras Famosas” (para recomendar textos literarios). En *El País*, habilitó el seudónimo de Lina Valmont¹⁷ y firmaba como si fuera su madre artículos de costumbres en torno a la historia colonial habanera.

Por la demostración de talento, laboriosidad y amplísimos conocimientos musicales, pictóricos y literarios¹⁸ ganó un prestigio que le sirvió para conseguir la plaza de jefe de redacción en la revista *Carteles* en los inicios de 1924, cuando sólo tenía diecinueve años.

¹⁵ Quizás, a modo de conjetura, la legalización del matrimonio de los padres formó parte de los preparativos para viajar hacia América. Acaso entre 1908 y 1910 podría situarse la fecha en que los Carpentier se establecieron en La Habana.

¹⁶ Ramón Vasconcelos (1890-1965), gran periodista de la primera mitad del siglo XX, testimonió haber conocido al padre de Carpentier y a este, quien visitaba las redacciones con dieciséis años. Véase “El folclorista de Yamba O”, *El País*, 10 de abril de 1933, columna Montparnasse. Recortes 41, n° 3012, Colección Carpentier, Biblioteca Nacional José Martí (en adelante se abrevia en las siglas CC BNJM).

¹⁷ Catalina era en español el nombre de la madre. Lo redujo a Lina; y Valmont provenía de los apellidos por la vía materna. Lisandro Otero encontró a la rama de los Valmont en la Unión Soviética, quienes se sintieron orgullosos del parentesco con Carpentier. Sergio Chaple, narrador e investigador literario, ha cotejado los artículos firmados por Lina Valmont con cartas de ella que se encuentran en la colección José Antonio Fernández de Castro del Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística. No hay dudas de que ella no manejaba bien el español y de que Carpentier era quien los escribía. Véase Sergio Chaple: *La primera publicación de Alejo Carpentier. Consideraciones en torno a la génesis de su narrativa y labor periodística*, La Habana, Unión, 1993.

¹⁸ Isidoro Corzo (1861-1936): “Alejo T. Carpentier”, *El Heraldo*, 28 de agosto de 1924, p. 7. En el texto afirmaba: “Entre las ocho o diez personas que en La Habana escriben de música con conocimiento de causa, ocupa un lugar distinguido el señor Alejo T. Carpentier. Es un joven muy joven, alto muy alto; delgado muy delgado. Su mirada presta a su semblante cierta expresión melancólica que su sonrisa franca y sincera se encarga de atenuar.”

Francisco Ichaso (1900-1961), fundador del Grupo Minorista, decía en la primera semblanza biográfica importante: “El acento gálico de Carpentier que yo supuse -¡perdón, ¡oh tocayo de Gorki!- un majadero

El historiador Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), el pintor Conrado Massaguer (1889-1965) y el empresario de publicidad Alfredo Quílez (1887-1961) habían transformado a *Carteles* en un semanario político y cultural con una circulación nacional y un creciente número de lectores en América Latina (México, Costa Rica, Perú, Venezuela, etcétera). Roig y Massaguer, además, dirigían *Social*, un mensuario con secciones culturales atractivas y una crónica social. En las páginas literarias, Roig promovía a los escritores jóvenes. Carpentier también redactaba para *Social*. Y esto le abrió colaboraciones para *Smart* y *Chic*, revistas esencialmente destinadas a un público femenino. En el local conjunto de *Carteles* y *Social*, Carpentier se unió al Grupo Minorista (1923-1929)¹⁹, cuya membresía se autodefinía con posiciones de izquierda en la política y en la que interactuaban tres generaciones.

La generación mayor la representaba el médico Juan Antiga (1871-1939), quien estudiaba el ruso con la madre de Carpentier. Antiga había conocido a José Martí en Nueva York y había actuado en las emigraciones de México y los Estados Unidos durante la Guerra de 1895. Esa generación no se consideraba antiespañola; pero sí mantenía una perspectiva de distancia muy crítica hacia la ex-metrópoli, que valoraba como una nación en decadencia. No la demonizaban en cuanto a imaginario, pero no le perdonaban crímenes como el fusilamiento de los ocho estudiantes de medicina (27 de noviembre de 1871), o la reconcentración de la población campesina realizada por el general Valeriano Weyler.

La segunda generación era la que irrumpió después del establecimiento de la República de Cuba (20 de mayo de 1902). Emilio Roig de Leuchsenring y Fernando Ortiz (1881-1969) podrían representarla. Roig (de familia catalana) se consideraba uno de los ideólogos del Grupo Minorista y era el jefe de Carpentier en *Carteles* y *Social*. Ortiz (hijo de un montañés), abogado e historiador, no pertenecía al Grupo, pero sí los acompañaba en algunas de sus reuniones. Él constituyó la Sociedad de Flokllore (6 de enero de 1923) y la Institución Hispano-Cubana de Cultura (22 de noviembre de 1926-1932, 1936-1947), dos proyectos culturales que los minoristas convirtieron en propios.

desplante de *enfant gate*, es un involuntario accidente sin importancia. Carpentier ha pasado en tierra francesa los años de su infancia y una buena parte de su adolescencia. Allí adquirió esa prosodia tan natural en él como la más rancia pronunciación castiza en un hidalgo vallisoletano. Allí nació esa bendita curiosidad y ese intenso amor por la belleza que hoy posee. Alejo Carpentier ha nacido para ser un amador sempiterno de la belleza en todas sus manifestaciones, y aunque la dura necesidad lo obligue de vez en cuando a quemar su incienso ante el ara de Hermes, quédale siempre óleo en su para alimentar la lámpara votiva en el altar de Apolo. Su propio espíritu, llegado el caso, le serviría de sahumero en el dilecto rito. Carpentier es muy joven y aparenta serlo aún más" (*Diario de la Marina*, 9 de octubre de 1924, p. 3.).

¹⁹ Véase Ana Cairo, *El Grupo Minorista y su tiempo*, La Habana, Ciencias Sociales, 1978 y "La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)", *Letras. Cultura en Cuba*, La Habana, Pueblo y Educación, t. 5, 1988, pp. 3-38.

La generación de Ortiz y Roig, hasta por razones familiares, se interesaba por la situación española, pero dentro de un contexto de intereses mundiales. Conocían los Estados Unidos y viajaban por Europa. Las ciudades españolas podían visitarse como lugares de tránsito hacia París, Londres, Viena, Roma o Milán, las verdaderas mecas culturales (en dependencia de los intereses científicos y artísticos). Coincidían con las tesis de los intelectuales españoles regeneracionistas de 1898, quienes pensaban que España necesitaba modernizarse. Estimaban que podría construirse una relación de diálogo y favorecer los caminos científicos para el estudio de la historia colonial, un patrimonio común para las dos naciones.

La tercera generación era la de Carpentier, el benjamín del Grupo Minorista. No obstante, también podrían representarla Juan Marinello (1898-1977, de familia catalana) y Jorge Mañach (1898-1961, de familia gallega). Los dos habían pasado etapas de la infancia en España.

Esta generación había sido impactada en la adolescencia por la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que les había desarrollado una curiosidad universal por las renovaciones artísticas y literarias, por las interrelaciones directas con sus colegas latinoamericanos, estadounidenses, europeos y asiáticos. Carpentier adquirió con los minoristas un sentido nacionalista de la política y de la cultura. El Grupo censuraba la corrupción política y administrativa del gobierno de Alfredo Zayas (1921-1925) y la reforma constitucional, la prórroga de poderes y la reelección de Gerardo Machado (1925-1933). Apoyaba y se relacionaba con los movimientos sociales de mujeres, estudiantes y obreros. Favorecía la creación de los colegios de profesionales, las asociaciones y hasta los sindicatos de artistas y escritores.

Los minoristas ingresaron en la Sociedad de Folklore, que recopilaba, estudiaba y difundía todas las formas de la cultura popular tradicional, que facilitaba los intercambios con otras asociaciones y personalidades extranjeras. La Sociedad ayudaba a un nacionalismo político y cultural, porque contribuía a objetivos antirracistas.

Desde la *Constitución de Guáimaro* (10 de abril de 1869) se había aprobado la tesis política de alcanzar una plena y verdadera unidad nacional de todos los grupos sociales. En un espacio donde había imperado la esclavitud, la lucha por una igualdad ciudadana se vislumbraba muy difícil y se sabía que ocurriría por fases. Uno de los males republicanos (reconocido como tal) era el de la discriminación hacia la población negra y mulata, extensiva también a los chinos. Se despreciaban las formas artísticas cuyas matrices eran africanas y asiáticas.

La Sociedad de Folklore se desarrolló como un proyecto cultural democrático abierto a todos. Se les pedía a los profesionales, maestros, escritores, músicos, artistas plásticos, que buscaran a informantes y que estudiaran directamente las tradiciones. De este modo, se intercambiaban saberes. Se redimensionaba el conocimiento de la historia social y cultural cubana. Se avanzaba en la

comprensión de la tesis sobre los procesos de mestizaje. Se contribuía a frenar las acciones racistas y xenofóbicas contra cubanos y extranjeros no europeos. Y se aceleraba la voluntad de cubanización de los inmigrantes, cuyas cifras eran altas en las estadísticas demográficas.

En el ejercicio del reporterismo teatral y de la crítica musical, Carpentier conoció e hizo amigos entre los compositores, directores de orquestas, intérpretes, cantantes, actores, bailarines, etcétera. Estaba obligado a seguir las programaciones de los conciertos, de las temporadas de ópera y zarzuela. Sin embargo, también frecuentaba los cabarets, los cafés y los cines, donde se tocaba para acompañar a los filmes silentes, de todas las categorías. Asistía a las revistas musicales del teatro popular en el Alhambra y recorría los bares de la playa de Marianao, donde se oían grupos soneros. La Sociedad de Folklore significó para Carpentier un desplazamiento hacia otras formas de música asociadas a las fiestas (religiosas o no) en casas, solares o en los montes.

Carpentier, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Moisés Simon, Eliseo Grenet, entre otros músicos, asumieron entusiasmados las ideas de estudiar el folklore. De ese aprendizaje sacaron motivos para partituras sinfónicas como *Obertura sobre temas cubanos* (Roldán), o *Bembé* (Caturla), y para canciones como *El manisero* (Simon) o *Mama Inés* (Grenet), que se convirtieron en éxitos internacionales.

Carpentier, Lydia Cabrera, José Z. Tallet, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Ramón Guirao, Rómulo Lachatañeré, entre otros escritores, colectaron narraciones, leyendas, mitos y refranes, que sirvieron de fuentes para poemas como «La rumba» (Tallet) o «Sensemayá» (Guillén) y para *Cuentos negros* (Cabrera), o «Histoire de lunes» y *¡Ecué-Yamba-Ó!* (Carpentier) y *¡Oh, mío, Yemayá!* (Lachatañeré).

A partir de 1902, aumentó con celeridad la cifra de inmigrantes españoles. Miles vinieron, precisamente, porque no existía un sentimiento de odio y porque había más oportunidades económicas que en la península. Ellos estaban organizados. Tenían una red de servicios que comprendía bancos, agencias de navegación, comercios, escuelas, clínicas y sociedades regionales de beneficencia y recreo. Circulaban publicaciones específicas y en los periódicos importantes (como el *Diario de la Marina*) existían columnas para difundir noticias sobre España y las de sus ciudadanos en Cuba. En los teatros se organizaban programas que seguían los gustos de la cartelera madrileña. Se preparaban giras nacionales de compañías que visitaban distintos países de América Latina. Entre 1923 y 1929, con motivo de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1870-1930), La Habana también creció con exilados políticos, quienes reproducían aquí los enfrentamientos en la prensa.

La Sociedad de Folklore también potenció la raíz hispánica. Se recogieron romances, canciones, refranes, leyendas. José María Chacón y Calvo, y Carolina

Poncet lograron producir monografías en torno al patrimonio común. Pedro Sanjuán estrenó con éxito sus obras sinfónicas basadas en el folklore castellano. Eduardo Sánchez de Fuentes impulsó los conciertos de música típica cubana, los cuales sólo se identificaban con los géneros de la matriz española.

El 22 de noviembre de 1926, Fernando Ortiz inauguró la Institución Hispanocubana de Cultura²⁰, un proyecto conjunto entre la Sociedad Económica de Amigos del País, la Universidad de La Habana y las sociedades regionales españolas. Ortiz la consideraba un laboratorio para aprender cómo y cuándo podrían crearse nuevas asociaciones con otras comunidades de inmigrantes menos poderosos.

La Hispanocubana invitaba a especialistas y creadores españoles y de otras nacionalidades. Se les pagaba el viaje, el alojamiento y las conferencias. Se crearon filiales en ciudades de otras provincias con los mismos procedimientos. Este proyecto favorecía el intercambio cultural. Consolidaba una red de amistades no sólo entre las personalidades y los anfitriones, sino en el conjunto de los asociados.

Algunas de las personalidades que visitaron La Habana combatían la dictadura de Primo de Rivera, como Luis Jiménez de Asua y Luis Araquistáin. Los cubanos opositores de Machado y los españoles intercambiaron solidaridad política. El Grupo Minorista envió este cable de protesta (el 16 de mayo de 1926) al general Primo de Rivera:

Grupo Minorista de intelectuales cubanos protesta incalificable atropello Jiménez de Asua, gloriosa figura representativa intelectualidad española contemporánea, que en reciente viaje nuestra República enalteció grandemente su patria; y, dado vínculos históricos e identificación actual de Cuba con la España nueva, fórmula votos restablecimiento esa nación amiga, justicia, libertad derecho²¹.

Entre los firmantes aparecían Roig, Carpentier y Marinello, quien era el de más trato con los invitados en su condición de secretario de la Hispano-Cubana para la atención a los conferencistas.

El 28 de enero de 1930 cayó la tiranía de Primo de Rivera. Los cubanos festejaron junto a los españoles. En Madrid se proclamó la Segunda República (12 de abril de 1931). En el gobierno aparecían algunas de las personalidades invitadas a la Hispano-Cubana. La solidaridad se multiplicaba. En Madrid se publicaron obras de propaganda como *Un cementerio en las Antillas* (1933) de Alfonso Hernández Catá (1885-1940).

²⁰ Véase Carlos del Toro, *Fernando Ortiz y la Hispanocubana de Cultura*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 1996.

²¹ Véase Ana Cairo, *El Grupo Minorista y su tiempo*, op. cit., pp. 348-349.

Carpentier visitó la ciudad de México en compañía de Juan Antiga y Conrado Massaguer. Los tres integraban una delegación de más de treinta personas que realizaban un intercambio político y cultural. Allí conoció al pintor Diego Rivera, a quien consideraba uno de los paradigmas del arte nacionalista revolucionario en América Latina.

El 9 de julio de 1927, Carpentier, el minorista e historiador José Antonio Fernández de Castro (1897-1951) y el exilado catalán y crítico de arte Martí Casanovas (1894-1966) fueron encarcelados por firmar un manifiesto en el que proponían la creación de un sindicato de escritores (en el estilo del de los pintores mexicanos). Los tres estaban incluidos en un proceso comunista. El dictador Machado había aprovechado la oleada represiva de su amigo el tirano Augusto Leguía en Lima. Algunos intelectuales peruanos habían escapado y se habían refugiado en La Habana. Machado los apresó y, de paso, mandó a detener a más de cincuenta oponentes. Su objetivo era advertir que el terror represivo se multiplicaría. El gobierno necesitaba garantizar una imagen de estabilidad política para que el presidente estadounidense Calvin Coolidge no desistiera de venir a La Habana a la inauguración de la VI Conferencia Panamericana en enero de 1928.

El 14 de agosto, los jueces autorizaron una fianza de dos mil pesos para salir en libertad. Carpentier, junto con peruanos y españoles, fue incluido en un decreto de expulsión inmediata por considerársele un extranjero indeseable (él tenía nacionalidad francesa). Si pagaba la fianza, saldría directo al barco-presidio Máximo Gómez, en espera de la deportación. Le aconsejaron esperar en la cárcel. Su amigo y jefe Emilio Roig, posiblemente, encontró la solución, previa consulta a su tío Enrique Roig (una autoridad en problemas jurídicos).

Carpentier alegó que él había nacido en Cuba, pero que él no sabía en qué juzgado su padre lo había inscrito. Probablemente, la madre reiteró lo mismo. Los periodistas solidarios también lo apoyaron. Se realizó una declaración ante un juez, firmada por testigos. Ya podía obtener la nacionalidad cubana, y podía abonar la fianza porque no lo podían expulsar.

El 1 de septiembre de 1927, el periodista español Manuel Aznar publicó, en su columna "La España de Hoy" del *Diario de la Marina*, una serie titulada "Mentes de España y mentes de América". En el primer texto reprodujo el artículo de Guillermo de Torre "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica" (aparecido en *La Gaceta Literaria de Madrid*, el 8 de abril de 1927). Torre prefería el término Hispanoamérica y desechaba el de América Latina por parecerle un "anexionismo cultural" de Francia:

¡Basta ya de tolerar pasivamente esa merma de nuestro prestigio, esa desviación constante de los intereses hispanoamericanos hacia Francia! [...] Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más

auténtica línea de interacción entre América y España. Madrid: punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitado, no coactivo, generoso y europeo, frente a París: reducto del latinismo, estrecho, parcial, desdeñoso de todo lo que no gire en torno a su eje²².

El 2 de septiembre, Aznar reprodujo la opinión colectiva del grupo literario argentino Martín Fierro, quienes de modo tajante repostaban a Guillermo de Torre:

nosotros sentimos una profunda repugnancia intelectual por todo lo que huele a hispanoamericano[...], nosotros, vanguardistas de la N. S. argentina, reivindicamos el derecho de ser vírgenes de toda influencia y maravillarnos todos los días con las cosas nuestras, nacionales, criollas, que vamos descubriendo en nuestra ciudad y en nuestro campo²³.

El 5 de septiembre, Aznar involucró el juicio del cubano Jorge Mañach (hijo de español), quien coincidía con los argentinos, pero sin la burla satírica a los intelectuales madrileños. El 8 de septiembre opinó José Antonio Fernández de Castro, quien reiteró que nadie necesitaba meridianos. Por último, el 12 de septiembre, Carpentier explicó sus puntos de vista. Coincidía con Mañach y Fernández de Castro:

Hoy América tiende a alejarse cada vez de Europa cuando concentra serenamente sus energías creadoras. Y lo grave es que España es la Europa que más se teme, porque su influencia, por razones de idioma, es más avasalladora. América tiene, pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que quiere algún meridiano. Y más teniendo en cuenta que las manifestaciones del espíritu latinoamericano son múltiples, y los problemas planteados ante un intelectual mexicano y un argentino son tan diversos como los que pueden inquietar a este último comparados con los que se ofrecen a un intelectual español, resultaría saludable, por ahora, una anulación de todo meridiano. Somos y seremos hermanos de los españoles [...]. Mas, por lo mismo que nuestras relaciones con los de la Península son exquisitamente afectuosas, resultan desacertados ciertos excesos de celo [...]; creo deplorable que se intente transformar un afecto fraternal en incesto²⁴.

Los minoristas Mañach, Fernández de Castro y Carpentier coincidían con las tesis culturales de José Martí en *Nuestra América*. El alma continental y la historia común explicaban una dialéctica nueva de lo particular, lo regional y lo universal. América era diferente a Europa: había que aceptar la autoctonía, el mestizaje de matrices muy diversas. Sin embargo, también cada pueblo resultaba

²² Ana Cairo, "Contra los meridianos culturales", *José Martí y la novela de la cultura cubana*, op. cit., pp. 230-235.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

diferente a los otros. El nacionalismo de Diego Rivera tenía contenidos diferentes a los de Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940). No obstante, los tres podían coincidir en que para hacer un arte nacionalista renovador era imprescindible la apropiación de las técnicas más modernas de la historia de una tradición del oficio artístico, que podía estudiarse en la cultura francesa, o en otras. Desde la universalidad de Nuestra América, desde la universalidad en cada nacionalismo literario y artístico, se combatían los hegemonismos panhispanistas (en tiempos de Martí), o el de los nuevos meridianos culturales. Para los minoristas, Martí seguía vivo, porque sus tesis lo estaban.

Para completar una actualización cultural, Carpentier y Alejandro García Caturla planeaban un viaje de estudios a París en 1928. En marzo, se celebró en La Habana un congreso de la prensa latina. Carpentier le sirvió de anfitrión al poeta surrealista francés Robert Desnos, quien le ofreció la posibilidad de acompañarlo en el barco "España". En abril de 1928, Carpentier ya estaba instalado en París. Encontró trabajo como redactor de la *Gaceta Musical* y servía de corresponsal para *Carteles* y *Social*. Su madre recibía los textos en La Habana, se los llevaba a Roig y los cobraba.

Por ser bilingüe, Carpentier ejercía como un excelente mediador cultural entre los cubanos, los latinoamericanos, los españoles y los franceses. Hizo amistad con el narrador Julio Álvarez del Vayo, quien al regresar a Madrid con la Segunda República le gestionó la publicación de la novela *¡Ecué-Yamba-Ó!* (1933). Trató a Eugenio D'Ors, quien deseaba ser invitado por la Hispano-Cubana. Se entusiasmó con la bailarina de flamenco, y coreógrafa, Antonia Mercé, La Argentinita, a quien entrevistó. Ella era "la primera bailarina que ha descubierto un secreto para estilizar las danzas españolas y situarlas en tiempo". Ella lograba en el teatro Fermina de los Campos Eliseos "un espectáculo insólito, casi increíble", a sala llena: "un público de parisienses e ingleses que se desgañita de entusiasmo, lanza estrepitosos «¡jolés!», interrumpe partituras a fuerza de aplausos, y al que sólo falta arrojar chisteras y bombines al escenario"²⁵.

En septiembre de 1932, Carpentier se inició en los oficios de guionista, técnico de sonido y director de programas en la emisora de radio Poste Parisien. Se esmeró en el aprendizaje y en la calidad de los encargos. Con rapidez, se le incrementó el salario y esto le permitió viajar, primero por toda Francia, y después hacia Bélgica y Holanda. En el verano de 1933, emprendió itinerarios de Francia a España. Repetía el viejo camino medieval de peregrinación religiosa a Santiago de Compostela, pero no le interesaban los últimos tramos. Después del cruce fronterizo, elegía un periplo por Castilla hasta Madrid, donde lo sorprendió el 12 de agosto de 1933 la caída de la dictadura de Gerardo Machado:

²⁵ Carpentier, "Sobre La Argentinita, la música española y el olé de los parisienses", periódico *Excelsior*, La Habana, 10 de agosto de 1928, p. 5 (Recortes 35, CC BNJM).

Nunca olvidaré la explosión de entusiasmo, la llamarada de optimismo que cundió por Madrid, el día que los periódicos anunciaron la definitiva caída del machadato. En primeras planas aparecían grandes fotografías del tirano rodeado por sus satélites, bajo textos que conjugaban al infinito un maravilloso mensaje implícito en dos palabras: Cayó Machado... Cayó el tirano [...]. El día de la caída del régimen, cuando ediciones sucesivas de los diarios iban informándonos hora por hora de la marcha de los acontecimientos, el entusiasmo más espontáneo reinaba en las calles de Madrid. Y no eran solamente los muchos cubanos residentes en la villa quienes contribuían a alimentar ese entusiasmo. La misma alegría era compartida, claro está, por miles de latinoamericanos víctimas, ayer y hoy, de tiranías semejantes. Pero lo más estremecedor era observar que este sentimiento de liberación, esa euforia del convaleciente que sale por primera vez al aire después de varias semanas de reclusión en una alcoba poblada de pesadillas, se había contagiado también al pueblo humilde de la capital. Nunca olvidaré cómo, al entrar con Carlos Enríquez y algunos amigos cubanos en una taberna popular, un grupo de obreros, que apenas había tenido tiempo de enterarse de la noticia, nos recibió con verdaderas aclamaciones. En las calles, nos veíamos interpelados por desconocidos que, apenas nos identificaban por el tema único de nuestras conversaciones, nos saludaban con gritos de: "¡Viva Cuba Libre!"²⁶.

La solidaridad con la Segunda República fue un deber de conciencia para Carpentier y utilizó recursos de propaganda directa como en este guión escrito para la radio francesa en diciembre de 1933 y que fue transmitido –probablemente– en la fecha indicada de enero:

Libreto: Le 4 janvier 1874

[Homme] Emilio Castelar, un des fondateurs de la Republique Espagnole, présente sa demission de la presidence du Conseil.

Femme –Quoi ? Vous parlez de «République Espagnole» en 1874?... La République espagnole n'est-elle pas de création récente...?

Homme –Un écrivain de talent, mais aussi un orateur fougueux, et un homme passionné de politique. Romancier fort goûté en Espagne, il devait surtout sa célébrité à ses premiers ouvrages: «Alonzo le sage», «Sœur de charité», quand il publia un livre de combat qui fit grand bruit: «Idées démocratiques». A partir de ce moment, il devint un ennemi acharné du gouvernement royal. Il prononçait des discours qui enthousiasmaient les foules. Il avait le parole facile et ornait volontiers ses discours d'images grandiloquentes... Ayant pris une part très active dans la revolution

²⁶ Carpentier, "La revolución de Cuba y el público europeo", *Carteles*, 18 de febrero de 1934, p. 4. Citado por Ana Cairo, "La solidaridad española hacia los intelectuales antimachadistas", *José Martí y la novela de la cultura cubana*, op. cit., pp. 236-247.

antimonarchiste de 1868, il fut condamné à mort et dût se réfugier à Paris... La «petite fille» était enfin apparue...

Femme –Quelle petite fille?

Homme –C'est ainsi que les républicains espagnols appelaient la révolution !... Mais, maintenant, la «petite fille» avait passé la frontière... Les exilés espagnols conspiraient en France, un peu partout... À Bayonne, à St-Jean de Luz, à Hendaye, surtout, à quelques kilomètres de la frontière, on rêvait la chute de la monarchie [...] Le roi Amédée I^{er}, se sentait vivre dans une atmosphère qui devenait de plus en plus oragense. Les idées nouvelles gagnaient rapidement des adeptes dans une Espagne encore très traditionaliste en apparence... Une Espagne qui ne différait pas essentiellement de celle que Goya a fixé dans ses tableaux... Enfin, sous une pression collective qui devenait de plus en plus puissante, le roi abdiqua. La République fut solennellement proclamée²⁷.

En el guión se regresaba al primer momento, cuando se reiteraba que Castelar, después de renunciar a la Presidencia, había escrito *Estudios históricos sobre la Edad Media y El declive de la libertad*.

Por último, el personaje Homme afirmaba que Castelar había sido “le créateur de l’idéologie républicaine en Espagne”. Carpentier propagandizaba una idea estratégica: que la Segunda República sí tenía una historia que la legitimaba y que debía conocerse para entenderla. Entre 1933 y el 18 de julio de 1936, cuando el general Francisco Franco se alzó contra la Segunda República y comenzó la Guerra Civil, Carpentier realizó distintas estancias en ciudades españolas. En 1941 afirmaba:

²⁷ File 18, guiones de radio en francés, CC BNJM.

Versión libre al español de Ana Cairo:

Libreto: El 4 de enero de 1874

[Hombre] Emilio Castelar, uno de los fundadores de la República Española renuncia a la presidencia del Consejo.

Mujer –¿Qué? ¿Usted habla de una “República Española” en 1874?... ¿La República española no se ha constituido recientemente?

Hombre –Un escritor de talento, pero también un orador fogoso y un hombre apasionado por la política. Novelista muy gustado en España. Él se hizo célebre sobre todos por sus primeras obras: “Alonso el tranquilo” y “Hermana de caridad”; también publicó un libro de combate que causó gran escándalo, “Ideas democráticas”. Desde entonces, él se convirtió en un enemigo radical de la monarquía. Con sus discursos él entusiasmaba a las multitudes. Hablaba con una lengua fluida y utilizaba imágenes grandilocuentes... Por su gran participación en la Revolución antimonárquica de 1868 fue condenado a muerte y se tuvo que refugiar en París... Hasta que apareció “la niña”...

Mujer –¿Qué niña?

Hombre –Así llamaban los republicanos españoles a la revolución. Entonces, “la niña” cruzó la frontera... Los exilados conspiraban por toda Francia... en Bayona, San Juan de Luz, Hendaye, sobre todo, a pocos kilómetros de la frontera, se soñaba con la caída de la monarquía [...]

El rey Amadeo I sentía que vivía en una atmósfera cada vez más tempestuosa. Las ideas nuevas tenían rápidamente más partidarios en una España muy tradicional en las apariencias... Una España que no difería esencialmente de la que Goya recreó en sus cuadros... Entonces, después de una gran presión, el rey abdicó.

Confieso que soy sumamente curioso, y siempre escucho las conversaciones que se me hacen audibles, porque suelen hacerme penetrar en los trasmundos de mentalidades y existencias que, de otro modo, me serían eternamente ignoradas. ¡Mucho más he aprendido sobre España viajando en “trenes botijos” que frecuentando las peñas ingeniosas y archicultas de la Granja El Henar, o de los Ateneos de Madrid! ¡Más he aprendido con los pastores de Cuenca que asistiendo a las conferencias de la Ciudad Universitaria! [...] (Esto –¡claro está!– viendo las cosas desde el punto de vista del escritor que cree en la novela como género de documentación trascendental para una época)²⁸.

Entre julio de 1936 y abril de 1939, los intelectuales, como parte del pueblo cubano, se involucraron emocionalmente con la Guerra Civil Española. Pablo de la Torriente Brau (1901-1936) simbolizaba el compromiso avalado por la muerte en combate (18 de diciembre) en defensa de la Segunda República. Cinco intelectuales conformaron la delegación cubana al congreso antifascista mundial de julio de 1937.

Juan Marinello había mantenido, desde la primera época de la Institución Hispanocubana de Cultura, un alineamiento sin claudicaciones. Estaba exilado en México, porque enfrentaba la satrapía de Fulgencio Batista, cuando llegó la convocatoria al segundo congreso mundial antifascista en Defensa de la Cultura a celebrarse en Valencia y Madrid en julio de 1937. Por su autoridad moral, presidía la delegación cubana. Visitó los frentes de combate. Al regresar a La Habana asumió la compleja empresa de organizar las redes de ayuda a los miles de emigrados. Hasta su muerte, encabezó todos los proyectos de solidaridad con los republicanos antifranquistas.

Leonardo Fernández Sánchez era fundador del primer Partido Comunista de Cuba y dirigente estudiantil en los años veinte. Vivía exilado en los Estados Unidos por combatir las dictaduras de Machado y de Fulgencio Batista, quien le había asesinado a su hermano Ivo. Trabajaba en la prensa obrera newyorkina y en los grupos de latinoamericanos antiimperialistas. Intervino en la organización de los combatientes cubanos que se unieron al Batallón Lincoln de norteamericanos en las Brigadas Internacionales.

Félix Pita Rodríguez (1909-1990), poeta y narrador, se había instalado en París, aunque alternaba las estancias en Madrid. Como Carpentier, tenía un diálogo continuo con los intelectuales republicanos.

La República se proclamó solemnemente [...]. Hombre –[Castelar] es un fundador de la ideología republicana en España.

²⁸ Carpentier, “¡Hay varias maneras de ser quintacolumnista!”, *Tiempo*, 27 de julio de 1941 (Fotocopia, File 68, CC BNJM).

Nicolás Guillén (1902-1989) había viajado por primera vez al extranjero para dar recitales de poesía en México, bajo el auspicio de Marinello. De allí, siguió a Nueva York, donde el poeta y amigo Langston Hughes le sirvió de anfitrión hasta que partió hacia Francia. Visitó París antes de ir al congreso y, después, permaneció varios meses en recorrido por otras ciudades españolas. Al retornar a La Habana, confesaba que se había radicalizado. En *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937) decía:

La muerte disfrazada va de fraile.

Con mi camisa trópico ceñida,
pegada de sudor, mato mi baile,
y corro tras la muerte por tu vida.

Las dos sangres de ti que en mí se juntan,
vuelven a ti, pues que de ti vinieron,
y por tus llagas fúlgidas preguntan.
Secos veré a los hombres que te hirieron.

Contra cetro y corona y manto y sable,
pueblo, contra sotana, y yo contigo,
y con mi voz para que el pecho te hable.
Yo, tu amigo, mi amigo; yo, tu amigo.

En las montañas grises; por las sendas
rojas; por los caminos desbocados,
mi piel, en tiras para hacerte vendas,
y mis huesos marchando en tus soldados²⁹.

Federico García Lorca (1898-1936) había sido invitado por la Hispanocubana de Cultura en febrero de 1930. Él se había entusiasmado y había prolongado la estancia hasta abril. Dejó gran cantidad de amigos y admiradores. Guillén era uno de ellos. El asesinato de Federico se había transformado en un símbolo para la defensa de la causa republicana en la Guerra Civil. Federico, como mito de la fraternidad cubano-española, fue evocado por Guillén:

Toco a la puerta de un romance.

-¿No anda por aquí Federico?

Un papagayo me contesta

-Ha salido.

[...]

Toco a la puerta de un gitano.

-No anda por aquí Federico?

²⁹ Nicolás Guillén, "Angustia tercera", *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), en *Obra poética*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, t. 1, p. 175.

Nadie responde, no habla nadie...

-¡Federico! ¡Federico!

[...]

¡Federico!

¿Dónde el gitano se muere?

¿Dónde sus ojos se enfrían?

¿Dónde estará, que no viene?³⁰.

Carpentier, el quinto delegado cubano, eligió una serie de cuatro crónicas “España bajo las bombas”, publicada en *Carteles* (12 y 26 de septiembre, 10 y 31 de octubre de 1937) para hacer “un historial” del congreso “llevando paralelamente una especie de cámara fotográfica destinada a fijar lugares y gentes, así como un micrófono para recoger palabras y sonidos”. Insistía en que en su testimonio había privilegiado una “lógica del corazón” para estremecer y afiliar a los lectores con la causa republicana. En el anecdotario narraba algunas acciones de los delegados cubanos: Marinello pronunciaba discursos en “perfecto catalán” y Guillén recitaba poemas de *Cantos para soldados y sones para turistas*. En Madrid visitaba a su amigo Francisco Pita Rodríguez (¿el hermano de Félix?).

Podéis estar convencidos de esto: muchos apolíticos, muchos hombres tibios, irresolutos, sin convicciones definidas, han sido conquistados por la ideología republicana... gracias a los aviones de Franco. En Madrid he visto gentes (antiguos vecinos de mi amigo Francisco Pita Rodríguez) que antes de la guerra tenían ideas levemente conservadoras, y que hoy son las primeras en alzar los puños y en proferir palabras de odio, cuando comienzan los bombardeos cotidianos y sistemáticos de Madrid... ¡La carne grita! [...] Una canción ha surgido –canción escrita con sangre. Y esta canción la saben cantar hoy todos los hombres que viven en el territorio de la España republicana:

*Madrid qué bien resistes,
Madrid qué bien resistes,
Madrid qué bien resistes,
mamita mía,
los bombardeos,
los bombardeos*³¹.

“España bajo las bombas” ha sido el texto más reproducido de Carpentier sobre la Guerra Civil. Sin embargo, ha permanecido desconocido “Abajo la inteligencia. ¡Viva la muerte!” (revista *Mediodía*, 18 de julio de 1938), en el que utilizó como *leit-motiv* el famoso episodio histórico ocurrido en la Universidad de

³⁰ Guillén, “Angustia cuarta”, *Obra poética*, op. cit., pp. 175-176.

³¹ Carpentier, “España bajo las bombas, I, II, III, IV”, *Crónicas*, La Habana, Arte y Literatura, 1976, t. 2, pp. 205-244. Las citas en pp. 206, 223-224.

Salamanca el 12 de octubre de 1936. El militar fascista Millán Astray interrumpió el discurso del rector Miguel de Unamuno con motivo del “día de la raza”.

Para Carpentier, el grito de “¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!” podía servir de clave esencial para definir la naturaleza de “todos los fascismos”. Reiteró el discurso de las dos Españas y exaltó su alineamiento con los republicanos:

Quien admire apasionadamente a España, como la admiro desde el instante en que me fue revelada; quien haya pasado, como yo, temporadas enteras en ciudades de provincia de las que el turista visita habitualmente en un día; quien haya convivido realmente con el pueblo español, con su admirable clase media, con su pequeña burguesía, llega a la conclusión imperiosa de que todo lo que está con Franco, todo lo que tenga siquiera la mayor indulgencia para él, constituye y ha constituido siempre la vergüenza de España³².

Carpentier caracterizó el reaccionarismo cultural de los que se afiliaron al bando franquista y enalteció el desarrollo de un público ávido de enriquecer todo tipo de saberes. Narró lo ocurrido la noche del estreno de *Yerma* de Federico García Lorca en 1934:

unos cuantos señoritos lacayos de Gil Robles, se permitieron organizar un “pateo” que se terminó, por suerte, con un pateo en sus asentaderas. Tales elementos aborrecían por definición todo lo que representaba la inteligencia: esos Alberti, Lorca, Bergamín, Cernuda, Altolaguirre, Miguel Hernández, Emilio Prados, y tantos otros³³.

El texto, escrito con motivo del segundo aniversario de la Guerra Civil, suponía un compromiso inalterable con la causa republicana, muy emotivo porque ya se hacía evidente que el eje fascista de Franco, Hitler y Mussolini alcanzaría la victoria. Seguir fiel a una opción ideológica y política en las vísperas de una costosísima derrota implicaba una declaración de principios válida no sólo para España, sino para la hecatombe que arrasó las otras naciones europeas a partir de 1939.

En abril de 1939 desapareció la Segunda República y comenzó el gobierno de Franco, que duró hasta su muerte en 1975. Poco después, Carpentier viajó de París a Nueva York y dos meses después a La Habana. Aquí, en Ciudad México y Caracas, mantuvo una amistad con numerosos emigrados republicanos. En Caracas, entre 1945 y 1949, participó en una tertulia literaria con José Bergamín y Eugenio Imaz. En México encontró a Jiménez Siles, quien aceptó editar sus novelas *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*.

³² Alejo Carpentier, “¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!” (revista *Mediodía*, 18 de julio de 1936), Recortes 35, CC BNJM n.º. 744. Por su importancia se reproduce íntegro como anexo.

³³ *Ibidem*.

Hasta después de la muerte de Francisco Franco no regresó a España. En el mismo año en que le entregaron el Premio Cervantes (1978) aceptó pertenecer al comité de intelectuales españoles y latinoamericanos que laboraba por la reivindicación de la memoria del poeta Antonio Machado (con motivo del aniversario cuarenta de su muerte que se cumpliría en 1979), uno de los iconos culturales de la Segunda República.

Carpentier residió en Caracas catorce años (agosto de 1945-junio de 1959). Decidió retornar a La Habana, después de ser impactado favorablemente por el famoso discurso de Fidel Castro en la capital venezolana (enero de 1959). Con modestia admirable dejó la holgura económica, y se dispuso a servir a la Revolución Cubana, porque estaba convencido de la justicia inherente a un proyecto político y social que asimilaba las mejores tradiciones culturales republicanas de la primera mitad del siglo XX, algunas de las cuales habían surgido durante la Revolución Mexicana y en la Segunda República Española.

Carpentier era vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura y director ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba. Como toda su generación, se emocionó cuando el Teatro Nacional fue rebautizado con el nombre de Federico García Lorca. Privilegió la colección Biblioteca Básica de Literatura Española, cuyos volúmenes preparó mayoritariamente el poeta José Lezama Lima (1910-1976).

Carpentier se convirtió en uno de los organizadores de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, cuyo congreso fundacional se inició el 18 de agosto de 1961 (aniversario de la muerte de García Lorca). En el "Informe al congreso", él examinó las tendencias del pensamiento latinoamericano y explicó cómo sobrevivían los nostálgicos de una hispanidad entendida como un discurso de la dependencia:

Según ellos, la comunidad en el idioma habrá de crearnos un destino particular en el planeta, ajeno a las leyes económicas que rigen el mundo moderno. El hecho de haber recibido el *Quijote* en patrimonio, de poseer un folklore que mucho debe al canto y a la poesía populares de España; de entender a Quevedo y de amar a Góngora, ha de bastar para llevar nuestra historia por caminos negados a continentes donde reina la confusión de lenguas. Laboriosamente trabajan los defensores de la hispanidad –y donde menos trabajan, acaso, es en un Madrid que ha dejado, desde hace tiempo, de creer en sí mismo. Es en América Latina, donde más se afanan algunos en demoler la "leyenda negra" de la Conquista, en alabar exageradamente las instituciones religiosas y jurídicas traídas a este continente por Adelantados y Encomenderos en demostrar que más hizo el burrito hispánico por dignificar la condición del indio que todas las ideas sociales del siglo pasado... En nombre de la hispanidad –e invocándose la generosidad de Martí hacia España– se procede a un revisionismo histórico que tiene sus visos de "malinchismo". Los yankees tienen una escasa simpatía por el culto de la hispanidad, si bien este no entraña para ellos el menor peligro de orden político. Pero es en realidad la doctrina que con más

gusto aceptarían si dejara de hablarse de “nuestramericanismo” vagoroso y apocalíptico que les otorga cada año nuevas concesiones petroleras, monopolios y exenciones de impuestos. Y digo que es la doctrina que con más gusto aceptarían, porque tras de la *hispanidad* se oculta un racismo solapado: se acepta que el negro, el indio, aquí, allá, hayan añadido se acento, su genio rítmico, al romancero de los conquistadores. Pero lo universal americano, lo ecuménico, sigue siendo lo que trajeron los conquistadores. Tanto montaba Isabel como Fernando. Pero más monta indudablemente, para lo que se quiere demostrar, el Alfonso de las *Cantigas* y de las *Partidas* que Kankán Muza, emperador del Reino de Aradá, de donde sacamos no pocos esclavos. La *hispanidad* es una disimulada forma de racismo; camino que muy pronto conduce a Roma, cuando no al Palacio de Oriente, en Madrid... Ni el “nuestramericanismo” astutamente explotador de citas de Bolívar, de Rivadavia, de un Martí leído a retazos –nuestramericanismo que aún parece creer en la posibilidad de un Istmo de Corinto habilitado por los “marines” del Canal de Panamá–, ni el mito de una latinidad, de una hispanidad que ninguna falta nos hace para entender cabalmente el *Quijote*, vendrán a resolver nuestros problemas agrarios, políticos, sociales. Meras artimañas para zafar el cuerpo a la única realidad universal del siglo XX³⁴.

Una de las experiencias culturales más interesantes de Carpentier como director de la Editorial Nacional de Cuba fue la de leer en sistema las *Obras completas* (1963-1973) de José Martí en la medida en que se iban publicando los tomos. Como le había pasado a Fernando Ortiz en los finales de la década del treinta ante el proyecto de *Obras completas* (1936-1953) de la Editorial Trópico. José Martí los asombraba como un pensador político y cultural que les había dejado algunas claves esenciales para Cuba y las Américas en el siglo XX.

Las tesis de *Nuestra América* se reactualizaban en la crítica a todas las formas de racismos que proponía Ortiz. Y Carpentier se apoyaba en los dos al reconstruir las tesis de una hispanidad, que también amaban los ideólogos del franquismo. En los antípodas de ese concepto se encontraba el mestizaje martiano y la metáfora culinaria del ajiaco, que Fernando Ortiz introdujera en «Los factores humanos de la cubanidad» (1939) y en «América es un ajiaco» (1940).

En la dialéctica del análisis de Carpentier podría organizarse otro correlato no desarrollado por él. La hispanidad podría funcionar como un antecedente de otro fenómeno más avasallador (en los inicios del siglo XXI), la americanización, un símil edulcorado del nuevo hegemonismo imperial yanqui. Los fanáticos del *american way of life* podrían compartir estos sentimientos racistas para el pasado, puesto que no constituyen un peligro actual.

³⁴ Carpentier, “Informe al congreso” (18-20 de agosto de 1961, en que se realizó el Primer congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba), *Conferencias*, La Habana, Letras Cubanas, 198, pp. 243-253. Lo publicó como “Literatura y conciencia política en América Latina”, *Tientos y diferencias* (1964).

Carpentier, como pensador cultural, se alineaba en la tradición de José Martí y de Fernando Ortiz. Y con los tres se puede suscribir un no a todos los racismos y proponer la legitimidad de una familia democrática (sin autoritarismos patriarcales), fundada en el reconocimiento de la pluralidad de matrices que nos han conformado.

Carpentier hermanaba a Alfonso el Sabio y a Kankán Muza. En ese universo fabulístico podrían refuncionalizarse los versos de Nicolás Guillén:

Los dos se abrazan
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca,
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!³⁵

Carpentier también reactivaba el discurso martiano de las Españas al recrear las opciones de Enrique, el protagonista cubano de la novela *La consagración de la primavera* (1978), enrolado en las Brigadas Internacionales, al elegir por qué peleaba a favor de la Segunda República:

Para mí, cubano, el Madrid de la República –anti-Burgos, anti Queipo-de-Llano– era la España que había amado José Martí, aún cuando combatía su inepto gobierno, en tanto que Burgos quedaba en la España de Valeriano Weyler, aquel que durante la Guerra de Independencia del 95 había creado en mi patria unos puntos (o lugares) llamados de re-concentración –palabra que pronto, con una sílaba de menos, habría de cobrar una tremenda actualidad en Europa³⁶.

En *La consagración...*, Carpentier introdujo en la fábula un motivo inédito en los imaginarios narrativos cubanos. Enrique y Gaspar eran personajes que adquirieron una experiencia militar en la Guerra Civil Española. En los años sesenta, como milicianos, ellos reciclaron aquellos conocimientos para contribuir al triunfo revolucionario. Carpentier organizaba una espiral simbólica; la derrota de la Guerra Civil en 1939 se transmutaba, veinte años después, en una victoria disfrutada por cubanos y españoles antifranquistas.

³⁵ Guillén, "Balada de los dos abuelos," *West Indies Ltd.* (1934), *Obra poética, op. cit.*, t. 1, pp. 111-112.

³⁶ Carpentier, *La consagración de la primavera*, México, Siglo Veintiuno Editores S. A., 1978, p. 98.

Carpentier adelantaba imágenes de una experiencia histórica que todavía no ha sido investigada. Es cierto que los milicianos cubanos cantaban la *Canción del Quinto Regimiento* mientras se entrenaban y que los adolescentes que recogían café en las montañas orientales cantaban *Ay, Carmela*. En La Habana existe un policlínico nombrado Julián Grimau, en memoria de cómo los cubanos se movilizaron para salvar su vida. Se cuenta la anécdota de que Enrique Lister se encontró con Ernesto Che Guevara en Moscú y le dijo que él había sido uno de los albañiles que trabajó en la construcción del Capitolio habanero.

La historia común de Cuba y España se siguió construyendo en el siglo XX. José Martí y Alejo Carpentier fueron dos memorialistas de un patrimonio todavía insuficientemente conocido.



ANEXOS

I

El volcán español^{37*}

José Martí

La ardiente lava y la escoria dentro del cráter.
Ruidos que presagian una erupción.

No hay nada más grato para el corazón que una cálida acogida en tierra extraña. Los más pequeños favores nos parecen la mayor bondad. Y nos brota un sentimiento de profundo agradecimiento hacia el hombre que nos muestra su amistad sin apenas conocernos. En cualquier parte podemos encontrar esas almas buenas. En todas las grandes ciudades hay gente que recibe al extranjero solitario con sonrisas cordiales y un fuerte apretón de manos, pero no hay ciudad en el mundo más gentil y acogedora que el viejo Madrid. La inteligencia, la elegancia y la belleza encuentran siempre las puertas abiertas, vengan de donde vengan. Si uno sabe cómo agradar, cómo agradecer la mano que se nos ofrece, es más que bienvenido. El español se abre ante el calor de la amistad como las flores con el calor del sol, porque en España las mujeres son buenas y los hombres honorables. Su único defecto surge de la fermentación nacional, de la pobreza, de la falta de empleo, del exceso de imaginación, de las necesidades de la vida, y de un excesivo amor al lujo, pero la esencia de su personalidad, resultado de la combinación entre el recio vigor de los godos y el afeminamiento de los moros, sigue siendo el mismo. La bondad es la verdadera naturaleza española. En cada casa se es bien recibido. Sin conocerlo a uno, le invitan a cenar y puede aceptar seguro de que no es molestia alguna, pues cada español se considera un señor feudal.

París es la Circe que ha empañado la tradicional franqueza y las gentiles maneras de los españoles. Por imitar a los franceses han perdido su originalidad, pero no la han sustituido con esa inimitable suavidad y ese exquisito refinamiento de la vida parisina. Como en los días de Boileau, hoy no es espléndido nada que nos sea genuino. La invasión foránea es total. Para ser *modiste*, hay que tener nombre francés; para ser cantante, nombre italiano. Se va de compras a las tiendas extranjeras, y en los balnearios de moda no se habla español. Pero las mujeres de España, nacidas para el amor, no están hechas para el vicio. El tedio —gran tentador—, la pobreza y el deseo de viajar y conocer otros lugares que devoran a las mujeres españolas las pueden lanzar al vicio, pero cuando caen, caen en los brazos de amantes a quienes realmente aman. Entonces el mundo se les acaba. El glorioso Sol cierra los ojos y las cubre con su gran manto azul. Algunas veces despiertan a la realidad y lloran,

³⁷ Traducción del texto en inglés.

* Periódico *The Sun*, Nueva York, 19 de septiembre de 1880 (*Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2003, pp. 209-310).

pero están tan metidas en ese sueño que otra vez regresan a él, y aunque se entregan sin reservas al amor, son castas y orgullosas con aquellos a los que no aman. Para ellas, el vicio es realmente repugnante. Sin embargo, la vida parisina es contagiosa y las mujeres que regresan de la capital francesa regresan frívolas. *Mademoiselle* Ghinazzi se lanzó contra una jaula de leones para llamar la atención hacia su preciosa carita achinada. Elocuente ejemplo. Hay mujeres en España, al igual que en París, que han llegado a emplear hombres para las labores de *femme de chambre*. Eso, no obstante, no está de moda. En las calles, sin embargo, solamente se ven carteles en francés. En muchas tiendas, las dependientas tratan de hablar el idioma de Racine. Las mujeres con solo un barniz de esa lengua de moda, algunas veces compran encaje por terciopelo, y toman lo que se les ofrece antes que reconocer ante el mundo que han cometido un error. Los dandis se hacen traer la ropa de los bulevares y en los bailes hablan un bello *patois*. Los más importantes temas se discuten en el más incorrecto lenguaje. En vano los académicos han escrito un elaborado volumen acerca de la ausencia en las mesas reales del plato nacional, la *olla podrida*. La *olla* desaparece como las lámparas de aceite, como los gruesos y sonrientes monjes, como la monarquía misma.

Madrid es ahora una ciudad afrancesada. Es deplorable, pero la fuerte influencia de la gran ciudad gala es sorprendente, y está pervirtiendo a las mujeres del pueblo —débiles criaturas que guardan en su seno el secreto de la felicidad de las naciones. En una tierra donde las esposas y las hijas de los hombres de trabajo no son virtuosas, todo está perdido y perdido para siempre. En Madrid esas pobres avechitas de la calle se mueren de hambre sentadas ante sus puestos de trabajo, enamoradas de sus estudiantes pobres, soñando con paseos en carruajes cerrados en el invierno y en victorias abiertas en el verano. Cuando la vida es cara, y los salarios bajos no se puede hacer oídos sordos a las voces que incitan a unir la osadía de París con el fuego de España. Aunque saben que las engañan, se rinden, resueltas a su vez a engañar. La baja moralidad socava la virtud de las mujeres de las clases más pobres, al igual que un falso concepto de socialismo socava la de los hombres. “Si no podemos sostenernos en pie”, dicen, “caemos, ¡pero tenemos que vivir!” Es un reclamo desesperado en un país donde no se aprecian las bondades de la naturaleza, y es así como perecen el honor y la grandeza de las naciones.

Esta influencia perniciosa y las angustias creadas por la servil imitación de los modos y costumbres que sólo se conocen de manera superficial crean desasosiego entre las clases altas. De todas maneras, el pueblo mantiene la libertad andaluza, la familiaridad, y la confianza en la honestidad de los extraños que ha sido siempre ese encanto especial de los españoles, cuya virtud no es mojigatería, y cuyo vicio no es descarado. Una española compensa su falta de educación con el encanto de sus ojos relucientes, con su donaire, y con el uso ingenuo de su abanico, que está casi siempre todo escrito de autógrafos de personas ilustres, de versos ambiguos y de dibujos de artistas famosos. Los abanicos son como álbumes con alas. Se entra a un salón, e inmediatamente las damas le ofrecen a uno su mano y su abanico y la etiqueta exige que se le escriba en este alguna línea amable o un florido cuplé. Un pobre vendedor de cerillos, descalzo, envuelto en una capa rota y con el rostro medio cubierto por un singular y gastado pañuelo de los usados por chulillos —uno de esos traviesos chiquillos que hacen de todo— poseía uno de los más curiosos abanicos de Madrid. Los poetas y pintores que frecuentaban el Café Suizo lo habían adornado con artísticas *chefs d'oeuvres*.

Estos chiquillos son interesantes criaturas. Como el *Gavroche* de Victor Hugo, son héroes en harapos. Lo mismo venden periódicos, que cerillos, que flores. Se alimentan de pan, uvas y cerezas –no comen carne porque es muy cara. No sienten frío ni calor, pues han desarrollado una fortaleza que nace de la alegría de vivir. En una fría noche de diciembre, un tembloroso niño resistía a la puerta del Café Suizo con un bulto de periódicos bajo el brazo pregonando ¡*La Correspondencia*! Este periódico favorito de Madrid, contiene todas las noticias del día, relata los duelos, los dramas amorosos, los chismes de moda, los halagos a tanto la línea, y los insultos a un precio proporcional. Todo lo personal, por pueril que parezca, tiene su espacio en estas columnas. El diario es un servil lacayo del gobierno. Su propietario, un judío, ha acaparado toda suerte de honores y condecoraciones, incluso un escaño en el Senado, con el cual no sabe qué hacer. Ese era el periódico que aquel pobrecito vendía. El viento helado casi congelaba las palabras en sus labios, cuando se le acercó un caballero que salía del café. “Debes tener frío, hijo mío”, le dijo. Y lo envolvió en su amplia capa, lo llevó a su casa, le ofreció una abundante cena y lo vistió con las ropas de su propio hijo. A la noche siguiente, de nuevo el helado viento silbaba en las calles. El café estaba lleno y el mismo niño estaba a su puerta en harapos. De nuevo el mismo buen caballero salió y se sorprendió al encontrar al pequeño otra vez casi desnudo. “¿Dónde está tu ropa?” le preguntó.

“Caballero”, contestó el chico, “la he vendido para comprarle una manta a mi madre.”

“¿Y, tú, no sientes frío?”

“Caballero, ¿siente usted frío en la cara?”

“No”, contestó el buen hombre.

“Bueno, yo soy nada más que cara”, dijo el niño, y salió corriendo con sus pies descalzos gritando: ¡*La Correspondencia*! Había dicho la verdad. Su madre tenía ahora una manta nueva. De entre las filas de niños como esos surgen los toreros, los obreros, los vagos y los bandoleros.

Los cafés españoles son únicos. Allí hacen su debut los oradores. Allí se habla de la esencia del amor, de la teoría de Darwin, de las escapadas de una marquesa, y de política. También allí se lee poesía y se analizan las mejores obras de teatro. Allí los pintores hacen los primeros bocetos de sus cuadros, muestran sus primeros diseños y cubren el mármol de las mesas con sus obras. Los nombres de Schelling, Hegel, el matador Frascuelo, y de Calderón, el picador, están a la misma altura en estos cafés. Allí se habla lo mismo de Miguel Ángel que de la extraordinaria y descarada bailarina Roteña. Allí se compara a Sagasti con Homero. Y a pesar de las rociadas de juramentos que son costumbre de los españoles, todo lo que se dice, está bien dicho. Cada mesa tiene su propio orador, y muchas veces una misma mesa está rodeada por varios oradores.

Colóquese tras las ventanas de uno de esos cafés en invierno, a eso de las tres de la tarde, cuando el sol calienta suavemente, y quedará asombrado del lujo que se despliega en las calles. Todo el mundo se pasea, ricos y pobres, y todos vienen vestidos. La mujer de rostro fresco y los escandalosos niños ofrecen una imagen hermosa y pura. Por un lado aparece el carruaje de la marquesa de Santa Cruz, noble y simpática anciana: por allá rueda el de la condesa de Superunda, favorita de palacio. Por otro, el coche de la adorable condesa de Gauqui; y por otro el vehículo de Zenobia O'Donnell, la orgullosa hija del gran mariscal,

casada con el marqués de la Vega de Armijo. Allí están los lacayos de la marquesa de Santiago, que fuera bailarina; allá el cochero de la duquesa de Santoña, una mujer del pueblo casada con un duque que fuera sombrerero. En el Retiro todas estas damas saludan a la marquesa de Portugalete, que, orgullosa de su monumental castillo, observa con desprecio a la multitud desde su balcón de piedra. Aquí uno puede ver los coches de los jóvenes petimetres, completamente displicentes, que son dignos de lástima, pues ni tienen el valor para agarrar a un toro por la cola como el Cid, ni dinero para perder en las carreras de caballos como Lorillard. Los despreciados sonríen cuando ven pasar el coche de cierta marquesa, y murmuran sobre su escandaloso galanteo con el torero Frascuelo. Cuando este resultó herido en la arena, una multitud ansiosa colmó las calles, deseosa de saber las últimas noticias desde su lecho, lo que recordaba la ansiedad de los parisinos cuando el gran Mirabeau yacía en su lecho de muerte. El Rey envió a sus ministros a visitar a Frascuelo, pero la marquesa fue la primera en escribir su nombre en el registro de visitantes del torero. Frascuelo fue, alguna vez, un carnicero y un niño de la calle. Y ahora aparece en el ruedo montado sobre un magnífico caballo negro regalo de la marquesa. El lazo de encaje de su chaquetilla de seda azul es también recuerdo de ella. Cuando el toro agonizante cae a los pies de este hombre fuerte y vulgar, un pañuelo, un abanico, o una estola de la marquesa vuela por los aires y cae junto al animal que se desangra.

A veces una encantadora criolla se divisa entre los paseantes, y aunque ya está cerca de los cincuenta años, se destaca por su belleza y su gracia; es la marquesa de Serrano. Sus hijitas siempre la acompañan. En el banquete de bodas de Alfonso y Cristina, la marquesa estaba rodeada de ingeniosos admiradores. Su rival fue una húngara, famosa en la corte de Viena, orgullosa y perfecta como Diana, cuyo traje típico nacional dejaba ver más de lo que tapaba. Era Irma Andrassy, una escultura viviente. Su belleza fascinó a lo elegantes invitados de los salones del mariscal Martínez de Campos, en cuya figura la monarquía rinde tributo al pueblo triunfante. Como ha venido a la corte en calidad de dama de honor de la Reina, se ha dicho que es menos rica que bella. Las mujeres a las que ha eclipsado pretenden despreciarla diciendo “vino a buscar marido”. ¡Ah, esas mujeres de la corte!

Dos hombres de Madrid son bien conocidos tanto por la belleza de sus esposas como por el papel que han desempeñado en la historia de España: el general Serrano, soldado de salones, y el poeta Echegaray. Cuando sus adorables esposas aparecen en sus palcos del Teatro Español atraen todas las miradas. La esposa del poeta es una estatua griega con cabello de india. ¡Cuán diferentes son los esposos! El mariscal está cargado de honores y se dice que es el padre del rey. Todavía es un hombre mujeriego, pulcro, cortés, discreto y experto en galanterías. Posee una voz melosa y una sonrisa atractiva. Aguarda con impaciencia el día en que sea de nuevo el árbitro de los destinos de España. En sus propiedades de Andalucía sueña con ser un Mac-Mahon.

Don José Echegaray es un genio fogoso, que clama por reformas en los salones reales. “Necesitamos aire fresco”, grita, “y lo tendremos”. Su voz es terrible y profética. Echegaray es un orador osado. No pretende ser ministro. Se respeta demasiado y es muy independiente para aceptar poderes al precio de concesiones. En los días de Amadeo sacudió al trono desde la tribuna. En el silencio de los sabios aguarda la caída de Alfonso. Los filósofos que no creen en los poetas se sorprenden ante la profundidad de su pensamiento, y los poetas inquietos que no creen en los filósofos se sienten abrumados y encantados por su espléndido

intelecto. Echegaray quiere reformar el teatro e infundir sangre joven por las aletargadas venas de los españoles. Detesta los dramas cansones y las pobres imitaciones de las obras francesas que empobrecen los escenarios españoles. Es un hombre de esta época, para quien nada es seguro ni nada hay establecido, y no sabe dónde encontrar la fuente de nuevas y vigorosas inspiraciones. Sus ojos están vueltos a los grandiosos días del pasado, y en su lucha por ser un hombre de la época que desprecia, pero que ha tratado de mejorar con toda honestidad, Echegaray quiere escribir de las tristezas y vicisitudes del presente con el estilo mordaz de Calderón y el incisivo de Shakespeare. Está molesto porque ha sido un francés quien inmortalizó los mejores rasgos del honor de los castellanos. Después que Victor Hugo escribió *Hernani*, Echegaray produjo *El puño de la espada*, drama en que un hijo se suicida con una daga para que no se descubra la deshonra de su madre. Cuando se decía que había muerto la lengua de los días de Lope de Vega, escribió *La esposa del vengador*, en el que la antigua daga de España reluce como un diamante. Ante su propia conciencia muestra la verdad de los más terribles problemas con brutalidad, pero a la vez con encanto. Nadie como él ha analizado tan bien los vergonzosos actos de los hombres al amparo de mutuas recriminaciones, y nadie como él les ha dicho tan francamente lo que deben hacer.

El mariscal Serrano es un epicúreo, Echegaray es un orador, un poeta, un ingeniero práctico, y un espadachín. Es un reformador extraño: se esfuerza por renovar las glorias pasadas con la tranquila autoridad de la razón, y no con el celo infantil de un fanático. Serrano sueña con ser el sucesor del rey. Todos reconocen la importancia de su ilustre nombre, de su insignificancia, y de su bigote blanco; sería un presidente adecuado para una república de aristócratas y ricos. Echegaray, cuyos ojos despiden fuego tras las gafas, quiere ser el rey del teatro español, preludio del derrocamiento del burgués rey de España.

Otro personaje famoso en Madrid esconde el fuego de sus ojos tras los lentes. Algunos hombres profesan ideas sin pensar en las consecuencias y se convierten en mártires. Otros se quedan a medias. Mediante el ejercicio de sus propios prejuicios o sus debilidades se convierten en conciliadores de cuestiones irreconciliables. Ellos son los ministros de los tiempos de transiciones y revoluciones. Cristino Martos es uno de esos hombres. Es hijo del talento, del esfuerzo propio y de la fuerza de voluntad. Es un orador poderoso este Martos; el Mefistófeles del rey Amadeo; el gran oportunista; el hombre que con una sola palabra en las cortes destruyó la fama de su amo y señor, don Nicolás María Rivero. Martos es casi ignorante. Sus conocimientos se basan, en gran medida, en la intuición y desprecia el estudio de enigmas que en determinado momento podrá adivinar. Es tan perezoso como un napolitano. Sus ojos redondos siguen el movimiento del universo hacia el progreso y con su poderoso intelecto resuelve los problemas futuros. En un lenguaje claro y vigoroso expone los resultados de sus investigaciones. Los buenos políticos deben poseer un gran talento —el talento de la inercia, que es a veces acción. Martos lo posee. Él cree en el futuro—, en lo inevitable. Por instinto está preparado para lo que va a acontecer y no sacrificaría una sola hora de sueño para adelantar lo que de todas formas vendrá. Acaricia sus ideas y nunca las traiciona. Sabe cómo dividir a sus enemigos y cómo seducir a sus más astutos adversarios; pero en esa conciencia de poder, algunas veces ha permitido que su orgullo abra un abismo entre sus amigos después de haberlo creado entre sus enemigos. Tiene, por tanto, el mismo objetivo que Gambetta, pero sin la actividad de este y sin su gran popularidad. Es dócil, suave, elocuente, terrible, pero no es fuerte. Tiene el talento de un

político destructor, aunque su buen gusto y su sentido artístico lo han mantenido siempre al margen de la demagogia. Pero no tiene ni la tenacidad, ni la grandeza, ni el poder de resistencia que en estos tiempos se necesitan para organizar a un pueblo. En todas partes existe el mismo problema. El viejo mundo ha caído, y todos nosotros hemos nacido de sus ruinas. ¿Quién será el primero en unir o mantener unidos los elementos que formarán de nuevo las naciones?

Martos tiene el talento y la elocuencia de don Salustiano Olózaga, el primer orador que sacudió el trono de la reina Isabel con aquella memorable frase “¡Dios salve a la reina!”. Martos ha también alcanzado notables triunfos como abogado: su inteligencia, su genio para la improvisación, y su maravillosa capacidad ocultan su falta de conocimientos. Como defensor de disidentes políticos ha mostrado gran tacto y utilizado un lenguaje tan convincente que no se han notado sus faltas. Será sin dudas el político más prominente de la revolución española que se avizora ya en la monarquía transitoria de Alfonso. Hoy se asocia con demócratas de diversas clases en el combate contra el enemigo común; mañana, cuando se derribe el trono y los diferentes teóricos se disputen el poder, cuando surja en España el gran problema que surgió en Francia, Martos estará al frente de los oportunistas, los vecinos más cercanos del radicalismo. Y, ¡sabe Dios cuántos partidos habrá entonces en España, cada uno con su ilustre líder! Las fuerzas sociales surgen de diversos intereses y prejuicios, y, cuando se alían a los intereses personales, determinan de antemano el resultado de las luchas entre los partidos.

Por un lado está Sagasta al frente de un partido moderado e inteligente que se pliega a los vientos del poder. En esa posición no asusta a quienes se aferra a una monarquía con el espinazo roto, con la esperanza de preservar sus riquezas amenazadas. En todas las clases sociales hay estadistas. Los oficiales del ejército, que una vez fueron cadetes y ahora se vanaglorian de sus éxitos y del temor poco saludable que inspiran, y que no están dispuestos a entregar su autoridad ni siquiera a una forma esencial de gobierno republicano y civil, tienen al mariscal Serrano; los del partido simple y glorioso que purificó a Europa en 1812 con aires de libertad, los liberales intuitivos que aman la libertad más de lo que la entienden, y los infantes, pues a pesar de sus años no son más que eso, que fueron derrotados en sus primeros actos heroicos y a los que hoy siguen los campesinos y los pequeños comerciantes que se han quedado rezagados en el umbral del siglo XIX, tienen a Ruiz Zorrilla; los de la república espartana, filosófica y monumental tiene a Salmerón, el hombre de acero; los de la república imposible –terrible, destructora, renovadora, socialista– tienen al hombre de mármol, Pi y Margall, y los de la república literaria –elegante, coqueta, firme, brillante, conservadora– tienen al hombre de cera, Castelar. En su momento, Castelar podrá equilibrar muchos elementos opuestos y establecer solo lo que ya está establecido, pero con su galantería literaria y su gracia casi femenina logrará calmar los ánimos y evitar o aminorar muchas catástrofes. Él es el Serrano de la mente. Confía en el poder del futuro, se toma su tiempo, oculta su impaciencia bajo el conservadurismo. Su más formidable oponente, Martos, menos imaginativo pero más capaz, menos elocuente pero dotado de más tacto, hallará un vínculo de utilidad en la lucha que se aproxima. Castelar compartirá el triunfo con Sagasta, pero Martos será más útil para la libertad.

Inevitablemente los hijos de los pobres ascenderán al poder. Todos estos oradores de la monarquía reinante, son hombres del pueblo. Entre ellos solo hay dos que pueden ser a la vez ministros y mártires: Salmerón y Pi y Margall. Algunas mujeres atraviesan el

corazón con los ojos; los ojos de Salmerón sacuden el alma. La mente tiene sus Napoleones; Salmerón es uno de ellos. Con sus ojos, que son como las manos de un médico, analiza, separa, y examina todo lo que está a su alcance. De una sola mirada llega hasta lo más profundo de la mente. Cuando habla se impone. El primer Cánovas sintió la presencia de Castelar en las Cortes; la escultural elocuencia de Salmerón debe haberlo aplastado. Él es el trueno del Monte Sinaí. Habría que haberlo escuchado desde su cátedra en la Universidad, que nunca abandonó, ni siquiera en los días en que era el jefe de la nación. A pesar de que es famoso y recibe muchos honores, nunca tiene más de una docena de alumnos en su clase. Entra al aula erguido y serio, con los ojos que brillan como un fuego. Al fin comienzan a salir las palabras de este profesor de filosofía que al principio brotan despacio, como si le dolieran, y pesadas, como el poderoso caudal de un río, límpido y vigoroso. Aunque está muy atado al estilo de oratoria de la universidad, sus pensamientos son tan completos, y su concepto de la humanidad tan amplio y abarcador, que su estilo, que en otros pudiera parecer afectado y aburrido, es natural y sincero. No se le puede doblegar, pues es de hierro. Ama a una república tan pura y austera como él mismo, porque así de pura desea él que sea. Pero no permitirá que se le manche con sangre. Abandonó el poder en medio de la rechifla de los envidiosos y de los aplausos de los fuertes, negándose a ratificar la sentencia de muerte de tres ciudadanos. Castelar vive en un barrio tranquilo y elegante de Madrid. Salmerón vive pobre exiliado en París, y es un hombre que merece la gloria. No hay duda de que es el más enérgico de los españoles. En filosofía es un alemán, un sajón en método, sobriedad y madurez, y un latino por su entusiasmo y su elocuencia.

Pi y Margall es otro apóstol de España. Es un anciano bueno, de larga barba y ancho rostro que utiliza un lenguaje simple y a la vez profundo. Todas las tormentas de la edad están escondidas tras su aparente calma. No se le puede convencer: él es el gran convencido. Profundamente ilustrado, escribe la historia admirablemente. Es un conocedor de los sentimientos y un filósofo sabio. Su modestia misma es motivo de orgullo. Su única pasión es la reforma social. Insiste en que hay que hacer felices a los infelices de forma imperiosa y urgente; pero no oculta que está convencido que eso sólo puede lograrse destruyendo con violencia los sistemas existentes. Afirma lo siguiente: el pueblo, cuando mata en política, está obligado a matar totalmente. Su república es una virgen con un libro en la mano y una pica en la otra. Así inspira más respeto al teórico que simpatías por la teoría.

Castelar solo tiene que prever y esperar. Seguro de que podrá caminar sobre las ruinas, espera a que pase la tormenta. El país, que ya es republicano, volverá a ser república; pero la primera presidencia deberá entregársele al buen mariscal Serrano, quien casi ha sido rey, quien es hijo y amigo de nobles, y por cuyas venas corre sangre real. Un gobierno conservador y militar aplacará los temores de los nobles acaudalados, contendrá la impaciencia popular y habituará a los soldados a las costumbres republicanas. Una vez que la bestia esté domada y se odie a los domadores, Castelar avanzará orgulloso, espléndido, y tranquilo, y tomará posesión de gobierno con el apoyo de los conservadores, que creen en él, y con el saludo de toda la Europa republicana, que le quiere. Sin embargo, puede que todo esto no sea más que un sueño glorioso, pues no debe subestimarse la fuerza de los monstruos.

Es curioso observar a Sagasta. Sus palabras son látigos. Cuando se dirige a la Cámara, provoca un gran desasosiego. Pocos escapan de sus azotes. Su lengua desgarrar la carne como una fusta rusa. Surgido del pueblo, aparentemente está al servicio de los reyes, pero en

realidad sólo sirve al pueblo. Y aunque ayudó a Alfonso a subir al trono, también ayudará a destronarlo. De todo se ríe, hasta de sí mismo. Es buen orador; sin embargo, su sarcasmo le resta brillo a la exactitud de sus palabras. Después de haber vuelto loca a mucha gente, morirá con las mismas crueles palabras de Augusto en los labios: “¿Habré actuado bien en la comedia?” Y es buen actor, pero ha mostrado sus cartas. Ya los reyes no le tiene confianza, y sin embargo, como capea el temporal con dos velas, es posible que algún día llegue al poder. Si lo logra, será de algunas ventajas para el país. Es un mago de la astucia, y un digno oponente del orgulloso Cánovas del Castillo. Sagasta sueña con ser Thiers; Cánovas sueña con ser Bismarck; Pi y Margall sueña con ser Proudhon, y todos sueñan con ser Gambetta.

No hay adversario más fraternal que los españoles. Sus polémicas son violentas, pero a la vez amistosas. Se lanzan las acusaciones más terribles sin interrumpir sus relaciones sociales. Las bajas pasiones nunca tuercen el buen carácter. Casi todos tienen una madre común, la pobreza, y están unidos por un lazo común, la inteligencia. Como legítimos españoles, todos están orgullosos del talento de su adversario. Es raro que en sus discusiones el odio asome su despreciable cabeza.

Pero, ¿puede un pueblo que disfruta el derramamiento de sangre de las corridas de toro, que lleva a sus esposas y sus hijas a ver el espectáculo en la roja arena, y que llena el aire de gritos entusiastas ante la agonía del toro convertirse en un pueblo pacífico y laborioso? ¿Puede verse la sangre con tanta frecuencia sin que se le meta a uno por los ojos? ¿No convierte en toros a los hombres esa asociación constante con los toros? ¡Ah, alegres damas, nobles jóvenes ociosos, pobres tenderas deshonradas, salvajes toreros, autores imitativos, brillantes oradores, gitanos de ojos negros y labios ardientes, mujeres que mueren de tedio, y hombres inteligentes y perezosos, quiera el cielo que se cierren para siempre las plazas de toros! ¡Que callen para siempre los cantantes borrachos y vulgares! ¡Que los deseos de lujo se conviertan en amor al trabajo! ¡Que las obras de ciencia sean tan valiosas como su encantadora poesía! ¡Que utilicen la inteligencia a la altura de los dones que les ha dado la naturaleza! ¡Que llegue pronto el día en que ninguno de los hombres independientes y orgullosos regrese al hogar en busca de reposo después de las innumerables pruebas que les impone la vida para escuchar a la esposa exclamar como lo hiciera una dulce dama no hace tanto, cuando ha visto a un toro partir en dos el ensangrentado cuerpo de un caballo: “¡Jesús, qué toro tan divino!”

Un Republicano Español

II

¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!*

Alejo Carpentier

Al lanzar este grito inolvidable, Millán Astray hizo más que acuñar un *slogan* que define todos los fascismos del mundo; halló, en pocas palabras, una fórmula que sitúa el espíritu de la España ficticia que le ha dado sus galones y que, puesta por Franco en Casa de Empeños extranjera, se está entregando vergonzosamente –¿es esto el honor de sus dirigentes?- a los apetitos de conquista de Hitler y Mussolini.

Ya se ha dicho –resulta lugar común el repetirlo– que existían dos Españas en presencia: una grande, creadora, auténtica; y otra, que sólo representaba los intereses mezquinos de castas y hombres apoyados en la ambición personal de generales traidores. Pero lo que no se ha dicho bastante es que estas dos Españas estaban en conflicto moral mucho antes de los comienzos de la guerra. Se sentía dolorosamente el contraste existente entre una España buena, múltiple, sojuzgada, con las alas cortadas de antemano, y una España de medioevo presente, representante de todas las potencias de reacción y atraso que mantenían el país en categoría inferiorísima, dentro del concierto de las naciones europeas. Quien admira apasionadamente a España, como la admiro desde el instante en que me fue revelada, quien haya pasado, como yo, temporadas enteras en ciudades de provincia de las que el turista visita habitualmente en un día; quien haya convivido realmente con el pueblo español, con su admirable clase media, con su pequeña burguesía, llega a la conclusión imperiosa de que todo lo que está con Franco, todo lo que tenga siquiera la mayor indulgencia para él, constituye y ha constituido siempre la vergüenza de España. Y tengo hoy cierta satisfacción en poder afirmar, ante mi conciencia, que siempre he aborrecido las castas y hombres que apoyan actualmente a los insurrectos: desde los falsos intelectuales del tipo Eugenio Montes hasta los infectos señoritos andaluces adictos al “Queipo-hoy-tomé-Jerez” de Radio Sevilla, pasando por el Arzobispo de Burgos, las familias de caciques enlutados, una nobleza estólida, y los autores de novelitas pornográficas que deshonoraron las letras españolas durante tantos años.

No por mera casualidad los españoles lúcidos de nuestro siglo criticaron acerbamente una falsa España –“país real”, diría el viejo imbécil de Maurras– que pretendía regir los destinos de la nación. No por mera casualidad Valle-Inclán en *Tirano Banderas*, hacía representar dicho país por un abarrotero y un baroncito embajador y pederasta... Viviendo en Burgos, en Cuenca, en Segovia, en Andalucía, he comprendido muchas veces la razón de esta actitud polémica de españoles, profundamente españoles, ante las lacras de su propio país. Y recuerdo ahora el tono de infinita amargura con que Unamuno, desterrado en Hendaya, me decía cierta vez, mirando melancólicamente el puente fronterizo:

–Aquí me tiene usted...! De ujier de España!...

* Revista *Mediodía*, 18 de julio de 1938, pp. 14 y 26. Recortes 35, Colección Alejo Carpentier, Biblioteca Nacional José Martí, nº 744.

Hay países de Europa en que las castas de grandes burgueses disimulan sus vicios esenciales adquiriendo lo único que no se compra con dinero: la cultura. Llenan sus moradas de cuadros valiosos, financian conciertos, adquieren manuscritos de partituras, establecen una suerte de mecenato que crea fachadas, contribuyendo a mantener talentos que, si son reales, trabajarán más tarde para las masas. Buscan en ello una excusa de ser lo que son... En España nada semejante se ha visto jamás (¡salvo tan escasas excepciones!). Si bien ciertos palacios, ciertas residencias, conservan tesoros de arte, esos tesoros habían llegado allí por herencia y eran conservados por vanidad o por la conciencia de su valor monetario (buena prueba de ello se encuentra en el número fantástico de cuadros y manuscritos inestimables guardados estérilmente por familias nobles, en las cajas del Banco de España, y sacados a la luz después de años y años de olvido, por los milicianos de la República). El arte no ha constituido nunca una necesidad para estas gentes. En el año 1936 no existía una sola galería de pintura moderna en Madrid. Picasso, glorioso y admirado bajo todos los cielos, era ignorado o vilipendiado, en su propia tierra, por todos aquellos que hubiesen podido adquirir sus cuadros. Manuel de Falla había tenido que hacerse consagrar en Londres y París. A los conciertos dados por Stravinsky en el Capitol solo asistían pequeños empleados, estudiantes, intelectuales. Los escritores españoles eran los más mal pagados del mundo entero. Las glorias de la ciencia de la investigación, de la filosofía –y todos aquellos que asumían las responsabilidades del pensamiento español ante el mundo– llevaban una vida increíblemente modesta, si la comparamos con la que llevaban sus colegas de otros países... ¿Y esto por qué? Porque se vivía en una era en que el intelectual tenía que contar con los medios del poderoso para manifestarse y subsistir –el pueblo, el hombre de clase media, estando demasiado explotados para poder prestarle ayuda–. Pero el poderoso solo leía novelas de Pedro Mata, el Caballero Audaz y Felipe Trigo, mostraba sus calcetines de seda en las terrazas de sus casinos, hablaba de religión y tradición, soñaba con honores de corte y, mientras recibía sueldos fabulosos por figurar de consejero en compañías diversas, reducía a sus campesinos a un estado de miseria increíble, obligándoles a trabajar de “sol a sol” en sus propiedades, o a comer bellotas como los cerdos.

¡No! El terrateniente andaluz, el Duque de Alba, los dueños de minas de Asturias, el Consejero de Sociedades Madrileñas, el *business man* catalán, el propietario de pinares en Cuenca, el alumno de los jesuitas de Bilbao no representaban a España. Como tampoco fueron “verdadera España” los Weyler y los Primo de Rivera. Por creerlos más importantes de lo que eran en realidad, tuvimos en otros tiempos tantos prejuicios contra España, nosotros, latinoamericanos. Pero en aquellos tiempos nos hubiera bastado realizar un viaje rápido por la Península para comprender nuestro error. Viendo esos pueblos terribles de Castilla, en que una aglomeración de viviendas míseras, inhabitables, aparece dominada por la confortable y lujosa residencia del cacique local, viendo vivir y oyendo hablar a los niños bien de Madrid, a los señoritos de Andalucía, a las “damas caritativas” de fiestas benéficas, a los elegantes de San Sebastián, a los lectores de Luca de Tena, y fotografiados en *Blanco y negro*, marqueses de tertulia y sostén de juergas escandalosas (como cierta corrida de becerros, matados a tiro limpio por jovencitos borrachos, que podría contaros mi amigo Tata Nacho); viendo vivir y oyendo hablar a los acaparadores de trigos burgaleses, a todos los elementos de esas castas bendecidas y reaccionarias, con mujeres enclaustradas y escapulariadas e hijos falangistas, hubiéramos comprendido que solo unos poquísimos españoles –por suerte inmensa– merecían el título de “gachupines”.

¡Ahí estaba el pueblo! Ese pueblo noble de corazón y lenguaje que, como tan certeramente observaba Malraux, “nunca pierde el estilo”. Ese pueblo sufrido, explotado, mal alimentado, conservado en la ignorancia más absoluta, y que sin embargo ha creado todo lo que nos hace admirar a España: su música, su plástica, su arquitectura, su hidalguía moral.

¡Ahí estaba su clase media! Clase media mal pagada, conociendo eternas angustias de fin de mes, trabajando por doscientas pesetas hasta la muerte; clase media que consideró siempre la carne de res como un lujo suntuario (puedo decirlo, habiendo vivido en una familia de empleados españoles), y que sin embargo redimía a España de la incultura de sus clases pudientes. Porque si en España se daba conferencias, se vendían libros, se ofrecían exposiciones y conciertos, ello se debía a la existencia de un público constituido por elementos de esa clase media, a los que se sumaban, obreros, estudiantes e intelectuales. ¡Ese público para quien el gasto de una peseta o dos constituía un serio sacrificio, no vacilaba en llenar salas de concierto, asistir a estrenos de García Lorca y a exposiciones de pintores nuevos!

Ya dos años antes de la Guerra Civil yo había tenido ocasión de observar la irritación creciente de los reaccionarios españoles contra la inteligencia. La noche en que un público modesto y ferviente había llenado el teatro en el que se estrenaba *Yerma* del inolvidable Federico, unos cuantos señoritos lacayos de Gil Robles se permitieron organizar un “pateo”... que se terminó, por suerte, con un pateo en sus asentaderas. Tales elementos aborrecían por definición todo lo que representaba la inteligencia: esos Alberti, Lorca, Bergamín, Cernuda, Altolaguirre, Miguel Hernández, Emilio Prados, y tantos otros, que escapaban irremisiblemente a su control, para consagrarse por entero a la defensa de la tradición más profunda y telúrica de España: la de su pueblo admirable y creador. Ese pueblo que ya clama por sus derechos en el teatro de Lope y Calderón y que en todos los tiempos ha dado a la nación señores feudales, condotieros de la banca, sacerdotes indignos y generales de entorchado. Ese pueblo que supo aprender a leer y a pensar, cuando moros con escapularios embestían las barricadas de Madrid en nombre de una “guerra santa” promovida por traidores que se calificaban de “nacionales” después de haber vendido su patria a potencias extranjeras llenas de desprecio por todo lo español.

Cuando el pueblo se alzó en masa para defender su independencia, los elementos que constituían la vergüenza de España se saciaron de sangre inteligente. Matando a Federico, a Juan Piqueras, a tantos otros, se vengaron de su propia incultura. Era la rebancha de los instintos más bajos sobre las prerrogativas del espíritu. Y aunque Unamuno hubiese tenido la debilidad de equivocarse, su mera presencia en territorio “nacionalista” le resultaba una afrenta. En los ojos del anciano se leían demasiadas censuras, demasiadas acusaciones... El “Abajo la inteligencia, ¡viva la muerte!” de Millán Astray es un grito de rabia que simboliza toda la impotencia babiente de una casta que se sabe incapaz –pase lo que pase!– de sojuzgar a España. Esa casta sabe que toda la nación, en su pueblo, en su inteligencia, está con la República. Y que esa nación no le pertenecerá nunca, porque todas las masas están erguidas contra sus ambiciones indignas. Por ellos, los *capronis*, los *junkers*, representantes de estados en que se queman libros en las plazas públicas, mandados por hombres que “echan la mano a la pistola cuando oyen pronunciar la palabra intelectual” [*sic*], se encarnizan sobre ciudades abiertas, matando incansablemente mujeres y niños.

Son mujeres y niños de esa España auténtica, creadora y profunda, que cree en la inteligencia, que en dos años de guerra han honrado las artes y las letras como nunca supiera hacerlo el señoritismo pudiente en años anteriores; mujeres y niños de esa España que ha publicado millares de libros bajo los bombardeos insurgentes y que ha enseñado a leer a sus milicianos en las trincheras llenas de lodo y nieve.

Y los falsos españoles, entregados indignamente potencias extranjeras, apegados a bienes mal adquiridos a expensas de la ignorancia de obreros y campesinos, saben que, al fin y al cabo, de una manera o de otra, sucumbirán ante esas masas de hombres que supieron adquirir, al precio de su sangre ibérica, conciencia de hombres.

París, julio de 1938.



La mirada viajera de Alejo Carpentier en España

LUÍS MARTUL

Universidade de Santiago de Compostela

Las crónicas de viajes de Carpentier por la península se extienden desde el año 1934, enero, a diciembre de 1935¹. El escritor cubano tiene inmediatamente tras de sí la culminación de la experiencia de vanguardia y primitivismo que atestigua la publicación de *¡Écue-yamba-O!* Pervive en él lo que había estado construyendo desde los años veinte y cuyo objetivo principal era hallar una solución a aquello que define lo peculiar de una realidad de un país o de un continente y cómo entregarlo en forma literaria.

Podemos partir de una colaboración del año 1931 para percibir la manera específica en que concibió su tarea de cronista:

Por ello es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa: no para realizar una despreciable labor de imitación, [...] sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos [...]; he creído útil, en los terrenos del periodismo, el dar a conocer los valores más representativos del arte moderno europeo.

De acuerdo con esto el papel del cronista es el de ser un transmisor, dar a conocer los procedimientos, las formas, ideas artísticas que permitan a los

¹ Alejo Carpentier, *Bajo el signo de la Cibeles*, Madrid, Nuestra Cultura, 1979. En este trabajo no se tienen en cuenta las que redactó a partir del comienzo de la guerra civil. Todas las citas de las crónicas pertenecen a esta edición.

latinoamericanos contar con instrumentos necesarios e idóneos con el fin de que sus ideas puedan alcanzar efectividad estética. Hasta aquí no parece haber nada especialmente nuevo, pues muchos cronistas eran conscientes de esa función. Sólo que en ellos actuó de manera más extensa la idea de ser unos orientadores en el mercado mundial de productos (de lujo) para un lector latinoamericano deseoso de conocer la modernidad². Pero si en Carpentier no hubo una indiferencia entre el *fait divers* y la crónica artística, se debió precisamente a que contaba con un proyecto de fondo preciso que aparece en las palabras citadas: el de ayudar a que América Latina contase con un arte exclusivo y nuevo. De ahí que la modernidad artística parisina sea utilizada con esa finalidad.

No obstante, dentro de ese proyecto, lo que en las crónicas de sus viajes a España transmite ya no es exactamente esa modernidad artística, sino otra cosa más específica, y no construida sobre las bases teóricas más representativas de la vanguardia europea (ciencia, tecnología, etc.). De la realidad peninsular quiere dar a conocer cómo es reconocible un conjunto en el que se integran tierra, producciones artísticas y formas culturales. Su espacio no son grandes metrópolis, sino ciudades ancladas íntimamente a sus entornos geográficos. Las distintas prácticas artísticas y la literatura aparecen vinculadas a una realidad que les otorga su peculiar transcendencia. Esta articulación trascendente la encuentra tanto en Toledo como en el monasterio del Escorial, pero también en los artistas y poetas contemporáneos de vanguardia. Picasso, Dalí, Alberto, Lorca o Alberti tienen que ser interpretados, según él, a partir de esa perspectiva. Es decir, sus invenciones artísticas están como anudadas a una tierra y tienen en cuenta el conjunto de aportaciones culturales que se fueron dando con el paso del tiempo.

Ciertamente, en sus crónicas se distinguen los rasgos propios del género: brevedad, rapidez, importancia de lo objetivo³, etc. En ocasiones el texto se fragmenta en distintos comentarios y anécdotas, como prueba de lo que ahí se debe a la imposición informativa, y que él, no obstante, contrapesa con su proyecto de pretensiones más ambiciosas. Es sabido que lo negativo de la crónica fue la obligación de simplificar, la superficialidad, la improvisación, no permitiendo, o reduciendo, que el escritor se concediera tiempo para pensar y construir un pensamiento de mayor alcance, “percibir es más importante que conocer”⁴, se ha dicho.

A lo que tiende la crónica es a imponer un efecto de verosimilitud, que se logra con procedimientos empíricos y no tanto por la personalidad del autor. Sólo que esta asediada autoridad del escritor de crónicas en el caso de Carpentier no es tan acuciante, en principio, por el prestigio de su vasta cultura, prestigio que

² Cfr. Julio Ramos, *Encuentros de la Modernidad Latinoamericana*, México, FCE, 1990, p. 113.

³ Cfr. Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

⁴ Aníbal González, *Ibidem*, pp. 74 y ss.

va aumentando con las colaboraciones centradas en el campo artístico, pero es que para esos años treinta, Carpentier era reconocido entre el público lector cubano, contaba con la admiración de un sector importante de la intelectualidad de la isla, —de la que había formado parte hasta hacía poco—, y además, con el paso del tiempo, su figura se identificó como la de un escritor sofisticado, radicado en París. Por encima, tuvo cierto predicamento con los editores de las revistas, lo cual le permitió soslayar una dependencia excesiva de las imposiciones periodísticas y dotar a sus crónicas de un nivel intelectual elevado. Supo mantener al mismo tiempo un estilo reconocible que le permitió limitar el peso de formas mecanizadas o formularias. Por todo esto no tuvo que diversificarse y pudo mantener su personalidad y su coherencia; ya no tuvo que acudir a hacerse con un discurso impersonal, se podía presentar con su propia voz, todo lo cual no quiere decir que no fuera un escritor versátil y muy interesado en las distintas formas que el periodismo fue desarrollando a lo largo del siglo XX.

A su vez, en las crónicas de viaje, por las características de la experiencia misma, su presencia desborda toda obligación cronística de promover una solución de impersonalidad. En el ámbito de la literatura de viajes, ya desde el XIX, el narrador viajero no era una simple mirada ni una voz impersonal que describía con una finalidad concreta, ya fuera científica o de cualquier otro ámbito, y, por el contrario, era una que, acompasadamente con las realidades descritas, iba manifestando su propia personalidad. Por ello, en las crónicas de Carpentier, el viajero cuenta lo que ve y vive, se detiene a describir sus reacciones ante el paisaje, las ciudades, los encuentros y, por este camino, acaba hablando de sus propias transformaciones. En resumen, las crónicas de los viajes a la península forman un conjunto por la autoridad de quien escribe, por la forma misma del viaje que da una sucesión a algunos de los episodios y, finalmente, por un cierto modelo interpretativo, según el cual el autor quiere explicar los hechos y realidades que van surgiendo en el itinerario previsto.

Así pues, en el año 1933 llega a España, aunque comienza a publicar las crónicas a partir de enero de 1934. Al leerlas el lector se encuentra con algunos términos que reaparecen con una cierta insistencia y que llevan a pensar en posibles nudos o puntos de confluencia del pensamiento de Carpentier. Los recorridos del autor se apoyan sobre una tenue argumentación que se va haciendo más evidente con el paso de una a otra. Veamos esto con más detalle.

Desde la primera crónica una pauta organizativa de su relato es la confrontación: una cosa es el país al sur de los Pirineos y otra, bien diferente, Francia y, se podría añadir por extensión, Europa, es decir, la Europa de la modernidad. Durante el trayecto que le lleva de París a la frontera poco hay, algo, no mucho, que revele en él una atracción por reproducir convenciones de un texto propio de la narrativa de viajes, al menos, según lo habían hecho los escritores más conocidos e incluso próximos a él, Paul Morand, por ejemplo. Para comenzar,

prescinde de un topos muy querido, el de la partida, a lo que se añade la indudable desgana por entregar su sensibilidad al efecto de los nombres de ciudades que el tren atraviesa, así como un dejar sin explotar las posibilidades de la intensa simbología que se había creado en torno al tren, y de la que Carpentier era consciente, como prueba, entre los muchos ejemplos, su crónica musical de la pieza “Pacífico 231” de Honnegger. Hay como un no querer aprovechar del todo la conocida narrativa de los lujosos trenes nocturnos europeos que cruzaron las décadas anteriores; los textos de Larbaud podrían ser el modelo más inmediato –su “Oda” o el *Diario* de A.O. Barnabooth–, pero aunque lo mencione a él en un epígrafe, no llegan a serlo. En esos años que Paul Fussell⁵ ha considerado como la época álgida y última de los viajeros clásicos, para quien la literatura recoge ese afán de viajar, incluso en obras tan aparentemente ajenas como “La tierra baldía” de T.S. Eliot o *Los cantos* de Ezra Pound, que un viajero muestre desinterés por esa noche abierta de Europa, al ir mirando somnoliento y como por automatismo los nombres de las estaciones –que sólo van a recuperar una cierta importancia posteriormente–, no puede ser explicado por un argumento de simple procedimiento de verosimilitud, deudor de pautas de la crónica; es, de hecho, el primer síntoma de una distancia respecto a los valores y realidades de esa Europa tan prestigiada. Desde Burdeos a la frontera algo cambia, no obstante, el viajero entrega un relato más determinado por su localización y el tiempo que ésta implica. Describir desde un tren en marcha es situarse en una temporalidad propia de la modernidad y específicamente, porque el tren era en esos años uno de los grandes símbolos de la velocidad, motivo emblemático del rápido discurrir de la vida. El texto, ahora, queda marcado por este ritmo, pero lo que significativamente no se da es la vivencia de la frontera geográfica⁶; en su lugar irrumpe el deseo tajante de estar ya en su destino: “Me urge respirar aires de España”.

Esta urgencia es la que hace que el autor desarrolle uno de los tópicos más repetidos de la literatura de viajes, como es la llegada al país de destino, el cruce de la frontera. En realidad, la idea de cruce habría que dividirla para indicar distintas experiencias, pero aquí nos limitaremos en concreto al cruce físico, que siempre está muy localizado en el recorrido del viajero de manera muy precisa.

La frontera surge en el texto de improviso, al irrumpir los Pirineos en la contemplación: “visión impresionante, los Pirineos que se yerguen con todo esplendor, ante nuestras miradas”. El cronista, cuyo estado de ánimo se ha dejado entrever, vive ahora una intensa experiencia estética, está a punto de llegar a España. Tiene ante sí lo que ha deseado y lo que le ha impulsado a viajar, sus anhelos

⁵ Paul Fussell, *Abroad. British Literary Travelling Between The Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 52.

⁶ Para esta categoría véase Valérie Berty, *Littérature et voyage au XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 54.

se materializan. El cruce ocasiona un estado de elevada emoción, el momento despierta en el viajero una reacción de maravilla. Se produce en él una tal exaltación que por un momento parece cogido entre la evocación y la realidad. De hecho, llevado de esa situación exclama: “¡Cómo no sentir deseos de gritar de admiración ante la eterna maravilla de las montañas!”. En su estado confluyen imaginación y realidad, de tal manera que lo que está viendo va a suscitar el recuerdo de una historia, con un algo de leyenda, en la que un pueblo indígena anónimo, que ha sido expulsado de sus tierras, vive un momento de emoción suprema cuando al llegar al altiplano, a su nueva tierra, contemplan las montañas, que nunca antes habían visto. Una evocación de esta naturaleza es explicativa del tipo de experiencia que el cronista está viviendo. Pero no se pueden dejar de lado otras precisiones que matizan de manera más rica esa breve referencia, porque Carpentier añade que la historia se la contó el Dr. Atl, quien, es sabido, tuvo una personalidad bastante peculiar o curiosa, pero es que concluye su caracterización de la historia diciendo que es digna de Lord Dunsany, con lo cual el círculo de referencias a una índole imaginaria o fantasiosa parece cerrarse perfectamente. Sólo que una última referencia hace que la evocación, “por asociación de ideas”, traiga a la memoria otras montañas, ya no legendarias, sino bien reales de su tierra americana, pero sentidas con el mismo estado de conciencia: “aquella muralla de rocas, coronada de nubes, que se alza de Orizaba a Esperanza, creando el más prodigioso panorama...”. La idea de prodigio, por tanto, surge con motivo del paso de la frontera. El cronista ha quedado por un instante suspendido en la contemplación-evocación, que va de lo desconocido y enigmático al recuerdo maravillado de su tierra americana. La complejidad de la reacción ante la frontera es bien visible, entre una realidad familiar y otra nueva. El viajero muestra una inestabilidad que se materializa en las intensas irrupciones evocadoras y que, de hecho, lo han conducido a la revivificación de una experiencia vinculada con sus orígenes americanos.

La experiencia de emoción e inestabilidad es seguida de otra tranquilizadora que le devuelve a un estado distendido: la idea de que va a poder experimentar la realidad extranjera (que no lo es del todo, por tratarse de España). Y el cruce bajo el signo de la confianza se realiza con otro recuerdo, el de su conversación con Unamuno, cuando éste se encontraba desterrado en Hendaya. El prestigio y carácter emblemático del escritor español sitúa el viaje bajo su protección, bajo el signo de la bienandanza y de la experiencia espiritual valiosa. Las palabras de Unamuno, precisamente junto al puente fronterizo, son la sanción de la ventura del cruce: “Estoy de ujier de España”.

De hecho, el episodio del paso de frontera se compone de pequeños fragmentos que van desde la contemplación inicial a un espacio definido como antesala: de la playa de Hendaya a la evocación de Unamuno y, finalmente, la llegada, que se acompaña de una exclamación entusiasta: “¡Estamos en España!”.

Es decir, en este episodio se encuentran las variantes del momento: la pronunciación de ciertos nombres, la percepción de la tierra y el encuentro de los sentidos con la realidad concreta del país.

Curiosamente, y siguiendo el modelo de contraposiciones aludido, el episodio del tren español es aprovechado de manera muy diferente. De hecho, lleva la escisión al interior del tren, estableciendo dos espacios: el identificable con lo europeo y el que representa lo genuino peninsular. El primer escenario lo constituyen, además del cronista, un alemán (fascista), un francés (frívolo) y un “señorito” español (de derechas, va leyendo el ABC). Van en primera clase, “mi triste vagón de lujo”, dice. Sus conductas representan el término europeo, son individuos carentes de interés, artificiales, pero, sobre todo, faltos de vitalidad e insensibles a toda realidad vivida apasionadamente. El cronista se entrega luego a otro tópico, como consecuencia de lo insípido de la situación: la ensoñación del encuentro con una mujer. Por fin, sale del vagón y descubre en el siguiente, en el de 3ª clase, la vida desbordante. Al silencio, a la imposibilidad de comunicarse, a la parquedad, suceden sus contrarios. Allí está el pueblo, y los signos que lo identifican son la abundancia, el estruendo, lo informal, la mezcla, lo múltiple, la integración. Aquí ya no hay nada de la conducta formal, glacial y silenciosa del vagón de lujo europeo. Es verdad que, en cierta medida, bordea el tipismo, el color local —que a él le atraía y apreciaba— quizá en parte por ceder a ciertas figuras que los lectores estarían esperando: la vieja gitana, descrita con algo de bruja o quiromántica, parece una concesión a una realidad convencional.

Otros dos nuevos episodios, organizados en torno a este eje, se vuelven a presentar enfrentados: la distinta descripción de las playas de Francia y la que se encuentra al otro lado de la frontera, Hondarribia (Fuenterrabía). El lugar no es irrelevante. Por la extensa y comprometida relación de la primera de ellas, el autor individualiza una característica propia de la sociedad cosmopolita francesa, que se diferencia inmediatamente de los rasgos que va a atribuir a la playa peninsular y que ya participan en lo que acabará siendo el modelo conjunto con el que el país se define. Las playas son espacios importantes por el modo de vida que detentan. La degradación moral de la alta burguesía o baja nobleza y su tipo de vida superficial o artificiosa, propia de la playa francesa, se muestra en antagonismo drástico con los rasgos que definen a la de Hondarribia —o, para ser más exactos, y de manera significativa, tanto a la fronteriza de Hendaya, que ya disfruta de lo español, como a la vasca—. Los dos rasgos definitorios son la austeridad y, sobre todo, la autenticidad, por la trascendencia que va a tener este concepto.

Ciertamente, Carpentier bordea, para decirlo finamente, el estereotipo. Detrás de la austeridad parece levantarse la figura del hidalgo español, con toda su incómoda filosofía del moblaje y claroscuros —en realidad, ese hidalgo está presente, no es otro que la figura adusta del desterrado Unamuno, traído en ese instante al recuerdo del viajero, como ya se ha visto—; y a la sociedad francesa que

se invoca a propósito de las playas de moda, y que ha de ser mencionada nuevamente con motivo de la vida ajetreada que el viajero lleva en París, sucede otra sociedad que ahí se expresa, que vive próxima a su ser natural, espontáneo, inmediato, es decir, sin mediaciones elaboradas. Por eso, la playa suscita ahora una evocación de verdadera vinculación con el medio natural: nada hay de artificioso ni los modos de vida deturpan el paisaje. En la playa de Hondarribia se encuentran en presencia todos los motivos de la argumentación del autor: la destitución de lo artificial y la denuncia de la desnaturalización del espacio por una degradación moral y social, la reivindicación de una verdadera armonización y vivencia del medio y, finalmente, la bella escapada en la que Carpentier apunta, por primera vez, a una actitud que no pocas veces se da en estas crónicas: el anhelo de una vida retirada e intemporal, como una recuperación de una forma de vida elemental, constituida por gestos y hechos sencillos, al igual que un vivir simplificado de las gentes. El carácter de la ensoñación, promovida por la sensación de lugar cerrado que comunica una montaña de ese paisaje, lleva a un ideal de actividad infinita en un espacio que ha revertido a su más completa condición natural y con el que el caminante se identifica en una experiencia íntima, como así lo dice, al imaginar la vuelta del dominio de las “algas viajeras” o la costa “reconquistada” por las barcas de pescadores.

Hay en Carpentier el gesto de aquel que al llegar al país disfruta con una sociedad cuyo carácter ya está perdido en Europa, como si la idea de que el ciclo histórico estuviera en un grado anterior al europeo. Tanto en el tipo y ritmo de vida que reconocerá en la vida madrileña, como lo que vive en Irún o, incluso, la comparación con Brujas, llevan a pensar que, para él, en este país se vive un instante de capacidad y de integración (son los tiempos de la República). En cierta medida continúa o reproduce lo que los viajeros del XIX habían sentido respecto a Oriente: un impulso para experimentar o recuperar o descubrir la/una belleza perdida en Europa por un exceso de civilización⁷. Como se verá, el viajero disfruta observando relaciones, modos de ser, costumbres que obedecen a otro tiempo y a otros ritmos, a una vinculación mayor entre gentes y entorno, entorno caracterizado por realidades naturales: frutos, objetos poco elaborados, rústicos, donde la huella de las manos parecen pervivir, donde no se da una separación entre actividad, individuos, medio y tiempo.

Entonces, resulta que el autor asigna esas dos características, austeridad y autenticidad, a la tierra a la que acaba de llegar y que curiosamente despiertan en él los más antiguos sueños. Las volvemos a encontrar en otro episodio, localizado en los primeros momentos de la visita a Hondarribia, y que incluye una significativa contraposición. El episodio se encuentra bajo el comentario de que el viajero ahora

⁷ Precisamente así dirá el autor: “para descansar un poco de tanta civilización en bancarrota?” Alejo Carpentier, *ibidem*, p. 118.

siente una “nueva temperatura espiritual”, comentario importante por lo que anticipa, ya que, según él, esa temperatura vincula la periferia, la tierra fronteriza, con el centro, cuya representación está confiada nada menos que a la ciudad de Toledo⁸.

La autenticidad es desarrollada en esta segunda ocasión como un fresco glorificador y gozador de la riqueza objetual, cuenta con la sensualidad como factor que permite descubrir la importancia de esa realidad cotidiana. Parte de la descripción a la manera de un bodegón, en la que se descubre el placer del autor por nombrar sus componentes. Hay como una anticipación de lo que luego será uno de los rasgos más identificables de su estilo: la enumeración inagotable de productos u objetos tradicionales. Y esa sensibilidad para los objetos rústicos es la que impulsa al caminante hacia ellos. Reparemos en el hecho de que no es una actitud simplemente descriptiva, tan frecuente, por lo demás, sino que el autor se describe implicándose. Cubre la distancia y nos hace sentir esa realidad elemental, según está siendo experimentada por él mismo. Entonces, tiene lugar como un encuentro que expresa la idea de una posible armonización entre viajero y realidad extranjera, porque es capaz de percibir la presencia o sensualidad inmediata de esos objetos propios de una cultura popular y tradicional. Lo que aquí se trata nos lleva a otro episodio, que veremos más adelante, y que tiene concomitancias con éste: el de la taberna del barrio madrileño de las Ventas. Ahora, lo que el caminante está formulando es establecer su estatuto respecto a la realidad que observa. Los objetos están siendo experimentados en su gozoso decir. La enumeración es una participación y un acto de evocación imaginaria, pues los objetos están acompañados de frases así: “¿Cómo resistir a la invitación de una taberna?” o “pellejos y botijos brindan tesoros de frescor al caminante”, o también “Chatas arcadas interiores, promesas de Valdepeñas”.

No obstante, hay una dimensión que sin decirlo abiertamente está dándole trascendencia a esa percepción objetual. Es decir, la enorme atracción que ejercen no es sólo porque en su condición material nos lleven a una determinada realidad social, tradicional, decíamos; es, de hecho, porque, para él, vuelven a hablar de autenticidad. Por su inmediato origen natural, por su condición artesanal, por su objetualidad no mediatizada los productos *son*, son lo que son. Permanece en ellos un vínculo entre su origen y su ser social, y los términos que los denominan parecen participar de esa misma condición. Esa identidad tan fuerte de las realidades es la que comunica la enorme satisfacción, algo así como una alegría espontánea.

Sólo que de la contemplación de las viandas Carpentier se desliza hacia una argumentación. Pasa así de describir lo que siente, como impresión de caminante,

⁸ La experiencia repetida de esta ciudad no es un hecho trivial; baste recordar que ya en los últimos años de su vida, después de recibir un homenaje en Madrid, quiso volver exprofesamente a Toledo.

a razonarlo a continuación; de lo particular pasa a lo general. Esta parcela de la realidad es como un síntoma de otras que la completan. Hay un conjunto de términos que son claves del sentir del autor. Dice: “Pero aquí, al menos, se especula siempre con materia cabal: la merluza es merluza, el pargo es pargo, el cocido tradicional sólo se compone de elementos auténticos, que ignoran toda elaboración deshonesta”. Y si antes ha dicho que en este terreno el país es “el más honrado y noble”, posteriormente remachará diciendo: “Los platos guardan [...] una pureza aldeana”⁹.

Con todo, de considerar la manera como se aproxima el viajero, hay una cierta ambigüedad, ¿el caminante vive el placer de esas realidades pintorescas, quizá, por ser capaz de experimentar la distancia y la pertenencia de ellas a una sociedad extranjera? ¿o es un *reconocimiento* de ellas y, por tanto, no hay propiamente una distancia y entonces el viajero se reintegra, a pesar de las diferencias? Sin embargo, no se acerca a los marineros. Estos quedan insertos en el escenario por rasgos convencionales, pero dos términos son muy indicativos respecto a ellos; por el primero, se les mantiene como parte integrada de esa realidad: los pescadores beben en “vasos toscos”, por la segunda, “charlando perezosamente”, conduce al sentido del tiempo y es todo un gesto social. La comunidad de la autenticidad tiene un cierto modelo de tiempo, no es el acelerado, por eso sólo puede ser conocida cuando el viajero se transforma en caminante.

Pues bien, esta no breve dedicación a diseñar el perfil de la realidad peninsular está a su vez articulada a una argumentación mayor, a la que nos referíamos, la de la contraposición del país al que acaba de llegar y lo europeo —o lo francés—. Como ocurría antes con las playas, los mismos términos se oponen: lo francés es lo sofisticado, la artificiosidad, el mundo refinado y moderno. Los objetos que lo representan han sustituido la abundancia desbordante y exultante por la calculada disposición lineal y manipulada; su apariencia carente del intenso atractivo sensual y trascendente, suplantado por una superficialidad sensitiva que no es capaz de transmitir aquel sentimiento de conjunto, de armonización que desencadenaba una alegría sin fisuras, por más que, posiblemente con ironía, utilice el término “teoría de botellas”, con lo cual todo concluye en la falta de autenticidad. La sociedad a la europea es falsa y está cortada de todo vínculo con lo natural. Una breve cita sólo como muestra: “¿los tristes *bistrots* de París, con sus mostradores de zinc, sus teorías de botellas vistosas, llenas de alcoholes adulterados?”

Hay un episodio con ciertas semejanzas en una crónica posterior, situada en Madrid. El viajero y sus amigos descubren una taberna en una de las puertas de la plaza Mayor. La circunstancia hace inevitable la mención al *Quijote*, pero lo interesante es comprobar cómo la mirada de Carpentier se detiene en otro bodegón.

⁹ Alejo Carpentier, *ibidem*, p. 88.

Una vez más la abundancia, las comparaciones hiperbólicas, los términos castizos, el gusto por los productos rústicos culminan en una definición propia del grotesco popular: “salchichas y jamones pantagruélicos”. Pero esa autenticidad vuelve a situarse en un esquema de confrontación, no con Francia, en este caso, sino con el fenómeno social más vilipendiado por un viajero de verdad, con los turistas, epítome de lo trivial y desnaturalizado, aunque representativo de los tiempos modernos en su faceta más condenable.

Un segundo aspecto que atrae la atención en estas crónicas es la experiencia de ciertas realidades emblemáticas castellanas, aquellas que precisamente habían sido objeto ya de un extenso tratamiento literario por figuras a quien el autor incluso conoció personalmente. No es nada difícil reconocer en las crónicas una similitud con lo escrito sobre Castilla desde la Generación del 98, por venerables historiadores y filólogos, hasta jóvenes escritores contemporáneos. Los textos de Carpentier se sitúan en ese medio tan espeso, tan elaborado ya, por lo que el autor admite que no es la suya una mirada original, reconoce lo textuoso del tema de España y de Castilla. Su contemplación de la estepa al amanecer suscita en él una reacción de admiración, pero también él reconoce que estaba preparado por todo lo que le habían contado con anterioridad. Es más, cabría suponer que son esas lecturas las que le han descubierto de antemano la realidad castellana. No es por tanto una experiencia primordial, que pudiera adscribirse a una pretensión de descubrimiento de nuevas tierras. Dice: “¿Es esto Castilla? ¿Castilla? ¿Castilla, de la que algunos amigos viajeros me hablaron con fervor infinito?”, “Castilla es algo superior a todo lo que pude imaginar a través de los relatos más apasionados de los místicos de ese páramo duro, huraño y ardiente”. Incluso los términos parecen extraídos precisamente de esas lecturas. Es más un reconocer que un descubrir. Europa acababa en los Pirineos, lo cual no debía ser nada malo para él; por lo que acabamos de ver, para Carpentier empezaba una tierra en absoluto exótica o extraña.

La contemplación de la geografía castellana está sometida a una calculada escenificación. El autor indica desde un primer momento que va a tener lugar una experiencia muy especial. Y esta manera de narrar anticipa en cuanto a la actitud contemplativa, a la reacción de asombro extremado, a la insinuación de una realidad irreal, las descripciones de los años cuarenta, localizadas en el trópico, sólo que ahora las referencias son las propias de la cultura española. Pero este encuentro, si no ya dado, porque el impacto sorpresivo y la experiencia primera es enorme, sí estaba anticipado, en cierta medida, en aquella referencia de que había como un eje esencial que unía Hondarribia con el centro, con Toledo, y que es la causa que tiñe las descripciones paisajísticas que desde el tren va haciendo al atravesar el País Vasco. Los términos abstractos con los que define esa naturaleza, por más que la geografía sea tan dispar, están en consonancia, no están alejados, de los que va a usar para la meseta castellana.

La manera de organizar su argumentación parte de una evidencia empírica: las campiñas vascas son sustituidas por la agreste orografía de estrechos valles y anota que ahora “(r)eaparecen la piedra y el guijarro”, mostrando ese interés tan carpenteriano por la configuración geológica de las tierras que, aunque en él tenga un origen propio, no hay que olvidar lo que le puede deber al hecho de que en la cultura española el paisaje se comenzó a ver así, a partir de los institucionistas, con consecuencias en la pintura, como es el caso tan señalado de Aureliano de Beruete, amigo de aquellos e iniciador de una corriente pictórica paisajística que también va a ayudar a mirar las tierras castellanas de una determinada manera, a los 98chistas, en primer lugar. Pues bien, Carpentier a partir de ese nivel inmediato da el salto interpretativo y encontramos dos términos muy próximos a aquellos dos iniciales; ahora se trata de la adustez y la severidad, implicando necesariamente la autenticidad. Incluye la espectacular orografía vasca en una interpretación que considera que la aparición de la piedra se debe nada menos que a “un proceso de purificación por la severidad”. Más adelante apuntará cómo Toledo se asienta sobre una roca. La pureza había aparecido ya como un rasgo definitorio de la realidad hispana. La roca es un concepto que quiere decir las entrañas de la tierra. Esta realidad es la que es. Las ideas de ascetismo, de purificación, de realidad adusta y severa, apuntan a una interpretación elaborada culturalmente de la geografía y el pueblo vasco, tan próximos a Castilla en estos rasgos fundamentales. Al menos, la figura de Unamuno vuelve a ser el vínculo de ambas realidades.

Es más, sumergidas en el paisaje, o pertenecientes a él, las casas también reproducen estos rasgos. Observa que su arquitectura suprime lo que se pudiera considerar adorno, que queda simplificado a unas cuantas líneas; los colores desaparecen, y así como en el terreno aparecía la roca, en las casas surge la pared desnuda, simple solución constructiva y exhibición de sus materiales; viene a ser lo geológico de las casas. Ahora son de color gris como el de la tierra circundante, se vinculan a ella, y también sufren un proceso de purificación por la severidad, adquiriendo el aire adusto y auténtico del conjunto natural. Si España se contempla como un todo, organizado a partir de ciertos conceptos base, no es extraño que Carpentier establezca estas continuidades o participación de cualidades que al describir la meseta van a alcanzar su mayor perfección. La purificación, como es fácil prever, llega en esas tierras al éxtasis místico.

La experiencia de la llanura castellana está narrada de manera muy orientadora para conocer la postura intelectual de Carpentier. El cronista aquí escribe con una manifiesta conciencia artística. Introduce, al principio, fórmulas enfáticas que preparan el proceso intelectual. Este se configura como una revelación. En un primer instante no llega a comprender pero, a continuación, es cuando comienza a describir el proceso de iluminación que se inicia con un cambio en su estado de conciencia. En la primera parte de ese proceso se desarrolla la idea

de que el contemplador entra en la atemporalidad que desemboca en el sentimiento de haber remontado el tiempo hacia los orígenes y alcanzado, al fin, un tiempo primordial. Luego, en la misma experiencia, percibe cómo las realidades más corrientes se vuelcan hacia lo general, se produce una armonización de lo general y lo particular, lo cual se resuelve en la constitución de un todo. La comprensión final desemboca en el misticismo, definido como pasión o, como él dice, “violencia lírica”, no como franciscanismo, ya que está causado por el carácter severo, dramático de la llanura castellana: “Bajo este cielo bien asentado en la línea del horizonte, sobre esta tierra que nos vincula nuevamente con los valores primitivos y eternos de la vida, el espíritu alcanza su grado máximo de concentración, su poder de síntesis más agudo”¹⁰. La identificación mística que origina la contemplación de la meseta tiene un reflejo simétrico en la de Toledo. En este caso no es una fusión sino una inmersión: “deseo hundirme, por meses o años, en el silencio de esa ciudad que ejerce un invencible sortilegio”.

En realidad, esta postura idealista encuentra su última manifestación en las que vienen a ser las metas de su itinerario, Toledo y sus cigarrales, en especial, y el Escorial (aunque aquí haya el lapso de un año). El deseo de atemporalidad, que se reconoce como una idea emblemática del escritor, y el de volver a anudar los vínculos, hacen de él un pensador de lo sagrado, lo cual explicaría también algo tan representativo de su arte como es el desarrollo de la simbología y la alegoría. Carpentier quiere renovar “las relaciones sacralizantes que postulaban la existencia de relaciones intrínsecas y esenciales”¹¹ a la altura de los años treinta, cuando “la ruptura tradicional del vínculo” era ya un hecho. Resultan congruentes, entonces, sus preocupaciones en el instante previo a su entrada en Toledo, sobre si todo seguirá igual, si nada habrá cambiado y así poder volver a ver, dormir, comer en los mismos sitios. Y es luego el placer de saber que es posible retornar, que Toledo sigue siendo intemporal con sus relojes detenidos y las silenciosas pezuñas de los animales que no interrumpen la paz de ese espacio sagrado.

Parece razonable pensar que en todo esto Carpentier no está lejos de Unamuno y de esa corriente amplia de pensamiento que se dedicó a pensar Castilla como un drama histórico y metafísico, pero tampoco hay que dejar pasar por alto sus propias elaboraciones; algunas de ellas han de integrarse años más tarde en teorías de mayor envergadura. Con todo, es preciso matizar las posturas de Carpentier. Puede decirse que su experiencia mística de la meseta es completa, pero no se va a reproducir en la de Toledo con la misma homogeneidad. Es cierto que está presente otra vez su anhelo de atemporalidad, pero así como la meseta era un dominio cerrado de lo ahistórico y de lo unívoco, Toledo no lo es, ni es Brujas la muerta, y ello se debe a una idea que apunta o anticipa la del sincretismo. Si

¹⁰ Alejo Carpentier, *Ibidem*, p. 97.

¹¹ Alain Badiou, *Manifiesto por la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 37.

siente Toledo como una ciudad viva y en el presente es porque en ella se han fusionado y mezclado y superpuesto diferentes culturas, razas y pueblos. Y toda realidad sincrética posee una vitalidad que yace escondida, alberga lo insólito, lo sorprendente, lo cual sólo se hace perceptible a aquel que posee una sensibilidad afinada y sobre quien ejerce un efecto vivificador. La acumulación de culturas en ese lugar concreto supone un cruce azaroso de ideas universales y eso es lo que da origen a lo insólito o inusitado. Carpentier rechaza la fácil solución, a propósito de Toledo, de entregarse a una vivencia nostálgica del pasado; por el contrario, indica que el pasado está incorporado al presente gracias al trabajo de lo sincrético. Ahora bien, esa experiencia no se inclina a ser descrita por referentes racionalistas, más bien se sirve de frases como “intuición milagrosa”, o “invencible sortilegio”. La vitalidad de la ciudad sólo se puede vivir a partir de la sensibilidad y en instantes muy breves.

La experiencia de Toledo no se queda sólo en esto, porque al anhelo místico que proyecta en los cigarrales —aquí es un franciscanismo— o en una primera interpretación de la ciudad, se completa con el reconocimiento de su escisión como individuo. Carpentier es muy explícito cuando se reclama de la vida contemplativa y, al mismo tiempo, se reconoce hijo del siglo, dejándonos una descripción tajante de su condición de ser escindido. Recordemos: “Desgraciadamente sé de antemano que pertenezco a una generación que no sabe detenerse, que ha nacido para la acción y tiene conciencia de ello, y que al fin y al cabo mis anhelos de calma franciscana serán rotos siempre por ese demonio interior que nos empuja a la lucha”¹². Es la nostalgia del vínculo que surge, a pesar de todo.

El Escorial es el segundo de los lugares donde el autor es más explícito en la exposición de sus ideas. El relato del viaje al Escorial desde Madrid es otra oportunidad para completar su interpretación de la geografía castellana. Lo que interesa destacar ahora es precisamente el trayecto y no la descripción del Escorial en sí, que aparece descrito, hasta cierto punto, como un símbolo de la muerte, ésta como integrante definitivo (¿o de una época?) de la cultura española.

El viaje al monasterio está formulado como un camino de perfección que concluye en la deseada experiencia del ideal. En la primera parte del trayecto, fase purgativa, advierte —y todo el texto está escrito como en una clave de guía moral— que la conciencia no debe dispersarse en la diversidad de espacios, ya que cada uno de ellos está conectado a expresiones artísticas propias, alejados aquellos y éstas de los que se van a vivir. El viajero debe desprenderse de lo aprendido, dejar atrás en esos momentos las muchas formas en las que se ha diversificado su saber, cortar con su pasado, para poder realizar un verdadero acto de purificación que se desarrolla a lo largo del camino. Éste, como corresponde a la experiencia ascética,

¹² Alejo Carpentier, *Ibidem*, p. 118.

es de “peñascos y guijarros” que significativamente también llama “camino de cilicios”, y la gradual apropiación del estado correcto, o sensibilidad, va deshaciéndose de malos hábitos, vicios espirituales y de “toda arbitrariedad de razonamiento”, es decir, el pensamiento fruto de esa experiencia deberá estar vinculado a la geografía austera, de hecho, a la geología, de manera necesaria y no como construcción racional gratuita, quizá como el cruce tramposo de cierta máquina de coser. Al final, el viajero, alcanzado el “estado de gracia”, puede vivir el ideal estético: la contemplación esencialista del monasterio en *su* geografía. ¿Es el milagro? Puesto que dice que “Castilla es tierra de milagros”.

La obra arquitectónica de Juan de Herrera le parece admirable, en primer lugar, porque se vincula perfectamente con el entorno natural. Sirviéndose de la piedra, la forma artística se realiza de acuerdo con la concepción esencialista. Porque más que nunca en este espacio el gran símbolo es la piedra. Símbolo que no se opone con ningún otro y que, por tanto, no precisa armonizarse con nada para lograr la unidad. Está solo, carente de los aspectos contradictorios que va a tener en obras posteriores, debido ahora a la configuración monológica, unívoca de la tierra castellana. Carpentier encuentra que este es el reino de la piedra o de la roca, que ya sabemos que simboliza la entraña. Castilla muestra su esencialidad en la geografía berroqueña. Dice: “Porque aquí todo es cabal, elemento esencial”. El término “cabal” nos trae el recuerdo de cómo había dicho que en este país todo era materia cabal, a propósito de algo que no era tan trascendente, como eran las viandas, y que eran lo que eran; ahora se nos dice lo mismo, pero en esta ocasión referido a la realidad física trascendentalizada.

Pues bien, como la piedra da la razón de ser a Castilla, el escritor cubano indica que su espacio pertenece a la geología que nos habla de tierra de los orígenes y de lo elemental primero. Es lo telúrico, en cita de García Lorca incluida por Carpentier, y con la que está de acuerdo. Por todo esto, el autor dice que en ella no hay paisaje, queriendo indicar que no se da una armonización de distintos componentes minerales, vegetales, acuáticos. Como en obras posteriores sí dirá que lo hay a propósito de los escenarios tropicales venezolanos o caribeños. El “paisaje” castellano lleva en sí la idea de unidad, de todo unificado bajo el dominio de la roca. Así, “las piedras son vegetales” y “los árboles son minerales”, “sólo hay árboles avergonzados de ser pequeños, de ser flacos o retorcidos”. Es decir, que el reino vegetal no existe, y lo que se da aparece integrado en el reino mineral, el cual posee una enorme variedad y riqueza, pues hay “flores de calcedonia, rosas de granito, [...] nervaduras de cal, sangre de carbunclo”. Tierra de univocidad y extremosa. Desprovista de los atributos propios de una naturaleza diversificada, exuberante, de aromas y sensaciones múltiples, la presencia exclusiva de la roca en esa tierra, impone una homogeneidad, remite a un determinado vivir y es clave para una estética precisa, así como, hay que sospechar, participación en una ideología muy concreta.

De no encontrarse la tierra como soporte o elemento nutricio habría una pobreza espiritual, una impostura intelectual e inautenticidad artística. Recordemos cómo es algo muy presente en *Los pasos perdidos*. En esta novela se da una dualidad y armonía entre el símbolo del agua y de la piedra, así como la escisión del protagonista viajero. Por el contrario, el cronista experimenta la realidad y puede/sabe interpretar el lenguaje de la naturaleza, porque en este caso es un lenguaje fijo, inmutable. En la crónica de Castilla tenemos una experiencia unificada, los significados surgen sin vacilación. Él sabe leer la naturaleza porque el lenguaje de ésta es unívoco y esencial. Por eso también la obra de arte deberá incorporar esa misma condición. No es la obra a partir del movimiento, de lo inasible, de aquello que (Franz Roh refería) es tan propio del arte moderno, su fluctuación. En este medio la obra surgiría de manera inmediata, al no haber contradicción. El dominio exclusivo de la materia sólida parece que no plantea grandes dificultades a la forma, a diferencia de aquellas que nacen de una confrontación entre un material que se escapa, como el agua, y el orden que se le quiere asignar.

Teniendo en cuenta todo esto Carpentier avanza la idea de que las expresiones literarias y artísticas de Castilla tienen que reflejar esta condición de austera esencialidad y, a su vez, la obras van a confirmarla, puesto que las que son auténticas de una tierra obedecen al lugar donde nacen. Esto explica las frecuentes referencias a las obras de García Lorca, Alberti, Neruda, el escultor Alberto, Teresa de Jesús, e incluso Picasso y Dalí. Al primero de los dos pintores le encuentra su prueba terrenal en las casas del pueblo de Dueñas y al segundo, negándole su adscripción surrealista (francesa) lo convierte en un producto genuino de la tierra española (entre otras razones, hay que deducir, por sus colores tierra, ocre o por ciertos fondos). Los demás, representan o bien variantes de lo mineral o bien peculiares dimensiones espaciales, en particular, la horizontalidad, “la percepción de la distancia”. Evidentemente, todo esto es hoy muy debatible.

Y, finalmente, en estos textos se da un tipo de episodio breve, fugaz, especialmente revelador. Son los encuentros. En ellos es posible notar una doble condición; un diseño rápido, objetivo, pero con una intención no intrascendente. Las crónicas de viaje se prestan a estos episodios transitorios, encuentros azarosos, que en otros casos podrían ser reflejo de la simple utilización de un hecho noticioso, pero el contexto del viaje les confiere un interés especial.

El episodio seleccionado es el del encuentro de Carpentier y Carlos Enríquez con el Valencia, personaje que dirige la “Academia” de tauromaquia del barrio de las Ventas, en Madrid. Ciertamente el encuentro es un motivo muy querido de la narrativa de viajes. El cronista establece la distancia y, al mismo tiempo, la simpatía y la curiosidad. El Valencia es sometido a la observación que permite describirlo y situarlo. En principio, nada hay en común entre ellos, ninguna realidad los une. Tampoco hay una relación directa. El “personaje” se mueve en su mundo. Valencia

está a merced de la contemplación del viajero y no le devuelve a éste ninguna mirada de comprensión con la que interpelarlo. No se promueve, por tanto, ningún (auto) cuestionamiento del relator, pero éste se siente atraído hacia ese ser tan peculiar. Una alternativa posible sería considerarlo, desde una perspectiva sociopolítica, como la propia de un intelectual comprometido, frecuente figura de aquellos tiempos, y concluir por establecer una reivindicación. Nada de esto hay porque el Valencia, más que un individuo definido por la circunstancia social inmediata, es una figura representativa de una realidad que se ve desde una óptica sincrética. El *académico* se ve como el cruce de un dominio teatral con la realidad. Invención artística y realidad se fusionan. Y aquí está la clave, lo más importante es que el personaje significa la irrupción de lo sorprendente, aquello que desde el interior de la realidad más corriente surge de manera ilógica, como una anacronía, deshaciendo las pautas admitidas. Valencia representa la espontaneidad, la capacidad inventiva de realidades populares, folklóricas, tradicionales y vive en un imaginario que es su realidad. Los títulos que emite su Academia, el artilugio que suplanta al toro, representan un nudo de realidad y fantasía que desentona de la normalidad. El peso de lo cotidiano o de lo normal queda abierto, pero no hay un compromiso del observador. Éste difiere su efecto. Parece como si el cambio subjetivo no se diera inmediatamente, como si la actitud observadora predominase, bastándole recoger lo sorprendente que surge de manera natural de la realidad. No se compromete, pero aprecia infinitamente su conocimiento. El aprecio se guarda para combatir, tiempo después, la hostilidad de la vida urbana y laboral en París. Es decir, la actitud de observador consciente de la distancia se completa con la recuperación posterior. El viajero se desdobra en un archivero. El desnivel entre ambos personajes es notable: el cronista sabe englobar al “académico” en su saber y lo importante se encuentra en ese reconocimiento que su sensibilidad ha sido capaz de extraer o descubrir. No es la primera vez en estos textos que la atención del cronista es sorprendida al descubrir en la vida el reflejo de un referente artístico: lo que primero observa con alborozo, al dejar atrás Francia, es el hablar de una joven vasca en el que reconoce la huella de las zarzuelas.

Esa capacidad de transformación inusual se vuelve a encontrar en el episodio del cine, en el que culmina el protagonismo del Valencia. Es otra muestra de cómo lo sorprendente se puede encontrar en formas cotidianas. En el contexto de una época guiada por las ideas de la modernidad y sus tecnologías (el cine como ejemplo idóneo) se cruza en el camino del cronista algo que desafía el orden de cosas. Se da una realidad en la que ese emblema de lo moderno es pensado de tal manera que rompe con la idea establecida y la combina con otras, desafía las formulaciones de actualidad, sus logros, dando origen a lo sorprendente. Una vez más la mezcla que se da en estas soluciones es donde se encuentra lo inédito, la invención. Por eso Carpentier está pendiente de los encuentros en los que espera descubrir

combinaciones originales. Los cruces que dan origen a formas culturales o sociales que supongan soluciones insospechadas para los niveles convencionales admitidos. Esta es la razón de que, aunque tengan algo de pintoresco, no son sinónimo de superficialidad, si bien, desde una perspectiva más sociológica, pudieran parecerlo.





II

**España en el pensamiento lingüístico,
el ensayismo y la crítica y teoría literarias de Alejo Carpentier**



Carpentier ante el lenguaje

LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ

ANA MARÍA GONZÁLEZ MAFUD

Universidad de La Habana

Alejo Carpentier es, posiblemente, uno de los escritores hispanoamericanos que evidencia mayor preocupación por el idioma en tanto instrumento de creación. Ese afán se vinculaba intensamente con su aspiración de que la novela alcanzase, en el Continente mestizo, una nueva dignidad artística. Vale la pena, pues, examinar cuáles fueron los ángulos desde los que se asomó a este asunto, sobre todo en cuanto a cómo lo abordó en sus consideraciones y a cuáles son, en sus rasgos más generales, los modos en que, por su parte, utilizó el idioma en su escritura.

En el ensayo “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana” se pone de manifiesto una reflexión que se proyecta hacia una serie de zonas específicas del lenguaje. La base conceptual de esa atención carpenteriana sobre el idioma no es sólo, ni predominantemente, de carácter estilístico, sino, más bien, de orden culturológico, es decir, Carpentier enfoca el lenguaje como *concreción de la cultura* y es en tal sentido que le resulta de vital importancia para la creación novelística. En efecto, apuntaba el gran narrador:

Un idioma no es solamente “el conjunto de palabras y modos de hablar de un pueblo o nación” —como lo define, en su capítulo primero, el Epítome de *Gramática* de la Real Academia. Un idioma es, fuera de lo fonético, fuera de lo ortográfico, el medio de expresión que ha sido perfeccionado, matizado, durante siglos, por el alma de un pueblo. Traduce su carácter, sus

recónditas aspiraciones, su idiosincrasia. Se afianza en la historia, en la literatura, en el patrimonio espiritual de una raza o conglomerado humano¹.

Esta perspectiva suya, por lo demás, se relaciona con una fuerte tradición humanista que, desde el Romanticismo, con su visión del lenguaje como manifestación del alma nacional, hasta las reflexiones de Benedetto Croce, defensoras, quizás con exceso de pasión, del profundo sentido estético del lenguaje, son un legado importante del pensamiento del siglo XIX a la centuria en que Carpentier desarrolla su escritura.

Una preocupación central del escritor, por lo demás, tiene sus raíces más hondas en las décadas del veinte al treinta del siglo XX. Se trata de la cuestión del léxico que necesita el novelista latinoamericano para poder expresar con eficacia su propia realidad. Carpentier aboceta un balance histórico de cómo fue evolucionando el forcejeo con el lenguaje, en lo que se refiere a la ampliación del léxico, en función de una novela latinoamericana más realista y renovadora. No se trataba, en el fondo, de una necesidad de *nombrar las cosas* de una realidad cultural cuyos patrones de escritura son, hacia 1930, todavía europeos. Por el contrario, el asunto era *convertir en artísticamente funcionales* –es decir, capaces de dignidad literaria– un nutrido grupo de vocablos del castellano de América. Era, como el propio Carpentier señala, una preocupación puesta al orden del día por la llamada *novela de la tierra*. Ciertamente, no había sido sólo una aspiración de los novelistas de esa temática, sino que también se había hecho evidente en la *novela de la Revolución mexicana*, que, tal vez, atrajo menos la atención de Carpentier².

Así pues, el primer punto de mira del novelista cubano es la cuestión del léxico, el caudal de americanismos que resultan, desde luego, de suma importancia para reflejar la realidad hispanoamericana, puesto que *denotan* zonas objetivas específicas de nuestro continente, y, sobre todo, con mayor frecuencia *connotan* matices de significación –usualmente de amplia dimensión cultural–, que tienen que ver directamente con idiosincrasias y, a la postre, con modos de ver el mundo. El léxico, pues, es una manera de *constituir* la realidad hispanoamericana en la realidad textual específica de una obra literaria. Así, dirá en *Écue-Yamba-O!*:

Al cumplir tres años, Menegildo fue mordido por un cangrejo ciguato que arrastraba sus patas de palo en la cocina. El viejo Beruá, médico de la familia

¹ Alejo Carpentier, "El problema de la lengua universal", *Letra y solfa (Literatura. Poética)*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, t. 8, p. 156.

² En todo caso la leyó poco, pues en 1956 manifestó una opinión que no permite pensar que tenía muchas noticias de la producción novelística inspirada en la Revolución mexicana; reflexionando acerca de la novela y la historia, escribía: "De la prodigiosa revolución mexicana, con sus personajes shakesperianos, su decoración fabulosa, sus peripecias casi legendarias, apenas si nos queda *Los de abajo*, de Azuela, que no alcanza, ni con mucho, a traducir la atmósfera casi increíble de los acontecimientos". *Vid.* Alejo Carpentier, "La novela y la historia", *Letra y solfa (Literatura. Poética)*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, t. 8, pp. 231-232.

desde hacía cuatro generaciones, acudió al bohío para “echar los caracoles” y aplicar con sus manos callosas tres onzas de manteca de majá sobre el vientre del enfermo³.

Incontables ejemplos habría sobre esto en la escritura del gran narrador cubano; baste uno, bien que muy breve, para evidenciar el peculiar sentido de construcción estilística: “Nosotros no usamos de bromas ni mixtificaciones para llevar adelante nuestra lucha. Y, acriollando el tono: los verdaderos revolucionarios no son hombres de guachafitas, bochinchés y mariqueras”. Obsérvese que Carpentier, quien, como se verá más adelante, renuncia muy pronto al reflejo supuestamente realista de la palabra hablada para proyectarse en un lenguaje narrativo peculiarmente suyo, indica que el tono del personaje se acriolla, pero esa transformación se produce esencialmente a través de una secuencia léxica, la cual no sólo consiste en una acumulación de americanismos, sino que, de hecho, se trata de vocablos de intenso sabor popular y aun populachero.

Para él, esto es particularmente necesario en lo que se refiere al mundo de las cosas y, por supuesto, a la descripción de lo específico americano, descripción que en él llegó a convertirse en una verdadera obsesión creativa. De aquí que Carpentier señale en una entrevista para la Radio Televisión Francesa: “Pero usted puede observar que generalmente los pasajes más cuidados, siempre, en mis novelas (como un capítulo en *El siglo de las luces*), son descripciones de la naturaleza, conchas, frutas, estado del clima, árboles, vegetación, en fin, todo lo que puede dar la idea de qué cosa rodea al hombre”⁴.

La descripción como concentración del texto en función a la vez denotativa-connotativa, exige, desde luego, una tensión especial del léxico. En la idea de Carpentier, la creación literaria hispanoamericana consiste, ante todo, en una capacidad de dotar de vida artística tanto al ámbito nuevo de estas tierras como a las palabras que lo describen:

[El escritor y el novelista] comprenden el lenguaje de las masas de hombres de su época. Están, pues, en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo, de darle una forma —sobre todo, *darle una forma*— ejerciendo una suerte de chamanismo, es decir, de puesta en lenguaje audible de un mensaje que, en su origen, puede ser titubeante, informe, apenas enunciado, y que llega al intérprete, al mediador, por bocanadas, por arranques, por aspiraciones⁵.

Darle una forma, esta expresión es fundamental para comprender simultáneamente la actitud de Carpentier ante la literatura hispanoamericana y,

³ Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-O!*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, p. 5.

⁴ Alejo Carpentier, “Entrevista en Radio Televisión Francesa”, *Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 90.

⁵ Alejo Carpentier, “Papel social del novelista”, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 178.

también, ante la lengua. Pues resulta obvio que, para Carpentier, el lenguaje, antes de que haya alcanzado una funcionalización en el texto literario, *carece de forma*, es decir, de alcance estético.

De modo que el escritor hispanoamericano, en su discurso artístico, da vida cabal tanto a la realidad continental como al propio idioma de estas tierras: "El novelista latinoamericano tiene que empezar a nombrar las cosas: situarlas en el paisaje universal e incorporarlas a la cultura del mundo entero"⁶.

Se trata, en fin, de esa percepción ya aludida de la lengua como entidad de la cultura más que como hecho autónomo apoyado sobre un sistema más o menos cerrado de signos. Y si el artista hispanoamericano viene a ser un *shamán* a la vez del lenguaje y de su realidad, entonces su misión es verdaderamente esforzada y riesgosa, por orientarse a una doble creación, cuyo dinamismo interno, posiblemente, haya llevado a Carpentier a convertirse en uno de los más apasionados admiradores del barroco en nuestras tierras. Pues de doble creación hay que hablar en el sentido de que, sin la menor duda, este narrador ha construido, a la vez, un universo novelístico y un lenguaje para ese universo, lenguaje que estará constituido por integraciones audaces de variantes léxicas regionales en un único léxico imaginado, como por un contrapunteo singular y, a veces, ultraculto, entre el lenguaje del Nuevo Continente y el lenguaje no de Europa, sino de ciertas realizaciones literarias del Viejo Continente. Pero sobre este aspecto regresaremos más adelante.

Por eso Carpentier le confesaba a la destacada narradora mexicana Elena Poniatowska algo que conviene citar *in extenso*, sobre todo porque se trata de ideas que aparecen también en textos más conocidos, como "Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana", pero que en esta entrevista tienen un mayor carácter de convincente espontaneidad:

Sí, el barroquismo me parece absolutamente necesario. Mire usted, cuando se habla del pino de Heine, por ejemplo, todo el mundo sabe lo que es un pino, como cuando se habla de un abedul; pero vaya usted a decirme lo que es una ceiba, lo que es una palma real, lo que es un árbol de América. El escritor tiene que empezar por describir cómo es ese árbol, cómo es esa palma, cómo es esa ceiba, ¿no?; y entonces, a partir del momento en que describe, cae en algo que ha sido una constante latinoamericana: *el barroquismo*. Es decir, tiene que detallar, pintar, darle a uno la sensación del peso, consistencia, color de los objetos y cubrir enormes superficies que son las que a mi juicio equivalen a los altares del barroco mexicano [...], que me parece que corresponden a un estilo necesario. Por lo tanto el novelista latinoamericano tiene que situarse en la posición de lo que William

⁶ Alejo Carpentier, "Hemos pasado del costumbrismo a la épica latinoamericana" [entrevistado por Elena Poniatowska], *Entrevistas*, ed. cit., p. 111.

Blake, en un admirable grabado que representa un perfil de hombre detrás del cual desfilaban distintos animales, ¿no?, llamaba: *Adán nombrando las cosas*⁷.

Según estas ideas, por tanto, hay que convenir en que el pensamiento estético de Carpentier tiene mucho que ver, precisamente, con la necesidad de *conformar artísticamente* el español literario en Hispanoamérica y por ello se entronca con una de las esencias profundas del barroquismo en nuestras tierras. Y es que la descripción multivalente, desde perspectivas varias y simultáneas, exige entonces una reiteración que, en última instancia, se relaciona con la perspectiva barroca. Ese horror al vacío –en este caso, el peor de todos, el *vacío de significado*–, concuerda en plena simultaneidad con el movimiento y dinamismo propio del barroco y, en cambio, contra lo que podría pensarse, éste, en tanto actitud estética, no es el que generaría *a posteriori* un tipo de lenguaje específico. La necesidad de que los signos en Hispanoamérica se conviertan en *texto* de cabal denotación y connotación resulta para él inseparable del barroquismo de su literatura: “Quizás, al pertenecer a un universo relativamente ignorado, el escritor latinoamericano se siente obligado a darles un nombre a las cosas, a darles una textura; eso explica la multiplicidad de los signos, que constituye la característica del estilo barroco”⁸.

Carpentier no sólo no era un lingüista, sino que hay que decir que su conocimiento en esta área era poco sistemático. Así, por ejemplo, en un ensayo de tan alta estatura como “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela hispanoamericana”, al comentar la invasión de préstamos lingüísticos que está sufriendo el español, emplea erróneamente términos técnicos de la Lingüística:

Se nos habla del *blinker*: “regulador del sistema de oxígeno”. Se dirá que si ya está traducido –“regulador del sistema de oxígeno”– ¿para qué decir *blinker*? *Blinker* son dos fonemas: “regulador del sistema de oxígeno” son trece sílabas, y hay que buscar un idioma lo más breve posible cuando se está volando a una velocidad supersónica⁹.

Pero que Carpentier creyese que el término “fonema” designase a la sílaba en inglés, por erróneo que sea, no es lo que interesa. No había por qué esperar que el gran narrador fuera además un especializado en Lingüística. Lo que importa es comprender la esencia de su reflexión sobre la lengua, más allá de las limitaciones técnicas de su expresión al respecto.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Alejo Carpentier, “El más célebre de los escritores cubanos: Alejo Carpentier: ‘En América Latina la literatura es una novedad!’” (entrevista por Daniel Albo), *Entrevistas*, ed. cit., 1985, p. 144.

⁹ Alejo Carpentier, “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela hispanoamericana”, *Ensayos*, ed. cit., p. 136.

Su idea de que el escritor hispanoamericano está creando su propio lenguaje, y no sólo en sentido estrictamente literario, lleva a Carpentier a advertir que, entonces, debe producirse un fuerte alejamiento entre el castellano hablado en el Nuevo Mundo y el de la Península, cuestión cultural que había ya preocupado a un intelectual como Andrés Bello. Se trata de que Carpentier, que en los primeros tiempos de su experiencia de lector y, luego, de creador literario, notaba que la novela de la tierra América Latina requería en un principio de glosarios (él mismo empleó uno en *Écue-Yamba-O!*); percibe más tarde, ya en la década del cincuenta, que poco a poco esos glosarios habían ido haciéndose inútiles. La instalación progresiva del americanismo en el núcleo mismo de la norma lingüística en diversos países del continente constituye un fenómeno que lo lleva a pensar en una desintegración futura de la unidad de la lengua castellana. Curiosamente, un asunto similar se había planteado en la época de la primera consolidación de las repúblicas hispanoamericanas recién constituidas, y ya un lingüista de la talla de Andrés Bello había tenido que ocuparse del asunto. Que Carpentier vuelva a prestar atención a este problema en su tiempo, que era precisamente el de la independencia literaria de Latinoamérica, permite pensar en la posibilidad de que, en efecto, el tema del lenguaje no haya sido ajeno a la cuestión de la independencia en América.

Esta preocupación, que aparece aquí y allá en sus obras, se expresa con nítida precisión en el antológico ensayo antes citado, en el que, nuevamente, se puede percibir también el empleo no muy especializado de un concepto como el de idioma, que obviamente confunde con el de *norma lingüística*:

Un profundo foso se ha cavado entre el español de América y el español de Europa [...]. Disponemos nosotros, en nuestro español de América, de unos giros elípticos, de expresiones, de estructuras verbales que están creando, no diré un idioma, sino varios idiomas americanos destinados a fusionarse, a integrarse en un habla continental a medida que pasen los años. Hay ya un idioma mexicano, un idioma cubano, un idioma venezolano —hermanos— que visiblemente están intercambiando giros y locuciones. Cualquier venezolano de hoy comprende los cubanismos, como cualquier cubano entiende los venezolanismos. Muchas locuciones argentinas, a través de canciones (el tango), se han integrado a nuestro idioma cotidiano: si no las usamos, las entendemos[...]. El americanismo ha desalojado al casticismo en nuestro continente, además de que hoy todo casticismo idiomático es imposible para nosotros. Esto constituye una suerte de decadencia del idioma —dirán algunos—, porque al fin el castellano, el hermoso castellano, la gran tradición común, ¿no habría que tratar de conservarla a toda costa?¹⁰.

Desde luego que estas ideas invitan a una reflexión. Por una parte, Carpentier percibe un proceso de posible disgregación, en la medida en que las normas

¹⁰ Alejo Carpentier, "Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana", *Ensayos*, ed. cit., p. 131.

lingüísticas nacionales de Hispanoamérica se consolidan, para adquirir perfil exacto, justamente en las literaturas nacionales. Ya en 1944, Ramón Menéndez Pidal dedicaba a este problema su discurso "La unidad del idioma", donde citaba estas palabras de Rufino José Cuervo, precisamente originadas en esos glosarios que estaban acompañando a obras de la literatura hispanoamericana:

Hoy sin dificultad y con deleite leemos las obras de los escritores americanos sobre historia, literatura, filosofía; pero en llegando a lo familiar o local, necesitamos glosarios. Estamos, pues, en vísperas (que en la vida de los pueblos pueden ser bien largas) de quedar separados, como lo quedaron las hijas del Imperio Romano: hora solemne y de honda melancolía¹¹.

Lo interesante, por lo demás, es que Menéndez Pidal advertía que la literatura, justamente, era un factor decisivo en la disolución de una gran comunidad lingüística, y sugería que la desaparición de la literatura latina había contribuido no poco a la fragmentación del latín¹². Es apasionante notar que Carpentier tiene una convicción semejante, pero de más ancho aliento, por cuanto no considera que el único elemento cohesionador es la literatura, sino la *cultura toda*, incluida aquella que corresponde a los sectores más democráticos de la creación cultural, como, en nuestro tiempo, la canción popular, la cual, de país a país, tiende a familiarizar a los usuarios de una norma lingüística con las otras normas del español, de modo que un mexicano entiende qué significa el término cubano *guagua*, mientras que la calificación, de relumbré lunfardo, de "flaca, cané y escandallada" puede también ser más o menos comprendida gracias a la difusión del tango en el Caribe hispanohablante.

En efecto, Carpentier advierte una tendencia subterránea de valor centrípeto: las normas lingüísticas se interrelacionan por la vía de una comunicación profunda entre las naciones hispanoamericanas, interrelación en la cual la cultura y, por ende, la literatura, tiene un papel decisivo. Esto significa que el casticismo, comprendido como adscripción de los hablantes y de toda escritura a un modelo único, el de Castilla, se hace imposible, pero no solamente para América. Lo que sugiere Carpentier es que el español, en tanto idioma universal, se dinamiza en la medida en que deja de girar alrededor de un centro único: "Ya que hablamos de lenguas, añadiré que la gran realidad de la lengua española se encuentra hoy en día en la literatura hispanoamericana"¹³. Y esta visión, esencialmente móvil y cambiante, se entronca directamente con la médula de su pensamiento sobre el barroco como expresión cultural típicamente americana y, también, española. Esta concordancia perceptible hace de sus reflexiones sobre el lenguaje, como de algún

¹¹ Apud Ramón Menéndez Pidal, "La unidad del idioma", *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa Calpe, 1955, 3ª ed., p. 173.

¹² Cfr. Alejo Carpentier, "La unidad del idioma", ed. cit., p. 192.

¹³ Alejo Carpentier, "Alejo Carpentier, un cubano barroco" [entrevistado por Michel Boujut], *Entrevistas*, ed. cit., p. 154.

modo hemos sugerido antes, no un sector autónomo de su pensamiento, sino una parte inalienable de su visión de la cultura del mundo iberoamericano.

Pero la interrelación entre el español peninsular y el americano, la posibilidad de un abismo creado precisamente por el desarrollo de la imagen y comprensión de la realidad continental, así como por la evolución ascendente de la literatura, no le impiden considerar los nexos profundos que, en buena medida, son paradójicos, al menos en apariencia. Se trata de lo que Menéndez Pidal caracterizara en términos de que “el español peninsular toma a veces direcciones neológicas cuyas particulares, mientras el español americano conserva muchos arcaísmos olvidados en la Península”¹⁴. Y es que, contra lo que pudiera esperarse de naciones “nuevas”, el español americano en ocasiones ha resultado más conservador que el de la propia península. Por eso, con su vitriólica ironía, Miguel de Unamuno arremetía contra José Vasconcelos cuando advertía contra el excesivo prestigio de neologismos que, al fin y al cabo, podían ser sumamente efímeros:

Ese fantástico fantaseador mejicano (sin x) que es Vasconcelos, el de la raza cósmica, salió una vez criticando el *Diccionario* oficial de la lengua castellana por estar lleno de palabras arcaicas –que por lo común no lo son sino en ciertas regiones– y castizas, en vez de estar abarrotado y atiborrado de términos técnicos, de neologismos científicos de física, química, biología, zoología, sociología y demás logías. Neologismos que además cambian y se renuevan a cada paso. ¡Aviados habríamos de quedar si se hiciesen con tal criterio los diccionarios!¹⁵.

Carpentier no cae en el error de Vasconcelos, ese mexicano con x arcaica que protestaba porque el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* tuviera demasiados arcaísmos. Por el contrario, tiene una conciencia muy clara de la antigua raigambre de su léxico americano, y lo utiliza así con plena conciencia, algo que hay que traer a colación para subrayar su interés por el léxico. Le dice a Alexis Márquez:

Casi todas las voces desusadas que halla usted en mi obra se encuentran en Cervantes o en la picaresca española. Pero ocurre que, en América Latina, hablamos un español más puro, más castizo que en la misma España. Lo que se da por americanismos son, en realidad, palabras de muy antigua raigambre española que, pasadas al habla popular de América Latina, se presentan hoy como localismos y americanismos¹⁶.

La paradoja es palpable y agrega otro componente importante al problema del lenguaje que debe enfrentar el escritor hispanoamericano. Pues no se trata

¹⁴ Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 210.

¹⁵ Miguel de Unamuno, *Visiones y comentarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1957, pp. 30-31.

¹⁶ Alejo Carpentier, “Nueve preguntas a Alejo Carpentier” [entrevistado por Alexis Márquez Rodríguez], *Entrevistas*, ed. cit. p. 168.

solamente de obrar con un lenguaje que debe alcanzar su forma artística partiendo del caos fecundo de un mundo cultural donde las denotaciones y connotaciones todavía están por consolidarse: a ello hay que añadir la necesidad de trabajar con un léxico con importantes sectores que se asientan en un estrato temporal que, para el hispanohablante peninsular, corresponde a un pasado tan nebuloso que no es ya reconocible, de modo que la palabra castiza, por remota, parece netamente un "neologismo americano".

Carpentier, sin dudas, carecía de una formación de lingüista: tenía, sencillamente, la muy aguda sensibilidad del artista de la palabra, y ello le permite comprender un problema de peraltada magnitud para la literatura de Hispanoamérica y para los lectores de ambas orillas del Atlántico. Eso le facilita escribir frases como "entre llantos y plantos"¹⁷, donde sitúa juntos el término actual y su origen arcaico.

Pero, otra vez hay que subrayarlo, la presencia del arcaísmo revitalizado, del pasado que se incorpora libremente a la contemporaneidad y se alza en la imagen misma de la cultura, este fluir especial y paradójico del pretérito en la zona del presente, y esa necesidad del discurso actual de jalonarse con signos del pasado, ¿no es otra de las esencias estilísticas del barroco? Indudablemente, sí; y de nuevo hay que constatar que la reflexión carpenteriana sobre el lenguaje desemboca en la consolidación de su manera de concebir el barroco como *actitud creativa* en la cultura hispanoamericana.

El neologismo, al que se refería Menéndez Pidal, tampoco escapa a la reflexión de Carpentier, por cuanto representa otro peligro palpable para la escritura, en tanto provoca una multiplicación de normas especializadas y jergas que Carpentier denomina, de nuevo, *idiomas*. Es así que señala con cierta acritud:

La creciente complejidad de las técnicas, la tendencia a la especialización, han creado una infinidad de términos, de expresiones nuevas, que hubieran sido tan ininteligibles para nuestros abuelos como las palabras «radar» o «televisión». Dichos términos, dotados a menudo de una fonética de trabalenguas, son necesarios. Responden a una necesidad de rápido entendimiento entre los especialistas, ofreciendo definiciones concisas o indicando la trayectoria a seguir en el cabal cumplimiento de una práctica determinada [...]. Lo grave está en que esa necesidad ineludible tiende a crear idiomas dentro del idioma, haciendo que el lenguaje del filósofo, por ejemplo, se haga tan ajeno al lenguaje del médico como es ajeno a este último el lenguaje de un compositor de música, y esto tiende a generalizarse en todas las esferas de la actividad humana¹⁸.

¹⁷ Alejo Carpentier, *El recurso del método*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1974, p. 154.

¹⁸ Alejo Carpentier, "Una actitud razonable", *Letra y solfa* (Literatura. Poética), La Habana, Letras Cubanas, 2001, t. 8, pp. 147-148.

Por estas razones, su consideración del lenguaje, fundamental para un escritor de su rigor y de su obsesión creadora, no deja de tener en cuenta todas las asechanzas principales que puede encontrar en su camino el escritor hispanoamericano de su momento. Pues, si tan difícil y complejo es este tiempo en que el idioma se fragmenta y estalla, y, por otra parte, está a la espera de las múltiples escrituras que deben darle forma eficiente y estatura cultural, entonces, se pregunta Carpentier, “¿qué idioma es inteligible, hoy, al escritor? Un lenguaje sobre el cual ejerce cierto influjo, un lenguaje que sigue siendo claro, que le es todavía perfectamente legible. ¿Qué lenguaje es ese? El de la historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo”¹⁹. Entonces el lenguaje inteligible es aquel sobre el cual el escritor puede ejercer su propio influjo; y en esta categoría no entra solamente, por supuesto, el lenguaje de la historia, sino también aquel que se convierte en materia artística, en substancia del signo literario.

Hay que apuntar que no se trata meramente de una declaración de *compromiso del escritor*, sino también de la actitud de *escucha* ante el fenómeno plurívoco de la sociedad contemporánea, pues “hace cien años, el individuo tenía menos tendencia que ahora a sumirse en lo colectivo, a formar cuerpo con la urbe y con la época, a ser constante juguete de la ‘alteridad’”.

En esas reflexiones suyas sobre el lenguaje, no hilvanadas en un *corpus* sistemático, Carpentier está pidiendo una sensibilidad particular en la percepción lingüística del escritor hispanoamericano, sensibilidad que debe aparejarse con una conciencia de los problemas y deberes lingüísticos de una escritura que aspire realmente a la configuración de una identidad cultural hispanoamericana de alto vuelo. Por eso enfatiza que “ante el novelista de nuestros días surge una dificultad, yo diría insólita, como es el lenguaje de la obra”²⁰. La cuestión del lenguaje lleva implícitas otras problemáticas, como son la actitud estética misma –para Carpentier, el barroco, inseparable de la cultura hispanoamericana–, la interrelación del escritor con la sociedad que transforma cotidianamente el lenguaje mismo, y, también, desde luego, la estructuración misma de la escritura.

Sobre la estructuración, tal como Carpentier la concibe, es necesario remitirse, más que a sus textos de reflexión, a su creación literaria propiamente dicha. En este sentido, cabe observar, al menos a vuelapluma, algunos aspectos de un interés fundamental.

La primera cuestión ha sido mencionada ya en algún momento de estas consideraciones: en términos de su propia escritura, la sensibilidad estrictamente lingüística de Carpentier se orienta sobre todo al trabajo con el léxico, y,

¹⁹ Alejo Carpentier: “Papel social del novelista”, *Ensayos*, ed. cit., p. 177.

²⁰ Alejo Carpentier, “Platicando con Alejo Carpentier” [entrevistado por Yuri Daskévich], *Entrevistas*, La Habana, ed. cit., p. 181.

especialmente, en lo que se refiere a su tratamiento significativo, en determinados momentos señalados, con medios que pudiéramos denominar “en cascada”, cuando la descripción del entorno americano le exige una acometida simultánea, por distintos ángulos verbales y perspectivas de connotación, de un mismo objeto de descripción. En esos casos, la acumulación –(neo)barroca– de vocablos que, a veces, corresponden a regiones latinoamericanas diferentes y aun distantes, tiende no tanto a definir un concepto como a precisar el dinamismo de una percepción, en un afán descriptivo que, a la vez, resulta febricitante y cartesiano, porque su multiplicidad aparente se dirige a establecer con nitidez una imagen de lo americano esencial, en un interés por delinear, por rescatar para la razón –ya sea esta conceptual, ya sea intuitivo-imaginal– los perfiles de una realidad que, como él insiste hasta la saciedad, no puede ser ni percibida ni disfrutada desde los tradicionales patrones europeos. Véase el siguiente pasaje donde, a la vez, se aprecia la cascada de vocablos que persiguen construir una forma a través de la escritura, y, también, la evidencia de esa búsqueda de explicación de lo americano:

Y hasta en los atrios de iglesias se instalaban puestos de guarapo fuerte, charanda cocuy y aguardiente. Eran días de anochecer para amanecer y de amanecer para anochecer, en que las cofradías tradicionales remozaban, con rafias y plumas de garza, collares de hechiceros, trajes de diablos, tiburones de cartón, serpientes de resortes, hombres-gavilanes, hombres-caballo, hombres-tarascas, de mamarrachos atuendos, viejos juegos heredados del África o de tan antiguos rituales que *sus intenciones primeras se perdían en las milenarias noches de aborígenes*. Hubo, en medio de danzas, serpentinas, certámenes, reinas de belleza, coronas de cartón dorado, gigantes y cabezudos, turbantes y zancos, una larga semana de gozo, remeneos, ritmos, regustos y borracheras. [Las cursivas son nuestras.]

A lo largo y ancho de su narrativa, hay que observar la maestría con que el escritor maneja los americanismos, tanto los de sello hispánico arcaizante como los que lo son propiamente hablando, por provenir de estratos amerindios o afroamericanos. En este último caso, *Écue-Yamba-O!* es naturalmente un ejemplo nítido, mientras que sería difícil hallar una narración suya donde el americanismo no aparezca tratado con una agilidad de conocedor absoluto, aunque, ciertamente, en esa línea se destacan particularmente *El siglo de las luces*, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*.

Se trata, por momentos, de una voluntad de integración sociolingüística tanto como estilística, pues Carpentier, como pocos escritores hispanoamericanos, logra probar con la escritura su propia afirmación de que las diversas normas lingüísticas del español de América tienden, por la vía de la comunicación histórico-cultural, a confluir hacia una capacidad general de comprensión, de zona a zona, aun siendo tan distantes como el Caribe y el Río de la Plata. Esta capacidad suya, o, mejor, esta su voluntad de integración lingüística, ha sido comentada por

diversos críticos, como Luisa Campuzano, y alcanza su más intensa escritura en su novela *El recurso del método*, en que, tratándose de una acción ubicada en una hipotética nación hispanoamericana, se habla con vocablos de varias de ellas. Es una orientación de estilo que ya había utilizado Martí, en particular en el discurso en homenaje de Simón Bolívar, donde, refiriéndose a los tiempos en que se gestaba la independencia hispanoamericana del yugo colonial, habla de “la cólera baja, la del gaucho y el roto y el cholo y el llanero”²¹, denominaciones diversas para el hombre más pobre de diferentes regiones del imperio español en América que resultan concordantes en cuanto a la humildísima ubicación social de los así denominados; pero esta orientación en Carpentier alcanza un relumbre magnético, un paroxismo semántico, una intensidad dinámica, que son una muestra nítida de lo que él entendió por escritura barroca en la Hispanoamérica contemporánea. Así, hay una evidente elección lingüística en la obra carpenteriana, derivada, según se evidencia en sus afirmaciones sobre el lenguaje, de una voluntad de estilo. Ante el caudal léxico del castellano, Carpentier elige tener en cuenta los americanismos: al principio, en *Écue-Yamba-O!*, con timidez que se proyecta en un glosario explicativo, más adelante, con la soltura de quien sabe que está utilizando elementos lingüísticos de su propia identidad. Esa elección implicó, como es obvio, algo muy profundo en la construcción de su edificio narrativo. Refiriéndose a las relaciones entre lenguaje y estilo, y a los procesos de selección de escritura por un artista, Stephen Ullmann afirmaba con razón:

Hay, no obstante, otras situaciones en que un escritor puede tener que hacer una elección que lo “comprometerá”, en el sentido existencialista de ese término: una elección que determinará de una vez para siempre uno de los rasgos fundamentales de su estilo, y que afectará así a la contextura entera de su obra²².

Y, sin embargo, los americanismos propiamente dichos no sobreabundan en su narrativa. Están situados estratégicamente, aquí y allá, nunca como oropel de feria, sino siempre como exacta indicación del *hic et nunc* de una narrativa enmarcada en todo momento en la cultura hispanoamericana. En este sentido, la más explícita y directa de sus novelas en cuanto al empleo de americanismos es *El recurso del método*, donde una y otra vez contraponen estos vocablos entre sí, sin precisión de zona lingüística, en un verdadero *ajaco* de términos de las más diversas regiones del Continente. Esta cualidad llega a su más alta intensidad cuando el General Hoffmann se hunde en una ciénaga y su grito de desesperación consiste en una multiplicada sinonimia de americanismos equivalentes: “Una sogá... Una reata... Una correia... Sáquenme de aquí... Pronto... Una sogá... Una

²¹ José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 8, p. 244.

²² Stephen Ullmann, *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1977, p. 163.

reata... Una cabuya..."²³. Por lo demás, *El recurso del método* evidencia la más fuerte concentración de americanismos de toda la obra carpenteriana por una razón estilístico-temática muy importante. Y es que, en esta novela confluyen, según se ha dicho, americanismos de las más variadas regiones, como chueco, guarango, chácharo, pinche, taguaras, minyules, zamuritos, cachunde, guarapo, mitote, chango, cujés, ñapa, huarache, taco, cholos, zaperoco, toácala, campera, totuma, cumbia, capacho, charanda, guachafita, tuna, maguey, bochinche, y otros muchos. Y todo ello está puesto en función de la construcción de una realidad americana que pudiéramos llamar *suprarregional*, es decir, válida para toda América Latina. De aquí que converjan localismos desde México hasta Brasil y Argentina, como si la mísera república del Primer Magistrado fuera una representación de todos los países latinoamericanos. El léxico, por tanto, adquiere aquí una funcionalidad definidamente literaria y caracterizadora no ya de una norma lingüística, sino de una macrocultura regional, cuya historia más general se representa en el texto narrativo.

Hay, por otra parte, en esa novela tan especial una voluntad de contraposición de series léxicas americanas con otras europeas, como se hace evidente en el siguiente pasaje: "La batalla había sido, en realidad, la de César contra Ariovisto, empezándose por fregar, con la infantería, a los inditos y negros, mal armados, que se habían sumado a los revolucionarios —para César eran vénetas, marcomanes, hérulos, triboques...; para nosotros, guahíbos, guachinangos, bochos y mandingas—" ²⁴.

Es necesario, por lo demás, tener en cuenta que, por momentos, el americanismo forma parte de un entramado narrativo en el cual se diseña un contrapunto con otras series lingüísticas, como cuando en *El recurso del método* se percibe, aquí y allá, una contraposición entre los americanismos, integrados básicamente por nombres comunes, y los nombres propios extraídos de grandes monumentos de la narrativa europea. De este modo, el huarache, el antojito, el elote, el zanco, se levantan y dialogan, a la manera en que Bajtin concebía el diálogo en la novela, con referencias a Madame Verdurin y su salón, a la pintura de Elstir, a la sonata de Vinteuil. Americanismo popular y refinamiento proustiano *fin de siècle*, aquí se organiza un diálogo tácito a nivel de lenguaje mismo, diálogo de una riqueza tal, a la vez literaria y lingüística, que constituye uno de los atractivos intensos de la obra de Carpentier.

Asimismo, hay que decir que su cuidadosa utilización de la sintaxis²⁵ trasciende ya lo estrictamente lingüístico, para conformar *estructuras netamente*

²³ Alejo Carpentier: *El recurso del método*, ed. cit., pp. 160-161.

²⁴ Alejo Carpentier: *El recurso del método*, ed. cit., p. 69.

²⁵ Cfr. el penetrante estudio realizado al respecto por Luis Enrique Rodríguez en "Semejante a la noche: paralelismo y contraste", en *Alejo Carpentier, tres relatos, tres análisis lingüísticos*, La Habana, Editorial

semióticas de carácter estilístico-literario, que, por tanto, son objeto de estudio de la semiología literaria.

En ese mismo interés por la estructuración del texto puede notarse la obsesión del creador por obtener el más alto nivel posible de expresividad y, por lo mismo, de veracidad comunicativa en términos de concordancia con la sensibilidad y los hábitos del hombre contemporáneo. Esto lleva a Carpentier a cuestionarse formas de construcción del diálogo. Lo interesante, sin dudas, es que su acercamiento al problema de la estructura dialogal no es solamente literario sino, en primera instancia, lingüístico. Por ello reflexiona particularmente acerca del habla y sus características en el diálogo:

El lenguaje hablado procede por elipsis. Los interlocutores se entienden a medias palabras, en virtud del mutuo conocimiento de ciertos tópicos. El simple remedo del modo de hablar de un amigo desencadena un mecanismo cibernético que reduce una conversación a sus puntos esenciales, dentro de una prodigiosa economía de vocablos. A la pregunta se responde con otra pregunta. A la manifestación de una inquietud, con una enumeración de hechos. Las palabras se siguen, a veces, sin artículos ni conjunciones; se aglutinan; conducen a una carcajada que sustituye al comentario. Esto, sin hablar de los disfraces del pensamiento²⁶.

Es innecesario comentar la percepción carpenteriana del juego de roles dialogal y su elipsis, característica que, en efecto, es lingüísticamente esencial. Pero lo verdaderamente interesante es la consecuencia de esa percepción lingüística en el estilo del escritor, quien señalara en una de sus entrevistas: "Yo, en mi último libro, he prescindido totalmente del diálogo. El diálogo tiene un ritmo, una manera, un movimiento elíptico, que la mayoría de los novelistas no han podido apresar"²⁷. Lo cierto es que, evidentemente, la narrativa de Carpentier renuncia a la ficción del diálogo directo y apela a una referencia oblicua al diálogo, de manera que, de hecho, sólo se captan de forma indirecta las palabras de cada interlocutor.

Ahora bien, esa misma reticencia en cuanto a la representación literaria del diálogo lo conduce a la construcción de un modo de integrar las voces en la novela donde el timbre del personaje es generalmente referido, no citado directamente, y donde el párrafo se convierte en espacio en el cual se amalgaman, sin confundirse

de Ciencias Sociales, 1997. En dicha investigación se evidencia que la sintaxis carpenteriana utiliza con eficacia estilística extraordinaria diversas estructuras en paralelismo y en contraste que se convierten en verdaderas *figuras* del estilo. Apoyada en lo estrictamente lingüístico, esta organización de la escritura lo trasciende para alcanzar el nivel del *signo literario* propiamente dicho, al menos en la manera en que lo ha descrito el semiólogo Jürgen Trabant en su *Semiología del signo literario*, Madrid, Gredos, 1975.

²⁶ Alejo Carpentier, "Una actitud razonable", *Letra y solfa (Literatura. Poética)*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, t. 8, p. 188.

²⁷ Alejo Carpentier, "Los pasos encontrados" [entrevistado por Joaquín Santana], *Entrevistas*, ed. cit., p. 188.

nunca por completo, las voces de los personajes, a veces en un paralelismo sugerido que insiste en una cualidad, por así decirlo, *sinfónica* del texto carpenteriano:

Creen que con un cambio –el eterno Mito del Cambio– se va a enderezar lo torcido... Piensan que tal vez nos estamos apolillando, que estamos resultando un poco “*vieux jeux*” –gemía Peralta, mientras el Mandatario volvía a una idea fija que, desde hacía días, le desasosegaba el ánimo: – Imbécil que fui en no tumbar al Estudiante, ahí, cuando lo tuve delante, como te veo ahora.

Al integrar voces diversas en un mismo párrafo, donde, además, las aguarda y maneja la propia voz del sujeto narrador, el diálogo queda convertido en una especie de texto referido, como eco filtrado continuamente por la percepción y manipulación del narrador. Esto, a no dudarlo, constituye uno de sus más nítidos rasgos de estilo.

Otros elementos de interés pueden observarse en el tratamiento carpenteriano del lenguaje. Su frecuente utilización del pretérito de subjuntivo –en situaciones en que, comúnmente, se emplearía el copretérito o el antecopretérito de indicativo–, que matiza una y otra vez el texto de ciertos valores de difuminación semántica, de atenuación de la afirmación indicativa, han sido notados desde un principio, y es un uso que puede constatarse no sólo en su narrativa sino también en su ensayística.

Por otra parte, la refinada carga de contenidos culturales que una y otra vez jalonan sus textos podría hacer pensar que Carpentier no se interesa por los coloquialismos. Esta idea, por lo demás, sería ya rechazada por las mismas consideraciones antes expuestas en cuanto al empleo decidido de americanismos por el escritor; sin embargo, hay momentos en que, con toda evidencia, Carpentier apela al coloquialismo, como cuando en *Concierto barroco* pone en boca de uno de sus personajes la siguiente expresión: “Y los que tienen plata no aman las revoluciones... Mientras que los *yos*, que somos muchos y seremos *mases* cada día...”²⁸; del mismo modo capta un coloquialismo de La Habana de los años setenta, anacrónicamente utilizado en una situación de La Habana anterior a los años cincuenta: “los cines *echaban* películas de Greta Garbo”²⁹.

Pero, asimismo, hay que señalar que Carpentier, en su obsesión por nombrar las cosas del mundo americano, evidencia claramente una actitud de carencia. Nos referimos a que, continuamente, procede como si el léxico del español, incluidos los americanismos, le resultase insuficiente a su obsesión por *denominar*, a la manera de un conquistador del siglo XVI. En efecto, una y otra vez apela a la

²⁸ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, La Habana, Arte y Literatura, 1975, p. 101.

²⁹ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, La Habana, Letras Cubanas, 1979, p. 141.

integración de lexías compuestas, como cuando escribe en *El recurso del método* “la desaparición-que-no-deja-huellas”³⁰ y “la idea del Sueño-sin-Despertar”³¹, o cuando dice “del no-saber-lo-que-traerá-el-día-próximo”; e igualmente en el relato *Los advertidos*, al referirse a “la Gran-Serpiente-Generadora”³². Esta integración es frecuentísima en su obra, no tanto en cantidad como en estrategia, vale decir: que aparece en momentos clave para singularizar tanto el significado como el hecho mismo al que se refiere, hecho que puede pertenecer a la esfera de los entes objetivos o a la de los movimientos psíquicos, según es el caso del segundo de los ejemplos anteriores.

La intensidad con que la construcción de lexías compuestas se presenta subraya la voluntad de crear un lenguaje que, en ciertos timbres y matices, resulta propio del artista. A ello se añade, en una dirección similar, el peculiar empleo de las mayúsculas para singularizar elementos que, de este modo, resultan únicos, propios del narrador, al devenir, precisamente, nombres propios. Así sucede en *El recurso del método*, donde se enfrentan el Magistrado y el Estudiante, ambos sin otro nombre propio que éstos, que, por la marca de la mayúscula, dejan en efecto de ser nombres comunes. Esto se advierte aquí y allá en toda su narrativa. Está en *El acoso*, por ejemplo: “la Biografía, de páginas abiertas, le había enseñado, por lo demás, a desconfiar de Príncipes y Grandes Señores”³³; aparece igualmente en *El siglo de las luces*: “Esta tarde habían nacido nuevas Torres Inclinadas, nuevos Pasos de los Druidas”³⁴; no falta en *Concierto barroco*: “y que, al fin, por Cozumel, en trueno de cañones y lombardas, había llegado la Verdadera Religión, con la pólvora, el caballo y la Palabra de los Evangelios”³⁵; asimismo se identifica en *Los pasos perdidos*: “la Convivencia del Séptimo Día”³⁶. Esta sobreabundancia de los vocablos en mayúscula se vincula necesariamente con su concepción de que el escritor latinoamericano tiene que *nombrar y renombrar* las cosas de su mundo, de manera que pueda ser mejor comprendido por el público. Cada lexía compuesta, cada término “indebidamente” en mayúsculas, nos revela a Carpentier en ese oficio de denominación obsesiva, de individualización del mundo americano para lograr (y exigir) una mejor aprehensión por parte del lector.

Hombre de brillante escritura, escuchó con minuciosa devoción las voces de su tiempo para tomar el pulso a su materia prima. Y, al hacerlo, conformó

³⁰ Alejo Carpentier, *El recurso del método*, ed. cit., pp. 281-282.

³¹ *Ibid.*, p. 301.

³² Alejo Carpentier, *Los advertidos*, en Alejo Carpentier, *Novelas y relatos*, La Habana Ediciones Unión, 1974, p. 408.

³³ Alejo Carpentier, *El acoso*, en Alejo Carpentier, *Novelas y relatos*, *ibidem*, p. 195.

³⁴ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, La Habana, Letras Cubanas, 1974, p. 66.

³⁵ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, ed. cit., p. 83.

³⁶ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, La Habana, Ediciones Unión, 1969, pp. 17-18.

meditaciones sobre el lenguaje que arrojan luz concentrada sobre su estilo como narrador, pero también sobre toda una época fundamental en la maduración progresiva de la literatura hispanoamericana y también, por qué no decirlo, del fundamento soterrado de nuestras culturas, el español de allende y aquende tantos océanos de historia y geografía.





La referencia compostelana en la teoría de lo real maravilloso de Alejo Carpentier

DARÍO VILLANUEVA

Universidade de Santiago de Compostela

La referencia compostelana en la teoría de lo real maravilloso de Alejo Carpentier que voy a analizar en las páginas siguientes no procederá del texto que, a estos efectos, se nos ofrecería como el más obvio. Me refiero, por supuesto, al magnífico relato "El Camino de Santiago", subtítulo "Auto sacramental" pero muy cercano a las pautas de la novela picaresca, cuyo primer manuscrito nuestro escritor fechó en 1952 –es decir, tres años más tarde de *El reino de este mundo*– aunque permanecería inédito hasta la publicación, en 1958, del volumen de lopesco título *Guerra del tiempo: tres relatos y una novela*.

Y no lo tomaré como referencia fundamental por más que allí el pícaro español Juan de Amberes, veterano de las guerras imperiales en los Países Bajos, decide huir de la peste que asola la ciudad del Escalda siguiendo la Vía Láctea camino de Santiago. Pero a este renacido Juan el Romero se le cruza en Burgos la tentación de ciertos mitos trasplantados desde Grecia y Roma a las Indias recién descubiertas, tal y como unos ciegos cantan mencionando la "portentosa historia de la Arpía Americana" o la isla de Jauja. Y aunque Juan está "prevenido como cualquiera contra embustes de indios, piensa ahora que ciertos embustes pasaron a ser verdades" (Carpentier, 2002: 87) para suerte de la ambición y la codicia de algunos españoles, abandona su piadoso designio de peregrinar hasta la tumba del Apóstol en pos de la gran perdonanza, prefiere caminar hacia el futuro más que hacia el pasado y hace caso, por ello, a la incitación que el romance de ciego le lanzaba (Carpentier, 2002: 86):

¡Ánimo, pues caballeros,
Ánimo pobres hidalgos,
Miserables, buenas nuevas,
Albricias, todo cuitado!
¡Que el que quiere partirse
A ver este nuevo pasmo
Diez navíos salen juntos
De Sevilla este año...!

En uno de esos bajeles, registrado bajo el nombre de Juan de Amberes nuestro protagonista llegará al puerto de San Cristóbal de la Habana, y durante el periplo los peces voladores que ve por vez primera le parecen justamente “un portentoso anunciador de Arpías americanas y tierras de Jauja” (Carpentier, 2002: 92).

Pero muy pronto las cañas se tornan lanzas, como manifiesta el hugo-note que, junto a un judío, correrán desde ahora la misma suerte de Juan: “reniega de estas tierras ruines, llenas de alimañas, donde el hombre, engañado por gente embustera, viene a pasar miserias sin cuento, buscando el oro donde no reluce, siquiera, una buena espiga de trigo” (Carpentier, 2002: 103).

Bien sabemos cómo la historia termina. Juan de Amberes, enfermo y desencantado, recuerda las torres salvíficas de la catedral de Santiago y su promesa incumplida y, decide regresar para hacer cierto su sueño de peregrinar a Compostela. Pero esta vez tampoco se realizará tan piadoso designio, y como en el eterno retorno, en los *corsi e ricorsi* de Giambattista Vico, transmutado ahora, otra vez en Burgos, en Juan el Indiano, embauca a otro romero –como él lo había sido y pretendía serlo de nuevo– contándole *embustes* americanos tales el de una fuente de aguas milagrosas, proveedoras de la eterna juventud, describiéndole *portentos* y *prodigios* mucho mayores que hasta los entonces conocidos, como la ciudad de Manoa, fastuosa de tesoros, las bocas del Marañón repletas de perlas, o las propias tierras de Jauja. Ambos tuercen su ruta, y caminando hacia el Sur, llegan a la Casa de Contratación de Sevilla para embarcarse hacia las Indias. El relato de Carpentier concluye con lo que más tiene de auto sacramental: con el hijo del Zebedeo disculpando a los dos pícaros ante la Virgen de los Mareantes porque gente como ellos habrían de fundar los cientos de Santiagos que cruzan la vastedad de América, desde el dominicano Santiago de los Caballeros hasta el argentino Santiago del Estero y los otros Santiagos australes, y con Belcebú, disfrazado de ciego, cantando el romance que Juan de Amberes había escuchado cuando su primer cambio de ruta.

He subrayado, en mis últimos párrafos, palabras harto significativas tomadas literalmente del texto de Carpentier: *pasmo*, que está en el romance de Belcebú, *portentos* y *prodigios*, índices léxicos a los que les era necesario acudir a los

españoles peninsulares para hablar de las Indias. Con posterioridad a la aportación de Todorov en su libro sobre la conquista de América desde una perspectiva semiológica, cuyo subtítulo en la reciente traducción castellana es “El problema del otro”, Stephen Greenblatt (1991) ha vuelto sobre el mismo asunto poniendo el énfasis en los aspectos políticos de la apropiación colonialista del Nuevo Mundo por parte de los europeos (no solo de los españoles), a los que les reconoce, como ya lo había hecho Torodov, una ventaja más decisiva que la puramente instrumental o la derivada del uso de la escritura: la aplastante superioridad de su “tecnología del simbolismo”. El viaje de Colón, como escribe Greenblatt (1991: 14), inició para Europa un siglo de estupefacción y asombro, al que los conquistadores respondieron poniendo en juego todas sus estrategias discursivas y “representational practices”, hasta el extremo de que “the early discourse of the New World is, among other things, a record of the colonizing the marvelous” (Greenblatt, 1991: 24-25).

Colonizar lo maravilloso: guardemos en nuestra memoria esta formulación, tan certera, para argumentaciones posteriores, a las que habremos de volver luego de tomar por recto el objeto fundamental de esta ponencia: la referencia compostelana en la teoría de lo real maravilloso de Alejo Carpentier. Pero antes de seguir, permítanme jugar de nuevo con las palabras. Juan de Amberes, o Juan el Romero, o Juan el Indiano, que son a la vez una y tres personas, hubiese querido ser *peregrino*, esto es, y según la definición académica, “persona que por devoción o por voto va a visitar un santuario; y más propiamente si lleva el bordón y la esclavina” como de hecho Juan el Romero los llevaba. Pero a la vez *peregrino*, ahora como adjetivo, significa “extraño, especial, raro o pocas veces visto”. Nuestro Juan deja de ser peregrino a Santiago para encontrarse con lo peregrino de las Indias. Y esta última acepción del vocablo tiene gran trascendencia para la teoría literaria de *El Quijote*, la novela que cuenta los delirios de un paranoico trastornado por la lectura de lo que Irving A. Leonard, en una obra memorable, denomina *Los libros del Conquistador*, obra que, por cierto, reseñará el propio Alejo Carpentier cuando su traducción al español por el Fondo de Cultura Económica de México (1959). De hecho, según se demuestra allí, la literatura caballeresca formaba parte del bagaje cosmovisionario de los primeros españoles que llegaron a América, y la percepción que tuvieron de tan insólito mundo como fue aquél para todos ellos desde un principio condicionada por el horizonte imaginativo de los Amadis, Floriseles y Belianises. No faltan testimonios de ello en Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, redactada en 1551, cuando escribe, al referir la primera impresión que la capital azteca produjo en Cortés y los suyos: “nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís”. Pero la palma en este maridaje entre la fábula europea y la realidad americana se produce en el topónimo California, que hacia 1510 aparece en las *Sergas de Esplandián*.

Esta continuación del *Amadís de Gaula* que narra las aventuras de su vástago incluye un largo episodio en el que intervienen las aguerridas amazonas que, al mando de la reina Calafia, llegan desde las islas de California para combatir al lado de los turcos. Y en el séptimo libro de dicha serie caballeresca, el *Lisuarte de Grecia*, reaparecerá esta cohorte californiana, ahora del brazo de los cristianos. Juan Gil (1989, t. II: 73 y ss), en su estudio sobre los *Mitos y utopías del Descubrimiento*, explica el proceso de identificación por el que la península del Pacífico pasó a recibir su nombre. En la novela de caballerías se dice que “a la diestra mano de las Indias hubo una isla, llamada California, muy llegada a la parte del Paraíso Terrenal, la cual fue poblada de mujeres negras, sin que algún varón entre ellas hubiese”, y estos datos vienen a coincidir con algunas noticias dispersas y la propia ubicación geográfica de lo que con anterioridad había sido denominado como Nueva España o Nueva Galicia.

En todo ello entra la percepción de lo *peregrino*, de lo insólito y maravilloso de la geografía, el paisaje, la fauna y la humanidad del Nuevo Mundo. Pero al tiempo, esa misma cualidad era motivo de disputa entre los teóricos de la literatura europea de ficción durante los siglos XVI y XVII. En *El Quijote*, capítulo 42 de la primera parte, Don Fernando dice acerca de la historia intercalada del Cautivo: “Todo es peregrino y raro, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye”. Precisamente por eso, Edward C. Riley, en su insuperada obra sobre la teoría de la novela en el autor de *El Quijote* (1969: 287), sostiene lo siguiente: “La palabra peregrino, usada con tanta frecuencia por Cervantes, es la palabra que resume mejor esta cualidad de cosa a un tiempo extraordinaria y creíble”, lo que viene a coincidir, más o menos, con la teoría que Carpentier formula a propósito de lo que él llama “lo real maravilloso”.

Me estoy refiriendo, por supuesto, al contenido del prefacio que Alejo Carpentier puso a su novela *El reino de este mundo*. Aunque la primera edición de la obra es de 1949, el texto había sido adelantado en un periódico de Caracas el año anterior, y luego fue incluido en un ensayo más extenso de su autor, “De lo real maravilloso americano” (Carpentier: 1987). La estancia del novelista en Haití cuando trataba de documentarse para la redacción de *El reino de este mundo* le hizo entrar en contacto con “lo real maravilloso”, que finalmente no le parece “privilegio único” del país antillano, sino “patrimonio de la América entera”. Y sigue una definición de su novela en términos semejantes a los empleados por el historiador alemán del arte Franz Roh, a quien luego nos referiremos de nuevo: en *El Reino de este mundo* “se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles” (Carpentier, 1949: 16). Efectivamente, como el propio Carpentier concluye, “todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es

tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares” (Carpentier, 1949: 16-17). Y concluye con una pregunta retórica: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (*Ibidem*).

Posteriormente, en su ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso” (Carpentier, 1987: 113 y ss.), nuestro escritor hace otra precisión lexicográfica —él la denomina “una nueva querella del lenguaje”— que se compadece a la perfección con las que nosotros hemos hecho ya por nuestra cuenta. Denuncia Carpentier que la acepción que se ha generalizado para el adjetivo *maravilloso* es la de algo que causa admiración por ser bello, hermoso y amable, “cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios, es lo que se refiere a lo *extraordinario*”, que “ni es bello ni es feo: es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas, es maravilloso” (Carpentier, 1987: 113). Es decir, lo *peregrino* de Cervantes, según hemos apuntado ya.

Lo peregrino es, en efecto, lo que menudea en *El reino de este mundo*. Desde los poderes licantrópicos y la facultad de metamorfosearse que se le reconoce al manco mandinga Mackandal, líder de la primera rebelión, prerrevolucionaria, de los esclavos haitianos contra sus amos franceses hasta la auténtica revolución liderada por el jamaiquino Bouckman, sucinta pero impresionantemente descrita en esta novela breve y resumible en esta frase: “Un viento de licencia, de fantasía, de desorden, soplabla en la ciudad” (Carpentier, 1949: 96) del Cabo, la capital de Haití. Desde la tiranía de Rochambeau, que importa de la Martinica un barco cargado de serpientes venenosas para que ataquen a los campesinos de la Llanura que ayudan a los cimarrones, sin conseguir su propósito por ser los ofidios criaturas del dios Damballah que los haitianos veneran, hasta las prácticas de la corte del rey negro, rebelde contra Francia, el antiguo cocinero Henri-Christophe, su palacio de Sans-Souci y la fantasmagórica Ciudadela La Ferrière, “obras —dice el texto— que solo habían sido vistas, hasta entonces, en las arquitecturas imaginarias de Piranese” (Carpentier, 1949: 132). Ti Noel, el personaje hilo conductor de todo el relato, después de haber conseguido su libertad de un criollo santiaguero que lo había ganado en el juego a su primer amo francés Monsieur Lenomard de Mezy, alcanza, como una gran revelación, el “descubrimiento de que ese mundo *prodigioso* —y subrayo el adjetivo—, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros” (*Ibidem*: 127). Ellos, sus hermanos de raza, lo someten otra vez a una nueva esclavitud como obrero en La Ferrière, “obra inverosímil” (*Ibidem*: 134) cuya argamasa está fundida en sangre de toro, lo que dará su inconfundible color rosado, y todo por la superstición del Rey de que las armas de los blancos serían inútiles contra tan altas torres construidas de esta manera. Pero no valdrán como salvaguarda contra las armas de los negros que se rebelan contra él y lo asesinan treinta años después de la revolución francesa.

La revisión de las ideas teóricas de Carpentier expuestas en este prólogo y en su versión ampliada que se titula “De lo real maravilloso americano” (Carpentier, 1987) me parece de máxima rentabilidad desde dos perspectivas. En primer lugar, por la inexcusable vinculación que establece entre tal forma de hacer literatura representativa o mimética y una determinada realidad empírica, geográfica, histórica, cultural y humana, lo que evita, desde el autorizado testimonio del artista creador, esa absurda desconexión entre el orden de lo real y el de lo literario a la que han conducido los excesos del formalismo teórico y crítico. Y además, por el reconocimiento de unos precedentes de sumo interés en la serie literaria narrativa para la novela iberoamericana de lo “real maravilloso”.

Efectivamente, Carpentier recuerda que lo que llamamos “realidad” es una producción culturalmente socializada que puede cambiar con el tiempo. Y llegamos así al párrafo central del prólogo de 1949 que justifica el título y el desarrollo de mi ponencia. Dice así: “*Siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado, y que en días de la Revolución Francesa –¡vivan la Razón y el Ser Supremo!–, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares*” (Carpentier, 1949: 14).

Desarrollaré por separado estos dos temas históricos, el mito de la Ciudad de los Césares y la identidad, de la que Carpentier no da más noticias, del “compostelano” Francisco Menéndez, para concluir con unas últimas precisiones de historia y teoría literaria que considero imprescindible formular. Porque lo más significativo a estos efectos últimamente citados, es la mención que Carpentier hace de una narrativa concreta en la que una concepción similar –aunque anterior– del mundo configura a la vez la forma del texto y la respuesta del lector: la tradición que desde el *Amadis de Gaula* y el *Tirant lo Blanc* nos lleva hasta el propio *Quijote*, pasando por otro texto de Cervantes que recupera la estela de los primitivos *romances* bizantinos: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, del que Carpentier recuerda, a propósito de las metamorfosis de Mackandal, ciertas frases de su personaje Rutilio acerca de hombres transformados en lobos, “porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina” (Carpentier, 1949: 11). Pero vayamos por partes: El Dorado, Menéndez y de nuevo la tradición literaria de lo real maravilloso.

El proceso, muy congruente con los términos de la presente ponencia, que rastrean investigadores como Roberto González Echevarría (1990), Rosa Pellicer (1991), Juan Gil (1989), Catherine Poupeney Hart (1991), Walter Mignolo (1981), Beatriz Pastor (1983), Enrique Pupo Walker (1982) o Fernando Ainsa (1992), entre otros, parte de la proyección sobre el nuevo mundo de viejos mitos bíblicos, de la Antigüedad clásica o de la Edad Media, como por ejemplo el legendario reino del Preste Juan, enclave cristiano en África más allá de los dominios del Islam, o las tierras de Tarsis y Ofir, como poseedoras de las Minas del Rey Salomón.

Así, en 1526 Sebastián Caboto parte de España con el propósito de alcanzar aquellos emporios, y ya en América envía a catorce de sus hombres comandados por Francisco César hacia el noroeste con el mismo objetivo. La expedición resulta un éxito, porque los comisionados regresan afirmando la existencia de tierras con “tanta riqueza que era maravilla, de oro e plata e piedras preciosas e otras cosas”. Se basan para ello... en el testimonio de unos indios amables encontrados en las pampas de San Luis y Mendoza. Comienza así el sorprendente proceso de credibilidad –pragmáticamente diríamos de eficacia perlocutiva– por el que personas cuerdas y serias se lanzan con riesgo de sus vidas en pos de quimeras fundadas en puros testimonios orales. Beatriz Pastor (1983: 41 y ss.) registra ya en el propio Almirante esta práctica de instrumentalizar a los indios como “simple signo de confirmación [...] Colón se convencía de lo que oía y le decían precisamente aquello que quería oír y esperaba que le dijeran”. Rabelais, en *Gargantua et Pantagruel* (Cinquième Livre, Chap. XXX) satirizará con saña procesos como los descritos mediante la figura de *Oírdecir* (Ouy-dire), aquella especie de monstruo lenguaraz, que no puede ver ni moverse pero que convence con su labia a los sabios que en el mundo han sido, desde Herodoto, Plinio y Estrabón hasta Marco Polo y Pierre Testemoing, trasunto de Pedro Mártir de Anglería. En este contexto no resultará hiperbólica la afirmación que hace Jorge Lozano: “hoy se puede sostener que el estatuto histórico de un hecho lo decide su pertenencia a una narración” (Lozano, 1987: 11. Y también, 113 y ss.). Y en el relato “El camino de Santiago” de Alejo Carpentier no faltan indicios de lo mismo: lo hemos visto ya en los episodios de Burgos.

El apellido de tan crédulo capitán como fue el Francisco César del que hablábamos hace un momento da nombre desde entonces a la “Ciudad de los Césares”, que se consolida en el mapa de la ambición y del referente imaginario de los españoles por otros conductos, especialmente, el naufragio en el estrecho de Magallanes de la armada del obispo de Plasencia en 1540 y la tradición chileno-peruana de los llamados “Césares indios”. Pero llega a adquirir, incluso, carta de naturaleza política cuando en 1589 el cabildo de Córdoba de Tucumán nombra a don Gonzalo de Ábrego gobernador de la Ciudad de los Césares que aún no había aparecido, y en 1642 la Corte de Madrid ordena a sus autoridades del Río de la Plata que exijan “el pago de un tributo a los moradores de esa rica ciudad austral”... Nunca se cejó en el empeño de encontrarla; solo en fecha tan tardía como 1783, gracias con toda certeza al influjo de las luces de la Razón, el cabildo de Santiago de Chile se niega a dar dinero al aventurero Manuel José de Orejuela porque ya se ha generalizado el convencimiento de que “no hay, como se vocea por la tradición, en la parte austral de Chile tales Césares”, pero la idea seguía presente en otras mentes, como veremos al tratar de Francisco Menéndez.

Cerrado este ciclo explorador, surge la mitificación. Como afirma Fernando Ainsa (1992) en su libro sobre este tema, “al no poder ser un lugar repertoriado

en la geografía americana, la Ciudad de los Césares se convirtió en *topos* arquetípico del imaginario” (Aínsa, 1992: 51), muy fácil de combinar con otras ideaciones fabulosas como la Edad de Oro, Jauja, las Siete Ciudades o el Paraíso Perdido. Ya no se envían expediciones para conquistarla, como la patética del jesuita italiano Nicolás Mascardi, que durante varios años vaga por la Patagonia hasta encontrar la muerte en 1671 a manos de indios hostiles. Simplemente se escriben crónicas imaginativas que se vuelven sospechosas, paradójicamente, por la precisión y el detallismo de sus descripciones; por el uso y abuso de la figura que la vieja Retórica denomina “evidentia”. La *Relación* del Capitán Don Ignacio Pinuer representa, en 1774, el ejemplo más granado de este segundo paso al que no tardará en sumarse el de la transformación de la ya mítica Ciudad de los Césares, también conocida como Trapalanda, en un modelo utópico, mediante el cual la descripción de las felices condiciones de vida de que disfrutaban sus naturales se proyecta como un modelo digno de ser imitado por los conciudadanos de, por ejemplo, un James Burgh, quien publica en inglés, hacia 1764, *Un relato de la Colonización, de las Leyes, Formas de Gobierno y Costumbres de los Césares, un pueblo de Sudamérica...* Fernando Aínsa no descuida finalmente, el puerto de llegada de todo este periplo que desde la historia, visita los reinos de la leyenda, el mito y la utopía: la novela propiamente dicha. Una vez más se cierra el círculo que de la ficción va a la realidad y de ella regresa. No menciona, por cierto, la cita de Alejo Carpentier en su prólogo de 1949, tan significativa por el lugar y el momento de su enunciado, pero nos ilustra con la pervivencia de esta creación imaginaria en la obra narrativa del argentino Roberto J. Payró, en *La Ciudad de los Césares* (1936) del chileno Manuel Rojas, en *Pacha Pulai* (1938) de Hugo Silva y en la excelente crónica titulada “La ciudad encantada” que Manuel Mujica Láinez incluyó en *Misteriosa Buenos Aires*.

Llega, por fin, en el desarrollo de mi exposición el momento de abordar la referencia compostelana más notoria que Alejo Carpentier incluye en ese manifiesto a favor de lo “real maravilloso” americano que es el prólogo de 1949 a *El reino de este mundo*. Hablo, por supuesto, de esa figura de un tal Francisco Menéndez, a quien el escritor cubano hace de aquella procedencia, y que a la altura de 1789 andaba buscando todavía, por tierras de la Patagonia, la Ciudad Encantada de los Césares.

Nada he hallado acerca de él en las crónicas al uso, pero no resultó muy difícil encontrar su rastro desde la Universidad de Santiago de Compostela*.

* Agradezco expresamente la disponibilidad con que atendieron mis consultas el Dr. D. Antonio Eiras, Catedrático de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela y Cronista Oficial de Galicia, así como dos miembros de la orden franciscana, el Padre José García Oro, igualmente profesor de la Universidad, y el Padre Cepeda, bibliotecario del convento de San Francisco en la capital de Galicia.

En la obra de Manuel de Castro y Castro (1996), OFM, *Escritores de la provincia franciscana de Santiago. Siglos XIII-XIX*, Francisco Menéndez aparece referenciado como misionero de la Orden y autor de no menos de seis manuscritos donde recoge los diarios de sus expediciones comenzadas en 1780 por los archipiélagos de Guaitecas y Guayaneco, en la parte austral de Chile, y por la cordillera al este de las islas de Chiloé que sirve de frontera con Argentina.

En especial, se registra aquí un texto de singular interés para nosotros, descrito en los siguientes términos: *"Diario de la expedición que yo Fr. Francisco Menéndez, misionero del Colegio de Ocopa, en el valle de Jauja, reyno del Perú, hice desde el archipiélago de Chiloé, en busca de la laguna llamada Nahuelhuapi, con el objeto de descubrir los Césares y Osorneses, que se supone existir al Este de dicho archipiélago, de orden del Excmo. Sr. Fray Francisco Gil y Lemos, que mandó que se franqueasen en Chiloé los auxilios necesarios, y salí para dicha expedición acompañado del P. Fr. Diego del Valle y treinta hombres entre milicianos y soldados en 3 de enero de 91, hasta 14 de marzo del mismo, sin haber logrado el objeto de mi expedición"*.

El propio Manuel de Castro y Castro nos envía a la fuente donde hemos podido consultar el texto de todos estos diarios, y recabar más datos acerca de Francisco Menéndez. Se trata del tomo cuarto de una obra monumental, la *Historia de las misiones franciscanas y narración de los progresos de la geografía en el oriente del Perú*, compendio enriquecido por numerosos relatos originales y producciones en lenguas indígenas de varios misioneros que recopiló Fray Bernardino Izaguirre, y editó en Lima desde 1922, y en Cajamarca a partir de 1925, edición esta última que ha sido la consultada por mí.

Izaguirre maneja profusamente, por lo demás, un extenso libro de Francisco Fonck, *Diarios de Fray Francisco Menéndez*, que habla de la importancia que tuvo el personaje como explorador de las islas chilenas que colindan con la magallánicas y de la Cordillera interoceánica que separa Chile de la Argentina. Se queja también Fonck del olvido a que lo condenó en sus escritos oficiales el ya citado Virrey del Perú Gil y Lemos, natural de Galicia, que dispuso las expediciones a Nahuelhuapi ignorando que eran territorios de otro Virreinato. Fonck se hizo con los manuscritos de Menéndez en 1882 y procedió a editarlos sin demora, convencido de su interés y riqueza informativa acerca del descubrimiento de la llamada ruta de Vuriloche.

El Padre Menéndez dependía del convento de Ocopa, situado en el valle de Jauja, arzobispado de Lima, en el Perú, pero residía en el Colegio de otro Santiago, Santiago de Castro, la capital de la provincia formada por las islas pacíficas de Chiloé, conocida como "el fin de la cristiandad al Sur". También sabemos por Fonck, sin embargo, que no era compostelano, sino nacido en Villaviciosa de Asturias, pero educado en la capital de Galicia, sede de un importante centro franciscano, e

identificado como gallego en las actas de misiones franciscanas australes, a las que se incorporó, presumiblemente desde Compostela, en 1770.

No se nos dice mucho, ni él mismo Menéndez escribe a este propósito, acerca del ministerio religioso de este “misionero circular”, en realidad un explorador con mando sobre expediciones armadas, experto marino y hombre caracterizado por su rara actividad y notable vigor físico. Es decir, un auténtico paladín de la conquista de los últimos reductos del territorio americano que él exploró en fechas tan tardías como las casi inmediatamente anteriores a los procesos de independencia. Su muerte se produjo en el convento de Ocopa el 5 de julio de 1801.

Izaguirre reproduce inicialmente un extracto de la expedición de los Padres Benito Martín y Julián Real entre 1778 y 1779 a los archipiélagos de Guaitecas y Guayaneco durante el cual Fray Francisco Menéndez les sale al encuentro en el golfo de San Rafael, y luego el relato de una expedición similar comandada ya por el franciscano que había venido de Compostela. Pero sin duda la aportación más interesante es la del *Libro de los diarios de Fray Francisco Menéndez* en su calidad de misionero circular de las Islas de Chiloé, que se inaugura con la expedición de 1783 hacia las cordilleras situadas al Este del archipiélago, siempre en pos de algún paso a través de las montañas que permitiese sortear las enormes dificultades para la navegación que los canales, desembocaduras de ríos, estuarios, ensenadas e islotes de Chiloé provocaban. Bien lo dice el misionero explorador: desde antiguo –los jesuitas habían andado antes por aquellas latitudes– existía la necesidad de “averiguar si se puede encontrar paso por la otra parte de las Cordilleras, para ver si por allí se pueden registrar las tierras Magallánicas” (Izaguirre, 1925: 81). Ello significaba, por supuesto, adentrarse en lo que hoy es territorio argentino, allí donde la Patagonia se vuelve montañosa.

Fracasado un primer intento, en 1786 Menéndez lo aborda de nuevo, y deja testimonio en un *Diario segundo al mismo fin que el antecedente*. Y es muy significativo que el título puesto por el Padre Menéndez a sus expediciones de 1791 y 1792 por mandato del Virrey, Gobernador y Capitán General de Perú y Chile Francisco Gil y Lemus, *Diario para descubrir la laguna de Nahuelhuapi*, que era presumiblemente uno de esos pasos francos por el que superar la cordillera, sea sustituido por otro rubro oficial que Izaguirre recoge y nosotros hemos reproducido ya desde el libro de Manuel de Castro y Castro donde se hace referencia expresa al “objeto de descubrir los Césares y Osorneses”. Este extremo incluye al muy recio y cabal padre Menéndez en la cumplida nómina de quienes desde Francisco César, capitán de Sebastián Caboto, hicieron caso a aquellos indios que prometían riquezas sin cuento en un más allá patagónico y andino que nunca, hasta hoy mismo, aparecería. Hay que decir, en buena ley, que el detallado diario de que se trata no vuelve a mencionar ni una sola vez a los Césares y sí da muy detalladas indicaciones acerca de las enormes dificultades y penalidades que por tierra y por agua los expedicionarios de Menéndez hubieron de vencer para regresar sin haber

logrado su misión. Por ello la repetirán en noviembre de 1791 para avistar, finalmente, la famosa laguna el 2 de enero de 1792. Nahuelhuapi es debidamente explorada y descrita en páginas de alto valor geográfico en las que aparecen por primera vez en los diarios de Menéndez los indios del cacique Mancúuvunay, lo que da lugar a la narración del complejo protocolo de persuasión y amagos de fuerza que eran propios de aquellas expediciones españolas desde la época del mismo Hernán Cortés, como luego veremos.

De la importancia de este descubrimiento –el de la laguna de Nahuelhuapi, no de la Ciudad de los Césares que tampoco aparecieron entonces– da fe que Fray Francisco Menéndez tuviese que embarcar desde el puerto de San Carlos en una fragata que llegaría al Callao el 31 de marzo de 1792 para visitar en Lima al Virrey el cual, al enterarse de sus proezas, había comentado que ya veía al franciscano “con una mitra en la cabeza”, buen deseo que muy pronto olvidaría. Lo que sí decreta don Gil de Taboada y Lemos, acaso soñando todavía en los Césares, es una nueva expedición, mejor dotada, por las mismas rutas, en la que se “procure el descubrimiento de las varias naciones, que habitan las tierras incultas que atraviesan desde la costa Patagónica a las de Valdivia y Chiloé” (Izaguirre, 1925: página 196), instando, además, al misionero circular a que tuviese “particular cuidado de no empeñarse en ninguna acción de armas aunque la considere ventajosa” (*Ibidem*: 200). De ese mandato viene el *Diario de la tercera expedición a la laguna de Nahuelhuapi con el objeto de reconocer las naciones existentes en las inmediaciones a ella por el mandato expreso del Exmo. Señor Fr. D. Francisco Gil y Lemus, Virrey del Reyno del Perú y Chile*, de 1793. Esta es la expedición en la que Francisco Menéndez penetra con más decisión en el territorio hoy argentino de lo que entonces se conocía como Chico Buenos Aires.

Aún habrá, al año siguiente, una nueva salida, la cuarta, “con el objeto de reconocer a los Aucas y demás naciones existentes al Norte y Sur de la Laguna de Nahuelhuapi”. Pero de lo plausible de la relación que establece Alejo Carpentier a propósito del “compostelano Francisco Menéndez” y la Ciudad de los Césares nos habla otro documento recogido por Izaguirre, un informe del padre fray Pedro González de Agueros sobre los dos primeros viajes a la laguna de Nahuelhuapi en donde expresamente se reconoce que el fin último era averiguar “si en aquellos sitios existían gentes, que con nombre de Césares se ha dicho e informado en repetidas ocasiones que habitaban al Este de Chiloé, pasada la cordillera” (Izaguirre, 1925: 260).

Nos queda por recorrer un último tramo de nuestro camino, una vez aclarada ya la referencia compostelana de Carpentier que más nos interesaba. Quisiera hacer ahora lo propio a propósito de su teoría de lo “real maravilloso” que me parece de la máxima actualidad a la luz, incluso, de las actuales tendencias de la Semiótica y de los últimos estudios sobre las posibilidades y los límites del

realismo, entre los que me permito citar mi libro de 1992 cuya segunda edición corregida y aumentada acaba de aparecer (Villanueva, 2004).

La llegada de los españoles y los portugueses a América desencadenó también una guerra de signos, en la que la Literatura, como hemos mencionado ya, tuvo asimismo su papel que desempeñar. Por ejemplo, por Bernal Díaz del Castillo, escritor de especial predilección para Carpentier (1987: 73) como el mejor de los autores de libros de caballerías, sabemos cómo signos de fortaleza menudeaban en la estrategia de Cortés ante Moctezuma, así como sus impresionantes paradas militares perpetradas como instrumento para evitar la batalla, o el ardid de construir una catapulta que no funcionaba pero era generosamente ponderada y exhibida. López de Gómara recoge una arenga suya a los escasos soldados que le seguían, en donde viene a decirles que el resultado de la conquista depende, sobre todo, de “nuestra reputación”. Reputación fiera, bien entendido. Por todo ello, es muy fácil responder a la pregunta que Tzvetan Todorov (1982: 68) formula al final de uno de los capítulos de su libro sobre la conquista de América: “Les Espagnols auraient-ils triomphé sur les Indiens à l’aide des signes?”

Este autor, que califica a Colón de gran hermeneuta, no emplea ni una sola vez, según creo recordar, el concepto de Pragmática, pero su interpretación de la Conquista viene como anillo al dedo para la reivindicación de esta Cenicienta semiótica que estudia los signos en relación a quienes los emplean. Todorov ve en 1492 un momento crucial en el descubrimiento que el *yo* europeo hace del *otro* americano, y viceversa. ¿Pero de qué identidades se trataba? No, por cierto, de identidades auténticas, reales, sólidas, unívocas, pues a poco lacanianos que seamos, hemos de convenir que el *yo* es una proyección, precisamente, de la alteridad. Es, también, un signo.

En efecto, no solo intervinieron en aquel excepcional evento semiótico los signos que los protagonistas creaban *ad hoc*, con su *actio* retórica. No menor importancia tuvieron signos heredados de las culturas de ambas riberas de la mar oceánica que actuaron a modo de *presuposiciones*, en el sentido en que el propio Umberto Eco (y con él, Patrizia Violi) desarrolla este concepto en uno de sus libros (Eco, 1992: 302 y ss.). El lo sitúa en el punto de intersección de la Semántica y la Pragmática propiamente dicha, pero –son sus palabras– “el enfoque pragmático parece más cercano a la naturaleza de la actividad presuposicional propia de la comunicación” (Eco, 1992: 305). Esta actividad comprende, por una parte, las condiciones de felicidad que gobiernan el uso de las expresiones, y, por otra, el conocimiento recíproco de los participantes en el proceso comunicativo. En suma, los pilares de toda cooperación conversacional, textual o, en términos más generales, semiótica.

Jugaron a favor de los invasores europeos numerosas presuposiciones que germinaron en los nativos americanos que los vieron arribar. Así por ejemplo, el mito de Quetzalcoatl, el gobernante cuasidivino que hubo de abandonar el reino

de los Cholutecas en dirección al Este pero cuyo regreso desde el mar para recuperarlo estaba anunciado. Esta presuposición explica la actitud de Moctezuma hacia Cortés, que se le muestra como signo redivivo del ausente. Y son numerosas la profecías de alcance similar, como la formulada por el maya Ah Xupan Nauat que en el siglo XI de nuestra era había previsto la invasión de Yucatán para comienzos del mil quinientos.

Lógicamente, está mucho mejor estudiada la otra vertiente –la nuestra española– de este planteamiento semiósico, porque puede ser documentada con profusión dado el carácter literario de la cultura europea de aquel entonces, que acababa de entrar, además, en la llamada por Marshall McLuhan “Galaxia Gutenberg”. Amén de las referencias de primera mano que el citado libro de Irving A. Leonard proporciona, es sorprendente la modernidad teórica y semiológica de sus planteamientos, pues lo que a él realmente le interesa es la sutil influencia de la literatura en los hechos humanos, que es justamente lo que nuestra rediviva Pragmática puede ayudarnos a recuperar, tras el desierto del inmanentismo y el limbo de la deconstrucción. Así, explora “la posible influencia de una forma popular de literatura sobre la mente, la conducta y los actos de sus contemporáneos españoles en el siglo XVI” (Leonard, 1959: 10), convencido de que “los sedentarios novelistas de España, Portugal y Francia no calcularon hasta qué extremo serían responsables de la conquista del Nuevo Mundo” (Leonard, 1959: 59). Esta obra impagable plantea, a la altura del año 1949 de su publicación original en inglés, un tema de tanta actualidad como es el de la interacción entre lo ficticio y lo real.

Precisamente en ese mismo año de 1949 Alejo Carpentier publicaba *El reino de este mundo*. Se recuerdan allí evidencias que no están de más en nuestros debates actuales: que, en última instancia, eso a lo que llamamos realidad no es sino una construcción mental variable de una época a otra, de acuerdo con la concepción del mundo imperante en cada una de ellas. Entramos, así, en el ámbito estético del “realismo mágico” o “maravilloso”, que tiene su origen en el libro de Franz Roh *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)* aparecido en 1925 y enseguida traducido al castellano. Se caracteriza allí el arte post-expresionista como partícipe de un nuevo objetivismo, revelador desde lo concreto de los misterios que la realidad atesora. Tras un cierto desprestigio sufrido, a causa de ciertas aplicaciones imprecisas y teóricamente confusas, por este concepto de realismo, desde los años ochenta asistimos a una reivindicación de su operatividad. Así, en 1985 Amaryll Beatrice Chanady abogó por un claro deslinde entre “realismo mágico” y literatura fantástica.

Cierto que tanto en el “realismo mágico” como en la literatura fantástica el discurso presenta en su contenido diegético dos planos perfectamente diferenciables, el de lo natural y el de lo sobrenatural. Cambia, sin embargo, la manera en que ambos planos se relacionan entre ellos. La antinomia irreductible

de lo fantástico se resuelve en armonía gracias al tratamiento formal propio del “realismo mágico”. Lo irreal no es, así, presentado como problemático, de modo que no desconcierte al lector, en virtud de aquel principio de oro promulgado en uno de los capítulos metanarrativos de *El Quijote* (I, 47): “Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas”.

Asimismo, posee grande interés para nuestro tema el libro publicado en portugués en 1980 por Irlemar Chiampi, que para neutralizar la imprecisión terminológica y teórica de la que adolecía el concepto vuelve a uno de los documentos más destacados de su fase constitutiva.

De hecho, este fascinante fenómeno literario depende sobre todo de un conjunto coherente de recursos compositivos, estilísticos y formales, tal y como apuntaba ya Cervantes en el famoso párrafo del capítulo 47 de la primera parte del *Quijote*, de manera que la lógica del sistema escritural se mantiene estricta incluso –y sobre todo– cuando la lógica del mundo referencial es subvertida. Y así el rotundo tono asertivo de la narración es una de las marcas más ostensibles de esa intencionalidad consistente en hacer legibles las *mirabilia* como *naturalia*. Es fundamental, asimismo, la estrategia de desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito.

Pero no todo es fruto de la forma. También importa el propio estímulo de una realidad tan característica como la americana. Cuando se dice, con Carpentier, que América es el orbe de lo real maravilloso, para cuya descripción los primeros europeos llegados al Nuevo Mundo reconocieron no disponer de palabras suficientes y precisas, se apunta, más que a un referente empírico, a una elaboración, imaginística e intelectual a la vez, sobre él, lo que en la teoría del signo de Peirce, ratificada por el propio Umberto Eco, es el *interpretante*, o instancia de intermediación entre signo y referente. Hablamos pues de auténticas “unidades culturales” o “ideologemas”, entendidas como sistemas semánticos dentro de un código de determinadas convenciones. Para Irlemar Chiampi, que sistematiza certeras intuiciones del prólogo de Carpentier, dos son las unidades culturales operantes en el caso de la novelística iberoamericana de los últimos decenios: el ideologema “de crónica” o “de maravilla”, que arranca de las primeras visiones del nuevo mundo dadas por escrito, y, complementariamente, el “del mestizaje”, derivado de ese espacio de fusión de lo heterogéneo, de síntesis de contradicciones, de amalgama de razas y culturas dispares que es América. En concreto, de este hecho hace depender Alejo Carpentier (1987: 110 y ss.) el barroco que siempre ha florecido en América, y él identifica como un rasgo más de lo real maravilloso: “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes,

fue barroca desde siempre [...] Todo lo que se refiere a cosmogonía americana –siempre es grande América– está dentro de lo barroco”.

Nos interesa en especial el primero de estos dos ideogramas que Chiampi (1980: 99) explica en términos muy similares a los de Stephen Greenblatt (1991) en su libro ya comentado. En este sentido, tiene razón la autora brasileña cuando, remedando el título de una controvertida obra de Edmundo O’Gorman (1958), afirma que América no fue descubierta, sino inventada. Lo mismo –me permitiría añadir yo– que la realidad, que *toda* la realidad, objeto de construcción constante por nuestra parte. América como un “Reino de las Maravillas”, cuando no como Quimera, Arcadia o Utopía, componentes fundamentales del imaginario clásico eurocéntrico (Bauzá, 1993).

No siendo como no soy especialista en esos fascinantes discursos que son las Crónicas de Indias no entraré de lleno en este asunto. Básteme, amén de la iluminadora referencia al *Amadís de Gaula* por parte de Bernal Díaz del Castillo ya citada, un solo ejemplo, no muy conocido.

Se trata de la *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias*, escrita en 1591 desde México por el sevillano Juan de Cárdenas con el objetivo de revelar a sus paisanos el “sitio, temple y constelación desta tierra, dando la razón y causa de estrañas propiedades que en ella succeden”. Su actitud es pre-científica, similar a la de un naturalista sesudo y buen observador, y, así, cuando en el capítulo XVIII trata de las numerosas fuentes de América, al mencionar la de Epiro que “si meten una candela apagada dentro, se enciende y, si va encendida, se apaga”, razona que habida cuenta de que “dos contrarios tan grandes como el agua y el fuego jamás pudieron andar juntos sin que el uno corrompiesse y dissipase al otro”, cumple concluir que “semejante fuente deve ser tan verdadera como las dos fuentes de Merlín, de que haze mención el Ariosto, una de las cuales engendrava amor y otra terrible aborrecimiento” (Cárdenas, 1988: 102).

Mas este racionalismo empirista de Juan de Cárdenas, el mismo que se estaba generalizando en el Viejo Continente por aquellos años con Bacon y luego con Locke, Hume y Berkeley, hace doblemente valioso su deslumbramiento ante la maravilla americana. Tanto es así que lamenta la injusticia que con ella se comete por falta de plumas que “ilustrassen y engrandesciessen sus cosas”: “quien, como digo, oye, y oyendo tiene por cierto ser así estas estrañas propiedades, que los antiguos autores nos escriven de muchas cosas, no entiendo yo dexará de dar crédito a las maravillas y ocultos secretos, que con tanto testimonio de verdad y aun dando razón bastante de todo podemos escrevir deste nuevo mundo de las Indias; todo lo cual si por ventura no se sabe ni dello tiene noticia, es por falta, según entiendo, de scriptores que saquen y desentierren del abismo del olvido tan peregrinos y excelentes efectos como todas estas occidentales provincias en sí contienen y encierran” (Cárdenas, 1988: 32). Él pretende subsanar con su esfuerzo

esta carencia, pero es consciente de las dificultades de credibilidad por parte de sus lectores que le aguardan: “Bien sé que algunos o muchos no creerán lo que aquí digo, pero podré yo dezir lo que Pedro Mexía en su *Silva*, que quien esto no creyere, menos creará lo que todo el mundo cuenta del árbol que está en la isla del Hierro, de cuyas hojas llueve cada mañana tanta agua que da abasto a toda la isla; menos creerán lo que todos en las Indias sabemos, de que sobre el cerro del Potosí, en el Pirú, está una nube que, desde que el mundo es mundo, jamás ha faltado de sobre aquel cerro”. Dispuesto a afrontar todas estas dificultades, comienza sus pequeños ensayos monográficos con estas palabras: “Pero para que todas estas grandezas se entiendan ser verdad, las iré con muy bastantes razones confirmando en los siguientes problemas” (Cárdenas, 1988: 37).

Juan de Cárdenas escribe literatura precientífica; los primeros españoles llegaron a América, como Irving A. Leonard nos demostró, imbuidos de fantasías caballerescas; muy pronto, en fin, la creación literaria europea acusa la influencia de la maravilla descubierta al otro lado del Atlántico, con lo que el *feed-back* entre realidad y ficción, o entre ficción y realidad, se completa.

Probablemente el mejor testimonio de lo que digo sea la comedia escrita entre 1596 y 1603 por Lope de Vega Carpio y titulada *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (Lope, 1980), bien conocida por Alejo Carpentier y oportunamente citada en *El reino de este mundo* desde el lema que constituye su misma primera página. Concretamente, la cita de Carpentier –un diálogo entre los personajes de DEMONIO y PROVIDENCIA– procede de dicha obra de Lope de Vega (Acto I, vs. 784-791).

Se trata, por supuesto, de una pieza propagandística y apologética, en la que, no obstante, se plantea, como ya había ocurrido en nuestra poesía moral, el tema de la codicia como móvil de los conquistadores. Pero nos interesa ahora otro aspecto verdaderamente singular en esta comedia lopesca, que le confiere un cierto aire alegórico, como de auto sacramental. Me refiero a que en su *dramatis personae* figuran la Providencia, la Religión Cristiana y la Idolatría, junto a un Demonio y los personajes históricos de los Reyes Católicos, Cristóbal y Bartolomé Colón, los Reyes de Portugal y de Granada, El Gran Capitán, los Duques de Medinaceli y Medinasidonia, además de los indios Dulcanquellín, Tapirazú, Tacuana, Auté, entre otros. Pero junto a ellos desempeña un papel fundamental ni más ni menos que la *Imaginación*, representada como “una figura vestida de muchos colores”. Ella es la que, cuando Colón duda a causa del rechazo inicial que sus proyectos merecen por parte de todos, lo lleva por el aire ante el trono de la *Providencia*, sentada entre la *Religión cristiana* y la *Idolatría*. Y la Providencia resuelve con estos versos: “Ve, Imaginación, con él/ donde el rey Fernando está” (vs. 814-815). Entonces Colón, tras aducir en su apoyo los versos de la *Eneida* que hablan de “una tierra fuera

del camino/ del sol y las estrellas, donde Atlante/ arrimaba sus hombros a su fuego”, apostrofa con redoblada energía a escépticos como el Contador de los Reyes Católicos esgrimiendo estos argumentos:

Creed que son las Indias que yo busco;
creed que hay gentes, plata, perlas y oro,
animales diversos, varias aves,
árboles nunca vistos y otras cosas;
yo sé que el cielo anima mi propósito,
y mi imaginación levanta al cielo. (vs. 918-923)

Se plantea, pues, el origen del descubrimiento como un pulso entre la imaginación fecunda, que no admite fronteras, y los filtros de la credibilidad racionalista, tensión que es característica, como bien sabemos, de ese tránsito entre lo medieval y lo moderno, entre la Era Teológica y la Era Positiva, que se está cumpliendo por los años de 1492. O entre lo real y lo maravilloso.

El Rey de Portugal había despedido al Almirante de malos modos diciéndole: “Vete, Colón, y en Castilla,/ que se creen fácilmente/ les cuenta esa maravilla,/ que en Portugal no has de hallar/ más crédito ni lugar” (vv. 195-198). Pero incluso al comienzo del segundo acto, ya en las carabelas, Arana, uno de los marinos rebeldes, le increpará de este modo: “¿Adonde está el Nuevo Mundo,/ fabricante de embelecos/ y Prometeo segundo?/ [...] ¿Qué es de la tierra no vista/ de tu engañosa conquista?” (vv. 997-1000 y 1003-1004). El final feliz, con el regreso de Colón acompañado de signos fehacientes de la insólita tierra descubierta, es sellado con este parlamento del Rey Fernando que tan bien se compadece con la argumentación general que estamos desarrollando:

Quien supo, quien hizo tanto,
merece aplauso decente.
Por monstruo y por maravilla
sin primero ni segundo,
le vea el mundo, pues dio un mundo
a los Reyes de Castilla. (vv. 2826-2831).

Además de ese feliz concepto de Irleamar Chiampi –me refiero al “ideologema de maravilla” que ella encuentra en la base de la narrativa hispanoamericana actual y los citados últimos versos de Lope acreditan–, existe otra línea de investigación muy ambiciosa, actualmente en curso, sobre los componentes utópicos de la historiografía americana. Pero sus resultados trascienden nuestro objetivo de partida, y nos introducen de lleno en la problemática de las conexiones entre historia y ficción, entre realidad y mito, amén de ilustrarnos acerca de esa sincretismo cultural que constituye el legado menos controvertido y el no menos fecundo del descubrimiento.

No me cabe ninguna duda de que Alejo Carpentier, su obra literaria y su teoría de lo “real maravilloso” constituyen uno de los ejemplos más granados de cuanto acabamos de decir.

Referencias bibliográficas

- AINSA, Fernando (1992), *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*, Madrid, Quinto Centenario/Alianza Editorial.
- BAUZÁ, Hugo Francisco (1993), *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Universidade de Santiago de Compostela.
- CARDENAS, Juan de (1988), *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*, Madrid, Quinto Centenario/Alianza Editorial.
- CARPENTIER, Alejo, (1949), *El reino de este mundo*, México, E.D.I.A.P.S.A.
- , (1987), *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés.
- , (2002), *El camino de Santiago*, edición crítica a cargo de Ana Cairo, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- CASTRO Y CASTRO, Manuel, OFM (1996), *Escritores de la provincia franciscana de Santiago. Siglos XIII-XIX*, Santiago de Compostela.
- CHANADY, A. B. (1985), *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York-London, Garland Pub. Inc.
- CHIAMPI, Irlemar (1980), *O realismo maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*, Sao Paulo, Perspectiva.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1989), *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Madrid, Quinto Centenario/Alianza Editorial.
- ECO, Umberto (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- GIL, Juan (1989), *Mitos y utopías del Descubrimiento. I. Colón y su tiempo. II. El Pacífico. III. El Dorado*, Madrid, Alianza Universidad.
- GONZALEZ ECHEVARRIA, R. (1990), *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GREENBLATT, S. (1991), *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford, Clarendon Press.
- HEMMING, John (1984), *En busca de El Dorado*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- IZAGUIRRE, Fray Bernardino (1925), *Historia de las misiones franciscanas y narración de los progresos de la geografía en el Oriente del Perú 1619-1921, Tomo cuarto 1778-1794*, Cajamarca, Tipografía San Antonio.
- LEONARD, Irving A. (1959), *Los libros del Conquistador*, México, F. C. E.

- LOZANO, Jorge (1987), *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial.
- MIGNOLO, Walter (1981), "El Metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana", *Modern Language Notes*, 96, 2, pp. 358-402.
- O'GORMAN, E. (1958), *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México, F. C. E.
- RILEY, Edward C. (1971), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- PASTOR, Beatriz (1983), *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas.
- PELLICER, R. (1991), "La 'maravilla' de las Indias", *Edad de Oro*, X, pp. 141-154.
- POUPENEY HART, C. (1991), "La Crónica de Indias entre 'historia' y 'ficción'", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 3, pp. 503-515.
- PUPO-WALKER, E. (1982), *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, Madrid, J. Porrúa Turanzas.
- TODOROV, Tzvetan. (1982), *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris, Du Seuil. Traducción castellana de Flora Botton Burlá: *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S. A.
- VEGA, Lope de (1980), *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Edición de J. Lemartinel y Ch. Minguet, La Madeleine-lez-Lille: Presses Universitaires de Lille. (1992), edición de Fernando Bartolomé Benito, Ediciones Bárbaras, Vigo.
- VILLANUEVA, Darío (2004), *Teorías del realismo literario*, segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Nueva.



España y América: lecturas sucesivas

ROGELIO RODRÍGUEZ CORONEL

Universidad de La Habana

Para Benito Varela Jácome

En su célebre conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”, pronunciada en el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975, Alejo Carpentier manifestaba:

Eugenio d’Ors, que no siempre me convence enteramente con sus teorías artísticas, pero que indudablemente en algunos ensayos es de una penetración extraordinaria, nos dice en un ensayo famoso que en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial¹.

Más adelante ratifica: “El barroquismo tiene que verse, de acuerdo con Eugenio d’Ors –y me parece que su teoría en esto es irrefutable–, como una *constante humana*”².

¹ Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 40.

² *Ibidem*, p. 41.

Once años atrás, en su enjundioso ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana", incluido en *Tientos y diferencias*, –y publicado por primera vez en México, en 1964, veinte años después de la aparición de *Lo barroco*, de Eugenio d'Ors³–, concluye el epígrafe titulado "Del estilo" de esta manera rotunda: "El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco"⁴. Antes, a manera de preámbulo, había afirmado: "Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y de los códices, hasta la mejor novelística actual de nuestro continente"⁵. Sin embargo, en un ensayo de 1948, "Tristán e Isolda en tierra firme"⁶, asegura que la expresión latinoamericana es romántica, idea que ya se encontraba en ciernes en "El momento musical latinoamericano", escrito en París en 1931⁷.

¿América Latina es romántica o barroca? ¿El barroco es estilo o constante humana? ¿Hay coincidencias teórico-culturales entre el escritor cubano y el pensador catalán, o la obra de d'Ors resulta un estímulo para las reflexiones de Carpentier? ¿Cuáles son las lecturas sucesivas de España y América que han ayudado a conformar la episteme americana del autor de *Los pasos perdidos*?

Conocer nuestra América y nombrarla fue la tarea que se impuso el escritor cubano.

Desde sus inicios en los años veinte del siglo pasado, el pensamiento de Alejo Carpentier sobre la literatura latinoamericana transcurre dentro de una clara concepción culturoológica. A través de diversas instancias culturales, primordialmente artísticas, y fundamentalmente referidas a la música, el escritor va perfilando los derroteros estéticos del continente y su expresión identitaria; va deslindando lo accidental, lo superfluo y circunstancial, de aquello que colabora en la fijación de una identidad a través del transcurrir histórico. Discernimiento entre lo evanescente y lo perdurable parece ser la premisa de un método de entendimiento proyectado sobre lo americano que modela sus reflexiones de manera permanente. Esta vocación ontológica –dialéctica, no metafísica– tiene que sortear espejismos, máscaras y desafíos para el arribo a sus definiciones más acabadas. Realmente, se trata de un proceso de afinación. A través de su labor periodística, de sus crónicas, de sus ensayos y conferencias, puede esbozarse la trayectoria de este empeño en la conformación de una poética americana.

La evolución de este pensamiento, asistida por el conocimiento objetivo, la experiencia afectiva, la práctica escrituraria y el enriquecimiento libresco, se ve

³ Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1944.

⁴ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, La Habana, UNEAC, 1974, 2ª ed., p. 33.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶ Aparecido en *Ensayos americanos*, Caracas, 1949. También, más tarde, en la revista *Casa de las Américas*, nº 177, año XXX, noviembre-diciembre, 1989.

⁷ Publicado por vez primera en la revista *Unión* (edición continental), La Habana, 2, 1991, pp. 54-65. Un fragmento de este ensayo se publicó en la *Revista Cubana*, enero-febrero, 1936, dirigida entonces por José María Chacón y Calvo.

incitada por las reflexiones de, al menos, dos pensadores españoles aparentemente distantes: Miguel de Unamuno y Eugenio d'Ors⁸.

En fecha tan reciente como 1926, momento de aprendizaje, la publicación del artículo "Una obra sinfónica cubana"⁹, escrito a raíz de la primera audición de la *Obertura sobre temas cubanos*, de Amadeo Roldán, ofrecida por la Orquesta Filarmónica de La Habana, pone de relieve los presupuestos del joven Carpentier sobre la orientación estética de un auténtico arte nacional en diálogo con la contemporaneidad. El principal factor que privilegia el cronista es el aprovechamiento de "la exuberancia de nuestro folklore, con su ubérrimo patrimonio de ritmos y polirritmias, su caudal incaptado de melodías"¹⁰. Y, de manera aparentemente incidental, establece una similitud entre la poética del músico cubano Amadeo Roldán y la del español Manuel de Falla: "Análogamente a Falla, Roldán cree que la inspiración popular debe utilizarse haciéndola sufrir un intenso trabajo de elaboración, purificándola, modificándola en ciertos aspectos, a fin de transformarla en una materia ligera, dúctil, apta a dejarse imponer los moldes de la forma, sin la cual no puede existir verdaderamente la obra"¹¹. Antes había recordado que el creador de la *Obertura...* había sido discípulo del también español Pedro Sanjuán Norte, autor de poemas sinfónicos de ambiente hispánico e interesado en el folklore cubano. Dos elementos aparecen en este trabajo que serán recurrentes a través de toda la obra reflexiva de Carpentier: la indagación en fuentes populares autóctonas como fuerzas motrices del hecho creador, y la atención a las maneras contemporáneas del lenguaje artístico, a la consecución de un oficio actualizado.

Desde ahora, implícitamente, hace suya la divisa unamuniana de hallar lo universal en las entrañas de lo local¹², máxima que se hará explícita en más de una ocasión y estará presente en todas sus reflexiones. La mención de Falla, sobre cuya obra escribirá posteriormente –como luego también lo hará sobre las de Héctor Villa-Lobos e Igor Stravinsky–, denota la asunción temprana de un paradigma artístico en el que ha cuajado, de manera ejemplar, la reelaboración estética de elementos populares. Debe recordarse que en 1928 escribió los argumentos de los

⁸ Aunque la utilización de abundantes citas en un texto puede denotar, por lo general, una pobreza expresiva del autor, en este caso prefiero utilizar las mismas palabras de Carpentier para dar fe de la marcha de su pensamiento, así como para mostrar el diálogo que establece con ideas provechosas de Unamuno y d'Ors.

⁹ Se publicó en *Social*, vol. 11, n° 2, febrero de 1926.

¹⁰ Alejo Carpentier, "Una obra sinfónica cubana", *Crónicas*, La Habana, Letras Cubanas, t. I, 1985, p. 39.

¹¹ *Ibidem*, p. 41.

¹² En "Lo local y el localismo", fechado en 1952, Carpentier manifiesta que lo expresado por Unamuno ("Es dentro, y no fuera, donde hemos de hallar al hombre: en las entrañas de lo local y lo circunscrito, lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno") es una frase que "vale por toda una preceptiva". Véase Alejo Carpentier, *Letra y solfa. Literatura. Poética*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, pp. 69-70.

ballets *La rebambaramba* y de *El milagro de Anaquillé*, musicalizados por Amadeo Roldán.

Resulta curiosa en esta crónica una cita de Taine que dice: “la fuerza proviene del orden”; manifiesta el cronista que esta aseveración “podría inscribirse como lema de la producción musical moderna”¹³, para de inmediato referirse a la *construcción* de la obra, al oficio del compositor. El manejo de las técnicas competentes, el *métier*, es una preocupación constante del joven Carpentier, pues, para él, allí radican también las principales vicisitudes de la novelística hispanoamericana.

En agosto de 1927, estando en la cárcel acusado de comunista, escribe la versión primera de *¡Ecue-Yamba-O!*, publicada en Madrid en 1933. La escritura de esta novela, calificada posteriormente como fallida por el propio autor, resulta la puesta en práctica de sus concepciones en torno a la asunción del folklore como fuente nutricia de una elaboración estética moderna. Su propósito de ser nacionalista a la par que vanguardista en la narrativa, como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla lo eran en la música, lo lleva a delinear los ingredientes de una cultura de resistencia ante el embate de signos pseudoculturales provinientes de la expansión imperial yanqui y su modelo de civilización. “¡Nada de *hot-dogs* con los santos de Mayeya!”¹⁴, exclama el narrador de la novela, como defensa de una identidad amenazada. Sin embargo, más tarde Carpentier reflexiona:

Creí conocer a mis personajes, pero con el tiempo vi que, observándolos superficialmente, desde fuera, se me habían escurrido en alma profunda, en dolor amordazado, en recónditas pulsaciones de rebeldía: en creencias y prácticas ancestrales que significaban, en realidad, una resistencia contra el poder disolvente de factores externos¹⁵.

A pesar de sus limitaciones, resaltadas por contraste con la novelística posterior del autor, todavía falta la labor detenida para reinsertar *¡Ecue-Yamba-O!* en el proceso global de la novela latinoamericana de su época, para observar el diálogo que sostiene con el esquema ideológico de entonces, Civilización *vs.* Barbarie, y la presencia en ciernes de una perspectiva cultural que debate los presupuestos de una modernidad maltrecha en el ámbito nuestro.

El 12 de septiembre de 1927, poco después de escribir el borrador de su primera novela, Carpentier publica en el *Diario de la Marina* la carta “Sobre el meridiano cultural de Nuestra América”. Con este texto, solicitado por el periodista español Manuel Aznar, el escritor cubano terea en la polémica suscitada entre el

¹³ *Ibidem*, p. 41.

¹⁴ Alejo Carpentier, *¡Ecue-Yamba-O!*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, p. 93

¹⁵ Alejo Carpentier, “Prólogo a la presente edición”, *¡Ecue-Yamba-O!*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, pp. 11-12.

semanario madrileño *La Gaceta Literaria* y la revista vanguardista argentina *Martín Fierro* en torno a la hegemonía peninsular en la producción intelectual de los pueblos hispánicos. Allí dice:

En Nuestra América, en cambio, las cosas ocurren de muy distinta manera. Si lo observa usted, verá que hay *un gran fondo de ideales románticos* tras los hirsutos alardes de la literatura latinoamericana. Desde el Río Grande hasta el Estrecho de Magallanes, es muy difícil que un artista joven piense muy seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado. El deseo de hacer un arte autóctono sojuzga todas las voluntades. Hay maravillosas canteras vírgenes para el novelista; hay tipos que nadie ha plasmado literariamente; hay motivos musicales que se pentagraman por primera vez [...]. Estas circunstancias son las que propician *ciertos ideales románticos*: nuestro artista se ve obligado a creer, poco o mucho, en la trascendencia de su obra¹⁶.

Finalmente, afirma su postura:

América tiene, pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que quiere algún meridiano. Y más teniendo en cuenta que las manifestaciones del espíritu latinoamericano son múltiples y los problemas planteados ante un intelectual mexicano o argentino son tan diversos como los que pueden inquietar a este último comparados con los que se ofrecen a un intelectual español, que resulta saludable, por ahora, una anulación de todo meridiano¹⁷.

Casi cincuenta años después, en la edición cubana de *Razón de ser*, donde recoge las conferencias dictadas en Venezuela durante mayo de 1975, incluye una "Pequeña antología complementaria" en la que aparece la siguiente cita de Miguel de Unamuno, fechada en 1908:

Por nuestra parte, nos vamos curando poco a poco, demasiado poco a poco acaso, de nuestra manía casticista y de aquel ridículo empeño de ejercer el monopolio del idioma común. Vamos comprendiendo, pues el castellano se ha extendido por tan vastas tierras y es hoy el idioma de veinte naciones, que tiene cada una de ellas derecho a influir en él, contribuyendo a su progreso. Que los escritores americanos han influido en la manera de escribirse hoy aquí el castellano es indudable¹⁸.

Este juicio de Unamuno ampara sus conferencias en Caracas, exponentes de un ideario ideológico ya maduro, cuyas primeras expresiones pueden encontrarse en aquel texto de 1927. El pensamiento del autor de *Vida de don Quijote y Sancho* siempre fue custodio del escritor de *Sobre el meridiano*

¹⁶ Cfr. "Sobre el meridiano cultural de nuestra América", *Diario de la Marina*, 12 de septiembre de 1927, en Alejo Carpentier, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, pp. 252-253. Los subrayados son nuestros.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Alejo Carpentier, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, 2ª ed., p. 94.

intelectual de nuestra América. Interesa subrayar la alusión al “fondo de ideales románticos” y a “ciertos ideales románticos” existentes en América Latina, núcleos de una temática que desarrollará posteriormente.

Antes de su estancia en París, de vivir intensamente la experiencia surrealista, imbuido por el propósito de apresar el ser latinoamericano y revelarlo artísticamente, ajeno a toda imitación, los pivotes fundamentales del pensamiento carpenteriano pueden diseñarse a través de los siguientes asuntos: exaltación de la vitalidad de las fuentes populares de la cultura, del folklore, para la modelación de un arte americano; la asunción del reto de acceder a lo universal a través de lo nacional; y, para ello, la necesidad de un conocimiento y *oficio* en el manejo de las formas para la adecuada expresión de lo americano. Durante su exilio en Francia, aún mantienen vigencia estos presupuestos.

En 1929, apenas iniciado en la vida parisina, publica en *Social* “Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos”¹⁹, compositor brasileño a quien había conocido recientemente. En esta crónica, Carpentier ratifica sus convicciones estéticas, su propuesta enriquecedora de la dialéctica entre nacionalismo y vanguardia, su rechazo del mimetismo y, con Villa-Lobos, declara que “el americanismo es cuestión de sensibilidad”²⁰. Concluye afirmando:

Hombres como Villa-Lobos redimen América de un siglo de imitaciones amelochedas [...]. La aparición de artistas de tal envergadura en el panorama latinoamericano no se debe a una mera casualidad. Determina la bancarrota de unos irresponsables y el nacimiento de un arte musical nuestro, cotizante en los más severos mercados del mundo...¡Ya hemos hallado ‘lo universal en las entrañas de lo local’!²¹

En “América ante la joven literatura europea”, artículo publicado en *Carteles* el 28 de junio de 1931²², Carpentier censura a los sectores artísticos del continente que mantienen una tendencia a la imitación de los modelos europeos, pues “los Güiraldes, los Diego Rivera, los Héctor Villa-Lobos, los Mariano Azuela, son todavía excepciones”. Y continúa diciendo:

Pero, por desventura, no basta decir “cortemos con Europa” para comenzar a ofrecer expresiones genuinamente representativas de la sensibilidad latinoamericana. Todo arte necesita de una tradición de *oficio*. En arte, la *realización* tiene tanta importancia como la materia prima de una obra.

Y más adelante concluye:

¹⁹ Cfr. *Social*, vol. 14, n° 8, agosto de 1929.

²⁰ Alejo Carpentier, “Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos”, *Crónicas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, t. I, p. 137.

²¹ *Ibidem*, pp. 140-141.

²² Alejo Carpentier, “América ante la joven literatura europea”, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.

Conocer técnicas ejemplares, para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías es traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren –mientras no dispongamos, en América, de una *tradición de oficio*²³.

Mucho más rico, desde el punto de vista de la conformación de la poética del escritor, resulta otro texto fechado en el París de 1931, pero inédito hasta 1991: “El momento musical latinoamericano”, texto descubierto en una maleta llena de manuscritos, discos y otros documentos, que había quedado guardada en la casa de las señoras Chamard y Veschambre, en la campiña francesa, a mil kilómetros de París²⁴.

El artículo relata, en un inicio, las reflexiones provocadas en el escritor a raíz de un viaje que realizara por México en 1926. Luego de un recorrido por diversos sitios de la planicie azteca, constata un hecho que entrará a conformar su mundo novelesco futuro y tendrá su más alta expresión en *Los pasos perdidos*:

Este itinerario mexicano –verdadero desplazamiento en el tiempo– ha inducido a reflexionar muchas veces sobre lo difícil que era explicar ciertos aspectos de la mentalidad de nuestra América [...]. Países de vieja historia, cuya evolución se ha llevado a cabo con ponderada lentitud, mediante un flujo y reflujo de revoluciones y reacciones, sólo comprenderán difícilmente el desarrollo ideológico y ético de tierras que pasaron, sin transición, de la lámpara de aceite a la bombilla eléctrica, del barco de ruedas al avión, de la casa de mampostería al *building* de cemento armado (o países, como México, que presentan simultáneamente todos los estadios posibles de la vida del hombre)²⁵.

Si bien en su carta sobre el meridiano cultural de nuestra América se había referido a las disimilitudes de los pueblos de este continente, a la multiplicidad de espíritus existentes en él, ahora enfatiza la imposibilidad de considerar separadamente a estos países “por haber recibido análogas corrientes de ideas y haber sentido idénticas fiebres”, lo cual le permite reafirmar la existencia de una *sensibilidad latinoamericana*, aunque aclara que estaría en un aprieto quien intentara definirla.

De inmediato se refiere al sentido de lo dramático del mundo latinoamericano, a pesar de que el concepto de la vida que tiene el hombre que lo habita

²³ *Ibidem*, pp. 185-186.

²⁴ Todo lo relacionado con la insólita aparición de esta maleta está contado por Marta Rojas en la edición del periódico *Granma* del 25 de noviembre de 1989, y por Leonardo Padura en “‘Nosotros lo latino’: ¿folklore o sensibilidad? A propósito de ‘El momento musical latinoamericano’, un hallazgo real-maravilloso en la papelería de Carpentier”, publicado en la revista *Unión* (Edición continental), n° 2, 1991, pp. 43-53. Este ensayista realiza un estimulante análisis del significado del artículo para la concepción carpenteriana de lo real-maravilloso americano.

²⁵ Alejo Carpentier, “El momento musical latinoamericano”, *ed. cit.*, p. 43.

parezca tener en ocasiones cierto tinte de ligereza y despreocupación. Esta dimensión dramática de lo latinoamericano volverá a ser tratada en un ensayo escrito casi veinte años después: “Tristán e Isolda en tierra firme”.

Somos, en síntesis –según Carpentier–, una civilización diferente, imposible de medir con los raseros europeos. Sin embargo (nuevamente la angustia de las formas), carecemos de una técnica nuestra, de una *tradición de oficio*, como se había señalado en el artículo anterior, de ahí que sea preciso conocer lo que se produce más allá de nuestras fronteras, olfatear el “aire del tiempo”, saber lo que se debe hacer para saber lo que no debe hacerse “si las ideas exigen la movilización de una dialéctica particular”²⁶.

Este concepto de “dialéctica particular” entre las ideas del creador y las formas expresivas introducen otro campo de reflexión que lleva al autor a replantearse el papel del folklore en la creación del continente. “En el problema del nacionalismo artístico”, dice, “el folklore desempeña, en el fondo, un mero papel auxiliar, sin que su cultivo constituya una meta en sí”²⁷. Más adelante, tomando como experiencia lo ocurrido en Rusia, Europa Central y España (en particular en la obra de Manuel de Falla), concluye:

Los temas populares pueden ser, ciertamente, aliados estimables y valiosos en la elaboración de un arte, pero no debe creerse que ofrecen soluciones duraderas a los problemas que se plantean ante la música naciente de un país o –como ocurre en nuestro caso– de un continente. Su misión es de gran importancia en el estadio-nebulosa de una escuela que aspira a personalizarse; pero siempre tendrán que ceder su lugar a las puras e incontenibles manifestaciones de la sensibilidad²⁸.

Para Carpentier, en esa sensibilidad deberá radicar el carácter latinoamericano de las obras. “Sensibilidad en busca de una expresión”, nos dice; y continúa: “expresión que debe *situarse* por medio de la forma. Y aquí tocamos el problema capital”.

El autor de *La música en Cuba* refiere que el estilo típico de una época –de cada formación estilística– resulta la culminación y plenitud de un largo camino de búsquedas y tentativas. Concluye: “Una vez hallada la forma perfecta, absolutamente de acuerdo con los anhelos creadores, esta forma se estabiliza, se vuelve un *tipo*, cuya mera evocación nos trae a la mente la imagen de una época”²⁹.

De inmediato, el articulista introduce una noción que parece explicar el movimiento macrohistórico del proceso artístico: “los eternos polos del Romanticismo y del Clasicismo”; aunque aclara que cuando se acepta esta fácil dicotomía,

²⁶ *Ibidem*, p. 57.

²⁷ *Ibidem*, p. 58.

²⁸ *Ibidem*, p. 60.

²⁹ *Ibidem*.

“cerramos demasiado los ojos ante los ejemplos vivientes que nos ofrece toda la historia de la música”. Así, con un carácter provisorio, asume la definición de uno y otro término relacionados con la “oposición del carácter humano”: el Romanticismo es, ante todo, vehementemente expresivo, mientras que el Clasicismo sobresale por ser especulativo, “arte fin en sí”; no obstante, para nuestra sensibilidad, dice, estas nociones alcanzan un significado más elemental, de modo que el regreso a lo clásico significa, entonces, un retorno a lo ya conocido.

De manera incidental, quiero hacer dos observaciones, tal vez especulativas. Al establecer un vínculo entre el Romanticismo y el Clasicismo con el “carácter humano”, el autor introduce una nota al final del artículo que dice:

Acceptamos momentáneamente este término de “humano”. Pero no olvidemos que al hablar de algo “humano”, debemos comenzar por saber qué definición daremos del “hombre” [...]. Teniendo en cuenta los anhelos de superación, de angelismo, que viven en el hombre, debemos llegar a la conclusión de que sus expresiones más humanas serían aquellas que más cerca se hallarían del arte considerado como “deshumanizado”. Humanidad superior en una fuga, en un Picasso; menor grado de humanidad en un Meissonnier³⁰.

Resulta evidente esta alusión final a Ortega y sus juicios sobre la deshumanización del arte contemporáneo —consideraciones que Carpentier desestima en relación con América Latina—, pero también puede verse una referencia al pensamiento de Eugenio d'Ors en el *angelismo* que significa el anhelo de superación del hombre. Pudiera objetarse que la *Introducción a una vida angélica. Cartas a una soledad*, del pensador catalán, fue publicada en Buenos Aires, en 1939, pero se debe recordar que Eugenio d'Ors y Carpentier se conocieron e intercambiaron en el París de los años treinta³¹, lo cual debe tenerse en cuenta, además, para el análisis de las concepciones posteriores del escritor cubano.

Al concluir “El momento musical...”, el autor reitera la necesidad del movimiento folklórico-nacionalista como un estadio imprescindible para consolidar una tradición que se encuentra en sus rudimentos y que colaborará en la liberación de la sensibilidad latinoamericana. En un futuro, augura, los más dotados encontrarán un lenguaje independiente de los que señorean en Europa, y encontrarán los *tipos* [sic] formales pertinentes.

El texto concluye con una sentencia que mucho recuerda el momento cumbre del Prólogo a *El reino de este mundo*:

Todo nos permite esperar que entonces la fe en nuestra sensibilidad de latinoamericanos habrá adquirido la envergadura de una mística: mística

³⁰ *Ibidem*, p. 65.

³¹ Eugenio d'Ors vivió en París entre 1927 y 1937, y Carpentier entre 1928 y 1939.

fecunda, de una lozanía prodigiosa, como puede producirla un continente como el nuestro, dotado de un hondo sentido de lo dramático³².

Un texto olvidado, "Tristán e Isolda en tierra firme", publicado por vez primera en Caracas, en 1949, en un volumen titulado *Ensayos americanos*, fue puesto en circulación nuevamente por la revista *Casa de las Américas* en 1989, con motivo del octogésimo quinto aniversario del nacimiento del novelista mayor. En la nota de presentación se llama la atención acerca de que Carpentier no incluyera este texto en *Tientos y diferencias*³³, y se añade:

Y el hecho de que en el mismo año hayan visto la luz el casi desconocido ensayo que publicamos y el relato *El reino de este mundo* (México, E.D.I.A.P.S.A., 1949), encabezado por su memorable prólogo, es bien curioso. Pues este último vino a ser el acta de bautizo de la teoría carpenteriana de *lo real maravilloso*. Y el primero revela que, paralelamente, Alejo desarrollaba otra poética, emparentada con la del prólogo de *El reino...*, pero distinta de ella.

Las dos poéticas que Carpentier ofrece en 1949 son más concurrentes que coincidentes, y él optará por hacer suya, desarrollar y enriquecer la del prólogo. Un enriquecimiento conocido es el representado por el énfasis que Carpentier pondría en el barroco a propósito de América. En el ensayo de 1949 no sólo no se menciona el barroco, sino que se lee esto: "Nuestro pasado, nuestra historia, son románticos, por cuanto los valores que alimentan cualquier romanticismo coinciden con los sentimientos y la expresión peculiar del hombre americano" [...] "Su obra" –finalmente se dice– "iba a seguir, en alguna medida, otro rumbo"³⁴.

Habría que aclarar que en el Prólogo a *El reino de este mundo* tampoco se menciona el barroco, a pesar de la acumulación de elementos que lo sugieren, ni se hace referencia al romanticismo. Por último, no creo que la obra de Carpentier siguiera en adelante otro rumbo; pienso más bien que su poética, en una instancia teórica, alcanza una mayor precisión.

"Tristán e Isolda en tierra firme" fue motivado por la puesta en escena de la ópera de Wagner en Caracas a finales de 1948. Si bien el texto se refiere inicialmente a este hecho, sus alcances lo rebasan para convertirse en una nueva reflexión del autor sobre la cultura latinoamericana, absolutamente coherente con las principales concepciones expuestas en textos anteriores. En verdad, "Tristán e Isolda en tierra firme" se convierte en una recapitulación de todo lo andado en un nuevo estadio del conocimiento: no sólo Carpentier ha convivido con el surrealismo francés –aquel que le otorga una capacidad de entendimiento, según

³² Alejo Carpentier, "El momento musical...", ed. cit., p. 65.

³³ Cfr. Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, México, UNAM, 1954.

³⁴ R.F.R., "Páginas salvadas", *Casa de las Américas*, nº 177, Año XXX, noviembre-diciembre, 1989, p. 3.

él mismo ha dicho—, ha participado activamente en la vanguardia europea y ha viajado por Francia, España, Bélgica, Holanda, los Estados Unidos..., sino que también ha calado hondo en lo latinoamericano con estancias fuera de Cuba, en las islas Bermudas, en Haití —revelación de lo real-maravilloso americano, ya intuido en una primera estancia en México—, otra vez en el país azteca, en Venezuela —la Gran Sabana, recién descubierta, el Alto Orinoco, el Territorio Amazonas—.

¿Por qué no incluyó su autor este texto en *Tientos y diferencias*, donde por primera vez aparece su concepción sobre lo barroco en el ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”? Ciertamente, hubiera sido contradictorio, al menos en el terreno de las denominaciones. De cualquier manera, el autor de “Tristán e Isolda en tierra firme”, en su tarea de desciframiento de lo americano, años atrás, en “El momento musical...”, ya había fijado el signo romántico en oposición al clasicismo en la caracterización del arte latinoamericano, noción que reitera y amplía enfáticamente añadiendo lo que sí aparecerá en “Problemática actual...”: la necesidad que tenemos en nuestra América, como Adán, de nombrar las cosas, luego de establecer una tipología de los contextos americanos siguiendo la propuesta sartreana. Esta necesidad de representar lo latinoamericano, dice Carpentier, sólo puede conducir a un estilo barroco. Pero hay más: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América”³⁵. Es decir, el barroco es una *constante* en nuestro ámbito cultural.

Como ya se apuntó, Carpentier y Eugenio d’Ors se conocieron en París, pero no poseo referencias de cuándo pudo leer nuestro novelista *Lo barroco*, conjunto de ensayos verdaderamente fascinantes publicado, como dije, en 1944, estando ya Carpentier en América. Sin embargo, este volumen reúne textos aparecidos durante más de treinta años; el primero de ellos, dedicado a Churriguera, data de 1908, y el que cierra el libro, “Última hora”, parece haberse escrito en 1934, de acuerdo con dataciones existentes en el texto. ¿Los habrá conocido entonces el autor de “Tristán e Isolda en tierra firme”? Alguno debe haber conocido, pero sospecho que, como un todo unitario —manera en que la propuesta alcanza su mayor elocuencia—, llegó a las manos del novelista cubano después de 1949.

Las concepciones orsianas más acabadas se exponen en un ensayo titulado “La querella de lo barroco en Pontigny”, segunda parte del libro *Lo barroco*, escrito en los años treinta del siglo pasado, donde hace de cronista, a la par que reflexiona sobre las discusiones en torno al barroco suscitadas en un congreso realizado en una abadía borgoñesa. Trataremos de resumir su propuesta, sobre todo aquellos núcleos fundamentales con los cuales pudo dialogar Carpentier. Porque de eso se trata: del diálogo provechoso que establece el autor de *El Siglo de las Luces* con

³⁵ Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Tientos y diferencias*, Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1974, 2ª ed., p. 32.

la propuesta del pensador católico catalán, quien muestra, aquí y allá, una dramática ambivalencia ideológica —a pesar de su amor declarado³⁶— frente a las manifestaciones “salvajes” de lo barroco, propias del Maligno, y una filiación racional, y por ende fría, ante el comedimiento clásico, digno de las jerarquías celestiales. En Carpentier esta ambivalencia no existe porque su perspectiva carece de la religiosidad y trasfondo filosófico presentes en la óptica del escritor catalán; porque su asunción de lo barroco es gozosamente dionisiaca.

Por otro lado, no me cabe la menor duda de que Carpentier tiene que haber releído los ensayos del pensador catalán antes de pronunciar la conferencia de Caracas de 1975, pues las alusiones conceptuales, e incluso algunos ejemplos, son muy precisos.

D'Ors concibe que lo barroco está presente en todas las instancias del pensamiento, incluido el científico, y la creación de una sociedad dada, sin una concreción histórica particular —como era usual que se estimara en los debates de principios del siglo XX—. Para él, lo barroco —comienzo a glosar su pensamiento— es una constancia, una unidad a través del tiempo. No pretende que existan ciclos —un eterno *corsi e ricorsi* de lo barroco—, ni una periodización; no se trata, tampoco, de establecer leyes históricas, sino de *constantes*, de *tipos*, que están presentes en la cadena de sucesión histórica, y así lo define Carpentier en su conferencia de Caracas. El escritor catalán, para resumir, considera lo barroco como una categoría que, al igual que el *eón* concebido por el neoplatonismo, por la Escuela de Alejandría (con lo cual revela el pensador su estirpe filosófica), tiene una manera de ser en la historia, se inscribe en el tiempo. Otro ejemplo de *eón* es el espíritu del Imperio, que representa, en el destino de la humanidad, una “idea-acontecimiento”, una eternidad que conoce vicisitudes, como también lo son el “eterno femenino”, las razas como entidades de cultura, entre otros. El primer ejemplo, el espíritu del Imperio, también es utilizado por Carpentier³⁷, pero no se refiere a la categoría de *eón*, con lo cual se distancia de la posición filosófica del autor de “La querella de lo barroco en Pontigny”, quien, para concluir su presentación, enuncia el concepto utilizado después por Carpentier:

Y el Barroquismo, espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfas, en las cuales creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta *constante* humana³⁸.

³⁶ En las palabras que introducen dicha colección de ensayos, “Del presente libro”, d'Ors le dice al lector que “contará la aventura de un hombre lentamente enamorado de una Categoría”.

³⁷ Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, *Razón de ser*, ed. cit., p. 40.

³⁸ E. d'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1944, p. 120. Todas las citas subsiguientes serán tomadas de esta edición.

A continuación el autor afirma que, desde hace más de un siglo, las oposiciones no se establecían entre Barroquismo y Clasicismo, sino entre éste y el Romanticismo (como lo hiciera Carpentier en “El momento musical...” y en “Tristán e Isolda en tierra firme”), y se dedica a razonar sobre las características del Romanticismo para concluir que éste es sólo un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca.

Después de debatir las concepciones tradicionales y las que se abren paso en su presente, establece la diferencia entre lo clásico, “todo él economía y razón, estilo de las ‘formas que pesan’, y el barroco, todo música y pasión, en que las ‘formas que vuelan’ danzan su danza”³⁹. Para precisar aún más sus concepciones, d’Ors introduce la distinción entre “estilos históricos” (aludido por Carpentier en su conferencia de 1975, con la misma ejemplificación del gótico), aquellos que no pueden repetirse sin caer en una servil imitación, y llama “estilos de cultura” a los que contienen en su esencia infinitas posibilidades de repetición. Así, “el estilo barroco puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente”⁴⁰. El clasicismo también resulta un estilo de cultura, pero es intelectualista y, por definición, normativo y autoritario (“académico”, le llama Carpentier); por el contrario, el barroquismo es vitalista, posee un sentido cósmico y, por ello, tiene una vocación sempiterna por el paisaje y por el folklore.

Si recordamos el valor que le otorgó el autor de *La música en Cuba* al folklore y al paisaje, si tomamos en cuenta su dedicación a describir los contextos americanos, podemos aquilatar la comunión que tuvo con esta afirmación. Concluye d’Ors: “El barroco es el idioma natural de la cultura, aquel por cuyo medio la Cultura imita los procedimientos de la natura. El barroco contiene siempre en su esencia algo de rural, de *pagano*, de campesino. Pan, dios de los campos, dios de la natura, preside cualquier creación barroca auténtica”⁴¹. Ejemplo de ello es precisamente la música de Wagner, “panteística por definición”. Unido a ese panteísmo se encuentra en lo barroco, como característica, el dinamismo, “una vocación de movimiento, absolución, legitimidad y canonización del movimiento [...] opuesta a la nota paralela de estatismo, de reposo, de reversibilidad, propia del racionalismo, propia de todo cuanto es clásico”⁴². Por supuesto —matiza el ensayista—, se ha estado refiriendo a rasgos dominantes, pues ni el barroquismo puede prescindir de la gravedad, ni el clásico deja de obedecer a otras atracciones que no sean las de la tierra.

³⁹ *Ibidem*, pp. 132-135.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 152-155.

⁴¹ *Ibidem*, p. 172.

⁴² *Ibidem*, p. 174.

Se hace evidente que la presencia de estas dominantes de estilo debe ser interpretada según las regulaciones de cada arte, de cada orden de cultura. Con respecto a las artes, introduce un segundo término: “gravitación”, que designa la posición inestable que ocupa cada arte –música, poesía, pintura, escultura, arquitectura– con respecto a su vecino, según las épocas, las escuelas y los artistas. El ensayista ofrece una explicación que debió ser muy seductora para Carpentier:

Así, en las épocas del clasicismo, la música se vuelve poética; la poesía, gráfica; la pintura, plástica; y la escultura, arquitectónica. Recíprocamente, en las épocas de tendencia barroca la gravitación se produce en sentido inverso: el arquitecto es quien se hace escultor; la escultura pinta; la pintura y la poesía revisten las notas dinámicas propias de la música. Como toda sensibilidad barroca tiende al patetismo, toda caligrafía barroca tiende a la música⁴³.

Recuérdese en este último aspecto apuntado por d’Ors –la tendencia de la sensibilidad barroca al patetismo– que Carpentier, desde “El meridiano intelectual de nuestra América”, luego ratificado en “Tristán e Isolda en tierra firme”, considera el mundo latinoamericano con un alto sentido dramático.

Abunda d’Ors en la contraposición entre el espíritu del Clasicismo y del Barroco con una distinción que asume Carpentier: en lo clásico encontramos la tendencia a la unidad, la exigencia de discontinuidad, como característica del repertorio de expresión de un espíritu racionalista; por el contrario, el espíritu barroco se reconoce en la adopción de esquemas multipolares, fundidos y continuos, no discontinuos y recortados⁴⁴. Más adelante, abunda en que las estructuras en el Clasicismo constituyen un sistema cerrado que gravita en torno a un núcleo situado en el interior, mientras que en el Barroco las estructuras prefieren las formas de la *fuga*, sistema abierto que señala una impulsión hacia un punto exterior⁴⁵.

Carpentier, en la conferencia de Caracas, al referirse a este principio barroco, introduce la noción de “núcleos proliferantes”; allí dice:

Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo en donde en torno al eje central –no siempre manifiesto ni aparente (en la Santa Teresa, de Bernini, es muy difícil determinar la presencia de un eje central)– se multiplican lo que podríamos llamar “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una

⁴³ *Ibidem*, p. 180.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 196.

expansión propia y lanzan, proyectan las formas, con una fuerza expansiva hacia afuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes⁴⁶.

Posteriormente, d'Ors expone una tipología de veintidós *especies* del género barroco más conocidas, desde el "Barocchus pristinus" (en la prehistoria, fuente matriz, subsistente en pueblos salvajes) hasta el "Barocchus officinalis" (barroco eterno, de índole caprichosa y artificiosa, en busca de un tipo nacional o regional; aquí incluye d'Ors a los continuadores, en América, de la tradición incaica o azteca). El Romanticismo, como estilo histórico, desde el punto de vista de un estilo cultural es denominado "Barocchus romanticus", y lo ejemplifican, entre otros, Juan Jacobo Rousseau, Beethoven y Goya, nombres entrañables para Carpentier. Por su parte, Wagner es considerado dentro del "Barocchus finisecularis".

He dejado para el final una noción que debe haber subyugado a Carpentier. Una sección de *Lo barroco* se denomina "El Paraíso Perdido", compuesta por dieciocho artículos publicados en los años veinte, en los cuales se traza la trayectoria de la búsqueda del paraíso perdido, a través de las obras, las vidas o los mitos, entre otros autores, de Gracián, De Foe, Gauguin, Rousseau, Bernardin de Saint Pierre, Chateaubriand, Harriet Beecher-Stowe. Esa búsqueda implica la presencia de un espíritu barroco, pues "el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido"⁴⁷. Y amplía su propuesta:

Paraíso, principio y fin de la historia. En el espíritu de la humanidad, alfa y omega.

Por culpa del árbol de la ciencia –es decir, por el ejercicio de la curiosidad y de la razón–, perdióse un día el Paraíso. Por el calvario del progreso –es decir, también, por el ejercicio de la curiosidad y la razón– se adelanta en el camino de vuelta. Toda la historia puede considerarse como un penoso itinerario entre la inocencia que ignora y la inocencia que sabe[...].

Todo arte de reminiscencia o de profecía es siempre más o menos barroco. Y la literatura universal –un día ello acabará por descubrirse– ha erigido, a la entrada de la selva de lo barroco, dos altas columnas, que llevan los nombres del poeta Milton y del Evangelista San Juan: el *Paraíso Perdido* y el *Apocalipsis*⁴⁸.

¿Acaso toda la obra narrativa de Alejo Carpentier no es sino el registro de las búsquedas del Paraíso Perdido por el hombre? Pero ya ese sería el tema de otra conferencia.

⁴⁶ Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso," *Razón de ser*, ed. cit., p. 44.

⁴⁷ E. d'Ors, op. cit., p. 40.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 43.



III

**El patrimonio bibliográfico español
en las fuentes de la obra carpenteriana**



Presencia de España en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica complementaria y crítica

ARACELI GARCÍA CARRANZA

Biblioteca Nacional José Martí (La Habana)

De niño yo jugaba al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana, donde nació. De viejo hallo nuevas enseñanzas, cada día, en su obra inagotable.

Alejo Carpentier

Compilar la bibliografía nacional es tarea primera en las bibliotecas nacionales de cada país. En Cuba la *Biblioteca Nacional José Martí*, en su Departamento de Investigaciones Bibliográficas, compila y sistematiza el movimiento editorial de libros, folletos, materiales especiales o documentos no libros, y publicaciones periódicas de y sobre autores cubanos publicados en Cuba o fuera de Cuba, sobre cualquier tema cubano, y en cualquier idioma que este movimiento se produzca. Esta investigación bibliográfica de carácter general es tronco primero que se ramifica con investigaciones especializadas sobre personalidades y temas de la literatura, el arte y la cultura cubanos; en particular, es de obligada referencia la *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, la cual publicara la Editorial Letras Cubanas en 1984, consecuencia del inmenso y valioso donativo que Carpentier hiciera a la Biblioteca Nacional de Cuba a partir de 1973. El esquema biográfico-cronológico que constituye la primera parte de esta obra no sólo incorpora datos biográficos y bibliográficos que hasta entonces estaban dispersos, sino que también incluye reflexiones autobiográficas tomadas de artículos, ensayos, entrevistas y conferen-

cias. Del mismo modo, en las fechas de aparición de determinadas obras de Carpentier se incluyen los juicios más significativos de la crítica. De manera que este esquema conformado por datos, en cierta medida, reconstruye la época vivida por el autor de *El Siglo de las Luces*, guía apreciable para quienes se acerquen a la vida y la obra de Carpentier, sin perder de vista que también puede servir a críticos, biógrafos u otros especialistas o estudiosos.

El cuerpo central describe su obra activa en español y más de 20 idiomas así como la bibliografía generada por la primaria. Hasta la fecha dos suplementos completan la obra primera¹. Estos describen y analizan el indetenible movimiento editorial carpenteriano; con ello se pretende la constante actualidad del mismo. Esta bibliografía especializada en la vida y la obra de Alejo Carpentier compilada con documentos impresos ha dado lugar a publicaciones de libros, como los 9 volúmenes de *Letra y Solfá*, y a aproximaciones bibliográfico-críticas referentes a una inmensa documentación básica y a una gran variedad de temas en la obra compilada. Así puedo ponerles de ejemplo la *Bibliografía de El Siglo de las Luces*² que recoge, en su mayoría, obras sobre la Revolución Francesa consultadas por Alejo Carpentier antes de escribir esta novela, las descripciones de la novela como tal publicada en español y más de 16 idiomas, y la valoración crítica de la misma desde su aparición en 1962. Esta compilación prueba que para *El Siglo...* Carpentier contó con una documentación básica que tiene como antecedente la consulta y el estudio de una muy extensa bibliografía de autores y de asuntos latinoamericanos que lo llevaron a un profundo conocimiento de América. Una reconstrucción de parte de la bibliografía complementaria de esta novela confirma el inmenso trabajo de investigación que le precedió.

Carpentier demostró, según expresara el crítico francés Noël Salomon:

el valor instrumental del clásico pero todavía joven proceder de los que, a pesar de ciertos anatemas, no tienen miedo a bibliotecas y archivos, y sin ser fuentistas al estilo del positivismo del siglo XIX saben que la investigación de fuentes resulta fecunda cuando no se olvida el investigador que más importante que la fuente es el significado de su elección y más todavía su elaboración³.

Otra bibliografía complementaria es la *Bibliografía de Los Pasos Perdidos*⁴; en ella se describen crónicas de Alejo Carpentier anteriores a la publicación de esta

¹ El primero publicado por la Biblioteca Nacional José Martí en 1989 y el segundo en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, octubre-diciembre, 1999.

² Araceli García Carranza, "Bibliografía de *El Siglo de las Luces*", *Revista de La Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, 73 (1-2), enero-agosto, 1982, pp. 235-255.

³ Noël Salomon, *Sobre dos fuentes antillanas y su elaboración en El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, Talence, Esplanade des Antilles, 1972, p. 20.

⁴ Araceli García Carranza, "Bibliografía de *Los Pasos Perdidos*", *Revista de La Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, 74(1), enero-abril, 1983, pp. 133-156.

prodigiosa novela, en las cuales aparecen elementos que nuestro primer novelista incorporaría a la misma. Esta investigación también prueba la amplia bibliografía americana estudiada por Carpentier, la significación que para su obra tuvieron los reveladores viajes a la Gran Sabana y al alto Orinoco, así como la extraordinaria labor periodística que incorporara a esta novela considerada por la crítica la de más rápida resonancia mundial publicada por un escritor de América Latina, quien describe con precioso estilo sucesos ligados al pasado de nuestra humanidad indígena, y lleva al lector a sentir la imagen del escenario americano. Nuestro gran novelista encuentra su estilo en *Los Pasos Perdidos*, estilo barroco con el cual define su continente para que a éste se le reconozca valor universal. Carpentier encuentra los pasos perdidos de América, y con ello afirma nuestra autoctonía. *Apuntes bibliográficos de una etapa precursora en los años jóvenes de Alejo Carpentier*⁵ es un texto bibliográfico-crítico también de carácter complementario, comentado, avalado y sustentado por las descripciones de los documentos consultados, con los cuales se reconstruye esta etapa, dentro de su inmensa creación. En este caso, el texto transcurre en orden cronológico y prueba cómo nuestro narrador mayor es uno de los primeros cubanos que incorporan el ritmo de la música cubana a la poesía y a la prosa; Carpentier se propuso desde 1926 la reivindicación de la cultura negra.

Entre otras razones, la lectura y el estudio de obras como la de René Maran, unido a su ya asombroso dominio de la música cubana, hicieron posible que el joven Carpentier incursionara en la cultura negra con elementos verdaderamente auténticos.

Otra experiencia bibliográfico-crítica que confirma el carácter científico de la Bibliografología o Bibliografía es *Una aproximación a la bibliografía consultada por Alejo Carpentier*⁶, ensayo bibliográfico crítico que prueba la existencia de una bibliografía paralela y complementaria utilizada como basamento de sus grandes novelas, sin que el gran novelista renuncie a la creación y recreación literaria como obra de arte.

Este estudio bibliográfico crítico tiene entre sus propósitos destacar la presencia de España en la obra carpenteriana.

En cada una de sus grandes novelas, de una manera u otra está la presencia de España. Desde *¡Ecué-Yamba-Ó!* hasta en *El Arpa y la Sombra*. Entre otras, en *¡Ecué...* un extenso glosario al final de la obra manifiesta su interés por expresar lo propio y definir nuestro continente; influido por el pensamiento de don Miguel de Unamuno trataba de "hallar lo universal en las entrañas de lo local y en lo

⁵ Araceli García Carranza, "Apuntes bibliográficos de una etapa precursora en los años jóvenes de Alejo Carpentier", *Revista De La Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, 76(2), mayo-agosto, 1985, pp. 73-91.

⁶ Araceli García Carranza, "Una aproximación a la bibliografía consultada por Alejo Carpentier", *Bibliotecas*, La Habana, 29 (1-2), 1991, pp. 59-74.

circunscrito lo eterno". Primer empeño de búsqueda que cuajaría años más tarde en su estilo barroco "creado por la necesidad de nombrar las cosas"; para *El Siglo de las Luces* contó con una documentación básica que tiene como antecedente el estudio de una extensísima bibliografía que lo llevaría a un profundo conocimiento de América. Estudió los clásicos, desde Bernal Díaz del Castillo con su *Historia de la conquista de la Nueva España* y los escritos del Inca Garcilaso, hasta los primeros novelistas del siglo XIX; y sobre una inmensa bibliografía americana, no exenta de historia y de literatura españolas, descansan *Concierto Barroco* y *El Recurso del Método*. De manera que sus lecturas de obras anteriores al *Lazarillo de Tormes*, tales como *El asno de oro*, de Apuleyo, el *Satiricón* y otros textos lo llevan a las novelas de caballería, y por supuesto a esa gigante novela que es *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Carpentier transita por la picaresca: el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, *El Diablo Cojuelo*, *El Buscón*, el *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, y por tantos otros títulos que lo encaminan hacia la primera novela de este género escrita en América Latina, el *Periquillo Sarniento* de Lizardi. Sus eruditos estudios sobre la picaresca lo llevan a América, a ese inmenso continente donde el pícaro, según Carpentier, se transforma en el político anunciador del politiquero, después en el presidente de elecciones amañadas, más tarde en el general de cuartelazos y, por último, en el dictador. Y ese pícaro con una nueva dimensión es el Primer Magistrado de *El Recurso...*; y en 1978, cuando Carpentier recibe el Premio Miguel de Cervantes, anunciaría su próxima novela *La Consagración de la Primavera*, que comienza exactamente en 1937 con el batallón Abraham Lincoln de las Brigadas Internacionales, en España. De la Guerra Civil Española se nutre en el propio escenario de los hechos, porque conoce el Madrid de los años 1932-1935, y el Madrid de 1937 cuando representa a Cuba en el Congreso de Escritores Antifascistas, y conoce además el Madrid de la República, donde se relaciona con toda una generación de talentos que encontraría el exilio en América después de la Guerra.

Entre los documentos de su inmensa papelería encontramos folletos e impresos sueltos publicados clandestinamente durante esta guerra contra el fascismo, entre ellos, *El nuevo ejército del pueblo*, de Antonio Mije; *Camarada soldado*, explicación del porqué de la lucha a cargo del Comisariado General de Guerra; *Religión y fascismo*, publicación dedicada a los cristianos por el Socorro Rojo, de España; y *Campesino*, firmado también por el Comisariado General de Guerra atendiendo al llamamiento del Gobierno del Frente Popular. Fuentes documentales que Carpentier guardó celosamente y que posiblemente le sirvieron para revivir los días pasados en el Madrid de 1937.

Porque Carpentier utiliza una inmensa bibliografía, trasiega referencias, intereses y preocupaciones de un libro a otro hasta convertirse en fuente de sí mismo, hecho que prueba cuando publica en la *Revista de la Biblioteca Nacional*

de Cuba un capítulo de su novela inédita *El clan disperso*, titulado *La conjura de Parsifal*. En este caso confesó a la redacción de la *Revista* que algunos elementos de ese capítulo pasaron casi textualmente a distintos pasajes de *El Siglo...* y, años después, a *El Recurso del Método*.

Por último, en *El Arpa y la Sombra* afloran la concepción de lo real maravilloso, la fe y la apostasía del surrealismo, los lienzos de Dalí y la obra de Paul Claudel. Y así lo demuestra el investigador norteamericano Klaus Müller-Bergh, quien en su ponencia presentada al Simposio Cubanía y Universalidad en la obra de Alejo Carpentier, celebrado en la Habana, en 1984, define la relación precisa de esta novela con *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel, y cómo esta obra es un posible antecedente estético de *La mano*, segunda parte de *El Arpa...* Klaus Müller-Bergh demuestra, además, cómo el drama lírico de Claudel anticipa la intertextualidad de la novela, y cómo el novelista cubano recupera e incorpora a las letras americanas del siglo XX un texto olvidado como el *Diario del descubrimiento de Colón*, texto que traspone con otros como las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería o la *Colección de los viajes y descubrimientos de Colón* de don Martín Fernández Navarrete. De manera que Carpentier logra una visión original del descubridor de América y narra los hechos no “como sucedieron sino como debieron o pudieron haber sucedido”.

El Arpa... fue uno de los primeros proyectos de Alejo Carpentier porque su preocupación por América y su descubrimiento se remonta a los años 30, y esa preocupación se hace patente cuando en 1939 estrena en Radio Luxemburgo un “fresco radiofónico” elaborado sobre *El libro de Cristóbal Colón*, de Claudel. Y el propio Carpentier nos asegura, en la contracubierta de la primera edición de *El Arpa...*:

En 1937, al realizar una adaptación radiofónica de *El libro de Cristóbal Colón* de Claudel para la emisora Radio Luxemburgo, me sentí irritado por el empeño hagiográfico de un texto que atribuía sobrehumanas virtudes al descubridor de América. Más tarde me topé con un increíble libro de León Bloy, donde el gran católico solicitaba nada menos que la canonización de quien comparaba, llanamente, con Moisés y San Pedro. Lo cierto es que dos pontífices del siglo pasado, Pío Nono y León XIII, respaldados por 850 obispos, propusieron por tres veces la beatificación de Cristóbal Colón a la Sacra Congregación de Ritos; pero ésta, después de un detenido examen del caso, rechazó rotundamente la postulación en el sentido musical del término, sobre un gran tema que sigue siendo, por lo demás, misteriosísimo tema... Y diga el autor, escudándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o digamos del novelista), “el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido”.

De manera que los análisis de contenido de una bibliografía especializada como la de Alejo Carpentier son casi infinitos, ya que en su obra están presentes lo mejor del arte y la literatura universal del siglo XX.

Con estos antecedentes es posible encontrar la presencia de España en la obra de Carpentier más allá de sus grandes novelas y aproximarnos a un repertorio bibliográfico que abrirá puertas a proyectos y estudios relacionados con el arte, la cultura y la literatura de este país en la obra carpenteriana.

Esta aproximación incluye: a) *Presencia de España y los españoles en sus crónicas*; b) *Movimiento editorial de Alejo Carpentier en España (Novelas, ensayos, cuentos y otros textos en libros)*; c) *España, los españoles y otros textos publicados en España pertenecientes a la bibliografía pasiva o crítica de Alejo Carpentier (Selección)*.

En esta Bibliografía, que aparece adjunta, se describen 453 documentos, y posee un índice onomástico que facilita la recuperación de la información.

Y por qué España y no Francia, si hasta por su guturalismo muchos lo identificaron como un escritor francés. Y es porque Carpentier se propuso redescubrir América, dar a conocer América en Europa para que a este continente se le reconociese valor universal. En su discurso en Alcalá de Henares expresaría: "Toda mi vida he buscado mi esencia y mi identidad latinoamericana, y esa identidad, por supuesto, no tiene nada que ver con Francia".

a) Presencia de España y los españoles en sus crónicas

En el transcurso del año 1922 Carpentier publica artículos con la firma de su madre Lina Valmont, pero el primero firmado por él es "Pasión y muerte de Miguel Servet, por Pompeyo Gener", publicado en *La Discusión* el 23 de noviembre de 1922, así comenzaría su sección "Obras Famosas" la cual mantendría en este diario habanero hasta el 16 de abril de 1923. Ya España está en su primera crónica, en la cual comenta una obra del Dr. en Farmacia, Ciencias Naturales y Medicina, el escritor español Pompeyo Gener (1848-1919), polemista de temas históricos, literarios y filosóficos quien sostuvo amistad con Víctor Hugo, entre otros grandes amigos, todos ellos célebres en la literatura universal. Gener escribe sobre Miguel Servet, aragonés de origen, verdadero prototipo de un genio en el Renacimiento, quien había estudiado en Barcelona y Tolosa la carrera de medicina. Servet es el descubridor de la circulación pulmonar y de la función de la respiración en la transformación de la sangre venosa en arterial.

La obra de Pompeyo Gener, que Carpentier califica de magistral, narra, en su primera parte, la vida de Servet y en la segunda incluye documentos sobre las ideas del médico español y el carácter del peligroso demente que fue Calvino.

Servet, quien había viajado a Italia y a Francia, también publicó obras religiosas, entre otras *Los errores de la Trinidad*, las cuales escandalizaron a cristianos y teólogos de su tiempo. También sostuvo correspondencia con Calvino, a quien casi enloqueció con sus ideas científicas y religiosas. Desoyendo a sus amigos, regresa a Italia, pasando por Ginebra, sin temor a la amenaza de muerte

que hacía pesar sobre él Calvino, y el 13 de agosto de 1553 fue preso y sometido a juicio. Ante quienes lo juzgaron no renunció a sus ideas y es quemado cerca de Ginebra, en el llano de Campel. Fue al suplicio con la frente alta repartiendo a los pobres las pocas ropas que llevaba.

España está en la obra de Carpentier desde que en esta primera crónica comenta la obra de un científico español sobre la vida de un médico español.

Y el 23 de diciembre de 1922 dedica otra crónica, en sus "Obras Famosas", a la literatura española: escribe sobre *El Gran Tacaño* de Francisco de Quevedo, novela que considera la más perfecta es *La historia de la vida del Buscón* llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños, título que se redujo a *El Gran Tacaño*. España había sido el país que por aquellos años ya poseía una literatura realista porque sus escritores comprendieron el interés en observar las costumbres y caracteres de sus contemporáneos.

En esta misma sección comenta el 18 de marzo de 1923, "La última noche de Don Juan, de Edmund Rostand", el autor de *Cyrano de Bérgérac*. Rostand, según afirma Carpentier, utiliza un personaje que se pierde en los albores de la literatura española aunque su carácter realmente lo fija Tirso de Molina. "A Rostand – añade el cronista – le cupo la gloria de haber forjado el más moderno y el más exquisito, quizás, de los don Juanes".

Esta sección "Obras Famosas" del habanero diario *La Discusión* es una bibliografía selecta comentada y crítica de lo mejor de la literatura universal de la época, veintiuna crónicas, entre ellas, tres dedicadas a la literatura española.

En 1923 Carpentier continúa sus colaboraciones en *La Discusión* y exactamente el 10 de marzo inicia la sección "Teatros", la cual finalizaría el 4 de agosto de este año. En esta sección comenta todas las comedias y zarzuelas españolas que se presentaban en los principales teatros habaneros. Entre otros autores españoles destaca la obra de Pedro Muñoz Seca (*El Puerto de Santa María*, Cádiz, 1881-1936).

Muñoz Seca es el creador de la astracanada, pieza teatral grotesca y disparatada, quien en colaboración con sus coterráneos García Álvarez, Pérez Fernández, Guerrero y otros, dio a la escena española más de un centenar de piezas. Los habaneros de los años 20 disfrutaron de sus comedias *El niño de oro*⁷, *La barba de Carrillo*⁸, y *Trampa y cartón*⁹, entre otras estrenadas en el Teatro Principal de la Comedia; así como el sainete *El número 15* con el cual debutó, con gran éxito, Casimiro Ortas, uno de los mejores actores cómicos de España, como lo calificara Carpentier¹⁰. La temporada de este actor cómico fue un rotundo éxito en la capital

⁷ *La Discusión*, La Habana, 30 junio, 1923, p. 3 (Teatros).

⁸ *La Discusión*, La Habana, 28 julio, 1923, p. 3 (Teatros).

⁹ *La Discusión*, La Habana, 1 agosto, 1923, p. 3 (Teatros).

¹⁰ *La Discusión*, La Habana, 7 julio, 1923, p. 3 (Teatros).

cubana. En especial con el sainete andaluz *Pepe Conde o El mentir de las estrellas*¹¹, mostró una serie de tipos sevillanos cuya interpretación y puesta en escena haría reír a miles de habaneros.

Otras zarzuelas españolas comenta Carpentier, como *La montería*¹² de Martín y Guerrero y *El Otello del barrio*¹³, puestas en la escena del Teatro Martí; *La patria chica*¹⁴, de los hermanos Quintero, estrenada en el Teatro Payret, y *La canción del olvido*¹⁵, de Romero y Shaw, representada también en el Teatro Martí.

Otro autor español de gran éxito, comentado por Carpentier, fue Antonio Fernández de Lepina, comediógrafo y periodista español, nacido en Madrid (1881-1944), mencionado con frecuencia en la prensa habanera como Fernando de Lepina. Sus comedias fueron aplaudidas en el Teatro Principal de la Comedia, entre otras *Mi sobrino Fernando*¹⁶. Además adaptó al castellano un "vaudeville" de Sturm titulado *La reprise de Agapito se divierte*¹⁷. Carpentier afirma que la comedia *Es mi hombre*¹⁸, de Carlos Arniches, fue considerada una de las más graciosas del repertorio cómico español. Arniches, comediógrafo español (Alicante, 1866-1943), obtuvo sus mayores éxitos con el sainete, género en el que no tuvo rival en su tiempo.

Otras crónicas sobre *La canción del olvido*¹⁹, zarzuela de Romero y Shaw; la reaparición de la notable tiple cómica del teatro ligero español Blanquita Pozas²⁰ y *La gran Dumont*²¹, opereta de Pedro Giral y Antonio Paso con partitura de Juan Obradors y Robert, pianista y compositor español nacido en la Habana (1844-1895); *La Dogaresa*²², zarzuela dramática interpretada por Pilar Aznar, quien según el cronista con su hermosa voz y belleza majestuosa podía clasificarse entre las más notables artistas españolas que actuaron en la Habana de esta época, y la genial interpretación de la soprano hispana Lucrecia Bori²³, resumen apretadamente la presencia de zarzuelas y comedias españolas con excelentes actores, autores y cantantes que dieron lo mejor de sí en las tablas cubanas.

En especial, Carpentier consideró el género popular en la España de las primeras décadas del siglo XX como una escuela teatral única en el mundo.

¹¹ *La Discusión*, La Habana, 10 julio, 1923, p. 3 (Teatros).

¹² *La Discusión*, La Habana, 18 mayo, 1923, p. 3 (Teatros).

¹³ *La Discusión*, La Habana, 21 junio, 1923, p. 3 (Teatros).

¹⁴ *La Discusión*, La Habana, 17 julio, 1923, p. 3 (Teatros).

¹⁵ *La Discusión*, La Habana, 19 julio, 1923, p. 3 (Teatros).

¹⁶ *La Discusión*, La Habana, 20 mayo, 1923, p. 3 (Teatros).

¹⁷ *La Discusión*, La Habana, 23 mayo, 1923, p. 3 (Teatros).

¹⁸ *La Discusión*, La Habana, 6 junio, 1923, p. 3 (Teatros).

¹⁹ *La Discusión*, La Habana, 19 julio, 1923, p. 3 (Teatros).

²⁰ *La Discusión*, La Habana, 29 julio, 1923, p. 3 (Teatros).

²¹ *La Discusión*, La Habana, 4 agosto, 1923, p. 3 (Teatros).

²² *La Discusión*, La Habana, 31 julio, 1923, p. 3 (Teatros).

²³ *La Discusión*, La Habana, 18 mayo, 1923, p. 3 (Teatros).

En nuestro país existe una vasta tradición en el campo del humor, la cual tiene su raíz en la picaresca española enriquecida a través de los siglos por la fusión de componentes étnicos y culturales que han conformado nuestra idiosincrasia, muy dada a tomar en broma las cosas más serias de nuestras vidas. Estas crónicas de Teatros en *La Discusión* en las cuales, a veces, Carpentier comenta los contenidos de comedias y sainetes, me hicieron reír en este siglo XXI, plenas ya de esa mezcla étnico-cultural de la cual surgiera nuestro humor identificado e influido por el humor español.

A fines de 1923, Carpentier, ya no como crítico de la escena musical española sino como crítico de arte español, publica en el periódico *El Universal*²⁴ “El pintor de las brujas”, crónicas sobre el valenciano Diego Sabater y sus lienzos “La muchacha que vendió el amor”, “El ídolo del hombre” y otros. Sabater, quien estaba de visita en la Habana con motivo de una exposición de su obra, parece haber desencadenado, como anota el cronista, el vendaval de la demonología de la Edad Media. Carpentier lo admiró y expresó en su crónica que sería difícil olvidarlo.

En 1924 llega a La Habana Pedro Sanjuán Nortes (San Sebastián, España, 1887), que había conquistado un nombre en Europa como compositor así como por su continua labor como director de grandes bandas españolas y como violinista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Discípulo del compositor Joaquín Turina, pertenecía a la escuela de los genios consagrados como Albéniz, Granados, Falla y el propio Turina. Poseedor de una rica e interesante obra para orquesta, piano y canto –había escrito varias obras para canto con letra de Juan Ramón Jiménez– funda en ese mismo año la Orquesta Filarmónica de la Habana, y es profesor por esta época de Amadeo Roldán y de Alejandro García Caturla. Su estancia en la Habana se extendería hasta 1932. De esta etapa de la Orquesta Filarmónica de la Habana y su director, nuestro Alejo Carpentier escribiría más de diez crónicas en los diarios habaneros *El País*, *El Heraldo* y el *Diario de la Marina*, así como en las revistas *Social* y *Carteles*.

En su crónica “Pedro Sanjuán y la primera audición de *Campesina*”²⁵, Carpentier nos dice que: “Si hemos de buscar una clasificación para la personalidad creadora del maestro Sanjuán revelada [...] por la ejecución de su poema orquestal *Campesina*, no podremos sino acercarlo a los compositores que sintieron la poesía ambiente, despojándose de todo prejuicio esencialmente descriptivo”; y en *La Pastoral* de Beethoven²⁶ señala que el maestro Sanjuán indica de manera elocuente la distancia que separaba a Beethoven de sus antecesores.

²⁴ *El Universal*, La Habana, 20 diciembre, 1923, p. 3. ilustr.

²⁵ *El País*, La Habana, 17 junio, 1925, [p. 3]. (Crónica musical).

²⁶ *El País*, La Habana, 13 julio, 1925, pp. [3], 12. (Arte y Artistas).

En 1927 el maestro Sanjuán ofrecería, en opinión de Carpentier, un ejemplo típico de interpretación moderna del paisaje en el arte de los sonidos cuando interpreta *Castilla*²⁷.

Alejo Carpentier, el mejor crítico musical de la prensa cubana de esta época y probablemente el mejor de todos los tiempos en Cuba, aseveró que la labor musical y prolongada estancia en Cuba del maestro Sanjuán le confirieron carta de ciudadanía²⁸.

Desde el 6 de octubre de 1924 el cronista Alejo Carpentier logra una sección fija en el periódico habanero *El Heraldo*, la cual titula "Espectáculos y Conciertos". En esta sección al igual que en "Teatros" de *La Discusión* comenta el intenso movimiento teatral cubano-español y español-cubano de la época, esfuerzos mancomunados entre actores y autores de las dos patrias hermanas; entre otras crónicas algunas puestas en escena le permiten un análisis muy personal del *Don Juan*. A la versión de Lenormand²⁹ le reconoce audacia y talento, y en otra crónica titulada "El cortejo de los Tenorios"³⁰ reconoce que Don Juan es ante todo un hombre víctima de sus circunstancias que, aunque modificado muchas veces, mantiene sin variaciones su psicología; en otras crónicas se hace eco de la muy aplaudida tiple Pilar Aznar³¹; a las siempre creaciones deliciosas y pletóricas de elegancia de Eugenia Zuffoli³²; y destaca la tragicomedia "Los arlequines de seda y oro"³³, de Amichatis, seudónimo del comediógrafo español Bert José Amich (Lérida, 1808-Madrid, 1865), obra muy discutida en España por su ataque contra los toreros y los políticos españoles, puesta en escena de la compañía de Eduardo Blanca; Amichatis, quien escribió sus obras teatrales en catalán, alcanzó gran popularidad a principios del siglo pasado.

Otras crónicas sobre "El último bravo"³⁴, comedia de Enrique García Álvarez y Pedro Muñoz Seca representada en el Teatro Principal de la Comedia; la opereta vienesa "Bailando con la fortuna"³⁵, interpretada por Pilar Aznar; y la comedia San Sebastián mártir³⁶, de Vital Aza, cómico español (1851-1911), quien llevó su chispeante ingenio a la prensa de España y América con poesías festivas, así como con sus obras teatrales; una de las más famosas fue, precisamente, su *San Sebastián*; estas obras, no sólo son representativas del teatro español en la Habana, sino también de las apreciaciones críticas del joven Carpentier. En el periódico *El*

²⁷ *Diario de la Marina*, La Habana, 26 junio, 1923, p. 33.

²⁸ *Carteles*, La Habana, 17 (19), 12 julio, 1931, pp. 26, 51, ilustr.

²⁹ *El Heraldo*, La Habana, 12 octubre, 1924, p. 7 (Espectáculos y Conciertos).

³⁰ *El Heraldo*, La Habana, 1 noviembre, 1924, p. 7 (Espectáculos y Conciertos).

³¹ *El Heraldo*, La Habana, 14 octubre, 1924, p. 7 (Espectáculos y Conciertos).

³² *El Heraldo*, La Habana, 16 octubre, 1924, p. 7 (Espectáculos y Conciertos).

³³ *El Heraldo*, La Habana, 25 octubre, 1924, p. 7 (Espectáculos y Conciertos).

³⁴ *El Heraldo*, La Habana, 29 octubre, 1924, p. 7 (Espectáculos y Conciertos).

³⁵ *El Heraldo*, La Habana, 8 noviembre, 1924, p. 7 (Espectáculos y Conciertos).

³⁶ *El Heraldo*, La Habana, 12 noviembre, 1924, p. 7 (Espectáculos y Conciertos).

País califica a Lucas Moreno³⁷ como un pianista de mecanismo neto y brillante, y añade que su seguridad técnica le sirve al tocar la música española, la cual siente más que ninguna otra; en este mismo periódico comenta “La danza de la molinera”³⁸, fragmento típico de “El sombrero de tres picos” de Manuel de Falla. El éxito en París de este eminente compositor nacido en Cádiz (1876-1946) lo reseñaría Carpentier³⁹ en 1930, quien también daría a conocer en Cuba el puesto de honor que lograra Falla en los programas de los Ballets Rusos ofrecidos en Chatelet por la compañía Teatro de Montecarlo⁴⁰; en 1953 elogiaría la grabación de su obra “El Retablo de Maese Pedro”⁴¹, opera inspirada en el capítulo XXVI de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra; y en los años 1955-1956, en *El Nacional*, de Caracas, comentaría el estreno de esta ópera de cámara⁴², las interpretaciones en torno a su partitura “La vida breve”⁴³, con libreto de Fernández Shaw; reconocería el merecido monumento a Falla en Argentina⁴⁴ y comentaría su magna obra póstuma, “La Atlántida”⁴⁵.

En 1956 analiza su correspondencia con Carlos Fernández Shaw, la cual corresponde a la época difícil en que se afirma la personalidad creadora del gran compositor español⁴⁶.

Después del triunfo de la Revolución, Carpentier no olvidaría a Manuel de Falla; y junto a la tirada masiva de *El Quijote*, que sería posible desde la dirección de la Imprenta Nacional, la presencia de “El Retablo de Maese Pedro”, bajo la dirección de Vicente Revuelta, haría posible una nueva concepción escénica de esta ópera de cámara “en la cervantina Habana de *El Quijote*, pregonado en las calles y las plazas”⁴⁷. En el programa de esta memorable puesta en escena, aparece texto de Carpentier, quien en 1966 recordaría en otra crónica al gran Manuel de Falla con motivo del 20 aniversario de su muerte coincidente con el 90 aniversario de su nacimiento⁴⁸. Manuel de Falla no visitó Cuba pero Cuba lo reconoció como el más ilustre representante de la moderna escuela española.

En 1927 Carpentier, ya miembro del Grupo Minorista y cofundador de la *Revista de Avance*, publica en el *Diario de la Marina*, el 12 de septiembre, su “Carta Abierta” al director de este periódico, el periodista español Manuel Aznar,

³⁷ *El País*, La Habana, 6 junio, 1925, [p. 3]; *El País*, La Habana, 27 julio, 1925, [p. 3].

³⁸ *El País*, La Habana, 27 julio, 1925, p. [3].

³⁹ *Social*, La Habana, 15 (8), agosto, 1930, pp. 51, 108. ilustr.

⁴⁰ *Carteles*, La Habana, 21 (25), 8 julio, 1934. pp. 14, 46. ilustr.

⁴¹ *El Nacional*, Caracas, 10 octubre, 1953, 12 diciembre, 1953 (Letra y Solfa).

⁴² *El Nacional*, Caracas, 15 enero, 1955. (Letra y Solfa).

⁴³ *El Nacional*, Caracas, 16 junio, 1955. (Letra y Solfa).

⁴⁴ *El Nacional*, Caracas, 10 agosto, 1955. (Letra y Solfa).

⁴⁵ *El Nacional*, Caracas, 21 agosto, 1955. (Letra y Solfa).

⁴⁶ *El Nacional*, Caracas, 16 agosto, 1956. (Letra y Solfa).

⁴⁷ *El Nacional*, Caracas, 1 septiembre, 1960. (Letra y Solfa).

⁴⁸ *El Mundo*, Caracas, 23 febrero, 1966, pp. 1, 8.

refiriéndose al meridiano intelectual de Nuestra América. Esta carta se debió a una ruidosa polémica suscitada por el seminario madrileño *La Gaceta Literaria*, la cual postulaba que Madrid debía ser considerado “meridiano intelectual” de todos los escritores de lengua española. La respuesta de nuestro periodista mayor prefigura su propia obra, y sus planteamientos serían tema de los años por venir. En esta carta ya prevé que América tendría que buscar meridianos en sí misma y más aún teniendo en cuenta las múltiples manifestaciones del espíritu latinoamericano, y añade lo saludable que sería la anulación de todo meridiano.

En este mismo año comienza a colaborar en la revista habanera *Social* y a partir de 1928 ocuparía la jefatura de redacción de la revista *Carteles*. Por esta razón las crónicas que dedicara a España hasta su partida a Venezuela en 1945 las publica en su mayoría en estas revistas. En los años 1927-1939, en especial en *Carteles*, comentaría la película *El perro andaluz*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí⁴⁹; el proyecto de Teatro político del poeta Rafael Alberti⁵⁰ teatro actual popular, viviente, como lo fueron las comedias de Aristófanes; “crónicas de un viaje sin historia”, en las que describe la espléndida e incomparable belleza de los Pirineos a la meseta castellana, de “Burdeos a Fuenterrabía camino de Madrid”, “una de las ciudades más encantadoras que existen en el universo”; la magia de Toledo y la magia de la casa del Greco; Cuenca, la ciudad de las casas colgadas, y El Escorial, al que califica como museo de milagros⁵¹; y en 1937 “España bajo las bombas”, conjunto de crónicas con motivo de su asistencia como delegado de Cuba al Congreso Internacional de Escritores, reunido en Valencia, Madrid y Barcelona; en ellas conmueven sus experiencias de la España Republicana⁵².

En este mismo año firma, entre otros intelectuales, una apelación desde Madrid⁵³ a los escritores latinoamericanos en solidaridad con la Guerra Civil Española, y publica “¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!”⁵⁴, a favor de la justeza de esta guerra, grito inolvidable del general José Millán-Astray y Terreros (La Coruña, 1879-1953), quien define todos los fascismos del mundo con este grito de impotencia de quien sabía que la inteligencia de su pueblo estaba en la República. Carpentier, en esta crónica que merece ser leída con detenimiento, declara que para quien conociera realmente al pueblo español, Franco constituiría para siempre una vergüenza, y ante su conciencia se declara antifranquista y admirador de la España real, auténtica, creadora y profunda, que creyó siempre y cree en la inteligencia, la España que publicó bajo las bombas millares de libros, esa España

⁴⁹ *Carteles*, La Habana, 15 (12), 23 marzo, 1930, pp. 20, 53. ilustr.(Desde París).

⁵⁰ *Carteles*, La Habana, 17 (25), p. 14; 23 agosto, 1931.

⁵¹ *Carteles*, La Habana, 20 (1), 7 enero, 1934, pp. 16, 59; 23 (36), 8 septiembre, 1935, p. 14

⁵² *Carteles*, La Habana, 30 (37), 15 septiembre, 1937, pp. 32, 52; (43), 31 octubre, 1937, pp. 15, 54, 73.

⁵³ *Mediodía*, La Habana, 2 (37), 11 octubre, 1937, p. 9. Ilustr.

⁵⁴ *Mediodía*, La Habana, 3 (77), 18 julio, 1938, pp. 14, 26.

que enseñó a leer a sus milicianos en las trincheras llenas de lodo y nieve. (Millán Astray sostuvo una larga polémica con Don Miguel de Unamuno respecto a la Inteligencia. Las improvisaciones de Millán, que no tenían nada que ver con el juicio unamuniano, le hicieron gritar: ¡Abajo la inteligencia!).

Unos meses antes Carpentier había entregado al *Repertorio Americano* de Costa Rica “Los defensores de la cultura”, en defensa del patriotismo cultural del pueblo español⁵⁵.

Con su última crónica sobre España en la revista *Carteles* estremece a sus lectores con la muerte del poeta Miguel Hernández⁵⁶, asesinado vistiendo su uniforme de miliciano. Por entonces hacía tres años del fusilamiento de Federico García Lorca. El milagro de Orihuela, como le llama el cronista al poeta Miguel Hernández por haber nacido en esta ciudad, cae bajo las 20 balas de un pelotón ejecutor en una siniestra prisión madrileña. Carpentier trabajaba en Radio Luxemburgo y declara haber grabado la voz del pastor de cabras en el estudio donde trabajaba 10 u 11 horas diarias, y añade que no perdía oportunidad de “poner en conserva” la voz de los grandes de su tiempo.

De este mismo año 37 es su crónica sobre la *Numancia*⁵⁷ de Cervantes actuada por Jean Louis Barrault, en la cual expresa: “me atrevo a afirmar que [...] hemos planteado la cuestión de la música de acompañamiento dramático [la música incidental fue compuesta por él] sobre bases nuevas, con un resultado cuya novedad ha sido señalada por toda la crítica parisiense”.

En 1951 Carpentier crea la sección “Letra y Solfa” en *El Nacional* de Caracas, diario en el que colabora desde 1945. En esta columna diaria que consagra casi en su totalidad a la literatura y a la música, según la intención de su título, y que mantendría durante casi una década, reseñaría, en unas 1800 crónicas aproximadamente, las obras literarias más significativas de la literatura universal, la historiografía de la música y el arte en el siglo XX, inventos de la época, vida y obra de grandes figuras.

En este diario Carpentier vuelca su enorme erudición con un sabio estilo periodístico donde se funden lo ameno y el valor utilitario del aprendizaje. Paralela a esta sección utiliza una muy amplia bibliografía de cientos de obras significativas de la literatura, la historia, el arte y la música, bibliografía en gran medida americana, porque en numerosos artículos está presente su preocupación por interpretar hechos y fenómenos de la cultura desde la perspectiva de nuestro continente; temas específicamente americanos que denotan el gran propósito de su obra: dar a los valores nuestros su justa dimensión universal.

⁵⁵ 5 junio, 1937.

⁵⁶ *Carteles*, La Habana, 34 (32), 6 agosto, 1939, p. 36. ilustr.

⁵⁷ *Carteles*, La Habana, 29 (34), 22 agosto, 1937, pp. 22, 25. ilustr.

Pero estas crónicas no sólo sirven de hilo conductor para descubrir una espléndida bibliografía americana, sino para encontrar en ellas la simiente de la nueva novela latinoamericana e innumerables elementos definitorios de su obra posterior. Algunas contienen la génesis y la realización de múltiples aspectos de sus grandes novelas y otras referencias y observaciones que, más o menos textuales, llevará a su novelística posterior. O sea que en estas crónicas encontramos la bibliografía complementaria de algunas de sus novelas.

Más de 70 crónicas de esta sección de *El Nacional* pertenecen a lo mejor de la bibliografía pasiva o crítica española, aunque en innumerables crónicas, o en casi todas, está presente, en forma indirecta o tangencial, lo mejor de la literatura, la cultura y el arte españoles.

En su primera crónica dedicada a España en "Letra y Solfa", comenta la película *Los olvidados*, de Luis Buñuel, la cual había logrado gran éxito en el Festival de Cannes⁵⁸. Dos décadas antes valoraría *El perro andaluz* de Buñuel y de Salvador Dalí⁵⁹. La interpretación de la obra de Pablo Picasso aparece en crónicas del período 1952-1957, aunque su descubrimiento del genial pintor está en la revista habanera *Chic*, donde publica "Grandeza y decadencia del cubismo"⁶⁰, y en 1925, en la también habanera revista *Social*, "El arte múltiple de Picasso"⁶¹, donde declara: "es un gran artista, uno de los más completos de la hora actual [...]. Una composición cubista de Picasso debe mirarse ante todo como un problema plástico planteado y resuelto"; en 1931, en su crónica "Pablo el grande"⁶² publicada también en *Social*, expresa: "Poeta en el más noble sentido del término, Pablo el Grande urde en su laboratorio de alquimista [...] las más maravillosas ficciones plásticas que hayan nacido en los tiempos modernos". En 1932 comenta "La exposición del año: Picasso en la Galería Georges Petit"⁶³, en 1942 Carpentier organiza la primera exposición de Picasso en Cuba y en América Latina en la sociedad *Lyceum Lawn Tennis Club*, 16 gouaches y 2 óleos traídos a La Habana por Pierre Loeb, los cuales conmovieron y asombraron a lo mejor de la cultura cubana de entonces⁶⁴.

En 1952, en su crónica "Dicen que Picasso dijo...", demuestra que durante medio siglo la labor de Picasso no fue una constante mixtificación, ya que sus obras colgadas en todos los museos del mundo se encargaban de contradecirlo⁶⁵, e imagina una entrevista con su amigo, titulada "Resulta, ahora, que no dijo"⁶⁶, la

⁵⁸ *El Nacional*, Caracas, 1 junio, 1951. (Letra y Solfa).

⁵⁹ *Carteles*, La Habana, 15 (12), 23 marzo, 1930, pp. 20, 53. ilustr.(Desde París).

⁶⁰ *Chic*, La Habana, 13 (108), agosto, 1924, pp. 36-37. ilustr. Autorretrato de Picasso.

⁶¹ *Social*, La Habana, 10 (9), septiembre, 1925, p. 29.

⁶² *Social*, La Habana, 16 (1), enero, 1931, pp. 38, 62. ilustr.

⁶³ *Social*, La Habana, 17(9), septiembre, 1932, pp. 10-11, 72, 79. ilustr.

⁶⁴ José Gómez Sicre, "Pronto serán expuestas dieciocho obras, 16 gouaches y 2 óleos de Pablo Picasso" *El Mundo*, La Habana, 29 mayo, 1942.

⁶⁵ *El Nacional*, Caracas, 8 julio, 1952.

⁶⁶ *El Nacional*, Caracas, 19 julio, 1952.

cual complementa la crónica anterior; en otras comenta frases de Picasso muy interesantes como rasgos psicológicos⁶⁷; y se refiere a la obra de Jaime Sabartés *Picasso, retratos y recuerdos*⁶⁸, a la colección de lienzos de Lola Picasso⁶⁹, a los coloquios del pintor con André Verdet⁷⁰, a la copiosa bibliografía en torno a quien tuvo la suerte de ser un gran pintor⁷¹, y por último en 1974 publica “A puertas abiertas”⁷², prólogo a la versión francesa de *El entierro del conde de Orgaz*, de Pablo Picasso, que publicará la Editorial Gallimard en 1978.

De este prólogo y la publicación del libro doy testimonio del inmenso orgullo y alegría que le causara, dos años antes de su muerte. Así Alejo Carpentier homenajeó con verdadera admiración a su amigo Pablo Picasso.

Pero si bien es cierto que la labor periodística de Alejo Carpentier en *El Nacional* de Caracas, desde el punto de vista de su contenido, es una labor enciclopédica, la relación y comentarios de los temas españoles tratados en este periódico podrían constituir una enciclopedia selecta de lo mejor de la cultura española en los años 50. Carpentier en “Letra y Solfa” dedica crónicas a grandes de la literatura, la música y el pensamiento español. A grandes de la literatura dedicó crónicas, entre otros, a Pío Baroja, Ramón y Cajal, Ramón del Valle-Inclán, Jacinto Benavente y Francisco de Quevedo; a representaciones de obras de teatro de Lope de Vega y de Federico García Lorca; a personajes universales como El Quijote y el Don Juan; a músicos, intérpretes y críticos de este arte como Adolfo Salazar, quien le dedicara reveladoras críticas sobre las primeras ediciones de *¡Ecué-Yamba-Ó!* y *La música en Cuba*⁷³; muchos años después, en 1958, cuando Salazar muere, Carpentier lo califica de: “español de espíritu universal, profundo conocedor de los problemas musicales de nuestro continente”⁷⁴. Carpentier dedica otras crónicas a intérpretes como el violoncellista Pablo Casals, fundador de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico y gran admirador de Schönberg, y otra sobre la música del padre Antonio Soler. No faltan en “Letra y Solfa” grandes pensadores españoles como José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno, cuyo pensamiento sobre lo local, lo circunscrito y lo eterno interpreta y reitera a través de su obra; no olvida a los grandes pintores Pablo Picasso y Salvador Dalí, y a otros no tan conocidos como Rafael Moreno, quien vivió en Cuba desde 1923 hasta su muerte acaecida en 1955, cuando fue descubierto en la playa de Marianao por Pierre Loeb⁷⁵;

⁶⁷ *El Nacional*, Caracas, 6 mayo, 1953.

⁶⁸ *El Nacional*, Caracas, 2 febrero, 1954.

⁶⁹ *El Nacional*, Caracas, 2 junio, 1955.

⁷⁰ *El Nacional*, Caracas, 18 agosto, 1955.

⁷¹ *El Nacional*, Caracas, 9 julio, 1957.

⁷² *Casa de las Américas*, La Habana, 14 (82), enero-febrero, 1974, pp. 68-69.

⁷³ *El Sol*, Madrid, 13 mayo, 1934 y en *Nueva Revista de Filología Hispánica* (Madrid) 3 (3), julio-septiembre, 1949.

⁷⁴ *El Nacional*, Caracas, 30 diciembre, 1958.

⁷⁵ *El Nacional*, Caracas, 1 diciembre, 1955.

en su "Trayectoria del gallego"⁷⁶, publicada también en *La Voz de Galicia* en 1976, nos narra en admirable síntesis el proceso de integración del gallego en nuestro país y reconoce lo mucho que le debe Cuba a ese gallego trabajador, ingenuo y bonachón que aportó, en un momento de nuestra historia republicana, una corriente migratoria particularmente laboriosa, robusta y desprejuiciada; otras reseñas de libros y crónicas sobre cine español y cineastas como Luis Buñuel y J. A. Bardem, sobre la picaresca española, el ballet de Pilar López, las peñas literarias, el couplet, las zarzuelas, actrices como Margarita Xirgu, y sobre españoles tan desconocidos como Gabriel García Maroto, quien creó una academia de dibujo para niños, al aire libre, en un mísero pueblo habanero, en aquel entonces, Caimito del Guayabal. (Carpentier ya había escrito en 1928 sobre las ideas, el ascenso, los proyectos y los libros de magia de Maroto)⁷⁷.

Y la última gran contribución de Carpentier a España en la prensa fue su discurso al recibir el Premio Miguel de Cervantes Saavedra 1977, en el Paraninfo de la Universidad Complutense (Alcalá de Henares) de manos de S. M. el Rey de España, D. Juan Carlos I, el 4 de abril de 1978. Este hermoso discurso fue publicado por la prensa cubana y española. En Cuba el periódico *Granma* lo publicó bajo el título "No tuvo España mejor embajador que Don Quijote de la Mancha". Carpentier en una hermosa edición que él mismo se costeó y se regaló por haber recibido el Premio, según me dijo, lo publicó bajo el título "Cervantes en el alba de hoy", título que bien puede calificarlo a él como escritor en el siglo XX cubano, porque Carpentier fue y es un Cervantes en el alba de todos los tiempos.

b) Movimiento editorial de Alejo Carpentier en España. Novelas, ensayos, cuentos y otros textos en libros

De la muestra obtenida acorde con los fondos de la Biblioteca Nacional José Martí, Madrid supera a Barcelona en una edición, o sea, Madrid ha publicado 32 ediciones y Barcelona 31. En cuanto a ciudades y editoriales, Seix Barral de Barcelona ha publicado 16; Siglo XXI de Madrid, 8; Bruguera de Barcelona y Alianza Editorial de Madrid, 6; Alfaguara de Madrid, 5 y Plaza & Janés Ed. de Barcelona 3 ediciones. Las novelas más publicadas resultan *El Siglo de las Luces* (9 ediciones); *El Reino de este Mundo* y *Los Pasos Perdidos* (6 ediciones); *Concierto Barroco* (5 ediciones); y *¡Ecué-Yamba-Ó!*, *El acoso*, *La Consagración de la Primavera* y *El Arpa y la Sombra* (4 ediciones).

En cuanto a sus contenidos, las más cercanas a España: *La Consagración de la Primavera* y *El Arpa y la Sombra*, cuentan con 4 ediciones.

⁷⁶ *El Nacional*, Caracas, s. a. Datos tomados de un recorte.

⁷⁷ *Diario de la Marina*, La Habana, 15 enero, 1928, p. 33.

Aproximación bibliométrica correspondiente al movimiento editorial de Alejo Carpentier en España

Ciudades que han publicado un mayor número de ediciones de un total de 26 títulos.

Madrid: 32

Barcelona: 31

Ciudades y Editoriales que han publicado un mayor número de ediciones de un total de 26 títulos:

Barcelona, Seix Barral: 16

Madrid, Siglo XXI: 8

Barcelona, Bruguera: 6

Madrid, Alianza Editorial: 6

Madrid, Alfaguara: 5

Barcelona, Plaza & Janés Ed.: 3

Novelas más publicadas:

El Siglo de las Luces: 9 ediciones

El Reino de este Mundo: 6 ediciones

Los Pasos Perdidos: 6 ediciones

Concierto Barroco: 5 ediciones

¡Ecué – Yamba – Ó!: 4 ediciones

El acoso: 4 ediciones

La Consagración de la Primavera: 4 ediciones

El Arpa y la Sombra: 4 ediciones

Novelas más cercanas a España por sus contenidos:

El Arpa y la Sombra: 4 ediciones

La Consagración de la Primavera: 4 ediciones

c) España, los españoles y otros textos publicados en España pertenecientes a la bibliografía pasiva o crítica de Alejo Carpentier

En esta última parte se incluyen autores españoles y de otras nacionalidades, que han escrito valoraciones críticas, reseñas y noticias sobre la vida y la obra de Alejo Carpentier relacionada con España, y otros textos publicados en España aunque sus autores no sean españoles, siempre que sus contenidos sean sobre la obra carpenteriana.

En el caso de autores españoles que valoran la obra carpenteriana, Guillermo Díaz Plaja, Luis Buñuel, Concha Castroviejo, Emilio Sanz de Soto, Rafael Conte,

María Teresa Fernández Muñoz, Fernando Ainsa, Aurora de Albornoz, Aida Cartagena Portalatín, Luis Iñigo Madrigal, Carlos Santander, María Rosa Uría Santos, Benito Varela Jácome, son, entre otros, los críticos que han reflexionado sobre el autor de *Los Pasos Perdidos*; entre las valoraciones de otros autores no españoles se incluyen “Lo universal y lo local”, de Arturo Croce, crónica de contenido unamuniano (no debe olvidarse que Carpentier asimiló en su obra el pensamiento de Miguel de Unamuno); “Goya en El Siglo de las Luces”, de Leonel López Nussa, y una amplia bibliografía sobre “El Camino de Santiago” que se detalla en la edición crítica de este cuento a cargo de Ana Cairo Ballester.

Y entre las publicaciones periódicas españolas es preciso mencionar el número de la revista *Camp de l'Arpa* dedicado íntegramente a Alejo Carpentier; los periódicos madrileños *Ya*, *El País*, *ABC*, *Hojas del Lunes*, *Pueblo Literario*, *Triunfo*, etc; y las revistas también madrileñas *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Ínsula*, *El Urogallo*, *Papeles de Son Armadans*, *Informaciones de las Artes y las Letras*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*; sin olvidar otras publicaciones españolas, no madrileñas, como *La Correspondencia de Valencia* y *Correo de Andalucía*, entre otras.

La selección de 251 descripciones bibliográficas que conforman esta última parte aparecen en orden cronológico y dentro de cada año en orden alfabético.

El número de descripciones responde al contenido de la “Colección Alejo Carpentier” que atesora la Biblioteca Nacional José Martí.

Si analizamos la selección desde el punto de vista bibliométrico podemos apreciar que estos 251 documentos abarcan el período 1924-2002. A 1978 corresponden 46 descripciones bibliográficas: es el año en que Carpentier recibe el Premio Miguel de Cervantes; en 1979 aparecen 16: es el año de la publicación de *El Arpa y la Sombra*, novela que se publica en español, inglés y francés; en 1980 aparecen 32 descripciones: es el año de la muerte de Alejo Carpentier, acaecida el 24 de abril; en 1984 aparecen 11 descripciones relacionadas con la obra de Carpentier y España, en especial sobre *El Arpa y la Sombra*; y en 1987 aparecen 12, al publicarse en Barcelona *Tientos, diferencias y otros ensayos*, amén de otros temas. Estos son los cinco años en que aparece un mayor número de descripciones bibliográficas relacionadas con España y los españoles en la bibliografía crítica de Carpentier (1924-2002).

En cuanto a los contenidos de las descripciones de esta tercera parte *El Arpa y la Sombra* mereció 55 valoraciones; el Premio Cervantes 35; *El Camino de Santiago* 25; la repercusión de la muerte de Carpentier 17, y 6 la publicación de *Tientos, diferencias y otros ensayos* (Barcelona, 1987).

En los cinco años de mayores descripciones bibliográficas relacionadas con España y los españoles, y en los cinco años de mayores contenidos sobre este tema

coinciden *El Arpa y la Sombra*, el Premio Miguel de Cervantes Saavedra, la muerte de Carpentier y la publicación de *Tientos, diferencias y otros ensayos*.

De esta selección, de 251 descripciones, los autores españoles que más se reiteran son Aurora de Albornoz, que aparece 7 veces; Rafael Conte, 5 veces, y Florencio Martínez Ruiz, 3 veces; el resto de los autores de esta nacionalidad aparecen 1 ó 2 veces.

Precisando el comportamiento bibliométrico en las publicaciones periódicas españolas, este es el siguiente: 17 veces aparecen citas bibliográficas del *ABC*; 15 de *El País*; 8 de *Cuadernos Hispanoamericanos*; y 5 de *Mundo Obrero*, *Anales de Literatura Hispanoamericana* y *Mundo Hispánico*, en cada caso, todas publicaciones madrileñas. El resto de las publicaciones aparecen con rangos inferiores a 5.

Aproximación bibliométrica correspondiente a España y los españoles en la bibliografía pasiva o crítica de Alejo Carpentier (1924-2002). Total de asientos: 251

Valoraciones críticas en los años más nutridos del período (1924-2002):

- 1978: 46. Premio Cervantes y otros temas sobre Carpentier y España
- 1979: 16. *El Arpa y la Sombra y otros temas sobre Carpentier y España*.
- 1980: 32. Muerte de Carpentier y otros temas sobre Carpentier y España.
- 1984: 11. Carpentier y España, en especial sobre *El Arpa y la Sombra*.
- 1987: 12. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona, 1987, y otros temas sobre Carpentier y España.

Valoraciones críticas según sus contenidos. (Los primeros cinco rangos):

- 55: *El Arpa y la Sombra*
- 35: Premio Cervantes
- 25: *El Camino de Santiago*
- 17: Muerte de Carpentier
- 6: *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona, 1987

Valoraciones críticas escritas por autores españoles. Los restantes pertenecen a otras nacionalidades (Los primeros 3 rangos):

- Aurora de Albornoz: 7
- Rafael Conte: 5
- Florencio Martínez Ruiz: 3

Valoraciones críticas publicadas en Publicaciones Periódicas Españolas de un total de 109. El resto fue publicado en otros países:

- ABC* (Madrid): 17
- El País* (Madrid): 15

Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid): 8

Mundo Obrero (Madrid): 5

Anales de Literatura Hispanoamericana (Madrid): 5

Mundo Hispánico (Madrid): 5

Sólo he pretendido destacar en este repertorio complementario y crítico el valor científico de los análisis bibliográfico-críticos a partir de un tema utilizado por un creador así se develan nuevos conocimientos y se abren puertas a nuevas investigaciones. Por supuesto, la obra de Carpentier, caracterizada por su diversidad temática, es casi un caso excepcional en la literatura universal; no obstante, grandes figuras poseedoras de extensas bibliografías podrían ser estudiadas desde estas perspectivas, y así facilitar la reflexión y el análisis a estudiosos e investigadores.

Bibliografía

a) Presencia de España y los españoles en sus crónicas

1922

1. "Pasión y muerte de Miguel Servet", por Pompeyo Gener. *La Discusión*, La Habana, 23 noviembre, 1922, p. 4 (Obras Famosas). [Primer artículo de Carpentier.]
2. "El Gran Tacaño" (Obra de Quevedo). *La Discusión*, La Habana, 23 diciembre, 1922, p. 2. (Obras Famosas): "Es una novela graciosa, alerta y curiosa porque da una idea muy justa de la vida de su época, en las más diversas clases sociales; hasta me atrevería a decir que es la más perfecta de todas las novelas picarescas".

1923

3. "La última noche de Don Juan". *La Discusión*, La Habana, 18 marzo, 1923, p. 2. (Obras Famosas). [Comenta obra homónima de Edmund Rostand, el autor de *Cyrano de Bergerac*. Rostand utiliza un personaje que se pierde en los albores de la literatura española aunque su carácter lo fija Tirso de Molina: "A Rostand le cupo la gloria de haber forjado el más exquisito, quizás, de los Don Juanes".]
4. "El concierto de Lucrecia Bori". *La Discusión*, La Habana, 18 mayo, 1923, p. 3. (Teatros): "Genial soprano hispana".
5. "La montería". *La Discusión*, La Habana, 18 mayo, 1923, p. 3. (Teatros). [Zarzuela de Martín y Guerrero puesta en la escena del Teatro Martí.]

6. "Mi sobrino Fernando". *La Discusión*, La Habana, 20 mayo, 1923, p. 3. (Teatros). [Comedia de Fernández de Lepina que estrenó el Principal de la Comedia con las interpretaciones de Amparo A. Segura, José Rivero y José Berrio.]
7. "La *reprise* de Agapito se divierte". *La Discusión*, La Habana, 23 mayo, 1923, p. 3. (Teatros). [Vaudeville de Sturm adaptado al castellano por Antonio Fernández de Lepina.]
8. "La locura de Don Juan". *La Discusión*, La Habana, 26 mayo, 1923, p. 3 (Teatros). ["Tragicomedia doméstica" de Carlos Arniches. Excelentes actuaciones de Rafael López, José Berrio y José Rivero.]
9. "El castillo de los ultrajes". *La Discusión*, La Habana, 2 junio, 1923, p. 3. (Teatros). [Vaudeville sólo para hacer reír, de Muñoz Seca.]
10. "Es mi hombre". *La Discusión*, La Habana, 6 junio, 1923, p. 3. (Teatros). [Comedia de Carlos Arniches, una de las más graciosas del repertorio cómico español.]
11. "La próxima temporada de Casimiro Ortas". *La Discusión*, La Habana, 11 junio, 1923, p. 3. (Teatros). [Vuelve a la Habana uno de los más grandes cómicos de España.]
12. "El Otello del barrio". *La Discusión*, La Habana, 21 junio, 1923, p. 3 (Teatros). [Zarzuela en la escena del Teatro Martí.]
13. "El niño de oro". *La Discusión*, La Habana, 30 junio, 1923, p. 3. (Teatros). [Comedia de Muñoz Seca en el Principal de la Comedia.]
14. "La temporada de Ortas". *La Discusión*, La Habana, 5 julio, 1923, p. 3. (Teatros). [Debut en Payret de la compañía de comedia y zarzuela que dirigía el famoso actor cómico Casimiro Ortas.]
15. "El debut de Ortas". *La Discusión*, La Habana, 7 julio, 1923, p. 3. (Teatros). [Estreno del sainete de Muñoz Seca *El número 15*. Éxito rotundo de Casimiro Ortas.]
16. "*Pepe Conde o El mentir de las estrellas*". *La Discusión*, La Habana, 10 julio, 1923, p. 3. (Teatros). [Sainete andaluz estrenado por Casimiro Ortas y su compañía. No tuvo otro fin que mostrar una serie de tipos sevillanos para hacer reír con una avalancha de chistes.]
17. "*La patria chica*". *La Discusión*, La Habana, 17 julio, 1923, p. 3. (Teatros). [Zarzuela de los hermanos Quintero estrenada en Payret, con la actuación de Rafael López.]
18. "*La canción del olvido*". *La Discusión*, La Habana, 19 julio, 1923, p. 3. (Teatros). [Exquisita zarzuela de Romero y Shaw. Estrenada en dos teatros habaneros de manera notable. Deja al público la comparación de dos excelentes puestas, una de ellas interpretada por Casimiro Ortas.]

19. "Serafín El Pinturero". *La Discusión*, La Habana, 24 julio, 1923, p. 3. (Teatros). [Del género popular español y con la actuación de Casimiro Ortas.]
20. "Toda una mujer". *La Discusión*, La Habana, 25 julio, 1923, p. 3. (Teatros). [Comedia de J. Andrés de Prada.]
21. "La barba de Carrillo". *La Discusión*, La Habana, 28 julio, 1923, p. 3. (Teatros). [Obra de Muñoz Seca representada en el Principal de la Comedia.]
22. "La reaparición de Blanquita Pozas". *La Discusión*, La Habana, 29 julio, 1923, p. 3 (Teatros). ["Con *El amor de los amores*, la bella revista de Don Manuel Penella, reapareció anoche ante nuestro público la simpática tiple cómica" [...], "es una de las notables tiples cómicas del teatro ligero español".]
23. "La Dogaresa". *La Discusión*, La Habana, 31 julio, 1923, p. 3. (Teatros). [Una zarzuela dramática con la actuación de Pilar Aznar.]
24. "Trampa y cartón". *La Discusión*, La Habana, 1 agosto, 1923, p. 3. (Teatros). [Comedia en dos actos de Muñoz Seca, interpretada por la Compañía del Principal.]
25. "La gran Dumont". *La Discusión*, La Habana, 4 agosto, 1923. (Teatros). [Opereta de Pedro Giralt y Antonio Paso con partitura del compositor español Juan Obradors y Robert.]
26. "El pintor de las brujas". *El Universal*, La Habana, 20 diciembre, 1923, p. 3. ilustr. El pintor valenciano Diego Sabater y sus lienzos *La muchacha que vendió el amor*, *El ídolo del hombre* y otros.

1924

27. "Grandeza y decadencia del cubismo". *Chic*, La Habana, 13 (108), agosto, 1924, pp. 36-37. ilustr. [Aparece autorretrato de Picasso: "Como toda orientación estética que ha alimentado creadores de talento, sirvió para hurgar en nosotros una serie de sensibilidades nuevas. Actualmente se desintegra lentamente, para originar con sus principios nuevas escuelas más o menos interesantes que surgen de Rusia, Alemania e Italia".]
28. "La Orquesta Filarmónica divulgará en el tercer concierto páginas hermosísimas de Bolzoni, Beethoven y Saint-Saëns". *El País*, La Habana, agosto, 1924.
29. "El concierto de la Orquesta Filarmónica de la Habana". *El Heraldo*, La Habana, 6 octubre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [Wagner y Beethoven bajo la dirección del maestro Sanjuán. Aparece nota introductoria titulada "A guisa de saludo".]
30. "El Don Juan de Lenormand". *El Heraldo*, La Habana, 12 octubre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [Con audacia y talento se presenta en la Habana

otra versión del Burlador. Su autor, una de las figuras más sólidas de la literatura de su época.]

31. "El debut de Pilar Aznar". *El Herald*, La Habana, 14 octubre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [Reaparición en La Habana de esta interesante tiple.]
32. "Beneficio de Eugenia Zuffoli". *El Herald*, La Habana, 16 octubre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). ["En los papeles ligeros [...] realiza siempre creaciones deliciosas y pletóricas de elegancia".]
33. "Notas teatrales". *El Herald*, La Habana, 17 octubre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [El beneficio de Eugenia Zuffoli y el debut de la compañía de Eduardo Blanca en el Teatro Cubano.]
34. "Notas teatrales y musicales". *El Herald*, La Habana, 21 octubre, 1924, p. 5. (Espectáculos y Conciertos). [Contenido de interés: Concierto de la Orquesta Filarmónica de la Habana bajo la dirección del maestro Sanjuán.]
35. "El estreno de anoche". *El Herald*, La Habana, 22 octubre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [*El marido ideal*, comedia en tres actos de Eduardo Hero y Joaquín Aznar, en la escena del Principal de la Comedia.]
36. "*Los arlequines de seda y oro*". *El Herald*, La Habana, 25 octubre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [Tragicomedia de Amichatis muy discutida en España por su ataque contra los toreros y los políticos españoles. Puesta en escena por la Compañía de Eduardo Blanca.]
37. "Notas diversas". *El Herald*, La Habana, 26 octubre, 1924, p. 7. Espectáculos y Conciertos). [Contenido de interés: La Orquesta Filarmónica de la Habana y el maestro Sanjuán.]
38. "El último bravo". *El Herald*, La Habana, 29 octubre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [Comedia de Enrique García Álvarez y Pedro Muñoz Seca representada en el Teatro Principal de la Comedia.]
39. "Notas sueltas". *El Herald*, La Habana, 30 octubre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [Contiene: I. "Compañía de Julián Santacruz"; II. "El Don Juan en los teatros de La Habana"; III. "Concierto de la Orquesta Filarmónica de La Habana dirigida por el maestro Sanjuán".]
40. "El cortejo de los Tenorios". *El Herald*, La Habana, 1 noviembre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). ["Don Juan es, ante todo, un hombre; un hombre con todas las flaqueza humanas, con sus vicios, instintos y cualidades. Es más bien una víctima del medio y de las circunstancias (...); su tipo ha sido modificado gran cantidad de veces, y, no obstante, la secuencia misma de su psicología no ha variado".]

41. "Bailando con la fortuna". *El Herald*, La Habana, 8 noviembre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [Opereta vienesa interpretada por Pilar Aznar y José Muñiz en el Teatro Martí. Compañía de Julián Santacruz.]
42. "El concierto de la Orquesta Filarmónica". *El Herald*, La Habana, 10 noviembre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [La Sinfonía Op. 95, *Del Nuevo Mundo*, de Dvorak, "fue ejecutada de modo sencillamente admirable por las huestes del maestro Sanjuán".]
43. "San Sebastián mártir". *El Herald*, La Habana, 12 noviembre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [Comedia en tres actos de Vital Aza en el Teatro Principal de la Comedia.]
44. "Notas teatrales". *El Herald*, La Habana, 14 noviembre, 1924, p. 7. (Espectáculos y Conciertos). [Sobre Compañía española de operetas y revistas dirigida por la primera actriz Inés Berutti y la zarzuela *El pájaro azul* en el Teatro Martí, con la actuación del notable barítono Matías Ferret.]

1925

45. "El concierto de Lucas Moreno. La gran música de Albéniz, Granados y Falla". *El País*, La Habana, 16 junio, 1925, p. [3]. ["pianista de mecanismo neto y brillante..." [...]. "La seguridad de su técnica le sirve admirablemente al tocar la música española, que comprende y siente más que ninguna otra".]
46. "Pedro Sanjuán y la primera audición de *Campesina*". *El País*, La Habana, 17 junio, 1925, p. [3]. (Crónica musical). ["Si hemos de buscar una clasificación para la personalidad creadora del maestro Sanjuán revelada [...] por la ejecución de su poema orquestal *Campesina*, no podremos sino acercarlo a los compositores que sintieron la poesía ambiente despojándose de todo prejuicio esencialmente descriptivo".]
47. "La *Pastoral* de Beethoven". *El País*, La Habana, 13 julio, 1925, pp. [3], 12. (Arte y Artistas). [Décimo tercer concierto de la Orquesta Filarmónica de la Habana, dirigida por Pedro Sanjuán: "indica de una manera elocuente la distancia enorme que separaba [...] el arte de Beethoven del de sus antecesores".]
48. "La danza de la molinera". *El País*, La Habana, 27 julio, 1925, p. [3]. [Fragmento típico de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla.]
49. "El último concierto de la Filarmónica". *El País*, La Habana, 10 agosto, 1925, pp. [3], 12. [La Orquesta Filarmónica de La Habana, bajo la dirección del maestro Sanjuán, interpretó el poema sinfónico de Alejandro Glazounoff, *Stenka Rassine*.]
50. "El arte múltiple de Picasso". *Social*, La Habana, 10 (9), septiembre, 1925, p. 29. En *Picasso. Obra gráfica original, 1930-1971*, La Habana, Ministerio de

Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural, Museo Nacional de Bellas Artes, 1981. ["es un gran artista, uno de los más completos de la hora actual [...]. Una composición cubista de Picasso debe mirarse ante todo como un problema plástico planteado y resuelto".]

1926

51. "Una obra sinfónica cubana". *Social*, La Habana, 11 (2), febrero, 1926, pp. 30, 80; ilustr. [Primera audición ofrecida por la Orquesta Filarmónica de La Habana dirigida por el maestro Sanjuán. Obertura sobre temas cubanos del compositor Amadeo Roldán.]

1927

52. "Música nueva: Castilla y el paisaje en la música nueva". *Diario de la Marina*, La Habana, 26 junio, 1927, p. 33. ["Castilla, el bellísimo tríptico sinfónico del maestro Sanjuán, que éste nos dio a conocer recientemente, ofrece un ejemplo típico de interpretación moderna del paisaje en el arte de los sonidos".]
53. "[Carta abierta sobre el meridiano intelectual de nuestra América]", en Aznar, Manuel, "Opinión de dos franco-americanos sobre el problema de España en América". *Diario de la Marina*, La Habana, 12 septiembre, 1927, p. [26]. En *Casa de las Américas*, La Habana, 14 (84), mayo-junio, 1974, pp.147-150. En Carpentier, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros Ensayos*, México, Siglo XXI Editores S.A., 1981; 2ª ed. Madrid, Siglo XXI Editores S. A., 1981.

1928

54. "Maroto, viajero de 3ª". *Diario de la Marina*, La Habana, 15 enero, 1928, p. 33. [Gabriel García Maroto, sus ideas, su ascenso, sus proyectos y sus libros de magia.]
55. "Sobre La Argentina, la música española y el "olé" de los parisienses". *Excelsior*, La Habana, 10 agosto, 1928, p. 5. [Los bailes españoles en París.]

1930

56. "Películas de hoy". *Carteles*, La Habana, 15 (12), 23 marzo, 1930, pp. 20, 53. ilustr. (Desde París). [Comenta *El perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí.]
57. "Manuel de Falla en París". *Social*, La Habana, 15 (8), agosto, 1930, pp. 51, 108. ilustr. ["Dos mil quinientas personas llenaron la vasta sala de fiestas

de la Legión de la Guardia Republicana en la noche de su festival anual, consagrado esta vez al maestro Manuel de Falla [...]. Concedió esta noche un extraordinario privilegio a nuestra compatriota Lydia de Rivera”.]

1931

58. “Pablo el grande”. *Social*, La Habana, 16 (1), enero, 1931, pp. 38, 62. ilustr. [“Poeta en el más noble sentido del término, Pablo el Grande urde en su laboratorio de alquimista [...] las más maravillosas ficciones plásticas que hayan nacido en los tiempos modernos”.] Publicado también en *Boletín del Instituto Cubano del Libro*, La Habana, 5 (864), 15 diciembre, 1974, pp. 5-8. ilustr., bajo el título: “Carpentier por sí mismo” (parte II). (Selección).
59. “Dos festivales de música cubana y americana”. *Carteles*, La Habana, 17 (19), 12 julio, 1931, pp. 26, 51. ilustr. (Desde París). [Presencia de Caturla y Roldán: “labor musical y prolongada estancia entre nosotros le confieren [a Pedro Sanjuán] carta de ciudadanía cubana”.]
60. “Teatro político, teatro popular, teatro viviente...”, *Carteles*, La Habana, 17 (25), 23 agosto, 1931, p. 14. [Proyecto de Teatro Político imaginado por Rafael Alberti: “En el fondo, el Teatro Político que proyecta Rafael Alberti es una suerte de Alhambra mejorada [...]. Teatro actual, popular, viviente, como lo fueron, en suma, las comedias de Aristófanes”.]

1932

61. “Anecdotario contemporáneo”. *Social*, La Habana, 17 (8), agosto 1932, pp. 16, 78. ilustr. [En torno a Picasso, Manuel de Falla y otros.]
62. “La exposición del año: Picasso en la Galería Georges Petit”. *Social*, La Habana, 17 (9), septiembre, 1932, pp. 10-11, 72, 79. ilustr.; *Granma*, La Habana, 24 octubre, 1981, p. 5. [A la cabeza del título: “25 de octubre, 1881-1981: centenario del nacimiento de Pablo Picasso”. Fragmento.]

1934

63. “De los Pirineos a la meseta castellana”. *Carteles*, La Habana, 20(1), 7 enero, 1934, pp. 16, 59. ilustr. [A la cabeza del título: “Crónicas de un viaje sin historia”.]
64. “De Burdeos a Fuenterrabía camino de Madrid”. *Carteles*, La Habana, 20(2), 14 enero, 1934, pp. 18, 60, 64. ilustr. [A la cabeza del título: “Crónicas de un viaje sin historia”.]
65. “Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura”. *Carteles*, La Habana, 20 (6), 11 febrero, 1934, pp. 14, 62, 66. [A la cabeza del título: “Crónicas de un viaje sin historia”.]

66. "Ofensiva artística". *Carteles*, La Habana, 21(25), 8 julio, 1934, pp. 14, 46. ilustr. [Manuel de Falla ocupa un puesto de honor en los programas de los Ballets Rusos ofrecidos en Chatelet por la compañía del Teatro de Montecarlo.]
67. "Bajo el signo de la Cibeles". *Carteles*, La Habana, 22(37), 30 septiembre, 1934, pp. 14, 62. ilustr. ["Madrid, aldea grande o centro del mundo [...] es una de las ciudades más encantadoras que existen en el universo".]
68. "Imágenes de Toledo". *Carteles*, La Habana, 22 (38), 7 octubre, 1934, pp. 14, 50. ilustr. ["Porque todo es magia en Toledo. Magia de su laberinto de callejas angostas; magia de la casa del Greco, magia de la Sinagoga, magia de la Catedral [...] magia de sus patios, de sus chiquillos [...] magia del Entierro del conde de Orgaz, pintura que se mantiene viviente, incendiada, sonora, en su secular oficio de difuntos".]

1935

69. "En la ciudad de las casas colgadas". *Carteles*, La Habana, 23 (52), 29 diciembre, 1935, p. 38. ilustr. [El autor describe la ciudad de Cuenca: "Imaginad un enorme peñón de roca rodeado de precipicios [...] En el fondo [...] corren mansamente el Huécar y el Júcar. En los bordes superiores del cañón, las erosiones milenarias han tallado una galería de esculturas alucinantes".]
70. "El Escorial, museo de milagros". *Carteles*, La Habana, 23(36), 8 septiembre, 1935, p. 14. ilustr. ["Pero Castilla es esto. Tierra de milagros. Y su máximo milagro El Escorial [...]. En realidad El Escorial es la última pirámide que construyó el hombre [...]. Es el último monumento que una civilización humana consagró a la muerte".]

1937

71. "Los defensores de la cultura". *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 5 junio, 1937, p. 334. [El pueblo español defendió su patrimonio cultural durante la guerra civil.]
72. "Numancia". *Carteles*, La Habana, 29(34), 22 agosto, 1937, pp. 22, 25. ilustr. [Obra de Miguel de Cervantes Saavedra actuada por Jean Louis Barrault con partitura de Alejo Carpentier: "Me atrevo a afirmar que con *Numancia* hemos planteado la cuestión de la música de acompañamiento dramático sobre bases nuevas con un resultado cuya rovedad ha sido señalada por toda la crititca parisiense".]
73. "España bajo las bombas". *Carteles*, La Habana, 30(37), 15 septiembre, 1937, pp. 32, 52; (39), 26 septiembre, 1937, pp. 32, 54; (41), 10 octubre, 1937, pp. 15, 62-63, 73; (43), 31 octubre, 1937, pp. 13, 54, 73. [Carpentier asistió como delegado de Cuba al Congreso Internacional de Escritores, reunido en

Valencia, Madrid y Barcelona. En estas crónicas describe sus experiencias de la España Republicana. Estas crónicas fueron publicadas en *Boletín del Instituto Cubano del Libro*, La Habana, 5 (864), 15 diciembre, 1974, pp. 5-8. ilustr., bajo el título: "Carpentier por sí mismo" (parte II), (selección).]

74. "Apelación desde Madrid a los escritores latinoamericanos". *Mediodía*, La Habana, 2(37), 11 octubre, 1937, pp. 9. ilustr. [Firma, entre otros, Alejo Carpentier. Solidaridad con la Guerra Civil Española.]

1938

75. "¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!", *Mediodía*, La Habana, 3 (77), 18 julio, 1938, pp. 14, 26. [Acerca de la Guerra Civil Española.]

1939

76. "La muerte de Miguel Hernández". *Carteles*, La Habana, 34(32), 6 agosto 1939, p. 36. ilustr.

1951

77. "El triunfo de Luis Buñuel". *El Nacional*, Caracas, 1 junio, 1951. (Letra y Solfa). [Los olvidados, película realizada en México, que logró gran éxito en el Festival de Cannes.]
78. "Historia del Teatro Real". *El Nacional*, Caracas, 28 junio, 1951. (Letra y Solfa). [Sobre Historia y anecdotario del Teatro Real de Madrid, de José Subirá.]
79. "Nuevo libro sobre el Quijote". *El Nacional*, Caracas, 8 agosto, 1951. (Letra y Solfa). [Comenta *Un andante caballero entre nosotros*, de René L. F. Durand.]
80. "El recuerdo de Salinas". *El Nacional*, Caracas, 12 diciembre, 1951. (Letra y Solfa). [Crónica con motivo de la muerte de Pedro Salinas.]

1952

81. "Actualidad de los clásicos". *El Nacional*, Caracas, 13 mayo, 1952. (Letra y Solfa). [Releyendo *El diablo cojuelo*, de Veléz de Guevara.]
82. "Genealogía del couplet". *El Nacional*, Caracas, 31 mayo, 1952. (Letra y Solfa). [Datos para la historia de la tradición tonadillesca.]
83. "Dicen que Picasso dijo...", *El Nacional*, Caracas, 8 julio, 1952: ["que su labor durante medio siglo fue constante mixtificación [...]; aunque lo hubiera dicho, sus obras, colgadas en todos los museos del mundo, se encargarían de contradecirlo".]

84. "Resulta, ahora, que no dijo". *El Nacional*, Caracas, 19 julio, 1952. [De una entrevista imaginaria a Pablo Picasso.]
85. "América en la picaresca española". *El Nacional*, Caracas, 6 agosto, 1952. (Letra y Solfa). [Relatos que se refieren a la penetración de América en España "durante los años en que la picaresca nace, se desarrolla y cae, con Juan de Zabatela, en un costumbrismo con ribetes moralistas".]
86. "En memoria de un escritor". *El Nacional*, Caracas, 4 septiembre, 1952. (Letra y Solfa). [Crítica e interpretación de la obra de Pío Baroja.]
87. "Salvador Dalí". *El Nacional*, Caracas, 18 septiembre, 1952. (Letra y Solfa). [Crítica e interpretación de su obra.]
88. "Abuso de la palabra folklore". *El Nacional*, Caracas, 22 octubre, 1952. (Letra y Solfa). [De un enjundioso ensayo que Adolfo Salazar dedica a *La africanía de la música cubana*, de don Fernando Ortiz.]
89. "Un artículo sobre el nacionalismo". *El Nacional*, Caracas, 19 noviembre, 1952. (Letra y Solfa). [Acerca del artículo de Adolfo Salazar, publicado en la revista *Pro Arte Musical*, sobre el actual proceso de universalización de la música hispanoamericana.]
90. "Lo local y el localismo". *El Nacional*, Caracas, 29 noviembre, 1952. (Letra y Solfa). [A propósito de una frase de Miguel de Unamuno sobre lo local, lo universal y lo eterno aplicada a la novela.]
91. "Ramón y Cajal". *El Nacional*, Caracas, 13 diciembre, 1952. (Letra y Solfa). [Primer centenario del nacimiento del eminente sabio Santiago Ramón y Cajal.]

1953

92. "La vuelta de Don Ramón". *El Nacional*, Caracas, 7 enero, 1953. ("Letra y Solfa"). [A propósito de la publicación de la obra completa de Ramón del Valle Inclán, aparecida en Madrid en edición primorosa.]
93. "Del argumento de la novela". *El Nacional*, Caracas, 17 marzo, 1953. (Letra y Solfa). [Pío Baroja explica la ausencia de argumento en muchas de sus novelas.]
94. "Antología picassiana". *El Nacional*, Caracas, 6 mayo, 1953. [Frases de Picasso, recogidas por un crítico de arte, que resultan interesantes como rasgos psicológicos.]
95. "El ballet de Pilar López". *El Nacional*, Caracas, 13 mayo, 1953. (Letra y Solfa). ["Uno de los espectáculos más atrayentes y homogéneos que hayamos podido aplaudir en Caracas en estos últimos años".]

96. "Los toros atómicos". *El Nacional*, Caracas, 15 mayo, 1953. (Letra y Solfa). [Idea de Salvador Dalí que hace pensar si en realidad carece de imaginación.]
97. "Dibujos de niños". *El Nacional*, Caracas, 5 julio, 1953. (Letra y Solfa). [En Europa se están exponiendo dibujos infantiles como sorprendentes revelaciones. En nuestro continente, en México (1926), se publicó un tomo consagrado a reproducir pinturas y dibujos de niños mexicanos. Cuba también tuvo una academia al aire libre en Caimito, fundada por Gabriel García Maroto: "parece que nos anticipamos, en muchos años, a las iniciativas de la vieja Europa".]
98. "Don Jacinto". *El Nacional*, Caracas, 21 agosto, 1953. (Letra y Solfa). [Jacinto Benavente en sus 87 años, está a punto de estrenar dos nuevas comedias.]
99. "El porqué de cierta añoranza". *El Nacional*, Caracas, 26 septiembre, 1953. (Letra y Solfa). [Panorama intelectual y artístico del Madrid de hace un cuarto de siglo.]
100. "Grabaciones esperadas". *El Nacional*, Caracas, 30 octubre, 1953. (Letra y Solfa). [Entre otras *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla.]
101. "La manía de asombrar". *El Nacional*, Caracas, 9 diciembre, 1953. (Letra y Solfa). [Salvador Dalí, sus estridencias y su gusto por la publicidad.]
102. "El Retablo de Don Manuel". *El Nacional*, Caracas, 12 diciembre, 1953. (Letra y Solfa). [Sobre *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, a propósito de excelentes grabaciones de esta obra.]

1954

103. "La era de las peñas". *El Nacional*, Caracas, 15 enero, 1954. (Letra y Solfa). [Sobre las tan mencionadas peñas literarias españolas.]
104. "Un absurdo intento". *El Nacional*, Caracas, 1954. [*El Quijote* no puede ser llevado a la pantalla.]
105. "Don Quijote en la pantalla". *El Nacional*, Caracas, 22 enero, 1954. (Letra y Solfa). ["Don Quijote siempre juega malas pasadas a quienes tratan de sacarlo de su gran libro para pasearlo por los escenarios y las pantallas del mundo". Posible filmación animada por el magnífico actor José Ferrer.]
106. "Un libro sobre Picasso". *El Nacional*, Caracas, 2 febrero, 1954. [Sobre el libro de Jaime Sabartés, *Picasso, retratos y recuerdos*.]
107. "Al cerrar el libro". *El Nacional*, Caracas, 3 febrero, 1954. [El tiempo perdido por el artista, asunto tratado en la obra de Jaime Sabartés sobre Picasso.]
108. 1 "Ha quedado constituido el jurado del concurso promovido por la Institución José Ángel Lamas". *El Nacional*, Caracas, 22 abril, 1954. (Letra y Solfa). [Crónica sobre sus miembros, entre otros, Adolfo Salazar.]

109. "Zarzuelas". *El Nacional*, Caracas, 5 mayo, 1954. (Letra y Solfa). ["la edición de zarzuelas [...] ha venido a colmar una importante laguna en el repertorio de la música ligera".]
110. "El destino de Benavente". *El Nacional*, Caracas, 18 julio, 1954. (Letra y Solfa). [Escritor que, a pesar de su inmensa fama, nos deja una obra dotada de vigencia y alcance universal.]
111. "Quevedo y la universalidad". *El Nacional*, Caracas, 29 julio, 1954. ("Letra y Solfa"). [Crónica a propósito de una observación que sobre Quevedo hace Jorge Luis Borges, en su obra *Otras inquisiciones*.]
112. "Sobre las páginas de un viejo libro". *El Nacional*, Caracas, 10 octubre, 1954. (Letra y Solfa). [Himno en honor del martirio de la bienaventurada Santa Eulalia, de Aurelio Prudencio, poeta anterior al castellano; fue un admirable precursor de la más auténtica poesía castellana.]

1955

113. "Maese Pedro en Caracas". *El Nacional*, Caracas, 14 enero, 1955. (Letra y Solfa). [En torno a *El Retablo...*, de don Manuel de Falla.]
114. "El estreno de *El Retablo*". *El Nacional*, Caracas, 15 enero, 1955 (Letra y Solfa). [Estreno en Caracas de esta ópera de cámara de Manuel de Falla.]
115. "Cinco conmemoraciones". *El Nacional*, Caracas, 21 enero, 1955. (Letra y Solfa). [Tres siglos y medio de la publicación de la primera parte de *El Quijote*.]
116. "Casals habla de Bach". *El Nacional*, La Habana, 3 marzo, 1955. (Letra y Solfa). [Interpretación de Bach por el violoncellista Pablo Casals.]
117. "De lo local a lo universal". *El Nacional*, Caracas, 27 febrero, 1955. (Letra y Solfa). ["Hallar lo universal en las entrañas de lo local [...] Porque lo circunscrito y limitado de Unamuno vivía en función de eternidad; el localismo, en función de lo universal".]
118. "El hombre y el marco". *El Nacional*, Caracas, 2 marzo, 1955. (Letra y Solfa). [En torno a un consejo de don Miguel de Unamuno: "hallar lo universal en las entrañas de lo local".]
119. "Una inesperada revelación". *El Nacional*, Caracas, 9 marzo, 1955. (Letra y Solfa). [Pablo Casals, admirador de Schönberg, padre del atonalismo.]
120. "Paseo de Gracia N° 48". *El Nacional*, Caracas, 2 junio, 1955. [Colección de lienzos de Picasso que posee su hermana Lola en Barcelona.]
121. "La vida breve". *El Nacional*, Caracas, 16 junio, 1955 (Letra y Solfa). [Interpretaciones en torno a esta partitura de Manuel de Falla.]

122. "En el compás de espera". *El Nacional*, Caracas, 22 junio, 1955. (Letra y Solfa). [Próxima grabación de *El barberillo de Lavapiés*, de Asenjo Barbieri.]
123. "Un monumento a Falla". *El Nacional*, Caracas, 10 agosto, 1955 (Letra y Solfa). [En Córdoba, Argentina, monumento a Manuel de Falla.]
124. "Coloquios con Picasso". *El Nacional*, Caracas, 18 agosto, 1955. [De los coloquios del pintor con André Verdet.]
125. "La Atlántida". *El Nacional*, Caracas, 21 agosto, 1955. (Letra y Solfa). [Magna obra póstuma del maestro Manuel de Falla.]
126. "Ortega y Gasset". *El Nacional*, Caracas, 20 octubre, 1955. (Letra y Solfa). [Ortega como filósofo y como escritor, recuento de su obra y repercusión de su pensamiento.]
127. "1887-Rafael Moreno-1955". *El Nacional*, Caracas, 1 diciembre, 1955. (Letra y Solfa). [Pintor español que vivió en Cuba desde 1923 hasta su muerte; fue descubierto por Pierre Loeb en la playa de Marianao.]
128. "La zarzuela en 1955". *El Nacional*, Caracas, 5 diciembre, 1955 (Letra y Solfa). [Género que en América Latina sigue siendo un espectáculo del 1900.]

1956

129. "Un arma de dos filos". *El Nacional*, Caracas, 18 febrero, 1956 (Letra y Solfa). [Diferencias entre la zarzuela editada en discos por la firma Montilla y la realidad de su puesta en escena.]
130. "*El perro del hortelano*". *El Nacional*, Caracas, 1 junio, 1956. (Letra y Solfa). [Obra de Lope de Vega con la prodigiosa interpretación de Jean Louis Barrault y otros actores de la compañía francesa en Caracas.]
131. "Las fuentes de Don Juan". *El Nacional*, Caracas, 1 agosto, 1956. (Letra y Solfa). ["siempre nos encontramos con un enigma, cuando tratamos de determinar los orígenes literarios de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina".]
132. "Cartas inéditas de Falla". *El Nacional*, Caracas, 16 agosto, 1956. (Letra y Solfa). [Cartas dirigidas, desde París, a Carlos Fernández Shaw, que corresponden a la época difícil en que se afirma la personalidad creadora del gran compositor español.]
133. "El libro sin fronteras". *El Nacional*, Caracas, 1 septiembre, 1956. (Letra y Solfa). [*El Quijote*, obra universal de su tiempo, accesible a todos los lectores del mundo.]
134. "Hacia una moderna picaresca". *El Nacional*, Caracas, 22 sep., 1956. (Letra y Solfa). ["Nuestra época produce una cantidad de individuos cuya existencia [...] pertenece a la picaresca", sin embargo, "una picaresca moderna está por nacer".]

135. "Dalí y la jota de Fleta". *El Nacional*, Caracas, 21 octubre, 1956. (Letra y Solfa). [Salvador Dalí y sus pronunciamientos escandalosos que dejaron de serlo hace mucho tiempo.]
136. "Avinareta y Shanti-Andía". *El Nacional*, Caracas, 1 noviembre, 1956. (Letra y Solfa). [Personajes en la obra de Pío Baroja.]
137. "Un artículo de J. A. Bardem". *El Nacional*, Caracas, 6 diciembre, 1956. (Letra y Solfa). [Sobre artículo de este cineasta español acerca de los métodos que suelen regir la producción de películas.]
138. "Don Marcelino". *El Nacional*, Caracas, 19 febrero, 1956. (Letra y Solfa). [En el centenario del nacimiento de Marcelino Menéndez Pelayo.]

1957

139. "Córcega, lugar arqueológico". *El Nacional*, Caracas, 19 febrero, 1957. (Letra y Solfa). [Roger Grosjean, arqueólogo que investiga los monolitos del valle de Taravo, llega a la conclusión de que se trata de importantes vestigios de una civilización desconocida hasta la fecha.]
140. "Margarita Xirgu". *El Nacional*, Caracas, 24 mayo, 1957. (Letra y Solfa). [Insigne actriz e "iniciadora de un renuevo en la escena española".]
141. "Clásicos españoles". *El Nacional*, Caracas, 15 junio, 1957. (Letra y Solfa). [La música del padre Antonio Soler.]
142. "Melancolía de lo cómico". *El Nacional*, Caracas, 26 junio, 1957. (Letra y Solfa). ["No encuentro que *El Quijote* sea un libro cómico en su conjunto, porque el caballero cervantino conserva la dignidad y la nobleza del espíritu en sus peores tribulaciones".]
143. "Del arte de la reproducción". *El Nacional*, Caracas, 9 julio, 1957. (Letra y Solfa). [Copiosa bibliografía en torno a Picasso, quien tuvo no solo la suerte de ser un gran pintor, sino también de haber nacido en el siglo XX.]
144. "Cervantes y los románticos alemanes". *El Nacional*, Caracas, 31 agosto, 1957. (Letra y Solfa). ["Fueron los alemanes, antes que los autores de habla española, los más devotos herederos de una tradición cervantina".]
145. "Las primeras lecturas". *El Nacional*, Caracas, 20 octubre, 1957. (Letra y Solfa). [A propósito de un artículo de Jorge Campos consagrado a la memoria de Pío Baroja. Importancia de sus lecturas juveniles para su biografía. Influencia de los primeros libros en la mente del futuro escritor.]
146. "Los Don Juanes olvidados". *El Nacional*, Caracas, 8 diciembre, 1957. (Letra y Solfa). ["Se suele pasar del *Burlador* de Tirso de Molina al de Molière, sin recordar los tránsitos intermedios que fueron modificando y completando su figura, erigida en nuevo mito occidental, a partir del siglo XVII".]

1958

147. "1928-Blasco Ibáñez-1958". *El Nacional*, Caracas, 15 marzo, 1958. (Letra y Solfa). [A 30 años de su muerte.]
148. "*Bodas de sangre* en Nueva York". *El Nacional*, Caracas, 24 abril, 1958. (Letra y Solfa). [Estreno de esta obra de Federico García Lorca en el Actor's Playhouse de Nueva York, con la admirable interpretación de Adele Lamont.]
149. "Casals funda una orquesta". *El Nacional*, Caracas, 6 agosto, 1958. (Letra y Solfa). [La nueva Orquesta Sinfónica de Puerto Rico.]
150. "Dos temas de controversia". *El Nacional*, Caracas, 17 agosto, 1958. (Letra y Solfa). [Según los geógrafos norteamericanos Edwin Link y Smith Peterson, Colón pisó el suelo de América por primera vez en la isla del Gran Caico y no en la isla de Guanahaní. Otra investigación realizada por el arqueólogo chino Tshi-Pen-Lao revela la existencia de pirámides en las montañas del Yunán.]
151. "Los compositores y el idioma". *El Nacional*, Caracas, 16 octubre 1958. (Letra y Solfa). [Dificultades del español para la música cantada; no obstante, "es indudable que [...] autores clásicos del Teatro de los Caños del Peral, de Madrid, escribieron pequeñas piezas líricas donde el idioma español aparece tratado de modo magnífico, dictando a menudo con sus propias inflexiones, la materia melódica".]
152. "Stravinsky y sus pintores". *El Nacional*, Caracas, 9 noviembre, 1958. (Letra y Solfa). [Matisse, León Bakst y Picasso.]
153. "El armisticio y el cuplé". *El Nacional*, Caracas, 12 noviembre 1958. (Letra y Solfa). [El renacimiento del cuplé y los éxitos de Sarita Montiel.]
154. "El castellano y la técnica". *El Nacional*, Caracas, 15 noviembre, 1958. (Letra y Solfa). [Gradual retraso idiomático y el uso de palabras extranjeras en nuestro idioma.]
155. "El gran excéntrico". *El Nacional*, Caracas, 21 noviembre 1958. (Letra y Solfa). [Sobre Salvador Dalí.]
156. "1890—Adolfo Salazar—1958". *El Nacional*, Caracas, 30 diciembre, 1958. (Letra y Solfa). [Bosquejo de su vida y obra con motivo de su muerte: "este español de espíritu universal, profundo conocedor de los problemas musicales de nuestro continente, era acaso el único en poder contemplar el panorama del arte sonoro, en los tiempos actuales, con una visión tan vasta y tan certera [...] que abarcaba nuestras tierras dentro de una valoración total de obras y de personalidades".]

1960

157. "Don Quijote sale otra vez al camino para satisfacer deudas no saldadas". *México en la Cultura*, 17 julio, 1960, pp. [1], 4.
158. "El texto de *El Retablo de Maese Pedro*". En *El Retablo de Maese Pedro*, La Habana, Sala Covarrubias, 1960. [Ópera de cámara original de don Manuel de Falla, según el capítulo XXVI de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra.]
159. "Un nuevo *Retablo de Maese Pedro*". *El Nacional*, Caracas, 1 septiembre, 1960. (Letra y Solfa). [En La Habana la tirada masiva de *El Quijote* y la presencia de *El Retablo*... de Manuel de Falla, bajo la dirección de Vicente Revuelta: "Una nueva concepción escénica de la ópera de cámara de Manuel de Falla es ofrecida, actualmente, en esta cervantina Habana del Quijote pregonado en las calles y las plazas".]

1962

160. "Picasso en la Habana". *Gaceta de Cuba*, La Habana, 1(3), 15 mayo, 1962, p. 6. ilustr.; *Gaceta de Cuba*, La Habana, (1), 1987, p. 5. [Historia sobre la Exposición Picasso, presentada en el Lyceum de la Habana en 1942. Los gouaches y óleos fueron traídos a la Habana por Pierre Loeb.]

1966

161. "En recuerdo de Manuel de Falla". *El Mundo*, La Habana, 23 febrero, 1966, pp. 1, 8. [Con motivo de cumplirse el 20º aniversario de su muerte coincidente con el 90º aniversario de su nacimiento.]

1974

162. "A puertas abiertas". *Casa de las Américas*, La Habana, 14(82), enero-febrero, 1974, pp. 68-69. En Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros Ensayos*, México, Siglo XXI Editores, S.A., 1981. [Prólogo a la versión francesa realizada por Alejo Carpentier de *El entierro del Conde de Orgaz*, de Pablo Picasso, texto publicado por la Editorial Gallimard de París.]

1977

163. "Nuevos fonemas en nuestro idioma". *El Caimán Barbudo*, La Habana, febrero, 1977, pp. 14-15. *Suplemento del Caribe*, Colombia, (187), 15 mayo, 1977, p. 5. ilustr. [Fragmentos de su conferencia "Razón de ser" dictada en la Universidad Central de Caracas.]

1978

164. "No tuvo España mejor embajador que don Quijote de la Mancha". *Granma*, La Habana, 5 abril, 1978, p. 4. ilustr.; *El País*, Madrid, 5 abril, 1978, pp. 24-25. ilustr.; *Granma. Resumen Semanal*, La Habana, 16 abril, 1978, p. 5. ilustr. [Publicado en español, inglés y francés.] *Casa de las Américas*, La Habana, 19 (109), julio-agosto, 1978, pp. 82-85. París: Imprimerie Cary 1978, S. p. Publicado bajo el título: "Cervantes en el alba de hoy", *La Estafeta Literaria*, Madrid, (634), 15 abril, 1979, pp. 4-6. ilustr. [Publicado bajo el título: "Cervantes y la novela actual". En Blanco Padilla, Nilda. *Visión cubana de Cervantes*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980. Publicado bajo el título: "No tuvo España mejor embajador que don Quijote de la Mancha". *Cubana*, Roma, 1 (2), septiembre-diciembre, 1980, pp. 13-17. Texto italiano. En Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros Ensayos*, México, Siglo XXI Editores S.A., 1981. Publicado bajo el título: "Cervantes en el alba de hoy". [Discurso pronunciado en el Paraninfo de la Universidad Complutense (Alcalá de Henares) en el acto de recepción del Premio de Literatura de Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1977, de manos de S. M. el Rey de España D. Juan Carlos I, el día 4 de abril de 1978.]
165. "Cervantes, père de tous les romans". *Le Monde*, París, 23 juin, 1978, p. 20. ilustr.(Le Monde des Livres).
166. "La unanimidad fue total". *Arriba*, Madrid, 15 diciembre, 1978, p. 34. ilustr. [Nota de prensa que comenta e incluye algunos párrafos de las palabras de Alejo Carpentier, quien glosó los méritos de Dámaso Alonso al recibir el Premio Cervantes 1978.]
167. "L'Enterrement du comte d'Orgaz/Pablo Picasso; traduit de l'espagnol par Alejo Carpentier; suivi de *Tutes portes ouvertes* par Alejo Carpentier et de *Je ne dis plus de ce que je ne dis* par Rafael Alberti", París: Editora Gallimard, 1978, p. 45, *Nouvelle Revue Française*.

1979

168. "Los adjetivos son las arrugas del idioma". Entrevista. Palabras de Antonia Palacios. *Hojas de Calicanto*, Caracas, (6), septiembre, 1979, pp. 7-10. ilustr.

1980

169. "Alejo Carpentier". Entrevista por Ramón Chao. *Triunfo*, Madrid, 33 (901), 3 mayo, 1980, pp. [36]-39. ilustr. [A la cabeza del título: *Retorno a la semilla*. Contiene: "La consagración"; "Moctezuma en Venecia"; "El tirano ilustrado"; "Guillotina y Revolución"; "Al servicio de la Revolución"; "Jugar con el tiempo"; "Lo real maravilloso"; "La música en Cuba" y "Retorno a la tierra".]

170. "La difícil pureza idiomática". *Revolución y Cultura*, La Habana, (89), 1980, pp. 16-18. ilustr. En Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba*/prefacio y comp. Ana Cairo Ballester, Ciudad de La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1992. T. 7, pp. 251-253. [La pureza del idioma castellano y la influencia de los países, en general latinoamericanos, que lo hablan.]
171. "Testimonio de Alejo Carpentier". En Naranjo, Reinaldo. "Me moriré en París". *Culturas*, París, Francia, 7(2), 1980, pp. 188-189. ilustr. [Sobre un encuentro en España con César Vallejo.]

Sin Año

172. "Una historia de la música española". *El Nacional*, Caracas, S. A. [Sobre obra de José Subirá, a quien debemos un estudio exhaustivo de la tonadilla escénica, así como una divertidísima historia del Teatro Real de Madrid.]
173. "Progreso y turismo". *El Nacional*, Caracas, [S.A. Acerca de Aviñón y su modernización.]
174. "Trayectoria del gallego". *El Nacional*, Caracas, S.A. (Letra y Solfa). *La Voz de Galicia*, España, 19 diciembre, 1976. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, 75 (3), septiembre-diciembre, 1984, pp. 197-198. [Proceso de integración del gallego en nuestro país. "Mucho debe el progreso de Cuba a ese gallego trabajador, ingenuo, bonachón que, en un momento de su historia republicana, le aportó una corriente inmigratoria particularmente laboriosa, robusta y desprejuiciada".]
175. "*La verbena de la paloma*". *El Nacional*, Caracas, S. A. [Acerca de esta ejemplar zarzuela de Tomás Bretón.]

b) Movimiento editorial de Alejo Carpentier en España (novelas, ensayos, cuentos y otros textos en libros)

1933 *

176. *¡Ecué-Yamba-Ó!: historia afrocubana*. Madrid, Editorial España, 1933, 240 p.; Barcelona, Editorial Bruguera, S. A., 1979, 215 p.; Madrid, Ediciones Alfaguara, 1982, 230 p. (Literatura Alfaguara); Barcelona, Seix Barral, 1986, 215 p. (Literatura Contemporánea Seix Barral, 76).

* Estas fechas que preceden el movimiento editorial de cada obra corresponden a sus primeras ediciones.

1949

177. *El Reino de este Mundo*. Barcelona, Seix Barral, 1967, 149 p. (Biblioteca Breve, 253); Barcelona, Seix Barral, 1969, 149 p. (Biblioteca de Bolsillo); 1ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1983, 156 p. (Obras maestras de la Literatura Contemporánea; 9). Publicado también por esta misma Editora en su colección Biblioteca de Bolsillo, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1984, 146 p. (Literatura Alfaguara. Biblioteca de Alejo Carpentier, 127); Barcelona, Seix Barral, 1986, 151 p. (Literatura Contemporánea, 82); Barcelona, Editorial Planeta, 1997, 149 p. (Clásicos Contemporáneos Internacionales).

1953

178. *Los Pasos Perdidos*. Barcelona, Barral, 1971. 276 p. Ediciones de Bolsillo, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1982, 333 p. (Literatura Alfaguara); 6ª. Ed. Barcelona, Editorial Bruguera, 1983, 281 p. (Libro Amigo); Madrid, Alianza Editorial, 1988, 275 p. (El Libro de bolsillo); González Echevarría, Roberto (Ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1985, 332 p. (Colección Letras Hispánicas; 211) ilustr.de portada Wifredo Lam; Madrid, Alianza, 1999, 284 p. (El Libro de Bolsillo, Biblioteca del autor, 0194. Biblioteca Carpentier).

1956

179. *El acoso*, Barcelona, Bruguera [c 1979], 159 p. (Libro Amigo), Madrid, Ediciones Alfaguara, 1983, 158p. (Literatura Alfaguara. Biblioteca de Alejo Carpentier; 114). Barcelona, Seix Barral, 1985, 159 p. (Literatura Contemporánea Seix Barral; 21); Barcelona, Seix Barral, 1987, 159 p. (Biblioteca de Bolsillo).

1958

180. *Guerra del tiempo: tres relatos y una novela*, Barcelona, Barral, 1970, 139 p. (Ediciones de Bolsillo, 9) (Libros de Enlace), 2ª. ed., Barcelona, Barral, Editores, S. A., 1971. 139 p. (Ediciones de Bolsillo); Madrid, Ediciones Alfaguara, 1982, 206 p. (Literatura Alfaguara. Biblioteca de Alejo Carpentier). [Contiene: "El camino de Santiago", "Viaje a la semilla", "Semejante a la noche", "El acoso", "Los fugitivos", "Los advertidos". ilustr. Wilfredo Lam. Madrid, Alianza Editorial, 1998, 195 p. (Biblioteca Carpentier, 0190). Publicada bajo el título: *Guerra del tiempo y otros relatos*. Esta edición añade "El estudiante", "Milagro del Ascensor" e "Historia de lunas".]

1962

181. *El Siglo de las Luces*. Barcelona, Seix Barral, 1966, 365 p. (Bibliotecas Formentor); Barcelona, Barral Editores, 1970, 353 p. (Ediciones de Bolsillo, 52); Barcelona, Seix Barral, 1971, 353 p.; Barcelona, Editorial Bruguera, S. A., 1979, 344 p. (Libro Amigo); Barcelona, Editorial Seix Barral, 1983, 368 p. (Obras maestras de la Literatura Contemporánea, 36); Barcelona, Editorial Planeta De Agostini, 1985, 364 p. (Planeta Agostini, 2); Barcelona, Editorial Seix Barral, 1985, 364 p. Edición, prólogo y notas Ambrosio Fornet, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1985, 417 p. (Letras Hispánicas); 2ª ed. Barcelona, Editorial Bruguera, S. A., 1982, 344 p. (Club Bruguera, 11).

1963

182. "Al lector". En Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1963, pp. [7], 12.

1969

183. *Literatura y conciencia política en América Latina*. Madrid, Alberto Corazón, Editor, 1969, 142 pp. (Comunicación Serie B). [Este volumen consta de seis ensayos publicados en las revistas cubanas *Casa de las Américas* y *El Caimán Barbudo*. Todos aparecen en su *Tientos y diferencias: ensayos*. México, 1964) menos "Papel social del novelista". Contiene: "Problemática de la actual novela latinoamericana", "Del folklorismo musical", "Literatura y conciencia política en América Latina", "Ser y estar", "De lo real maravilloso americano" y "Papel social del novelista".

1970

184. *La ciudad de las columnas*: [ensayo] / fotos Paolo Gasparini. Barcelona, Editorial Lumen, 1970. S.p. ilustr./fotos Grandal. Barcelona, Editorial Bruguera, 1982, 94 p. (Libro Amigo).

1972

185. "El derecho de asilo" (cuento)/dibujos Marcel Bergés, Barcelona, Editorial Lumen, 1972, 71 p.

1974

186. *Concierto barroco*. Madrid, Editorial Siglo XXI Editores S. A., 1974, 92 p., ilustr., Madrid, Siglo XXI de España, Editores S. A., 1981, 92 p. [La edición

de 1974 es la segunda de esta Editorial, la primera fue publicada en México, y la de 1981 es la edición 14 de la misma Editorial (en México fueron publicadas desde la 3 hasta la 13) y es también la 7ª de bolsillo editada en España por esta Editorial. ilustr. Wifredo Lam. Madrid, Alianza Editorial, 1998, 103 p. (Biblioteca Carpentier, 0193), Madrid, Club Internacional del Libro, 1998, 414 p.. ilustr.]

187. *El Recurso del Método*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1974, 343 p. 6ª ed. [Las ediciones anteriores fueron publicadas en México por esta Editorial que publica en ambos países. Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1987, 343 p.. ilustr. Wifredo Lam; Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1998. 398 p. (Biblioteca Carpentier, 0191).]

1975

188. "Una siempre renovada muestra de artes sugerentes". En *Cine y Revolución en Cuba*. Barcelona, Editorial Fontamara, 1975, pp. 21-23.

1978

189. *La Consagración de la Primavera*. 2ª ed. Madrid, Siglo XXI, 1978, 576 p.; 4ª ed. Madrid, Siglo XXI, 1979, 576 p. El resto de las ediciones (14 en total hasta 1981) fueron publicados en México por esta Editorial; Barcelona, Plaza & Janes Editores, S. A., 1986, 576 p. (*El Ave Fénix*, 88), edición, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid, Editorial Castalia, S. A., 1998, 768 p.. ilustr. (Clásicos Castalia).

1979

190. *El Arpa y la Sombra*. 2ª. ed. Madrid, Siglo XXI Editores, 1979, 227 p.; 3ª ed. Madrid, Siglo XXI Editores, 1979, 227 p. [El resto de las ediciones fueron publicadas en México por esta Editorial. Hasta 1980 había lanzado seis ediciones. ilustr. Wifredo Lam, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 182 p. (Biblioteca Carpentier, 0192).]
191. *Bajo el signo de la Cibeles: crónicas sobre España y los españoles*, compilación de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid, Editorial Nuestra Cultura, 1979, s. p.

1980

192. [Poemas]. En Albornoz, Aurora de. *Sensemayá: la poesía negra en el mundo hispanohablante*/Aurora de Albornoz, Julio Rodríguez Luis, Madrid, Editorial Orígenes, 1980, pp. 118-121. Contiene: "Canción" y "Liturgia".

1981

193. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2ª ed., Madrid, Siglo XXI Editores S. A., 1981, 252 p.. ilustr. [Contiene: "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", "Papel social del novelista", "América Latina ante la joven literatura europea", "Visión de América", "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe", "Cervantes en el alba de hoy", "Sobre poesía, música y pintura: Saint-John Perse, urbi et orbi", "Nacido en la noche/el día/ semejante a muchos días/distinto cada día", "Varése en vida", "A puertas abiertas", "Sobre el meridiano intelectual de Nuestra América" y "Martí y Francia".]

1982

194. ["Sobre Wifredo Lam"]. En *Exposición antológica Homenaje a Wifredo Lam 1902-1982*. Madrid, Ministerio de Cultura de España, 1982, pp. 77-78.

1983

195. "Viaje a la semilla". En *Cuentos cubanos*. Barcelona, Editorial Laia, 1983, pp. 9-23.

1985

196. "Notas al catálogo Color de Cuba". En *René Portocarrero: exposición antológica*, Madrid, Ministerio de Ministerio de Cultura, 1985, pp. 25-26.

1987

197. "Semejante a la noche". En *Relatos fantásticos latinoamericanos*. Madrid, Editorial Popular(Letra Grande), 1987, t. 2, pp. 76-94.
198. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1987, 281 p. [Contiene: "Tientos y diferencias", "Razón de ser" y "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos".]

1990

199. *Letra y Solfa: cine*, Madrid. Mondadori, 1990. 242 p. (Narrativa).

1998

200. *Concierto Barroco. La música en Cuba*. Madrid, Club Internacional del Libro, 1998, 414 p. ilustr.

1999

201. *Visión de América* / prólogo de Alejandro Cánovas Pérez, 1ª ed. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1999, 188 p. (Biblioteca Breve).

c) España, los españoles y otros textos publicados en España pertenecientes a la bibliografía pasiva o crítica de Alejo Carpentier (Selección):

1924

202. "Corzo, Isidoro. Alejo Carpentier". *El Herald*, La Habana, 28 agosto, 1924. [Respuesta a un artículo publicado por Alejo Carpentier en *El País* (1924) sobre la exégesis de obras musicales.]

1933

203. "Almela y Vives, Francisco, Una noche afrocubana". *La Correspondencia de Valencia*(España), 1933. [Sobre ¡Ecué-Yamba-Ó!.]

1934

204. Quiroga Pla, José María, "Un nuevo novelista cubano". *Diablo Mundo*, Madrid, 19 mayo, 1934; *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, 3(4), enero, 1985, pp. 137-141. [Con introducción de Angel Augier.]
205. Salazar, Adolfo, "La divina servidumbre o los dioscellos menestrales". *El Sol*, Madrid, 3 mayo, 1934.[Sobre ¡Ecué-Yamba-Ó!.]

1942

206. Gómez Sicre, José, "Pronto serán expuestas dieciocho obras, 16 gouaches y 2 óleos de Pablo Picasso". *El Mundo*, La Habana, 29 mayo 1942. [Organiza la exposición Alejo Carpentier, amigo del gran pintor español. Se instalará en el Lyceum y estará abierta desde el 18 de junio al 4 de julio.]

1949

207. Salazar, Adolfo, "Alejo Carpentier, La música en Cuba... 1946...". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Madrid, 3(3), julio-septiembre, 1949.

1955

208. Croce, Arturo, "Lo universal en lo local". *El Nacional*, Caracas, 26 marzo, 1955, p. 2. ilustr. [Sobre el conocido concepto de Miguel de Unamuno, que

Carpentier ha planteado en su sección *Letra y Solfa* de *El Nacional*, aplicado a la novela en América.]

1956

209. Suárez Solís, Rafael, "El Quijote lo escribió un cubano". *Diario de la Marina*, La Habana, 19 enero, 1956. [Sobre *Los Pasos Perdidos*.]

1958

210. Arroyo, Anita, "Menuda picaresca". *Diario de la Marina*, La Habana, 7 septiembre, 1958. (Reflejos). [Sobre "El Camino de Santiago".]
211. Grancko, Ida, "Acción, espigas, mar". *El Nacional*, Caracas, 26 julio, 1958. [Personajes de *Semejante a la noche* y de "El Camino de Santiago".]

1964

212. Foster, David W., "The everyman there in Carpentier's *El camino de Santiago*". *Symposium*, Syracuse, New York, 18 (3), 1964, pp. 229-240.
213. López Nussa, Leonel, "Goya en *El Siglo de las Luces*". *Gaceta de Cuba*, La Habana, 3(35), 20 abril, 1964, p. 3. ilustr.
214. Rodríguez Alcalá, Hugo, "Sentido de "El Camino de Santiago" de Alejo Carpentier". *Humanitas*, México, (5), abril, 1964, pp. 245-254.

1965

215. Soler Martínez, Andrés, "El mundo novelístico de Alejo Carpentier". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, (182), febrero, 1965, pp. 304-318. [Publicado en separata. En Giacomán, Helmy F. *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas Publishing Co., [c 1970].]
216. Verzasconi, Ray, "Juan and Sisyphus in Carpentier's "El Camino de Santiago". *Hispania* (Estados Unidos) (48), 1965, pp. 70-75. [Datos tomados de: Foster, David W. "A bibliography...", *Abraxas*, (Estados Unidos) 1971. En Mazziotti, Nora, comp. *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1972.]

1966

217. Bueno, Salvador, "El Siglo de las Luces en España". *El Mundo*, La Habana, 18 marzo, 1966, p. 4.
218. Díaz Plaja, Guillermo, "*El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier". *ABC*, Madrid, 19 mayo, 1966, pp. 3-4.

1967

219. Buñuel, Luis, "Entretien avec Luis Buñuel". *Cahiers du Cinéma*, París, (191), juin., 1967, p. 71: ["Alejo Carpentier c'est pour moi le plus grand écrivain de langue castellane. *Le Pas Perdu* et *Le Siècle des Lumières* sont deux romans extraordinaires".]
220. Castroviejo, Concha, "Review of *El Reino de este Mundo*". *Insula*, Madrid, 22 (248-249), julio-agosto, 1967, p. 17. [Datos tomados de Janney, Frank. *Alejo Carpentier and his early works*, London, 1981.]
221. Tijeras, Eduardo, "*El Siglo de las Luces* en su edición española". Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 70(208), abril, 1967, pp. 199-204.

1968

222. Fevre, Fermín, "El Camino de Santiago, por Alejo Carpentier...". *Criterios*, Buenos Aires, 41 (1545), 11 abril, 1968, p. 245.

1969

223. Fry, Gloria M., "El problema de la voluntad y el acto en *El Camino de Santiago*". *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, Estados Unidos, 3(1), abril, 1969, pp. 129-144.
224. Sanz de Soto, Emilio, "Alejo Carpentier: un clásico de hoy en la literatura de lengua castellana". *España Y Diario de Africa*, España, 9 mayo, 1969, p. 3. ilustr.

1970

225. Márquez Rodríguez, Alexis, "*El Camino de Santiago*". En *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas, Eds. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, [c 1970].
226. Rodríguez Alcalá, Hugo, "Sobre El Camino de Santiago". En Giacoman, Helmy F., *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas Publishing co., [c 1970]. En Müller Bergh, Klaus. *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S. A., 1972.
227. Rodríguez-Roselló Martínez, José, *Alejo Carpentier y su obra*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, Cátedra Ramiro de Maeztu, 1970. 21h. [Ejemplo mecanuscrito. Curso sobre la novela hispanoamericana de hoy.]

1971

228. Assardo, Maurice Roberto, "El concepto del tiempo circular representado en el relato. "El Camino de Santiago" de Alejo Carpentier". La Torre, Puerto Rico, 19 (72), abril-mayo, 1971, pp. 123-128.
229. Tola de Habich, Fernando y Patricia Grieve, *Los españoles y el boom*. Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, S. A., 1971, 237 p.

1972

230. Conte, Rafael, "Alejo Carpentier o la historia". En *Lenguaje y violencia: introducción a la nueva novela hispanoamericana*, Madrid, Al-Borak, S.A. de Ediciones, 1972, pp. 107-113.

1973

231. Mocega-González, Esther, "El Camino de Santiago". En *El pasado histórico en la novelística de Alejo Carpentier*, Chicago, Illionis, University of Chicago, 1973. [Tesis de grado.]

1974

232. Conte, Rafael, "Carpentier en busca de Carpentier". *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, (324), 26 septiembre, 1974, pp. [1]-2. ilustr. [A la cabeza del título: *El Recurso del Método: otra vez la historia*.]
233. Fernández Muñoz, María Teresa, *Las categorías de temporalidad y realidad histórica en la novelística de Alejo Carpentier*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras, 1974. 213 p. [Tesis de grado.]
234. Magnarelli, Sharon, "El Camino de Santiago y la picaresca". *Revista Iberoamericana*, Estados Unidos, 40 (86), enero-marzo, 1974, pp. [65]-86.
235. Pérez González, Lilia, "El relato *Los Fugitivos* de Alejo Carpentier". *Papeles de Son Armandans*, Madrid-Palma de Mallorca, 19 (223), octubre, 1974, pp. [41]-54. ilustr.
236. Torres Fierro, Danubio, "El Recurso del Método de la picaresca". *Diorama de la Cultura*, México, 16 junio, 1974, pp. 10-11. ilustr.

1975

237. Ainsa, Fernando, "Caos y génesis del hombre americano en la narrativa del espacio selvático". Madrid, 1975, 10 p. [A la cabeza del título: *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*.]

238. Albornoz, Aurora de, "Alejo Carpentier en *El Recurso del Método*". *Triunfo*, Madrid, 29(646), 15 febrero, 1975, p. 42. ilustr.
239. Cartagena Portalatín, Aida, *Las Gines de Santo Domingo. Esclavas negras, libertas y músicas. El Urogallo*, Madrid, 6 (35-36), septiembre-diciembre, 1975, pp. 149-155. ilustr.
240. Castroviejo, Concha, "Las Américas de Carpentier. El Recurso del Método...", *Hoja del Lunes*, Madrid, 13 enero, 1975.
241. Coll, Edna, *Lo real maravilloso americano en los cronistas de Indias*, Madrid, 1975, 10 p. [Ejemplar mimeografiado. A la cabeza del título: *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*.]
242. Cvitanovic, Dinko, "Duplicidad y fascinación del pasado en tres cuentos de Carpentier". *Criterio*, Buenos Aires, 48 (1712), 27 marzo, 1975, pp. 142-145. [Sobre "El Camino de Santiago", "Viaje a la semilla" y "Semejante a la noche".]
243. Gautzmann, Rita, "Sobre la función del comienzo en la novela". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, (302), agosto, 1975, pp. 416-431. [Sobre *El Reino de este Mundo*.]
244. Iñigo Madrigal, Luis, "Alejo Carpentier, a plena producción en su setenta aniversario". *Pueblo Literario*, Madrid, 15 enero, 1975, p. 23.
245. Mocega González, Esther P., "Guerra del tiempo". En *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental: ensayo de interpretación y análisis*. New York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp. [23]-88. [Sobre *El Camino de Santiago*.]
246. Rosa, Julio M. de la., "Sobre Carpentier en su aniversario". *Correo de Andalucía*, 6 abril, 1975, p. 36. ilustr.
247. Volek, Emil, "Alejo Carpentier y la narrativa latinoamericana actual: dimensiones de un realismo mágico". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid (296), febrero, 1975, pp. 319-342.

1976

248. Barón Palma, Emilio, "Tiempos paralelos en la novelística de Alejo Carpentier". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 4 (5), 1976, pp. [241]-251.
249. "Carpentier y la novela hispanoamericana por M.S.A". *Mundo Hispánico*, Madrid, (341), agosto, 1976, p. 79. [Comentario resumen de: "Alejo Carpentier: creador y teórico de la literatura", por José Antonio Portuondo (Publicado en el *Anuario L/L*, nº6, del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba). Véase asiento 4028 de la *Biobibliografía de...*, La Habana, 1984).]

250. Gullón, Ricardo, "Influjo decisivo de la novelística hispanoamericana en la española actual". Entrevista por Pilar Trenas. *ABC* (Madrid) 17 noviembre, 1976, p. 38. ilustr. ["Empezaré por orden de edad , y el primero es Carpentier...". Curso nivel universitario impartido por el autor de esta entrevista.]
251. Mocega-González, Esther P., "El trasfondo hispánico en la narrativa carpenteriana". *Anales De Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 4(5), 1976, pp. [253]-273. [Publicado también en separata. Sobre "El Camino de Santiago".]
252. Plaza, Galvarino, *Notas marginales de lectura. Alejo Carpentier: El Reino de este Mundo*, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, (310), abril, 1976, pp. 254-255.
253. "Rulfo y Carpentier", *ABC* (Madrid) 20 noviembre, 1976, p. 40. [A la cabeza del título: Ricardo Gullón. Sobre el curso de este profesor universitario titulado "Novelistas Hispanoamericanos de Hoy".]
254. Santander, Carlos, "El tiempo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier". En Loveluck, Juan, *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 127-151.
255. Uría Santos, María Rosa, "El Recurso del Método: una exploración de la realidad hispanoamericana". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 4(5), 1976, pp. [387]-394.
256. Varela Jácome, Benito, "Alejo Carpentier". En *El cuento hispanoamericano contemporáneo: antología*, Tarragona Ed. Tarraco, 1976. [Contiene: "Asimilación de tres culturas", "Las raíces profundas del pasado" y "Análisis de *El Siglo de las Luces*".]

1977

257. Catalá, Rafael, "La crisis de la reconciliación y de la transparencia en *Los Pasos Perdidos*". En *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Colección Nora Scholar, 1977, pp.[83]-107.
258. Domínguez Colavita, Federica, "Alejo Carpentier, el nuevo Adán de la realidad americana. Estilo barroco y voluntad clásica". *Mundo Hispánico*, Madrid, (349), abril, 1977, pp. 66-67. ilustr.
259. Dorfman, Ariel, "*El Camino de Santiago* (1958): el hombre en el camino". En Arias, Salvador. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* /compilación y prólogo de Salvador Arias. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1977.
260. Mocega-González, Esther P., "*El Reino de este Mundo* de Alejo Carpentier". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, abril-mayo, 1977, pp. 322-323.

261. Pérez Rioja, José Antonio, "Carpentier, Alejo". En *Diccionario literario universal*, Madrid, Editorial Tecnos, 1977, p. 203.
262. Samaniego, Fernando, "Alejo Carpentier, Premio Cervantes 1977". *El País*, Madrid 23 diciembre, 1977, p. 29. ilustr.
263. "Se habla de... Alejo Carpentier Premio Miguel de Cervantes", 1977. *Prensa Didáctica*, España, 1977. [Datos tomados de un recorte. Contiene: "Los primeros pasos", "Música en la literatura", "Lo maravilloso está en la realidad", "Un ciudadano que trabaja", "Obra de Alejo Carpentier" y "Recursos".]

1978

264. "Alejo Carpentier, afición a Cuenca". *Diario de Cuenca*, 1 agosto, 1978, p. 5.
265. "Alejo Carpentier en Madrid". *El Alcázar*, Madrid, 4 abril, 1978. ilustr. [A la cabeza del título: "Hoy recibe el Miguel de Cervantes": "Este Premio constituye la más alta recompensa que puede recibir un escritor de castellano".]
266. "Alejo Carpentier, Premio Miguel de Cervantes". *La Estafeta Literaria*, Madrid, (627), 1 enero, 1978, pp. 30-31. ilustr.
267. "Alejo Carpentier, Premio Miguel de Cervantes". *Hoja informativa de Literatura y Filosofía*, Madrid,(57), febrero, 1978, p. 11.
268. "Alejo Carpentier recibe hoy el Premio Cervantes". ["Constituye la más alta recompensa a la lengua castellana, ha declarado el escritor cubano".] *Arriba*, Madrid, 4 abril, 1978, p. 33. ilustr.
269. "Alejo Carpentier recibió de manos del Rey el Premio Miguel de Cervantes". *Ya*, Madrid, 5 abril, 1978, p. [1], 32. ilustr.
270. "Alejo Carpentier recibió el Premio Miguel de Cervantes de manos del Rey", por R. C. *El Imparcial*, Madrid, 5 abril, 1978, p. 11. ilustr.
271. "Alejo Carpentier: "Un Premio como el Cervantes constituye una recompensa importantísima". *ABC*, Madrid, 6 abril, 1978. [A la cabeza del título: "Rueda de prensa con el novelista cubano".]
272. Armas, Frederick A. de., "Lope de Vega y Carpentier". En *Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*, Budapest, 1976. *Actas...* /ed. a cargo de Mátyás Horányi. Budapest, Editorial de la Academia de Ciencias de Hungría, 1978.
273. Blanch, Antonio, "Alejo Carpentier, gran escritor épico y barroco". *Cuaderno de Cultura*, Madrid, 1(1), junio, 1978, pp. 23-24. ilustr. [Premio Miguel de Cervantes Saavedra.]

274. Caballero Bonald, José Manuel, "Carpentier y lo real maravilloso". *Pueblo Literario*, Madrid, 5 abril, 1978, s.p. ilustr.
275. "Califica el Presidente de la Real Academia de la Lengua Española de "pieza preciosa" el discurso de Carpentier. Palabras del Rey Juan Carlos. Repercusión por la premiación". *Granma*, La Habana, 6 abril, 1978, p. 3. [Recibe Carpentier el Premio Miguel de Cervantes.]
276. "Carpentier: "El Rey me causó una magnífica impresión". *Diario 16*, Madrid, 6 abril, 1978, p. 22. [A la cabeza del título: "Lo considera culto y muy cordial".]
277. Castillo Puche, J. L. "Gracias, Maestro Alejo", *ABC*, Madrid 9 abril, 1978 (Los días y las horas). [Con motivo del Premio Miguel de Cervantes Saavedra.]
278. "Cervantes y la cultura". *Arriba*, Madrid, 5 abril, 1978, p. 7. [A propósito del Premio Cervantes concedido Alejo Carpentier.]
279. "Dámaso Alonso, Premio Miguel de Cervantes de Literatura". *ABC*, Madrid, 15 diciembre, 1978, p. 35. ilustr. [Destacó los méritos de Alejo Carpentier.]
280. "Dámaso Alonso, Premio Cervantes 1978. Dotado con cinco millones de pesetas". *El País*, Madrid, 15 diciembre, 1978, p. 29. ilustr. [Carpentier explicó, en calidad de vocal y como portavoz del jurado, que el premio se había concedido con absoluta unanimidad.]
281. ———, "Premio Miguel de Cervantes de Literatura". *ABC*, Madrid, 15 diciembre, 1978, p. 35. ilustr. [Referencias a las palabras pronunciadas por Alejo Carpentier, quien destacó los méritos de tan ilustre escritor.]
282. Dédalo, Esteban, "Alejo Carpentier, Premio Cervantes". *Mundo Obrero*, Madrid, 29 diciembre, 1977, 4 enero, 1978, p. 18. ilustr. [Contiene además: "Palabras del Ministerio de Cultura" y "Discurso del Rey".]
283. "Entrega a Alejo Carpentier del Miguel de Cervantes...", *Pueblo*, Madrid, 5 abril, 1978, p. 15. ilustr.
284. "Entrega del Premio Miguel de Cervantes a Alejo Carpentier. "Hay que proyectar la comunidad cultural de los pueblos hispánicos (Don Juan Carlos)". *Arriba*, Madrid, 5 abril, 1978, pp. 34-35. ilustr. [Contiene: "Crisis de la novela", "Intervención de Pío Cabanillas", "Palabras del Rey" y "Recepción en La Zarzuela a personalidades de la cultura".]
285. "Exposición en Madrid del Arte Cubano". *Pueblo*, Madrid, 6 abril, 1978. [Nota de prensa que incluye breve declaración de Alejo Carpentier con respecto a esta muestra.]
286. Figueroa, Natalia, "Enhorabuena, Majestad. Los Reyes ofrecieron una recepción a un grupo de escritores españoles e hispanoamericanos". *ABC*, Madrid, 1978.

287. Franco, Enrique, "Alejo Carpentier, la música y los músicos". *El País*, Madrid, 8 enero, 1978, p. VIII. ilustr. [A la cabeza del título: "Música".]
288. González Casanova, Natacha, "El Camino de Santiago". *El Gallo Ilustrado*, México, (840), 23 julio, 1978, p. 23.
289. Martín Descalzo, J. L., "Don Quijote, Embajador". *ABC*, Madrid, 9 abril, 1978, p. 28. [Carpentier recibe de manos del Rey de España el Premio Miguel de Cervantes, 1977.]
290. Martínez Ruiz, Florencio, "En la entrega del Premio Cervantes a Carpentier el Rey afirmó la necesidad de "avivar la sensibilidad cultural del país". El novelista cubano hizo un apasionado elogio de la cultura castellana", *ABC*, Madrid, 5 abril, 1978, pp. 29-30. ilustr.(Vida Cultural). [En la cubierta de este número aparece foto del Rey con Carpentier. "Contiene: El discurso de Carpentier", "La crisis de la novela", "Volver a la épica", "Discurso del Ministro de Cultura" [Pío Cabanillas]. Además, en la columna superior derecha de la p. 29 aparecen: "Las palabras del Rey".]
291. "La novela, invención totalmente española" Alejo Carpentier recibe el Premio Cervantes de Literatura". *Hoja Informativa de Literatura y Filología*, Madrid, (60), mayo, 1978, pp. 1-3. [Aparece bibliografía mínima sobre Carpentier.]
292. Rexach de León, Rosario, "*El Siglo de las Luces*: biografía de una ilusión". Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. p. [511]-528. [Separata de *Actas del XVII Coloquio del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*.]
293. "El Rey afirmó la necesidad de avivar la sensibilidad cultural". El novelista cubano hizo un apasionado elogio de la cultura castellana", *El Libro Español*, Madrid, 21(244), abril, 1978, pp. 183-185. [A la cabeza del título: "Entrega del Premio Cervantes a Carpentier".]
294. "El Rey el Premio Cervantes". *Carta de España*, Madrid, (221), mayo, 1978, pp. 60-61. ilustr.
295. "El Rey entregó ayer el Premio Cervantes a Alejo Carpentier". *El País*, Madrid. Miguel de Cervantes 1977. [En su primera edición correspondió al poeta Jorge Guillén. "Cervantes y la novela actual". Discurso de Alejo Carpentier.]
296. "Los Reyes de España entregaron el Premio Miguel de Cervantes a Alejo Carpentier". *España*, Madrid, 6(58), mayo, 1978, p. [13]. ilustr.
297. Ramón, Manuel de, "Dámaso Alonso, ganador del Premio Miguel de Cervantes. Donará una parte a la Academia Española de la Lengua, de la que es director". *Ya*, Madrid, 15 diciembre, 1978, p. 43. [Incluye subtítulo: "Alejo Carpentier elogia al premiado".]

298. Rodríguez Puértolas, Julio, "Manuel Cofiño o la superación de lo real maravilloso". Madrid, 1978. pp. 931-940. [Separata del libro *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, CIS, 1978.]
299. Selva Yero, Carlos, "Alejo Carpentier: figura cimera de la narrativa latinoamericana". *Granma*, La Habana, 31 marzo, 1978, p. 4. [El académico y dramaturgo español Antonio Buero Vallejo habla sobre la obra del escritor cubano galardonado con el Premio Miguel de Cervantes.]
300. ———, "Expresa Carpentier que entraña una gran responsabilidad para él su presencia en el jurado del Premio Miguel de Cervantes Saavedra". *Granma*, La Habana, 14 diciembre, 1978, p. 4. ilustr.
301. ———, "La obra del narrador laureado tiene un valor muy grande y trascendental, Carpentier siempre estuvo comprometido con la verdad, con la justicia. Dijo Haydeé Santamaría en entrevista a Prensa Latina". *Granma*, La Habana, 7 abril, 1978, p.4. ilustr. [Declaraciones con motivo del Premio Miguel de Cervantes Saavedra.]
302. ———, "Recibió Alejo Carpentier el Premio Miguel de Cervantes Saavedra en Alcalá de Henares". *Granma*, La Habana, 5 abril, 1978, p. [1]. *Granma Resumen Semanal*, La Habana, 16 abril, 1978, p. 3. [Publicado también, en esta publicación, en inglés y en francés.]
303. ———, "La Revolución ha significado para el pueblo cubano una toma de conciencia se sus propios valores nacionales, que antes eran desechados por una clase dominante". *Granma*, La Habana, 7 abril, 1978, p. 4. ilustr. [Sobre conferencia de prensa de Alejo Carpentier con motivo del Premio Miguel de Cervantes Saavedra.]
304. ———, "Una serie de supuestas novedades que aparecieron en la literatura de la década del 69, ya estaban desde antes en la narrativa de Carpentier, afirma Aurora de Albornoz". *Granma*, La Habana, 1 abril, 1978, p. 4.
305. Timossi, Jorge, "Alejo Carpentier: la identidad latinoamericana". *Cuba Internacional*, La Habana, (104),junio, 1978, pp. 22-25. *Casa de las Américas*, La Habana, 19 (109), julio-agosto, 1978, pp. 86-90. *Prisma Latinoamericano*, La Habana, 4(70), junio, 1978, pp. 65-67. ilustr. [A la cabeza del título: Premio Cervantes. En la ceremonia de entrega del Premio Miguel de Cervantes Carpentier subrayaría: "Toda mi vida he buscado mi esencia y mi identidad latinoamericana".]
306. ———, "Alejo Carpentier y Pablo Picasso: Todas las puertas abiertas". *Granma*, La Habana, 20 marzo, 1978, p. 4.
307. "La unanimidad fue total". *Arriba*, Madrid, 15 diciembre, 1978, p. 34. ilustr. [Nota de prensa sobre palabras de Alejo Carpentier como jurado del Premio Cervantes 1978 recibido por Dámaso Alonso.]

308. Valadés, Edmundo, "Significativo el Premio Cervantes para Carpentier Juan Carlos hizo la entrega en Madrid". *Novedades*, México, 6 abril, 1978. (Sección de Escritores y Libros).
309. Vila Selma, José, "Alejo Carpentier Premio Cervantes 1977". *El Libro Español*, Madrid, (Número extraordinario), mayo, 1978, pp. 23-24. il

1979

309. "Alejo Carpentier. Premio Cervantes". *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, 29 (1), 1979, pp. 117-118.
311. "Alejo Carpentier. Premio Médicis Extranjero". *El País*, Madrid, 27 noviembre, 1979, p. 33.
312. "Alejo Carpentier se incorpora a la lista de autores más vendidos". *ABC*, Madrid, 8 abril, 1979, p. 30. [Venta de *La Consagración de la Primavera* en España.]
313. [Bianciotti, Hector], "Un condottiere de l'infini". *Le Nouvel Observateur*, París, (775), 17-23 septiembre, 1979, p. 75. ilustr. [Sobre *El Arpa y la Sombra* traducida al francés por René L. F. Durand.]
314. Bueno Salvador, "Carpentier quita la máscara a Colón". *Granma*, La Habana, 24 diciembre, 1979, p. 4. *Granma, Resumen Semanal*, La Habana, 6 enero, 1980, p. 2. [Publicado en las ediciones en inglés y francés de esta publicación. Sobre *El Arpa y la Sombra*.]
315. Campos, Jorge, "*El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier". *Insula*, Madrid, (394), septiembre, 1979, p. 11. ilustr.
316. Le Clec'h, Guy, "Christophe Colomb revu par Alejo Carpentier". *Le Figaro*, París, 21 septiembre, 1979, p. 28 A. ilustr. [Sobre *El Arpa y la Sombra* editada por Gallimard en francés.]
317. Müller-Bergh, Klaus, "Pablo Picasso. L'Enterrement de comte d'Orgaz...", *World Literature Today*, Estados Unidos, 53 (2), spring, 1979, pp. 265-266.
318. Padura Fuentes, Leonardo, "Cristóbal Colón, el rostro y la sombra". *El Caimán Barbudo*, La Habana, diciembre, 1979, pp. 22-23. ilustr.
319. Pelegrín, Benito, "La conquête est une quête". *Les Nouvelles Littéraires*, París, 6 septiembre, 1979. [Sobre *El Arpa y la Sombra*.]
320. Pereira, Manuel, "Arpa, mano y sombra de Cristóbal Colón, I-II". *Granma*, La Habana, 10 julio, 1979, p. 5; 11 julio, 1979, p. 5.
321. Permanyer, Lluís, "Sin patriotismo". *Vanguardia*, Barcelona, España, 30 mayo, 1979. [Comenta gesto del Pen Club español, institución que propuso a Carpentier para el Premio Nobel de 1979.]

322. Schumann, Peter B., "Alejo Carpentier-Zum Geburtstag des grossenkubanischen romanciers". *Die Neue*, República Federal de Alemania), 29 diciembre, 1979. [Sobre la edición alemana de *El Arpa y la Sombra*.]
323. Trejo Fuentes, Ignacio, "Obra clave de Alejo Carpentier". *Revista Mexicana de Cultura*, México, (81), 29 julio, 1979, p. 13. ilustr. [Sobre *El Arpa y la Sombra*.]
324. Velázquez, Jaime G., "El arco y la sombra de Alejo Carpentier". *Uno Más Uno*, México, 28 mayo, 1979.
325. Wagner, François, "Christophe Colomb était-il. un saint?", *Le Monde*, París, 8 septiembre, 1979, pp. [1], 25.

1980

326. Acosta, Leonardo, "El Almirante según Don Alejo". *Casa de las Américas*, La Habana, 21 (121), julio-agosto, 1980, pp. 26-40.
327. Albornoz, Aurora de, "Alejo Carpentier: irreflexiones a críticas". *El País*, Madrid, 28, 11 mayo, 1980, p. [1]. ilustr.(Libros). [*El Arpa...*]
328. ———, "Carpentier es el gran novelista en lengua española del siglo XX". *Uno Más Uno*, México, 27 abril, 1980, p. 21. ilustr.
329. Alfaya, Javier, "Alejo Carpentier. Escritor de este mundo". *La Calle*, Madrid, (110), 29 abril-5 mayo, 1980, pp. 46-47. ilustr.
330. Azancot, Leopoldo, "Principio y fin". *Sábado Literario*. Suplemento semanal del diario *Pueblo*, Madrid, 26 abril, 1980, p. [1]. ilustr. [Sobre *El Arpa y la Sombra*.]
331. Barrientos, Juan José. "Carpentier y Cristóbal Colón". *Punto y Aparte*, México, (94), 23 octubre, 1980, pp. 14-15. ilustr.
332. Bilbatúa, Miguel, "Una barroca voz cubana". *Mundo Obrero Semanal*, Madrid, 2(73), 1-7 mayo, 1980, p. 61. ilustr. [A la cabeza del título: "Murió Alejo Carpentier".]
333. Boechlich, Walter, "Der jüdische Christophorus zu Alejo Carpentier Columbus-Roman". *Süddeutsche Zeitung*, República Federal de Alemania, 6-7; enero, 1980. ilustr. [Sobre edición alemana de *El Arpa y la Sombra*.]
334. Caballero Bonald, José Manuel, "El último gran cronista de Indias". *El País*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 23.
335. Conte, Rafael, "La biografía de un cubano universal". *El País*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 23. ilustr.
336. ———, "Lengua, música, tiempo y revolución". *El País*, Madrid, (28), 11 mayo, 1980, p. [1]. ilustr. (Libros).

337. Corbalán, Pablo, "Carpentier: alta prosa". *El Médico*, Madrid, (72), 11 mayo, 1980, p. 51. ilustr.(Letras).
338. "Cronista del Caribe". *Cambio 16*, Madrid, (440), 11 mayo, 1980, p. 129. ilustr. [A propósito de su muerte.]
339. Chao, Ramón, "Músico frustrado y escritor inmenso". *El País*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 22.
340. "Declaraciones de los premios Cervantes". *El País*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 23. [Con motivo de la muerte de Alejo Carpentier.]
341. Diego, Gerardo, "Alejo Carpentier, visto por Gerardo Diego". *Mundo Obrero*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 20. ilustr.
342. "Escritores de todo el mundo comentan el deceso de Alejo Carpentier". *Juventud Rebelde*, La Habana, 27 abril, 1980, p. 4. [Entre otros: Luis Cardoza y Aragón, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Camilo José Cela, Vicente Aleixandre.]
343. Fidalgo, Feliciano, "Alejo Carpentier será enterrado en Cuba". *El País*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 1, 22. ilustr.
344. Jiménez, Diego Jesús, "El escritor y lo humano". *Mundo Obrero*, Madrid, 27 abril, 1980, p. 21. ilustr.
345. Laborde, Enrique, "Durante el sueño murió en París el novelista cubano Alejo Carpentier", *ABC*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 21. ilustr.
346. Le Riverend Brusone, Julio, "Contrapunto del arpa y sus sombras". *Bohemia*, La Habana, 72(5), 1 febrero, 1980, pp. 24-25. ilustr.
347. Martínez Ruiz, Florencio, "Carpentier, la consagración del barroco". *ABC*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 22.
348. ———, "Un gran fresco narrativo de la América Hispana". *ABC*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 22.
349. "Mensaje de los Reyes de España". *Granma*, La Habana, 27 abril, 1980, p. 2. [Incluye el mensaje de Juan Carlos y Sofía con motivo de la muerte de Alejo Carpentier.]
350. "Murió Alejo Carpentier". *Mundo Obrero*, Madrid, 26 abril, 1980, p. [1]. ilustr. [A la cabeza del título: "Novelista universal, revolucionario cubano".]
351. Nadereau, Efraín, "Un comentario a la última entrega de Alejo Carpentier". *Gaceta de Cuba*, La Habana, (186), junio, 1980, pp.13-14. ilustr. [Sobre *El Arpa y la Sombra*.]
352. Pelayo, Antonio, "Alejo Carpentier será enterrado en la Habana. *Ya*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 41. ilustr. [Contiene: "París", "Entre la denuncia épica y lo real maravilloso", "Al habla con los premios Cervantes: declaraciones de Borges, Gerardo Diego, Jorge Guillén y Dámaso Alonso".]

353. "Recibe Carpentier el Premio Médicis". *Cuba Internacional*, La Habana, 11 (122), enero, 1980, p. 4. [Distinción que mereció por su novela *El Arpa y la Sombra*.]
354. Restrepo Toro, Hernando, "El Arpa y la Sombra (Alejo Carpentier 1904-1980). De lo real maravilloso a la nueva historia". *Vanguardia Dominical*, Bucaramanga, Colombia, (457), 28 diciembre, 1980, pp. 6-7. ilustr.
355. Salado, Minerva, "Alejo Carpentier". *Cuba Internacional*, La Habana, 12(127), junio, 1980, pp. 11-12. ilustr. [Incluye opiniones con motivo de su muerte. Entre otros: Dámaso Alonso y Luis Cardoza y Aragón.]
356. Tizón, Héctor, "Alejo Carpentier: *El Arpa y la Sombra*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, (357), marzo, 1980, pp. 719-722.
357. Varela Jácome, Benito, "El mundo novelístico de Alejo Carpentier". *Ya*, Madrid, 26 abril, 1980, p. 41.

1981

358. Albornoz, Aurora de, "Stravaganzza Carpenteriana (dedicada a él, que me dedicó el libro como "Stravaganzza Vivaldiana")". *Camp de L'arpa*, Barcelona, España, (88), junio, 1981, pp. 13-16. ilustr. [Sobre *Concierto Barroco*.]
359. Benítez Villalba, Jesús, "Notas sobre la naturaleza en *El Siglo de las Luces*". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, (9), i. e. 1981, p. 1980.
360. *Camp de l'Arpa*, Barcelona, España, (88), junio, 1981, pp. 5-42. [Número dedicado a Alejo Carpentier. [Contiene: "Editorial"/Horacio Vázquez Rial; "Cuatro imágenes de Alejo Carpentier: "De los recuerdos"/Carlos Barral; "El contrapunto americano"/Alfonso Grosso; "Recuerdos del falso francés"/Juan García Hortelano; "Ceremonia y manera"/José Agustín Goytisolo; "Le debo un par de historias, aunque él no lo sabe y se las voy a pagar"/Eduardo Galeano; "Stravaganzza Carpenteriana" /Aurora de Albornoz; "Calabasón, Kábalasum"/Jorge Binaghi; "Victor Hugues: de la ilustración a la revolución"/Ignacio García de la Barrera; "Reflexiones sobre la arquitectura de las luces"/Jordi Catalá; "Sobre la irritante primavera consagrada"/Horacio Vázquez Rial; "La verídica (y maravillosa) imagen de América Latina"/Fernando Moreno T.; "Alejo Carpentier: en el fenómeno del libro cubano"/Victor E. Apolhinarios; "Alejo Carpentier: datos biobibliográficos"/H. V. R.]]
361. Cañas, Dionisio. "La influencia en el nuevo jazz americano". *El País*, Madrid 18 julio, 1981, p. 7. [Sobre *La música en Cuba*.]
362. "Dedica número a Alejo Carpentier revista española". *Granma*, La Habana, 8 agosto, 1981, p. 6. [Revista literaria española *Camp de l'Arpa*.]

363. Durán Luzio, Juan, "Un nuevo epílogo de la historia: *El Arpa y la Sombra* de Alejo Carpentier". *Casa de las Américas*, La Habana, 21 (125), marzo-abril, 1981, pp. 100-110. [Tríptico que recrea tres instancias en la vida de Cristóbal Colón.]
364. Forgues, Roland, "*El Arpa y la Sombra* de Alejo Carpentier: ¿Desmitificación o mixtificación?". *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, Lima, Perú, 7 (14), [julio-diciembre], 1981, pp. 87-102.
365. "Número épais que ce Grenier n° 2 consacré en grande partie à *La harpe et l'ombre*", *Le Grenier*, París, (2), 1981, pp. 1, 4-20. ilustr. [Contenido de interés: "Figures de Colomb", par Izy Morgensztern. "Qu'est-ce qui fait courir Colomb?", par Izy Morgensztern.]

1982

366. «Alejo Carpentier et son oeuvre». *Sud*, Marseille 1982. [Contenido de interés: «*La harpe et l'ombre*: roman et histoire" / André Saint-Lu ; «*La harpe et l'ombre* dans la poétique de Carpentier"/ Carlos Santander ; «*La harpe et l'ombre*: signification d'une structure" / Jacqueline Tauzin ; «*La harpe et l'ombre*: au sujet du discours sur les regions périphériques" / Luis Bocaz ; «Mythification et mystification dans *La harpe et l'ombre*" / Claude Fell ; «De la harpe d'or au clavencin d'argent" / Benito Pelegrín.]
367. "*Camp de l'Arpa* para Carpentier". *Casa de las Américas*, La Habana, 22 (130), enero-febr., 1982, p. 178. (Al Pie de la Letra). [Revista española (junio, 1981) dedicada a nuestro primer narrador.]
368. Guzmán, Flora, "Los ensayos de Carpentier". *Nueva Estafeta*, Madrid, (42), mayo, 1982, pp. 100-101.
369. López Coll, Lucía, *Evolución de la teoría de lo real maravilloso americano: El Arpa y la Sombra y La Consagración de la Primavera*. La Habana, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1982. 83 h. [Trabajo de Diploma.]
370. Pupo-Walker, Enrique, "Borges, Carpentier y la lectura crítica de la historia". *Insula*, Madrid, 37 (427), junio, 1982, pp. 11, 13.

1983

371. Barredo Nodarse, Gloria, "El hombre carpenteriano en el camino de Las Indias". *Universidad de la Habana. Revista* (223), septiembre-diciembre, 1983, pp. [121]-126.
372. González Echevarría, Roberto, *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., [1983]. 264 p. (Ensayos).

373. Velayos Zurdo, Oscar, *Alejo Carpentier: novelista de su tiempo*. 1983. 177 h. [Tesis doctoral realizada en Barcelona.]

1984

374. Aznar Soler, Manuel, "Alejo Carpentier y la Guerra Civil Española: hacia *La Consagración de la Primavera*". *Escritura*, Caracas, 9 (17-18), enero-diciembre, 1984.
375. Bocaz, Luis, "El Arpa y la Sombra, de Alejo Carpentier". *Araucaria de Chile*, Madrid, (25), 1984, pp. 131-139. [Trabajo presentado en la Universidad de la Sorbona, París, para el Coloquio Alejo Carpentier y su obra, en abril de 1981. Una versión francesa del mismo fue publicada en la revista *Sud*, Marsella, 1982).]
376. Bravo, Víctor, "El Arpa y la Sombra de Alejo Carpentier: la urdimbre de la mentira". *Escritura*, Caracas, 9 (17-18), enero-diciembre, 1984, pp. 117-127.
377. Cairo Ballester, Ana, "La solidaridad española hacia los intelectuales antimachadistas". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, 75(3), septiembre-diciembre, 1984, pp. 35-42. [Incluye testimonio de Alejo Carpentier.]
378. Conte, Rafael, "En la ciudad de las columnas". *El País*, Madrid, 18 diciembre, 1984. [Sobre Simposio *Cubanía y Universalidad en la obra de Alejo Carpentier*, La Habana, 1984.]
379. Chao, Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Barcelona, Editorial Argos Vergara, S. A., [1984]. 251 p. (Colección en Línea). Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. 251 p. Reimpresión: 1987.
380. Joset, Jacques, "Alejo Carpentier: otro culto fracasado". En Bertini, Giovanni Ma., *Polvo enamorado. Milano: All' inaeqna del Pesce d'oro*, 1984. pp. 114-120; *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, 11 (19-20), julio-diciembre, 1992, pp. 27-34; enero-junio, 1993. [Motivo recurrente de la beatificación y canonización fracasada de Cristóbal Colón.]
381. Padrón Nodarse, Frank, "El último concierto". *Universidad de la Habana. Revista* (223), septiembre-diciembre, 1984, pp. [127]-144. ilustr. [Sobre *El Arpa...*]
382. Rodríguez Menéndez, Roberto, "El Arpa y la Sombra y la otra sombra". *Mar y Pesca*, La Habana, (225), junio, 1984, pp. 34-36.
383. Suardiaz, Luis, "El Arpa y la Sombra: [poema]". En Bertini, Giovanni Ma., *Polvo enamorado. Milano: All' inaeqna del Pesce d'Oro*, 1984. pp. 47-48.
384. Tóth, Eva, "El Arpa y la Sombra. Variación sobre el tema del descubrimiento". *Escritura*, Caracas, 9 (17-18), enero-diciembre, 1984, pp. 21-26.

1985

385. Acosta, Leonardo, "El Almirante según Don Alejo". En su *El barroco de Indias y otros ensayos*. La Habana, Casa de las Américas, 1985. pp. [165]-194.
386. Ayala, Francisco, "Alejo Carpentier". *ABC*, Madrid, 19 abril, 1985, p. 3.
387. Benítez Rojo, Antonio, "La presencia de France en Carpentier". *Linden Lane Magazine*, New York, 4 (1), enero-marzo, 1985, pp. 22-23. [Posibles relaciones de intertextualidad entre *Los dioses tienen sed*, de Anatole France, y "El Camino de Santiago".]
388. Chevigny, Bell Gale, "Historia e imaginación en *El Camino de Santiago*". *Hojas Universitarias*, Bogotá, Colombia 3 (21), abril, 1985, pp. 93-100; *Revista del Sur*, Malmö, Suecia, 2 (1), 1985, pp. 36-41. ilustr.; *Imán*, La Habana, 3 (3), 1986, pp. [173]-181. [Simposio *Cubanía y Universalidad en la obra de Alejo Carpentier*, La Habana, 1984. Ponencias.]
389. Mijares, Malena, "El descubrimiento del sueño en *El Arpa y la Sombra*". *Cuadernos de Filosofía y Letras*, México, (11), 1985, pp. 125-136. [Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.]
390. Pérez Pérez, Francisco Miguel, *El humor en El Arpa...*. La Habana, Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, Departamento de Literatura Cubana, 1985-1986. 93 h. [Trabajo de Diploma.]
391. Pogolotti, Graziella, "Reinvidicación de identidad". *Tablas*, La Habana, (4), octubre-diciembre, 1985, pp. 28-37; *Bohemia*, La Habana, 78(40), 3 octubre, 1986, p. 24. ilustr.; *La aprendiz de bruja*, México, 1983.
392. Ríos Carratalá, Juan Antonio, "*El Siglo de las Luces* visto a contraluz". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid (415), enero, 1985, pp. 180-182.
393. Rodríguez Menéndez, Roberto, "Colón: ¿personaje casual o de mérito propio?". *Granma, Resumen Semanal*, La Habana, 20 (16), 21 abril, 1985, p. 6.
394. Santana Molina, Juan Carlos, *La estructura significativa de El Arpa...*. La Habana, Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, 1985-1986. 51 h. [Trabajo de Diploma.]
395. Santander, Carlos, "*El Arpa y la Sombra* en la poética de Carpentier". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Costa Rica, 11 (2), julio-diciembre, 1985, pp. 45-51.

1986

396. Cancio Isla, Wilfredo, "Para reordenar la memoria americana". *Revolución y Cultura*, (12), diciembre, 1986, pp. 17-23. ilustr. [Estreno mundial de *La aprendiz de bruja*, en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional. La conquista vista por Alejo Carpentier.]

397. Fama, Antonio, "Historia y narración en *El Arpa...*" *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Estados Unidos, (135-136), abril-septiembre, 1986, pp. 547-557.
398. Gautzmann, Rita, "*La Consagración de la Primavera*: historia y ficción". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, (15), 1986, pp. [169]-185.
399. González Echevarría, Roberto, "Carpentier y Colón: *El arpa y la sombra*". *Dispositio*, Michigan, Estados Unidos, 11 (28-29), 1986, pp. [161]- 165.
400. Müller-Bergh, Klaus, "Paul Claudel y *El Arpa y la Sombra* de Alejo Carpentier: un enfoque intertextual". *Imán*, La Habana, 3(3), 1986, pp. [275]-295; *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, 19 (número especial), 1992, pp. 411-429. [Trabajo leído en el Simposio *Cubanía y universalidad en la obra de Alejo Carpentier*. La Habana, 1984]; *Comparative Literature Studies*, Estados Unidos, 24(2), 1987, pp. 165-191. [Trabajo leído en el Simposio *Cubanía y universalidad en la obra de Alejo Carpentier*.]
401. Ramón, Neysa, "*La aprendiz de bruja*". *Bohemia*, La Habana, 78 (40), 3 octubre, 1986, pp. 22-24. ilustr.
402. Riquer, Martín de y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*. vol. 6, 10. [Contenido de interés: vol. 6, p. 555; vol. 10, pp. 284-286, 326-328.]
403. Rodríguez, Ileana, "Líneas y modos discursivos de la universalidad en la visión de América de *El Arpa y la Sombra* de Alejo Carpentier". *Imán*, La Habana, 3 (3), 1986, pp. [296]- 313.
404. Sabourín Fornaris, Jesús, "Alejo Carpentier en busca de Colón en *El Arpa y la Sombra*". *Imán*, La Habana, 3 (3), 1986, pp. [314]-325.

1987

405. Alzarna, Santiago, "Experiencia y opiniones de Carpentier". *El Diario Vasco*, España, 15 marzo, 1987. *Tientos, Diferencias y otros Ensayos*, Barcelona, 1987.
406. Ballester Añón, Rafael, "Carpentier, ensayista". *Las Provincias*, Valencia, España, 13 junio, 1984, p. 42. [Sobre *Tientos...* Barcelona, 1987.]
407. "Ese músico que llevo dentro". *ABC*, Madrid, 4 julio, 1987, p. XII. [Editado por Alianza Editorial al cuidado de Eduardo Rincón.]
408. Evora, José Antonio, "Después de la primera lección". *El Caimán Barbudo*, La Habana, 20 (230), enero, 1987, pp. 20-21. ilustr. *La aprendiz de bruja*, México, 1983.
409. Herlinghaus Jr., "Hermann y Svent Plesch. Zur Wirkung des Spanienkrieges auf das Literarische Schaffen von Pablo Neruda un Alejo Carpentier". *Weimarer Beiträge*, Berlín, DDR, (1), 1987, pp. 57-75; *Islas*, Villa Clara,

- Cuba, (89), enero-abril, 1988, pp. 135-153. [Título en español: "España en la pluma. Sobre el impacto de la Guerra Civil Española en la obra literaria de Pablo Neruda y Alejo Carpentier".]
410. "Hispanoamérica en los ensayos de Alejo Carpentier". *Diario de Cádiz*, España, 26 julio, 1987. ("Un libro cada semana"). [Sobre *Tientos...* Barcelona, 1987.]
411. Luque, José, "Alejo Carpentier: ensayos". *La Voz de Avilés*, España, 17 abril, 1987 ("Libro de la Semana"). [Sobre *Tientos...* Barcelona, 1987.]
412. Nadereau, Efraín, "De *El Arpa...*". *El Caserón*, Santiago de Cuba, (4), noviembre, 1987, pp. 8-14.
413. Padura Fuentes, Leonardo, *Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra*. La Habana, Universidad de la Habana, Departamento de Actividades Culturales, 1987. 43 p. (Premio ensayo 1985). [Concurso 13 de Marzo.]
414. Sosa, Juan Carlos, *Tres relatos de Alejo Carpentier*. La Habana, Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, 1987. 98 p. [Trabajo de Diploma. Analiza "Viaje a la semilla", "Los Fugitivos" y "El Camino de Santiago".]
415. "*Tientos, diferencias y otros ensayos*". *El País*, Madrid, 24 septiembre, 1987. [Obra publicada en Barcelona en este año.]
416. Tomé, Javier, "*Tientos, diferencias y otros ensayos*". *El Diario de León*, España, 5 julio, 1987, p. X (Filandón: Libros).

1988

417. *Alejo Carpentier: Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes, 1977*. Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1988. 141 p. ilustr.
418. Ayala, Francisco, "Literatura y política en Alejo Carpentier". *Rábida*, Huelva, España, (3), febrero, 1988, pp. 85-88. ilustr.
419. Batista Moreno, René, "Limendoux, Feijoó, Carpentier". *Huella*, Santa Clara, Cuba, (4), abril, 1988, pp. [4-5]. ilustr. [Benito Jerónimo Feijoó Montenegro.]
420. González Echevarría, Roberto, "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana". *La Torre*, Puerto Rico, 2 (7), julio-septiembre, 1988, pp. 439-452. [Publicado también en separata.]
421. Martin, Claire Emilie, *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias: orígenes de una escritura americana*. Estados Unidos, Yale University, 1988, 266 p. [Datos tomados de *Cuban Studies*, 22.]
422. Yániz Ruiz, J. P., "Alejo Carpentier y su viaje por el río de la vida". *Historia y Vida*, Barcelona, España, (50), 1988, pp. 166-170.

1989

423. Bacallao Véliz, David Lázaro, *Dimensión americana en el relato El camino de Santiago de Alejo Carpentier a través del análisis del mito como elemento estructurador narrativo / temporal*. 1989-1990. 46 h. [Trabajo de Diploma. Instituto Superior Pedagógico Juan Marinello, Matanzas. Tutor: Richard Medina Martínez.]
424. Calviño Iglesias, Julio, "El ritmo de la prosa en *El Recurso del Método* de Alejo Carpentier". *Revista de la Asociación Europea de Profesionales de Español*, Madrid, 19-20 (36-37), primavera, 1989, pp. 91-110.

1990

425. Llarena, Alicia, "Lo real maravilloso o El ensueño tropical de Paulina Bonaparte". *Boletín Millares Carlo*, Las palmas, Gran Canaria, (11), 1990, pp. 177-184. [Sobre *El Reino de este Mundo*, México, 1949.]
426. Peña Bravet, María E. de la., "¿Una nueva caracterización de Cristóbal Colón?". *Ámbito*, Holguín, Cuba, 3(9), enero, 1990, pp. 2, 6. [Sobre *El Arpa...*]
427. Phaf, Ineke, *Novelando La Habana: ubicación histórica y perspectiva urbana en la novela cubana de 1959 a 1980*. Madrid, Editorial Orígenes, 1990. 320 p. (Tratados de crítica literaria).
428. Rodríguez Sosa, Fernando, "El sorprendente Carpentier". *Granma, Resumen Semanal*, La Habana, 8 julio, 1990, p. 8. ilustr. [Comenta obra publicada en España por Anthropos: Editorial del Hombre, titulada *Miguel de Cervantes*, 1977.]
429. Zavala, Iris, "Estrategias textuales de la novela barroca: Alejo Carpentier". En *La insula sin nombre: homenaje a Nilita Vientós*, José Luis Cano y Enrique Canito. [1ª ed.]. Madrid: Editorial Orígenes. [1990]. pp. 61-67. (Tratados de Crítica Literaria).

1991

430. García Carranza, Araceli, "Una aproximación a la bibliografía consultada por Alejo Carpentier". *Bibliotecas*, La Habana, 29 (1-2), 1991, pp. 59-74. [Véase referencias a *La Consagración de la Primavera*, *El Recurso del Método* y *El Arpa y la Sombra*.]
431. Mateo Palmer, Margarita, "El discurso desmitificador en la nueva novela caribeña: *El Arpa y la Sombra*". En su *Mito y nueva novela caribeña*. 1991, pp. 73-88 [Tesis para optar el grado científico de Candidato a Doctor en Ciencias Filológicas. Universidad de La Habana. Tutora: Graziella Pogolotti.]
432. Rubin, Albino, "Alejo Carpentier e Cristóvão Colombo o descubridor e o poeta". *A Tarde Cultural*, Salvador, Bahía, Brasil, 2 febrero, 1991, pp. 8-9. ilustr.

433. Timossi, Jorge, "Carpentier y el soliloquio de Cristóbal Colón". *Granma*, La Habana, 26 febrero, 1991, p. 5. ilustr. [Comenta adaptación al teatro del segundo segmento de la parte central de *El Arpa...*, en Buenos Aires.]
434. Vitier, Cintio, "Convite y concierto de Alejo Carpentier". *Rey Lagarto*, Asturias, España, 3 (11-12), 1991, pp. 3-4. ilustr.

1992

435. Rojas Mix, Miguel, "Otriedad e identidad en la percepción de lo real maravilloso: El Señor Barroco y la reivindicación del mestizaje". En Urquiza González, José, ed. *Lo real maravilloso en Iberoamérica*. Extremadura, Universidad de Extremadura, 1992. pp. 51-87. [Coincidencias entre Lezama y Carpentier en lo referente al barroco y puntos en que difieren en sus conclusiones sobre el tema.]

1993

436. Benítez Rojo, Antonio, "*El Camino de Santiago* de Alejo Carpentier y el Canon Perpetuus, de Juan Sebastian Bach: paralelismo cultural". *Revista Iberoamericana*, Estados Unidos, (123-124), abril-septiembre, 1993, pp. [293]-322.
437. Conde Pérez, Edelmy, "*El Arpa y la Sombra*: retrodicción y trascendencia de nuestra memoria histórica". *Islas*, Villaclara, Cuba, (106), septiembre-diciembre, 1993, pp. 115-134. [Capítulo de trabajo de diploma de igual título. Tutor: Aimeé González Bolaños.]
438. González, Aníbal, "Ética y teatralidad: *El retablo de las maravillas* de Cervantes y *El Arpa y la Sombra* de Alejo Carpentier". *La Torre*, Puerto Rico, 7 (27-28), julio-diciembre, 1993, pp. 485-582.
439. Palmero González, Elena, "La composición artística en *El Camino de Santiago*. Una propuesta de interpretación". *Islas*, Villaclara, Cuba, (105), mayo-agosto, 1993, pp. 133-140.

1994

440. Alvarez-Tabío Albo, Emma, "La Habana hablada a tres". *3zu. Revista de Arquitectura*, Barcelona, (3), mayo, 1994, pp. 16-21. [Por Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier y José Lezama Lima.]
441. Campuzano, Luisa, "Cervantes en Carpentier: una presencia constante". En *Los Cervantes en la isla*. Alcalá de Henares: Imprime Gráficas Algoran, 1994. p. [33]-48. ilustr.
442. Capote, Zaida, *El arpa, el teatro, la sombra*. En su *Tres ensayos ajenos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994, pp. 3-19. (Pinos Nuevos. Ensayo).

443. Castañeda, Mireya, "Cátedra Carpentier en Galicia". *Granma, internacional*, La Habana, 29 (22), 1 junio, 1994, p. 11. Cátedra de la Cultura Cubana en Galicia.
444. Pacheco, Gilda, "El verdadero "yo" en la agonía: *La muerte de Artemio Cruz* y *El Arpa y la Sombra*". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 20 (2), julio-diciembre, 1994, pp. 109-119.
445. Sarabia, Nydia, "Carpentier y lo real maravilloso". *ABC*, Madrid, 26 diciembre, 1994, p. 54.

1995

446. Baquero, Gastón, "Alejo Carpentier cubano (1904)". En su *Ensayo*/ ed. a cargo de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart. Salamanca, Fundación Central Hispano, 1995. pp. 177-178. [Escrito en 1959.]

1996

447. Blanco Padilla, Nilda, "Los atisbos cervantinos de Alejo Carpentier". *La Experiencia Literaria*, México (4-5), marzo, 1996, pp. [27]-39.

1998

448. ———, *Una lectura cervantina de textos carpenterianos: resumen*. La Habana, Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, 1998. 26 h. [Tesis para optar por el grado de Doctora en Ciencias Filológicas.]
449. Caballero Wangüemert, María, "*El Arpa y la Sombra*: penúltimos viajes del almirante Colón". En Gutiérrez Escudero, Antonio y María Luisa Escudero, Antonio y María Luisa Laviana Cuetos. *Cuba entre dos revoluciones: un siglo de historia y cultura cubanas*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998. pp. 141-159.

1999

450. Blanco Padilla, Nilda, "*El Camino de Santiago*". *Universidad de La Habana. Revista* (250), 1^{er} semestre, 1999, pp. [196]-202.

2002

451. Cairo Ballester, Ana, "Un romero en el ajiaco criollo". En Carpentier, Alejo. *El Camino de Santiago* / ed. crítica a cargo Ana Cairo. La Habana: Editorial Arte y Literatura, Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras,

- Cátedra Alejo Carpentier, Cátedra de Cultura Gallega, 2002. pp. 9-62. (Camiño sobre O Charco).
452. García Carranza, Araceli, "Bibliografía selectiva de *El camino de Santiago*". En Carpentier, Alejo. *El camino de Santiago* / ed. crítica a cargo de Ana Cairo. La Habana: Editorial Arte y Literatura, Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, Cátedra Alejo Carpentier, Cátedra de Cultura Gallega, 2002. pp. 63-70. (Camiño sobre O Charco).



INDICE AUXILIAR

(Remite al cuerpo bibliográfico numerado)

- Acosta, Leonardo: 326, 385
Ainsa, Fernando: 237
Albéniz, Isaac: 45
Alberti, Rafael: 60, 167
Albornoz, Aurora de: 192, 238, 304, 327-328, 358, 360
Aleixandre, Vicente: 342
Alfaya, Javier: 329
Almela y Vives, Francisco: 203
Alonso, Dámaso: 166, 279-281, 297, 307, 342, 355
Alvarez-Tabío Albo, Emma: 440
Alzarna, Santiago: 405
Amichatis: 36
Apolinarios, Víctor E.: 360
La aprendiz de bruja (Bibliografía pasiva y/o crítica): 391, 396, 401, 408
La Argentina: 55
Arias, Salvador: 259
Armas, Frederick A. de: 272
Arniches, Carlos: 8, 10
El Arpa y la Sombra (Bibliografía pasiva y/o crítica): 313-316, 318-320, 322-327, 330-331, 333, 346, 351, 353-354, 356, 363-366, 369, 375, 376, 380-385, 389-390, 393-395, 397, 399, 400, 404, 442, 444, 449
Arroyo, Anita: 210
Assardo, Maurice Roberto: 228
Ayala, Francisco: 386, 418
Aza, Vital: 43
Azancot, Leopoldo: 330
Aznar, Joaquín: 35
Aznar, Manuel: 53, 193
Aznar, Pilar: 23, 31, 41
Aznar Soler, Manuel: 374
Bacallao Véliz, David Lázaro: 423
Bach, Johann Sebastian: 116, 436
Bakst, León: 152
Ballester Añón, Rafael: 406
Baquero, Gastón: 446
Barbieri, Asenjo-*El barberillo de Lavapiés*: 122
Bardem, Juan Antonio: 137
Baroja, Pío: 86, 93, 145 *Avinareta y Shanti Andra*: 136
Barón Palma, Emilio: 248
Barral, Carlos: 360
Barrault, Jean Louis: 72, 130
Barredo Nodarse, Gloria: 371
Barrientos, Juan José: 331
Batista Moreno, René: 419
Beethoven, Ludwig von: 28-29, 47
Benavente, Jacinto: 98, 110
Benítez Rojo, Antonio: 387, 436
Benítez Villalba, Jesús: 359
Bérgérac, Cyrano de: 3
Bergés, Marcel: 185
Berrio, José: 6, 8
Bertini, Giovanni Ma.: 380, 383
Berutti, Inés: 44
Bianciotti, Héctor: 313
Bilbatúa, Miguel: 332
Binaghi, Jorge: 360
Blanca, Eduardo: 33, 36
Blanch, Antonio: 273
Blanco Padilla, Nilda: 164, 447-448, 450
Blasco Ibáñez, Vicente: 147
Bocaz, Luis: 366, 375
Boechlich, Walter: 333
Bolzoni: 28
Boom: 229

- Borges, Jorge Luis: 370 *Otras Inquisiciones*: 111
- Bori, Lucrecia: 4
- Bravo, Víctor: 376
- Bretón, Tomás *La verbena de la paloma*: 175
- Bueno, Salvador: 217, 314
- Buñuel, Luis: 56, 77, 219
- Buero Vallejo, Antonio: 299
- Caballero Bonald, José Manuel: 274, 334
- Caballero Wangüemert, María: 449
- Cabanillas, Pío: 282, 284, 290
- Cabrera Infante, Guillermo: 440
- Cairo Ballester, Ana: 170, 377
- Calviño Iglesias, Julio: 424
- El camino de Santiago* (Bibliografía pasiva y/o crítica): 210-212, 214, 216, 222, 223, 225-226, 228, 231, 234, 242, 245, 251, 259, 288, 371, 387-388, 414, 423, 436, 450-452
- Camp de l'Arpa*: 362, 366
- Campos, Jorge: 145, 315
- Campuzano, Luisa: 441
- Cancio Isla, Wilfredo: 396
- Canito, Enrique: 429
- Cano, José Luis: 429
- Canóras Pérez, Alejandro: 201
- Cañas, Dionisio: 361
- Capote, Zaida: 442
- Cardoza y Aragón, Luis: 342, 355
- Caro Baroja, Julio: 298
- Cartagena Portalatin, Aida: 239
- Casals, Pablo: 116, 119, 149
- Castañeda, Mireya: 443
- Castillo Puche, J. L.: 277
- Castroviejo, Concha: 220, 240
- Catalá, Jordi: 360
- Catalá, Rafael: 257
- Cátedra de Cultura Cubana en Galicia: 443
- Cela, Camilo José: 342
- Cervantes Saavedra, Miguel: 144. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*: 72, 79, 104, 105, 115, 133, 142, 157-159, 164-165, 193, 441, 447-448
- Chao, Ramón: 169, 339, 379
- Chevigny, Bell Gale: 388
- Claudel, Paul: 400
- Cofiño, Manuel: 298
- Colón, Cristóbal: 150, 363, 365, 380, 393, 404, 420, 426, 432, 433
- Coll, Edna: 241
- Comedias: 6, 10, 13, 14, 20, 24, 35, 38, 43
- Concierto Barroco* (Bibliografía pasiva y/o crítica): 358, 360, 434
- Conciertos: 42, 45-47, 49, 51-52
- Conde Pérez, Edelmy: 437
- Congreso Internacional de Escritores, Valencia, Madrid, Barcelona, 73
- La Consagración de la Primavera* (Bibliografía pasiva y/o crítica): 312, 360, 369, 374, 398, 430
- Conte, Rafael: 230, 232, 335-336, 378
- Corazón, Alberto: 183
- Corbalán, Pablo: 337
- Corzo, Isidoro: 202
- Couplet: 82 véase también Couplé
- Croce, Arturo: 208
- Cuplé: 153
- Cvitanovic, Dinko: 242
- Dalí, Salvador: 56, 87, 96, 101, 135, 155
- Díaz del Castillo, Bernal: 182
- Díaz Plaja, Guillermo: 218
- Diego, Gerardo: 341, 342
- Domínguez Colavita, Federica: 258
- Don Juan: 3, 8, 30, 39, 40, 131, 146
- Dorfman, Ariel: 259
- Durán Luzio, Juan: 363

- Durand, René L. F.: 313 *Un andante caballero entre nosotros*: 79
- Dvorak, Anton: 42
- ¡Ecué-Yamba-Ó! (Bibliografía pasiva y/o crítica): 203-205
- Escudero, María Luisa: 449
- España Descripciones (Ciudades y Pueblos): 63-64, 67-70, 139, 173, 264
- España Historia Guerra Civil: 71, 73, 74-75, 374, 409
- España Vida Intelectual, 99
- Español (Idioma): 151, 154, 163, 168, 170
- Evora, José Antonio: 408
- Exposición Arte Cubano, Madrid, 285
- Falla, Manuel de: 45, 48, 57, 61, 66, 121, 123, 125, 132, 161 *El Retablo de Maese Pedro*: 100, 102, 113-114, 158-159
- Fama, Antonio: 397
- Feijoó Montenegro, Benito Jerónimo: 419
- Fell, Claude: 366
- Fernández de Lepina, Antonio: 6-7
- Fernández Muñóz, María Teresa: 233
- Fernández Shaw, Carlos: 132
- Ferrer, José: 105
- Ferret, Matías: 44
- Fevre, Fermin: 222
- Fidalgo, Feliciano: 343
- Figueroa, Natalia: 286
- Forgues, Roland: 364
- Fornet, Ambrosio: 181
- Foster, David W.: 212, 216
- France, Anatole *Los dioses tienen sed*: 387
- Franco, Enrique: 287
- Fry, Gloria M.: 223
- Los Fugitivos* (Bibliografía pasiva y/o crítica): 235, 414
- Galeano, Eduardo: 360
- Gallegos en Cuba: 174
- García Alvarez, Enrique: 38
- García Carranza, Araceli: 430, 452
- García Caturla, Alejandro: 59
- García de la Barrera, Ignacio: 360
- García Lorca, Federico *Bodas de sangre*: 148
- García Maroto, Gabriel: 54, 97
- Gasparini, Paolo: 184
- Gautzmann, Rita: 243, 398
- Gener, Pompeyo: 1
- Giacoman, Helmy F.: 215, 226
- Giralt, Pedro: 25
- Glazounoff, Alejandro: 49
- Gómez Sicre, José: 206
- González, Aníbal: 438
- González Bolaños, Aimeé: 437
- González Casanova, Natacha: 288
- González Echevarría, Roberto: 178, 372, 399, 420
- Goya y Lucientes, Francisco José de: 213
- Goytisolo, José Agustín: 360
- García Hortelano, Juan: 360
- Granados y Campiña, Enrique: 45
- Grancko, Ida: 211
- Grandal, Ramón: 184
- El Greco (Doménico Theotocópuli o Theotocópoulos): 68
- Grieve, Patricia: 229
- Grosjean, Roger: 139
- Grosso, Alfonso: 360
- Guillén, Jorge: 342
- Gullón, Ricardo: 250, 253
- Gutiérrez Escudero, Antonio: 449
- Guzmán, Flora: 368
- Herlinghaus Jr., Hermann: 409
- Hernández, Miguel: 76
- Hero, Eduardo: 35
- Horányi, Mátyás: 272
- Institución José Angel Lamas: 108

- Iñigo Madrigal, Luis: 244
 Janney, Frank: 220
 Jiménez, Diego Jesús: 344
 Joset, Jacques: 380
 Juan Carlos I, Rey de España: 164, 269-270, 275-276, 282, 284, 286, 289-290, 293-296, 349
 Laborde, Enrique: 345
 Lam, Wifredo: 178, 180, 186-187, 190, 194
 Lamont, Adele: 148
 Laviana Cuetos, María Luisa: 449
 Le Clec'h, Guy: 316
 Lenormand, H. R.: 30
 Le Riverend Brusone, Julio: 346
 Lezama Lima, José: 435, 440
 Limendoux, Félix: 419
 Link, Edwin: 150
 Lo real maravilloso: 241, 274, 298, 435, 445
 Loeb, Pierre: 127, 160
 Lope de Vega Véase Vega Carpio, Félix
 Lope de
 López, Pilar: 95
 López, Rafael: 8, 17
 López Coll, Lucía: 369
 López Nussa, Leonel: 213
 Loveluck, Juan: 254
 Luque, José: 411
 Llarena, Alicia: 425
 Magnarelli, Sharon: 234
 Maroto véase García Maroto, Gabriel
 Márquez Rodríguez, Alexis: 225
 Martí, José: 193
 Martin, Claire Emilie: 421
 Martin y Guerrero: 5
 Martínez Ruiz, Florencio: 290, 347-348
 Mateo Palmer, Margarita: 431
 Matisse, Henri: 152
 Mazzioti, Nora: 216
 Medina Martínez, Richard: 423
 Menéndez Pelayo, Marcelino: 138
 Mijares, Malena: 389
 Mocega-González, Esther: 231, 245, 251, 260
 Molière, Jean-Baptista Poquelin: 146
 Montiel, Sarita: 153
 Montilla (firma disquera): 129
 Moreno, Lucas: 45
 Moreno, Rafael: 127
 Moreno T., Fernando: 360
 Morgensztern, Isy: 365
 Muerte de Carpentier: 332, 334-335, 338-345, 347, 348-350, 352, 355
 Müller-Bergh, Klaus: 226, 317, 400
 Muñiz, José: 41
 Muñóz Seca, Pedro: 9, 13, 15, 21, 24, 38
La música en Cuba (Bibliografía pasiva y/o crítica): 207, 361
 Nadereau, Efraín: 351, 412
 Naranjo, Reinaldo: 171
 Neruda, Pablo: 409
 Obradors y Robert, Juan: 25
 Opera de cámara: 100, 102, 113-114
 Operetas: 25, 41, 44
 Orquesta Filarmónica de La Habana: 28-29, 34, 37, 39, 42, 46-47, 49, 51-52
 Ortas, Casimiro: 11, 14-16, 18-19
 Ortega Carmona, Alfonso: 446
 Ortega y Gasset, José: 126
 Ortiz, Fernando: 88
 Otello: 12
 Pacheco, Gilda: 444
 Padrón Nodarse, Frank: 381
 Padura Fuentes, Leonardo: 318, 413
 Palacios, Antonia: 168
 Palmero González, Elena: 439
 Paso, Antonio: 25
Los Pasos Perdidos (Bibliografía pasiva y/o crítica): 209, 219, 237, 257
 Pelayo, Antonio: 352

- Pelegrin, Benito: 319, 366
 Penella, Manuel: 22
 Peña Bravet, María E. de la: 426
 Peñas Literarias: 103
 Pereira, Manuel: 320
 Pérez Alencart, Alfredo: 446
 Pérez González, Lilia: 235
 Pérez Pérez, Francisco Miguel: 390
 Pérez Rioja, José: 261
 Permanyer, Lluís: 321
 Peterson, Smith: 150
 Phaf, Ineke: 427
 Picaresca: 85, 134, 234, 236
 Picasso, Pablo: 27, 50, 58, 61- 62, 83-84, 94, 106-107, 120, 124, 143, 152, 160, 162, 167, 193, 206, 306, 317
 Plaza, Galvarino: 252
 Plesch, Svent: 409
 Pogolotti, Graziella: 391, 431
 Portocarrero, René: 196
 Portuondo, José Antonio: 249
 Pozas, Blanquita: 22
 Prada, J. Andrés de: 20
 Premio Médicis Extranjero: 311, 353
 Premio Miguel de Cervantes Saavedra, 1977, p. 164, 262-263, 265-271, 273, 275-278, 282-284, 289, 291, 293-297, 299-305, 308-310, 417, 428
 Premio Miguel de Cervantes Saavedra, 1978, p. 166, 279-281, 307
 Premio Nobel: 321
 Prudencio, Aurelio Himno en honor del martirio de la bienaventurada Santa Eulalia: 112
 Pupo Walker, Enrique: 370
 Quevedo, Francisco de: 2, 111
 Quintero, hermanos: 17
 Quiroga Pla, José María: 204
 Ramón, Manuel de: 297
 Ramón, Neysa: 401
 Ramón y Cajal: Santiago: 91
 Realismo mágico: 247
El Recurso del Método (Bibliografía pasiva y/o crítica): 232, 236, 238, 240, 255, 424, 430
El Reino de este mundo (Bibliografía pasiva y/o crítica): 220, 243, 252, 260, 425
 Restrepo Toro, Hernando: 354
 Revuelta, Vicente: 159
 Rexach de León, Rosario: 292
 Rincón, Eduardo: 407
 Rios Carratalá, Juan Antonio: 392
 Riquer, Martín de: 402
 Rivera, Lydia: 57
 Rivero, José: 6, 8
 Rodríguez, Ileana: 403
 Rodríguez Alcalá, Hugo: 214, 226
 Rodríguez-Luis, Julio: 192
 Rodríguez Menéndez, Roberto: 382, 393
 Rodríguez Puértolas, Julio: 189, 191, 298
 Rodríguez-Roselló Martínez, José: 227
 Rodríguez Sosa, Fernando: 428
 Rojas Mix, Miguel: 435
 Roldán, Amadeo: 51, 59
 Romero y Shaw: 18
 Rosa, Julio M. de la: 246
 Rostand, Edmund: 3
 Rubin, Albino: 432
 Rulfo, Juan: 253
 Sabartés, Jaime *Picasso, retratos y recuerdos*: 106-107
 Sabater, Diego: 26
 Sabourín Fornaris, Jesús: 404
 Sainetes: 15-16
 Saint-John Perse: 193
 Saint Lu, André: 366
 Saint Saëns, Camille: 28
 Salado, Minerva: 355
 Salazar, Adolfo: 88-89, 108, 156, 205, 207

- Salinas, Pedro: 80
 Samaniego, Fernando: 262
 Sanjuán, Pedro: 29, 34, 37, 39, 42, 46, 47, 49, 51, 52, 59
 Santacruz, Julián: 39, 41
 Santamaría, Haydeé: 301
 Santana Molina, Juan Carlos: 394
 Santander, Carlos: 254, 366, 395
 Sanz de Soto, Emilio: 224
 Sarabia, Nydia: 445
 Schönberg, Arnold: 119
 Schumann, Peter B.: 322
 Segura, Amparo A.: 6
 Selva Yero, Carlos: 299-304
Semejante a la noche (Bibliografía pasiva y/o crítica): 211, 242
 Servet, Miguel: 1
El Siglo de las Luces (Bibliografía pasiva y/o crítica): 213, 219, 221, 256, 292, 359, 360, 392
 Simposio Cubanía y Universalidad en la obra de Alejo Carpentier, La Habana, 1984, p. 378, 388, 400
 Soler, Antonio: 141
 Soler Martínez, Andrés: 215
 Solidaridad España Cuba: 377
 Sosa, Juan Carlos: 414
 Sturm: 7
 Suardíaz, Luis: 383
 Suárez Solis: Rafael: 209
 Subirá, José *Historia y anecdotario del Teatro Real de Madrid*, 78, 172
 Tauzin, Jacqueline: 366
 Teatro de los Caños del Peral: 151
Tientos, diferencias y otros ensayos (Bibliografía pasiva y/o crítica): 405-406, 410-411, 415-416
 Tijeras, Eduardo: 221
 Timossi, Jorge: 305-306, 433
 Tirso de Molina [seud]: 3, 131, 146
 Tizón, Héctor: 356
 Tola de Habich, Fernando: 229
 Tomé, Javier: 416
 Torres Fiero, Danubio: 236
 Tóth, Eva: 384
 Tragicomedias: 8, 36
 Trejo Fuentes, Ignacio: 323
 Trenas, Pilar: 250
 Tschì Pen Lao: 150
 Unamuno, Miguel de: 90, 117-118, 208
 Uría Santos, María Rosa: 255
 Urquiza González, José: 435
 Valadés, Edmundo: 308
 Valverde, José María: 402
 Valle Inclán, Ramón del: 92
 Vallejo, César: 171
 Varela Jácome, Benito: 256, 357
 Varése, Edgar: 193
 Vaudevilles: 7, 9
 Vázquez Rial, Horacio: 360
 Vega Carpio, Félix Lope de: 130, 272
 Velayos Zurdo, Oscar: 373
 Velázquez, Jaime G.: 324
 Vélez de Guevara y Dueñas, Luis *El diablo cojuelo*: 81
 Verdet, André: 124
 Verzasconi, Ray: 216
Viaje a la semilla (Bibliografía pasiva y/o crítica): 242, 414
 Vientós, Nilita: 429
 Vila Selma, José: 309
 Vitier, Cintio: 434
 Volek, Emil: 247
 Wagner, Wolfgang: 29
 Wagner, François: 325
 Xirgu, Margarita: 140
 Yániz Ruiz, J. P.: 422
 Zabaleta, Juan de: 85
 Zarzuelas: 5, 12, 14, 17-18, 23, 44, 109, 128, 129, 175
 Zavala, Iris: 429
 Zuffoli, Eugenia: 32-33

Las ficciones carpenterianas y sus fuentes bibliográficas españolas

CARMEN VÁSQUEZ

Université de Picardie Jules Verne (Amiens, Francia)

Cuando los colegas de la Universidade de Santiago de Compostela me extendieron la invitación que me ha traído hasta aquí, invitación por la que estoy muy agradecida, y me propusieron que escribiese sobre el tema que trato hoy, supe que si así lo hacían era porque sabían que yo tenía una información que pocos tenían. El haber trabajado con Alejo Carpentier como documentalista me situaba en una posición privilegiada. Hoy comparto con ustedes gran parte de esta experiencia y, consecuentemente, doy a conocer alguna de la información sobre España recogida para él.

Creo que debo decir cómo y por qué tuve ese privilegio. En 1973 vine a Francia de Puerto Rico, donde era ya profesora titular, para hacer mi doctorado en la Universidad de París. El tema que había escogido era *Robert Desnos y el mundo hispánico*. Obtuve acceso al “Fondo Desnos” de la Biblioteca Literaria Jacques Doucet y comencé unas investigaciones con manuscritos y otro tipo de documentos que tenía que descifrar, leer, organizar y explicar; y esto era sumamente difícil dada la complejidad del material y a que nadie había escrito al respecto. En medio de lo que puedo calificar como un estado de desesperación, se me ocurrió escribirle a Alejo Carpentier, entonces Ministro de Asuntos Culturales en la Embajada de Cuba en París, y pedirle ayuda. No tenía quien me presentase a él y pensé que el autor de *Los Pasos Perdidos* y de *El Siglo de las Luces*, cuya obra yo admiraba tanto, posiblemente no me respondería. Pero no fue

así. Recibí su respuesta a vuelta de correo y en menos de una semana me hallaba frente a él, con mi proyecto de tesis y mis desgloses de los manuscritos. Para mi gran asombro, Carpentier –así lo llamé siempre– se mostró sumamente interesado con lo que yo hacía y prometió ayudarme. Así comenzó una relación para mí única, en la que me vi aconsejada para mis investigaciones doctorales cada vez que lo necesité, y, luego, como consecuencia de ello, en mi nuevo oficio lleno de luces que iba a ser el de buscar en archivos, el de investigar, en la Biblioteca Nacional de París.

Mi relación como investigadora con Alejo depende directamente de la relación que establecí con él para la tesis doctoral. Cuando llegué a París sólo sabía, por un lado, que Desnos había utilizado la poesía de Góngora como fuente principal para sus poemas escritos durante la Ocupación y, por otro lado, que Carpentier había publicado dos textos suyos en *Tientos y diferencias*. Cuando accedí al “Fondo Desnos” constaté lo importante que había sido Carpentier en la vida de Desnos. Pero cuando comenzaron nuestras “sesiones de trabajo” –así las llamaba él– supe también cuán importante había sido el mundo de Desnos en la vida del cubano. Mucho hay de esta relación suya con Alejo en los trasbastidores de mi tesis sobre el poeta surrealista y mucho también en la obra tardía de Carpentier, en *La Consagración de la Primavera* en particular. La que él llamó “nuestra colaboración” me llevó a utilizar la bibliografía de mi trabajo doctoral para las pesquisas destinadas a esta novela. Sin embargo, puedo afirmar que las de la tesis pudieron ser útiles ya a partir de la elaboración de *El Recurso del Método*, porque parte de mi estudio de doctorado tiene que ver con los escritos de Desnos sobre la dictadura cubana de Gerardo Machado.

Poco podía yo predecir, cuando comencé mis indagaciones, que Carpentier estaba escribiendo una novela sobre el dictador-tipo de la América Latina y que el modelo principal de su personaje-montaje era Gerardo Machado. En el “Fondo Desnos” así como en los periódicos consultados en la Biblioteca Nacional de París y en colecciones privadas de amigos tanto de Desnos como de Carpentier, investigué el lugar que ocupó Machado como dictador, su personalidad, su régimen y, en fin, todo lo que tuviera que ver con él. Entonces desglosé todos los manuscritos que había agrupado para que Carpentier me ayudara a identificarlos y a explicarlos. Casi todos los textos estaban en francés, lo cual era lógico, porque Desnos apenas sabía español. Entre ellos, el más importante era un manuscrito casi ilegible, escrito con dos diferentes letras descuidadas, que relataba la casi entera totalidad del Machadato. Se llamaba *Notes sur l'A.B.C.*¹. La sorpresa de

¹ *Notes sur l'A.B.C.* fue reproducido en facsímil en el anexo de mi tesis *Robert Desnos et le Monde Hispanique*, Université de Paris III–Nouvelle Sorbonne, année universitaire 1978–1979, tomo II, pp. 107–114, y publicado en mi libro *Robert Desnos et Cuba: un carrefour du monde*, Paris, L'Harmattan, Histoire des Antilles Hispaniques, 1999, pp. 125–132. Para *Retrato de un dictador*, véase su reproducción en el anexo final.

Carpentier fue enorme porque pensaba que esos apuntes, espina dorsal de todos los escritos tanto de Desnos como suyos sobre el tema, se habían perdido. Luego, continué con otro texto dactilografiado, evidentemente inconcluso, escrito en español. Su sorpresa fue aún mayor. Se trataba del comienzo de *Retrato de un dictador*², texto que Carpentier identificó como suyo, al mismo tiempo que afirmó haberlo publicado en la revista *Octubre*, de Rafael Alberti. Pude constatar que mi investigación se iba complicando, pues desde entonces tendría que tener en cuenta la relación suya –y también la de Desnos– con algunos miembros de la generación del 27, entre ellos Alberti.

Fundada en el verano de 1933, *Octubre*, que conoció seis números y sólo se publicó hasta abril de 1934, no fue la única revista española con la que Carpentier tuvo contacto estrecho, aunque sí la única que publicó un texto suyo. Nuestro novelista intervino directamente en la preparación del primer número de *Caballo verde para la poesía*, la revista que Pablo Neruda creó en 1935. Existe la carta en que le anuncia a Desnos la creación de esta revista, pidiéndole al amigo surrealista una colaboración –“De l'inédit, si possible!”– para el número inicial. Se conserva también una carta de Neruda en francés que constata la amistad tanto de Carpentier como de Desnos no solamente con el poeta chileno sino con otros miembros de la generación del 27³. Los poetas españoles citados en ambas cartas –la de Carpentier y la de Neruda– son Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Bergamín y Arturo Serrano Plaja. Otros dos poetas publicados en el primer número, aunque no mencionados en las cartas aludidas, son Federico García Lorca y Miguel Hernández. Estos últimos tuvieron relaciones amistosas con el surrealista y con el cubano en los años de París, como lo constatan varios textos que citaré luego. El caso es que *Retrato de un dictador*, relato publicado en 1933, el mismo año en que se publicó en Madrid la novela *¡Ecué-Yamba-Ô!*, asocian a Carpentier, tanto en el plano profesional como en el personal, con una época de gran dinamismo cultural en España. Este dato es imprescindible para poder entender mucho de lo que se lee en *El Recurso del Método*. Y no hay que olvidar que Carpentier, después de que encontró trabajo fijo y bien remunerado con Paul Deharme en los *Studios Foniric* y en la *Radio Luxembourg*, tuvo los medios para poder viajar todos los años a España hasta el comienzo de la Guerra Civil.

En cuanto a España se refiere, porque de esto se trata en esta ponencia, la asociación de Carpentier con la generación del 27 no es la única fuente utilizada en esta novela sobre las dictaduras hispanoamericanas. Sí es la más importante asociación directa. Sin embargo, en la técnica que utilizaba Carpentier de

² Véase nuestra presentación “Acerca de *Retrato de un dictador*, de Alejo Carpentier”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, septiembre-diciembre, 1988, pp. 77-86.

³ Estas cartas fueron publicadas por mí en “Pablo Neruda y la revista *Caballo verde para la poesía*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1981, pp. 55-65.

transponer fuentes a sus ficciones no solamente hay que tener en cuenta lo que podríamos llamar fuentes directas, sino que existen otras que podríamos llamar indirectas, objeto de lejanas y/o no tan lejanas lecturas, que pasan a su discurso narrativo sin haber sido objeto de una revisión o sin haberme pedido que las supervisase yo. Así, en *El Recurso del Método*, al dar un panorama de la vida parisense, de la que llevaban los franceses, los españoles y los latinoamericanos en París, recordó no solamente a Proust, cosa que todo el mundo sabe, sino también los libros de Luis Bonafoux, algo que hasta el momento nadie ha señalado.

El interés de Carpentier por la obra de este célebre periodista español —en realidad es puertorriqueño, como yo— comenzó en la infancia, cuando leía los libros que su padre se hacía llegar a La Habana desde París. La obra de Luis Bonafoux⁴, con sus crónicas acerbas sobre la vida parisina publicadas en forma de libro en la editora Ollendorff, se dejó leer por Carpentier, quien recordaba con sumo interés, y no menos malicia, las críticas sobre el afrancesamiento de algunos españoles y no pocos latinoamericanos que frecuentaban la sociedad parisina, como puede verse en *Españoles en París*, publicado en 1912. También le interesaba, porque lo asociaba a los no menos acerbos comentarios proustianos, *Casi Críticas*, de 1910, y *Francesas y franceses*, de 1914. Desconocemos si nuestro cubano leyó otros libros del periodista español, pero con esto ya tenemos una de las bases importantes para el panorama que reconstruye de la vida de muchos de los personajes que aparecen en esta novela carpenteriana publicada en 1974.



Sabemos que *Concierto Barroco* se publicó también en 1974. Trataré de explicar algunos aspectos de la génesis de esta novela. Carpentier me pidió que investigase sobre óperas, italianas en particular, del siglo XVIII y de comienzos del XIX que tratarasen de lo que él llamaba “temas americanos”. He escrito y publicado al respecto⁵ y, aunque en este simposio no trate este tema, se me hace difícil abordar esta corta novela sin aludir, aunque muy brevemente, a mis consecuentes deambulaciones en la biblioteca del Palais Garnier. Sin embargo, es necesario poner de relieve aquí que desde el principio la huella española se hace sentir en la novela.

⁴ Bonafoux nació en Guayama en 1855, de padre francés y madre venezolana, y, después de haberse criado en Puerto Rico, pasó, ya adulto, a España, donde tuvo una prestigiosa carrera de periodista. Enviado por *El Heraldo de Madrid* como corresponsal a París, residió en esa ciudad por muchos años, hasta que fue expulsado de Francia por sus posiciones ante el “affaire” Dreyfus. Trasladado a Londres, siempre ejerciendo en el mismo periódico, murió en esta ciudad en 1918.

⁵ “Del indio y del indiano en *Concierto Barroco*”, *Storia-Letteratura. Atti del Congresso Internazionale Alejo Carpentier*, a cura di Pablo Luis Ávila, Catania, Tringale Editore, 1990, pp. 211-232.

Como he señalado, el personaje llamado “El Indiano” –de quien, al contrario del personaje de *El camino de Santiago*, nunca se sabrá su nombre– viaja a España, donde asume su condición y vive las realidades españolas de la época. No es esto lo que más nos importa. Sí lo es el hecho de que este personaje tiene muchos de sus homólogos en la novela picaresca hispánica, sólo que al revés.

Carpentier, gran admirador de la narrativa picaresca, utilizaba desde hacía tiempo la edición en dos tomos de Angel Valbuena Prat de la editorial Aguilar, publicada originalmente en 1943⁶. Tomó no poco de los personajes que aparecen en esta colección. Es más, por su empeño en vivir la vida, puede decirse que “El Amo”, que luego será “El Indiano”, es una suerte de pícaro que ha sufrido ciertas mutaciones con el fin de adaptarse con facilidad a la narración. No es ni joven ni pobre, ni es criado ni escudero. Es justamente lo contrario: en lugar de ser mozo de muchos amos, es amo de muchos mozos. El Amo no deja nunca de ser señor, espejo de una clase social que le vio nacer y en la que va a morir. Es el reflejo puntual de una sociedad en plena decadencia.

Dentro del marco de la picaresca, el acercamiento a *El Periquillo Sarniento* es indudable. Luego, la novela se sale de la realidad americana para llegar a Madrid. En la capital española El Amo y el mozo del momento, que es Filomeno, llevan una vida completamente picaresca. Las referencias al *Buscón* quevedesco, del que menciona inclusive al Dómine Cabra, al *Guzmán de Alfarache* y a muchas otras obras de este género, son numerosas. Y aunque poco digamos sobre la visión de Madrid de la novela picaresca, es preciso notar que es en esta ciudad donde Guzmán de Alfarache se hace pícaro y que si esto es posible, lo es, justamente, por la pobreza que allí se veía por entonces. Por lo demás, la capital española era ambiente de turbulencia y de caos. No en vano escribe Antonio Enríquez Gómez en su *Vida de don Gregorio Guadaña*: “Llegamos a Madrid, en cuyo océano tomó cada bajel diferente rumbo”⁷. Es lógico, pues, que en este ambiente surja el desorden de la venta donde se hospedan El Amo y Filomeno, aunque puede afirmarse que este mesón tiene mucho de aquel otro descrito por Francisco López de Ubeda en *La Pícara Justina*⁸. En fin, como Guzmán en *La Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, de Mateo Luján de Sayavedra⁹, el Amo y Filomeno parten de España rumbo a Italia. Así comienza un verdadero itinerario de pícaro que lleva a la singular pareja por Tarancón, Minglanilla –aquel lugar que visitó Carpentier durante la Guerra Civil¹⁰–, Cuenca –“la ciudad de las casas colgadas”¹¹–, Valencia

⁶ *La Novela Picaresca Española*, estudio preliminar, selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1974, 2 tomos.

⁷ *Ibidem*, tomo II, p. 774.

⁸ *Ibidem*, tomo I, p. 919.

⁹ *Ibidem*, tomo I, pp. 764 y ss.

¹⁰ Vid. su “España bajo las bombas”, *Crónicas*, La Habana, Editorial Arte y cultura, 1976, tomo II, pp. 205-244.

¹¹ *Ibidem*, pp. 201-204.

y Barcelona. Carpentier consigna aquí experiencias vividas en viajes, narradas posteriormente en crónicas publicadas en la revista *Carteles*. Tampoco hay que olvidar que un poco como Alonso Quijano disfrazado de Don Quijote, convertido y metamorfoseado en Don Quijote, llega el Amo para transformarse en Montezuma. Finalmente, todo en el personaje, y en el relato, se justifica si recordamos que, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*, Cervantes afirmó: "No hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso"¹².



De las novelas publicadas por Carpentier en las que participé como investigadora, después de *Concierto Barroco* viene *La Consagración de la Primavera*. Como de ésta tengo no poco que informar, he preferido tratarla al final. Así pues, me toca ahora abordar la problemática española en *El Arpa y la Sombra*¹³. Es cierto que la novela trata primeramente del Colón descubridor y luego del idilio del genovés con la reina pelirroja y católica, en ese orden, según el canon establecido por nuestro cubano. Es cierto también que sobre este idilio Carpentier no tenía la más mínima duda porque, decía, una mujer sólo le entrega sus joyas al hombre de quien está profundamente enamorada, y añadía que el amor, codeándose con el poder que detentaba definitivamente Isabel, podía alcanzar logros inconmesurables. Lo cual, si seguimos a Carpentier, también es cierto. Pero esto no es todo. Añadamos que en su crítica a Colón lo más censurable que veía en él era el hecho de que fue el genovés, y no otro, quien inauguró la esclavitud en tierras americanas, trayendo a España los primeros indios a los que pudo echarles mano.

Encadenándose con el tema de la reconstrucción de la España de entonces, pero analizando una época posterior, confirmaba que este país sufría un estado de plena decadencia y pérdida de colonias. Las investigaciones sobre la Misión Pontificia y el viaje de Mastai a Chile muestran la asociación que puede y debe establecerse entre el Papado y la Corona española, la unión entre la Iglesia y el Estado español. El motivo de la misión es evidente: restituir los territorios. Esto implica un regreso al régimen colonial y a todas las instituciones desaparecidas con la adquisición de la independencia. La bibliografía utilizada es vasta y esencialmente chilena. Un caso especial debe ser señalado: *Aggio sulla storia naturale del Chili*, publicado en Italia en 1782, o el *Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile*, editado en Madrid en 1788 por

¹² Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 23.

¹³ Escribiré una ponencia sobre la génesis de esta novela para el Congreso de La Habana que se celebrará en noviembre de este año 2004.

el Abate Juan Ignacio Molina, expulsado de Chile, como tantos otros jesuitas americanos, por decreto de Carlos III.

Por otra parte, de importancia también es una fuente que explica gran parte de la primera época de la conquista y colonización española de la actual América. Se trata de *Los Mestizos de América*, de José Pérez de Barradas¹⁴. Publicado por vez primera por la editorial Espasa-Calpe de Madrid, en 1948, con un prólogo del mismo año de Gregorio Marañón, *Los Mestizos de América* proveen documentos de un valor incalculable para el entendimiento y la explicación de esa primera época de la llegada española al Nuevo Mundo y de la relación que establecieron los españoles con los pueblos que allí encontraron. Este libro, que conoció varias ediciones y un premio de la Real Academia de la Historia en 1951, muy bien considerado por Carpentier desde época temprana, le ofreció un panorama general claro y conciso del proceso de mestizaje americano, muy diferente de aquel que conocía a través de los etnólogos más próximos a él, y le proporcionó muchos datos ignorados generalmente hasta el momento. Entre ellos, que se ha encontrado la licencia que se le concedió a Bartolomé Cornejo para instalar la primera casa de prostitución en América, que fue en San Juan de Puerto Rico y que, como sabemos, aparece mencionada en *El Arpa y la Sombra*.

* * *

Carpentier recibió el Premio Cervantes en abril de 1978. Algunos meses después, en noviembre, se publicó la primera edición de *La consagración de la primavera*. La de *El arpa y la sombra* lo sería en marzo de 1979. Para esta época, y ya desde octubre de 1977, el novelista cubano prestaba atención a toda una serie de aspectos y datos de la cultura española. En febrero de 1977 se interesó en que se hiciese una revisión del *Catálogo de pasajeros a Indias*, del Archivo de Indias, ya mencionado en obras escritas en Venezuela y leído por él en la publicación realizada por Espasa-Calpe, de Madrid, en 1930. Estos tres volúmenes le parecían componer un “libro maravilloso”¹⁵. Justificaba su juicio diciendo que a través de él se podía reconstruir toda la composición social, económica y étnica de las primeras migraciones hacia América —entre 1509 y 1533— y reconfirmar también mucho de lo que era en realidad el universo español del siglo XVI. Descubrir que en España ya existía la esclavitud y que algunos de los viajeros o pasajeros o

¹⁴ Cfr. José Pérez de Barradas, *Los Mestizos de América*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948, pp. 89-90, y Alejo Carpentier, *El Arpa y la Sombra*, México, Siglo Veintiuno, 1979, p. 200.

¹⁵ Vid. Alejo Carpentier, Entrevista inédita realizada por mí el 8 de febrero de 1977.

emigrantes inscritos en la Casa de la Contratación habían cruzado el Atlántico con esclavos ya suyos antes de la travesía, y más precisamente, con esclavos negros de origen africano, daba cuenta, en cierta medida, del estado de la sociedad española en esa época precisa. Porque, insistía, el *Catálogo* no solamente explicaba a América. También lo hacía respecto de España.

En octubre del año 1977, Carpentier quiso obtener información sobre un músico español: Francisco Guerrero (1527 ó 1528-1599), Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla que, según él, había muerto en 1605. El sevillano había sido olvidado, como Vivaldi, en el siglo XVIII y rescatado por Felipe Pedrell a fines del siglo XIX. Se conocía sobre todo por sus composiciones de música sacra. Viajero, su relato *El viaje de Hierusalén que hizo Francisco Guerrero* había sido publicado en Valencia en 1590. Muy interesado Carpentier al comienzo de mi investigación, me pidió que la interrumpiera por un tiempo, que terminó siendo definitivo. Cabe notar que en *Cervantes en el alba de hoy*, discurso de recepción del premio que recibió el 4 de abril de 1978, no aparece mencionado este músico y sí Antonio de Cabezón (1510-1566), de la Capilla de Carlos V, célebre por su *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, publicadas por su hijo Hernando, y por sus «tientos», forma musical adoptada literariamente en el libro de ensayos de Carpentier que lleva por título *Tientos y diferencias*.

Por este mismo momento se interesó Alejo en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y en su *Libro de Buen Amor*. Deseaba ahora saber en qué años se reeditaron sus obras entre fines del XVIII y comienzos del siglo XX. Luego, informarse de algunos ejemplos del arte amatorio que podían apreciarse en la obra. Diferente, aunque no enteramente lejos del asunto, fue otra investigación sobre una novela sobre Tristán e Iseo editada entre 1520 y 1528¹⁶. Su objetivo era extremadamente preciso: “Buscar en la novela pasajes crudamente realistas, como una carta de Iseo al Caballero en la cual, si bien recuerdo, lo agobia con los peores insultos, y creo que hasta lo amenaza con castrarlo”. Y prosigue con más precisiones: “En fin: rasgos que muestren cómo el idílico mito céltico se ha transformado, en España, en una novela apasionada, realista, brutal”. Mi lectura de los textos pedidos confirmaron las ideas anunciadas por el cubano. El interés que mostró por esta información garantizaba el uso de ella en ocasiones posteriores.



A comienzos de 1980, ya muy seriamente enfermo, Carpentier me pidió que emprendiese otra investigación, esta vez más ambiciosa como proyecto, porque

¹⁶ Proyecto de investigación que me fue entregado el 12 de febrero de 1978. Se reproduce en el anexo final.

estaba escribiendo una novela sobre Paul Lafargue, el yerno cubano de Karl Marx, conocida como *Verídica historia*. De las numerosas lecturas que hice al respecto, me limitaré a informar sobre aquella que concierne directamente a España. Parte de la novela debía tratar sobre la huida de Lafargue de Francia hacia España, consecuencia de la represión del gobierno de Thiers contra los involucrados en la Comuna. Luego yo debía trabajar sobre las actividades públicas y privadas de Lafargue en España: por un lado, su compromiso con el movimiento obrero español y, por otro, su vida cotidiana, íntima, con Laura y con el pequeño Schnappy. La investigación debía forzosamente hacerse de manera paralela. Por ello se utilizó la edición de la correspondencia entre Friedrich Engels y los Lafargue¹⁷. La información recogida mediante esta lectura necesitaba ser corroborada por otras fuentes de índole propiamente histórica. En este caso, se utilizó como documento principal *La España del siglo XIX*, de Manuel Tuñón de Lara¹⁸.

Una lectura de la correspondencia entre Engels y los Lafargue, a partir del 2 de octubre de 1871 hasta el 11 de agosto del año siguiente, revela que, dada la estrecha relación entre la joven pareja y el amigo del padre, se contaban mutuamente muchas cosas del cotidiano vivir, con lo cual éste era fácilmente restituible, paso a paso. Pero ante algunas contradicciones o lagunas de información, debí entablar una investigación paralela. Así, a la correspondencia de los Lafargue con Engels, que ya de por sí es una mina, había que añadir alguna historia de la España de la época con el fin de agregar una o varias perspectivas complementarias.

Entonces fue cuando di con *La España del siglo XIX*, de Manuel Tuñón de Lara. En el capítulo dedicado al Movimiento obrero, al tratar de la Primera Internacional en España, Tuñón de Lara hace un recuento breve, aunque extremadamente preciso, de la estadía de Lafargue en España y de las relaciones de éste con otros dirigentes obreros, entre ellos Anselmo Lorenzo, José Mesa y Pablo Iglesias. Así pues, un montaje del material adquirido a través de la correspondencia con Engels y de lo presentado por Tuñón de Lara abarcaba, *grosso modo*, la totalidad de la información que se necesitaba para detallar históricamente la estancia de Lafargue en España. Añadamos que la lectura de la correspondencia con Engels proporcionaba una perspectiva adicional en el dominio de lo privado. Se trata de las relaciones entre 1871 y 1872, de la pareja Lafargue con Schnappy, muy frágil de salud, (2 de octubre) y que trata de mejorarse (11 de febrero, 6 de marzo, 27 de abril, 17 de mayo, 29 de mayo), para luego comenzar a empeorar (2 de junio, 5 de junio), hasta agravarse (1 de julio) y encontrar la muerte. Carpentier, hay que admitirlo, se interesaba tanto por las cualidades públicas de

¹⁷ Friedrich Engels, Paul et Laura Lafargue, *Correspondance* (Tomme I, 1868-1886), Paris, Editions Sociales, 1956.

¹⁸ Manuel Tuñón de Lara, *La España del Siglo XIX*, Barcelona, Editorial Laia, 1974, pp. 225-231.

Lafargue como por las personales, y admitía que la enfermedad, gravedad y muerte del pequeño Schnappy, o Schnaps, era una verdadera tragedia. A la derrota de la Comuna de París Paul Lafargue tenía que añadir esta otra, la muerte del hijito tan querido.

Verídica historia quedó inconclusa y sin revisión y así estaba el 24 de abril de 1980 cuando falleció Carpentier. Tan sólo un fragmento de la novela, centrado en la estadía de los Lafargue en España, fue publicado en La Habana por la revista de *Casa de las Américas* en diciembre de 1989.



La Consagración de la Primavera tomó años en componerse y en redactarse, y toda una vida en delinearse. Implicó la revisión y la rememoración total de una vida y su puesta más fiel posible al nivel de la ficción. La reconstitución de todo lo narrado corroboró, y sigue corroborando, el carácter autobiográfico del discurso novelístico de Carpentier. Ante todo esto, quien lee estas líneas se encontró en una situación privilegiada, más posiblemente por mi tesis sobre Robert Desnos que por mi relación personal como documentalista de Carpentier.

La novela cubre cronológicamente varias décadas de las vidas de los personajes Enrique y Vera¹⁹, que son las mismas coordenadas temporales vividas por el propio Carpentier. Forzosamente, el tiempo cronológico abarcado en mi tesis sobre Desnos quedaba incluido en el tiempo novelado. De tal suerte, no poco del material investigativo que utilicé en mi trabajo universitario siguió su camino al escritorio del gran novelista, sobre todo para confirmar toda una serie de datos, de actividades, de libros publicados y leídos, de espectáculos montados, de amigos recibidos en las casas, de detalles a veces sin importancia aparente, pero indudablemente listos para trasvasarse al discurso ficcional por sus particularidades. Así, hay que admitir que mi tesis *Robert Desnos et le Monde Hispanique* pudo ser útil como información para las reconstrucciones de la novela carpenteriana. Sobre todo le sirvió, en lo que ahora concierne para los fines de este seminario, el séptimo capítulo, intitulado “Des deux côtés des Pyrénées”.

Lo primero que tenemos que tener en cuenta es todo aquello que aparece contado en la serie de cuatro artículos titulada *España bajo las bombas*, publicada en la revista *Carteles* entre el 12 de septiembre y el 31 de octubre de 1937, con motivo de la asistencia de Carpentier al Segundo Congreso Internacional de Escritores, en una España en plena Guerra Civil. Esta serie de artículos sirvió de

¹⁹ Véase nuestro artículo “Enrique y Vera en *La Consagración de la Primavera*, de Alejo Carpentier”, en *Hommage à Alejo Carpentier*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, pp. 87-100.

documento principal de la novela. Pero se necesitaban otras pruebas y datos que pudieran servir como detalles. Había que citar canciones de las Brigadas Internacionales y para eso Carpentier insistía en utilizar el “librito rojo” que les distribuyeron durante el congreso, “librito” difícilmente encontrable en Francia, salvo en el gabinete de música de la Biblioteca Nacional, pero fácilmente accesible a través de una reimpresión en facsímil de *Lieder des Internationale Brigaden* o *Canciones de las Brigadas Internacionales*, realizado por encargo de las Brigadas Internacionales y editado por Ernst Busch en Barcelona, en junio de 1938. A través de esta reimpresión pude reconstruir manuscritos de canciones presentes en el “Fondo Desnos” de la Biblioteca Littéraire Jacques Doucet, y pudo Carpentier citar las que deseaba siguiendo la fidelidad de sus textos. Además, añadiendo a lo ya dicho sobre las Brigadas, hay que conceder que Carpentier, que se apasionaba al revivir todo o la gran mayoría de lo que había vivido en ese período capital de su vida, tuvo la oportunidad de codearse con algunos de los integrantes de las Brigadas y que pudo verlos después de la *debacle* de la derrota.

De mi trabajo sobre Desnos destacó Alejo detalles, aparentemente no importantes, que le fascinaban. Por ejemplo, la vez que Evan Shipman le escribió a Robert Desnos el 14 de marzo de 1938, pidiéndole cigarrillos y mantequilla de maní y que le enviara el paquete al servicio de propaganda para la Radio de Madrid, donde había comenzado a trabajar recientemente. Carpentier, que nunca había olvidado este detalle, —que alguien en el frente de batalla soñara con comer mantequilla de maní y llegara a pedirle un envío a un amigo parisino—, estaba impactado con esta prueba de amistad. En todo caso, como sucede con otras novelas de Carpentier, las experiencias vividas resurgen en las novelas y a veces aparecen confirmadas en los documentos más inesperados.

Lo que más resalta de la experiencia española transpuesta en *La Consagración de la Primavera* no es tanto el conocimiento histórico del novelista, conocimiento que podía colmarse fácilmente con numerosos documentos que podían encontrarse y consultarse en mi tesis. Sí lo es más el recuerdo de toda una serie de experiencias y de emociones vividas durante el Congreso de 1937, síntesis para él de todo lo acaecido durante ese período caótico. A decir verdad, *España bajo las bombas* es el ejemplo perfecto de esto. Otro ejemplo, no menos perfecto, pero sí enteramente desconocido, es la carta, hasta ahora inédita, que Carpentier envió a su amigo Georges Ribemont-Dessaignes el 10 de agosto de 1937, que reproducimos parcialmente aquí en traducción española y cuyo original en francés publicaremos, siguiendo la voluntad del propio Carpentier, en el anexo de la edición de *La Consagración de la Primavera* que hará el segundo volumen de la edición de la obra completa de Carpentier en Editions de la Pléiade. Extractos de esta carta dicen así:

Mi querido Ribemont,

[...]Acabo de regresar de España. Es decir, del infierno de Madrid donde viví veinte días. Mi querido Ribemont, cuando le hablaba de España aún no sabía lo que era. Es cien veces peor de lo que nos cuentan los periódicos[...]. Madrid vive bajo el obús; Caen 800 cada día! Por la mañana, por la tarde, por la noche! [...]. Y la vida continúa. Las mujeres son bellas, ¡y están bien peinadas! La vida adquiere allá una magnitud inimaginable. El luto ha sido abolido²⁰ –y hay que comprender lo que esto representa en las costumbres españolas–. Todo hombre que habita Madrid es un héroe [...]. La gente permanece porque quiere. Las salas de cine, los peluqueros, los perfumistas, andan bajo las bombas. Hablé con una vieja –al día siguiente de un bombardeo feroz– que se quejaba de que los obuses “le habían deteriorado sus cortinas”. ¡Cuánto prodigio de fuerza y de arrojo! [...]. Guadalajara está llena de caballos con patas rotas [...]. Brunete huele a muerte a ocho kilómetros[...]. Vi en la calle Alberto Aguilera, en Madrid, a una niña tocando a Chopin en un piano al que sólo que quedaban las teclas de la clave de sol –porque el resto del piano y de la casa habían sido eliminados por un obús–.

Siento, Ribemont, que esta carta será de una incoherencia rara. Pero el caso es que traigo desde España impresiones personales que pueden llenar un volumen [...].

Vd. no sabe el trastorno que este viaje ha podido provocar en mi vida [...].

Hay que dejar atrás a los fanfarrones, a los anarcos, a los llamados anti-conformistas; hay una realidad, Ribemont, España²². ¡El destino del mundo se juega allá! [...]

Perdone el tono lírico de esta carta, pero ahora no puedo hablar de otra manera.

¡No se reciben conmociones semejantes todos los días!

Con todo mi afecto,

Su

Alejo Carpentier

16, Place Dauphine, Paris 1^{er}

Estos extractos de la carta que acabamos de reproducir confirman lo que Carpentier escribió en *España bajo las bombas* y transpuso luego ficcionalmente en *La Consagración de la Primavera*. Las investigaciones que llevamos a cabo confirmaron a su vez lo que se escribió en la novela.



²⁰ Subrayado en el original.

²¹ Subrayado en el original.

Como puede apreciarse, las investigaciones que tuve el honor de hacer para Alejo Carpentier, que fueron múltiples, confirman el método que el gran escritor cubano utilizaba para la composición de sus novelas. Pasaba de los escritos documentales y de sus propios artículos y crónicas a sus lecturas con la mayor facilidad, y viajaba a través de los siglos y de los espacios sin reflexionar sobre lo que esto, que podría llamarse una “movilidad” singular, podía conllevar. Esto puede observarse en todos los innumerables temas que abordó en su larga carrera de escritor, de musicólogo, de periodista. Ninguno de los aspectos de la cultura que abordaba y que solía hacer suyos entraba en contradicción o en conflicto con los otros. Todo funcionaba en la más armoniosa y asombrosa simbiosis.

Su visión de España fue siempre la misma. Se mostró siempre consecuente con todo lo que admiraba de ese país, que lo enriquecía –así lo decía– por la gran variedad y, a la vez, unidad de su cultura. Cuando tuvo que criticarla, la criticó. Y cuando pudo, y esto fue con frecuencia, la quiso, como quiso a tantos de sus amigos españoles, que conservó por largos años, y cuya pérdida sufrió en la más grande dignidad. Sobre estos amigos, que simbolizaban para él la grandeza de España, escribió noblemente, deseando así preservar aquello que más podía defender: el recuerdo de ellos. Y en casos excepcionales, pudo preservar su voz.

En 1989 la editorial francesa Gallimard recibió el llamado de una persona desconocida que alegaba tener una serie de documentos de Carpentier, encontrados en una vieja maleta perdida, desde 1939, en el desván de una casa en medio de un campo de Francia. Una vez más me tocó exhumar documentos y asociarlos a la totalidad de las obras de Carpentier. De estos documentos de la maleta, muchos de los cuales pasaron a La Habana, se hablará algún día con más detalle. En París se quedó una serie de discos viejos, empolvados, rasgados, casi destruidos, que me tocó identificar siguiendo el llamado de un técnico de la *Radio France* especializado en la restauración de discos viejos. Salvando lo poco que quedaba de esas ruinas, él con sus implementos y yo con mis papeles, que tanto explicaban y aclaraban las incógnitas, logramos identificar algunos de lo que llamaré hoy “documentos sonoros”.

Uno de ellos, que he guardado por muchos años buscando el momento idóneo para hacerlo público, merece, en las circunstancias actuales de este simposio internacional, ser difundido hoy. Pero antes hay que explicar su génesis.

En varias ocasiones Carpentier me había hablado de una serie de discos que había grabado con voces de los escritores leyendo sus propias obras. Un artículo suyo publicado en la revista *Carteles* el 6 de agosto de 1939²², anuncio prematuro y falso de su muerte, que fue realmente en 1942, confirmaba lo que me había

²² En el anexo final se ofrece íntegro el artículo. Véase ahora nuestra edición francesa en Alejo Carpentier, *Essais littéraires*, Paris, Gallimard, Arcades, 2003. El artículo “La mort de Miguel Hernández” en pp. 108-114.

contado en el caso de un amigo español al que mucho apreció: el gran poeta Miguel Hernández. En aquel momento Carpentier escribía:

Por aquel entonces, disponiendo de las máquinas de mi estudio, yo no perdía una oportunidad de “poner en conserva” la voz de los grandes poetas contemporáneos. Había editado los poemas de *Guernica y Madrid 1937*, de Paul Eluard. Había guardado en mis gavetas las voces de Langston Hughes, Rafael Alberti, José Bergamín, Octavio Paz, Pablo Neruda y otros [...]. Al saber que Miguel (a quien había conocido en Madrid bajo las bombas del año anterior) estaba en París, lo invité a que grabara un disco.

Era la primera vez que el expastor de cabras veía un estudio consagrado a estos trabajos. Todo lo maravillaba: las máquinas, los micrófonos, los amplificadores, los tonemesser²³ que permiten ver la voz, los pomos de cristal en que la escoria filiforme de los discos se entrega a danzas fantásticas, al ser enmarañada por aspiradores. Miguel reía como un niño al ver funcionar los aparatos destinados a producir ruidos. Al oír un balido produciéndose en una caja misteriosa, exclamaba:

-¡El borrego!...

Entendido en la materia, hallaba que las cabras mecánicas de mi estudio no eran del todo exactas.

-¡Si hubieses venido a Orihuela!... ¡Allí eran de verdad!...

Por fin, Miguel se detuvo ante el micrófono. Se encendieron las luces rojas. Se encendieron las azules. Y el poeta comenzó a declamar, con su voz maravillosa y su acento aldeano, las estrofas de la *Novia del Soldado*...

Este disco no se llegó a editar. Pero conservo el original, único ejemplar, junto a mis papeles más preciados. Trataré de hacer algunas copias de él, que regalaré a los que fueron amigos del poeta.

¡Cuerpo presente! ¡Único retrato viviente que nos queda de esa voz que simbolizó, por su masculinidad, la vida misma de Miguel Hernández!

Hoy, en este seminario, podemos los aquí presentes escuchar la grabación inédita, única, que hizo Alejo Carpentier de Miguel Hernández leyendo su poema *Canción del esposo soldado* y la voz de ese gran poeta que quizás nadie aquí había escuchado antes.

²³ Subrayado en el original

Apéndice







Portada de la revista *Carteles*, en que se publicó el artículo reproducido a continuación

LA MUERTE DE MIGUEL HERNÁNDEZ

POR ALEJO CARPENTIER

Miguel HERNÁNDEZ, el gran poeta español, fue fusilado el jueves 14 en Madrid, por sentencia de un consejo de guerra. Delito: haber sido miliciano en la guerra. Con Miguel Hernández y Federico García Lorca perdieron las letras españolas sus dos primeros poetas jóvenes.



Miguel HERNÁNDEZ.

"Si me muero que me muera con la cabeza muy alta. Muerto y veinte veces muerto, la boca contra la grama, tendrá aprendidos los dientes y descida la barba".

MIGUEL Hernández ha muerto. Ha muerto agrietando los dientes, la boca contra la grama. Pero no era aquella muerte la que él estaba dispuesto a aceptar, con altanero fatalismo... En otros versos, nos había explicado, como podía morirse "con la cabeza muy alta".

Los quince y los dieciocho, los dieciocho y los veinte... Me voy a cumplir los años al fuego que me reguere, y si reuena mi hora entre de los doce meses, lo cumpliré bajo tierra. Yo trato que de mí queden una memoria de sol y un sonjito de valiente.

Memoria de sol y sonjito de valiente acompañaban ya en vida la historia contemporánea de Miguel. Perdonado cien veces por la instrucción, curtido por el sol de las frentes, el poeta cantó magníficamente en las trincheras, viendo el pardo uniforme de los milicianos. Canciones de vida y muerte, de júbilo y luto, que adquieren ahora, ante un cable secuestrado, singular relieve dramático:

*¡Qué sencilla es la muerte;
¡qué sencilla,*

pero qué injustamente errada!
No sabe andar despacio, y
cuando menos se espere su
turbia cuchillada.

De la *Hoja* a García Lorca son años vivos dramáticamente proféticos:

Como si pasara con tu sombra
paseo con la mía
por una tierra que aljofombra,
que el ciprés apetece más
(sombra).

Rodeo mi garganta tu agonía
como un hierro de horas
creando una habida funeraria.
Ya sabes, Federico García
(Lorca),
que soy de los que poesa una
(muerte diaria).

El cable ha muerto. Tres años exactamente después de fusilado el poeta de Yermos, Miguel Hernández ha caído bajo las balas de un pelotón ejecutor. "Veinte veces muerto" por veinte balas, se ha desplomado, "la boca contra la grama", en el patio de una siniestra prisión madrileña.

Miguel, que ha vivido con la cabeza muy alta, sólo puede haber muerto con la cabeza en alto: los cadáveres cuyos ojos de niño reflejaban la limpidez de una conciencia sin ramoramientos.

Joan Cortáez Hamaba a Raymond Radiguet "el milagro del Maru". A Miguel habría podido

llamársele "El milagro de Orihuela", porque su caso constituye una excepción dentro de la historia de una literatura (excepción que tiene un precedente en la literatura inglesa del siglo XVIII): Miguel Hernández fue poeta antes de aprender a leer y a escribir.

Hijo de humildes pastores de cabras, trabajó desde niño en el cuidado del ganado y en el cultivo de la tierra... Las toscas canciones que surgieron de sus labios, en los primeros años de su vida, justifican estas frases dirigidas por él a Vicente Aleixandre, en la dedicatoria de "Viento del pueblo": "A nosotros, que hemos pasado poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida, junto a todos los hombres..."

Miguel Hernández había nacido poeta entre todos los hombres. Aprendió a escribir su nombre en la escuela pública de Orihuela, y, a pesar de que los primeros libros que cayeron entre sus manos eran detestables folletines por entregas, de los que pueden ser el pastor de cabras halló, por instinto, el camino que habría de conducirle a las más puras fuentes de la poesía castellana. Devoró las obras de los clásicos españoles en un ciripio obrero de su pueblo. Comenzó, por un feliz azar, poemas de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Y un buen día publicó una serie de octavas reales, escritas bajo la influencia poética y aprieta de Góngora.

Miguel Hernández no había cumplido veinte años, cuando José Bergamín publicó su primera obra seria, un auto sacramental, en *Crus y Raya*. Los jóvenes poetas de Madrid comprendieron que había "nacido un poeta entre todos los hombres". Un poeta, por instinto. Un poeta auténtico. Un poeta que podría escribir un día: "Nuestro elemento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es estar en las manos del viento". En 1936, Miguel Hernández, instalado, obligado, publicado. El aspecto milagroso de su aparición en el firmamento de las letras españolas, le confirió la categoría de héroe poético del día.

Pero el éxito no modificó en nada el carácter de Miguel. En la *Cerecería* de Corveas, junto a Federico García Lorca; en la casa de Pablo Neruda, una de las más hermosas jaraneras; en el estudio de Rafael Alberti, precedido por los inquietantes dibujos de Alberto—esculter en barro de Castilla—Miguel Hernández escribiendo el pastor de cabras, hijo de pastores de cabras, de los campos de Orihuela.

*¡Cuántos siglos de costumbre,
los pies y las manos presos,
sol a sol y luna a luna
pesen sobre vuestros huesos!*

Miguel Hernández había nacido con el cutis de campesano de los campos. Ignorante de coquetaría, llevaba cortísimo un pelo espeso que ningún peine habría sabido domar. Manos anchas, manos de labriego.

*Estas concinas mansas, ocultas
las reviste una piel de impen-
sable correa,
y son inagotables y pesadas
de vida y de riqueza...*

Miguel no era elegante. Prefirió a cualquier indumentaria retorta, el rudo pantalón de pana de las campesinas, y sus al-pargatas levinianas, con ocho cordones negros, que habrían de

ser el calzado de campaña de los primeros milicianos.

Pero dos cosas resultaban inolvidables en el poeta: la limpidez de su mirada clara y el timbre varunil y profundo de su voz.

Ena voz la ha aprendido. La tengo aquí, en La Habana, en mis manos.

A principios de 1938, Miguel Hernández llegó inesperadamente a París. Desde los primeros instantes de la guerra, el poeta se había alistado en el 30 regimiento:

*Pobres las hazañas al campo,
estas las hazañas que tienen
los guerreros jóvenes
y el calor del suelo.*

*Sempre que no se desborde,
juventud que no se extingue,
ni se apague, ni se fustigue,
ni reluce, ni florece...*

Había trabajado en la construcción de fortificaciones. Ahora, destinado a minaría, había sido enviado en la brigada del "Compañero"... Para importarle un día un momento, y a su regreso momentáneamente a los cotidianos peligros del frente, el Gobierno republicano le había nombrado delegado a un Congreso Internacional de Arte Dramático.

Por aquel entonces, disponiendo de las máquinas de su estudio, no no perdía un oportuno momento para "construir" la voz de los grandes poetas contemporáneos. Había editado los poemas *Guerra y Madrid 1937*, de Paul Éluard. Había traducido en más de veinte volúmenes las obras de Langston Hughes, Rafael Alberti, José Bergamín, Octavio Paz, Pablo Neruda y otros... Al saber que Miguel el que había conocido en Madrid, repentinamente el año anterior, estaba en París, lo invitó a que grabara un disco.

En la primera vez que el ex pastor de cabras veía un estudio de grabación, se sorprendió. Todo en él le parecía nuevo: las máquinas, los micrófonos, las amplificadores, los consumidores que permiten ver las voces, los poemas de cristal, que la especie humana de los tiempos modernos ha inventado, al ser comparada por admiradores. Miguel veía como un niño al ver funcionar los aparatos destinados a producir ruidos. Al oír un ruido producido en una caja metálica, exclamaba: —¡El barajón!

Entendido en la materia, hablaba que los cables suenan de un estudio no eran del todo sencillos.

—¡El barajón! ¡El barajón!

Por fin, Miguel se sentó ante el micrófono. Se encendieron las luces rojas de encendido de las grabaciones. Y el poeta comenzó a declamar, con su voz maravillosa y su acento alemán, las estrofas de la *Noche del Soldado*:

*Sobre las ciudades feroces en
el cielo,
sobre los muelles muertos sin
frescos y sin fust
le quiero, y le quiero hacer
(con todo el pecho
hacia en el pecho, espeso...*

Este disco no se llegó a editar. Pero conservo el original, tal como es, junto a mis poemas más preciados. Trataré de hacer algunas copias de él, que regalaré a los que fueron amigos del poeta.

¡Corpo presente!... ¡Único retrato viviente que nos queda de un voz que alumbra, por su masculinidad, la vida misma de Miguel Hernández!...

OCTUBRE

ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS

3

Agosto-Septiembre, 1933

SUMARIO: Calendario revolucionario: Agosto. Lenin, la literatura y el año. Puertas adentro, Octubre. ¿Quién, quién ha sido?, Emilio Prados. Retrato de un suicidado, Alejo Carpentier. Canciones de los negros de Norteamérica. Yo también... Langston Hughes. Esto no es la Edad Media... Himno de las bibliotecas proletarias, Salas Vía, Rafael Alberti. Duro, Ricardo del Olmo. Carta a los camaradas del Sur, Langston Hughes. Ensayo del individualismo burgués, Konrad Wolff. El individualismo y la revolución, A. Lunacharsky. Huelga en el puerto, María I. León. (Viva México) Literatura juvenil. Puertas afuera, Octubre. Crítica. Notas. Ensayos.

Fotos. Dibujos interiores de Kierke

Correspondencia: Cadáver de Anzures, jefe de la partida de la guerra de Michoacán. India mexicana.

Correspondencia: Puente de Sevilla, Miguel Prieto.

Madrid



Cubierta de la revista *Octubre*, donde se publicó el texto reproducido a continuación

Calendario revolucionario

Agosto

1	Se derrumba el poder soviético de Hungría	1919
	Nace el naturalista Lamarck	
2	Alemania envía su ultimatum a Bélgica	1914
3	Congreso universal de los clericales en Lausana	1927
	Es abolido en Francia el derecho feudal	1789
4	En Alemania la social democracia vota el crédito de guerra	1914
5	Muere Federico Engels	1895
6	III Congreso en Zurich de la II Internacional	1893
	Musica general en Moscú	1905
7	Primer cablegrama de Europa a América	1858
8	El Ejército rojo de China, conquista Echan-sha	1930
9	Se celebra en Copenhague un congreso femenino internacional	1906
	Muere el naturalista Ernest Haeckel	1919
10	Se hunde la monarquía francesa	1792
11	Publicación del decreto sobre nueva política económica de la U. R. S. S.	1921
12	El Ku-Klux-Klan ataca el campamento infantil del Socorro Obrero de New-York	1930
13	Nace Carlos Liebknecht	1871
14	La social-democracia entra a formar parte del ministerio de la guerra francés	1914
15	Nace Napoleon Bonaparte	1769

Canciones

de los negros

de Norteamérica (*)

De la revolución cubana

Retrato de un dictador

1

Quiero ir al cielo
y sentarme en la silla de los ángeles.
[geles.

Quiero ir al cielo
y comer lo que comen los ángeles.

Cuando llegue al cielo,
me voy a descansar.
Yo a mi Dios
haremos lo que nos dé la gana.

2

La razón porque yo sigo cham-
beando.

¡Ay! La razón porque sigo cham-
beando.

¡Ay, Señor! La razón porque si-
go chambeando:
Hotkeke caliente y café bien
[fuerte.

Hotkeke caliente y café bien
[fuerte.

¡Si señor! Hotkeke caliente y
[café bien fuerte.

¡Ay, Señor! Hotkeke caliente y
[café bien fuerte:

La razón porque yo sigo cham-
beando.

3

La señora en la casa grande,
mi mamá en el patio.
La señora con sus blancas manos
[dobladitas,
mi mamá trabajando duro.

El patrón paseando en su ca-
ballo,
los negros trabajando como bue-
yes.
El patrón durmiendo durante el
día,
los negros arando la tierra.

(*) Nota en la página 20.

Banderas y estandartes. Clamores y bandas de música... Cuatro mil burgueses vestidos de dril blanco, avanzando con ritmo lento, desembocaban por la calle de Colón y pasaban ante el edificio macizo de la Henry Clay Co.—donde eran explotados algunos centenares de obreros tabacaleros cubanos—para desfilar en cortejo delirante bajo los balcones del Palacio y rendir homenaje al general Gerardo Machado y Morales, presidente constitucional de la República de Cuba... ¡Viva Machado! ¡El hombre que el pueblo necesitaba! ¡El salvador del país! Hacia apenas un año que había tomado posesión del poder, y ya se estaba proyectando la erección de su estatua. Era presidente de honor del club más "aristocrático" de La Habana. Tenía corte mundana en el Yacht Club. Y, siendo casi analfabeto, había sido proclamado "doctor honoris causa" de la Escuela de Derecho, por unos cuantos juristas ávidos de prebendas... también "honoris causa". Machado era un hijo que enorgullecía a sus padres. Allí en Camagüey, los viejos podían llenarse la boca hablando de "mhijo presidente". Pronto les llegaría la hora de ser explotados por aquel vástago aprovechado, porque la mitología del "buen hijo" suele impresionar a muchas almas cándidas... El padre murió a tiempo para que Machado pudiese exhibir un dolor espectacular, y declarara, con la mano alzada sobre la tumba fresca:

—¡Juro por los restos de mi padre, que jamás aceptaré que se me reeija!

Pero como los negocios de Machado requerían su presencia en los Estados Unidos, el presidente asiste en New York a un banquete ofrecido por los financieros de Down Town. Y como le es necesario tomar la palabra, afirma que "gobierna con mano de hierro" y que, gracias a él, "las revoluciones han terminado para siempre en Cuba". Y confiesa que tiene el proyecto de continuar en el poder, al terminarse su período presidencial, mediante una prórroga de mandato o una reelección.

A lo cual responde Thomas W. Lamont, representante de la Casa Morgan:

—Poco importan los medios. Lo único que deseamos es que tan buen administrador permanezca largo tiempo en el poder".

Brindis. Champagne. ¡Hurrah! ¡Mister Machaido!... El presidente regresa a Cuba. Su compinche Carlos Miguel de Céspedes, Secretario de Obras Públicas, le ha construido una pasarela histórica, de madera tallada, que habrá de conducirlo desde el puente del vapor hasta la puerta del palacio presidencial. Banderas y estandartes. Clamores y bandas de música. ¡Sigue la fiesta!... Cuatro mil burgueses vestidos de dril blanco... Ocho mil... "Las fuerzas vivas"... "Las corporaciones económicas"... Los niños de las escuelas municipales, agitando palmas de Domingo de Ramos... Los empleados públicos, movilizizados por sus jefes... ¡El Unión Club!... ¡Oh tú, Machado!... Mientras los cortejos desfilan interminablemente, el jefe de Estado asiste a una exhibición de otra índole en los íntimos salones palaciegos. ¡Exhibición menos monótona, en verdad! Hay un "pundonoroso caballero" que viene a ofrecerle su esposa, a cambio de una "misión en el extranjero". Un "cumplido funcionario" que exalta los atractivos de su hija adolescente. Una "señora respetable" que tiene la ventaja de poder brindar simultáneamente las tres niñas de sus entrañas a la paternal codicia del señor presidente. Y el mismo desfile se invierte: para emplear un lenguaje más directo, las mujeres deciden venir por su cuenta. Al menos la mercadería está a la vista. Con solo alargar una mano y dictar un nombramiento para el amante esposo, o crear una simple plaza de "agente confidencial" a favor de la interesada, el presidente puede palpar materia cabal. Y si se cansa demasiado pronto, ahí están sus fieles ayudantes—, el teniente L. o el teniente R.—para saborear los restos del banquete. Machete (ya el pueblo comienza a designarlo



* El blanco usa el látigo,
el blanco tiro el gatillo;
la tierra es para el blanco,
el cielo para el negro.



Los blancos apuntan
a cualquier punto del cielo;
el negro tonto estira el pescuezo
para ver lo que hay allí.



Mientras el negro esta ocupado
con la Biblia y sus oraciones,
los blancos se están llevando
toda esta tierra.



El blanco usa el látigo.
el blanco tira el gatillo.
pero fueron Jesús y la Biblia
los que hicieron de negro un es-
[clavo.

por este nombre) se compra un yacht. Organiza unas "pesquerías" fabulosas que toda La Habana comenta en voz baja. Pesquerías en que nacen condecoraciones, misiones, nombramientos, y envíos especiales a Europa para estudiar el cultivo del arroz o la posible importación de vacas de Jersey a Cuba... mientras, aquellas señoras se bañaban desnudas en las ensenadas, a la luz de la luna, bajo la complacida mirada del presidente, cuyo rostro, cubierto de erupciones y manchas sospechosas, recuerda las fotografías astronómicas que muestran los cráteres de la luna. "¿Qué hora es?", pregunta de pronto el Primer Magistrado. "¡La que usted quiera, General!", responde uno de los favoritos... Y a la mañana siguiente, Monseñor Ruiz, Arzobispo de La Habana, terminará un sermón pronunciado en la Catedral de La Habana con estas palabras:

—Hijos míos... Dios en el cielo y Machado en la tierra... (1).

Está claro que cuando un señor arzobispo, en plena catedral, bajo la cúpula de un púlpito jesuítico le hace a uno émulo de Dios, es necesario justificar la imagen de alguna manera. Ya no bastaban las banderas y estandartes, ni los homenajes de las corporaciones económicas, ni los títulos de "doctor honoris causa". Era necesario demostrar que se estaba a la altura de las circunstancias. Había que tomar la palabra. Pero esto no era obstáculo. Ya Machado tenía sus discursos preparados. El primero estaba dedicado a los "intelectuales":

"Yo sé que me falta la preparación necesaria. No soy sino un simple patriota. Carezco de cultura. Pero cada día estudio. Leo. Me instruyo, etc., etc., etc."

(Y como un eco, los aparatos de radio anunciaban cada día:

—El General Machado se ha levantado a las cuatro de la madrugada, para leer las Tragedias de Esquilo...

—El General Machado está meditando los discursos de Cicerón...

—El General Machado está estudiando a Maquiavelo...

—El Maquiavelo le había sido prestado sin duda, por Orestes Ferrera, eminencia gris de aquella corte sin precedente).

Y Machado decía a los obreros:

"Soy el primer obrero de la República. Vengan a someterme sus probelmas. Yo quiero a los obreros... Cuba está en una situación floreciente. Sólo los vagos y los jugadores no encuentran trabajo en esta isla..."

Pero durante un viaje efectuado por Machado poco después de pronunciado este discurso paternal, los obreros adornaron las estaciones en que debía detenerse el tren del presidente, con unas banderas en que se leían inscripciones de este género:

"MACHADO, LOS VAGOS Y LOS JUGADORES TE SALUDAN".

Y el texto era subrayado por un friso de esqueletos, que representaba a los centenares de hombres sin trabajo que podían hallarse en cualquier pueblo azucarero cubano.

Mientras las manifestaciones desfílában ante el Palacio y Machado gobernaba desde su yacht-gineceo, el proletariado cubano vivía una de las eras más trágicas de su historia. Era cierto que la crisis mundial había mermado de modo ruinoso el comercio azucarero—, situación agravada por la competencia librada por los remolacheros yanquis. Era cierto que los tiempos eran inclementes para un país monoproductor. Pero era cierto también que Machado no había tomado medida alguna para defender los intereses del campesino y del obrero cubanos. Los centrales azucareros americanos seguían importando braceros de Jamaica y Haití—negros de hábitos primitivísimos, carentes de las necesidades más elementales, y que consentían en trabajar en los campos o en las casas de calderas por unos jornales que apenas bastaban al obrero cubano para comer malamente una vez al día. Y en los pocos ingenios que les abrían sus puertas, el "guajiro" tenía que resignarse a ser pagado en vales canjeables por mercancías—operación inicua que hacía regresar el jornal a manos de los patronos, por conducto del almacén de viveres de la empresa explotadora

(1) Al escribir estas líneas me asalta el temor de que el lector pueda creerlas exageradas por un prurito de deformación literaria. Aquellos que han vivido en La Habana por los años de 1926 a 29, podrán decirnos que es bien pálida ante la realidad, esta evocación de una era de desvergüenza y prostitución colectiva

5

*Me fui a Atlanta
por primera vez;
el blanco come la manzana,
el negro espera la pepita.*

*Me fui a Charleston
por primera vez;
el blanco duerme en colchón de
[plumas,
el negro en el suelo.*

*Me fui a Raleigh
por primera vez;
el blanco se viste de traje alegre,
el negro de "overol".*

*Me fui al cielo
por primera vez;
los blancos sentados en la silla del
[Señor
echaban los negros abajo, al in-
[fierno.*

6

*Ah-hhhhh, nene,
ru-ru-ru;
duerme, nenito,
para que seas grande y fuerte;
quizás tan fuerte
que tendrás, como los blancos,
todas las cosas bonitas.
Ah-hhhhh, nene,
ru-ru-ru;
duerme, nenita*

Ante semejante situación, el campesino criollo, descendiente de español, de negro o de isleño, prefería permanecer con los brazos cruzados en su vivienda de hoja de palma, mascullando rencores que hallaban forma concreta en una canción cuyas palabras resumen toda la tragedia azucarera de Cuba:

Yo no tumbo caña,
Que la tumben el viento,
O que la tumben las mujeres,
Con su movimiento...

Pero el obrero, el trabajador de las ciudades, menos fatalista, dotado de una noción de justicia, imprecisa todavía aunque capaz de llevarlo ya a una acción violenta, intentaba promover huelgas, movimientos de protesta, manifestaciones, contra la explotación que era propiciada en todos los sectores—agrícolas o industriales—por el propio Machado, sostén, aliado o accionista, cuando no propietario, de cien empresas capitalistas... En aquellos días, también aparecieron cortejos por la calle Colón, llevando banderas y estandartes. Se oyeron clamores. Pero el Jefe de Estado no exhibió su rubicunda faz en el balcón mayor del Palacio. ¡Aquellos clamores eran desagradables! Las banderas y estandartes ostentaban inscripciones que hablaban de *hambre, miseria, reivindicaciones*, y otras cosas propias de "vagos y jugadores"... Las manifestaciones fueron disueltas a planazos de machete. Y Machado, conociendo uno de esos instantes de inspiración en que nacen las ideas geniales, declaró:

"Soy el primer obrero de la República. Y por lo mismo no toleraré que los honrados y laboriosos obreros cubanos sean engañados por unos cuantos agitadores comunistas, extranjeros, en su mayor parte... ¡Perseguiré sin piedad a los comunistas!..."

Por primera vez la palabra *comunismo* había sido pronunciada por el presidente. Término terrible, a cuyo conjuro comenzaron a prepararse celdas de excepción en las prisiones y se abrieron las puertas de las mazmorras militares, mientras los tiburones del Morro se restregaban jubilosamente las aletas y ejercitaban sus triples dentaduras, en espera de las víctimas que no tardarían en caer, a media noche, desde las troneras de las fortalezas, con el lomo agujerado a bayonetazos. Por lo pronto todos los gremios obreros fueron disueltos, al propio tiempo que se decretaba la clausura de la Universidad Popular y de los centros sindicales. Todo enemigo político del presidente, todo opositor, todo obrero que protestara contra una baja de jornales, era perseguido, preso y fichado. Centenares y centenares de comunistas desfilaban cada semana por las oficinas de examen antropométrico de la policía judicial. ¡Monsieur Bertillon tenía que vérselas con la III Internacional entera! La construcción del Presidio Modelo de la Isla de Pinos fué apresurada, porque ya no cabían comunistas en las cárceles y castillos de La Habana (1).

Machado se complacía ya en oírse llamar *Dictador*. La reforma de la constitución, prometida en el famoso banquete de Wall Street, era un hecho. Proxogado su período presidencial, pensaba hacerse reelegir—a pesar del juramento teatral pronunciado sobre los huesos de su padre... Y como algunos periodistas y escritores imprudentes se habían permitido publicar, por aquellos días, algunos comentarios desagradables contra otros tiranos de América y contra Mussolini, Machado creyó oportuno cortar drásticamente toda propaganda de esta índole, declarando:

"Los pueblos más civilizados de la época actual han comprendido que el único gobierno posible es el de uno solo. Por ello florece la dictadura en todo el mundo. No quiero más campañas antiimperialistas. ¡Yo soy imperialista!"

Sobre esta rotunda frase, se inició en Cuba la era del terror. Era tan rica en episodios horribles que, a menos de escribir un volumen entero, sólo pueden citarse los principales. Asesinato de Armando André, periodista cubano, porque había denunciado en su periódico el escandaloso negocio realizado por Machado con una compañía de contratistas en quiebra, cuyas acciones fueron adquiridas por el presidente, en vísperas de que la adjudicación oficial de los trabajos de la *carretera central* multiplicara vertiginosamente el valor de dichas acciones. Asesinato de los 57 trabaja-

(1) En 1927 éramos 92 presos en una sala común de la cárcel de La Habana, en que sólo cabían normalmente 40 hombres.

7

Si matas un pollo.

guárdame la cabeza;

parece que el dinero

cree que yo estoy muerto.

Si matas un pollo,

guárdame el pecho;

¡ay!, mi pobre cuerpo

ya se cue por mi chaleco.

Si matas un pollo,

guárdame un ala;

cundo crees que estoy trabajando.

no estoy haciendo nada.

Si matas un pollo,

guárdame las patitas;

cundo crees que estoy ganando,

sólo en la calle ando.

Si matas un pollo.

guárdame una pluma:

la voy a roer,

si no hallo algo mejor.

Si matas un pollo.

guárdame el corazón.

¡Ay!, Señor. con la barriga tan

ni para un pedo tengo.

dores canarios, falsamente acusados de haber secuestrado a un rico propietario. Clausura de la Universidad, que se había vuelto un foco de agitación opositora. Asesinato de Claudio Brouzon, obrero cuyo brazo derecho, fué hallado en el vientre de un tiburón, tres días después de haber sido arrestado por la policía en la puerta de su casa. Asesinato de Alfredo López, arrojado al mar con un lingote de plomo atado al cuello. Tortura y asesinato del obrero chino Wong. Muerte de Alfredo Rodríguez "el españolito", ahorcado con un trozo de alambre, en plena calle de Santiago. Asesinatos cotidianos, tan numerosos que ya se hace imposible enumerarlos cronológicamente. Y, en 1929, asesinato de Julio Antonio Mella, uno de los dirigentes más puros que haya producido la juventud cubana.

Con Rubén Martínez Villena—hoy retirado en un sanatorio del Cáucaso—, Julio Antonio Mella representó en Cuba el tipo del leader comunista surgido de la Universidad. El caso merece que nos detengamos en considerarlo. En América, desde la época de las guerras de independencia, la Universidad ha ejercido siempre una influencia sobre los movimientos revolucionarios. Lejos de ser un centro de exaltación "aristocrática" de la cultura, ha tenido sorprendente virtud de poner las clases burguesas y pequeño-burguesas en contacto con el proletariado. Y digo "sorprendente virtud", por lo mismo que sobran razones para desconfiar de esas clases. El contacto suele ser efímero, y lleno de decepciones para la masa que ha confiado en sus resultados: Pero en Cuba, al menos, el hecho se ha verificado con asombrosa constancia. Para mencionar un antecedente histórico, debe citarse el de Juan Pablo Lafargue, yerno de Marx, y teórico valioso del marxismo, hijo de una mulata de Santiago, que se evadió de una clase pequeño-burguesa para consagrarse totalmente a una lucha bastante ajena a su filiación. A partir de 1922 las relaciones entre la Universidad de La Habana y las agrupaciones obreras se estrecharon considerablemente, gracias a Rubén Martínez Villena y a Julio Antonio Mella, animadores de la Universidad Popular, y primeros divulgadores conscientes de una ideología de la que sólo se tenían, entonces, nociones harto imprecisas. Después de ser encarcelado varias veces por Machado, Mella sostuvo una heroica huelga del hambre, hasta obtener que se le desterrara. Y como en México prosiguió una campaña encarnizada contra la tiranía machadista, el dictador lo hizo asesinar en plena calle, por dos agentes provocadores, cómplices del Embajador de Cuba, Fernández Mascaró. A pesar de que el asesinato intentó disfrazarse de crimen pasional, pocos días después la Embajada de Cuba en México era apedreada por los estudiantes. Y por la misma fecha, centenares de carteles fueron pegados en los muros de París, denunciando el último hecho de guerra del "criminal sin fronteras".

La represión iba cobrando proporciones mitológicas. Ya los asesinatos aislados perdían importancia, ante las matanzas colectivas. Los obreros eran exterminados por grupos. Familias enteras quedaban diezmadas. Arsenio Ortiz, gobernador militar de Santiago, (a quien Machado, en agradecimiento de sus servicios, nombraría más tarde Jefe de Operaciones contra los insurrectos de Camagüey), hizo más de cuarenta víctimas en menos de un mes. Los estudiantes muertos se contaban por decenas. En la Cabaña, en el Castillo de Atarés, en la fortaleza del Príncipe, en el Presidio Modelo, la "ley de fuga" (sin intento de fuga, por supuesto) era de uso corriente. Para "hacer hablar" a los presos, se habían inventado numerosos suplicios, en que la baqueta y la bayoneta acabaron por parecer insuficientes. Se aplicó el "tortol", se atravesaron agajas en las partes más sensibles del individuo, se inventó un sistema de extrangulación por etapas, sin mencionar los fieles tiburones, aliados de Machado, que se encargaban de suprimir limpiamente a los "comunistas", y más ahora que el Dictador había firmado un decreto prohibiendo la pesca de escuelas, por temor de que se hallaran demasiados restos humanos en sus vientres (sic).

—¡Molestame a Fulano!, recomendaba el presidente a alguno de sus jefes de presidio, cuando creía posible arrancar algunos informes a la víctima.

Y les alaridos del "moleestado" no tardaban en cundir por la prisión sembrando el miedo en las galeras de presos políticos.

El terrorismo fué una consecuencia lógica de los métodos de repre-

La ropa toda rota,
 los dedos saliendo del zapato;
 no hay trabajo
 por ningún lado.

Tengo hambre y frío.
 y ninguna parte donde irme;
 en mi casa
 todos cierran la puerta.

Ser pobre
 es bastante triste;
 ser pobre y negro,
 ¡ay!, es más que triste.

Ya mi madre se fué.
 y mis amigos también;
 Señor, estoy solo,
 y no sé qué hacer.

Escúchame, Señor,
 ¡déjame ir!
 ¿Cuándo, Señor?
 ¡Ay, Señor! ¿Hasta cuándo?

(Traducción de Abel Mena)

sión machadista. Cuando Alpizar, joven leader universitario, cayó abatido a balazos por un detective, las bombas comenzaron a explotar en todos los barrios de La Habana. Una asociación secreta, el A. B. C. con ramificaciones en todas las clases sociales de Cuba, empezó a actuar directamente contra la policía y los defensores de la tiranía machadista. Asociación integrada por células de diez individuos, multiplicables hasta el infinito, y casi sin contacto las unas con las otras. Los miembros del A. B. C. se transmitían órdenes por medio de una clave que la policía cubana no pudo descifrar jamás, y publicaban mensualmente un boletín—*Denuncia*—en que se ofrecían las señas y filiación de las personas que debían ser matadas en días próximos. Las ejecuciones se verificaban implacablemente. El emplazado moría acribillado por millares de perdigones, tirados con escopetas de cañón recortado. El procedimiento era de una eficiencia absoluta, ya que la perforación de una sola bala no siempre suele ser mortal, mientras que una descarga de plómos menudos, dada en el tórax o en el vientre, resulta siempre expedita. De este modo fué muerto el Capitán Calvo, jefe de los "expertos" de La Habana. Así perecieron policías, detectives, agentes confidenciales, y espías machadistas. Y así también, Clemente Vázquez Bello, Presidente del Senado, ametrallado en plena ciudad, al pie del Hotel Nacional. Antes de matarlo, los terroristas habían cavado una mina debajo del panteón de familia de los Vázquez Bello, colocando en ella sesenta kilogramos de dinamita. Esa carga estaba destinada a explotar cuando todos los miembros del gobierno, con Machado a la cabeza, se encontraran congregados sobre la tumba, escuchando la oración fúnebre, grandilocuente y protocolar. Pero el Presidente del Senado fué enterrado en Santa Clara, por voluntad de sus familiares, y sólo algunos días después se hallaron, casualmente, los alambres que debían hacer funcionar la máquina infernal.

Los atentados contra Machado se multiplicaban. Pero cada vez el dictador escapaba a la muerte, con una suerte que sólo podría compararse con la de Leguía o Estrada Cabrera. El día en que el presidente no se bañaba, una bomba explotaba en su baño. El día en que los terroristas lo esperaban frente a la casa de su querida, el presidente no acudía a la cita. Comprendiendo la inutilidad total de proclamarse "el primer obrero de la República", Machado reducía gradualmente el círculo de sus confidentes. Fuera de los Jefes Militares, del General Herrera, de Pepito Izquierdo, del gran canalla, rector de la Universidad, Averhoff, sólo un hombre era capaz de infundirle valor y hallar justificaciones sutiles para los peores asesinatos: Orestes Ferrara. Condotiero italiano, aventurero de la guerra hispano-americana, ex embajador de Cuba en Washington y ahora Secretario de Gobernación, este personaje dúctil y artero, inteligente culto, comentador de Maquiavelo, defensor de los Estados Unidos y de sus derechos de intervención en la Farsa-Conferencia Pan-Americana del año 27, era para Machado el más perfecto paño de lágrimas. En él encontraba el bruto encumbrado, el cuatrero presidente, el pobre imbécil megalómano y sanguinario, al intelectual, al "hombre que sabía", al dialéctico ingenioso, habituado a sacar de "aquellos libros que había leído" unas razones capaces de aligerar las conciencias más taradas.

Una frase de Ferrara merece ser recordada. Demuestra, de manera elocuente, cuáles han sido las condiciones en que ha tenido que luchar el proletariado cubano, durante la era machadista. El 26 de febrero de 1927, Mr. William Green, presidente de la American Federation of Labor, escribió a Orestes Ferrara—entonces Embajador en Washington—presentando "certas demandas, informaciones y hechos, juntamente con los nombres de muchas personas que habían sido asesinadas debido a su filiación gremial y a sus actividades en favor de las legítimas organizaciones obreras a que pertenecían"... La respuesta del Embajador napolitano resultó una verdadera obra maestra. Comenzaba por hablar de los obreros americanos citados en la lista: "Thomas Grant fué indiscutiblemente asesinado. No se sabe por quién; pero existe una cosa segura. Si no lo hubieran asesinado, él habría cometido algún asesinato, sin duda alguna... Varona fué asesinado también, pero por diferencias personales nacidas al calor de la lucha intestina del obrerismo". Y terminaba con este

párrafo contundente y definitivo: "En cuanto a los demás nombres que usted cita... esos NO SON MAS QUE ESPAÑOLES". (III).

Orestes Ferrera consolaba a Machado. Y Machado lo cubría de oro. Pero las situaciones más placenteras no suelen prolongarse mucho tiempo. El período terrorista abecedario había cumplido su misión. El pánico reinaba en La Habana. Faltaba ahora la verdadera revolución, la revolución de la masa, la acción conjunta del proletariado. Ya años antes, recluso en la cárcel del Príncipe, un leader obrero, vaticinaba:

—El día que decretemos la huelga general, comedebe decretarse, Machado caerá... No obstante, era necesario que esa huelga general no sirviera de instrumento a algún falso caudillo—Menocal o Mendieta—, deseo de suplantarlo a Machado, para acabar cometiendo los mismos errores e idénticos atropellos. El pueblo de Cuba no tiene nada que esperar de los políticos profesionales. Lo sabe. Tiene ya conciencia de problemas más hondos que aquellos, puramente superficiales, que se resuelven con la elección brillante de un honesto general de la Guerra de Independencia, o de algún Doctor de ideas liberales o conservadoras. Claro está, por otra parte, que el proletariado cubano se da cuenta de que le es muy difícil actuar definitivamente en un sentido revolucionario absoluto, viviendo en un país que se halla a seis horas de las costas norteamericanas, y no ignora que el verdadero trabajo debe realizarse allá...

Pero esta vez decretó la caída de Machado. Bastó el breve lapso de restablecimiento de las garantías constitucionales, exigido por el Embajador Welles, para que el proletariado cubano se organizara, y sus distintas agrupaciones se sumaran al paro general. El epílogo de ese movimiento es sobradamente conocido, para que lo recordemos en este artículo.

—¡La Historia juzgará mi obra!, lloriqueaba en Nasslau, el General Machado!

El General pensaba en la Historia Universal, porque es megalómano de nacimiento. Pero la historia, en su caso, se reduce a la de Cuba. Y si esta puede tener algún día transcendencia universal, será para demostrar, una vez más, que sólo el proletariado tiene, en su propia mano, el arma de las revoluciones. Que tiene los medios de librarse por sí mismo. Y que todo movimiento que no emane del proletariado, no responderá nunca a los anhelos profundos de justicia que mueven las masas hacia una finalidad concreta.

Alejo CARPENTIER (1)

(1) Alejo Carpentier es un músico-folklorista cubano, especializado en la música y costumbres de los negros. Próximamente aparecerá en España su raro libro sobre los negros de Cuba, descendientes de antiguos esclavos llevados de África a la isla para servir en las plantaciones de café y de tabaco. En medio de un desorden acumulativo, los negros han guardado ritos y costumbres antiquísimos mezclados a la mitología cristiana. Alejo Carpentier recoge esa parte misteriosa de cultos extraños, refugio para olvidar las condiciones de su existencia miserable, en su libro próximo.

Alejo Carpentier, ha sido por destino y origen gran viajero. Luchó contra la tiranía de Machado, vió caer a sus amigos y él no se libró tampoco de la cárcel. Ahora vive en París y con su obra periodística ayuda al proletariado internacional.

Yo también...

Yo también canto América.

*Soy el hermano oscuro.
Me hacen comer en la cocina
cuando llegan visitas.
Pero me río,
y como bien,
y me pongo fuerte.*

*Mañana
me sentaré a la mesa
cuando lleguen visitas.
Nadie se animará
a decirme
"Vete a la cocina"
entonces.*

*Además, verán lo hermoso que soy
y tendrán vergüenza—*

Yo también soy América.

Langston HUGHES



Linchamiento

ALEJO CARPENTIER

12 de Febrero- 78.

Carmen:

BIBLIOTECA NACIONAL.

Ver si tienen la colección completa de los clásicos españoles de Ribeyra. U otra semejante.

Buscar el texto de una novela publicada en España entre 1520 y 28, que es versión española de la historia de "Tristán e Isolda".

El título debe ser: "El Caballero Tristán de Leonís y la blonda Iseo y el grande amor que se tuvieron", o algo así. O tambien "Iseo la Blonda".

Hay un romance, sobre este tema. Pero el romance no me interesa.

BUSCAR en la novela, pasajes crudamente realistas, como una carta de Iseo al Caballero en la cual, si bien recuerdo, lo agobia con los peores insultos, y creo que hasta lo amenaza con castrarlo.

En fin: rasgos que muestren cómo el idílico mito céltico se ha transformado, en España, en una novela apasionada, realista y brutal.

- - - - -

OTRA - Con motivo del Salon de Mayo de 1967 (o, a mas tardar, 1968), una foto que salió en "Le Nouvel Observateur", de gran tamaño (tres columnas) donde aparezco junto a Malraux, mostrándole una escultura cubana. ¿Podria tenerse de ella una buena reproducción?...Averiguar, tal ve quien fué el fotografo.



IV

Carpentier y las artes españolas





**La dimensión universal de la pintura moderna española en
*La consagración de la primavera***

MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA PERERA
Universidad de La Habana

I

En el mes de junio del año 1927, cuando el joven periodista Alejo Carpentier apenas había rebasado los veintidós años de edad –y transcurrido sólo el primer lustro de su labor como articulista en una pocas publicaciones periódicas habaneras– su coterráneo y colega Francisco Masiques escribió en el *Diario de la Marina*: “A pesar de su juventud [Carpentier] es uno de nuestros escritores mejor enterados de todo: de pintura, de música, de literatura. Y para él es un gran honor que le llamen vanguardista, porque es en cuestiones artísticas muy avanzado”¹.

Tres semanas después de la publicación del citado artículo en el importante diario habanero, Alejo fue acusado de comunista y encarcelado por las hordas del tirano Gerardo Machado por haber firmado el denominado Manifiesto Minorista, un manifiesto que, además de pronunciarse contra el imperialismo yanqui y contra las dictaduras políticas en América, y a favor de la independencia económica de Cuba, apostaba también por el fomento del arte vernáculo y por el llamado arte nuevo. Así, luego de haber guardado prisión durante siete meses en la cárcel de Prado en La Habana, Carpentier marcha a París, donde habría de consolidarse esa singular condición de vanguardista, corroborada entonces “por homólogos suyos de ambos lados del Atlántico”².

¹ Francisco Masiques, “Gente de Hoy: Carpentier”, *Diario de la Marina*, La Habana, 17 de junio de 1927.

² Carmen Vázquez, “Alejo Carpentier y las vanguardias europeas”, *Imdn*, La Habana, Año III, 1986, p. 92. En este mismo ensayo, al cual volveremos más adelante, Vázquez asegura que “La llegada de Carpentier

Aquella primera estancia en la capital francesa, precedida de una sólida formación que lo acredita como un certero conocedor no solamente de la historia sino también, y sobre todo, de lo más avanzado de la cultura artística, literaria y musical de su tiempo, coloca a Carpentier en el privilegiado sitio de protagonista activo de los movimientos de vanguardia. Esta experiencia vital, conjugada con la avidez intelectual que lo distinguió y acompañó durante toda su vida, y ambas cosas consecuentemente revertidas en su producción literaria, convierten al cubano en “uno de los cronistas más egregios del mundo de la cultura contemporánea en su significación múltiple”³ —tal y como lo ha calificado Adelaida de Juan—, y en “el escritor americano que más supo de pintura, escultura y grabado, y que más incorporó el arte en su creación literaria”, según ha afirmado Ramón García Castro⁴, prestigioso investigador de esta faceta en la novelística de Alejo Carpentier.

En efecto, una simple ojeada a cualquier fragmento de la vasta producción del cubano alcanza para comprobar cómo y cuánto su ejemplar erudición en cuestiones artísticas repercute y se revela en una prosa plena de elementos sonoros, táctiles, cromáticos, lumínicos que otorgan al asunto abordado la inusitada condición de composiciones plásticas de extraordinario impacto visual.

Tratar, entonces, la presencia de las artes plásticas en la obra de Carpentier, supondría recorrer, palmo a palmo, su monumental labor novelística; atender, incluso, a las visitas del escritor al arte español, en específico, exigiría el exhaustivo registro de todo un quehacer narrativo en el que España fue, como ha destacado Luisa Campuzano, “uno de los grandes temas de reflexión carpenteriana”⁵.

Nos interesa, sin embargo, para esta ocasión que centra los empeños en la ponderación de las esencias hispanoamericanas del gran escritor cubano, orientar la atención hacia las abundantes referencias del autor a aquellas expresiones y figuras claves del proceso de consolidación y reconocimiento internacional del arte

a París fue, sin lugar a dudas, un paso decisivo en la trayectoria artística del escritor cubano. En París tuvo la oportunidad de confirmar que sus ideas sobre la música, las artes plásticas, la literatura, el cine se encontraban certeramente encaminadas” (p. 91).

³ Adelaida de Juan, “De cómo Alejo Carpentier fue cronista del arte contemporáneo”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, p. 114. Véase también, de esta autora: “De Rivera a Portocarrero en las crónicas de Carpentier”, *Imán*, La Habana, Año I, 1983, pp. 281-286.

⁴ Ramón García Castro, “La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*”, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Roberto González Echevarría (compilador), Coloquio de Yale, Monte Avila Editores S.A., 1985, p. 273. Este autor ha trabajado también el tema de la plástica en otras tres novelas del cubano. Su estudio titulado “Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*”, publicado en *Revista Iberoamericana*, n.º 46, 110-11, pp. 67-84, al cual, lamentablemente, no hemos tenido acceso, es referido por Julio Rodríguez Puértolas en el acápite dedicado a las artes figurativas, en el estudio introductorio que encabeza su valiosa edición crítica de *La consagración de la primavera*. Cfr. Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, Edición, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Ed. Castalia (Clásicos), 1998, p. 53.

⁵ Luisa Campuzano, “El síndrome de Merimée o la españolidad literaria de Alejo Carpentier”, *Carpentier entonces y ahora*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1997, p. 45.

español contemporáneo, en particular, hacia el denominado arte moderno o de vanguardia.

En tal sentido, *La consagración de la primavera*, considerada “fresco grandioso de la época carpenteriana y códice de las meditaciones del artista sobre lo vivido”⁶ es, de todas las novelas del escritor, la que más profundamente indaga en los cauces fundamentales del quehacer plástico vanguardista, y la que mejor refleja el pensamiento y la posición adoptada por el propio novelista frente a algunas de sus problemáticas cruciales. Entre tales problemáticas sobresalen dos de particular trascendencia: la universalidad de la cultura y la conciliación, posible y necesaria, entre el compromiso ideológico y la renovación estética, es decir, entre la vanguardia política y la vanguardia artística. Ambas son atendidas y resueltas con magistral acierto en esta novela, a través de un vastísimo universo de referencias plásticas que distingue y jerarquiza, de modo muy especial, a los principales nombres del arte español contemporáneo.

Graziella Pogolotti ha explicado que la obra toda de Alejo, analizada en su integralidad, es expresión de un continuo signado por el afán de hallar y de reafirmar los valores nacionales de una literatura, una música, una plástica propias, que condujo a los hombres preclaros de esa generación a comprender que “la verdadera dimensión de la nación no podía encontrarse, sin embargo, al margen del universo de que formaba parte”, señalando la estudiosa cubana que:

El título de *La consagración de la primavera* es mucho más que un homenaje a Stravinsky y a un momento renovador del arte contemporáneo. Sobrepasa también el reconocimiento implícito de lo que este fenómeno europeo pudo representar para los artistas de la generación de Carpentier. Implica una toma de posición ante la cultura [...]. *La consagración de la primavera* –concluye Graziella– nos remite a las antiguas fuentes de una cultura popular entre las que se produce el sempiterno esfuerzo tras una misma búsqueda, razón de ser, en su sentido esencial, de la universalidad de la cultura⁷.

Son varias las voces autorizadas que han hecho énfasis, por otro lado, en el marcado acento que cobra el elemento autobiográfico en esta novela. Así, reconociendo de antemano que toda proyección de este tipo suele estar matizada por mediaciones literarias de muy diversa índole, Julio Le Riverend asegura que *La consagración de la primavera* es la obra que más explícitamente refleja el aspecto vivencial del escritor, argumentando que “ello se debe a que repasa una historia de la que [Carpentier] participó o supo lo esencial”⁸.

⁶ Lev Ospovat, “La música de la Revolución”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, p. 235.

⁷ Cfr. Graziella Pogolotti, “El Caribe, iniciación y conquista”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, pp. 56-68. El fragmento citado en extenso corresponde a las páginas 66-67.

⁸ Julio Le Riverend, “Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, p. 50.

Por su parte Lev Ospovat, no sin antes aclarar que el personaje de Enrique “desmerece” la excepcional madurez cultural y cívica de su “prototipo real” (Alejo Carpentier), afirma que el mismo es depositario de no pocos rasgos de la biografía de Alejo: “clases de arquitectura, amplios intereses humanísticos, participación en el movimiento libertador cubano, la forzada migración a París, la lucha por la República Española; todo esto sucedió” –dice Ospovat– “en la vida del propio Carpentier [aunque] no del todo así, y con frecuencia no así del todo como se cuenta en *La consagración de la primavera*”⁹. Igualmente es sabido que el personaje de Vera, coprotagonista de Enrique, tiene mucho en común con Lina Valmont, madre de Alejo, de nacionalidad rusa (como Vera oriunda de Bakú) y que “también a esta figura femenina el autor concedió cierta porción de su propia experiencia espiritual que reparte, diríase, entre los dos protagonistas”¹⁰.

Tanto Enrique como Vera conocen la pintura, la aman, la sienten, y no pocas veces a lo largo de toda la novela la instrumentan para explicarse las cosas en imágenes plásticas. Recordemos al primero, al cubano que admira la Ceiba –el más monumental, el más adusto, el más imponente de mis árboles¹¹– y advierte que al verle “crecido de acuerdo con un Orden Inteligente” se le parece “al Árbol cuya contemplación y estudio hubiese dictado a Piet Mondrian su principio, válido para cualquier pintura [...] del equilibrio dinámico entre lo vertical y horizontal, eje cósmico del universo”. O cuando el propio Enrique, en el malecón habanero, frente “al portentoso Teatro del Mar [...] repasaba el mundo en valores de cielo” y rememora a las nubes del cielo de Europa como “nubes domadas, algo cartesianas, siempre atentas al estatuto de colores que las clareaba en los plafones de Tiépolo, las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos, las encendía en los cuadros del impresionismo, las ahuyentaba del universo de Rembrandt”, al tiempo que aprecia que “las nubes nuestras eran de otra raza”, y las considera “antojadizas y volubles”, “anárquicas en la perpetua mutación de sus colores” y describe aquellas que suelen aparecerse después del más turbulento huracán “inocentes y endomingadas, con cara de ‘yo no fui’ en un amanecer rosado, algo pastelero, algo camp, de nubes de bolero y elegía que, para hacerse perdonar lo hecho, se prodigaban en arco iris de almanaque –entre William Blake y sinfonía– mientras otras de más variada paleta, inventivas y tramoyistas, preparaban, para mostrarlo en suntuoso crepúsculo que todo lo hiciera olvidar, el maravillo espectáculo de una puesta de sol donde los dorados encrespamientos del barroco se amaridaban [...] con las rutilantes florarias de los mitos americanos –éxtasis de Santa Teresa, traspasada de fulgores entre las aves verdes, índigo, amaranto, añil y topacio, color de colibrí, color de quetzal”.

⁹ Lev Ospovat, *Op. Cit.*, pp. 233-234.

¹⁰ *Ibidem*, p. 234.

¹¹ Las referencias textuales tomadas de múltiples pasajes de *La consagración de la primavera* provienen de la edición con que hemos trabajado, que es la de la Editorial Letras Cubanas, de 1979.

Vera, por su parte, rememora el irrevocable apoliticismo de su familia y trata de afirmarse en el suyo propio, aludiendo a cierto esteta inglés que aseguraba que “ninguna persona realmente distinguida podía vivir en alojamientos cuyas ventanas diesen a la calle”, contrastando entonces “las despreciables ventanas que nos mostraban un vulgo municipal”, con las “altas y nobles ventanas (que) eran, en cambio, las que para un espíritu superior se abrían con marcos dorados, sobre paisajes del Patinir, silenciosos patios de Vermeer, o las plazas públicas, ornadas de prodigiosos monumentos de Jean-Antonie Caron”; de modo que para aquellos que se resistían a cambiar el mundo y que asumían como bueno y conveniente orden social la inmovilidad de un régimen monárquico o imperial, las noticias, los festejos y la historia misma se hallaban felizmente detenidas en la pintura de tiempos pasados:

Para noticias, grandes noticias –dice Vera– teníamos bastante con las del Entierro del Conde Orgaz; para reseñas de fiestas, grandes fiestas, las del Goya en la Feria de San Isidro, las de Guardi con sus mascaradas venecianas, las de James Ensor, con sus carnavales de Flandes; para sucesos, grandes sucesos, el que presenciaron los discípulos de Emaús a la luz de un candil encendido por Rembrandt; para reportajes, grandes reportajes, los del rapto de las Sabinas, la degollación de los Inocentes, o la suntuosa crónica, dada por David, de la ceremonia de la coronación de Napoleón.

Y así las cosas, concluye la rusa que tanto su padre “por comerciante” como ella “por esteta” habían arribado a la era de las revoluciones “con la divina inocencia de los bobos”.

Pero volvamos al momento en que Enrique y Vera disfrutaban juntos del paisaje de La Habana, esta vez, del paisaje edificado en el que Vera aprecia más “lo señeramente edificado” en tanto a Enrique lo deleita, sobre todo, el aliento popular, el detalle inocente, el motivo ornamental improvisado; “me enternecía –narra Enrique– ante la exhibición de las posibles Novias, adornadas de lazos, vestidas de tiernos colores [...] que, enmarcadas por los herrajes de ventanas se mostraban cada tarde en las extrañas calles sin estilo, sin arquitectura definida”. Vera las compara con las novias de la pintura del ruso Marc Chagall, y Enrique –para sí mismo– con las novias del poeta mexicano Ramón López Velarde. “(Pero yo conocía a Chagall –nos dice Enrique– y ella no conocía a López Velarde, y acaso por esa vislumbre de carencias, puesto que yo conocía su mundo y ella ignoraba el mío –empezaba a entender un poco mejor a esta América que un poco opaca, un poco nebulosa, hubiese sido para mí durante mucho tiempo)”.

Sin duda, tanto Vera como Enrique constituyen en sus reflexiones introspectivas y en sus animados intercambios, en sus sucesivos encuentros y, más aún, en sus desencuentros, el vehículo idóneo para la expresión plena del saber y la sensibilidad cultural y artística –sobre todo plástica, como nos interesa destacar en este caso– de Alejo Carpentier. Y es altamente significativo el hecho de que este

diálogo intercultural que se verifica entre los protagonistas de *La consagración de la primavera*:

comience en territorio de España; que para defenderla se han reunido voluntarios de todas las partes del mundo, le imprime un alcance histórico y un sentido elevado. Todo cuanto Enrique y Vera viven y sufren en España –y también más tarde– resulta vinculado con la idea recóndita (hecha ya en parte común) y con su gestación¹².

II

El arte español, en su conjunto, es presencia inmanente en *La consagración de la primavera*; dos aspectos generales relacionados con esa presencia quisiéramos comentar antes de centrar la atención en el tema más específico de su vanguardia plástica.

El primero se refiere a las recurrentes visitaciones que tienen lugar a lo largo de casi toda la novela a algunos de los más relevantes exponentes del arte español de los siglos XVII y XVIII, y sobre todo, a las figuras más importantes de la pintura académica del XIX y principios del XX, dadas éstas últimas, fundamentalmente, a través de las alusiones a los decorados de la casa de la tía de Enrique en La Habana, descrita como adinerada señora que al regreso de “sus acostumbrados viajes a Madrid se traía cuadros que, colgados en galerías y salones, representaban la mejor pintura de nuestro tiempo, en todo caso” –subraya el protagonista– “la más estimada, la más apreciada, pensaba ella”, desfilando entonces la mención de “los picadores y toreros de Zuloaga, los pescadores mediterráneos de Sorolla, los Amantes de Teruel de Muñoz Degraín, las embutanadas andaluzas de Romero de Torres, los remeros vascos con bodegón en mesa, de los Hermanos Zubiaurre”.

Carpentier no es nada condescendiente con esa gran pintura de esclerosado aliento decimonónico, pintura reducida por José Antonio, el amigo de Enrique –hombre entendido en cuestiones de artes plásticas– a la estruendosa expresión de “¡Qué mierda!”, y que aquel ya sospechaba inauténtica, “a pesar del virtuosismo innegable pero evidentemente superficial de su factura”. Enrique justifica en cierto modo a su tía argumentándole al amigo que la fortuna de la Señora Condesa no alcanzaba para comprar un Greco o un Velázquez¹³.

¹² Lev Ospovat, *Op. Cit.*, p. 239.

¹³ “Su fortuna” –le dice Enrique a José Antonio– “no llega a *Las meninas* o al *Entierro del Conde Orgaz*”, siendo ésta la única mención en la novela al gran maestro de la pintura barroca española Diego de Silva Velázquez; no así al Greco, aludido en varios momentos del relato, como aquel, por ejemplo, en el que Vera se lamenta de no poseer la innata ingravidez que hubiese necesitado como bailarina, ingravidez que advierte en “las figuras de fuego y nieve [...] que se vislumbran en ciertos trasfondos del Greco”; lo mismo que en los “pequeños Niños puestos en punta de brazos por las Vírgenes españolas” de ese otro grande del manierismo español que fue el escultor Juan Martínez Montañés.

Con anterioridad el propio Enrique le había confesado a Vera, cuando apenas acaba de conocerla en España: “procedo de la burguesía más hedionda que pueda imaginarse” y le cuenta que en su casa natal, allá en La Habana, una casa “vestida de guirnaldas, forrada de mármoles [...], hay largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes y donde, encerradas en marcos dorados, se abanicaban dos damas de Madrazo –vestidas de encaje malva la recién casada, de encaje negro la garrida viuda de desdeñoso empaque”.

Enrique habla de los mismos retratos de Federico Madrazo que, como los cuadros de Zuloaga y de los Hermanos Zubiaurre, puede observar allí “en su lugar de siempre” cuando, de regreso en su ciudad natal, vuelve a visitar a la tía para poner en orden sus asuntos económicos. Y supone, asimismo, que debía seguir encerrado –si es que las cosas “aún están en su lugar”– en otro palacete habanero, “la añejada mansión del Conde Romero” en la calle Prado, un clásico del barroco español, “un asceta de Zurbarán”, junto a una “degollación de inocentes de Monsú Desiderio” y “a un suntuoso cuadro de la inauguración del Teatro Real de Madrid [...] debido a un estupendo discípulo de Goya”. También en la mansión de la Calle 17, durante una cena convocada por la tía –ocasión durante la cual la joven rusa sería presentada a la sociedad habanera– Enrique se entera de que alguno de aquellos “nuevos ricos” seguía coleccionando cuadros de Joaquín Sorolla y de Mariano Fortuny.

Los comentarios de Vera sobre esos “nuevos ricos” que conoce en casa de la Condesa son más indulgentes que los de su amante; ella los ve muy similares a “todos los burgueses del mundo”, muy parecidos “a los comerciantes acaudalados amigos de su padre, que de niña hubiese conocido en Bakú y en San Petersburgo. Burgueses todos, un poco menos cultos acá, un poco más cultos allá –cuando la cultura no fuese, en ellos, un mero reflejo de cambiantes esnobismos muy fáciles de manejar–” y, por lo mismo, con idénticos defectos entre los que se encuentra una “atávica frivolidad ante todo lo que no fuese cuestiones de dinero”. Pero en cuanto a las preferencias artísticas de estos señores, Vera considera que “al fin y al cabo los cuadros de Zuloaga y Sorolla no eran peores que las pasteleras gracias de Marie Laurencin, el apenas disfrazado mundanismo de Van Dogen o las señoras con ojos de vaca de Kisling”, apreciando así Carpentier –por mediación de la protagonista femenina, y en virtud de su indulgencia– ciertos valores innegables en el sincero costumbrismo de un Zuloaga o en el osado luminismo de un Sorolla¹⁴,

¹⁴ Alejo reconoce que Sorolla es “a fin de cuentas, un excelente impresionista”; en cuanto a Zuloaga lo cataloga de “empedernido continuador de la tradición de la España de pandereta”, aunque no vacila en distinguirlos a ambos de otros pintores españoles “muy inferiores y aún más imitados” por el arte académico cubano de comienzos del siglo XX. Cfr. “Sobre Arte. Con Alejo Carpentier”, por Santiago Amón, *La Calle*, Madrid, 11 al 18 de abril de 1978. Compilado en la sección “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos). Entrevistas”, en Alejo Carpentier, *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, Compilados y editados por José Antonio Baujín y Luz Merino, Biblioteca de la Cátedra de Cultura

valores que hacen mucho más legítimos a estos españoles (que al menos brillaron con luz propia) que a esos otros pintores europeos, presuntamente vanguardistas, que no fueron sino parásitos de la bien ganada fama de sus renombrados amigos *fauvistas* y cubistas.

El otro asunto de alcance más abarcador sobre el arte español, en su conjunto, presente en *La consagración de la primavera* y que nos interesa destacar, es el referido a ese emblema iconográfico de la españolidad en la plástica que es el tema de las corridas, los toros y los toreros de España, cuya referencia queda ejemplarmente resumida en dos alusiones de signo contrario que Carpentier sitúa en dos pasajes de la novela.

Uno de ellos es cuando Vera se regocija de poder pasar el fin de año lejos de la casa de la Señora Condesa, aquella mansión “donde el Picador de Benlliure seguía inmovilizado en bronce sobre su tienda de toros y blandía su estoque el Belmonte de Ignacio Zuloaga”; el otro es el punto en que Enrique, en esos tiempos en que ya de regreso en Cuba siente que vive una “extraña soledad acompañada”, es insistentemente interrogado por sus nuevos compañeros de estudios en la Universidad de La Habana acerca de los días de lucha en la Resistencia, en la defensa de la República Española, y se ve obligado, entonces, a revivir el recuerdo de esos “hombres, unos vivos aún, otros muertos, otros encallados quien sabe dónde, en el nuevo huracán que soplaba sobre Europa”, entre los cuales evoca al poeta español Miguel Hernández –de quien Enrique desconoce su destino, “acaso caído en la retirada final, acaso encarcelado por los franquistas, acaso fusilado”– y que es visto (y descrito) por el cubano “con los ojos del recuerdo”: con “cráneo rapado, cara renegrida por los soles de la guerra, andar campesino de poco levantar los pies, voz grave y lenta que hablaba de los toros de España –los de *Guisando*, los de Goya, el de *Guernica* [...], pero que se tornaba colérica cuando evocaba al Derribado, al Asesinado (a su compatriota Federico García Lorca) cuya muerte había sido y seguía siendo el imborrable pecado original del régimen franquista”.

Así, Carpentier coloca en extremos contrapuestos las dos visiones plásticas que resumen un amplísimo abanico de opciones formales con las que el arte español ha abordado el tema taurino. De un lado, el congelado *Picador* del valenciano Benlliure y el *Retrato del torero Juan Belmonte*, de Ignacio Zuloaga, representantes –uno y otro artista– del más rancio realismo de lastre decimonónico, de esa vertiente costumbrista que se queda en la epidermis del asunto popular y que complace al amplio público por la amabilidad y el edulcoramiento del tema. Del otro, “los toros de Guisando, los de Goya y el de *Guernica*”, conectando de este modo a estos dos grandes de la pintura de todos los tiempos –los dos nombres más universales de la plástica española– con sus más remotas raíces culturales,

a través de ese grupo escultórico pétreo de animales totémicos (protectores de rebaños, campos y cosechas), expresión fehaciente de un arte céltico que supo dejar su huella a todo lo largo de la meseta Central de la península Ibérica.

Carpentier alude a los toros de Goya, a los toros de los cartones para tapices pero también, y sobre todo, a los de la *Tauromaquia*, esa célebre serie de aguafuertes que constituye el más completo compendio gráfico de la controvertida práctica de las corridas, de las que el aragonés fue, él mismo, un simpatizante apasionado; y obsérvese que son representaciones completamente ajenas a la eterna quietud y al toque dulzón de un Benlliure o de un Zuloaga; las de la *Tauromaquia* son, por el contrario, derroche de movimiento, ritmo, acción, temeridad y de una audacia plástica que también asomó en los toros –y en los personajes todos– de *Los Disparates*, cual premonitoria anunciación del onirismo más delirante, del expresionismo más vital y tormentoso que sólo muchos años después de Goya llegarían a entronizarse en la pintura moderna.

Y como colofón a esta hermosa evocación de Miguel Hernández, es también mencionado el más importante de los toros de ese otro gigante de la pintura española que es el malagueño Pablo Picasso: el toro de *Guernica*, el más universal –probablemente– de los toros de España, por ser el que denunció al mundo entero la magnitud de su tragedia. A Picasso, a su *Guernica* y a la honda significación que cobran sus imágenes en las páginas de esta novela nos referimos, con merecido detenimiento, un poco más adelante.

Una y otra vez a lo largo de *La consagración de la primavera* Carpentier alude al dolor de España, de la España en guerra y de la España vencida. Artistas tan lejanos en tiempo a los gloriosos años de la República y de la Resistencia antifranquista, como el palentino Alonso Berruguete o el sevillano Juan Valdés Leal, son útiles por el dramatismo que distingue y enaltece su lenguaje plástico para describir a “toda una España negra, de autos de fe, de túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote –suplicios de Berruguete, betunes macabros de Valdés Leal”¹⁵; Goya, sin embargo, es el más socorrido, en la premonición del desastre y en la constatación de sus devastadores efectos: “El miedo de Goya [...] resurgía de pronto tras del drama que se estaba representando tras de los Pirineos”.

Como en otras novelas de Alejo Carpentier, la obra del enorme pintor aragonés es objeto de alusión recurrente en *La consagración de la primavera*. Cualquier pretexto le resulta válido al escritor para dialogar con la iconografía goyesca. Los nombres de algunas calles de La Habana se asociaban, para Enrique,

¹⁵ Es curioso el hecho de que esta apreciación de Enrique, a propósito del carácter profundamente español de la obra de Valdés Leal y de Berruguete, sea repetida casi al pie de la letra por Vera quien, al pensar en la poesía del “hispanolatino de Calahorra” Aurelio Clemente Prudencio reconoce: “siempre había quedado yo asombrada por el carácter sombríamente español, precursor de Berruguete, de Valdés Leal, de Goya, del Picasso de *Guernica*”.

“al recuerdo de Goya”; la estatua “de nariz roída por un herpes musgoso cuyos armillos de mármol señoreaban un ámbito situado entre el Globo Terráqueo de la Gran Logia y la altísima flecha neogótica del Sagrado Corazón” –la que inaugura una gran avenida en el centro de La Habana– es la estatua “del Monarca que hubiese posado para Goya”; ya hemos mencionado antes a “los toros de Goya”, las fiestas de Goya (en la *Feria de San Isidro*); pero, sobre todo, para Carpentier, Goya, ese tipo de pintor que producen “los años tormentosos”, y el que fascina a Enrique como “hombre moderno” que debe “detestar la sensiblería, la efusión, el phatos, el misterio”, es el Goya de *El miedo*, el de *El agarrotado*, el de *Los horrores de la guerra*, y más aún, el autor de aquel contundente manifiesto contra los asesinos del pueblo de España que Vera evoca cuando, irritada ante ciertos carteles inocuos y pacifistas, carentes de sentido en una tierra permanentemente amenazada desde el cielo, exclama: “¡Esto es un país –es una fracción de un país–, donde puede repetirse un 3 de Mayo, con hombres abiertos de brazos, crucificados sin enclavación, ante fusiladores de tan implacable apostura, como los que, con sus terribles lomos doblados sobre las culatas de sus armas, ensombrecen el cuadro de Goya!”.

Goya fue, entonces, como lo será después Picasso, el pintor vitalmente comprometido, aquel que aún sin saberlo busca el cubano Enrique, y el que también echa de menos la joven Vera, la rusa que se cree a sí misma desideologizada y descreída, pero que en tanto auténtica sensibilidad moderna no podrá permanecer por demasiado tiempo al margen de la propia vida.

III

Con razón se ha afirmado que *La consagración de la primavera* “no sólo es ‘novela de revoluciones’ sino también del proceso vanguardista cubano y universal, con mucho de franja autobiográfica”¹⁶. Los profesores cubanos Luz Merino y José Antonio Baujín, en el estudio preliminar que introduce el libro *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, destacan el modo en que Carpentier fue uno de los intelectuales cubanos que primero conoció y justipreció el cubismo y trató de socializarlo –de “verbalizarlo” y de “exponerlo visualmente” entre sus coterráneos– a través de su quehacer como periodista y crítico, labor que lo distingue como verdadero “adelantado” de la cultura artística en el ámbito cubano.

En efecto, esta preclara visión carpenteriana en torno a la noción del cubismo y del papel de este movimiento en la radical transformación estética que

¹⁶ José Antonio Baujín, y Luz Merino, “Estudio preliminar. El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española”, en A. Carpentier, *A puertas abiertas...*, p. 30.

a partir del mismo se iniciara en la vanguardia plástica, sólo es precedida en el contexto de la Isla por la obra gráfica de José Manuel Acosta, justo el hombre, el artista, el amigo a quien Alejo “rinde tributo en la primera parte de la novela *—La consagración de la primavera—* presentándolo como creador y promotor del arte moderno en Cuba”¹⁷ a través del personaje de José Antonio, el amigo de Enrique. El propio Carpentier ofrece testimonio del hecho:

cuando todos estábamos haciendo poemas simbolistas, jugando con músicas verbales, cuando la pintura, en Cuba, era cosa de retratistas mundanos y hacedores de vulgares naturalezas muertas [...], José Manuel Acosta fue el primer hombre en recibir en La Habana aquella prodigiosa revista precursora que fue *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, donde aparecían reproducciones de cuadros de Picasso, Juan Gris, Léger, Braque¹⁸.

Y así lo corrobora el protagónico masculino de *La Consagración de la primavera* cuando ante el reclamo de José Antonio, decepcionado por el tipo de pintura que atesora la tía de su amigo “—¡Carajo! ¡Pero que no haya un Picasso, un Juan Gris, en esta casa!” comienza a tratar de adentrarse en la comprensión de la pintura moderna: “Mi desconocimiento de tales nombres” —confiesa Enrique— “me valió el préstamo de veinte y tantos números de una revista francesa —ya no muy reciente— *L'Esprit Nouveau*, donde, en páginas impresas a color o en negro, se mostraban las reproducciones de cuadros desprovistos, para mí, de todo sentido”. Y véase de qué manera describe el joven Enrique aquella pintura “sin sentido” en la que el lector medianamente entendido identifica, sin el menor equívoco, la extrema planimetría, la osada geometrización, la iconoclasta subversión técnica del *collage* cubistas, así como su osada y radical resultante —a corto plazo— en una composición neoplasticista:

Líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela, pegados sobre entrecruzamientos de trazos que eran como rejas de asimétricos barrotes; a veces alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical, a veces un asomo de cara, difuminada, torcida, como hincada de cuñas —todo desprovisto de significado, de asunto, y peor aún cuando se alcanzaba la geometría ascética y huera, superficie sin contenido ni discurso, de un indignante ‘artista’ que fabricaba ‘obras’ a regla, escuadra y cartabón, encerrando, entre rayas negras, unos rectángulos de color tan uniformes y planos que parecían conseguidos con pinturas destinadas a usos industriales.

Es fascinante el modo en que Carpentier revela el gradual aprendizaje de Enrique, instado por tan entendido amigo —feroz detractor de aquella pintura tradicionalista española que coleccionaba la Señora Condesa— que,

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Alejo Carpentier, “José Manuel Acosta”, *Granma*, La Habana, 22 de marzo de 1973, p. 4.

provocadoramente, le pregunta un día: “¿Ya vas entendiendo? ¿O sigues admirando a tus manolas y gaiteros, callejones sevillanos, morriñas gallegas y postales zaragozanas de la Basílica del Pilar?” Y Enrique reconoce que “algo” se iba moviendo en él, que las gentes que vivían en los cuadros de su tía se le volvían “ajenas”, “intrusas”, “extrañas”, “tan exóticas como el anacrónico tipicismo de sus atuendos (“madroños, peinetas, monteras, capas y embozos”).

Pero aún no alcanza a aquilatar el valor de aquellas “*incoherencias*” y “*extravagancias*” que veía en las páginas de *L'Esprit Nouveau*, por lo que apela, en su lugar, a la gran pintura de otros tiempos: al Greco, a Holbein, a Leonardo. Y es precisamente a través de la lectura del capítulo XVI del *Tratado de la Pintura* de Da Vinci, que José Antonio le enseña a Enrique a buscar y a encontrar, por mediación de las lecciones del gran maestro del Renacimiento, la suprema esencia de aquellos cuadros, común a la de los cuadros abstractos, transmitiéndole, así, la divisa que genialmente defendiera Malevicht en su *Manifiesto Suprematista*; ayudándole a apreciar la sensibilidad plástica pura, eso que José Antonio llama “valores plásticos en sí”, y que Enrique sólo podrá descubrir cuando se quite “la manía de buscar un asunto —una historieta, una anécdota, un testimonio— en la pintura”; cuando aprenda a disfrutar “de una armonía de líneas, de un equilibrio de colores, de una serena —o atormentada— combinación de texturas, de intensidades, de valores, de tensiones”.

Más subyugante aún para nosotros, llegado este punto de la novela y colocados desde una óptica que pone en el énfasis en la presencia y jerarquía de la plástica peninsular en las páginas de *La consagración de la primavera*, es advertir que la revelación de esa nueva sensibilidad plástica le fue otorgada a Enrique a través de dos grandes de la vanguardia española: Pablo Picasso y Juan Gris. “Y una mañana —cuenta Enrique— se produjo el milagro: una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra de Braque, empezaron a hablarme, me entraban por los ojos y resonaban en mí. Entendí lo que habían querido lograr”.

Carpentier no disminuye, en modo alguno, el mérito y la jerarquía del francés George Braque en esa extraordinaria aventura estética que fue el cubismo; de hecho, cada vez que Enrique alude al movimiento, hay un Braque —junto a un Gris y un Picasso— apoyando su deslumbramiento; de los tres —recuerda Enrique— “había sido amigo” el pintor mexicano Diego Rivera; ningún Braque, ningún Gris, ningún Picasso, había “penetrado” todavía, a la altura de los años cuarenta, en ninguna “mansión burguesa en Cuba”; sí había, en cambio, “varios arlequines de Picasso, junto a una mágica naturaleza muerta de Braque” y una guitarra de Juan Gris (además de otras obras de relevantes nombres de la pintura moderna) en la encumbradas residencias de la Venezuela de los cincuenta, cuya burguesía “se había acostumbrado a traer a su casa lo que una real cultura plástica le hiciese admirar en sus viajes al extranjero”. Pero, sin duda, para el novelista cubano Picasso es la gran figura del cubismo.

Desde su muy temprana labor como cronista, Carpentier reconoció el papel precursor de la pintura expresionista del primer Picasso –el de la “etapa rosa” o “de la vida del circo”– en tanto iniciadora, junto a la obra del poeta francés Guillermo Apollinaire, de “todo el hálito que iba a animar a las escuelas ultraístas y cubistas de hoy”¹⁹. En el año 1924, en un excelente artículo que bajo el título “*Grandeza y decadencia del cubismo*” publicó la revista *Chic* en La Habana, Alejo aplaude la valía de esa escuela que sirvió “para hurgar en nosotros una serie de sensibilidades nuevas” y que “proclamó valerosamente sus ideas, librando un rudo asalto al espíritu conservador del público”; el autor rastrea sus antecedentes en los credos de Cezanne y de Redón –(Enrique también muerde “la manzana de Cezanne”)–, en la vocación de “construir” que se aprecia en una parte de la pintura postimpresionista; comenta el paulatino andar por “estilizaciones intensas” y concluye que Picasso, “el gran Picasso, como talento más imaginativo [que] construyó cubísticamente una teoría de figuras animadas, de arlequines y payasos, cuyos cuerpos eran sustituidos por una serie de armoniosas superficies equivalentes [...], es tal vez el verdadero clásico del cubismo”²⁰.

Junto al “malagueño genial”, el catalán Juan Gris es también reconocido por Carpentier en la singular valía de su aportación al cubismo. En la citada crónica de 1924, Gris es ubicado entre esos “cubistas verdaderos” que más allá de perseguir “la simplificación más pura” quisieron utilizar “figuras primordiales para construir una estética nueva, sometida a la férula del Cubo”, y es mencionado, junto al francés Ozefant²¹, como autor de esas “Naturalezas en Silencio [...] donde los objetos múltiples, frutas, instrumentos musicales o cuerpos transparentes, aparecen simultáneamente presentados en todos sus aspectos posibles”²².

El escritor cubano reconoció que el cubismo “sirvió magistralmente como escuela de libertad, de posibilidades vírgenes” y no vaciló en considerarlo “una de las etapas más fecundas, audaces, revolucionarias, de la historia del arte”²³. En tal sentido, coincidió con su admirado amigo mexicano, el pintor Diego Rivera –citado por Carpentier en otra de sus crónicas– quien, al ser interrogado acerca de la importancia de este movimiento pictórico respondió: “¿El cubismo? [...]. Una utilísima asignatura para la formación del pintor contemporáneo”²⁴.

¹⁹ Alejo Carpentier, “[Picasso, el circo y el arte de vanguardia]; *A puertas abiertas...*, p. 73.

²⁰ Alejo Carpentier, “Grandeza y decadencia del cubismo”; *A puertas abiertas...*, p. 86.

²¹ En un pasaje de *La consagración de la primavera*, se alude a este pintor francés, Amadée Ozefant, como “defensor de un purismo ascético” –peyorativamente llamado por algunos (según escucha decir Enrique) “pintor de botellas de leche–”. Carpentier se refiere, aunque sin extenderse en el asunto, a la toma de partido frente al cubismo del arquitecto Le Corbusier (muchas veces mencionado en la novela; en cuyo estudio trabaja, incluso, el personaje Enrique durante un corto período de tiempo), quien, junto a su compatriota el pintor Ozefant, lideró el denominado movimiento purista.

²² Alejo Carpentier, “Grandeza y decadencia del cubismo”; *A puertas abiertas...*, p. 86.

²³ Alejo Carpentier, “El cubismo a distancia”; *A puertas abiertas...*, p. 137.

²⁴ *Ibidem*, p. 138.

Pues bien, en *La consagración de la primavera* Carpentier somete a crítica, a través de las reflexiones del joven Enrique, el complejo asunto de la utilidad última de esa radical ruptura estética iniciada por el cubismo que alcanzó a casi toda la vanguardia europea posterior, para filtrarse también, poco tiempo después, en la experiencia vanguardista americana.

No podremos detenernos tanto como quisiéramos en esa sección del relato que Alejo le dedica a México; rememoremos brevemente, sin embargo, el instante en el que Enrique se asoma “al mundo esculpido, tallado, geometrizado del altiplano de Anáhuac” y a las pirámides de Teotihuacan, asentadas con total naturalidad entre esas “montañas-ready made” propias del paisaje mexicano; reparemos en el profundo impacto que causan al cubano las grandes obras del muralismo que contempla en aquellas “paredes revolucionarias”; y baste recordar que, ante el “sombrio, trágico, agónico vigor” de José Clemente Orozco, y “la insólita, descomunal, renacentista, potencia creadora” de Diego Rivera, Enrique se ve sumergido en un “doloroso problema de conciencia”. Porque justo ahora que acababa de librarse del asunto y de aceptar que “una pintura no tiene por qué representar alguna cosa”, justo ahora cuando había comenzado a entender y a creer –a través del cubismo de Braque, de Gris y de Picasso– en “la belleza de una libre asociación de formas, de una armonía de colores, de líneas, de volúmenes, desprovistos de toda historieta”, lo asaltaba de golpe una pintura tremendamente “narrativa”, “furiosamente significativa”, llena de “gentes entregadas a guerras, a fiestas, a danzas, a trabajos [...] a marchas agraristas”; una pintura hecha por un hombre –Rivera– famoso en Montparnasse, alabado por Apollinaire, un hombre que había sido cubista durante muchos años y que, sin embargo, “había regresado a este ámbito de lo resueltamente caracterizado, documental, historicista”, respondiendo acaso al empeño de “dar forma –de poner en formas– de modo inteligible, el espíritu de un gran acontecimiento histórico”: la Revolución mexicana.

Enrique se ve atrapado en una de las encrucijadas más complejas de la vanguardia artística; se llena de interrogantes; reconoce que admira esa gran pintura muralista, pero siente que la aprecia mucho más “debido a la atracción de lo pintoresco y documental que a una verdadera convicción plástica”; se formula, entonces, una pregunta esencial: “¿Dónde estaba la verdad plástica de la época? ¿En esto, o en aquello? ¿En evadirse de la prisión de lo figurativo o en regresar a ella?”. Y, “con una vaga sensación de culpa: remordimiento, preocupación”, sigue su viaje rumbo a Europa; pero ya le acompaña la duda: acaba de caer en una “crisis de conciencia americana”.

IV

Casi toda la segunda mitad del primer capítulo de la novela alude al debate ético y estético del personaje de Enrique en torno a esa “verdad plástica de la época”;

lo inundan las contradicciones, los infranqueables abismos entre el París –el Montparnasse– que él había imaginado y la decepcionante realidad que ahora, en los años treinta, le ofrecía aquel barrio²⁵ que fuera el principal escenario de las vanguardias literarias y artísticas que había admirado desde América. Pero la sacudida mayor, “lo más desconcertante” para el joven Enrique, fue su encuentro con el surrealismo, con esa suerte de Romanticismo de nuevo tipo²⁶, rehabilitador “del numen, de la iluminación, del delirio adivinatorio, del estado profético, del verbo nacido de brotes subconscientes”.

Ampliamente conocida es la íntima vinculación de Carpentier con el grupo surrealista en París, su notorio activismo literario en tanto asiduo colaborador de varias revistas vinculadas al mismo, y su temprana y radical ruptura con André Breton una vez que el agudo intelectual cubano cobra distancia crítica frente a las limitaciones de este movimiento artístico.

Esto último resulta magistralmente resumido en la actitud, primero sorprendida, luego escéptica, y finalmente cuestionadora, de Enrique en *La consagración de la primavera*. “Salido de una detestable pintura figurativa, la de mi casa” –le cuenta a Vera– me había curado en sanatorio de bodegones asépticos, purificándome de sensiblerías con cilicios y disciplinas cubistas, para toparme, en México, con una pintura que me había creado un problema de conciencia americana” y cuando menos lo esperaba, en medio de París, “había caído –desconcertado [...] ¿a qué negarlo?– en un nuevo Romanticismo, yo que de todo Romanticismo había renegado para siempre, por creer que, ajeno a las auténticas aspiraciones de la época, muerto para siempre era el Romanticismo”. A lo que acota Vera, citando a su amante francés Jean Claude Lefevre, “que en una época de terribles realidades, como las nuestras, era grotesco el intento de hallar remedios en lo imaginario”.

De modo que encuentra Enrique “cada vez menos auténticos”, los “falsos sueños”, los “sueños amañados” de los pintores surrealistas que ocupan cada vez más espacio en las páginas de las revistas afines al movimiento; y le parece entender

²⁵ Si se leen, indistintamente, dos crónicas que Alejo le dedicara a este barrio –publicadas ambas en 1928 y 1933, respectivamente– se evidencia, una vez más, la singular manera en que el Carpentier cronista enriquece y documenta al Carpentier novelista, y cómo éste último pone en labios de Enrique la profunda decepción que le provoca ese espacio que a la altura de los años treinta, ya nada conserva de “su antiguo espíritu”. Cfr. Alejo Carpentier, “Montparnasse, república internacional de artistas”, *Carteles*, La Habana, 24 de junio de 1928, y Alejo Carpentier, “La agonía de Montparnasse”, *Carteles*, La Habana, 25 de junio de 1933.

²⁶ Cfr. Alejo Carpentier, “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo”, *Social*, La Habana, diciembre de 1928, y Alejo Carpentier, “Desde París: 1830-1930”, *Carteles*, La Habana, 23 de diciembre de 1928, en las que el autor establece interesantes conexiones entre el surrealismo y el Romanticismo. Ambas crónicas son citadas y comentadas por Carmen Vásquez en su ensayo sobre “Alejo Carpentier y las vanguardias artísticas europeas”, en el que la estudiosa carpenteriana destaca las múltiples conexiones de Alejo con el movimiento surrealista y su quehacer “como actor principal de las corrientes disidentes del grupo”. Cfr. Carmen Vásquez, “Alejo Carpentier y las vanguardias europeas”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, pp. 88-109.

por qué “acaso por lo mismo, cansados de perseguir fantasmas interiores, algunos surrealistas habían vuelto a poner los pies en la tierra, brutalmente, desentendiéndose de las provincias del sueño, para encararse con nuevas realidades, apremiantes, cotidianas”.

Enrique es también radical en su juicio contra esos nuevos pobladores de Montparnasse que se volvieron “fanáticos, idiotas o simuladores” cuando la política se instaló en sus círculos intelectuales, y confiesa cómo “toda esa faramalla de conceptos, objeciones, teorías, abjuraciones, controversias” entre marxistas puros, comunistas, trotskistas y anarquistas (pues no faltaban tampoco los que ante tanta confusión “se replegaban sobre viejas posiciones anarquistas que permitían negarlo todo sin comprometerse a nada”) se le volvía “de una frivolidad increíble” ante los dramas cruentos y reales que se vivían en América Latina.

De modo tal que, toda aquella amalgama de contradicciones e inconsecuencias, unidas a la incierta situación que se vivía en Cuba tras la caída del dictador Machado, le hizo a Enrique apartarse de todo “lo intelectual”: “Me jodían los pintores onírico-eróticos, los poetas surrealistas, los músicos atonales, los ‘cadáveres exquisitos’” por lo que decide abandonar para siempre sus visitas al estudio de Breton, el llamado “Gran Laboratorio Central del Surrealismo”.

Son múltiples a lo largo de la novela las alusiones de Carpentier a la plástica surrealista; a una pintura que “como ocurre siempre que surge una vanguardia inesperada” quiso y supo elegir “sus clásicos” y sus legitimadores antecedentes, hallando estos últimos en El Bosco, en Fuseli, en Gustave Moureau²⁷, en *El Elefante Cebbes* y en *La mujer de las cien cabezas*, de Max Ernst, o en *La novia vestida por sus desposados*, de Marcel Duchamp.

Así, el “silencioso Cerebro de niño”, de Giorgio de Chirico y los “silenciosos-caballeros-enlevitados-en-una-playa-nocturna”, de Magritte, son “*las silenciosas pinturas de sueños*” que pueblan el estudio de Breton, en el n° 42 de la Rue Fontaine; en una de las portadas creadas por el dibujante Norman Rockwell para el *Saturday Evening Post* –publicación que circulaba en los predios newyorkinos visitados por Enrique– éste ve a “un hombre vestido de negro [...] con la cabeza metida en una cogulla de supliciado” que le recuerda a “los transeúntes de René Magritte”, y ese hombre está “erguido ante una muralla de ladrillos rojos pintada con minucia surrealista bajo un cielo muy semejante a los de Ives Tanguy”; en algunas ilustraciones de la propia publicación, el cubano reconoce que “se advierte la presencia de los seguidores de André Breton”, y, en efecto, en el restaurante italiano *El Gran Ticino*, Enrique se encuentra, entre otros con Alexander Calder,

²⁷ Como nota curiosa quisiéramos destacar el hecho de que cuando la rusa Vera conoce la obra de José Martí, queda profundamente admirada ante la vasta sabiduría de un hombre que, entre otras muchas virtudes intelectuales, supo, por ejemplo, vislumbrar “en Gustave Moureau lo que, medio siglo más tarde, verían los surrealistas”.

Man Ray y Luis Buñuel –“a quien mucho había tratado en los días de la realización de *El perro andaluz* y *La edad de oro*”–, y allí supo que “André Masson, Lipschitz y Zadkine también vivían en New York” y que Marcel Duchamp, “acaso el espíritu más original de la época [...], parecía exclusivamente entregado al juego de ajedrez”.

Durante esa estancia en Nueva York Enrique ojea la revista *V V V* animada por Breton y los surrealistas newyorkinos, cuyas ilustraciones, reproducciones de cuadros y montajes fotográficos, con la excepción de “algunas ocurrencias de Duchamp” y “la revelación de *La jungla*” –de su compatriota Wifredo Lam, “lo devolvían a un ámbito dejado atrás cuando había partido para la guerra de España”. En La Habana, la curiosa cábala particular de un vendedor de billetes de lotería – “7488 El tren con espejuelos [...], 25870 Grillo adúltero come coco [...], 25115 Una mariposa tira un cañonazo a la monja”– le hace pensar a Enrique que estas frases parecen “títulos para cuadros de Max Ernst, Joan Miró, Chirico, Magritte, Picabia”.

Como puede advertirse, no faltan abundantes referencias en *La consagración de la primavera* a los dos españoles de mayor alcance, los dos de verdadera estatura internacional en el contexto del surrealismo pictórico²⁸: Salvador Dalí y Joan Miró. Este último es mencionado en seis ocasiones (ya hemos citado algunas) a lo largo de la novela, siempre con simpatía y respeto por parte de los personajes que lo evocan por una u otra razón. A su pintura asocia Enrique esa imaginería azarosa, caprichosa, con que los comerciantes de Castellón de la Plana cubrían sus vidrieras para protegerlas de las explosiones, formando raras yuxtaposiciones que Vera vincula, por su parte, con “ciertos collages de la pintura moderna”; también lo acredita la rusa cuando, siendo “guía de ruedas infantiles y rebrincos de rayuela en *Juego de niños*”, lo hace “bajo un traje imaginado por Joan Miró”; y cuenta Enrique que, en “otro lugar” de Caracas, “ladraban a la luna los perros de Joan Miró”²⁹.

²⁸ Obviamente no incluimos a Picasso entre los pintores “militantes” en el grupo surrealista. Nos acogemos a la explicación del propio Carpentier, que aún cuando en algunas crónicas y ensayos anteriores a 1932 colocó el nombre de Picasso junto al de otros artistas del surrealismo, explica muy bien en un artículo de 1957 que “a veces acepta [el pintor] la idea de prestar colaboración a algún movimiento que presente alguna afinidad con su propio temperamento [...] El movimiento, la tendencia, la escuela se asimilan entonces al artista plástico, usando de un derecho de conquista”. Picasso expuso con los surrealistas, le prestó grandes servicios estéticos al movimiento, pero no se adscribió definitivamente a ninguna de sus cédulas.

Cfr. “Un planteamiento erróneo”, *El Nacional (Letra y Solfa)*, Caracas, 30 de abril de 1937. Compilado en la sección “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos). Artículos y ensayos”, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 221.

²⁹ En su citado estudio sobre la pintura en *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*, Ramón García Castro asegura “fehacientemente” que Carpentier describe cuadros de Miró, como si estuvieran en Caracas “cuando no lo estaban”; pero no olvidemos que en 1945 Carpentier publica en el diario *El Universal* la crónica titulada “En Caracas hay una Colección de Joan Miró”, refiriéndose a la suya propia –llevada a La Habana por Pierre Loeb, marchand del artista en Francia, y luego a Venezuela por Alejo y Lilia Carpentier.

Revelador en cuanto a la atención que le mereció Miró al sagaz crítico de arte que fue Alejo Carpentier es lo afirmado por Baujín y Merino en el ya citado estudio sobre el peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española. A Miró, “a diferencia de Picasso” –advierten los autores– “Carpentier lo irá descubriendo en un proceso de aproximación paulatina; al principio fue sólo un nombre desgranado junto a otros en sus comentarios sobre pintura contemporánea; con el tiempo, profundiza en el universo de este creador, tal y como se puede comprobar a través de un seguimiento de sus observaciones críticas hasta llegar al texto ‘Motivos del gran misterio (*Reflexiones en torno a Joan Miró*)’ de la década del setenta”³⁰.

En cuanto a Dalí, éste será severamente enjuiciado –con total objetividad, en nuestra opinión– por el Carpentier cronista. Desde el texto titulado “Salvador Dalí” que le dedica en 1952 –en él se refiere “al falso loco, al falso raro [...] con sus ‘poses’ tremendamente eficaces en lo financiero”– pasando por “Los toros atómicos” y “La manía de asombrar” –(ambos de 1953), en los que comenta y argumenta “la increíble indigencia de ideas” de que ha dado muestra el pintor, “gran pintor cuando se lo propone [...] [pero] profesional del escándalo [...], insoportable histrión en sus relaciones con el mundo”–, hasta llegar a “El gran excéntrico”, de 1958, Alejo es enfático al evaluar el burdo comercialismo de un artista que, lejos de considerarse un promotor del surrealismo, como se había calificado a sí mismo Salvador Dalí, le debe al surrealismo todo lo que sabe, y sigue explotando sus excentricidades de ayer cuando, sin embargo, los “pioneros legítimos del movimiento han renunciado a ellas desde hace mucho tiempo”³¹.

Todo ello lo resume el Carpentier novelista en la única mención exclusiva que le concede a Dalí en *La consagración de la primavera*, cuando valorando el resultado estético de cierta vuelta a la producción pictórica que se verifica en José Antonio –“hombre que demasiado había gastado su imaginación buscando slogans”– Enrique se encuentra “con unos lienzos que demasiado flagrantemente recordaban a Salvador Dalí, sin la maestría técnica, la seguridad del trazo ni la dimensión imaginaria del irritante, estrafulario y superdotado catalán de los relojes blandos y las jirafas encendidas”.

Pero la alusión más importante en la novela, la reflexión medular en torno a las esencias de una plástica surrealista servilmente supeditada a los más ortodoxos decretos de Breton –de la que no se salvan Dalí, Magritte, Meret Oppenheim y, ni

Cfr. Alejo Carpentier, “En Caracas hay una Colección de Joan Miró”, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, pp. 123-127.

³⁰ José Antonio Baujín, y Luz Merino, “Estudio preliminar. El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española”, Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 51.

³¹ Todos los textos citados, y aún otros referidos a Salvador Dalí, han sido compilados por José Antonio Baujín y Luz Merino en Alejo Carpentier, *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier”, n° 4, Servizio de Publicações e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

siquiera, sus bien apreciados Man Ray, Hans Arp y Joan Miró— está expresada cuando Enrique, de regreso en Cuba, decepcionado de tantas verdades desvanecidas se pregunta:

¿Qué tipo de libertad, en fin de cuentas, me había traído Breton? ¿La de poder pegar tres plumas a un gallo sobre un lienzo revestido de arena? ¿La de poder mostrar un incendio de jirafas en medio del desierto, una taza forrada de piel de conejo, dos relojes blandos, un maniquí de mujer con fauces de león en la pelvis, o un combate de hombres-pájaros, hombres-peces, y hombres-hojas-de-nogal, en los salones de clubes victorianos semejantes a los que, según las ilustraciones de novelas de Julio Verne, frecuentaban Phileas Fogg o Robur el Conquistado?

Se trata del cuestionamiento radical frente al “sin sentido” de una vanguardia europea que no sólo había perdido su promisoría vitalidad —para desconsuelo enorme de los muchos hombres que la habían admirado desde América, creyendo firmemente en las potencialidades de su trascendencia³²— sino que había perdido totalmente el rumbo en la afanosa búsqueda de “lo maravilloso”, pretendiendo su hallazgo en los libros, en “las cosas prefabricadas” y no en la extraordinaria riqueza de la propia realidad.

Ya para esa fecha en que Enrique está de vuelta en La Habana —y Carpentier viajando por el Nuevo Mundo: Haití, Cuba, Venezuela— está claro para el personaje que “aquí”, en su tierra hay mucho más que *Cadáveres Exquisitos*; y se lo confirma su todavía fraterno José Antonio: “Aquí el surrealismo se da al estado bruto. No hay que suscitarlo, no hay que buscarlo [...]. Se nos presenta así, sin previo aviso, con la fuerza de una revelación”.

Fue ésta la revelación que le llegó al novelista cubano cuando finalmente le halló un sentido a la búsqueda de “lo maravilloso”, al comprender justamente que “lo maravilloso”, “lo real maravilloso que yo defiendo, es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano”³³.

V

Son más de cien los artistas plásticos mencionados por Alejo Carpentier a lo largo de *La consagración de la primavera*³⁴, en las más disímiles referencias que

³² Cfr. Alejo Carpentier, “El ocaso de Europa”, *Carteles*, La Habana, 14 de diciembre de 1941.

³³ Cfr. Alejo Carpentier, “Razón de ser”, Universidad Central de Venezuela, Ediciones del Rectorado, 1976. (Conferencia leída por Alejo Carpentier en la Universidad Central de Caracas en 1975). Citado por Carmen Vázquez en “Alejo Carpentier y las vanguardias europeas”, *Op. Cit.*, p. 102.

³⁴ Ciento nueve artistas (excluyendo a los arquitectos) menciona Julio Rodríguez Puértolas (Cfr. Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, Edición, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas,

cubren un espectro temporal de ocho siglos de quehacer artístico –desde Andrea di Cione Orcagna (1308–1368) hasta Niki de Saint-Phalle³⁵ (1930)– sin contar aquellas alusiones que nos remontan mucho más atrás –como la de los iconos rusos, los retratos de Al Fayum y los mismísimos toros de Guisando–; del total de artistas referidos (ciento doce) casi el veinte por ciento son creadores españoles³⁶. No creemos que haya ninguna otra nación, ninguna otra cultura plástica tan sincera y profundamente homenajeada en esta novela como la que aporta el arte español.

Dediquémosle, entonces, el último aparte de este acercamiento a la figura de Pablo Picasso, al “malagueño genial”, como muchas veces le llamó Carpentier, al artista más veces aludido en las páginas de *La consagración de la primavera*. Ya le vimos como referencia imprescindible para José Antonio y para Enrique en esa aproximación paulatina a la pintura moderna a través del cubismo. Picasso es también el artista que fue amigo del mexicano Diego Rivera; es el creador de excelentes diseños para el ballet ruso Diáguilev; es imperdonable ausencia en las mansiones burguesas de La Habana, pero asombrosa presencia “en casa de gente rica” en Venezuela; y es también presencia en los “salones sabiamente iluminados, para ponerlo todo en valor” de la residencia parisina de Olga, allí, “donde las grandes épocas se codeaban con los grandes estilos” no faltan, por supuesto, algunos lienzos de Picasso.

A la obra toda de Picasso dedicó Carpentier buena parte de sus crónicas³⁷ sobre arte español. Baste decir que de los treinta y nueve textos críticos compilados en *A puertas abiertas...*, veinticinco mencionan a Picasso y diecinueve (la mitad del total) lo tratan con particular jerarquía temática, cuando no son artículos monográficos enteramente destinados al análisis de algún aspecto de su trayectoria o referidos a ésta, en su conjunto. Tal es el caso de “El arte múltiple de Picasso”, temprana crónica publicada en *Social* en 1925 e ilustrada con cuatro reproducciones de obras del artista que fueron, seguramente, de lo primero que vio de su cosecha el público habanero; o del artículo titulado “Pablo El Grande” (escrito en

Madrid, Ed. Castalia (Clásicos), 1998, p. 54). A su lista habría que agregar a Calder y a los hermanos Zubiaurre, para un total de ciento doce artistas plásticos referidos en la novela. Para rastrear estas menciones resulta capital el citado estudio de Ramón García Castro, “La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*”, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Roberto González Echevarría (Comp.), Coloquio de Yale, Monte Avila Editores SA, 1985.

³⁵ Niki de Saint-Phalle es, probablemente, la más joven artista mencionada por Carpentier en esta novela. Anótese entonces el curioso dato de que en 1983 –con posterioridad a la muerte del escritor– fue inaugurada en la Plaza Igor Stravinsky, en París, una escultura fuente (*Fontaine Stravinsky*) realizada por la artista en colaboración con su esposo Jean Tinguely, continuándose así el homenaje al célebre músico que aportó el título de *La consagración de la primavera* y la savia inspiradora de buena parte de sus páginas.

³⁶ Todos anteriormente referidos en este texto; a los que habría que añadir a José María Sert y Alonso Sánchez Coello, quien, aunque de origen portugués, desarrolló una trayectoria pictórica indisolublemente ligada a la nobleza española, siendo considerado iniciador del retrato monárquico hispano.

³⁷ Cfr. Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...* Todos los textos citados en este párrafo están compilados en el citado libro.

1930), en el que Alejo aborda con ejemplar agudeza el entonces incipiente problema del mercado (incipiente si se le compara con el alcance que ha cobrado hoy este fenómeno en el mundo del arte), señalando que “en una ciudad como París, en que el ‘mercado’ artístico impone a los pintores la más triste esclavitud [...], para satisfacer el espíritu de rutina de los compradores, Picasso nos ofrece un admirable ejemplo de libertad”; o del emotivo recuento de la exposición de obras del artista en la Galería Georges Petit, en París, en 1931 (aparecido también en *Social*), la cual califica Carpentier como hecho perteneciente a “la categoría de aquellos que jamás sabrán dejar indiferentes a los hombres conscientes de su época”.

El Picasso de *La consagración de la primavera*, además del Picasso pintor, es ese hombre “consciente de su época”; es el hombre conmovido por las noticias que llegan desde España –la del “levantamiento de la legión española en Marruecos”, la de las “sublevaciones militares”, las de “la resistencia” que se organiza en Madrid, las del “asesinato de Federico García Lorca”, que “no era si no la muerte de un poeta [...] y, sin embargo, las balas sobre él disparadas penetraron también en las carnes de millones de hombres y mujeres en el mundo, como aviso de próximos cataclismos que a todos nos afectarían por igual”. “El mismo Picasso –dice Enrique– tan apartado de todo, solitariamente entregado a su obra por esquivar los engorros de la celebridad, reapareció en el Café de Flore, con el anhelo de saber más de lo que podía hallarse en los diarios donde las noticias solían mostrarse confusas y contradictorias”. Y rememora el cubano, también conmovido ante el drama de España, de esa misma España “que había amado José Martí, aún cuando combatía a su inepto gobierno”, que “en los rostros de Picasso, de César Vallejo, de Vicente Huidobro, leíase la misma ansiedad ante las noticias”; del mismo modo que Vera lo evoca, sorprendida, cuando lo recuerda aquel 14 de julio:

tan emocionado [Picasso] por el espectáculo de las masas en marcha, que su rostro reflejaba una turbación, una interrogante sorpresa llevada a bruscas pulsiones de entusiasmo bastante reñidas –para mí, al menos–, con la expresión habitual que quien sólo parecía habitado por una casi sarcástica tensión crítica hacia todo y hacia todos.

El Picasso de *La consagración de la primavera* es, pues, el artista implicado en una época que no aceptaba vacilaciones: “Se era rojillo, o se era falangista. Se estaba con la República o se estaba con Burgos” –reconoce la “apolítica” Vera, y acota– “Clandel se había ido a Burgos; Malraux estaba en Madrid y Picasso pintaba el caballo de Guernica. Y montado en ese caballo había tratado mi amante de alcanzar los aviones de Malraux”.

El *Guernica* es, a no dudarlo, un punto de llegada en el largo camino recorrido por Enrique en su andar por la vanguardia europea. Bien lo sabe la rusa, quien, cuando conoció a ese “amigo de confianza” que vino a visitarlos a su casa

en La Habana, identificó enseguida a “este José Antonio que le había apartado [a Enrique] de los picadores y toreros de Zuloaga para llevarlo, por el puente del *Esprit Nouveau*, hacia el *Guernica* de Picasso”.

La monumental obra del malagueño es ejemplo e inspiración para el autor de *La consagración de la primavera*. Apenas se inicia el primer capítulo de la novela³⁸ y parece emular el verbo de Carpentier con el pincel de Picasso, para captar el profundo impacto sensorial de un bombardeo en la España de 1937. Compruébese, si no, la excepcional plasticidad del relato.

La iluminación de la escena que precede al episodio vivido por Vera cuando viaja “en la locomotora vieja, chirriante, renqueante” que la conduce a España, la escena del bombardeo mismo y los instantes que sobrevienen al desastre, son deudores directos de la iluminación picasiana del *Guernica*. De súbito, cuando el tren “penetra en la noche del túnel” se esfuma el animado cromatismo que antes había bañado aquel “alegre pueblo de veraneantes” una vez rebasada la estación fronteriza de Cerbère. Y frente al variado abanico de matices sugeridos para describir el ocio y la indiferencia de quienes viven y disfrutan en las terrazas de los cafés (vestidos con “camisetas listadas”, “sombrreros pajizos”, “falsas gorras marineras”) o el bullicio de la plazuela cercana (donde “bailan unas cabras amaestradas luciendo cintas en los cuernos”, adiestradas por un “feriante disfrazado de pastor navideño”, donde hay “mujeres de blusas claras” y “vitrinas adornadas de alegorías marinas y áncoras de cartón dorado”), se hace totalmente de noche. Los vagones –advierde Vera– están a oscuras: “Se borraron las caras que se alineaban, frente a frente, en el compartimento. Se prende una cerilla, mostrando un rostro sudoroso cuyos ojos fijan, bizcamente, la lumbre que mal se pasa al cigarro”. Y como en la tela de Picasso, el foco luminoso se traga el color; no hay color posible en esa “catacumba ferroviaria que se ahonda bajo los Pirineos” para desembocar en el dramático paisaje de España.

Minutos más tarde –según el transcurrir de un tiempo marcado por la locomotora que ora avanza, ora se detiene (como “insegura y vacilante”, carente de luz, como “un ciego que, desconfiado, se acogiera a los avisos del tiento en la lobreguez de su ceguera”) para volver a avanzar y, de nuevo, a detenerse en una inmovilidad prolongada y presagiosa– llega por fin el destellante fogonazo, con análogos efectos sensoriales en los personajes literarios –y en los lectores de Carpentier– que los que provoca la representación del bombardeo en los personajes que pueblan el *Guernica* –y en los espectadores del tremendo mural de Picasso–.

³⁸ Carpentier confesó una vez: “cuando afronto un capítulo difícil de hacer, siempre pienso en un pintor: Vermeer, Bosch, Goya, Picasso”. Cfr. “Encuentro con Alejo Carpentier”, por Claude Fell, *Les Langues Modernes*, París, mayo-junio 1965. Compilado en “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos)”. Entrevistas, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 232.

El escritor alude al humo de la chimenea que “se nos mete por las ventanillas, las portezuelas, los pasillos, los ojos, la boca, la garganta –con ese aliento azufrado que nos baja hasta medio pecho”. Picasso no representa literalmente al humo, pero todo el cuadro se nos antoja inundado por ese “aliento azufrado” que parece dimanar de las llamas, esquematizadas y punzantes, colocadas en el extremo superior derecho de la obra; llamas que, llevadas a su más escueta configuración geométrica, no pierden un ápice de su potencia devastadora sobre esa patética figura femenina que levanta los brazos en aterrador gesto goyesco. Ese mismo efecto de terror y asfixia se extiende, multiplicado, a todas las figuras; y así como el humo de la chimenea, de la “renqueante” y “harapienta” máquina que atraviesa el túnel, sumerge en toses, estornudo y pavor a los personajes que acompañan a Vera, ese mismo “aliento azufrado” parece penetrar en todas las gargantas del *Guernica*.

Al humo se superpone el estruendo: “Y de repente –en el silencio recobrado– como el rayo que cayó sobre la casa: seca y pavorosa percusión, estruendo en las sienes y en las vísceras, pánico de oídos, garrotazo en la nuca, seguidos de un galope de fragores, de ráfagas, de conmociones, en las tinieblas de la galería atravesada, de boca en boca, por ondas llevadas, de eco en eco, por el eco de sí mismas, en las honduras de la tierra”, consiguiendo la narración carpenteriana, amén de su excepcional autonomía y personalísimo sello literario, o justamente en virtud de tamaños atributos autorales, la más cabal banda sonora que hubiésemos soñado encontrar para ese otro monumental “relato” que constituye, por su parte, el cuadro del *Guernica*.

Y en cuanto a los elementos propiamente visuales, adviértase cómo Carpentier se apropia de las inestimables potencialidades de la (de)construcción cubista para aludir a una totalidad desintegrada y reconstruirla, luego, bajo el prisma de una polifocalidad arrolladora de la que han dado cuenta las bombas arrojadas por la aviación fascista: “Y de pronto fue la luz [...] –nos cuenta Vera– Estamos bajo una bóveda de cristales rotos, rompecabezas al que faltaran muchas piezas por ensamblar, o, por el contrario, que juntadas ya las piezas, se hubiese desarmado, revuelto, en repentino vuelco de una mesa”.

Picasso también acudió al cubismo para pintar su *Guernica*. Los fundamentos de esta elección han sido ampliamente explicados por el profesor y crítico español Juan Antonio Ramírez, quien opta, básicamente por la idea “de la adecuación al tema”: “se representa un bombardeo” –se explica Ramírez– “fogonazos de luz cegadora y de metralla; los objetos y los seres requiebran abruptamente, como cristales, reduplicándose y deformándose caprichosamente”³⁹.

³⁹ Juan Antonio Ramírez, *Guernica. La historia de un mito*, Madrid, Sociedad Editorial Electa S.A., 1999, p. 48. Entre otra serie de argumentos útiles para justificar esta elección de Picasso, también recuerda el

Mas no sólo el cubismo está presente en el *Guernica*; también hay bastante de las previas “osificaciones” picassianas; de la severa monocromía de aquellas primeras etapas del artista; del expresionismo rudo, de rancia herencia española, que se fue inoculando desde siempre en sus trazos y en sus temas; de la metafórica visión surrealista, que no dejó de interesarle: y hasta de su formación clásica, que brota para imponerse en una composición resuelta con armonía impecable.

Picasso hace recaer su “narración” en las figuras humanas y animales, caprichosamente dispuestos sobre el gran escenario: la mujer con los brazos en alto bajo las llamas, la que se asoma por una ventana portando una lámpara, la madre que lanza su alarido mientras carga al niño muerto, la del guerrero, muerto también, la de la mujer que corre semiagachada, la del caballo herido que se retuerce de dolor, y la del toro erguido y expectante. En la de Carpentier, en cambio, las figuras se difuminan en una colectividad ocupada en recuperarse del destrozo, y Vera sólo alcanza a ver: “mujeres vestidas de negro, hombres vestidos de negro, varios enfermeros, soldados –o milicianos, no sé [...]– que corren, gritan, se afanan, en torno a un cráter abierto en roca gris, entre casas destruidas, de paredes rajadas, humeantes aún”. ¿Será acaso la escena que Vera observa desde la ventanilla del tren, la secuencia que sigue al gran plano general que nos legó Picasso cuando pintó el *Guernica*?:

Hay heridos o muertos, ya que varias camillas levantan cuerpos cubiertos de sábanas, de frazadas, de manteles. Y, detrás de las camillas, los que sacan cosas del hoyo: una silla de mimbre, un retrato en marco dorado, un santo descabezado, un caballito de balancín, una cómoda que llegó, intacta, al fondo.

Y más adelante, concluye, estremecida:

Miro nuevamente hacia el cráter donde empiezan a vomitar sus aguas turbias los rotos caños del alcantarillado [...]. Al borde de la hoya, de la herida hundida en el suelo, un caballo despatarrado, de vientre abierto, saca una cabeza agónica, relinchante en vagidos, mostrando una enorme dentadura que parece pedir ayuda –desesperada ayuda– a quienes por tanto tiempo lo domaron, montaron y espolearon. Al fin muere, braceando sus tripas derramadas. Es el caballo de *Guernica*. El caballo de Picasso que acabo de ver en París, frente a la Fuente de Mercurio de Calder, en un Pabellón de España impresionante.

Leído este pasaje, antesala genial de una novela que acaba de abrirse, el lector sentirá, como Vera, que comienza “a entender mejor el caballo de Picasso”, ahora

que se halla, que el escritor lo coloca allí “donde se vive en su contexto de Apocalipsis”, donde se vive “bajo su signo”. Lo que la joven rusa ha dejado atrás –“atrás de las montañas que se encogen de hombros ante lo que ahora miro [...] es el *Girasol* de Van Gogh. Pero aquí se acaban los girasoles, las pinceladas de sol en sol mayor [...] y la tragedia menor de quien se corta la oreja de un navajazo. Aquí entramos en Los horrores de la guerra”.

Si en la interpretación del novelista el caballo es símbolo del pueblo español –agónico, avasallado, herido– pidiendo “desesperada ayuda”, el toro es también símbolo de ese mismo pueblo que resiste, retador y altivo, el cruento ataque fascista. Carpentier resume la figura orgullosa, enhiesta y desafiante del animal en unos versos del “poeta-pastor” Miguel Hernández, cuya “voz grave y lenta” bien recuerda Enrique cuando aquel hablaba “de los toros de España –los de *Guisando*, los de Goya, el de *Guernica*”–:

Alza, toro de España: levántate, despierta.
Despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra,
y concentras los mares bajo tu piel cerrada.

Guernica fue apreciado, casi unánimemente, como estupenda síntesis de lo mejor de la pintura de las vanguardias y como punto culminante en el sendero de la politización del arte. “Para muchos” –considera Ramírez– “representó una inesperada reconciliación entre la vanguardia plástica y los ideales globales de la política de izquierdas. ¿No se expresaba allí acaso una contundente denuncia de la violencia fascista sin renunciar a los procesos de modernidad radical?”⁴⁰. Y así lo asumió también Alejo Carpentier, quien iniciara su prefacio al libro de poemas *El Entierro del Conde de Orgaz*, de Picasso, cuya traducción al francés le confiara el propio artista, poco antes de su muerte, con un hermoso tributo a esa obra que el cubano considerara “el cuadro más famoso de este siglo”⁴¹:

En el laberinto de Creta –cresta de gallo y camino de ronda de la arena– el minotauro ante la tesis: Teseo matado, y el caballo del rapto de las sabinas, caballo de picador, que es también caballo destripado, aullante, traspasado, con el vientre desgarrado por el toro que afilaba sus cuernos en el árbol de *Guernica*– y la mujer de manos de trébol que grita en la noche, y la joven de perfil de lámpara muy antigua que, alzando un quinqué de petróleo comprado en un bazar de Euskadi, se asoma a la ventana para contar a sus muertos⁴².

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 60.

⁴¹ Cfr. “No hay novelas aburridas sino lectores aburridos”, por Alexis Márquez Rodríguez, *El Nacional*, Caracas, 10 de junio de 1979. Compilado en “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos)”. Entrevistas, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 235.

⁴² Alejo Carpentier, “A puertas abiertas”, en *A puertas abiertas...*, p. 179.

Guernica es, ya lo suponíamos, la respuesta posible a la pregunta que se hacía Enrique acerca de “¿Dónde estaba la verdad plástica de la época?”, la interrogante que había quedado abierta desde aquellos tiempos en que, a su paso por tierra azteca, quedó sumergido en un “problema de conciencia americana”. Y nos lo confirma el autor de *La consagración de la primavera*, cuando en una entrevista del año 1949 asegura, con la más plena convicción, que “la realidad plástica de nuestra época no está en el retrato de un general a caballo. Está en el *Guernica* de Pablo Picasso”⁴³.

Y España, “esa España usualmente preterida como fuente nutricia en la estética de Carpentier”, tiene a su vez, en el gran novelista cubano, “el encanto de una alteridad cara al escritor americano por imperiosas razones de historia continental, de fuerza cultural, de linaje en el terreno ilustre de la lengua, la literatura y el arte”⁴⁴. España es también punto de partida y de llegada en “el sempiterno esfuerzo tras una misma búsqueda”⁴⁵ jamás abandonada por Alejo Carpentier; en tanto, *La consagración de la primavera*, como lo fue también el *Guernica* de Picasso, es baluarte, es síntesis, es punto culminante y demostración suprema de esa *razón de ser* carpenteriana, que fue, que es, que seguirá siendo, la universalidad de la cultura.

⁴³ “¿Qué opina usted del arte académico?”, *El Nacional*, Caracas, 3 de septiembre de 1949. Compilado en “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos)”. Entrevistas, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 231.

⁴⁴ José Antonio Baujín, y Luz Merino, “Estudio preliminar. El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española”, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 21.

⁴⁵ Cfr. Graziella Pogolotti. *Op. Cit.*, p. 67.

De los veros pasos perdidos: las ciudades españolas en la ficción carpenteriana

JOSÉ FRANCISCO BUSCAGLIA SALGADO

University at Buffalo. U.S.A.

Son cinco las obras de ficción en las cuales Alejo Carpentier lleva a sus personajes a transitar por España. En orden cronológico de publicación, la primera es el relato "El camino de Santiago" (1958). A esta le siguen cuatro novelas, la última de ellas apenas comenzada al momento de su muerte: *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978), y los únicos dos capítulos de la *Verídica Historia* que publicó la revista *Casa de Las Américas* bajo el nombre de "Crónica" en 1989. Digo que Carpentier lleva a sus personajes a transitar por la península puesto que, salvo en la última de las obras, que por natimuerta nos privará siempre de la posibilidad de llegar a conclusiones definitivas en cuanto a su contenido y desenlace¹, Carpentier invariablemente trata la geografía ibérica como lugar de paso.

Ante todo, fue su experiencia temprana e itinerante en España, a donde viajó brevemente desde París cinco veces entre 1933 y 1939², la que marcó su memoria

¹ El manuscrito original de esta novela es propiedad exclusiva de la viuda del escritor, Lilia Carpentier, y, hasta ahora, es desconocido por la crítica.

² Carpentier viajó por primera vez a España en 1933 para publicar su primera novela, ¡*écue-Yamba-Ó!*!. Su segunda visita fue en 1934 para asistir al estreno de *Yerma*, obra de teatro de Federico García Lorca, a quien había conocido en el primer viaje. En 1935 se da dos escapadas a España, en una de las cuales llega hasta Cuenca. En 1937 regresa en viaje de veinte días para asistir al Segundo Congreso Internacional de

y delimitó la amplitud de las andanzas de sus personajes en una tierra que en la geografía de la ficción carpenteriana siempre queda, o del otro lado del mar, o al sur de los Pirineos. De hecho, en cuatro de estas obras los personajes entran a España por Irún o por Port Bou, siguiendo de cerca las rutas tomadas por el propio Carpentier en los años treinta³. A pesar de este sentido pasajero bien pudiera decirse que en el padrón general de la narrativa carpenteriana España es más que un mero accidente en el camino. A veces es una prueba por la que ha de pasarse en la ruta entre América y Europa. Así sucede en “El camino de Santiago” y en el *Concierto Barroco*. Otras, España es lugar de paso que marca profundamente a los personajes y sirve para apuntalar vigorosamente la trama. Este es el caso tanto en la “Crónica”, que comienza en Madrid, a donde Paul y Laura han llegado desde Francia por Irún, como en *El siglo de las luces*, que termina allí con un Carlos que toma rumbo de regreso a La Habana.

Esta segunda tendencia es particularmente prominente en *La consagración de la primavera*, la cual es, además, la obra que mayor número de páginas dedica al mundo peninsular. Enrique es un joven burgués que huyendo del dictador Gerardo Machado abandona La Habana rumbo a París. Allí hará vida de niño rico hasta que el golpe militar de julio de 1936, que da comienzo a la Guerra Civil, lo motive a incorporarse a las Brigadas Internacionales y a marcharse a luchar contra el fascismo. En España se hará hombre peleando como brigadista en la defensa de Madrid, primero en la batalla de la Ciudad Universitaria y luego en las batallas del Jarama, de Guadalajara y, por último, en la de Brunete, donde caerá herido. Convaleciente en Valencia, se topa en una noche de apagón y bombardeo con Vera, la rusa con quien luego compartirá veinte años en La Habana dando paso al grueso de una novela que desemboca en la Revolución Cubana. El personaje de Enrique no será simplemente el hilo conductor que ate la lucha contra Machado a la guerra contra la dictadura de Fulgencio Batista. Su paso por España servirá para investir a la Revolución Cubana como heredera de la causa republicana, de aquella empresa que muchos, incluyendo a Carpentier, vieron como la lucha más justa de los pueblos contra el fascismo y su culto a la muerte. Como observaría el escritor refiriéndose a los brigadistas que conoció a su paso por Valencia en 1937, Enrique pagó “su heroico tributo de sangre a un ideal”⁴. De hecho, Enrique pagará doblemente su tributo de sangre al que Carpentier nos hace ver como un mismo

Escritores Antifascistas celebrado en Madrid. Según me ha indicado el amigo José Antonio Baujín, se sabe que Carpentier hizo repetidas escalas en la España de Franco durante sus viajes a Europa, especialmente en las décadas de los 50, 60 y 70. En algunas de éstas, la visita se pudo haber prolongado varios días. Muerto Franco, en 1978 regresa oficialmente para recibir el Premio Cervantes y, un año más tarde, para presidir el jurado que otorgaría el premio a Dámaso Alonso.

³ En su viaje del verano de 1933 Carpentier entró a España cruzando de Hendaya a Irún, con breve desvío para visitar Hondarribia (Fuenterrabía), camino de Madrid y de Toledo. En el del verano de 1939 entró por el túnel de Port Bou, desde Cerbére, camino de Madrid por vía de Valencia.

⁴ Alejo Carpentier, “España bajo las bombas, II”, *Crónicas*, tomo II, La Habana, Arte y Literatura, 1976, p. 216.

ideal. La primera vez que cayó herido fue en defensa de la República en la importante acción de las Brigadas Internacionales durante la tenaz batalla de Brunete. La segunda sería un cuarto de siglo más tarde en Playa Girón donde, nuevamente de voluntario, Enrique caerá herido en la defensa del ideal revolucionario contra otra invasión de filibusteros auxiliados por una potencia extranjera, en este caso los Estados Unidos. Recuperándose de sus nuevas heridas en el hospital Enrique recibe visita de Gaspar, cubano y compañero veterano de la que los americanos siempre hemos llamado la guerra de España: “-‘La ganamos’ –dice Gaspar: ‘Y bien que la ganamos’. –‘Ésta nos desquita de otras que hemos perdido *allá*’ –digo. –‘En la guerra revolucionaria, que es una sola en el mundo, lo importante está en ganar batallas en alguna parte’ –dice Gaspar: ‘Ahora nos ha tocado a nosotros’”⁵.

Dada la importancia de España en estas obras nos sorprende no encontrar en ninguna de ellas descripción de ciudad española que compare en extensión, detalle, investidura emocional o intensidad crítica con las que en éstas y otras obras llega a hacer el escritor sobre su Habana-de-las-Columnas y su París-de-los-Balcones-Desiertos e, incluso, con la apasionante y detallada descripción de Madrid en sus propias crónicas periodísticas publicadas en la revista *Carteles* entre 1934 y 1937⁶. En comparación, la ciudad española en la ficción carpenteriana queda un tanto “carente de corporeidad”⁷, concepto cuyo sentido el autor explica en boca de Enrique:

Pero cuando *pienso* La Habana, México, París, tras de la frente se me abre un gigantesco escenario que, en vertiginoso juego de tramoya, me trae actores, coros, semblantes, gestos, atuendos, ruidos, músicas, olores, sabores, perfumes, colores, edificios, iluminaciones, echándose todo a revivir, a rutilar, a subir o a ensombrecerse, en el instantáneo alboroto de una resurrección⁸.

No hay duda de que esta forma de pensar la corporeidad urbana tiene una deuda grande con el movimiento surrealista que tanto influyó en Carpentier. Pero, si La Habana y París son sus obras maestras, hay que decir que en este sentido las ciudades españolas quedan como obras inconclusas. Si bien enunció Carpentier

⁵ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987, p. 467.

⁶ Así describe París en sus primeras impresiones Enrique, co-narrador en *La consagración de la primavera*: “Para empezar, París era *La-Ciudad-de-los-Balcones-Desiertos*. Ninguna capital del mundo, creo yo, cargaba con tal peso de herrajes inútiles, puestos en balcones cortos, largos, corridos, esquineros, modestos, pomposos, clásicos, fantasiosos, alardosos, de buen estilo, de mal estilo, abiertos en entresuelos, o perdidos en pisos cimeros, o vecinos del asfalto, o difuminados por las brumas mañaneras, múltiples, tan incontables como lo eran las columnas de La Habana...”; cfr. Carpentier, *La consagración...*, pp. 56-57. Ocho años antes de la primera edición de esta novela había publicado Carpentier en Barcelona su célebre ensayo sobre La Habana titulado “La ciudad de las columnas” ilustrado con fotos de Paolo Gasparini. Ver Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970.

⁷ Carpentier, *La Consagración...*, p. 55.

⁸ *Ibidem*.

la diferencia entre lo que Enrique llama “tiempo-voz” y “tiempo-idea”⁹, y que yo prefiero explicar como la relación inseparable entre el lugar y el evento, lo cierto es que las coordenadas en las escenas urbanas de España son infrecuentes y en ocasiones incompletas. Lejos quedan éstas de las referencias inconfundibles que hiciera Giorgio de Chirico a la Estación de Montparnasse en “La melancolía de la partida” (1914), o de las aún más conspicuas imágenes de la plaza y el castillo Estense en la abundante obra de su etapa metafísica en Ferrara. Carpentier, quien conoció bien a de Chirico y su obra, no hubiera coincidido con esta opinión. De hecho, fue bastante duro con la escuela metafísica acusando a de Chirico y a sus discípulos de querer imponer la “horrenda estética” de lo incorpóreo¹⁰. Si bien, por un lado, Carpentier previó acaso el aire protofascista en de Chirico, de quien se pudiera decir que en cierta forma preparó la plaza para la entrada del Duce, por otro es cierto que la lectura carpenteriana de su obra adolece de ser un tanto literal. Pero mi intención aquí es señalar el contraste entre un discurso estético que se expresa valiéndose casi totalmente de elementos escenográficos que nos refieren al mobiliario urbano, y otro muy distinto que a veces, no por falta de querer, es incapaz de conjurar los mismos.

La razón de este desencuentro puede ser muy sencilla, pues el arte de lo insubstancial en de Chirico se nutrió de una experiencia directa del espacio urbano: pintó la plataforma de la estación ferroviaria cuando vivía en Montparnasse, y los cuadros con elementos escenográficos fueron tomados directamente del paisaje urbano de Ferrara cuando residió en aquella ciudad durante la Primera Guerra Mundial. Ya cuando Carpentier se sienta a escribir sobre España han pasado veinte años desde su última visita de envergadura, tiempo suficiente para entumecer la memoria, que en su recomposición de tiempos pasados suele siempre recordar haciendo alarde del evento sobre un lugar que queda cada vez más desdibujado.

Debo aclarar que la primacía del evento a costa de la casi total ausencia, en algunos casos, del lugar, para nada disminuye la obra. En esto la visión carpenteriana guarda relación estrecha con la pintura de Francisco de Goya, la cual, sin duda, marcó profundamente el sentido de lo español en Carpentier¹¹. Por un

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Alejo Carpentier, “Grandeza y decadencia del cubismo”, en *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, José Antonio Baujín y Luz Merino, editores, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, p. 83.

¹¹ Es irrefutable que las imágenes goyescas marcan el paso de Carpentier y de sus personajes por España. En la primera noche de su primer viaje a la península se sube al tren en Medina del Campo: “una vieja bruja que parece escapada de un lienzo de Goya”. Carpentier, “Crónica de un viaje sin historia. De los Pirineos a la meseta castellana”, en *Crónicas*, p. 163. La vieja, a quien Carpentier apodará “la abuela”, pronto se convierte en el personaje emblemático de la España eterna. Cumpliendo la promesa hecha la noche anterior, al llegar al Escorial Carpentier se baja en la estación para comprarle churros a la abuela, quien, como ave de buen agüero, sale de escena para dar paso a la entrada del viajero en Madrid.

No hay duda de que durante, sus repetidas estancias en Madrid, Carpentier se topó con imágenes goyescas a la vuelta de más de una esquina. En las crónicas de su viaje de 1934 señaló que las cúpulas y

lado, al igual que en las obras de la etapa colorista del gran maestro, las ciudades españolas en la ficción carpenteriana son espacios donde la viveza de la acción a menudo contrasta con las opacas referencias a la ubicación de la misma. Por otro lado, y muy especialmente en cuanto a Madrid, ciudad española a la cual ambos dedican mayor espacio en su obra, Carpentier con su pluma, igual que Goya a pinceladas un siglo y medio antes, transmite a sus lectores un sentido profundo del carácter popular y de la inagotable fuerza colectiva de su civilización. Aun así, y a pesar de que Madrid es visitada por los personajes de Carpentier en tres obras y en tres épocas distintas, estos textos no dan paso al discurso estético que caracteriza sus apreciaciones de París y de La Habana.

Quizás esto sea resultado de la tensión entre la poética y la política, dicotomía que Carpentier compartió con muchos de los intelectuales de su generación que se acercaron de una u otra forma a España. Es decir, quizás no tenga tanto que ver con el hecho de que él nunca se instalara permanentemente en una ciudad española, si no más bien con lo que para él fue la elección consciente de dónde y cuándo echar raíces en España y en lo español. Es innegable que todo lo español en la ficción carpenteriana responde a una serie de fuertes emociones y claros compromisos políticos que llevaron al autor a escoger cuidadosamente los temas y los escenarios históricos de las Españas de sus personajes. Como es bien sabido, la fe provoca visiones, pero también ciega.

Nacido con el siglo XX, y criollo de primera generación –aunque no de padres peninsulares–, bien pudo haber tenido Carpentier razones y emociones suficientes para guardar distancia de una España que, como al cubano miliciano en *La consagración*, por vía de Franco y camino de Hitler le recordaba demasiado a los campos de re-concentración instalados en Cuba por el Capitán General José Valeriano Weyler con el fin de eliminar las bases de apoyo popular a la lucha independentista de finales del siglo XIX. La referencia a Weyler la hace Enrique en el monólogo que trata sobre la sublevación militar que da comienzo a la Guerra Civil y que llevaría a la instauración de una dictadura militar en Burgos que eventualmente habría de derrocar al gobierno de Madrid. Dice Enrique: “Para mí, cubano, el Madrid de la República –anti-Burgos, anti-Quiepo-de-Llano– era la

torres herrerianas que se levantan sobre los tejados de la Villa de Madrid tienen “la virtud de comunicar un sorprendente carácter de grabado antiguo a toda vista panorámica o perspectiva de los barrios antiguos”, y añadió que la “cúpula de San Francisco el Grande crea siempre un fondo a lo Goya detrás de los paisajes urbanos de Madrid”. Alejo Carpentier, “Bajo el signo de la Cibeles”, en *Crónicas*, p. 186. Días después, saliendo de Madrid rumbo al Escorial, escribirá: “Una fugaz visión de la Moncloa os hace pensar en los lienzos de la ‘época negra’ de Goya”. Alejo Carpentier, “El Escorial, museo de milagros”, en *Crónicas*, p. 196. De hecho, ya en medio de la guerra, habiendo sobrevivido a los bombardeos en Valencia y sido testigo de una escena de ternura sobrecogedora en el pueblo conquense de Minglanilla, llega Carpentier a un Madrid bajo asedio implacable y lo primero que hace es volver a Goya: “¡Por fin en Madrid!... ¡Ciudad querida, ciudad acogedora como brazos de mujer amada! ¡Ciudad que aún brindabas al viajero una incomparable dulzura de vivir, al amparo de tus cimbórios de Herrera, cerca de la silueta –¡tan goyescal– de San Francisco el Grande!”, cfr. Carpentier, “España bajo las bombas, III”, en *Crónicas*, p. 233.

España que había amado José Martí, aun cuando combatía su inepto gobierno, en tanto que Burgos quedaba en la España de Valeriano Weyler, aquel que, durante la Guerra de Independencia del 95, había creado en mi patria unos puntos (o lugares) llamados 'de re-concentración', palabra que pronto, con una sílaba menos, habría de cobrar una tremebunda actualidad en Europa"¹². Como tantos otros americanos que vivieron la guerra de España, Carpentier se vió obligado a proceder muy cuidadosamente entre los escombros civilizacionales de la antigua metrópoli. Y como para el criollo caribeño, de ayer y de hoy, no hay relación más compleja que la que guarda celosamente con la metrópoli, de ayer y de hoy, Carpentier mantendrá una relación con España y con lo español que será tan clara en sus elecciones como obscura en sus silencios, y tan compleja y difícil como la que mantuvo con los Estados Unidos y con lo usoniano¹³.

El fin de la guerra y la caída de la Segunda República marca el límite de la penetración de Carpentier en la historia de la España moderna. En la cronología de la ficción carpenteriana el último de sus personajes que pone pie firme en tierras ibéricas es Gaspar, el cubano mulato con nombre de Rey Mago, trompetista, comunista, y brigadista, que logró continuar luchando luego de la disolución de las Brigadas Internacionales y que sale por Figueres rumbo al campo de concentración de Argèles-sur-Mer en la retirada final de las huestes republicanas¹⁴. Tras la derrota en la que Enrique llama "nuestra guerra"¹⁵, la obra novelística de Carpentier borra a España del mapa. De ahí para atrás, la España que habría de interesarle tendría poco o nada que ver con el romanticismo histórico que inspiró a los ideólogos del Movimiento Nacional y a los viejos falangistas, siempre tan obsesionados con el tantomontante reinado de Isabel I. La España carpenteriana, instalada en los tiempos de la Casa de Borbón será un mundo de fuertes matices goyescos, callejero y popular, inspirado en gran medida en la experiencia vivida por el autor en el Madrid de la Segunda República y de la guerra.

Sin duda, su profunda devoción a la causa criolla, tan delicadamente apuntalada por contrafuertes a la francesa, influyó también en su forma de negar el parentesco con la España de la leyenda negra que, en el caso de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas fue mucho más negra que leyenda hasta el final. Es sobradamente conocido y evidente en su obra que para Carpentier la historia de

¹² Alejo Carpentier, *La Consagración...*, p. 80.

¹³ Siempre he preferido utilizar este neologismo, que tomo del arquitecto Frank Lloyd Wright, para nombrar a los ciudadanos de los Estados Unidos de América. Americanos somos todos los nacidos en América y no solamente los "Americans". Ver, por ejemplo, José F. Buscaglia "Puerto Rico '98: Architecture and Empire at the Fin de Siècle", *Journal of Architectural Education*, 48.4 (1995), pp. 250-259.

¹⁴ En verdad, igual que lo hizo Carpentier en varias ocasiones, Vera pasaría dos veces por España años más tarde, haciendo escala aérea en Madrid. En todo caso, la mención es muy pasajera, evitando comentario u observación alguna sobre la que era ya plenamente la España franquista. Ver Carpentier, *La consagración...*, pp. 309, 443.

¹⁵ Alejo Carpentier, *La consagración...*, p. 207.

la civilización criolla comienza a cobrar forma definida y a tomar empuje, no con los estragos causados por la cruz de la intolerancia y la espada del exterminio en el siglo XVI, si no con el afloramiento del cimarronaje político y los desmanes que trajo la guillotina de la justicia jacobina. Bien conocida es la imagen de Víctor Huges en *El siglo de las luces*, cuando vistiendo su uniforme de comisario sobre la torre de proa hace su entrada triunfal en la Guadalupe que viene a retomar en nombre del gobierno republicano francés y de su máximo líder, Maximillien de Robespierre. Pasando a sotavento de la Grande-Terre, Víctor Huges apoya su mano derecha en la guillotina que ha sido instalada sobre el combés a la vez que lleva bajo el brazo izquierdo varios centenares de copias del decreto de abolición de la esclavitud¹⁶. Con toda intención Carpentier convierte a Víctor Huges en una alegoría. Y pudiera decirse que esa figura alegórica de tiempos pasados cobra cierta vigencia en el mundo inmediato de Carpentier y su obra. Yo la veo también como símbolo de la batalla interna del criollo cubano y de su estirpe política, de la contradicción que rigió sobre su vida y obra en un mundo donde el peor riesgo del intelectual que se entiende revolucionario es el de no ser consecuente con sus ideas —cueste lo que cueste— y rebajarse al nivel de un José Antonio en *La consagración*, antiguo anarquista vuelto publicista que es la encarnación misma del buchipluma¹⁷.

Por eso, al buscar su parentesco en la península, esa que Carpentier pudo haber llamado “nuestra España” es la España de Felipe V en el *Concierto Barroco*, la de la Guerra de Independencia en *El Siglo de las Luces*, la de Amadeo de Saboya (y por ahí quizás a la Primera República) en la “Crónica”, y la de la Segunda República en *La Consagración de la primavera*. Ante estas cuatro novelas sólo el relato “El camino de Santiago” se coloca fuera, más precisamente en la España de Felipe II y en el Flandes del Tribunal de la Sangre del Duque de Alba. Por ser cronológicamente la primera de las obras en tratar con el mundo ibérico, ésta no es excepción a la regla sino resultado de lo que pudiera verse como una fase previa, algo así como su *¡Écue-Yamba-Ó!* de lo español. Además, “El camino de Santiago” no está en contradicción con la elección carpenteriana de la España “de Martí”, puesto que el relato es en parte una denuncia del obscurantismo. “Acá todo huele a carne chamuscada, ardeduras de sanbenito, parrilladas de herejes”¹⁸, apunta el narrador a su entrada en Valladolid. En términos históricos, la elección carpenteriana queda dibujada perfectamente sobre el plano de Madrid en la “Crónica” cuando una tarde de invierno de 1872 Paul Lafargue llega a la ciudad acompañado de su esposa Laura, hija de Carlos Marx. Por ser la primera visita de

¹⁶ Ver Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994, p. 125.

¹⁷ Expresión caribeña relacionada con la riña de gallos que hace alusión a quien, como el gallo que es todo buche y plumas, es persona falsa y cobarde.

¹⁸ Alejo Carpentier, “El Camino de Santiago”, en *Novelas y relatos*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974, p. 356.

Laura a Madrid, Paul decide que “no la llevaría, para empezar, al viejo Madrid de los Austrias”¹⁹. En vez, decidió pasearla por la calle de Alcalá bajando hasta la Castellana para participar de la fiesta “cotidianamente renovada” del pueblo madrileño volcado en las calles²⁰.

Igual que Paul a Laura, Carpentier mostrará a sus lectores un Madrid nítido y alegre, popular y callejero aunque de escenografía un tanto difuminada, pintando unas estampas que mucho tendrán que ver con la temprana tradición goyesca. Será igual en las escasas referencias a otros centros urbanos cuyas coordenadas acusan una ingravidez todavía mayor en cuanto a la corporeidad del lugar. La descripción de la entrada en Burgos de Juan el Romero de “El Camino de Santiago” toma tres páginas para presentar una feria llena de personajes pintorescos. Es allí donde Juan, quien iba camino de la catedral, escucha historias fantasiosas que lo llevan a trocar el camino de Santiago por la Carrera de Indias. Sin embargo, en todo el detallado inventario del “tiempo idea” lo único que sabemos de la ubicación es que Juan entra por “una puerta monumental, flanqueada por torres macizas”²¹, que seguramente se trata de la puerta de Santa María y que, aparentemente, al menos en sus viajes a la península durante la década del treinta, Carpentier nunca llegó a ver con sus propios ojos debido a que nunca estuvo en Burgos el tiempo suficiente para entrar en la ciudad²². La descripción de Sevilla es igualmente extensa aunque el único inmueble que se menciona es la Casa de la Contratación. Sin embargo, Carpentier logra captar con particular agudeza lo que fue la vida del puerto de Sevilla y de Triana durante la segunda mitad del siglo XVI, sobre todo en lo concerniente a lo que se describe como “el gran portento de los humanos colores”²³. Aquí vierte luz Carpentier sobre lo que yo llamo el surgimiento del mundo mulato, tan opacado por el romance histórico de la Reconquista y por el heroísmo con que se ha revestido a la modernidad temprana de la península y de las Indias²⁴.

Con respecto a la ciudad española, el momento más goyesco en la obra de Carpentier se da en *El Siglo de las Luces*, novela que además tiene once capítulos

¹⁹ Alejo Carpentier, “Crónica”, *Casa de las Américas*, 117, 1989, p. 34.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Carpentier, “El Camino”, p. 317.

²² Valga apuntar que Carpentier pasó por Burgos en su primer viaje a España en 1934 y estuvo allí tarde en la noche apenas durante tiempo suficiente para bajarse del tren y llegar hasta la cantina a comprar varios litros de vino: “Al llegar a Burgos, bajo a la cantina para adquirir también mis litros de vino, y devolver los tragos que se me ofrecen con ritmo acelerado desde que he tenido la feliz idea de frecuentar gente que sabe vivir...”, Carpentier, “De los Pirineos”, en *Crónicas*, p. 162. Por tanto, no debe haber llegado hasta la puerta de Santa María que queda a un kilómetro de la estación. En 1935 pasó nuevamente en tren por la ciudad camino de Madrid con destino a Cuenca. En sus crónicas de viaje indica que le tomó treinta y dos horas llegar a la ciudad de las casas colgantes desde París por lo cual es igual de improbable que haya tenido tiempo para entrar a Burgos en este viaje. Ver Alejo Carpentier, “En la ciudad de las casas colgadas”, en *Crónicas*, 2001.

²³ Alejo Carpentier, “El Camino”, p. 327.

²⁴ Ver José F. Buscaglia-Salgado, *Undoing Empire, Race, and Nation in the Mulatto Caribbean*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 83.

y subcapítulos encabezados por títulos tomados directamente de los *Desastres de la guerra* de Goya. El último de éstos capítulos tiene lugar en Madrid a finales de la primera década del siglo XIX. Atrás queda la villa de los Austrias que el Amo del *Concierto Barroco* encontrara un siglo antes ciudad “triste, deslucida, pobre”, donde todo era “angosto, mugriento y esmirriado”²⁵. Carlos llega a la ciudad la noche del primero de enero de 1809, o quizás de 1810. Viene de La Habana tras el rastro de Enrique y Sofía, de quienes no se había tenido noticia desde los sucesos del 2 de mayo de 1808, cuando el pueblo de Madrid se levantara contra las tropas francesas de ocupación. Al llegar a la casa de la Condesa de Arcos en la calle de Fuencarral, palacete donde Sofía y luego Enrique habían vivido, Carlos es recibido por “un concertado jaleo de tacones [...] a compás de guitarra” y por una “trasnochada voz de sochantre que en vano trataba de agarrar la tonada cabal del *Polo del Contrabandista*”²⁶. Aquel es un Madrid de manolas y manolos, popular y bullanguero, que nos recuerda un tanto al de la maja y el majo en *La Merienda* (Goya, 1776), aunque es estampa menos ingenua, de mayor gravedad y menor colorido, más afín con la última de las obras alegres o celebratorias de Goya que es *El entierro de la sardina* (Goya, 1812-1814):

la fiesta estaba en su punto. Pregonaba ésta unas castañas calientes que no se veían por ninguna parte; subida sobre un diván, desgañitábase una maja cantando la tonada del marabú; sobaba una hembra el de más allá; apretábase un corillo de borrachos en torno a un ciego que acababa de rajarse la garganta perfilando melismas por soleares²⁷.

De ahí nos lleva Carpentier a hacer un recorrido breve por un Madrid bullicioso que es ciudad de mercaderes y artesanos, de “tiendas y talleres”²⁸, de barberos, guitarristas, peinadoras, abaniqueras, costureras y perfumistas, de tapiceros, pintores, empapeladores y yeseros, de libreros, médicos y boticarios y, por supuesto, de mesoneros y camareras. Lejos de ser villa desmarrida es ya una ciudad moderna donde el espacio público es escena de complicadas tramoyas que dan fe de la pujanza de una cultura citadina que se debe a y se alimenta de una fuerte memoria colectiva. De esa reserva se nutre Carlos para reconstruir una historia a retazos, entrevistando a cuanto personaje entrara en contacto con los moradores de la Casa de Arcos. Y es sorprendente que en poco tiempo llegue a reconstruir, entre dimes y diretes, la vida de dos personas que procuraron en todo

²⁵ Alejo Carpentier, *Concierto Barroco*, México, Siglo Veintiuno, 1975, p. 27. Triste ironía, el Amo era según se indica en el texto “nieta de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique de Tajo”, *ibidem*. Esto queda a orillas del Tajo, al surdeste de Chinchón, y es paraje seco e inhóspito. Viniendo de México poco podía haberse imaginado el Madrid que encontró al llegar y suponemos que mucho menos hubiera podido pensar que sus ilustres ancestros procediesen de tierras tan pobres.

²⁶ Alejo Carpentier, *El siglo...*, p. 323.

²⁷ *Ibidem*, p. 324.

²⁸ *Ibidem*, p. 326.

momento mantenerse alejados del ámbito público y del cotilleo. Carlos recorre de arriba a abajo la calle de Fuencarral y, atravesando la puerta del Sol, recoge parte de la historia de labios de una encajera de la calle Mayor, quien le informa que la señora de la Casa de Arcos era conocida como “La Cubana”. Luego se entera de que, en víspera de Navidades, la tal cubana salía en busca de mazapanes de Toledo en las inmediaciones de la plaza Mayor.

De boca en boca llega Carlos al domingo del dos de mayo de 1808. Una guantero que había ido a la Casa de Arcos para cumplir con un encargo de Sofía cuenta cómo la cubana y Esteban se lanzaron a la calle junto con el pueblo de Madrid. Aquí, en su penúltimo párrafo, esta novela alcanza el clímax con una descripción del levantamiento popular que toma mucho prestado de la iconografía goyesca, específicamente de los dos grandes óleos que tratan sobre los sucesos de esos días y que así son titulados: *Dos de mayo de 1808* y *Tres de mayo de 1808*. El primero de éstos, que presenta una multitud cayendo sobre la retaguardia de la caballería mameluca, contiene todos los elementos que utiliza Carpentier en su narración. El escenario es la puerta del Sol donde justo antes del medio día, maniobrando para salir por la calle de Alcalá rumbo al Buen Retiro, los Mamelucos fueron atacados y diezmados por el pueblo de Madrid.

La sublevación fue general, tal como la describe Carpentier: “El pueblo entero de Madrid se había arrojado a las calles en un levantamiento repentino, inesperado y devastador, sin que nadie se hubiese valido de proclamas impresas ni de artificios de oratoria para provocarlo”²⁹. Aunque hubo choques en la puerta de Toledo, en la plaza de la Paja, en Puerta Cerrada y en la misma plaza de San Luis que quedaba en la confluencia de las calles Hortaleza y Fuencarral, lo más probable es que Sofía y Esteban, al cruzar la plaza y desembocar en la calle de Alcalá, bajaran por la calle de la Montera rumbo a Sol, puesto que, en la versión de Carpentier, “la masa humana, llevada por un impulso de fondo, se desbordaba hacia la Plaza Mayor y la Puerta del Sol”³⁰. Así lo debió haber imaginado Carpentier, aunque las informaciones de Carlos quedaran interrumpidas en el momento en que Sofía y Esteban pusieron pie fuera de palacio. “De las casas salían gentes armadas con cuchillos de cocina, de tizones, de enseres de carpintería: de cuanto pudiese cortar, herir, hacer daño”³¹. Según la guantero, Sofía se había lanzado a la calle con sables y puñales que había arrancado de una panoplia en la casa, mientras Esteban, tras de ella, se había hecho con un fusil de caza. “Hasta aquí lo que pudo saberse”, apunta Carlos³².

²⁹ *Ibidem*, pp. 329-330.

³⁰ *Ibidem*, p. 329.

³¹ *Ibidem*.

³² Alejo Carpentier, *El siglo...*, p. 330.

Acto seguido Carpentier describe los sucesos de aquel día repasando con su pluma las líneas del cuadro de Goya: “Cargaban los mamelucos, cargaban los coraceros, cargaban los guardias polacos, sobre una multitud que respondía al arma blanca, con aquellas mujeres, aquellos hombres que se arrimaban a los caballos para cortarles los ijares a navajazos”³³. Allí estaban los dos cubanos, en la puerta del Sol, haciendo causa común con aquellas mujeres y aquellos hombres de un Madrid que despertaba con el siglo para tomar su lugar entre las grandes ciudades del mundo moderno. Yo los veo en el cuadro de Goya como quizás también los viera Carpentier. Están allí, sobre el puñal del hombre que en primer plano destripa a un mameluco caído de espaldas sobre la grupa de su caballo. Sofía va delante dando gritos de “¡Mueran los franceses!” y recordando los desalientos sufridos cuando hizo vida junto a Víctor Huges en la Guyana. Detrás de ella anda Esteban, cuidándole la espalda como a un compañero de regimiento, pero cabizbajo, como el otrora militar y militante revolucionario vuelto hombre de poca fe.

Veo también algo de Esteban en la figura del hombre con los brazos en alto a quien le ha llegado su turno ante el pelotón de fusilamiento en el cuadro del *Tres de mayo de 1808*. Valga aclarar que, según insinúa el autor en el epílogo titulado “Acerca de la historicidad de Víctor Huges”, Sofía pudo haber sobrevivido a los sucesos del Día sin Término, por lo cual la figura solitaria de Esteban es consecuente. Una lectura carpenteriana del cuadro de Goya vería en la figura central una combinación curiosa y poco heroica entre el terror y la entrega. De un lado Esteban sufre de angustia al saber que morirá sin conocer el paradero de Sofía, a quien seguramente perdiera en medio de la confusión del día anterior. Del otro, se inmola en un “aquí estoy” más resignado que desafiante, momento postrero justo y perfecto para quien una vez fuera joven aventurero y militar al servicio de la revolución, y que ahora, más allá de toda posibilidad de redención, se entregaba a las mismas balas que el deber revolucionario hiciera a gentes como a él disparar contra el pueblo, primero en la Guadalupe y ahora en el Madrid de la montaña del Príncipe Pío y la Moncloa. Así, junto con el cura Francisco Gallego Dávila, le llega su turno al ex-masón. Nuevamente, Carpentier viene a calcar a Goya, lo cual nos hace pensar que, consciente o inconscientemente, tomó nota de los retratados en la obra:

Noche de lóbrega matanza, de ejecuciones en masa, de exterminio, en el Manzanares y la Moncloa. Las descargas de fusilería que ahora sonaban se habían apretado, menos dispersas, concertadas en el ritmo tremebundo de quienes apuntaban y disparaban, respondiendo a una orden, sobre la siniestra escenografía exutoria de los paredones enrojecidos por la sangre³⁴.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Alejo Carpentier, *El siglo...*, p. 331.

De ese Madrid ensangrentado pasamos cronológicamente al Madrid donde dos agentes de la Compañía del Gas, de uno y otro lado de la calle de Alcalá, van bajando hacia la Castellana encendiendo las farolas al caer de una tarde de invierno de 1872. Éste es un Madrid de bulevares, confiterías, cafés y tertulias ya plenamente moderno, donde se habla un castellano “sometido a noveleras modas de elocución”³⁵ y en el cual hacen su entrada por “la gran terminal”³⁶ de la Estación del Norte Paul Lafargue y Laura Marx, vanguardia del movimiento socialista. Lafargue viene, entre otras cosas, a publicar la primera edición española del *Manifiesto comunista* que acababa de traducir al castellano.

En vez de quedarse en casa del zapatero y correligionario Francisco Mora, quien se había ofrecido a alojarlos, o en las pequeñas habitaciones de las viviendas obreras, Paul decidió llevar a Laura a “una casa de huéspedes situada en una calleja que desembocaba en la Carrera de San Jerónimo”³⁷. La pensión era atendida por una murciana y, según Carpentier, guardaba “el olor inseparable de toda casa de huéspedes española, mezcla de humos de aceite harto recalentado después de enfriado, vagos relentes de cocina con remembranzas del pimentón, las merluzas y carnes mechadas de la víspera, algún pábilo de luminaria y el inevitable alpiste revuelto con migas de la jaula de canarios colgada junto a la ventana”³⁸. No me cabe duda que en cuanto a la ubicación del lugar Carpentier pensaba en una de las dos callejuelas que conectan la calle del Prado con la Carrera de San Jerónimo y que él conoció bien, sobre todo en los días de su “España bajo las bombas” que pasó hospedado en aquel hotel “en un costado de la plaza de Santa Ana”³⁹, que sin duda debió ser el *Reina Victoria*. Más específicamente pienso en la calle Echegaray, que es más angosta que la del Príncipe y que ha sido tradicionalmente sitio de bares y hospedajes. Allí todavía se encuentra el viejo *Hotel Inglés* que fuera entre los principales del Madrid decimonónico. A unos pasos de esta puerta, al cruzar de la calle, queda la taberna *Los Gabrieles*, antiguo establecimiento de obligada visita por donde sin duda pasó Carpentier más de una vez, primero con Federico García Lorca y luego con Rafael Alberti durante la guerra, pues queda en el camino que conduce desde el Ateneo a los importantes centros de tertulia de aquel entonces situados en la calle de Alcalá. Me refiero, por supuesto, al viejo *Café Suizo*, o al de *Fornos*, al cruzar, que ocuparon los números 16 y 19 de la calle, respectivamente. Carpentier seguramente imaginó que la pensión quedaba en algún lugar entre el *Hotel Inglés*, antiguamente la puerta número diez de la calle, y la Carrera de San Jerónimo, puesto que se podía ver esa esquina desde la habitación de los esposos. En cuanto a la descripción de la pensión, sospecho que la jaula del canario era

³⁵ Alejo Carpentier, “Crónica”, p. 29.

³⁶ Alejo Carpentier, “Crónica” p. 31.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Alejo Carpentier, “Crónica”, pp. 31-32.

³⁹ Ver “España bajo las bombas, III”, en *Crónicas*, p. 235.

un recuerdo del lugar donde solía alojarse en visitas anteriores, que era el *Hotel Gredos*, en Gran Vía 52, en la plaza del Callao.

Después de un breve descanso, Laura despertó a la hora de la merienda para encontrar toda suerte de transeúntes en el comedor de la pensión. Paul los vería como un regimiento de lo que su suegro llamaba el lumpenproletariado. Pero nosotros los vemos como una muestra del pueblo del Madrid carpenteriano, mudado de ropas pero muy parecido al que sesenta y cuatro años atrás y tres calles más abajo encontrara Carlos al tocar a la puerta de la Casa de Arcos. Allí había gente taurina, aficionados a la baraja y actrices que en tiempo muerto hacían de putas, comerciantes itinerantes expertos en vender el alma al diablo, curas limosneros, tristes empleados de uniformes todo almidonados, y tenedores de libros con vocación de solteros. Al regresar en la noche, Laura y Paul encontrarían a la cuadrilla “tallando naipes de oros, bastos, espadas y copas” con las “suripantas huérfanas de escenario”⁴⁰. Justo antes, Carpentier acababa de hacer referencia una vez más a los matices goyescos en la vida de la villa y corte, describiendo cómo en el mesón de donde venía la pareja había entrado un lazarrillo llevando a un ciego “de cara abofada y sombrero alón que parecía salido del grupo de borrachos apocalípticos que se enraciman en una de las *Ferias de San Isidro* de Goya”⁴¹. Yo no he encontrado esta referencia en ningún cuadro de Goya, a menos que Carpentier estuviera pensando en el grupo principal de *La peregrinación de San Isidro* (1821-23), el cual, si bien no es exactamente un grupo de borrachos, sí es una imagen de corte apocalíptico. Más probable es que quizás Carpentier se equivocara y estuviera pensando en el hombre con sombrero de ala ancha que es la figura central del grupo de bebedores en *Los borrachos* (1629), de Diego Velázquez, cuadro que Goya llegó a copiar en grabado en 1778, y que, reproducido en cerámica policromada, adorna las paredes de la taberna *Los Gabrieles* en la Calle Echegaray desde la década de 1920⁴². Quizás se le pudiera adjudicar cierto carácter apocalíptico a esa obra. No importa. Por más que la referencia fuera errónea, nada quita que Carpentier vuelva a pensar en Goya cuando describe el Madrid de la despoblada corte saboyana, sobre todo tratándose de un cuadro de Velázquez que en su descripción de estampas y sujetos populares guarda relación estrecha con el sentir comunero al que continuamente alude Carpentier en relación con la obra de Goya. Además, la existencia de la reproducción del cuadro en *Los Gabrieles* confirma que, al montar sus escenas del Madrid de 1872, Carpentier rescató de su memoria imágenes que recogió en sus andanzas bohemias por la ciudad durante

⁴⁰ Alejo Carpentier, “Crónica”, pp. 44-45.

⁴¹ Carpentier, “Crónica”, p. 44.

⁴² La reproducción es obra de Enrique Guijo y de su discípulo Alfonso Romero. El bar *Los Gabrieles* fue abierto en 1890. Esta información se la debo a la gestión de Santiago Fernández, gran amigo y discípulo, que tuvo a bien pasar a verificar mi sospecha de que la obra estaba localizada en aquel lugar. Véase la imagen en el apéndice.

la década del 30 y que, en este caso, responden a una órbita que, según sostengo, tiene por eje la calle Echegaray.

Laura y Paul comenzarán su recorrido en lo alto de la calle de Alcalá precisamente allí en las inmediaciones de la calle de la Virgen del Peligro, donde luego estarían localizados los cafés frecuentados por Carpentier en sus citas diarias con “la voluptuosidad del hablar por hablar” que tan felizmente encontró en las tertulias de intelectuales y señoritos⁴³. El matrimonio iría acompañado por el entonces exbakuniano y futuro anarcosindicalista Anselmo Lorenzo. El texto sugiere que el paseo toma lugar luego de la merienda, lo cual contradice un tanto la costumbre, puesto que en el invierno las farolas del Prado y de la calle de Alcalá solían encenderse entre las tres y las cinco de la tarde, es decir, justo antes de la merienda.

Lo primero que le llamó la atención a Laura en esta castellana ciudad de las luces fue que las madrileñas anduvieran sin sombrero. Con esa imagen Carpentier estaba revisitando directamente sus recuerdos y citando, casi palabra por palabra, sus memorias. Simplemente transfirió la escena de la Gran Vía –inexistente en el Madrid de Paul y Laura– a la calle de Alcalá. En 1934 Carpentier escribió en la revista *Carteles*: “Cuando se pasea, a las siete de la tarde, por la Gran Vía y se ven tantas madrileñas sin sombrero, maravillosamente peinadas, se comprende que el cabello de la mujer no es un vano adorno”⁴⁴.

En Alcalá se detuvieron en la *Confitería Ontañón* a probar toda clase de reposterías. Al llegar a la Castellana se encontraron con que todos los coches de la ciudad habían sido sacados a la calle esa tarde por ser la menos fría de un invierno que hasta entonces había sido más crudo de lo usual. La descripción de la gente y los carruajes que hace Carpentier guarda muy cercana relación con la que hiciera para esas fechas Luis Teste, enviado especial a España de *Le Journal de Paris* y que sin duda Carpentier debe haber consultado. De hecho, Teste indica cómo “de vez en cuando, un inglés de cara alargada, tipo flemático y aire observador, se destaca entre los españoles”⁴⁵. ¿Pudiera haber sido ésta la imagen que dio pie en la obra de Carpentier a la de “S.E. El Señor Embajador de Gran Bretaña” que pasaba “asomando el aginebrado rostro en la ventanilla de una suntuosa berlina diplomática”?⁴⁶ Lorenzo les indicó que aquello era “muy alegre en verano”, aunque fuese “imposible estar, a causa de los mendigos”. Acto seguido procedió a pintarles “un cuadro goyesco de aquella maldición de la mendicidad” hasta llegar al *Café Iris*, donde habrían de encontrarse con Francisco Mora, Pablo Iglesias y José Mesa, correligionarios que en pocos años serían expulsados de la Internacional y pasarían

⁴³ Alejo Carpentier, “Crónicas de un viaje sin historia. Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura”, en *Crónicas*, p. 173.

⁴⁴ Alejo Carpentier, “Bajo el signo”, p. 185.

⁴⁵ Luis Teste, *Viaje por España* (1872), Sara de Struuck, traductora, Valencia, Editorial Castalia, 1959, p. 66.

⁴⁶ Alejo Carpentier, “Crónica”, p. 35.

a fundar el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 1879. De allí pasaron a la “fonda de Paco”, donde luego de un cochinillo se armó una larga tertulia.

El evento que tiene lugar en la fonda es importantísimo para entender a Carpentier en España. En él se resume la esencia de su populismo político y se ve claramente lo que le dio –o le devolvió– España en un plano personal. En la tertulia con los correligionarios de la Internacional se pone de manifiesto lo que sin duda fue la apreciación de Carpentier de la cultura popular y política española y que ya, un par de páginas antes, Paul había advertido durante su estancia en Donostia: “Los hombres son estupendos. Puedo afirmar que jamás me había tropezado con una reunión de obreros tan inteligentes y tan instruidos –instrucción que contrasta grandemente con la ignorancia de la burguesía española”⁴⁷. En un plano ya más personal, Laura se ve seducida por la forma inusual en que se desempeñó Paul aquella noche de tertulia en la fonda de Paco. La imagen que describe es un autorretrato de Carpentier quien, al igual que Paul, luego de cinco años en Francia, entró en España para reencontrarse con la voluptuosidad de un lugar donde, igual que en su Cuba natal, en asuntos de vida y de comida, que allí viene siendo lo mismo, “se especula siempre con materia cabal”⁴⁸. Igual que Pablo Neruda, Carpentier llegó a España no solamente para encontrar la fe inquebrantable en un ideal, sino para recobrar en la calle, acaso breve e intermitentemente, la alegría perdida. La imagen que tuvo Laura de Paul aquella noche no es otra que la del propio Carpentier frente al espejo, recordando sin duda las tardes de tertulia y las noches de copas que al despertar de la década del treinta le llevaran de Madrid al cielo: “devuelto al idioma de su infancia, se le tornaba exuberante todo, gesticulante, graciosamente excesivo en expresiones y palabras, reído de todo, disparando saetas a diestro y siniestro, pronto en respuestas, oportuno en la cita, punzante en la ironía”.

Allí, en aquel Madrid donde “nunca es tarde, de noche”, Lafargue, igual que Carpentier, se volverá noctámbulo⁴⁹. En medio de la guerra, escribió Carpentier sobre sus visitas anteriores a la capital, cuando temprano en la mañana, sin duda de regreso al *Hotel Gredos* procedente de Huertas, Lavapiés o las inmediaciones de la plaza Mayor, se detenía en el hoy desaparecido Mercado del Carmen próximo a la calle de la Montera, en las inmediaciones de la Gran Vía: “Por una razón íntima y sentimental quise ver la plaza del mercado del Carmen donde, en otras épocas, había venido varias veces al alba, con una amiga, para comprar frutas recién traídas del campo”⁵⁰.

⁴⁷ Alejo Carpentier, “Crónica”, p. 33.

⁴⁸ Alejo Carpentier, “De los Pirineos”, en *Crónicas*, p. 158.

⁴⁹ Alejo Carpentier, “Crónica”, pp. 44-45.

⁵⁰ Alejo Carpentier, “España bajo las bombas, IV”, en *Crónicas*, p. 238.

Al salir de la “fonda de Paco”, luego de “una breve caminata” llegaron de regreso a la pensión⁵¹. Esto me hace pensar que la tal fonda de Paco no es otra que la *Casa Paco* en la plaza de la Puerta Cerrada y que, por tanto, Carpentier imaginó a Paul y a Laura subiendo por la calle de la Concepción y bajando por la de la Cruz hasta llegar a la Carrera de San Jerónimo, o bien subiendo por la misma vía hasta llegar a la plaza del Ángel y de Santa Ana para bajar por la calle Echegaray. Sin duda Carpentier puso pie más de una vez en la *Casa Paco*, pues ese renombrado lugar se encuentra justamente en lo que fuera el eje del Madrid más íntimo e indecible del autor que era la plaza Mayor. Escribió Carpentier para *Carteles*: “Nunca sé lo que voy a buscar a la Plaza Mayor. Pero lo cierto es que difícilmente logro sustraerme a la atracción que ejerce sobre mí ese lugar en que tan pocas cosas solicitan la contemplación”⁵². Precisamente Carpentier recordaba haber bebido allí un Valdepeñas excelente⁵³. Eso fue en la taberna supuestamente frecuentada un siglo antes por el hampón y casanova Luis Candelas, en el Arco de Cuchilleros, que queda en la esquina suroeste de la plaza. De allí, como tantas veces hiciera Carpentier, se puede bajar la escalinata y seguir en línea recta camino de la plaza de la Cebada y de la iglesia de San Francisco el Grande, lugares igualmente emblemáticos del Madrid carpenteriano. Pero apenas a cien metros del arco hay parada obligada en *Casa Paco*, lugar donde siempre se ha servido el mejor Valdepeñas, y que un aficionado a esa denominación como lo era Carpentier no hubiera podido dejar de frecuentar. El único problema con la referencia a la supuesta fonda es que la *Casa Paco* fue fundada en 1933, justo a tiempo para Carpentier pero demasiado tarde para que por allí hubieren pasado Laura, Paul y los líderes obreros del Madrid decimonónico.

La “Crónica” termina al amanecer de la mañana siguiente. Paul acaba de revisar la traducción del manifiesto que deberá entregar esa tarde. Al asomarse a la ventana para cerrar las cortinas se percata de un coche que va subiendo por la cuesta de la carrera de San Jerónimo. El pasajero llevaba rumbo hartamente conocido por Carpentier: era “un noctámbulo sacado de una trasnochada tertulia del Ateneo o del Café Suizo”⁵⁴. Minutos antes Paul había puesto punto final al manuscrito añadiendo al manifiesto del suegro una frase de su propia inspiración que habría

⁵¹ Alejo Carpentier, *Crónica*, p. 44.

⁵² Alejo Carpentier, “Bajo el signo”, *Crónicas*, p. 186.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Carpentier, “Crónica”, p. 46. Carpentier indica que el coche iba tramontando la Carrera de San Jerónimo hacia el Teatro Real, por lo cual tendría que venir cuesta arriba y haber sido divisado por Paul en algún lugar entre el punto bajo de la calle, en el Salón del Prado, y su cresta en la calle del Príncipe. Esto corrobora mi sospecha de que Carpentier imaginaba la pensión situada en la calle Echegaray. Lo que no puede haber sido cierto es que el coche procediera del *Café Suizo* pues para ir de allí al Teatro Real se va por Alcalá o, en vía alterna, se pudiera tomar la calle Sevilla para bajar por la Carrera de San Jerónimo hasta Sol, en cuyo caso tampoco se estaría tramontando San Jerónimo, pues la calle Sevilla entra a la carrera cuando ya la cresta se ha dejado atrás.

de colocarse en la contraportada: “LA EMANCIPACIÓN DE LOS TRABAJADORES SERÁ LA OBRA DE LOS TRABAJADORES MISMOS”.

Si no fuera porque la “Crónica” es obra postrera, publicada póstumamente aunque apenas comenzada, bien pudiera decirse que esta frase sería presagio de *La consagración de la primavera*. En verdad, poco importa, pues en cuanto a España se trata, Carpentier vivió plantado incondicionalmente en el predio de sus luchas populares, de forma tal que, como he sugerido anteriormente, salvando los cambios de vestuario, muchas piezas en esas escenas españolas serían intercambiables entre una y otra obra. En medio del escenario histórico de esas luchas populares queda todavía, como obra magna de la tragedia ibérica, la Guerra Civil. Camino de España marcha Enrique en *La consagración* cuando, un 17 de julio del 1936 en París, escucha por la radio las noticias del levantamiento de la legión española en las colonias marroquíes. Inmediatamente le vienen a la memoria las imágenes de la leyenda negra y, cómo no, la del *Disparate de miedo* (1815-24) de Goya, donde la muerte, en medio de un campo abierto y desolado, llega para infundir el terror entre la soldadesca⁵⁵.

El punto culminante de la guerra de España en la obra será la defensa de Madrid y más específicamente la batalla de la Ciudad Universitaria. Esto no es de sorprender puesto que la defensa de Madrid contra el fascismo al grito de ¡No pasarán! es el hito simbólico que genera la iconografía más romántica de las izquierdas en el siglo XX y que, en *La consagración*, Carpentier reclama como herencia directa de la Revolución Cubana en su lucha por derrotar la invasión imperialista y mercenaria de Bahía de Cochinos. Fue allí, en la gesta de Playa Girón, cuando, rodando en un camión de noche con un grupo de milicianos camino de Jagüey Grande, Enrique empieza a advertir la cercanía de la batalla entrando en un escenario que ya antes había visto muchas veces en España: “Yo conocía ya esos signos anunciadores de los campos de batalla, de pronto inscritos, brutalmente insertados, en paisajes tan quietos que, aun en las fronteras del plomo y del fuego, parecían particularmente indiferentes ante el tráfigo humano”⁵⁶.

Acto seguido, Enrique tiene un recuerdo de la guerra en Madrid: “Jamás conocí silencio mayor que el que reinaba en el sector de la Moncloa, cierta vez, horas antes de entablarse una de las más encarnizadas batallas por la defensa de Madrid”⁵⁷. Aquí sin duda, Carpentier recordaba su propia experiencia cuando el 6 de julio de 1937, el día que comenzó la ofensiva republicana contra Brunete, recorría las calles de Madrid con miembros de la delegación del Congreso Internacional de Escritores. Luego de dejar atrás las ruinas del Cuartel de La Montaña, recorrió junto a Neruda, César Vallejo, Octavio Paz y Félix Pita Rodrí-

⁵⁵ Alejo Carpentier, *La consagración...*, p. 79.

⁵⁶ Alejo Carpentier, *La consagración...*, p. 460.

⁵⁷ *Ibidem*.

guez, el Paseo de Rosales, altura desde donde se podían divisar los predios de la Casa de Campo al otro lado del Río Manzanares y las posiciones de las tropas de Franco que allí estaban atrincheradas. Escribió Carpentier sobre aquel escenario bélico: “A lo largo de este ‘paseo’ de Rosales reina hoy el silencio más absoluto que hayan percibido nuestros sentidos: verdadero silencio de muerte”⁵⁸.

Siete meses antes se había dado la sangrienta batalla de la Ciudad Universitaria en la que Enrique había luchado bajo las órdenes del Coronel Dumont en la brigada Comuna de París. Allí pasó dos semanas defendiendo, entre otros, el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras, que al final de la batalla, el 23 de noviembre, quedó del lado republicano. Nuevamente Carpentier recurrirá a sus memorias del día 6 de julio de 1937 para montar la escena de la defensa de la facultad cuando los brigadistas construyeron barricadas y parapetos tomando libros por ladrillos. Carpentier relató a sus lectores en *Carteles* que aquel día de julio, antes de llegar al Paseo de Rosales, Neruda había querido pasar por su antiguo departamento en Madrid. Al llegar allí habían encontrado todo en su sitio, salvo el hecho de que su “*Góngora* monumental” había sufrido el “percance” de haber sido “atravesado de parte a parte por una bala”⁵⁹. De allí viene la observación de Enrique que es casi manifiesto materialista en *La consagración*: “Ahí supe, de bruces entre bibliotecas transformadas en parapetos, que las letras y la filosofía podían tener una utilidad ajena a la de su propio contenido”⁶⁰.

No hay duda de que, aunque esta obra hace mención de la disolución y salida del país de las Brigadas Internacionales y, por supuesto, de la derrota de la causa republicana, el Madrid que pinta Carpentier es uno ineludible y de profundas reservas en cuanto a su capacidad para resistir el embate de las fuerzas de “generales felones”: “No concebía, no me figuraba, no me explicaba cómo podían las gentes vivir en esa ciudad perennemente bombardeada, golpeada, demolida, castigada”⁶¹. Jean-Claude, el brigadista y entonces compañero de Vera, le explica a Enrique durante los días de convalecencia en Valencia “que la gente en Madrid se *había acostumbrado*, que había colas de muchachas en las perfumerías, que los cines ‘echaban’ películas de la Greta Garbo, que los combatientes iban al frente en tranvía, y que a la torre de la Telefónica la llamaban ‘el colador,’ por los muchos obuses que la habían traspasado”⁶². Contaba Carpentier a sus lectores en *La Habana*, en un artículo de *Carteles* que refiere las mismas observaciones, que “[t]al actitud se explica por la preexistencia en el carácter español de esa forma superior de la conciencia y de la serenidad que es el valor”⁶³.

⁵⁸ Alejo Carpentier, *Crónicas*, p. 242.

⁵⁹ Alejo Carpentier, *Crónicas*, p. 240.

⁶⁰ Alejo Carpentier, *La consagración...*, p. 460.

⁶¹ Alejo Carpentier, *La consagración...*, p. 135.

⁶² Alejo Carpentier, *La consagración...*, p. 140.

⁶³ Alejo Carpentier, *Crónicas*, p. 234.

Después de esto, como al final de la batalla perdida, en la ficción de Carpentier no habrá más que ausencia y silencio con respecto a España. Quizás fue precisamente esta ruptura total, esa forma testaruda y militante que tuvo de darle la espalda al mundo que había caído bajo el terror del franquismo, la que frustrara la posibilidad de una visión más acabada de las ciudades españolas. Pero sin duda fue también el pasar del tiempo. Como ya antes he sugerido, en cuanto al espacio urbano, el recuerdo del lugar siempre se va desdibujando a favor de la creciente ingerencia del evento en la memoria. Prueba de esto es el contraste entre las numerosas referencias a lugares específicos y al mobiliario urbano de las ciudades españolas en las crónicas de sus viajes a la península, y la escueta mención de los mismos en las obras de ficción escritas dos décadas más tarde. En cuanto a la ciudad y al espacio, no hay corporeidad robusta sin la presencia activa, y de algún modo reciente, del cuerpo en el espacio memoriado. No hay mejor ejemplo de esto que la misma *Ciudad de las columnas*, texto que fue producto del regreso del autor a La Habana durante el período de 1959 a 1966.

Por tales motivos, aunque lo hizo en persona, Carpentier en su obra nunca habría de regresar a la España que cayó en manos de Franco. Y aunque en los dos breves capítulos de la obra que dejó apenas comenzada y que escribiera luego de la muerte de dictador, coincidiendo con su regreso oficial y triunfal a la península, se puede ver un retrato de Madrid que es mucho más lumínico y menos trágico, aunque igual de popular y callejero que en textos anteriores, de todas formas pienso que igual no hubiera habido en la novela un Madrid esencialmente distinto o más profundamente ensalzado en lo teórico que en las obras anteriores. Esa puerta había sido clausurada permanentemente años atrás.

A su regreso a La Habana en 1939, luego de una década de ausencia, Carpentier escribió en *Carteles* que “hostigado por una curiosidad nueva, el observador en casa propia se siente impelido a revisar valores, a rejuvenecer sus nociones, a visitar minuciosamente el barrio que antaño se le antojaba desprovisto de interés, a explorar la calle que no recorrió nunca”⁶⁴. Cuán distinto fue ese regreso al regazo del desvío permanente que le impidió a Carpentier, como a tantos otros, regresar a una España sepultada por el terror que fue y que sigue siendo, en el silencio y la complicidad, la más desgraciada herencia del franquismo. En el caso de Carpentier, su pacto de silencio frustró precisamente esa posibilidad de revisión de los valores y de la revalorización de los espacios que resultó tan estimulante y productiva en sus dos grandes retornos a La Habana en 1939 y 1959. Sus viajes a la España de la posguerra no supusieron nunca tal regreso. Al menos en la obra que fue testigo de ese imposible retorno, queda claramente en evidencia que el deseo de explorar la calle que no recorrió nunca fue víctima del recuerdo de una calle que nunca pudo volver a pisar.

⁶⁴ Alejo Carpentier, “La Habana vista por un turista cubano”, *Alejo Carpentier: El amor a la ciudad*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 17.



Afiche republicano catalán “Al Front”



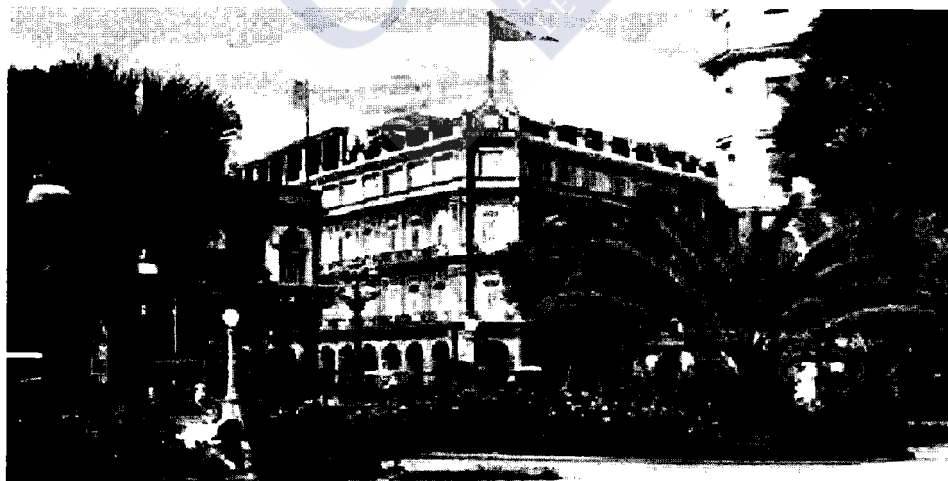
Afiche cubano conmemorativo de la victoria de Playa Girón



Los borrachos, reproducción de Enrique Guijo, taberna Los Gabrieles (c. 1920).



Puerta del Sol, Madrid, c. 1890



Parque Central, La Habana, c. 1900



La música española en Alejo Carpentier*

CARLOS VILLANUEVA

Universidade de Santiago de Compostela

Alejo Carpentier transita por el mundo de la música –como narrador, musicólogo y crítico– ocupado en mostrarnos, al mundo en general y al pueblo cubano en particular, que Cuba es capaz de remontar la fase de dependencia colonial y lograr encontrar finalmente su propia identidad: optando desde sus primeros pasos por el camino de una estética musical vanguardista, competitiva y abierta al mundo. Pero aún da un paso más: al argumentar que no se puede tratar la historia –ni siquiera la ficción– sin la utopía de creer que todos, del primer al último ciudadano, pueden tener acceso a la Cultura, porque genéticamente forman parte de ella.

Para conseguir estas metas, no duda Carpentier en usar la pluma como arma y escribir “ex novo” su historia musical de Cuba eligiendo los argumentos e ingredientes que le interesan, “oscureciendo” lo que otros trataban de “blanquear”, destacando o minimizando autores, géneros y repertorios..., con el dardo siempre afilado como actitud: “Una negación siempre es un poco necesaria para la fecundación del futuro; es decir, prescindir de determinados elementos para reemplazarlos por otros”¹.

* He de expresar mi agradecimiento a las personas e instituciones que han allanado la presente investigación; sin su ayuda, atenciones y consejos no habría podido dar término a este empeño: la Biblioteca Nacional José Martí, la Fundación Alejo Carpentier, la Facultad de Letras de la Universidad de La Habana y la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier de la Universidade de Santiago de Compostela.

¹ A. Carpentier, *Conferencias*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 17.

España ocupa un papel relevante tanto en el armazón central de su obra musical como por los protagonistas principales y secundarios elegidos; y esto por diversos motivos:

- a) Carpentier adopta como historiador un método positivista que exige constantemente argumentos y pruebas, que él ficcionaliza a veces con testigos reales o inventados. Por tanto, España está obstruyendo necesariamente la puerta de salida del contructo nacionalista cubano que va a razonar con argumentos sobre la africanía del folklore, la transculturación, o los géneros musicales (tonadillas, zarzuelas, etc.). España es “el otro”, el enemigo que cualquier nacionalista necesita para apoyarse; contra el que apoyarse. Es la España musicalmente atrasada, pretenciosa y casticista, el problema a superar.
- b) Pero, por las mismas razones, España es parte necesaria e ineludible del relato: en sus crónicas de la conquista, en sus músicos del siglo XVI al XVIII, en la formación de los compositores criollos, como *speculum virtutis* en la figura de Falla, o como modelo ideal de la acción cultural encaminada a la victoria final.
- c) Y no sólo por los decorados o las finalidades, también por los protagonistas cuyos papeles Carpentier reparte y da texto: españoles son las primeras figuras del relato (P. Casals, P. Sanjuán, J. Ardébol, María Muñoz y tantos otros); junto con otros ideólogos en el cometido de co-guionistas: A. Salazar, J. Subirá o el propio J. Ortega y Gasset.

¿España el problema, Europa la solución?²

Ortega y Gasset bien puede servirnos como punto de partida, porque en la “década genésica” del pensamiento carpenteriano³ la proclama cultural del “Minorismo” nace vinculada, en su punto de arranque, a los presupuestos que sembraba desde 1923 *Revista de Occidente*, y en particular a las ideas orteguianas. Ciertamente, Carpentier llenará muchas páginas de sus escritos tratando de desvincularse del filósofo español y de su influencia: pequeñas diferencias sobre estética o grandes divergencias sobre acción cultural y política en años posteriores:

² “Verdaderamente se vio claro desde un principio que España era el problema y Europa la solución”, termina diciendo Ortega y Gasset en una conferencia pronunciada en Bilbao, en 1910. Según el pensador, España estaba dominada por sentimientos reveladores de individualismo, primitivismo y sectarismo que necesitaban ser reformados para alcanzar el desarrollo de un nuevo nacionalismo activo a través de una “pedagogía social”; Vid. J. Ortega y Gasset, “Pedagogía Social”, *Personas, hombres, cosas*, Renacimiento, Madrid, 1916; tema tratado por Joaquina Labajo, “Música y minorías o la teoría del miedo a la “Rebelión de las masas”, *Xornadas sobre Bal y Gay*. Xunta de Galicia, Santiago, 2003, pp. 159 y ss.

³ Vid. Ana Cairo, “La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)”, *Letras. Cultura en Cuba*, nº 5 (Ana Cairo Edit.), Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988.

Y hoy día, cuando releemos los tomos de *El Espectador*, de Ortega, vemos la gratuidad de muchos de estos ensayos sobre cualquier cosa, como el titulado "MUSICALIA", en el tercer tomo, en que crea una teoría completamente falsa, un paralelo inadmisible, una dicotomía Beethoven-Debussy inadmisible, o en su desdichadísima meditación sobre el marco y otros ensayos⁴.

Aquí y allá podemos localizar en los escritos del cubano la fijación anticomunista de Ortega que Carpentier persigue y combate⁵; pero tampoco le duelen prendas reconociendo el significado y la trascendencia de Ortega cuando escribe el obituario desde las páginas de *El Nacional*:

Algunos advertían, acaso, que ciertos conceptos fijados en "La deshumanización del arte", cierta teoría (concentración hacia fuera, concentración hacia dentro) expuesta en "Musicalia" [tomo III de *El Espectador*], eran contrariados a veces por el rápido desarrollo de las tendencias artísticas del momento, siempre modificadas por algún viraje imprevisto [...]. La *Revista de Occidente* fue durante años nuestro faro y guía. Estableció un nuevo orden de relaciones intelectuales entre España y América Latina [...]. La influencia de Ortega y Gasset en el pensamiento, las orientaciones artísticas y literarias, de los hombres de mi generación fue inmensa⁶.

No cabe duda, la repercusión fue notable, porque términos aplicados a la música como nacionalismo, europeísmo, educación social, etc., están presentes en los artículos neokantianos de Ortega y Gasset, en las discusiones y tertulias del Madrid de la República, y en los escritos de orteguianos tan capaces como Jesús Bal y Gay o Adolfo Salazar, del que en seguida hablaremos⁷.

⁴ A. Carpentier, "El ascenso de medio siglo", *Conferencias*, *Op. cit.*, p.123 [Conferencia pronunciada en el Museo de Bellas Artes en el 50º aniversario de la revista *Avance*, Octubre de 1977]. Resulta especialmente áspero el ataque a la memoria de Ortega en el ensayo recogido en su *Tristán e Isolda en tierra firme. Ensayos americanos*, Caracas, Imprenta Nacional, 1949, p. 12.

⁵ Ayuda a comprender la evolución del pensamiento político carpenteriano el estudio en paralelo con la obra de Robert Desnos en la década 1928-1938; Vid. Carmen Vásquez, *Robert Desnos et le monde hispanique*. Thèse pour le Doctorat de Troisième Cycle, Université de Paris III, 1978-9 (mecanografiado; por cortesía de la autora).

⁶ A. Carpentier, "Ortega y Gasset. Recuento de su obra y repercusión de su pensamiento", *El Nacional*, 20/10/5. Repercusión que deja clara en las últimas charlas con Ramón Chao: "¿Cuántos autores alemanes, ingleses, franceses; cuántos filósofos, cuántos historiadores del arte no conocimos gracias a la *Revista de Occidente*, cuyas entregas nos revelaban, además, los nombres de Lord Dunsay, de Georg Kaiser, de Franz Kafka, del Cocteau de *Orfeo* -toda una dramática, toda una cuentística- sin olvidar, para quienes se interesaban de los problemas de la música, los primeros ensayos de Adolfo Salazar?"; Vid. Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 275.

⁷ Estos términos, utilizados en las últimas décadas del siglo XIX (fruto del pensamiento regeneracionista europeo), adquirieron a lo largo del XX nuevos significados, que Carpentier transpira, en un proceso no evolutivo sino demostrativo de profundas confrontaciones internas dentro de la sociedad española (y cubana). La aparición de nuevos discursos en defensa de las nuevas estéticas procedentes de Europa no podían explicarse, como proponía Ortega, desde la mera dialéctica sobre el gusto musical practicada desde la prensa frente a actitudes reacias del público, políticas culturales insuficientes o iniciativas conservadoras de los empresarios teatrales. Un hecho clave centra este proceso: el cuestionario de la capacidad y el

Carpentier cree de manera activa, al menos hasta la muerte de García Caturula y de Amadeo Roldán, y luego como crítico y ensayista independiente, en la necesidad de contar con ese equipo elitista (usando el sentido orteguiano de la *España invertebrada*⁸) capaz de hacer frente a las polémicas, de buscar la palabra precisa para definir esa redención de “las masas”, de contrarrestar la programación burguesa más edulcorada, de predicar el afrocubanismo, o de construir aquel nacionalismo activo orteguiano. En su equipo de élite habanero, Carpentier escogió el instrumento para el que se creyó más preparado⁹. Directa o indirectamente, Alejo fue incorporando al “equipo” a personas afines a sus ideas, fiel, por un lado, a su sistema de fortalecer su discurso con el criterio de músicos competentes (supuestas entrevistas con Kleiber, con Falla o con Villa-Lobos, por ejemplo) o bien con reseñas, citas de cartas o artículos de críticos y musicólogos sintonizados en la misma onda.

Nos sirve para ejemplificar esta idea la figura del más célebre crítico orteguiano de la República, Adolfo Salazar, el “alter ego” del cubano en el Madrid del 27 y, posteriormente, su estrecho colaborador desde México¹⁰, quien declaraba en Cuba, en 1939, de paso al exilio mexicano: “soy republicano por convicción,

derecho ciudadano para legitimar la música que tiene lugar en sus espacios; vid. al respecto Joaquín Labajo, “Música y minorías...”, *Op. cit.*, p. 158.

⁸ “La misión de las masas no es otra que la de seguir a los mejores, en vez de pretender suplantarlos..., donde más importa que la masa se sepa masa, y por tanto sienta el deseo de dejarse influir, de aprender, de perfeccionarse es [...] en su manera de pensar sobre las cosas de que se habla en las tertulias y se lee en los periódicos, en los sentimientos con que se afrontan las situaciones más vulgares de la existencia”, (J. Ortega y Gasset, *España invertebrada*, Espasa Calpe, 2001, p. 114)

⁹ En opinión de A. Cairo, Alejo Carpentier, como músico, integró con Amadeo Roldán, su hermano Alberto y Alejandro García Caturula, un equipo de inseparables, cuyos proyectos para el desarrollo de un nacionalismo sinfónico comenzaron a materializarse con el estreno de *Obertura de temas cubanos* (29 de noviembre de 1925) de Amadeo. Ellos mismos promovían otro proyecto complementario: el de hacer conciertos de música nueva, para desarrollar las habilidades como intérpretes de la música internacional más polémica y, de paso, actualizar o crear un público más culto. La amistad y el trabajo diario y estrecho con Roldán y Caturula, probablemente, le aceleró la convicción de que podría ser mejor narrador que músico. Así, quedaban bien jerarquizadas sus prioridades vocacionales: primero, su condición de narrador; segundo, su labor como compositor, teórico y cronista de los nuevos creadores musicales; Vid. Ana Cairo, prólogo, en Alejo Carpentier, *El Camino de Santiago*, Ed. crítica de Ana Cairo, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2002, p. 19.

¹⁰ Adolfo Salazar y Palacios (Madrid 1890 - México D.F. 1958), en opinión de su biógrafo E. Casares, es uno de los intelectuales más destacados en el campo del pensamiento musical y gran animador del período denominado “Edad de Plata” de la cultura española; se inicia como compositor bajo la influencia de Felipe Pedrell y los consejos de M. de Falla. Desde su incorporación a la crítica de *El Sol* y como asiduo colaborador de *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, y *La Revista Musical*, entre otras, o bien como director de la sección musical del Ateneo de Madrid se convierte en un auténtico mecenas y amigo de los músicos de la generación del 27, experto en temas musicales o del mundo del Arte. En 1939 se traslada al exilio de México donde prosiguió su actividad crítica y musicológica con importantes trabajos de notable peso internacional: *La música en la Sociedad Europea*, *La música en la cultura griega* o *El siglo romántico*. Sus archivos y biblioteca se conservan en el Fondo Salazar de México, propiedad de la familia de Carlos Prieto. Vid. E. Casares, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid, 2002, t. 9, p. 578; y __: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, *Congreso Internacional España en la música de Occidente*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, t. 2, concretamente, pp. 281-285.

liberal por inclinación y demócrata por extradición; soy hijo del pueblo y al pueblo pertenezco, pero no a la masa"¹¹.

Salazar colaborará con Carpentier en distintas ocasiones: con un primer artículo, "Paisaje de la actual música española", publicado en enero de 1928 en *La Gaceta Musical*, revista creada en París por Manuel M. Ponce, de la que el cubano llegó a ser secretario de redacción¹². También a través artículos enviados a la revista habanera *Musicalia*, que dirigía el matrimonio Quevedo-Muñoz y que, en el año de su fundación, en 1928, según podemos leer en la correspondencia de María Muñoz con García Caturla¹³, era prácticamente el órgano portavoz del equipo de Carpentier. Precisamente en el número 3, de septiembre de 1928, Salazar firma un artículo desde Munich: "Tres mil cuadros y una lección", con reflexiones sobre la grandeza cultural de la capital bávara; en ese mismo número se recoge un largo, elaborado y elogioso artículo de María Muñoz sobre *La rebambaramba*¹⁴, ballet de Roldán-Carpentier.

Salazar recensiona, en 1949, el libro de Carpentier *La Música en Cuba*, en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*¹⁵:

Cuatro siglos y medio de historia musical, por lo tanto: la historia entera del país. Casi podría decirse que, hasta este libro, los escritores dedicados a buscar la fuente del autoctonismo musical en los países americanos acostumbraban a poner en sus escritos cierto tonillo entre poético y político, como reivindicación justa y no negada nunca, de los aborígenes. Su historia resultaba, más bien, una larga elegía, que no propiamente historia, objetiva y desapasionada. Ese tono ha desaparecido en Carpentier. Estilo llano de prosa de buen andar a la que sirve de sazón un polvillo casi imperceptible de ironía... El capítulo de la influencia cubana sobre danzas que se mencionan en el teatro español del XVII, chaconas, zambapalos, zarambeques, más tarde fandangos y tangos, es materia apasionante para los musicólogos. Carpentier lo trata con suma prudencia y buena documentación. Entran en este capítulo los instrumentos y los ritmos acompañantes, en los cuales el influjo negro va a tomar pronto la delantera.

Carpentier, siguiendo su costumbre de "escudarse" en un narrador de peso, usa otro escrito del crítico madrileño como cadena de transmisión de sus propias

¹¹ Cit. por E. Casares, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Op. cit., p. 580.

¹² Se publicaron diez números entre enero de 1928 y enero de 1929; la *Gaceta Musical* se había propuesto ser la única Revista internacional en castellano, exclusivamente dedicada a cuestiones musicales. Salazar escribió en el número de enero de 1928 el artículo "Paisaje de la actual música española"; vid. sobre esta publicación Carmen Vázquez, "Alejo Carpentier y *La Gaceta Musical*", *América Hispánica*, Facultad de Letras, Universidad de Río de Janeiro, julio-diciembre de 1991, p. 147.

¹³ María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla*, Ed. Unión, La Habana, 1988.

¹⁴ *Musicalia*, 3 sept.-oct. (1928), pp. 88 y 102, respectivamente.

¹⁵ A. Salazar, "Alejo Carpentier, *La Música en Cuba*, F.C.E. 1946", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Año III, julio - sept., 1949; una copia del original del artículo se conserva en el Fondo Carpentier de la BNJM (CM 75).

ideas afrocubanistas. Así, haciéndose eco en “Letra y Solfa” de una recensión de Salazar al libro de Fernando Ortiz *La africanía de la música folklórica de Cuba*, nos deja una síntesis muy precisa sobre folklore y folklorización, tema básico en el pensamiento carpenteriano¹⁶. Este procedimiento de cita lo utiliza de la misma manera en otras ocasiones, como vemos en su comentario, también en *El Nacional*, sobre un artículo de Salazar a cerca del “Nacionalismo”, publicado en la revista *Pro Arte Musical* de La Habana, en el que el uso aleatorio y fragmentado de la cita salazariana le da una gran flexibilidad y apoyo a sus propias ideas¹⁷. En otras ocasiones, las llamadas a Salazar son puntuales y breves, metiéndolo en un leve paréntesis¹⁸; o bien reforzando con su presencia la categoría del jurado del I Concurso de composición “José Ángel Lamas de Caracas”, cofundado por Carpentier, en el que, en su primera edición, figuran los grandes iconos/testigos del relato musical carpenteriano: Vicente Emilio Sojo, Héctor Villa-Lobos, Edgar Varèse, Adolfo Salazar y Erich Kleiber¹⁹.

Salazar visitó varias veces La Habana, al menos en los años 1930 y 1937, en ciclos de conferencias organizados por la *Sociedad Hispano Cubana*, y, ya de paso al exilio mexicano, en 1939. La relación del crítico español con Carpentier y con los editores de *Musicalia* facilitó, sin duda, el contacto de Salazar con Alejandro García Caturla, quien, durante su periplo parisino de 1928, había recibido la inestimable ayuda de Salazar para estrenar en Barcelona y Sevilla sus *Danzas*, con Ernesto Halffter al frente de la Orquesta Bética, tal como se recoge en la correspondencia de García Caturla²⁰. También queda registrada en la biografía de García Caturla la favorable crítica (sobre *Danzas Cubanas, Bembé*, o la *Primera Suite Cubana*) que Salazar publicó en *Social* al hilo de su segundo viaje a La Habana²¹.

Ortega y Gasset está presente a través de Salazar, o al menos apoyado en él, en la síntesis teórica que Carpentier elabora y que, a partir de 1959, va transformando más allá y en otra dirección: una proyección social (sobre el público, la recepción de la música o la vanguardia) que Salazar nunca pudo completar²². Aunque en un primer momento Alejo Carpentier o Jesús Bal y Gay adopten la

¹⁶ A. Carpentier, “Abuso de la palabra folklore”, *El Nacional*, 22/10/1952.

¹⁷ A. Carpentier, “Un artículo sobre el Nacionalismo” [De Adolfo Salazar], *El Nacional*, 19/11/1952.

¹⁸ “Estoy de acuerdo con Adolfo Salazar, cuando afirma que...”, A. Carpentier, “Schöenberg-Mahler”, *El Nacional*, 17/2/1954.

¹⁹ A. Carpentier, “Ha quedado constituido el jurado del concurso promovido por la institución “José Ángel Lamas”, *El Nacional*, 22/4/1954.

²⁰ María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla*, *Op. cit.*, p. 182.

²¹ A. Salazar, “Música de Cuba: Alejandro García Caturla”, *Social*, diciembre de 1937, p. 25.

²² Vid. al respecto Joaquina Labajo, “Música y “minorías”, *Op. cit.*, p. 126. Podemos constatar a lo largo de los 10 primeros años de vida de *Revista de Occidente* importantes artículos de Salazar que, a nuestro entender, fueron determinantes en el discurso musical de Carpentier, en concreto: A. Salazar, “Polichinela y Maese Pedro”, XI (1924) p. 229; ___, “Isaac Albéniz y los albores del renacimiento musical en España” VI (1926) p. 99; ___, “La música española en los tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX”, VI (1928) p. 224; ___, “Diaghilev”, VII (1929) p. 121, entre otros.

terminología analítica de Ortega, su trayectoria política y la propia peripecia personal, a pesar de ser acusados de “dandismo” y de cierto distanciamiento elitista, los llevará por otros derroteros: popularismo social, esencialismo sobre la bondad de “las masas”, o puro comportamiento revolucionario, según las circunstancias, que también se han tenido presente a la hora de analizar su obra²³. De cualquier modo, observamos que Carpentier transforma considerablemente el tono de su discurso según el medio para el que habla o escribe.

Cerramos este capítulo con el sentido y sincero obituario que Carpentier dedica a Salazar²⁴:

Puede ser que en Alemania, patria de grandes musicólogos y teóricos de la música, la muerte de Curt Sachs, pongamos por caso, pase algo inadvertida... Lo que me extraña es que el cable haya concedido tan poca importancia, en América Latina, continente de pocos musicólogos de una envergadura internacional, a la muerte de Adolfo Salazar. Porque Adolfo Salazar era el musicólogo máximo, no tan sólo de nuestro Nuevo Mundo, sino también de España, donde casi ningún especialista de los estudios musicales, salvo mosén Higinio Anglés –y este en un terreno muy particular– podía igualársele.

Analizando la génesis teórica carpenteriana nos hallamos, por un lado, ante la construcción de un nacionalismo esencializador, pero, por otro lado, el regeneracionismo que conlleva su discurso no es de corte tradicionalista, sino que arranca de ciertos prejuicios ineludibles para “formatear” (entiéndase borrar el disco duro) la nueva Cuba republicana: eliminando cualquier resquicio de imperialismo, no basándose en fórmulas estéticas reconocibles en el pasado político, y escogiendo “a la carta” aquellos elementos que permitan presentar al país como un espacio joven, sano, vigoroso y atractivo de cara a la exportación.

Hay, pues, en Carpentier y su visión de la historia elementos románticos de lo que E. Hobsbawm llama la “invención de la tradición”²⁵, y algo que es

²³ Me ha interesado, de manera especial, el análisis del compromiso utópico de Carpentier realizado por T. Brennan, que resalta los puntos de interés que, a pesar de las limitaciones metodológicas y el devenir decadente de su discurso afro-cubano, siguen pareciéndonos atractivos, debido en parte: a) al aislamiento de Cuba como último bastión de la antiglobalización y cabeza de la lucha por los países del tercer Mundo, lo que Carpentier defendió y se sumó a ello; también debido a que, aunque la Cuba revolucionaria no ha jugado un papel destacado en la teoría cultural América-Europa, el ejemplo de Carpentier es la llave para entender la contribución de la etnografía actual para la comprensión de los estudios sobre cultura; Vid. Timothy Brennan, *At home in the world*, Op. cit., en especial el Cap. 6, “*The World Cuban: Alejo Carpentier and Cuban Popular Music*”, pp. 259 y ss. Otro enfoque de estas ideas, sobre el papel político que conlleva el afrocubanismo y la transculturación, pueden verse en Carmen Vásquez, *Robert Desnos et le monde hispanique*, Op. cit., pp. 19-25.

²⁴ A. Carpentier, “Adolfo Salazar (1890-1958)”, *El Nacional*, 30/12/1958.

²⁵ “Tradiciones” que reclaman ser antiguas pero son totalmente recientes, y en ocasiones “inventadas”; los nuevos presupuestos no llenan plenamente el espacio vacío que dejó la antigua tradición y las costumbres; Vid. E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2000.

característico: se escogen unos elementos y se dejan fuera otros, materiales excluidos que con todo derecho pueden y deben formar parte del relato musical del país: la música guajira, la indígena, la música de salón, la zarzuela, la música “creole” o cualquier otra porción del relato global²⁶.

Este “nacionalismo a la carta”, aunque encierra la peor de las vertientes epistemológicas posibles (sobrevaloración de unos aspectos y eliminación de otros que resulten incómodos; el favorecer una investigación circular y sesgada que minimiza todo lo que resulta ajeno, etc.), sin embargo, uniendo el concepto de “etnicidad objetiva” al discurso histórico y al propio concepto de Nación –como bien indica J. G. Beramendi²⁷–, resulta extraordinariamente útil en el plano político, pues permite fundamentar y legitimar de un modo sencillo y rotundo la propia realidad étnica. Podemos señalar, además, que la “invención consciente” dio buenos resultados sobre todo en proporción a la medida en que se retransmitió en una longitud de onda con la que el público ya sintonizaba²⁸.

Los testigos del relato

Carpentier es riguroso y concienzudo al tratar las fuentes y sumar testigos: cronistas, actas, testimonios, etc., aunque resulta menos sistemático al analizar partituras o criterios de transcripción, quizá porque su encuadre no pretende ser analítico sino didáctico²⁹. Lo vemos en sus incursiones en el siglo XVI y XVII: de

²⁶ Resulta clarificador y esperanzador el planteamiento deconstructivo de Hilario González rebuscando las raíces de la música sinfónica cubana que enmienda muchas de las afirmaciones y llena alguno de los clamorosos silencios de Carpentier: el papel de José White, la valoración de Sánchez de Fuentes, de José Mauri y su “africanismo”, etc. De las conclusiones de Hilario González resaltamos éstas: a) dos corrientes coexisten paralelamente a través del desarrollo de nuestra música sinfónica: una eurocentrista, cuya línea pudiera estar formada por Estaban Salas, Raffelin, Cervantes, Tomás; y otra integradora de elementos diferenciales, que pudiera estar formada también por José White, Sánchez de Fuentes, Mauri, Caturla y Roldán; b) tanto García Caturla como Roldán utilizaron temas directos del folklore, tanto urbano como rural, y tanto africanos como hispánicos o mulatos en distintos grados, sin repudiar la cita textual de los mismos o distorsionándolos y reelaborándolos, así como creando temas propios de tal fidelidad a los modelos que pudieran parecer temas tomados del acervo folklórico; Vid. Hilario González, “Alejo Carpentier precursor del “movimiento” afrocubano”, *Alejo Carpentier, Obras completas*, Vol. I, Ed. Siglo XXI, México D.F., 1983, p. 11.

²⁷ J. G. Beramendi, “Conciencia étnica e conciencias nacionais en Galicia”, *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Santiago, Museo do Pobo Galego; vol. 2, p. 278.

²⁸ E. Hobsbawm, *Op. cit.*, p. 274. En la línea generatriz del “mito” podemos encuadrar como “variación” esta interesante propuesta de González Echevarría: “Dado que los mitos son relatos que tratan primordialmente de los orígenes, es comprensible el interés de la ficción latinoamericana en la historia y los mitos latinoamericanos. Por una parte, la historia latinoamericana siempre ha ofrecido la promesa no sólo de ser nueva sino diferente, de ser, por así decirlo, la única historia nueva, para retener la fuerza del oxímoron [...] ¿Es posible, entonces, hacer de la historia latinoamericana un relato tan perdurable como los antiguos mitos? ¿Puede la historia latinoamericana ser un instrumento hermenéutico tan flexible y útil para penetrar la naturaleza humana como los mitos clásicos, y puede la novela ser el vehículo para la transmisión de esos nuevos mitos? [...] Es por este vínculo textual entre la historia de América y los orígenes de la novela que los grandes novelistas hispanoamericanos de la actualidad regresan a las crónicas”, en Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998, p. 29.

²⁹ No se ha realizado aún una revisión en detalle del planteamiento musicológico carpenteriano ni de su concepción de la historia; sigue siendo muy valorado en los círculos académicos cubanos su papel en

una gran ocurrencia, riqueza de imágenes e ingenio narrativo al tratar tanto el tema de la transculturación de las danzas, presente en los testimonios de los escritores españoles del Siglo de Oro, como en la relación de las “décimas” y el romancero español, temas ambos de extraordinario interés en su planteamiento y que no acaban de desarrollarse con tablas comparativas sobre la génesis y desarrollo de metros y ritmos, de detalles que perfilen lo que sobre el pentagrama significa aquello de las “danzas endiabladas traídas de las Indias por la posta”³⁰, tan frecuentemente mencionado, concepto aclaratorio y hasta brillante para un relato de ficción.

Esta presentación de “testigos de época”, habitual cuando no hay otras pruebas y necesaria dentro de cualquier planteamiento tendente a la mitificación, deja de tener valor argumental cuando el autor concluye algo distinto a lo que las crónicas plantean, o cuando ya de antemano sabemos a dónde van a llegar las conclusiones. Así, por ejemplo, después de traernos en detalle jugosas crónicas de Fray Diego Sarmiento o de Gonzalo Fernández de Oviedo sobre la práctica musical de los indígenas, de cómo cantaban y bailaban los aretos, concluye Carpentier, pasándose al terreno más estricto de la musicología positivista: “El hecho es que ignoramos totalmente cómo era la música de los primitivos habitantes de Cuba”³¹. Y añade, antes de iniciar sus argumentaciones proafricanistas:

Al caso cubano puede aplicarse la ley general establecida por Carlos Vega: si algunos elementos de su vida material pasaron a engrosar el caudal de los vencedores [...] ni una sola melodía, en cambio, ni una sola nota, ni una danza... fueron adoptadas por los habitantes de origen europeo. El concepto que merecía a los colonizadores la música de los taínos se expresa brutalmente en cartas del obispo Sarmiento al rey de España: como los indios no tengan que hacer, no se ocuparán sino de areitos y en otros vicios y disoluciones.... Como sean libres, no harán sino holgar y hacer areitos; y en ello perderán vidas y ánimo, y los vecinos sus haciendas, y Vuestra Majestad la isla³².

Ciertamente, el planteamiento moralizante del obispo Sarmiento no apoya el argumento de Carpentier, si acaso lo contradice. Hemos de anotar la presencia de un prestigioso etnomusicólogo, el argentino Carlos Vega, traído por Carpentier como “*auctoritas*” para reforzar una argumentación débil y fuera de contexto.

la construcción musical de Cuba: líneas de trabajo, metodología y orientación en general, consecuencia de las propias experiencias vitales del escritor, su posicionamiento político y del juicio que hace de la realidad cubana; Vid. Yarelis Domínguez, “Breves acotaciones sobre la proyección musicológica de Alejo Carpentier” *La Jiribilla. Letra y Solfa*, 6/9/2003 <http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/sumario/letrasolfa.ntmj>

³⁰ Idea repetida una y otra vez por Carpentier para explicar, de manera muy eficaz, por cierto, el proceso de transculturación de las danzas; vid. A. Carpentier, “Nuestra música menor”, *El Nacional*, 28/2/1954; también en Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Op. cit., pp. 167-8.

³¹ A. Carpentier, *La música en Cuba*, Op. cit., p. 27.

³² *Ibidem*.

En su particular “invención” de la “etnicidad objetiva”, Carpentier elegirá, por múltiples razones, el afrocubanismo como determinante de interesantes vías de desarrollo para la creación artística y para la explicación de su historia musical de Cuba³³. La línea explicativa contraria al “blanqueamiento cultural” que proponían Sánchez de Fuentes y otros, y cuya estela acompaña a Carpentier buena parte de su vida, encierra en sí no sólo la elección de una metodología genética de fundamento antropológico, sino una concepción de una nueva sociedad, un posicionamiento estético y hasta una visión política por la que Alejo luchó hasta su muerte; y por supuesto, supone el papel sustancial de España en el relato histórico de la cubanidad. En suma, la elección muy cuidada de argumentos para la construcción de esa “etnicidad objetiva”³⁴.

El afrocubanismo, además de las reivindicaciones estéticas propias del equipo de Carpentier, supuso una selección cuidadosa y un “ennegrecimiento” interesado de crónicas y de noticias, junto con una cubanización apresurada de todo elemento hispano, tanto en el relato y en los géneros como en los protagonistas. Con el final de las tendencias compositivas nacionalistas el propio Carpentier fue librándose del rígido corsé afrocubanista, en buena parte debido a la línea estética del nuevo equipo que se formó en La Habana, tras la muerte de Caturla y de Roldán, en torno a José Ardévol³⁵.

Otro componente de capital importancia de referencia hispana es el relativo a los romances, y que vienen muy bien a Carpentier para definir y asentar una cultura de tradición oral indigenista y su relación con danzas y con otros géneros populares como las “décimas”³⁶:

La décima sabe a miel, a café, tabaco y caña... Con la firma de Espinel nos vino la décima, efectivamente, de España. Pero aquí se le añadió el sabor

³³ Yarelis Domínguez, “Sobre la crítica musical de Alejo Carpentier” (trabajo mecanografiado. Premio Letra y Solfa de 1994), p. 1 (por cortesía de la Fundación A. Carpentier).

³⁴ La génesis y desarrollo de este rico complejo mercado de ideas ha sido estudiado desde diversos puntos de vista, entre otros, por A. Cairo, “La década genésica”, Op. cit.; Franck Janney, *Alejo Carpentier and his Early Works*, Tamesis Books Limited, London, 1981; Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Op. cit.; James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose: Alejo Carpentier and his novel “La Consagración de la Primavera”*. Tesis para el grado de Ph.D. Universidad de Aberdeen, 1982.

³⁵ En palabras de Carpentier: “de ahí que estos últimos años, los compositores nacionalistas de nuestro continente se hayan despojado gradualmente del indigenismo, del negrismo –de su afición por lo autóctono y lo intocado– para estudiar, con fecundos resultados, cierta música menor, desechada durante muchos años en virtud de una posición polémica, perfectamente justificada en su momento, por lo demás”; A. Carpentier, “Nuestra música menor”, *El Nacional*, 28/2/1954.

³⁶ A. Carpentier, “Los trovadores del pueblo”, *El Mundo*, 22/11/1960; ver también la importancia del género y su conexión con la canción política en Cuba, en A. Carpentier, “Décimas para cantar y coplas para arrollar, de la Guerra de Independencia de Cuba”, *El Nacional*, 22/7/1952. Desnos y Carpentier trataron el tema de la expresión popular en Cuba, especialmente a través de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo; como poeta fue conocido sobre todo por sus *décimas*, composiciones de diez versos de carácter popular que los paisanos hicieron propias. Sus poemas fueron asimilados a la tradición oral y, eventualmente, derivaron en auténticos cantos revolucionarios al fin de siglo XIX; vid. Carmen Vásquez, *Robert Desnos et le monde hispanique*, Op. cit., p. 193.

a “café, tabaco y caña” que aún va pregonando por las tierras donde el buen manejo de esa forma poética es, entre gentes campesinas, un arte que se empareja, en la estimación colectiva, con el de bien jinetear. He aquí, pues, la décima cubana de cuerpo entero, en una trayectoria que se abre en los albores del presente siglo para cerrarse con los cantos muy recientemente inspirados por la Revolución. Suma y compendio.

No es mucha la aportación de Carpentier, en términos analíticos, al tratar el romance, ya que no emprende un estudio métrico comparado, ni establece relación con la música de otros romances españoles o americanos, más que citándolos. En todo caso, a través de la cita de autoridad de Ramón Menéndez Pidal, al que siempre recurre como “testigo” cuando del romance se trata, da una pátina de erudición a sus argumentos que ya venía desarrollando en *La Música en Cuba* y en otros muchos artículos como primer paso del supuesto mestizaje cultural³⁷:

Está demostrado que los romances, aludidos por Bernal Díaz del Castillo y por otros cronistas, ejercieron una influencia cierta en el metro y la inflexión melódicas de las primeras canciones criollas nacidas –por proceso de mestizaje musical– en nuestro continente. Yo mismo he encontrado esa huella en el “Son de Ma Teodora”, que se cantaba en Cuba en la segunda mitad del siglo XVI.

Mayor relevancia para nuestro estudio tiene el descubrimiento llevado a cabo por Carpentier de un buen número de partituras y el consiguiente estudio, novedoso en 1945, del compositor habanero Esteban Salas, maestro de Capilla de la catedral de Santiago de Cuba. Siguiendo su relato de *La Música en Cuba*³⁸ destacamos estos datos para su posterior análisis: a) desconocimiento de sus progenitores o de cualquier otro antecedente; b) en el terreno del villancico el estilo de Salas procede de la escuela napolitana, con posible influencia de Francesco Durante, con notas de Pergolesi; c) ciertos hábitos musicales del siglo XVIII marcaron el criollismo sonoro de la Isla.

Ciertamente, fue todo un descubrimiento, especialmente valioso y reconfortante cuando se está construyendo un mito nacionalista, empeño en el que se hallaba Carpentier cuando recibe el encargo del Fondo de Cultura Económica de México. El hallazgo le permitió abrir a la historia, de par en par, la puerta de las principales catedrales cubanas, con una madurez de repertorio que difícilmente un historiador se puede explicar sin constar otros antecedentes.

Hemos de pensar, como así era, que no existían por aquella época trabajos sobre el barroco americano, y muy poco sobre el villancico español del XVIII³⁹ y

³⁷ A. Carpentier, “Música de la conquista”, *El Nacional*, 22/5/1954.

³⁸ A. Carpentier, “III. Esteban Salas”, *La Música en Cuba*, *Op. cit.*, pp. 73-88.

³⁹ Recomendando para la contextualización de este tema mi libro *El villancico Gallego*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1994, que contiene un amplio estado de la cuestión.

su relación con las grandes catedrales americanas; pero sobre todo, tenemos la fundada sospecha de que Carpentier quiso transmitir la sensación de vacío, antes del magisterio de Salas, con el fin de revalorizar su figura y su obra en el marco general del gran relato de la cubanía.

En la Biblioteca Nacional José Martí, en los Fondos A. Carpentier (CM 26), se conserva buena parte de la pesquisa previa al capítulo III del manuscrito final de *La música en Cuba*. En dicho expediente figura el nombre de los padres, de procedencia canaria: D. Tomás de Salas y Doña Petrona Montes de Oca⁴⁰, apellidos que se nos antojan que no pertenecen, precisamente, a las clases bajas de la sociedad habanera. Se añade, además, que hizo sus estudios de humanidades en La Habana (ciencias eclesiásticas y música con gran ejemplaridad y aprovechamiento). Si le sumamos a ello su encuentro en La Habana, en época de formación, con el músico catalán Cayetano Pagueras⁴¹, hemos de concluir que Carpentier se reservó estos datos para mantener en nebulosa la trayectoria estilística de Salas; al menos pudo haber dejado suelta la hipótesis de su relación con Canarias y con la escuela española del villancico (Sebastián Durón, Antonio Soler, entre otros)⁴². Recientemente, hemos sabido que Salas recibió y copió obras de Diego Durón, maestro de capilla de Las Palmas⁴³, estilo muy próximo al de sus villancicos. Carpentier prefiere establecer la referencia estilística de Salas con la escuela napolitana de Francesco Durante, sin sopesar que nada de lo que ocurría en la Isla: ni la llegada de libros de coro o partituras, músicos o instrumentos, se hacía sin el beneplácito de la Casa de Contratación, como en ocasiones recuerda el propio Carpentier. Hemos de pensar, pues, que el historiador está reservándose información para que el lector no saque otras conclusiones que la posible procedencia criolla, "*ex nihilo*", del maestro Esteban Salas⁴⁴.

⁴⁰ Dato tomado por Carpentier del *Seminario Cubano*, de Santiago de Cuba, 1855; allí mismo se anuncia la próxima publicación de las letras de los villancicos de Salas, editadas anteriormente en fascículos para uso de los fieles, como era habitual en todas las catedrales españolas y americanas.

⁴¹ Este dato del encuentro con C. Pagueras en La Habana también lo da Miriam Escudero, *Esteban Salas y la capilla de Música de la catedral de Cuba. Villancicos y cantadas de Navidad*, Valladolid, 2001. Cayetano Pagueras era a los 14 años organista en Barcelona; se afinó en Cuba a mediados del siglo XVIII, considerando Cuba "como suelo patrio por matrimonio"; se conservan obras suyas en la iglesia habanera de la Merced; vid. Carmen Sáenz, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 8, p. 353.

⁴² Pocas veces hace referencia Carpentier al P. Antonio Soler, autor que conoce a través de Subirá y a partir de la edición de Joaquín Nin de una antología de *Sonatas para tecla* que el novelista cubano califica de deliciosas; vid. A. Carpentier, "Clásicos españoles", *El Nacional*, 15/6/1957; lamentablemente, desconocía los villancicos y otras obras litúrgicas de Soler en las que Salas tuvo una obligada referencia y una razonable dependencia.

⁴³ A. Carpentier, "Clásicos españoles", *El Nacional*, 15/6/1957.

⁴⁴ Podemos pensar que la contextualización y las referencias hispanas sobre la música en las catedrales cubanas eran mínimas en el momento en que Carpentier redacta su tercer capítulo de *La Música en Cuba*. Mucho más si analizamos los trabajos posteriores de Hernández Balaguer, Hilario González, Zoila Gómez y, ya por el volumen IV, la monografía de Miriam Escudero sobre Salas, quienes, existiendo medios y buenas tesis sobre el tema, siguen sin contextualizarlo: parece como si, milagrosamente, Esteban Salas apareciera un día, sin avisar, para escribir su gran legado musical.

En otro terreno, Carpentier resulta muy intuitivo al establecer conexiones temáticas y estilísticas del villancico de Salas con los géneros más populares que derivarían a lo largo del XIX en las plasmaciones románticas popularizantes y que, de manera explícita, se manifestaba en el teatro bufo español y cubano que se representaba en La Habana. Igualmente, resultan muy agudas sus observaciones sobre las derivaciones populares de los villancicos, a partir de los “aguinaldos” y las “parrandas” que, dice Carpentier, se conservaron especialmente en Venezuela, y que él estudió a partir del trabajo de Vicente Emilio Sojo⁴⁵.

Tonadillas y zarzuelas

El tratamiento que hace Carpentier de géneros tan típicamente hispanos como la tonadilla escénica y la zarzuela le permite mostrar las dos caras de la España que tanto ama y tanto rechaza. En el repertorio de la tonadilla escénica, su información es más “de oficio”, más de referencia bibliográfica: él precisa del puente de la tonadilla para explicar la implantación en Cuba de distintos géneros de impacto popular hasta la llegada a escena del personaje del negro⁴⁶. Lo hará siguiendo los dictados de Salazar y especialmente de José Subirá y no parece que haya una experiencia práctica con este género, salvo el deseo de ver representadas tonadillas de famosos compositores, por su carácter y su bajo coste de producción⁴⁷.

En cuanto a la zarzuela, la trata desde un doble punto de vista: por un lado, considerando el atraso que para el público supone el seguir ligados a un “género menor”, descolgado de cualquier estética de vanguardia y que, una y otra vez, presenta las mismas parodias de manera generalmente ramplona y sin arte, con obras casticistas carentes de toda novedad. Era un cordón umbilical poco deseable para su política de formación popular.

Pero, por otra parte, la zarzuela aparece como precursora del tratamiento esencialista de lo popular presente en Manuel de Falla, supone la relación con la España neoclásica y goyesca, y cuenta con sobrados recursos escénicos, madurados durante años de experiencia, que ayudarán a la materialización del ballet actual, del teatro de vanguardia, de las marionetas, etc., recursos plenamente vigentes que Carpentier tendrá en cuenta en sus libretos. Al escribir sobre la zarzuela habla por propia experiencia: representaciones en vivo, en Madrid o en La Habana, directores, discos, cantantes preferidos, puestas en escena, etc., desapareciendo prácticamente las referencias bibliográficas. Y, por supuesto, con el paso de los años, se va

⁴⁵ A. Carpentier, “Aguinaldos y parrandas”, *El Nacional*, 14/12/1951.

⁴⁶ Carpentier no conoció o no reconoció el tratamiento musical del “pastor negro” de los villancicos españoles y americanos del XVIII; Vid. C. Villanueva, *El villancico gallego*, *Op. cit.*, p. 235.

⁴⁷ A. Carpentier, “Carta a Carlos Zozaya”, *El Nacional*, 24/3/1955.

suavizando su primera visión negativa del “género chico”, algo que también les ocurre a Salazar o a Bal y Gay al final de sus vidas⁴⁸.

Desde 1929, Carpentier tiene en sus manos el libro sobre la tonadilla de José Subirá, autor muy elogiado por el cubano por sus aportaciones sobre el teatro madrileño del XVIII y primera mitad del XIX⁴⁹. En *La Música en Cuba* ofrece directamente la referencia de Subirá como la máxima autoridad en el tema, asociando la tonadilla con los géneros bufos cubanos que le seguirán⁵⁰:

Subirá nos asombra cuando apunta tímidamente, deduciendo de “alusiones contenidas en esas obras teatrales” y de luchas de directores de compañías contra editores que surtían los teatros de Indias, que “la difusión de la tonadilla *debió* de ser grande en Ultramar”. En Cuba la difusión fue extraordinaria [...]. Cuando el género tonadillesco pasó de moda en la Península, por un fenómeno de *decalage*, de desajuste cronológico siempre observado en América Latina en cuanto al rebote retardado de tipos y estilos ya sin energía en el Viejo Continente [...], todo Santiago coreó las coplas del *Trípili-trápala*. Más de doscientas tonadillas se cantaron y volvieron a cantar en La Habana, hasta la saciedad, de 1790 a 1814, año en que comenzaron a verse desplazadas de los programas ofrecidos en la Capital, hallando un renuevo de favor en provincia.

Carpentier tomará de Subirá, y repetirá insistentemente, alguna de las anécdotas que se acabaron convirtiendo en tópicos: sobre la situación de la escena española, en Madrid o en su relación con Cuba; el atraso de España en relación a la recepción de Wagner; las anécdotas sobre cantantes y las compañías que viajan a América, o la propia gestación del *cuplé* a partir de la tonadilla⁵¹. De cualquier modo, llevando el relato por donde más le interesa, Carpentier traza líneas claras de reconversión de la tonadilla en espectáculos cada vez más complejos, más integrados en la nueva sociedad, en un largo discurrir en el que España siempre está presente: compañías, actores, guiones, y hasta crisis (cuando por la guerra con los franceses no pueden acudir las compañías)⁵²:

En 1810 llegó a La Habana una compañía española que habría de actuar en Cuba –con modificaciones parciales del elenco– durante más de veintidós años [...]. La presencia de esta compañía vino a dar, como era de esperarse,

⁴⁸ “Adolfo Salazar, tan adverso al género chico español durante un tiempo, hace tabla rasa, actualmente, de sus prejuicios primeros, para reconocer un papel altamente precursor a ciertos compositores de zarzuelas del siglo XIX. Entre ellos sitúa en primer término a Tomás Bretón”; A. Carpentier, “La Verbena de la Paloma”, *El Nacional*, 30/12/1958.

⁴⁹ J. Subirá, *La tonadilla escénica*, (3 vols.), Madrid, 1928-30; —: *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*, Barcelona, 1933; —: *Historia de la Música*, 2 vols., Barcelona, 1947; —: *Historia y anecdotario del teatro Real de Madrid*, Madrid, 1950, entre otros libros de Subirá citados por Carpentier.

⁵⁰ A. Carpentier, *La Música en Cuba*, *Op. cit.*, pp. 97-99.

⁵¹ Vid. A. Carpentier, “Historia del Teatro Real”, *El Nacional*, 28/6/1951, comentario a la obra de Subirá recién aparecida; o el divertido artículo —: “Genealogía del *cuplé*”, *El Nacional*, 31/5/1952.

⁵² A. Carpentier, *La música en Cuba*, *Op. cit.*, pp. 160-1; y capítulos VII y VIII.

nuevo auge a la tonadilla escénica. Pero el espectáculo se despojaba de su monótona estructura, a base de drama o comedia, más tonadilla, más sainete, siguiendo las normas nuevas que Isidoro Maiquez había impuesto al *Teatro de los Caños*, en Madrid, al asumir su dirección.

Escribiendo en positivo, también pone el ejemplo de la tonadilla escénica como género especialmente adecuado, frente a lo que a veces se dice, para el perfecto uso de la lengua española: las obras de los “tonadilleros” se adapta perfectamente al idioma, con sus propias inflexiones en materia melódica/prosódica, herencia que recibirá y mejorará la zarzuela⁵³.

La zarzuela en Cuba y en su recuerdo

En el relato carpenteriano interesa mucho la zarzuela española como hecho social de inevitable repercusión, pero, ciertamente, sus tesis afrocubanistas le llevan por otros derroteros al contar esa parte de la historia. En *La música en Cuba* dedica escasas líneas a la zarzuela criolla: “El género estaba creado, y pasando por las finísimas zarzuelas de Raimundo Cabrera y José Mauri, llegaría, con pocas variantes, hasta nuestro días”⁵⁴. Páginas más adelante lo despacha, al comentar su ópera *La esclava*, indicando que: “la partitura de Mauri no podía librarse de un cierto italianismo en los pasajes meramente dramáticos”; le atribuye el mérito de anticiparse a las concepciones (más cubanas) de otros compositores⁵⁵.

En el denominado *Libro de Oro* del Fondo Carpentier de la BNJM, integrado por materiales recopilados por Carpentier susceptibles de ser publicados, figura un largo y muy elogioso artículo, recogido de la *Habana Artística*⁵⁶, sobre el compositor valenciano-habanero José Mauri. Del valor e interés de su obra, para entender la evolución del romanticismo cubano en la entrada del siglo XX, dan cuenta Victoria Eli⁵⁷ e Hilario González⁵⁸, quien valora no sólo la gran altura de sus composiciones sino la aportación de un compositor que refleja una “negritud” más reivindicativa de la planteada por Sánchez de Fuentes. Sin embargo, su

⁵³ A. Carpentier, “Los compositores y el idioma”, *El Nacional*, 8/10/1958.

⁵⁴ A. Carpentier, *La música en Cuba*, Op. cit., p. 251.

⁵⁵ *Idem*, p. 285.

⁵⁶ BNJM, Fondo Carpentier, CM 175, nº 173. *La Habana artística*, pp. 1127-28.

⁵⁷ Victoria Eli, “José Mauri Esteve”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 7, pp. 369-370, con catálogo de obras a cargo María Antonia Enríquez. Mauri incorpora a la ópera y a la zarzuela cubanas géneros como la habanera y los aires de danza y rumba que provocó enfrentamientos en el sector conservador de la sociedad, que veía impropias estas concesiones populares en espacios musicales cultos: el gran campo de batalla de Carpentier.

⁵⁸ “Mauri” –nos dice H. González– “integra por primera vez en nuestra música los elementos africanos a grandes escenas coral-sinfónicas que anticipan la grandeza de *Porgy and Bess* y utiliza igualmente otros géneros que caracterizan distintas escenas, pero no como un muestrario, sino sólidamente integradas en un lenguaje wagneriano cuya intensidad y sinceridad le restan cualquier apariencia de anacronismo. Todos los músicos cubanos del momento” –concluye González– “aplaudieron y admiraron su obra”; Hilario González, “Algunas tesis sobre las raíces de nuestra música sinfónica”, Op. cit., p. 426.

orientación escénica no era la que perseguía Carpentier, razón por la que se quedó fuera del relato. Como indicábamos más arriba, toda opción de etnicidad conlleva descartes.

Carpentier tampoco atiende en su relato las actividades zarzuelísticas del Centro Gallego; llegado el caso, hará una leve referencia al lugar donde, como en ningún otro de La Habana, se acudía a bailar los danzones; en aquel hermoso salón de gala se celebraban las mejores fiestas de sociedad de la ciudad, y en su teatro se ponían en escena obras con música gallega, española o cubana, de gran repercusión en la génesis del teatro popular⁵⁹. Comprendemos que en un relato etnicitario cubano no tenía mucho sentido recordar que en La Habana había unas burbujas culturales aisladas (los centros regionales), de fuerte carga localista, si bien, a nuestro entender, jugaban un importante papel en la música de la isla, especialmente el Centro Gallego⁶⁰.

Así pues, la zarzuela en el relato carpenteriano es género fundamentalmente español y castizo (la vertiente de la “zarzuela grande” o de la ópera sería apenas se contempla). El tono y modelo de escritura elegido para hablar de ella es variadísimo: dinámico, literariamente rico y lleno de referencias personales, anécdotas y vivencias. Por momentos deja de interesarse por la temática musical para convertir la zarzuela en un elemento contextualizador de ideas y de recuerdos.

Uno de los cuadros más recurrentes es, precisamente, *La Verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón; esta obra es la heredera natural de la tonadilla escénica⁶¹, fuente de inspiración de otros géneros menores, como el cuplé⁶², y hasta inspiradora de los grandes momentos líricos de Manuel de Falla⁶³. Con la excusa de *La Verbena de la Paloma* y de un homenaje a la zarzuela, usa Carpentier un recurso narrativo muy querido por él: traer a colación una posible entrevista (en género directo, escasamente usado por el cubano en sus críticas) que nunca

⁵⁹ A. Carpentier, *La música en Cuba*, Op. cit., p. 57. En 1957 publica en “Letra y solfa” un largo y entretenido artículo de carácter costumbrista sobre la peripecia del gallego en La Habana, de referencias tópicas pero nada ilustrativo en lo que a música se refiere; vid. A. Carpentier, “Trayectoria del gallego”, *El Nacional*, 27/2/1958 [Publicado también en *La Voz de Galicia*, A Coruña, el 19/12/1976].

⁶⁰ C. Villanueva, “Los músicos gallegos de la emigración a Cuba”, *Galicia-Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias* (C. Fontenla, ed.), Edición do Castro, Sada (A Coruña), 2000, pp. 380-403. He publicado recientemente la biografía de un músico gallego/habanero, con amplia peripecia en los años “minoristas”, que estrenó, al menos, tres zarzuelas de temática gallega; vid. C. Villanueva, “José Fernández Vide (1893-1981): la figura y la obra de un músico de la emigración”, *Porta da Aira. Homenaje a Dolores Vila-Jato*, Ourense, 2004.

⁶¹ “Por lo demás, soy de los que consideran la zarzuela un género menor –¡ciertamente!– pero que tiene una tradición que empalma con la tonadilla escénica del siglo XVIII y que, por esa misma cuestión de pervivencia, de abolengo, merece algún respeto dentro de lo español”; A. Carpentier, “La zarzuela en 1955”, *El Nacional*, 15/12/1955.

⁶² A. Carpentier, “Genealogía del cuplé”, *El Nacional*, 31/5/1952.

⁶³ “Sobre todo cuando pensemos que tiene a su activo algunos logros (no son numerosos, desgraciadamente), tan irrefutables como “La verbena de la Paloma”, anunciador de Falla en sus “Soleares”, y cuyo “Nocturno”, que asombra a Julián Orbón, sigue siendo una página maestra”; A. Carpentier, “La zarzuela en 1955”, *El Nacional*, 5/12/1955.

sabremos si se habría realizado (porque el director acababa de fallecer) pero que refuerza, por el criterio de autoridad de quien habla, la idea que él quiere transmitir; el protagonista es Erich Kleiber⁶⁴:

– ¿Y no era penoso –le pregunto– consagrar su talento a ese género frívolo?

– En modo alguno– contestaba el maestro, sonriente. El hecho de dirigir zarzuelas me planteaba nuevos problemas de oficio. Acaso he llegado a una perfecta comprensión de la música española contemporánea a través de la zarzuela... Ninguna labor propia de su oficio debe descorazonar a un artista... Creo que he aprendido mucho dirigiendo a Bretón y a Chapí.

Así, alguna vez, ciertos públicos de teatros de zarzuela española pudieron escuchar ejecuciones particularmente cuidadas de *La verbena de la Paloma* y *La Revoltosa*, sin sospechar que quien movía la batuta en el foso de la orquesta era uno de los más grandes directores de todos los tiempos.

Carpentier rinde homenaje a otras zarzuelas que aparecen en sus crónicas y en sus recuerdos: *Agua, azucarillos y aguardiente*⁶⁵, *La Gran Vía*⁶⁶, *La Revoltosa*⁶⁷, *Luisa Fernanda*⁶⁸, *Gigantes y cabezudos*⁶⁹, *La Patria Chica*⁷⁰, *La Canción del olvido*⁷¹, *La Montería*⁷², o *Doña Francisquita*⁷³, entre otras. Como vimos, nunca se interesa en su relato por la “zarzuela” grande o por la ópera española –en el sentido regeneracionista que planteaban Pedrell o Barbieri– sino como cronista vivaz de lo que era cotidiano: el gran éxito en la temporada de ópera de *La Dolores*, del maestro Bretón⁷⁴, o comentando *La Vida Breve* de Falla, dentro del contexto de la obra con formato de gran zarzuela⁷⁵.

Carpentier cambia sustancialmente el tratamiento en las primeras crónicas de *La Discusión*, *El Heraldo*, o *Carteles*, en las que se comporta como un cronista puntual, respecto a las de la sección “Letra y solfa” de *El Nacional*, ya de la década de los 50, en donde reflexiona como teórico, bien sobre el papel de la zarzuela en el contexto general de la música culta, de su difusión dentro de un plan social para

⁶⁴ A. Carpentier, “El recuerdo de Kleiber III”, *El Nacional*, 12/2/1956.

⁶⁵ A. Carpentier, “Bajo el signo de La Cibeles”, *Carteles*, 30/9/1934; __: “La Vebena de la Paloma”, *El Nacional*, 30/12/1958.

⁶⁶ A. Carpentier, “Genealogía del cuplé”, *El Nacional*, 31/5/1952.

⁶⁷ A. Carpentier, “Zarzuelas”, *El Nacional*, 5/5/1954; __: “La Vida breve”, *El Nacional*, 16/6/1955; __: “Los compositores y el idioma”, *El Nacional*, 8/10/1958; __: “Bajo el signo de La Cibeles”, *Carteles*, 30/9/1934; __: “El recuerdo de Kleiber III”, *El Nacional*, 12/2/1956.

⁶⁸ A. Carpentier, “La Zarzuela en 1955”, *El Nacional*, 5/12/1955.

⁶⁹ A. Carpentier, “Zarzuelas”, *El Nacional*, 5/5/1954; __: “Sobre la Habana”, *Conferencias*, Op. cit., pp. 67-68.

⁷⁰ A. Carpentier, “Teatros” “La Patria Chica”, *La Discusión*, 18 /7/1923, p. 3.

⁷¹ A. Carpentier, “Teatros” “La canción del olvido”, *La Discusión*, 19/7/1923, p. 3; __: “El debut de Pilar Aznar”, *El Heraldo*, 14/10/1924.

⁷² A. Carpentier, “Teatros” “La Montería”, *La Discusión*, 18/5/1923, p. 3.

⁷³ A. Carpentier, “Por los teatros. El tenor Peñalver en Martí”, *El Heraldo*, 9/10/1924, p. 7; __: “Nuestro entrevistado: hablando con el Maestro Vives”, *Carteles*, 22/2/1925.

⁷⁴ A. Carpentier, “Teatros” “Una gran temporada de ópera en perspectiva”, *La Discusión*, 17/6/1923, p. 3.

⁷⁵ A. Carpentier, “La vida breve”, *El Nacional*, 16/6/1955.

acercar al público a representaciones y grabaciones, o bien como historiador de la relación estilística con otros géneros.

La zarzuela también será un buen pretexto en sus crónicas para dar a conocer la vida habanera de los años 20, los entresijos de la escena, las distintas compañías, la valía de los cantantes (Casimiro Ortas, Manuel Alba, Rodolfo Blanca, La Saturnini, Juan José Blanca, Rafael López, María Marco, Caridad Davis, entre otros).

Una reflexión más profunda de la zarzuela y de la escena de tradición española en general (saitenes, tonadillas, cuplé, etc.), nos viene de las vivencias de Carpentier durante sus distintas estancias en España (crónicas de viaje), y en los recuerdos de los amigos más vinculados a su política cultural cuya presencia es permanente en diversos contextos. Madrid es el centro de la nostalgia carpenteriana, con técnicas narrativas próximas a las del lenguaje cinematográfico⁷⁶, como aquella anécdota del ciego madrileño del armonio, tras asistir –¡cómo no!– a *La verbena de la Paloma*⁷⁷:

El músico ciego es otro personaje que me hizo feliz en Madrid. Lo encontré una noche, en una calle oscura, al salir del alegre bullicio de *La Vebena de la Paloma*. Instalado en un armonio, ejecutaba pasodobles y aires de zarzuela con verdadera habilidad. Me detuve para observarlo. Cada transeúnte, al dejar caer dos perras gordas sobre el instrumento, exigía la interpretación de algún trozo conocido. De *La viejecita* a *Las corsarias*, pasando por el *fox-trot* de moda. De pronto, un obrero preguntó al músico:

–¿Toca usted la Internacional, maestro?

–Si, señor... ¿Pero quiere oír la Internacional socialista o la comunista?

–¿No es la misma?

–No, no señor. La socialista es floreada. La otra es de acompañamiento.

Intrigado ya por los conocimientos de este extraordinario virtuoso ambulante, quise saber si su repertorio incluía obras de Granados, Falla y Turina. Su erudición en este sentido era de primer orden. Cada vez más sorprendido, aventuré una pregunta:

–¿Podría usted tocar algo de Strawinsky?

Observé que el nombre del músico no le sonaba. Pero con una rapidez pasmosa, me respondió sin darse por vencido:

–Yo sólo toco autores nacionales.

⁷⁶ "In a sense, Carpentier's novels are films, already provided with setting, lighting and soundtrack as well as actors. All those elements are integral"; en James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, *Op. cit.*, p. 5.

⁷⁷ A. Carpentier, "Crónicas de un viaje sin historia", *Carteles*, 11/2/1934.

Madrid pone el decorado ideal para su curiosidad musical, analizando la zarzuela con ese fondo surrealista que recuerda el teatro más vanguardista, con las marionetas de su querido *Retablo de Maese Pedro* como justificación⁷⁸:

Cada vez que me hallo en Madrid, me vuelvo espectador asiduo de los teatros de zarzuela y género chico. Después de asistir a cien representaciones de teatro avanzado, de óperas y de ballets nuevos por su estética, su técnica o su ideología, me veo siempre maravillado por el extraordinario primitivismo escénico del típico espectáculo español. *Agua, azucarillos y aguardiente, El dúo de la Africana, El santo de la Isidra o La Revoltosa* tienen para mí todo el encanto de una evocación de la «comedia del arte» italiana –origen de nuestro teatro– por el carácter improvisado de la interpretación, de la escenografía, por la ingenuidad de las intrigas, por la puerilidad de los chistes y situaciones cómicas. Tengo siempre la sensación de hallarme ante un enorme guiñol, animado por marionetas humanas... ¡que se tomen en serio! Hay un buen señor que aparece en escena dando gritos, porque unos ladrones lo han dejado en paños menores en el medio de la calle.

¿Y qué tenía Madrid que después de tantos años se le sigue recordando y queriendo? Aquel Madrid de la nostalgia justifica que siempre los intelectuales latinoamericanos hablasen de Madrid, que pasó del más absoluto desierto al centro de culto donde pasaron los Falla, Lorca, los hermanos Halffter, Pitaluga, Casal-Chapí... “¿Comprendes ahora, mi joven amigo de veinte años –le escribe a un anónimo tertuliano– por qué la otra noche añorábamos tanto, en charla de sobremesa, el Madrid de hace un cuarto de siglo?”⁷⁹.

Nombres: los modelos, los colaboradores, los amigos

El discurso musical carpenteriano trata de ser pedagógico y ejemplarizante a distintos niveles: una sola crónica puede tener un valor puntual pero varias adquieren un valor teleológico. Por eso mismo, presenta a los músicos que considera modélicos, también a los valiosos, luego a sus colaboradores y finalmente a sus amigos (concepto que no implica, necesariamente, proximidad o conocimiento directo: sencillamente, Carpentier los eleva a su consideración de amigos y los incorpora a sus argumentos).

Manuel de Falla es, por su obra y evolución de la misma, el arquetipo del músico “de raíces” modélico, junto con Strawinsky, Villa-Lobos y, en menor medida, Bela Bartok; pero más aún, si cabe, por el silencio y por su exilio, por la espera de su *Atlántida*, y por su propia vida austera que tanto llamaba la atención al cubano.

⁷⁸ A. Carpentier, “1934. Bajo el signo de la Cibeles”, *Carteles*, 30/9/1934.

⁷⁹ A. Carpentier, “El por qué de cierta añoranza”, *El Nacional*, 26/9/1953.

Para Carpentier, Falla es el modelo a seguir para cualquier compositor iberoamericano, falto de tradición, de orientación y de oficio; y este honor le cabe por las razones técnicas de una obra perfecta, por la evolución de su escritura (progresiva y abierta a la vanguardia), por su cosmopolitismo y por su talante humano, una suerte de “sinceridad” que podemos traducir por el adecuado planteamiento del tratamiento de los materiales populares, sin falsas folklorizaciones:

Lo admirable –nos dice Carpentier⁸⁰– es que, utilizando temas arrancados del pueblo, prestando oído a todos los ritmos tradicionales, el autor de *El Retablo* construye una música de fuerte sabor, de vida intensa, pero que jamás nos atreveríamos a mirar como ensayos de “folklorismo” sonoro o meras aristocratizaciones de aires típicos. Falla no es el sucesor de Albéniz, por esto mismo que tiende a la “música pura”, sin prejuicios descriptivos. Si recurre a menudo a la música andaluza es, sobre todo, porque el gitanismo constituye una parte integrante de su temperamento.

Se completa este matiz del autor “sincero” con la actitud contraria: la falsedad de mal folklorista, el que da “gato por liebre”⁸¹:

Si españoles son los temas usados por Rimsky en su “*Capricho*”, el resultado no pasa de ser una españolada sinfónica. Como la *España* de Chabrier, como la *Carmen* de Bizet, como las *Danzas Españolas* de Mozkowsky –obras muy amables todas pero exentas del españolismo en profundidad que hallamos en un Manuel de Falla. Y es que, en cuanto a la expresión nacional, “la partida de nacimiento” mencionada por Leopoldo Hurtado, se hace un factor decisivo [...]. Pero hace tiempo que los compositores de nuestra América abandonaron esa actitud ingenua –paralela a la del Tchaikowsky del “*Capricho Italiano*”, a la de Rimsky del “*Capricho español*”, comprendiendo que los temas populares se bastan a sí mismos, muy bien situados donde llevan vida propia... Nunca fue Manuel de Falla más español que en el “*Concierto*”, en “*El Retablo de Maese Pedro*”, que cuando se olvidó de Andalucía....Ese nacionalismo y no otro, es el que hoy defendemos en América.

Valoración que complementa con dos elementos consustanciales en su sintaxis: la perfección formal unida a la sencillez de medios, lo cual da como resultado un tratamiento “puro”, lejos de falsos pintoresquismos o atrasos; reflejo del modelo deseable de la España que avanza, cosmopolita⁸². Carpentier no sólo valora y subraya la perfección de Falla sino su modélica escritura, más y más progresiva hasta llegar a lo que Carpentier considera el punto culminante de su obra: *El Retablo* y el *Concierto para clavicémbalo*⁸³:

⁸⁰ A. Carpentier, “La danza de la molinera”, *El País*, 27/7/1925.

⁸¹ A. Carpentier, “Nuevos planteamientos para un problema”, *El Nacional*, 6/3/1954.

⁸² A. Carpentier, “La danza de la molinera”, *El País*, 27/7/1925.

⁸³ A. Carpentier, “Manuel de Falla en París”, *Social*, agosto/1930.

A pesar de no ser lo que podríamos llamar un “compositor de carrera ruidosa” –como Stravinsky por ejemplo–, no puede negarse que Falla, en la evolución de su obra, ha dado más de un viraje desconcertante. Sus creaciones, largamente maduras, supieron presentarse cada vez con un aspecto nuevo. Después de *Noches en los jardines de España* y de *El amor brujo*, producciones aún llenas de impresionismo –dígase lo que se diga–, supo darnos el nervioso, agudo y personalísimo *Sombrero de tres picos*, revelándonos un Falla capaz de sonreír y de mostrarse humorista en profundidad. Luego de una atmósfera a lo Alarcón, nos vino el transparente e inefable *Retablo de Maese Pedro*, que ejerció una influencia precisa –aunque a sotto voce– en muchos sectores del arte musical europeo... Su reciente *Concierto para clavicémbalo y orquesta* produjo más efecto sobre los espíritus agudos que muchas bombas cargadas de disonancias... Fijando la mirada en los clásicos de la música española, Manuel de Falla encontró su solución para el problema. Por ello *El Retablo*, generador de muchas concepciones que enriquecieron la música europea en los últimos años, se reveló desde el primer momento como obra de una importancia decisiva. Esta partitura no encierra, tal vez, sonoridades violentas: ofrece un dibujo de líneas tensas y claras, pero no es creación menos moderna por ello, ya que resume y orienta a su manera las inquietudes del arte musical de una época.

Falla rezuma equilibrio, especialmente pensando en una proyección hacia América: por su planteamiento antirromántico, por su herencia de las formas cultas y populares del XVIII (el romance, la tonadilla dieciochesca...) y por su construcción, “*ex nihilo*”, de su propio discurso, sin haber tenido que deconstruir viejos edificios románticos, dado que en España, como en América, –en opinión de Carpentier– no existió el romanticismo⁸⁴:

El Retablo de Maese Pedro –nos dice Carpentier– no es la antítesis de romanticismo, como ha querido afirmarse con fines polémicos. *El Retablo* ignora el romanticismo, por no haberlo conocido nunca. Lo ignora, que no es lo mismo que oponérsele. Del mismo modo, casi todas las danzas de salón que pasaron a América a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX –las contradanzas, sobre todo– apoyadas por la presencia muy dieciochesca de la tonadilla de Laserna, Esteve, Pisón, Guerrero, La Riba y otros, marcaron nuestras músicas populares con cierto sello clásico que aún perdura en ellas. Así, siempre solidaria del destino artístico de España, América Latina, a pesar de uno que otro guaraní, tampoco tuvo problemas de tránsito romántico en su música.

Carpentier se convierte en promotor directo y esforzado propagador de la obra de Manuel de Falla, en *El País*, en *Carteles* y ya de manera sistemática desde

⁸⁴ A. Carpentier, *Tristán e Isolda en tierra firme*, Op. cit., p. 25.

El Nacional de Caracas, analizando los rasgos de su personalidad y de su obra, de manera especial de *El Retablo*, cuya promoción, en 1955 en la presentación de Caracas, y en 1960, en La Habana, acaba asociando con el propio *El Quijote* en la masiva edición aparecida en La Habana aquel año⁸⁵.

El anecdotario de Carpentier sobre el compositor gaditano es abundante y aunque no hemos encontrado correspondencia suya en el archivo Falla de Granada, no dudamos que las conversaciones y consejos que le da el maestro en París, y que se registran en las crónicas, tengan una cierta base en la realidad, especialmente dada la amistad que unía a ambos al matrimonio Quevedo-Muñoz, editores de la revista *Musicalia*, lo que no hubiera sido fácil soslayar.

El interés por Manuel de Falla nunca decayó en Carpentier; decayó, sí, la actividad del maestro hasta el silencio total y la muerte, que se llevó no sólo la esperanza de ver ultimada *La Atlántida*⁸⁶, sino todos los recuerdos de los amigos comunes dispersos: Federico García Lorca, Juan Vicente Lecuna, María Muñoz y Joaquín Nin, entre otros. Y siempre mantuvo informado a su público de cada nueva grabación, de cada viejo recuerdo del maestro Falla.

Los colaboradores próximos a Carpentier

Directa o indirectamente, buena parte de los músicos que rodearon la peripecia musical de Carpentier guardan relación con España desde los primeros años de "guerrilla". Empezaremos por los más próximos: Amadeo Roldán y su hermano Alberto, formados musicalmente en el Conservatorio de Madrid, en la cátedra de violín y de cello, respectivamente, y en la de composición de Conrado del Campo, conservatorio y ambiente artístico de no muy buena estima para Carpentier, especialmente cuando lo relaciona estéticamente con los años anteriores a la Segunda República⁸⁷:

⁸⁵ Propongo la lectura de los más interesantes artículos sobre *El Retablo* a través de los que se pueden sintetizar los aspectos básicos de la obra y de su autor: A. Carpentier, *Tristán e Isolda en tierra firme*, Op. cit.; __: "Notas del extranjero. París. Manuel de Falla", *Musicalia*, 12, abril-mayo (1930) 57; __: "Manuel de Falla en París", *Social*, agosto, 1930; __: "Anecdotario contemporáneo", *Social*, nº 8, agosto/1932; __: "El estreno de 'El Retablo'", *Nacional*, 1/2/1955; o sus artículos al hilo de la grabación de *El retablo*, en 1953, __: "Grabaciones esperadas", *El Nacional*, 30/10/1953; __: "El Retablo de Don Manuel", *El Nacional*, 11/11/1953; __: "Maese Pedro en Caracas", *El Nacional*, 28/1/1955. De la presentación en La Habana, promocionando la edición de *El Quijote*, vid. el programa de mano con textos de José Ardévol y del propio Carpentier analizando el texto cervantino, en BNJM, IMPR. 137-142, programa del concierto celebrado los días 9, 10 y 11 de agosto de 1960 en la Sala Covarrubias.

⁸⁶ "Y yo creo sinceramente [nos dice Ernesto Halffter ahora] que *La Atlántida* no sólo es, por todos los conceptos, la cumbre de la música de Falla, sino el gran poema hispánico: algo así, para decirlo con lenguaje vulgar, como la *Novena Sinfonía* española, o, aun mejor, nuestro *Parsifal*. *La Atlántida* valdrá para nosotros lo que las cimas beethovenianas o wagnerianas para la música y cultura germánicas". "No menos esperábamos de don Manuel, después de esas dos obras maestras, de un carácter único en la historia de la música moderna, que siguen siendo el *Concierto para clavicémbalo* y *El Retablo de Maese Pedro*..." ; en A. Carpentier, "La Atlántida", *El Nacional*, 21/8/1955.

⁸⁷ A. Carpentier, "El por qué de cierta añoranza", *El Nacional*, 26/9/1953. Con el catedrático madrileño estudiaron Sanjuán, Falla y Turina; en todo caso, siempre se referirá a Conrado del Campo como un músico

¿Quién iba a estudiar teatro en una ciudad cuyos escenarios estaban monopolizados por los Linares Rivas, los Dicenta, Benavente, Arniches y otros hermanos Quintero? ¿Quién iba a estudiar música, donde un Conrado del Campo, para vivir, tenía que escribir zarzuelas?... ¿Y en cuanto a los músicos? Desde comienzo de siglo, los Albéniz, los Manuel de Falla, los Granados, tenían que hacerse objeto de veneración, sin embargo, por parte de los jóvenes latinoamericanos... Casi no habría que citar sus nombres.

Su posicionamiento sobre el Madrid musical y el supuesto atraso guarda relación en el relato carpenteriano (una cuenta pendiente) con la polémica sobre "América, como España de Tercera dimensión" del Conde de Foxá⁸⁸, o la controversia que le acompañó toda su vida sobre la propuesta de Jiménez Caballero de señalar a "Madrid como meridiano de la intelectualidad latinoamericana"⁸⁹. Pero Madrid, es, además, la ciudad de procedencia de Pedro Sanjuán Nortes⁹⁰, músico ligado a Carpentier y a Roldán en todas las batallas "afrocubanistas". El papel de Sanjuán en el relato carpenteriano es determinante: tanto por el empuje en la creación de la *Orquesta Filarmónica*, en la formación de los jóvenes valores cubanos, como crítico, desde *Musicalia* y otros medios, y, sobre todo, por su sintonía con la problemática afrocubanista que llegó a trascender a su propia obra⁹¹.

de sólida formación, en A. Carpentier, "Sobre la música cubana", *Conferencias*, Op. cit., p. 49. Madrid, artísticamente, salvo el paréntesis de la generación del 27, representaba para Carpentier el atraso, el contraste con París y Berlín; en un momento "cuando encallaban, en nuestros teatros, unos cantantes que habían sido famosos en las postrimerías del siglo XIX: cuando cualquier Primer Premio del Conservatorio de Madrid se creía autorizado a venir a hacer sus primeras armas ante nuestros públicos, anunciándose como "el mejor pianista del mundo"; vid. A. Carpentier, "Principiantes y acabantes", *El Nacional*, 22/5/1953.

⁸⁸ A. Carpentier, "De una falsa hispanidad", *El Nacional*, 8/5/1954.

⁸⁹ "Por lo demás, esas cuestiones se debatieron ya, con bastante acritud, cuando *La Gaceta Literaria*, que dirigía entonces Jiménez Caballero, lanzó, en 1927, la malhadada idea de proponer la ciudad de Madrid como el "meridiano intelectual de América". En aquella ocasión, nadie pensó en negar la tradición cultural española, ni en restar méritos a Madrid como centro intelectual; pero se dijo muy a las claras que el amor a ciertos valores eternos no era incompatible con la voluntad adulta de seguir caminos propios y de cultivar todo aquello que, precisamente, podía llegar a dotarnos de rasgos nacionales definidos". A. Carpentier, "De una falsa hispanidad" *idem*, vid. también, ____: "Carta abierta" al *Diario de la Marina*, en septiembre de 1927; Reid-Baxter relaciona esta polémica con el posicionamiento de Carpentier de la década de los 20 sobre el folklorismo: demostrada la limitación de recursos de la música folklórica "guajira" la contestación de Cuba al imperialismo yankee no se solucionaba adoptando Madrid como "meridiano intelectual de nuestra América"; Vid. James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, Op. cit., p. 147.

⁹⁰ Nacido en San Sebastián, en 1886, Pedro Sanjuán se formó en Madrid con Conrado del Campo, Pérez Casas, Falla y Turina, ampliando estudios en la *Schola Cantorum* de París; con una buena formación como director de banda y de orquesta, se traslada a La Habana, en 1923, haciéndose cargo de la Orquesta Filarmónica, siendo promotor de estrenos muy significativos de música cubana, española y de la vanguardia europea, hecho que Salazar considera básico como punto de partida de la música sinfónica cubana, tema que Carpentier relata y analiza; su regreso a Madrid, en 1930, para hacerse cargo de la Sinfónica de la capital (lo que no lograría) y la imposibilidad de recuperar la dirección de la Filarmónica habanera le obligaron a buscar otras opciones que lo lanzaron a una carrera internacional como director de gran éxito, en la que presentó primordialmente la obra de autores contemporáneos de España y de los Estados Unidos, país que lo acogió y en donde falleció en 1976; Vid. Amaia Gorosabel, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 9, p. 707.

⁹¹ Vid. A. Carpentier, "El Maestro Sanjuán y la Orquesta Filarmónica de la Habana," *El País*, s/f. Reid-Baxter especula, sin fundamento, que el encuentro entre Roldán y Carpentier vino a través de Sanjuán, en James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, Op. cit., p. 129.

Carpentier lo corresponsabiliza del éxito del estreno de la *Obertura sobre temas cubanos*⁹²:

El maestro Sanjuán puede estar satisfecho: su discípulo predilecto nos ha dado una obra de las que no se olvidan fácilmente. La verdadera labor nacionalista en arte no podrá hacerse siguiendo otra senda que la señalada por Amadeo Roldán. Su lozana *Obertura sobre temas cubanos*, pese a quien pese, señala una fecha capital en la historia de nuestra música.

Pedro Sanjuán a su llegada a La Habana se dio a conocer por sus artículos –“Charlas musicales”– en el *Diario de la Marina*⁹³. El 7 de marzo de 1924, Amadeo Roldán y otros abandonan la Sinfónica; una semana más tarde se constituye la nueva Sociedad de la Orquesta Filarmónica con Roldán de concertino y Sanjuán de director⁹⁴. Se presenta la orquesta en público el 8 de junio de 1924. Carpentier recuerda a Sanjuán, en los primeros gestos como director, pletórico, con un programa novedoso y, al tiempo, escandaloso para el conservador público habanero⁹⁵.

Carpentier fue siempre muy generoso, y hasta hiperbólico en sus comentarios, con las composiciones de Sanjuán, a pesar de que no respondían a las expectativas esencialistas que marcaban Manuel de Falla o Heitor Villa-Lobos⁹⁶:

[Crónica musical] “Si hemos de buscar una clasificación para la personalidad creadora del maestro Sanjuán reveladora el domingo por la ejecución de su poema orquestal *La Campesina*, no podemos sino acercarlo a los compositores que sintieron la poesía ambiente, despojándose de todo prejuicio esencialmente descriptivo”

En el Fondo Carpentier de la BNJM⁹⁷ se conserva una interesante encuesta a Carpentier sobre Amadeo Roldán en la que, en la quinta pregunta, hace referencia muy escuetamente al fin de las relaciones de Sanjuán con la Filarmónica y, como consecuencia, con el grupo de Carpentier:

⁹² A. Carpentier, “Una obra sinfónica cubana”, *Social*, febrero/1926.

⁹³ María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla*, *Op. cit.*, p. 40; Carpentier cuenta cómo se lanzó la orquesta en “Sobre el problema de la Filarmónica”, *Bohemia*, 13 de abril de 1927, p. 30 (cit. por Carmen Enríquez, *Op. cit.*, p. 41).

⁹⁴ La ruptura con la sinfónica se produce porque Sanjuán es invitado desde su llegada a dirigir algunos conciertos pero se va entrometiendo hasta querer participar en la programación y en asuntos internos, lo que Roig no acepta; vid. Carmen Enríquez, *Op. cit.*

⁹⁵ A. Carpentier, “Las “Danzas Fantásticas” de Turina”, *El Heraldo*, no tiene cabecera, ca. 1925.

⁹⁶ A. Carpentier, “Pedro Sanjuán y la primera audición de *La Campesina*”, *El País*, 17/6/1925. Nos dice en otra ocasión Carpentier, “[Sanjuán] autor de varios poemas sinfónicos de ambiente español... El bellissimo tríptico sinfónico del maestro Sanjuán, que éste nos dio a conocer recientemente, ofrece un ejemplo típico de interpretación moderna del paisaje en el arte de los sonidos”; en A. Carpentier, “Música nueva: Castilla y el paisaje en la nueva música”, *Diario de la Marina*, 12/6/1927.

⁹⁷ BNJM FILE 40. Encuesta al cuestionario de acuerdo con el número de preguntas [a Carpentier] (mecanografiada).

[sobre la salida de Sanjuán] Esto es un problema muy complejo. Cuando el maestro Sanjuán dirigía la Orquesta Filarmónica de La Habana, murió el director de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Sanjuán, sumamente ambicioso, quiso quedarse al frente de dicha orquesta. Pero al llegar a Madrid se encontró con que una serie de muchachos, entre los cuales se encontraban el joven Pitaluga y Ernesto Hallfter, le hicieron una oposición violenta. Yo vi al maestro Sanjuán en Madrid en el año 33 y lo encontré bastante amargado, porque no le daban la oportunidad de dirigir la Orquesta Sinfónica, y que consideraba "que estos niños que he conocido en mantillas quieren dirigir una de las orquestas más grandes del mundo". En esto Sanjuán volvió a La Habana y no le devolvieron la dirección de la Orquesta Filarmónica, porque ya la dirigía Amadeo Roldán.

Otro de los colaboradores españoles más próximos, y sin duda ideológicamente más afín a Carpentier, fue José Ardévol⁹⁸; a él dedica Carpentier varias páginas en su libro *La música en Cuba*; y en innumerables artículos y ensayos orienta su figura y su trabajo docente como la continuidad necesaria al vacío dejado por la muerte de A. Roldán y de García Caturla⁹⁹:

Muerto Roldán, muerto Caturla, la música cubana había perdido sus dos primeros valores nacidos en el siglo XX. Los jóvenes se veían privados del ejemplo de dos artistas en plena producción, cuyos aciertos o cuyos errores podían ser igualmente provechosos para quienes aspiraran a amar o combatir. En un momento de desorientación, en que algunos compositores nuevos estaban ansiosos de trabajar seriamente y de manifestar su presencia con derechos adquiridos, comenzó a dar fruto la labor didáctica de José Ardévol.

Carpentier valorará su trabajo docente al frente del Conservatorio de La Habana, como director de la *Orquesta de cámara*, o como líder del *Grupo Renovación Musical*, con un sentido de disciplina y una orientación más abierta de la estética musical, respetando siempre las antiguas tradiciones y el fomento de la libertad creativa de sus discípulos.

⁹⁸ José Ardévol (Barcelona 1911–La Habana 1981) tuvo como primer maestro a su padre, músico formado en el Conservatorio Municipal de Barcelona. Gran pianista y con sólida formación musical y humanística, en 1930 se trasladó a La Habana en donde se integró al grupo de los carpenterianos. Tempranamente, deja sentir su presencia en la isla creando un grupo de rigurosa disciplina en la formación y fuera ya de las tendencias afrocubanistas. Deja una abundante producción con importantes referencias a la música y a la cultura española; sus discípulos del *Grupo Renovación* dan continuidad al esfuerzo carpenteriano de los años 30: Julián Orbón, Hilario González, Harold Gramatges o Gisela Hernández; vid, Victoria Eli, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 1, p. 618.

⁹⁹ Viene a poner orden y oficio al exceso de intuición y autodidactismo que Carpentier siempre achacó a los jóvenes compositores cubanos; con Ardévol su discurso etnicitario cambió radicalmente de orientación; en A. Carpentier, *La Música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 330.

Su relación con Carpentier, en la etapa venezolana de éste, denota una identidad de miras; las cartas y consultas al “maestro” dan a entender que Ardévol ha tomado las riendas del activismo musical en su ausencia¹⁰⁰.

El regreso puntual de Carpentier a La Habana era seguido por la prensa local con noticias como ésta¹⁰¹:

Alejo Carpentier está en La Habana. Lo saben todos aquí. El lunes por la noche se reunió con José Ardévol y el grupo *Renovación Musical* en la residencia del primero. Se habló, se oyó música, se discutió [...] La música cubana, por supuesto, fue el tema principal. Se habló de un gran parecido con cierta música árabe, y del contacto de muchos esclavos negros con el mundo árabe, traídos por España a América. Quedó establecido el hecho de que la música cubana (la que verdadera y esencialmente lo es) no tiene un contacto directo con la de los pueblos negros que se puede considerar pura.

Carpentier participaba también en la presentación de obras de los alumnos de Ardévol; precisamente, en uno de aquellos encuentros en el que se escuchaban sonatas de los alumnos de Ardévol, con la presencia de Carpentier, se constituyó el grupo *Renovación Musical*¹⁰². Momento culminante por aquellos días fue el estreno de la *Primera suite cubana* de García Caturla, interpretada por la Filarmónica bajo la dirección de Ardévol, que sucede interinamente al recién fallecido Roldán¹⁰³; sin duda, Ardévol representaba la continuidad.

Algunos artículos de J. Ardévol, ahora también periodista en *Acción* o en *Musicalia*, hacen referencia al trabajo musicológico y periodístico de Carpentier así como a su papel como conferenciante y novelista¹⁰⁴. El músico catalán colaborará con Carpentier en la presentación de *El Retablo* de 1960, con la realización de unas largas notas al programa¹⁰⁵.

¹⁰⁰ BNJM, CM 213. Carta de Ardévol a Carpentier (17 de marzo, 1948): le transmite las actividades y resoluciones tomadas en su ausencia: conciertos programados, programas, nueva revista de música, actividades de los discípulos..., hasta comentarios a exposiciones de Wifredo Lam en Nueva York. El tono es de cierta proximidad.

¹⁰¹ Edgardo Martín, “Música. Carpentier con el Grupo de Renovación Musical”, en *Información* s/f. (1946).

¹⁰² María Antonia Enríquez, “El universo de Hilario González”, *Clave*. La autora lo dedica con fecha de 18/1/2001, pero el artículo debe ser de 1996.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ José Ardévol, “Cine, Música y Teatro”, “Conferencia de Alejo Carpentier”, sendas críticas de Ardévol sobre Carpentier, en *Acción*, s/f. 1943. Ardévol figura como secretario de redacción de la revista *Musicalia* en su reaparición: *Musicalia* 1, 2ª época, noviembre-diciembre (1940), con el artículo: “De la música nueva”. Por su parte, Rafael Lam., *El caimán barbudo*, nº 146, febrero de 1980, comenta la recensión de Ardévol a la edición de *La Música en Cuba*, de 1980 –revisada y retocada por Carpentier (en realidad le retiró los capítulos finales), con prólogo de Harold Gratmages; en su escrito dice Ardévol: “A pesar de los años transcurridos desde su aparición, es, todavía, un ensayo histórico sin paralelo sobre nuestra música, y, como ensayo, tiene, en los enfoques histórico-sociales, el alto nivel intelectual a que nos tiene acostumbrados Carpentier. Todo ello hace de *La Música en Cuba* un libro definitivamente imprescindible”.

¹⁰⁵ BNJM, IMPR 137-142; lo hemos comentado al referirnos a Falla.

No obstante, el mayor homenaje que Carpentier puede hacerle a Ardévol es incorporándolo a su ideario de “lucha” en las conferencias de Radio Habana, en donde reflexiona sobre el verdadero concepto de la música revolucionaria, tema que ya había tratado, años atrás, al hablar de D. Shostakowich¹⁰⁶; Carpentier lee para la ocasión páginas enteras del libro de José Ardévol *Música y Revolución* (La Habana, 1966, pp. 103-5)¹⁰⁷:

Creo [...] que un compositor que sea revolucionario, al expresarse libremente y si su calidad como creador es suficiente, dará precisamente la música que más convenga a la Revolución, aunque a los observadores superficiales pueda parecerles que no tiene ninguna relación con ella. Pero, ¿no es lo más revolucionario que pueda ser un músico, dejar testimonio del poder creador del hombre, de su capacidad de inventiva, de su dominio sobre la naturaleza y sobre lo que ya existe, cuando él como individuo, entra en funciones? A esta pregunta –que no tiene más que una respuesta– podrían seguir otras muchas del mismo significado, entre las que sólo planteo ésta: ¿No es lo más revolucionario no dejarse dominar por las circunstancias de un momento, un lugar o una situación, y actuar sin conformismos, conociendo la realidad, pero haciendo todo lo posible por reinventarla constantemente, enriqueciéndola con todo lo que la imaginación creadora humana pueda aportarle? [...]. Mucho cuidado con aquellos que ni siquiera alcanzan a comprender lo que ya hayan realizado otros que los han precedido, porque sólo pueden disimular su incapacidad, poniendo frenos a la verdadera libertad creadora.

Una colaboradora fiel a la causa carpenteriana fue María Muñoz de Quevedo¹⁰⁸; con una intensa labor pedagógica a sus espaldas en diversos con-

¹⁰⁶ A. Carpentier, “El mito de la música revolucionaria”, *Musicalia* 9, 2ª época, nov-dic (1943), p. 4. Vid. el prólogo de Carpentier para *¡Écue-Yamba-O!* (Bruguera, Barcelona, 1979, p. 5): “muy próximo al discurso de Ardévol y al suyo propio en otros escritos, en un artículo de juventud, Carlos Marx define la vanguardia como una actitud filosófica, situada en las avanzadas de la lucha social, vista como un “factor poderoso en la lucha social por una transformación radical de la sociedad”. Así: “Del mismo modo que la filosofía halla en el proletariado su arma material, el proletariado halla en la filosofía su arma espiritual”. El sentido de la palabra vanguardia estaba, pues, perfectamente definido en cuanto a lo intelectual desde los días en que Marx, en ese mismo texto, traza un certero aunque breve cuadro de las múltiples manifestaciones de la ideología conservadora y revolucionaria [...] Sin embargo, en la década 1920-1930, la palabra “vanguardia”, separada inesperadamente de su contexto político, cobra, por un tiempo, un nuevo significado. Ante un brote de ideas nuevas, en lo pictórico, en lo poético, en lo musical, los críticos y teorizantes califican de vanguardia todo aquello que rompe con las normas estéticas preestablecidas”.

¹⁰⁷ A. Carpentier, “Sobre Roberto Fernández Retamar y José Ardévol”, *La cultura en Cuba y en el mundo*, Conferencias en Radio Habana (1964-1966) (José Antonio Baujín, Ed.), Letras Cubanas, La Habana, 2003, conferencia nº 20.

¹⁰⁸ Nació en La Coruña en 1886, se traslada a Cádiz en cuyo conservatorio estudia, trabando relación con Manuel de Falla, que recomienda prosiga con él los estudios en Madrid. Casada con el ingeniero Antonio Quevedo se trasladan a Cuba en 1919. El matrimonio se integra rápidamente en la vida musical habanera. En 1923 funda con Pedro Sanjuán el conservatorio “Escuela Filarmónica Nacional”, dando clases de piano y armonía; dos años más tarde funda su propio centro, el “Conservatorio Bach”, en donde Carpentier participará en innumerables conferencias ilustradas al piano por María Muñoz. De gran trascendencia es

servatorios o en la Universidad de La Habana, se hallaba plenamente involucrada en la causa, como amiga íntima de Alejandro García Caturla¹⁰⁹ y colaboradora hasta su muerte en todos los proyectos de Carpentier.

La relación del matrimonio Quevedo-Muñoz con Carpentier a través de *Musicalia* es determinante¹¹⁰: como voceros de los éxitos de Roldán y de Caturla, o de los viajes de Carpentier a Europa; también abriendo sus páginas a la colaboración del propio escritor que publica en la revista importantes trabajos: como el dedicado al neoclasicismo en la música contemporánea¹¹¹; también una larga crónica sobre Manuel de Falla en París¹¹², o bien uno de sus más celebrados artículos sobre música y revolución: "El mito de la música revolucionaria" (¿se puede controlar la orientación estética de un artista?)¹¹³.

Los escritos del matrimonio contribuyeron, por su parte, a la fijación y difusión de los éxitos de García Caturla y de Roldán, respaldando en todas las polémicas a Carpentier¹¹⁴, y en general ampliando el abanico de relaciones internacionales de Cuba con los grandes protagonistas de la España de la República: Lorca, Falla, Salazar, Bal y Gay, López Chávarri o Ardévol, entre otros.

En 1928 es nombrado Jefe de Redacción de *Musicalia* Alejandro García Caturla, con lo que se estrecha el vínculo; más aún, al crearse, en 1930, la *Sociedad de Música Contemporánea* de la que Caturla será directivo. Esta proximidad y el hecho de que la sociedad pagase parte de los costos de producción de *Manita en el suelo*, ballet de Caturla con texto de Carpentier, provocó un interesante cruce de correspondencia que nos permite conocer mejor el carácter y la línea estética de unos y otros:

la fundación, en 1928, de la revista bimensual *Musicalia*, que se convierte en el portavoz del grupo, divulgadora del sinfonismo afrocubano y receptora de todas las polémicas sobre el tema. En 1931 funda la *Sociedad Coral de la Habana*, y posteriormente otras corales con las que ejercerá una amplia labor cultural en la Isla, con sucursales en diferentes localidades. Fallece en La Habana en 1947; tomado del trabajo (inédito) de M^a Irene Del Río Iglesias, "Nuestras mujeres: María Muñoz de Quevedo" (mecanografiado, por gentileza); Vid. igualmente la síntesis de María Encina Cortizo, "ITEM", *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. t. 7, p. 880.

¹⁰⁹ La correspondencia denota el trato muy familiar del matrimonio Quevedo con Caturla, a quien ayudaron, antes y después de su estancia en París, tanto en las relaciones públicas como en el estreno de diferentes obras, entre otras el ballet *Manita en el suelo*, con texto de Carpentier. Vid. *García Caturla, Alejandro: Correspondencia*, Selección e introducción de María Antonia Henríquez, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1978; y María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla, Op. cit.*

¹¹⁰ En opinión de M. A. Enríquez, la relación del matrimonio Muñoz-Quevedo con Carpentier vino, precisamente, a través de García Caturla. Carpentier narra su primer encuentro con Caturla: se acercó a conocerlo a la redacción de *Carteles* (lo recoge posteriormente en A. Carpentier, *El Tiempo*, 16 /11/1940, p. 4); Carpentier lo incorporó inmediatamente al grupo Minorista.

¹¹¹ A. Carpentier, "El neoclasicismo en la música contemporánea", *Musicalia*, 1 mayo-junio (1928), pp. 3-10.

¹¹² A. Carpentier, "Notas del extranjero. París. Manuel de Falla", *Musicalia*, 12, abril-mayo (1930), p. 57.

¹¹³ A. Carpentier, "El mito de la música revolucionaria", *Musicalia* 9, 2^a época, nov-dic (1943).

¹¹⁴ Larga crítica de María Muñoz sobre *Anacaona*, de Eduardo Sánchez de Fuentes, apoyando fielmente la línea africanista de Carpentier; *Musicalia*, 4 nov-dic (1928), p. 140; también incluye el número un largo artículo de Fernando Ortiz, "Estudio de la música afro-cubana".

[Carta de A. Quevedo a Caturla]¹¹⁵

La Habana, 11 de diciembre, 1931

Dr. Alejandro García Caturla

Remedios

Querido Alejandro

[...] *Manita*: En la obra de copia que me has enviado parece que faltan páginas, pues en la hoja 8 se rompe la acción y salta a la cuartilla 9 que empieza así:

Los tres Juanes (coral)... todos los caminantes. Se ve claramente que falta algo. Mándame la copia de lo que falta [INDICA PGS.]

Explícame dónde está la falta, pues Ernesto no ha podido comprender la acción faltando personajes como Cándida la Loca, La Virgen de la Caridad, etc. Yo creo que deberías hacer una instrumentación más pequeña: cuarteto de cuerda doblado, flauta, clarinete, fagot, trompa, tuba, tambor, tam-tam. Cuando más reduzcas la orquesta más efecto expresivo obtendrás. Yo no creo que tú debas utilizar excesivamente la percusión en esta obra. Estudiado el libreto se ve que la música que le conviene es una mezcla de recuerdos coloniales y de tradiciones afrocubanas, pero tratada en una estilización sobria y humorística. Este aspecto humorístico no debes perderlo de vista. Si la cosa mejora algo tal vez podamos estrenar *Manita* para marzo o antes: la Sociedad haría el decorado y pagaría a los cantantes, local, programa, etc. Tú tendrías que ayudarnos pagando a los músicos, garantizándoles un modesto *cachet* que permitiera hacer bastantes ensayos. La obra tendría que ser dirigida por ti. Esto sería un suceso de significación internacional al que daríamos amplia propaganda.

Tuyo amigo de siempre,

Antonio

Obviamente, estas consideraciones llegaron a Carpentier, que siente que los productores están inmiscuyéndose con orientaciones estéticas que no les corresponde, una constante de Carpentier (la de querer controlar hasta el último recoveco de la obra) que hemos comprobado en otros montajes, tanto escénicos como radiofónicos o cinematográficos:

[Carta de A. Carpentier a Caturla]¹¹⁶

París 30 de marzo, 1932

Mi querido Alejandro,

Respecto a lo de *Manita*, me alegró mucho recibir tu carta, con líneas de Antonio [Quevedo], y ver el interés que nuestros amigos de *Musicalia* ponían

¹¹⁵ En A. Carpentier, *Obras completas*, Vol. I, Ed. Siglo XXI, México, 1983, p. 305.

¹¹⁶ *Idem*, p. 307.

en la obra. Lo de la elección de Ernesto para el decorado y trajes lo dejo a tu amplio juicio. No conozco a ese artista, ni sé cuáles son sus capacidades. Lo que sí quiero es ponerte en guardia contra todo intento de estilización de nuestro libreto. No porque la estilización sea algo despreciable, sino: 1. Porque la estilización, tal como la conciben la mayoría de los dibujantes del patio –salvo Abela, Enríquez, y uno o dos más– es una sencilla movilización de trucos –geometría, colores en contraste, ángulos– que ya están desacreditados en Europa desde hace más de diez años; porque *Manita* debe ser una suerte de punto de partida de un teatro folklórico cubano –jamás se ha intentado labor análoga–, y para ello sólo deben ponerse en juego elementos auténticos, dotados de poesía popular verdadera.

Interesa recordar, por inéditas, las actividades de María Muñoz, dirigiendo la *Sociedad Coral de La Habana* en el Centro Gallego y en otras instituciones regionales que la llevaron a presentar muchas piezas del repertorio gallego¹¹⁷. De especial interés para nosotros es el número de la revista de la *Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia*, dedicada íntegramente a la “fiesta de la música gallega” (del 25 de julio de 1935), en la que tomó parte María Muñoz. Y lo hizo poniendo texto a unas largas notas al programa en donde explica diversos términos relativos al folclore gallego. Por su parte, la *Filarmonía de La Habana* interpretó, bajo la dirección de Amadeo Roldán, la obertura de la ópera *Cantuxa*, de Gregorio Baudot, entre otras obras; mientras, la *Sociedad coral*, dirigida por María Muñoz, cantó diversas piezas gallegas; también intervino la *Banda del Cuartel General* y la *Estudiantina Cuba*¹¹⁸. Es intensa y rica la actividad de los centros regionales de La Habana, como ya dijimos, pero, obviamente, no se recogen dentro de la historia de Cuba diseñada por Carpentier.

Desde Caracas, en 1953, Carpentier, hablando del *Orfeón Lamas* dirigido por Victor Sojo, recuerda a sus amigos de *Musicalia* y a María Muñoz en particular, una verdadera activista de la vida musical habanera, en sintonía con Carpentier¹¹⁹:

¹¹⁷ El *Alalá de Monforte y Unha ruada*, de Rafael Benedito; *Camiña don Sancho* y el *Romance de doña Alba*, de Luis María Fernández; *Mais ve*, de la propia María Muñoz (que también armonizó piezas de autores gallegos, como Castro “Chané” o Baldomir); la *Negra sombra*, de Montes/ Otaño; la canción popular *Axeítame a polainiña* (arreglo de María Muñoz) o la célebre *Alborada*, de Pascual Veiga; datos tomados de M^a Irene Del Río Iglesias, “Nuestras mujeres: María Muñoz de Quevedo”, *Op. cit.* (inédito).

¹¹⁸ El programa contempla un amplio repertorio de música gallega: la banda interpreta *Fantasia de aires gallegos* y la *Sonata*, de Juan Montes; *Festa na tolda*, de Gustavo Freire y la *Muiñeira Flor de cardo*, de Courtier; la *Estudiantina*, la *Alborada*, de Pascual Veiga y el pasodoble *Aires Galegos*, de Juan Montes; la Sociedad Coral interpretó, *Bágoas e sonos*, de Adalid; *Como foi*, de Baldomir; *A Nenita*, de Lens; *Un suspiro* de C. Berea; *Golondrón*, de Maruxa, de Vives; *Balada*, de Taibo; *Os teus ollos*, de Castro “Chané”; la *Balada*, de Montes; *Anduriña do mar*, de J. Guede; *Veira do mar*, de Soutullo; y los cantares populares “*Canta o galo ven o día*” y “*Axeítame a polainiña*”; La Filarmonía, por su parte, interpretó la obertura de *Cantuxa*, de Baudot; el preludio del segundo acto de *Amores de aldea*, de Soutullo; y el intermedio de *Maruxa*. Para finalizar con la Sociedad Coral, interpretando *Camiña don Sancho* y el *Romance de Doña Alba*, arreglo de Luis María Fernández; la *Alborada*, de P. Veiga, a voces mixtas en arreglo de María Muñoz; y *Mais ve*, *Unha ruada*, *Negra sombra*, y el *Alalá de Monforte* [tomado del programa de mano].

¹¹⁹ A. Carpentier, “Aniversario del Orfeón Lamas”, *El Nacional*, 13/5/1953.

Me recuerda [escuchando al Orfeón Lamas] las actividades de Amadeo Roldán y María Muñoz de Quevedo, en Cuba, cuando compartían sus energías en el estreno de músicas nacionales –como el *Canto de los cafetales*, de Caturla– y la primera ejecución en la isla de la *Novena Sinfonía* [de Beethoven].

En el Archivo Manuel de Falla de Granada (AMFG)¹²⁰ se conservan algunas de las cartas que el matrimonio Muñoz-Quevedo cruzaron con el músico gaditano, y cuya recensión puede resultar de interés para el tema que nos ocupa. María Muñoz escribe una primera larga carta de presentación a Falla (octubre de 1925, AMFG 2/25) recordándole la pasada y estrecha relación maestro-discípula:

Mi distinguido Maestro [...], me casé en Madrid en 1919 con un joven ingeniero español, persona de gran altura artística y de refinados gustos musicales. Como él es un fervoroso admirador de Vd., esto nos ha unido más todavía, y entre nosotros todos los sentimientos, ideas y afectos son comunes. Recién casados embarcamos para La Habana en donde mi marido es ingeniero de una importante compañía americana llamada Westinghouse Electric.

Más adelante María le manifiesta su deseo, al hilo de la noticia difundida de que Falla está formando una orquesta para girar con su obra por los Estados Unidos, de que se acerque a La Habana a dirigir, bajo el patrocinio de la sociedad *Pro Arte* que preside su amiga María Teresa García Montes de Giberga:

Como todos los miembros de esta Sociedad tienen un interés vivísimo por conocer alguna de sus obras y muy especialmente *Amor Brujo*, *El Corregidor* y *El Retablo*, creo que tal vez pueda Vd. llegar a algún acuerdo con *Pro Arte* para la próxima temporada o sucesivas.

Comentando con Falla pormenores de la vida musical habanera, da algún detalle de gran interés: como su relación artística con la Sinfónica del maestro Roig y la escasa valoración artística que manifiesta por el maestro Sanjuán (citado entre líneas) o por su “orquesta de aficionados”; tal vez porque, realmente, tras un año de vida, la Orquesta Filarmónica aún no estaba consolidada¹²¹:

[la presidenta de *Pro Arte*] contrató para una serie de conciertos a la Orquesta Sinfónica de Nueva York, que fue uno de los éxitos musicales de

¹²⁰ Por cortesía del Dr. Antonio Martín Moreno.

¹²¹ Vid. notas 91-97 relativas a la escisión promovida por Sanjuán; el español venía colaborando desde su llegada a la Habana, en 1923, con Gonzalo Roig y su Sinfónica; ciertamente, el matrimonio Muñoz-Quevedo no participó directamente en la creación de la Filarmónica (como sí lo hicieron Carpentier o A. Roldán); sin embargo, se muestran desde *Musicalia* muy en la línea de la programación de la nueva orquesta; en todo caso, la opinión privada de María Muñoz dista mucho de mantener la postura pública expresada desde su revista: un tema a investigar si tenemos en cuenta, además, que la primera escuela de música de María Muñoz en La Habana –“La Escuela Filarmónica Nacional”– antes de sacar adelante su “Conservatorio Bach”, la fundó en sociedad con Pedro Sanjuán (vid. nota 108). Por otro lado, Carpentier siempre se mantuvo distante y a veces muy crítico con la sociedad “Pro Arte”, postura no compartida por el matrimonio.

trascendencia para La Habana por no tener esta ciudad más que una sola Orquesta Sinfónica dirigida por un maestro compositor cubano Sr. Roig y otra de aficionados dirigida por un mediocre músico español... En algunos conciertos públicos que he dado en La Habana he tocado varias obras suyas que han gustado muchísimo y puede que en no muy lejana fecha toque con la orquesta del maestro Roig su obra *Noche en los jardines de España*.

En otra carta, de 10 de abril de 1938 (AMFG 9/6/38), sigue interesándose por la posible visita –ya cada vez más lejana– de Falla a La Habana; también le envía el primer número de la revista “Presencia”, “que sus alumnos y amigos artistas editan, es una flor espiritual de exquisito aroma para mí”. De puño y letra, Manuel de Falla, desde Granada (el 9 de junio de 1938, AMFG 13/1) les contesta, con detalles íntimos que denotan una relación muy estrecha con el matrimonio Muñoz-Quevedo:

Y ustedes pensarán al leer mi relación de calamidades: pues ¿qué diría si estuviese en La Habana?!!! Si; ya sé que, por desgracia, en nada tenemos que envidiarnos, y que el silencio de ustedes y el mío obedece a causas idénticas, si no peores por lo que a esa isla admirable y desgraciada se refiere. Idénticas, también, son muchas de las causas de tanta calamidad como hemos venido sufriendo y que ojalá nos sirvan a todos de enseñanza. ¿Para cuando el gran advenimiento: el del “reino de Dios”? ¡¡Son tan pocos quienes hacen el sacrificio de su egoísmo!!... Por Nin-Culmell, tan excelente amigo como artista, y a quien estimo muy de veras, hemos tenido noticias de ustedes y de la labor efficacísima que realizan en esa. ¿Y “Musicalia”, cuándo reanuda su publicación? ¡Mucho lo deseo! Prevenganme para enviarles unas cuartillas.

Los músicos amigos

Ni la historia global que plantea Carpentier es diacrónica ni sus protagonistas asumen un papel predeterminado por una metodología concreta. El elenco de sus “actores” él los ha elegido con una finalidad que nunca es el dato por el dato, por eso entran y salen de manera extemporánea, sin un continuo narrativo. Usando sus propias palabras –pero como si tratara ahora de contextualizar históricamente una música¹²²– diríamos que, tanto en el relato de ficción (con mayor libertad, obviamente) como en la crónica o en el ensayo, usa a los

¹²² “Discos de folklore primitivísimo –rasgueos de guitarra, monodias elementales– acompañaban las escenas humanas, introduciendo la emoción de lo popular, apenas bosquejado, en los movimientos colectivos. Emoción de un acompañamiento de vihuela, de un grito de pastor, de un lamento de flaviola o tenora, elegidos precisamente en función de su monotonía obsesionante. Para acompañar una escena de procesión elegimos un tema de cántico gallego –a pesar de la inexactitud geográfica de su ubicación–, porque sus inflexiones, vecinas del *discantus* medioeval, nos traían un elemento sonoro grisáceo que se armonizaba perfectamente con un lento desfile de figuras agobiadas”, en A. Carpentier, “Numancia”, *Carteles*, 22/8/1937.

protagonistas bien por su “auctoritas” o porque le conviene para una buena contextualización. También el papel de España experimenta transformaciones y cambios de valoración, según la visión que en cada momento le interese dar.

El protagonismo individual de los compositores de zarzuela, Chueca, Barbieri, Chapí, Guridi, o Usandizaga, entre otros, apenas existe. Sólo se resalta, de manera más personalizada, a Tomás Bretón, como autor de *La Verbena*, que ya hemos visto, a Moreno Torroba¹²³, a Jacinto Guerrero¹²⁴, o a Amadeo Vives, a quien Carpentier realiza una interesante entrevista en 1925¹²⁵, por la cantidad de temas que suscita y por la habilidad en llevar a su terreno estético al conservador maestro Vives. Rescatamos algunos fragmentos:

—Esto me hace creer que usted debe ser enemigo de la música moderna; de autores como Malipiero o Strauss que tienden cada vez más a intelectualizar la música, produciendo para un verdadero público de élite, de iniciados. El maestro Vives sonrió:

—No lo crea. Aprecio como muy pocos el talento de esos compositores. Pero opino que su arte no es humano, porque está hecho a base de detalles, no de grandes líneas. El hombre, en sus momentos de exaltación antes de lanzarse a un combate, en un momento de alegría o al dirigirse a casa de su amada, no buscará jamás esa música, que, en esos momentos, no dirá nada a su alma.

Tras rechazar la ópera y el “verismo” en general, y a Puccini en particular como forma mórbida del romanticismo, prosigue la entrevista:

—¿Qué género teatral musical prefiere usted entonces?

—Éste —me respondió el maestro Vives, señalando al escenario del cual nos llegaban trozos de melodías. Un género tan lejos de la realidad como de la fantasía. Algo con la mayor cantidad de poesía, de encanto, de evocaciones, posible [...] Mire usted, yo adoro Madrid. Pero naturalmente que no las calles nuevas, llenas de bancos y de oficinas; el Madrid antiguo, vetusto, que es el verdadero Madrid... Para nosotros, en la literatura, en las artes hay palabras que traen a nuestra mente un sin fin de ideas.

Y, por supuesto, una valoración positiva —como Carpentier siempre exigía— a la figura de Wagner, de Debussy o de Ravel:

¹²³ Gran éxito de una compañía española en Caracas: “Con ellos nos visitaba Moreno Torroba —un músico de grandes aspiraciones en su tiempo— que sigue siendo uno de los compositores que mejor puede escribir una buen zarzuela. Conoce el oficio. Es un buen hombre de teatro, *Luisa Fernanda* y *La Caramba* se cuentan entre los grandes éxitos zarzueleros de la época. Por lo demás, soy de los que consideran la zarzuela un género menor —¡ciertamente!— pero que tiene una tradición que empalma con la tonadilla escénica del siglo XVIII y que, por esa misma cuestión de pervivencia, de abolengo, merece algún respeto dentro de lo español”; A. Carpentier, “La Zarzuela en 1955”, *El Nacional*, 5/12/1955.

¹²⁴ “París-Madrid y la nueva personalidad de Raquel Meller”, *Carteles*, 16/7/1929; y —: “La Montería”, *La Discusión*, 18/1/1933.

¹²⁵ A. Carpentier, “Nuestro entrevistado: hablando con el Maestro Vives”, *Carteles*, 22/2/1925.

—Lo que me extraña, es la fe absoluta que tiene usted en la comprensión del público, lo que, como usted lo reconocía hace un momento, no es una cualidad común a los artistas de ahora. Con una sonrisa que le es muy peculiar, el autor de *Maruxa* me contestó:

—Amigo mío, el público no se equivoca nunca. Y la prueba de ello está en que las obras que ha consagrado desde el principio han perdurado y se han hecho inmortales... ¿me citaría usted el ejemplo de Wagner, incomprendido durante bastante tiempo? No era la música del genial maestro alemán lo que el público se resistía aplaudir; era su teatro. Y hoy todavía, los melómanos prefieren oír la *Tetralogía* en los conciertos sinfónicos, que ver sus walkirias acorazadas y sus monstruos de cartón moverse en las tablas. Es que el teatro de Wagner ha sido siempre deficiente en cuanto a su estética misma [...]. Los compositores modernos verdaderamente geniales, verdaderamente originales son los que han complicado menos, Debussy, por ejemplo, es perfecto. En sus obras no sobra ni falta una sola nota. ¡Es extraordinaria! Con Ravel, a quien considero como el mayor de los compositores franceses actuales, sucede lo mismo.... En cambio tome usted la *Salomé* de Strauss. A los diez minutos puede levantarse de su butaca. ¡Ya lo ha oído todo! ¡Nada nuevo le espera!

De entre los personajes del nacionalismo español continuadores de la línea de Pedrell, dejando a parte a Falla, Carpentier valora especialmente a Isaac Albéniz¹²⁶ y a Enrique Granados. Al primero lo sitúa, según el momento, en el terreno del pianismo virtuoso y no es de su agrado como orquestador¹²⁷; pero, de todos modos, reconoce su gran contribución al mundo del piano y valora el reconocimiento internacional de su obra; según el contexto, lo sitúa a un lado y al otro de la línea que separa el exotismo del esencialismo popular. Para el escritor cubano, correspondió a Albéniz el papel de renovador de la música española¹²⁸.

Por su parte, la referencia a Enrique Granados¹²⁹ siempre aparece entrecortada, perdida en el relato general de la renovación musical del XX: el músico que pudo haber sido pero que desapareció antes de dar todo lo que llevaba dentro¹³⁰.

¹²⁶ Vid. referencias sobre Albéniz en A. Carpentier, "La danza de la molinera", *El País*, 27/7/1925; ____: "Las "Danzas Fantásticas" de Turina", *El Heraldo*, s/f.; ____: "El concierto de Lucas Moreno. La gran música de Albéniz, Granados y Falla", *El País* (La Habana), 16/6/1925; ____: "El ballet de Pilar López", *El Nacional*, 13/5/53; ____: "En torno a una discusión", *El Nacional*, Caracas, s/f.; ____: "Triana en la ópera cómica", *Carteles*, 4/8/1929.

¹²⁷ A. Carpentier, "Del folklorismo musical", *Tientos y diferencias*, La Habana, Ediciones Unión, 1966, p. 336.

¹²⁸ CM 108, BNJM, Carpentier, [Portada] Inspección general de Música. "Plan de estudios de La asignatura de Historia de la Música"

¹²⁹ Vid. referencias sobre Granado en A. Carpentier, "El concierto de Lucas Moreno. La gran música de Albéniz, Granados y Falla", *El País*, 16/6/1925; ____: "El ballet de Pilar López", *El Nacional*, 13/5/1953; ____: "Para jóvenes pianistas", *El Nacional*, 29/8/1953.

¹³⁰ Nos dice Carpentier: "Para desgracia de la música española, Enrique Granados, nacido en 1867, habría de morir en 1916, a bordo de un buque torpedeado por los alemanes en el Canal de la Mancha. Y decimos, por desgracia, porque Granados nos dejó una obra trunca en la que podían cifrarse las mayores esperanzas.

Joaquín Turina ocupa un espacio destacado en las citas carpenterianas; y no, seguramente, por el interés que su obra despertaba en el escritor cubano, o por la trayectoria personal del sevillano, sino por una razón colateral pero de peso: el haber sido el maestro de Pedro Sanjuán, quien lo introdujo en los primeros conciertos de la *Filarmonía*; así, Turina viene integrando ese plan de renovación de repertorio y de estética que ofrecía el director de la Filarmonía. Esto explica que con la desaparición de Sanjuán también Turina caiga de los programas habaneros¹³¹:

Afortunadamente, la obra de Joaquín Turina comienza a ser considerada entre nosotros. Audiciones de *La procesión del Rocío*, de las *Danzas fantásticas*, la *Sinfonía Sevillana* y esta *Oración del torero*, que hoy ofrece por primera vez en Cuba la asociación Música Nueva, sirven para enterar al público del verdadero significado del verbo “estilizar” cuando se refiere a la utilización de elementos populares para animar las altas concepciones musicales.

Turina aparece inmediatamente programado también en la Filarmonía y su obra —en torno a 1925, cuando Carpentier escribe estos comentarios— goza de una estima próxima a la de Falla; esta crónica establece los puntos básicos y atractivos de “*Las Danzas Fantásticas*”: página llena de vida, de sensualidad y de color; obra personal que no ha padecido los excesos del exotismo musical¹³²:

Ni Albéniz, antes, ni hoy Manuel de Falla o Turina, han padecido de malignas inclinaciones de exotismo musical. La fuerza del arte que han creado proviene justamente de la elocuencia con que han sabido exteriorizar en él caracteres más intensos de su raza. Falla o Turina pudieron recibir fecundas enseñanzas de maestros franceses o frecuentar —como el autor de “*Las danzas*”— las aulas austeras de la *Schola Cantorum*, aprendiendo a construir doctas sonatas de desarrollo algebraico, sin perder nada en personalidad.

Sólo después de la muerte nos fue revelada, con el fasto merecido, su espléndida obra “*Goyescas*”. Más aún que en las danzas españolas, se afirmaba en esta obra el compositor de gran envergadura: CM 108, BNJM, A. Carpentier, [Portada] Inspección general de Música. Plan de estudios de La asignatura de Historia de la Música.

¹³¹ La asociación *Música Nueva*, fundada por Carpentier y por Roldán, ofreció, en su segundo programa, la *Oración del torero* en su versión para cuarteto; las notas al programa las firma Carpentier, que daba una pequeña explicación de cada obra; se estrenaron obras para piano de Debussy, Prokofief, y Goossens; el cuarteto de Turina y el *Segundo sketch indio*, de Charles T. Griffes; obras de Ravel y Strawinsky para voz y piano; Cuatro de las *canciones españolas* de Falla, para cello; y *Chiquilladas*, de Severo Mugerza, un perfecto desconocido del que dicen las notas: “nacido en San Sebastián. Recibió una sólida enseñanza musical del maestro Rodareda. Versado en los secretos de la técnica moderna, siguiendo con interés el movimiento estético contemporáneo, su excesiva modestia le impidió ser conocido, como merece, en nuestro ambiente artístico. Su poema *Chiquilladas* ha sido escrito expresamente para ser ejecutado en aquella sesión de *Música Nueva*”.

¹³² A. Carpentier, “*Las ‘Danzas Fantásticas’ de Turina*”, *El Heraldo*, s/f.

Años más tarde, ya desde “Letra y solfa”, podemos comprobar que la estimación del sevillano por parte de Carpentier ha bajado enteros¹³³: “Turina es un compositor de segundo plano, aunque haya tenido algunos aciertos sinfónicos”, escribe Carpentier en 1950, en el contexto de una discusión periodística sobre el valor de los nacionalistas españoles frente a los operistas italianos. La postura estética de Carpentier se fue moviendo progresivamente hacia el último Falla y no resulta extraño que el paso del tiempo objetivara y pusiera en su lugar el papel de Turina en la estima carpenteriana¹³⁴.

La estela de Falla en el Madrid del 27

Los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter, Salvador Bacarise, Gustavo Pitaluga, Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo también forman parte del recuerdo nostálgico de la España del 27, tantas veces presente en Carpentier. Su relato es contextualizador y hasta arquetípico, salvo en el caso de Ernesto Halffter o el de Joaquín Rodrigo, a quienes dedica párrafos más personalizados que tratan, aunque sea brevemente, alguna de sus obras más representativas en la onda del desencanto/encanto tan carpenterianos. Todos estos autores, de algún modo, guardan relación con Manuel de Falla, en calidad de discípulos o bien por seguir la corriente neoclasicista. En realidad, el relato se va diluyendo en aspectos diacrónicos y va ganando densidad e intensidad en términos teóricos, lo que hace comprensible ese terreno yermo en el que se mueven estos personajes “pirandelianos”; algunos de ellos están presentes merced al microsurco, a través la última grabación que Carpentier acaba de recibir, formando parte de discurso didáctico propio del periodista; ni siquiera tienen un contorno humano para Carpentier.

No es el caso de Ernesto Halffter, a quien trató personalmente¹³⁵. Cuando, en 1929, García Caturla viaja a España lleva credenciales de Carpentier y de Sanjuán para “destacadas figuras de la música española, como Adolfo Salazar, Rodolfo y Ernesto Halffter, Bartolomé Pérez Casas y Joaquín Turina”, entre otros¹³⁶. Por la

¹³³ A. Carpentier, “En torno a una discusión”, *El Nacional*, s/f.

¹³⁴ Se nos antojan otras razones de índole política por las que también desapareciera Turina del relato, como puede ser su participación activa en la política cultural del régimen franquista (en 1940, y hasta su muerte, fue nombrado comisario general de la música, recibiendo todo tipo de distinciones; su producción musical se paralizó, prácticamente, desde 1936); Carpentier en ningún momento apela a este tipo de “contextos políticos” cuyas consecuencias podemos intuir pero que nunca usa como argumento. Otras referencias a Turina las tenemos en: *Musicalia*, 3 sept.-oct. (1928) reseña de un concierto de Pedro Sanjuán en Los Ángeles, con Turina en programa (*Sinfonía Sevillana*); *Musicalia*, 4, nov.-dic. (1928) una reseña de la *Polifónica de Pontevedra* en Madrid, a la que acompaña críticas de Turina, Julio Gómez y Salazar; A. Carpentier, “El ballet de Pilar López”, *El Nacional*, 13/5/53; __: “Crónicas de un viaje sin historia”, *Crónicas*, II, Letras Cubanas, La Habana, 1, 1991, p. 170; __: “Darius Milhaud en zapatillas”, *Social*, marzo de 1931; A. García Caturla, *Correspondencia*, Carta al matrimonio Quevedo, 2 de noviembre 1928, p. 39, referencia de la vida musical española durante la visita de Caturla a España.

¹³⁵ A. Carpentier, “Sobre La Argentina, la música española y el “olé” de los parisienses”, *Excelsior*, 10 /8/ 1928, p. 5.

¹³⁶ María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla*, *Op. cit.*, p. 70; “Sin duda –dice M. A. Enríquez–, entre ellos, los Halffter eran las figuras más prometedoras, en particular Ernesto Halffter, discípulo de Manuel de

correspondencia de Caturla al matrimonio Muñoz-Quevedo tenemos noticia del esfuerzo de E. Halffter para llevar a término el estreno de las *Tres danzas cubanas* que esperaban su estreno en la Exposición Internacional de Sevilla, junto con *El amor brujo* y *Noche en los jardines de España*, de Falla¹³⁷.

El primer comentario a la obra más significativa de E. Halffter, *La Sonatina*, surge a raíz del recital que dio en París *La Argentina*, cuyo espectáculo incluía, entre otras obras, ésta de Ernesto Halffter, lo que significa, según Carpentier, una apertura de España al mercado internacional¹³⁸:

El año pasado [*La Argentina*] nos reveló las partituras escritas especialmente para ella, de Ernesto Halffter, Carlos Durán y Oscar Esplá. La *Sonatina* de Ernesto Halffter, representada en el mismo programa, contrasta netamente con el fuego artificial de *Triana*. En esta obra del discípulo de Falla todo es medido, apretado. La partitura no se permite caprichos de color. Una severa construcción neoclásica rige sus destinos. Aun cuando los ritmos españoles irrumpen en su trama, están tratados a lo Scarlatti.

Así como Salvador Bacarisse, Roberto Gerhard, Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, el propio Falla, y tantos otros, partieron hacia el exilio tras la guerra, Carpentier (cosa rara en su trayectoria crítica) parece increpar a Ernesto por haberse sumado a la causa franquista; el discurso sobre la música revolucionaria española, en el que se integra la cita, es emotivo y cargado de recuerdos¹³⁹:

La guerra civil española nos ofrece un admirable campo de observación a ese respecto. Con una decisión, un entusiasmo y una conciencia política que les honra, casi todos los compositores españoles —y este casi se debe a la presencia de uno sólo en el bando franquista (NOTA 1: Ernesto Halffter)— se pusieron al servicio de la justa causa, como ejecutantes, como educadores, como creadores. Se organizaron concursos, en Valencia, en Barcelona, encaminados a dotar al ejército republicano de cantos y marchas adecuadas al momento y correctamente escritos. Olvidando, por el momento, un “modernismo” al que habían llegado por lógica evolución, los mejores jóvenes de España escribieron páginas sencillas y claras, destinadas a grabarse fácilmente en las memorias.

Falla, quien destacaba como director de la Orquesta Bética de Cámara y por sus obras como creador de la avanzada española.”

¹³⁷ Para este concierto, E. Halffter creyó oportuno que Caturla dirigiera sus *Danzas* y así se lo propuso a través de Salazar. Caturla aceptó complacido, pero no del todo resuelto; al final el cubano se echó para atrás; Vid. carta de Caturla dirigida a Sanjuán, 26/9/1929, *Correspondencia*, Op. cit., p. 66.

¹³⁸ A. Carpentier, “Triana en la ópera cómica”, *Carteles*, 4/8/1929. Evidentemente, Carpentier tenía las esperanzas puestas en E. Halffter, de hecho lo incorpora a sus relatos míticos del Madrid del 36: *En las paredes, los carteles que ostentan el ya clásico «Defended Madrid» avicinan con otros que anuncian representaciones de Mariana Pineda de García Lorca, así como un concierto sinfónico dirigido por Bacarisse, Halffter y el Maestro Sanjuán. Después de la tormenta todo respira alegría y voluntad de vivir*, A. Carpentier, “España bajo las bombas, III”, *Carteles*, 20/8/1939.

¹³⁹ A. Carpentier, “El mito de la música revolucionaria”, *Musicalia* 9, 2ª época, nov.-dic. (1943), p. 4.

Con el paso del tiempo, ya en Caracas, Carpentier recupera a Ernesto Halffter del baúl de los recuerdos; lo necesita como continuador de la obra del maestro Falla y como representante vivo de la escuela madrileña¹⁴⁰, máxime tras el anuncio del propio Halffter de haber recibido de Falla el encargo de terminar la partitura de *La Atlántida*, obra a la que una y otra vez hace referencia el escritor cubano, con la esperanza, quizás, de que resuelva el enigma estético de la vanguardia. Carpentier le dedica al tema varias llamadas y un largo artículo en "Letra y solfa" en el que Ernesto Halffter transmite sus planteamientos editoriales y el estado de la partitura¹⁴¹:

Hoy, a través de un periódico de Buenos Aires, tenemos noticias definitivas acerca de una creación que el mundo entero está ansioso de conocer —ya que habrá de significar la culminación del pensamiento musical de uno de los más grandes artistas de este siglo. Quien nos aporta las precisiones esperadas es Ernesto Halffter, quien ha sido encargado, en fin de cuentas, de la revisión definitiva de los manuscritos [...] En lo sustancial, puede decirse que *La Atlántida* quedó totalmente planteada por Falla en todo el alcance de su arquitectura. El texto del poema fue adoptado por el propio compositor, de una manera completa, según interesaba para su ideal estético. Cuando la obra se estrene, como la partitura original estará ya editada, con todas sus variantes, podrá verse hasta qué punto mi intervención habrá sido modesta.

A pesar de la larga espera, Ernesto Halffter sigue apareciendo en las referencias históricas de Carpentier, en el papel de continuador de la obra de Falla y seguidor de la estética neoclasicista¹⁴². Sin embargo, ya no es la "fidelidad" de otros tiempos: nuevos autores atraen su atención, en paralelo con la revalorización, como vimos, de los géneros "menores".

Uno de esos valores emergentes es Joaquín Rodrigo; con motivo de la presentación en París del ballet de Pilar López, aprovecha Carpentier para comentar la figura de este ilustre ciego, transmisor de la esencias barrocas y clasicistas hispanas; y, de paso, aprovecha para desmarcarse de la línea de los hermanos Halffter, faltos —dice Carpentier— de un "lirismo necesario"¹⁴³:

El admirable *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, es interpretado de una manera satisfactoria, al final de la primera parte del programa, actuando

¹⁴⁰ "De súbito, pasados los años 20 —nos dice Carpentier— se transforma el panorama intelectual y artístico de Madrid. Aparecen, uno tras otro, los Alberti, los Lorca, los Salinas —por no citar una trilogía de grandes poetas. Aparecen los Halffter, Pitaluga, Casal-Chapí, en la música —todos hombres muy al día, que nos mostraban modos nuevos de tratar lo español", en A. Carpentier, "El por qué de cierta añoranza", *El Nacional*, 26/9/53.

¹⁴¹ A. Carpentier, "La Atlántida", *El Nacional*, 21/8/1955.

¹⁴² A. Carpentier, "Clásicos españoles", *El Nacional*, 15/6/1957, con motivo de la presentación de las transcripciones del P. Soler/J. Nin, obra que, en opinión de Carpentier, tanto influyó en la divulgación del neoclasicismo español en las salas de concierto.

¹⁴³ A. Carpentier, "El ballet de Pilar López", *El Nacional*, 13/5/1953.

de solista el notable guitarrista Luis Maravilla, que forma parte del elenco artístico de Pilar López. Y es un verdadero deleite escuchar nuevamente –después de que fuera estrenada en Caracas por Regino Sainz de la Maza– esa partitura donde el “scarlattismo”, característico de los compositores españoles en estos últimos veinte años, deriva hacia un lirismo necesario, del que se mostraban demasiado huérfanas, a veces, las partituras de Rodolfo y Ernesto Halffter.

A Rodrigo dedicará muy elogiosos párrafos¹⁴⁴, como a Federico Mompou, un “miniaturista” que conoce a través de una grabación discográfica,¹⁴⁵ o a Roberto Gerhard, cuya obra escucha y aprecia en el festival de Baden-Baden¹⁴⁶. Hemos encontrado otras referencias a autores españoles relacionados con la obra de Carpentier: el catalán Michel Puig¹⁴⁷, del que desconocemos cualquier dato, y el bilbaíno Luis de Pablo, cuyo proyecto de ópera no cristalizó¹⁴⁸.

Intérpretes españoles

Tres son los intérpretes clásicos españoles a los que Carpentier dedicó una atención especial y particularizada en sus crónicas: Pablo Casals, Andrés Segovia y Ataulfo Argenta. El cellista catalán reúne muchos méritos, propios o añadidos, que lo sitúan en lugar preferente: el haber sido maestro del padre de Carpentier, dato que repite una y otra vez; el haber tenido una trayectoria política irreproachable, además de un significado especial para la España Republicana; y, finalmente, la categoría de artista idealizado, lo que da mayor interés a muchos datos que Carpentier (el eterno curioso, el lector empedernido) recaba de fuentes desconocidas para el lector. Pablo Casals es el espejo en el que todos debemos mirarnos, por eso Carpentier, en ocasiones, recurre al icono para decir generalidades con intención de reforzar el mensaje por el ya citado criterio de

¹⁴⁴ A. Carpentier, “El concierto mexicano”, *El Nacional*, 27/11/1954; ____: “Joaquín Rodrigo y sus cantos sefarditas”, *El Nacional*, 16/1/1955.

¹⁴⁵ “Una página de Mompou, diminuta pero encantadora, como todas las de este catalán miniaturista, que parece empeñado en ser una especie de Fortuny musical” [interpretada por el violinista Szigeti], A. Carpentier, “El primer concierto de Szigeti”, *El Nacional*, 22/9/1951.

¹⁴⁶ A. Carpentier, “El festival de Baden-Baden”, *El Nacional*, 16/9/1955.

¹⁴⁷ H. González informa sobre un libreto de Carpentier, *La puerta del Sol*, para el compositor catalán Michel Puig; Hilario González, Prólogo: “Alejo Carpentier; precursor del “movimiento” afrocubano”, Alejo Carpentier, *Obras completas*, vol. I, Ed. Siglo XXI, México, 1983, p. 11.

¹⁴⁸ Según R. Chao, “la semana de la concesión del Cervantes, Carpentier trabajaba sobre el libreto de una ópera con Luis de Pablo, que será siempre un proyecto”, Ramón Chao, *Palabras en el tiempo*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1985, p. 7; no sabemos si este proyecto surge del primer encuentro entre de Pablo y Carpentier, en 1963, en casa de Rodolfo Halffter en Ciudad de México, con ocasión del viaje patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánica para dar a conocer la obra de diferentes autores españoles (Bernaola, Raxach, Mestres Quadreny, entre otros); aquel fue el primer encuentro en el que –según su biógrafo– de Pablo “tuvo la fortuna de conocer personalmente a su admirado Alejo Carpentier”; vid. José Luis García Del Busto, *Luis de Pablo*, Espasa Calpe, Madrid, 1979, p. 55.

autoridad; así, comentando la actuación de un violonchelista nos dice¹⁴⁹: “Así, habiendo hecho suyo el precepto de Pablo Casals, según el cual todo violoncellista tenía que empezar por “crearse su propio sonido”, este artista se vale de los recursos de la materia domada para alcanzar el espíritu de los estilos con la más exigente musicalidad”.

Comenta, en otra ocasión, un artículo de un tercero que acaba de salir en el que, a su vez, se nos habla de Bach a través de Casals, un relato históricamente improbable pero con un encanto especial, por las sucesivas capas narrativas entre las que prevalece, como de costumbre, lo que Carpentier quiere resaltar: el mundo naciente de “los instrumentos originales”, el estudio teórico de la “autenticidad”, la música antigua con instrumentos modernos, la nueva discografía, etc., todo ello aplicado didácticamente a la obra de Bach¹⁵⁰:

Pablo Casals prefiere escuchar en el piano sus obras escritas para el teclado. Bach, según él, sólo disponía en su tiempo de instrumentos inferiores en recursos a la grandeza y amplitud de su pensamiento. De haber tenido mayores medios a su disposición, se hubiera valido de ellos, sin duda alguna [...]. La idea de que un Bach se hubiera valido seguramente de todos los recursos de una orquesta moderna, de haberlos conocido, justifica las instrumentaciones de obras suyas, tales como las realizó un Arnold Schoenberg en nuestra época.

Con el título de “Una inesperada revelación” Carpentier usa un recurso literario muy eficaz: hacernos una revelación que refuerza el valor del propio contexto, dada la autoridad del protagonista; a Casals –nos cuenta Carpentier– le interesaba Schoenberg (en otra ocasión era a Vives a quien, como leíamos, “le gustaba sobremanera” Wagner, o a Falla le atraía Debussy), cosa por otro lado natural dada la gran sensibilidad del gran músico catalán. El planteamiento es muy didáctico, por la carga de curiosidad que el propio titular anticipa: una primera parte ilustrativa de quién es el personaje; y la verdadera sorpresa al final: la preparación por parte de Casals de un concierto para cello de Schoenberg, proyecto que no llegó a cristalizar por cuestiones económicas¹⁵¹:

Y nos revela el maestro de Prades que durante dos años trabajó un “Concierto para cello y orquesta” de Schoenberg, que consideraba “una obra altamente interesante”. Cuando ya estaba a punto de estrenarlo, se sintió herido por las pretensiones monetarias de un editor newyorquino que pretendía cobrar derechos prohibitivos de cada ejecución. Al enterarse del caso, el propio Schoenberg, profundamente enojado, aconsejó al gran cellista que en modo alguno se prestara a los manejos de quien así limitaba

¹⁴⁹ A. Carpentier, “Adolfo Odnoposoff”, *El Nacional*, 28/9/1951.

¹⁵⁰ A. Carpentier, “Casals habla de Bach”, *El Nacional*, 3/3/1955.

¹⁵¹ A. Carpentier, “Una inesperada revelación”, *El Nacional*, 9/3/1955.

la difusión de su partitura. Algún tiempo después murió el compositor. Y las cosas quedaron ahí.

Sigue Carpentier a Casals en su proyecto de nueva orquesta en Puerto Rico, que tanta actividad generó en aquel país, una actividad modélica que puede servirnos de ejemplo para proyectos similares en Latinoamérica¹⁵²:

Según se nos anuncia en un número reciente del "New York Times", Casals acaba de crear una gran Orquesta Sinfónica, integrada por músicos ya activos en un conjunto anterior, completo ahora con instrumentistas nuevos traídos del exterior. Queda entendido, por lo anterior, que esa orquesta utilizará a los músicos portorriqueños en la mayor proporción posible, a fin de fomentar conjuntos de carácter nacional, dotados de la eficiencia técnica que sólo se alcanza por las vías del profesionalismo.

Andrés Segovia ocupa en el relato un lugar a la par de Casals: el solista demiurgo (como Rubinstein, por ejemplo) que suma a su valía la curiosidad de dar a conocer obras de vanguardia; su instrumento es nuevo en repertorio, y su curiosidad infinita al estudiar y presentar nuevas obras, entre otras los *Preludios* de Villa-Lobos¹⁵³, un riesgo que Carpentier valora de manera especial, cuando habla en negativo de los instrumentistas que repiten "ad infinitum" el mismo repertorio. Segovia es, además, el amigo de Falla; por eso mismo, su grandeza puede servirle para presentar un contraste entre el público habanero, burgués, zafio, incapaz de valorar al genio del español en su justa medida¹⁵⁴.

El tercer referente español entre los intérpretes es Ataúlfo Argenta, un producto típicamente discográfico que Carpentier conoció y valoró a través de aquellas magníficas grabaciones al frente de la *Orquesta de Cámara* y de la *Filarmónica de Madrid*; Argenta ocupa el papel modélico que también asigna a Clemens Kraus o a Erich Kleiber, directores capaces de poner su mano mágica en repertorios hasta ayer considerados menores; esta revalorización afecta a la concepción de géneros como la opereta, las danzas vienesas, o la zarzuela.

Tenemos un buen ejemplo en *La verbena de la Paloma*, cuya perfección de registro le plantea a Carpentier el peligro de acostumbrarnos al sonido grabado, que agudiza las imperfecciones del directo y de las producciones hechas con escasos medios, un discurso perfectamente actual¹⁵⁵:

¹⁵² A. Carpentier, "Casals funda una orquesta", *El Nacional*, 6/8/1958.

¹⁵³ "Villa-Lobos se puso a escribir unos preludios para guitarra que se cuentan, indudablemente, entre las composiciones más significativas que, en este siglo, haya escrito un músico para el instrumento que llevó por el mundo entero, con el éxito que sabemos, Andrés Segovia"; A. Carpentier, *Conferencias I*, p. 57.

¹⁵⁴ A. Carpentier, "Sobre la música cubana", *Conferencias, Op. cit.*, p. 52; la lucha por mejorar el nivel y la "categoría" del público se plasmó especialmente en el edulcorado gusto del público de la ópera, un género y un repertorio –el italiano– que Carpentier considera negativo y perjudicial para cualquier propuesta educativa.

¹⁵⁵ A. Carpentier, "Un arma de dos filos", *El Nacional*, 18/2/1956.

Al editar en discos las mejores zarzuelas del repertorio, la firma Montilla aseguró al género chico español una difusión mundial. Ciertos públicos, europeos o norteamericanos, que ignoraban hace poco todavía la existencia de ese tipo de teatro lírico, se familiarizan rápidamente, a través de excelentes grabaciones, con los nombres de Chapí o de Bretón. Pero cabe preguntarse ahora si las ediciones Montilla no han resultado, a la postre, un arma de dos filos para los teatros de zarzuela [...]. El repertorio es mejor conocido ahora, claro está. Pero su difusión se acompañó de interpretaciones inmejorables, de una calidad rara vez alcanzada por las compañías especializadas. Quien haya escuchado la interpretación dada a *La Verbena de la Paloma*, bajo la dirección de Ataulfo Argenta, podrá aceptar difícilmente otra versión. Los cantantes son magníficos, los coros afinados, la orquesta, llevada a las proporciones de auténtico conjunto sinfónico, suena de maravilla. Argenta ha realizado con esa partitura algo semejante a lo que lograron antaño los Kleiber y los Klemens Kraus con los valeses de Johann Strauss, en cuanto a plenitud de sonido, cuidado de los menores detalles, inteligencia y habilidad técnica en lo de sacar de una partitura frívola todo lo que esta puede dar —y más aún, si cabe.

La gran apuesta de las discográficas supone, entre otras cosas, la resurrección de géneros totalmente desatendidos como la zarzuela. Carpentier traza un fino estudio sociológico precisamente tomando como referente las grabaciones de Argenta; difícilmente la zarzuela podía competir con las producciones alemanas o norteamericanas que habían ganado un público que no le pertenecía; en buena medida Argenta es responsable de este resurgimiento¹⁵⁶.

En plena euforia zarzuelística, falleció Argenta y Carpentier hace uno de sus obituarios modélicos, ejemplificadores y con una finalidad: la lucha sigue aunque haya caído un gran “médium”¹⁵⁷.

Junto a sus actividades de intérprete del repertorio sinfónico universal, Ataulfo Argenta mostraba una constante preocupación por valorizar lo hispano. Con la música de Manuel de Falla no le era arduo el empeño, puesto que, en este terreno, los afanes de un gran director respondían a la creación de un gran compositor. Pero Argenta, demostrando con ello que su espíritu estaba muy al día, solía irse a los archivos de la música ligera española del siglo pasado, y rescatar partituras que no por modestas habían de ser desdeñadas por un artista de su talla.

El mundo de los cantantes está ampliamente representado en las crónicas de Alejo Carpentier. No se interesa, para nada, por el fenómeno de los “divos” o del trasiego de la ópera italiana. Y en todo caso, se mueve con soltura y gracejo en el terreno del teatro bufo o del “género chico”, en donde valora el trabajo de

¹⁵⁶ A. Carpentier, “Zarzuelas”, *El Nacional*, 5/5/1954.

¹⁵⁷ A. Carpentier, “Ataulfo Argenta”, *El Nacional*, 14/8/1958.

compañías y de cantantes como Pilar Aznar¹⁵⁸, Eugenia Zúffoli¹⁵⁹, el tenor Cayetano Peñalver¹⁶⁰, o el barítono Augusto Ordóñez¹⁶¹, entre otros. Todas las valoraciones son altas y el contenido del discurso dicharachero y amable, propio del periodista de las primeras armas, entre 1923 y 1924.

No tan amable es su referencia al prestigioso tenor español Hipólito Lázaro, de quien comenta un sonado “traspiés” en París, dentro ya de su declarada guerra al público y a la ópera romántica italiana¹⁶²; es una de las escasas críticas verdaderamente negativas, que obedece, sin duda, al momento “político” de su orientación estética decididamente anti-italiana¹⁶³.

En el apartado de intérpretes, Carpentier dedica encendidos elogios a las cantantes y bailarinas del circuito folklórico español: Antonia Mercé “La Argentina”¹⁶⁴, Raquel Meller¹⁶⁵, Pastora Imperio¹⁶⁶, Conchita Piquer¹⁶⁷, Tórtola Valencia¹⁶⁸, o Sarita Montiel¹⁶⁹, entre otras, dentro de esa misma línea entusiasta con la que el cubano trata la música popular que transita en los cabarets y teatros de París, tema que el escritor cubano conoció en profundidad, como denotan los entresijos y el gracejo de sus crónicas “a pie de obra”.

¹⁵⁸ A. Carpentier, “El debut de Pilar Aznar”, *El Heraldo*, 14 /10/1924, éxito sin precedentes con *La Canción del Olvido*, haciendo dúo con el barítono Ordóñez.

¹⁵⁹ A. Carpentier, “Eugenia Zúffoli”, *El Heraldo*, 16/10/1924; experta en el papel la “señá Rita”, de *La Verbena de la Paloma*; vid. ____: “La Verbena de la Paloma”, *El Nacional*, 30/12/58; en BN FILE 21, en *El Heraldo* (s/f); le dedica un encantador artículo, entre bambalinas, de una gran cordialidad y confianza hacia la cantante.

¹⁶⁰ A. Carpentier, “El tenor Peñalver en Martí”, *El Heraldo*, 9/10/1924.

¹⁶¹ A. Carpentier, “El barítono Augusto Ordóñez”, *El Heraldo*, s/f.

¹⁶² A. Carpentier, “La mala aventura de Lázaro”, *Carteles*, 20/1/1929; también había anunciado su presentación en La Habana, junto a Ofelia Nieto.

¹⁶³ BNJM FILE 40. Responde, en una encuesta mecanografiada sobre A. Roldán: “En aquellos años, por razones estéticas, él y yo aborrecíamos a Beethoven. Creo que [Roldán] estaba más bien atraído por Debussy, Ravel y Strawinsky”. Sobradamente lo recompensó dándole protagonismo (a la *Sinfonía Heroica* como eje sonoro) en su novela *El acoso*, cuya especulación sobre la estructura “musical” tanta tinta ha vertido; Vid. estado de la cuestión en Gabriel María Rubio, *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Universidad de Alicante, 1999.

¹⁶⁴ A. Carpentier, “Sobre La Argentina, la música española y el “olé” de los parisienses”, *Excelsior* (la Habana) 10/8/1928, p. 5; ____: “La vida breve”, *El Nacional*, 16/6/1955; ____: “Triana en la Ópera Cómica”, *Carteles*, 4 /8/ 1929, entre otros artículos.

¹⁶⁵ A. Carpentier, “El armisticio y el cuplé”, *El Nacional*, 12/10/1958; ____: “París-Madrid y la nueva personalidad de Raquel Meller”, *Carteles*, 16 /7/1929.

¹⁶⁶ BNJM FILE 40. Encuesta al cuestionario de acuerdo con el número de preguntas [sobre Pastora y el *Amor Brujo*].

¹⁶⁷ A. Carpentier, “Genealogía del Cuplé”, *El Nacional*, 31/ 5/1952.

¹⁶⁸ A. Carpentier, “1882- Tórtola Valencia -1955”, *El Nacional*, 17/2/1955.

¹⁶⁹ A. Carpentier, “El armisticio y el cuplé”, *El Nacional*, 12/10/1958; respecto al contenido de esta tira de “Letra y solfa”, en donde Carpentier relaciona el notable éxito norteamericano de los cuplés de Sarita Montiel con el “40º aniversario del Armisticio” y el recuerdo sonoro de Raquel Meller en París, aunque sea ésta una relación plausible y hasta romántica, la realidad del éxito y de la explotación del mismo fue consecuencia de la notable presencia de la artista manchega en las películas *Veracruz*, de Robert Aldrich, *Yuma*, de Samuel Fuller, o *Serenade*, de Anthony Mann (con quien contrajo matrimonio); por no citar las dos cintas españolas que dieron la vuelta al mundo: *El último cuplé* y *La violetera*, películas que impulsaron la reactivación del cuplé.

España a través de los personajes de ficción

Carpentier no sólo es fiel a los hechos históricos que recrea sino que en la ambientación musical respeta normalmente el tiempo de la historia, al que, frecuentemente, incorpora el tiempo de sus propias referencias musicales¹⁷⁰: viene a ser como la sonorización de un guión de radio, tema tantas veces teorizado por el autor, si bien la palabra escrita produce reacciones y sensaciones encontradas en el lector, que van más allá del propio contexto musical que se maneja.

Así, el posicionamiento estético-musical de los protagonistas de la ficción carpenteriana es una manera —críptica, culta y cerrada— de definir y caracterizar un personaje o un ambiente. Ambiente de fiesta, por ejemplo, que se recrea cuando se acumulan instrumentos, traídos de aquí y de allá; ese “bodegón instrumental” es también para Carpentier un pretexto de clara contextualización histórica muy característico en cualquier relato “antiguo”; vemos un ejemplo en *La consagración de la primavera*¹⁷¹: “Pero en esto, irrumpiendo por todas partes, trayendo panderos, zambombas, guitarras, instrumentos de romería y de villancicos, y hasta artefactos de hacer ruido, de los que, sin duda, mencionaría alguna vez el Arcipreste de Hita. Llenaron los escenarios españoles”.

Alejo Carpentier ilustra el camino de la transculturación no sólo con los géneros que se mixturán o las danzas que se comparten, también con los propios instrumentos musicales, elementos consustanciales a toda fiesta profana o religiosa, como indica “Carpentier el cronista” tomando como referentes a sus admirados arcipreste de Hita o Silvestre de Balboa¹⁷²:

Tenían la ventaja, además, esos músicos —dice Balboa—, de abrevarse en las fuentes de una larga tradición, única existente donde, en punto a música culta, sólo se conocía la música religiosa escuchada en los templos cristianos, y que, por carácter, era impropia para alimentar una música profana necesaria a la vida del hombre, por cuanto se asociaba a sus bailes, celebraciones, holgorios y alegrías

¹⁷⁰ Rita de Maeseneer, Alejo Carpentier, *La consagración de la Primavera. Una in-cita-ción*. Universidad de Gante, 1991-2. Tesis doctoral, p. 8.

¹⁷¹ A. Carpentier, *La consagración de la primavera*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Clásicos Castalia, Madrid, 1998, p. 330; vid. también A. Carpentier, *América latina en su música*, Siglo XXI, 1977, pp. 7-19 [manuscrito en la Fundación Carpentier, 21^a, 1975], publicado en *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1981, p. 159. Nos dice allí Carpentier: “Así, los instrumentos de Europa de África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos. Transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo”. La aportación instrumental del Arcipreste de Hita y el valor transcultural del instrumento lo trae a colación en diversas ocasiones con el mismo pretexto en otras obras, como en *Concierto barroco*; vid. Yoel Mesa, “Armonía y melodía en *Concierto Barroco*: del significante al significado”, *Imán*, Año III, 1986, pp. 223-232.

¹⁷² Vid. A. Carpentier, *América latina en su música*, op. cit.; también, dice que en el concierto de Balboa los instrumentos irían enriquecidos con tipinaguas indias, tamboriles tocados por negros, y maracas (marugas), idea que vemos desarrollada en —: “El ángel de las maracas. Lo que la música moderna debe a América latina”, *Visión de América*, p. 128; Carpentier desarrolla aquí sus tesis transculturales con el ejemplo iconográfico del ángel de las maracas en un retablo de contexto mariano.

brillantemente celebrados en toda América en jubilosa observancia de una Real Orden que invitaba a las poblaciones a entregarse, en tal día, a diversiones de baile, canto, mascaradas y teatro.

El *Códice Calixtino* de la catedral de Compostela aparece en varias ocasiones como “banda sonora” de sus relatos: En “El Camino de Santiago”, con los peregrinos alemanes “haciendo coros”, junto a los de otras nacionalidades; lo que viene bien al autor para presentarnos a su Juan soldado¹⁷³:

los romeros se dan a cantar. Los franceses, en sus coplas, hablan de las buenas cosas a que renunciaron por cumplir sus votos a Saint Jacques; los alemanes garraspean unos latines tudescos, que apenas si dejan claro el Herru Sanctiagu! Got Sanctiagu. En cuanto a los de Flandes, más concertados, entonan un himno que ya Juan adorna de contracantos de su invención: ¡Soldado de Cristo,/ con santas plegarias,/ a todos defiendes,/ de suertes contrarias!

Referencia compostelana a la que regresa en *Los pasos perdidos*; allí además de una celebración jacobea, tan típicas y solemnes en toda América, con su himno medieval de peregrinos¹⁷⁴, Carpentier detalla la sensación sonora del tropo *Congaudeant catholici*, del *Códice Calixtino*, haciendo un auténtico alarde musicológico, lo que añade un cierto misterio al relato¹⁷⁵:

Por otra parte, me había impresionado mucho, en aquellos días lejanos, la revelación de un tropo compostelano –*Congaudeant Catholici*–, en una segunda voz situada sobre la del *cantus firmus* con el papel de adornarla, de darle las melismas, las luces y las sombras que no fuera decente agregar directamente al tema litúrgico, cuya pureza, así, quedaba salvaguardada: especie de guirnalda colgada de una severa columna, que nada le resta de su dignidad, pero le añadía un elemento ornamental, flexible, ondulante. Yo veía las entradas sucesivas de las voces del coro, sobre el canto primicial del corifeo, a la manera con que éstas se ordenaban –elemento masculino, elemento femenino– en el tropo compostelano. Esto, desde luego, creaba una sucesión de acentos nuevos cuyas constantes engendraban un ritmo general: ritmo que la orquesta, con sus medios sonoros, diversificaba y coloreaba. Ahora, por las vías del desarrollo. El elemento melismático pasaba al terreno instrumental, buscando planos de variación armónica y oposiciones entre los timbre puros, mientras el coro, por fin compacto,

¹⁷³ A. Carpentier, *El Camino de Santiago*, op. cit., p. 82; estos datos bien pudo haberlos recogido en la *Historia de la Música española*, de J. Subirá, por él citada.

¹⁷⁴ “Pero, de súbito, los batientes se abrieron con estrépito y en una nube de incienso apareció el Apóstol Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, montado en un caballo blanco que los fieles llevaban a hombros. Ante su corona de oro retrocedieron los diablos despavoridos, como atacados de convulsiones, tropezando unos con otros, cayendo, rodando en tierra. Detrás de la imagen había brotado un himno, apoyado, en vieja sonoridad de sacabuche y chirimía, por el clarinete y el trombón: *Primus ex apostolis/Martir Jerosolimis; Jacobus egregio/Sacer est martirio...*”

¹⁷⁵ A. Carpentier, *Los pasos perdidos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975, p. 187.

podía entregarse a una suerte de invención de la polifonía, dentro de un enriquecimiento creciente del movimiento contrapuntístico. Así pensaba yo lograr una coexistencia de la escritura polifónica y la de tipo armónico, concertadas, machihembradas, según las leyes más auténticas de la música.

Los romances, ya vimos, forman parte sustancial en el discurso teórico transcultural, lo que también se oferta en sus novelas, no sólo en obras de ambientación histórica, sino en cualquier cruce de caminos en el que un encuentro intercultural esté a punto de producirse, recordándonos, de paso, cuán ancha tradición descansa detrás de aquella canción escuchada por Gaspar en Trinidad (una décima, guajira)¹⁷⁶:

Gaspar cantó una [canción], escuchada por él en una ciudad llamada Trinidad, que, según mi amante, vendría a ser una variante del romance de *La Delgadina*, tan difundida en el mundo que, según Menéndez Pidal, había llegado hasta Islandia. Y fueron reminiscencias de coplas de América, cantares del medievo, presencia de *Gerineldo*, las *Tres moricas de Jaén*, el *Conde Alarcos*, el *Señor Don Gato*, *Bernardo del Carpio*, *La cautiva de Antequera*, *Melisenda*, *Don Gayferos* revueltos con tonadas de payadores, trovadores, letras de corridos y fulías, refalosas y guarachas, hasta el crepúsculo.

Los músicos que pululan en los relatos carpenterianos adquieren categoría de pura historia en el relato y de pura ficción en la historia: como las peripecias de Micaela y Teodora Ginés, Pedro Almanza o Jácome Viceira, capaces de presenciar el nacimiento del “son” Ma Teodora, una improbable primera canción popular cubana derivada de un romance extremeño¹⁷⁷; llevados los personajes al relato no sólo le dan credibilidad, sino que su presencia trasciende el lenguaje narrativo, aportando referencias a la improvisación, a las glosas o las variaciones, recursos tan típicamente instrumentales en la España del XVI; analíticamente podría derivarse hacia la variedad y transformación de los personajes en relación a la estructura de la obra¹⁷⁸.

También el tema de las danzas ha sido muy requerido por Carpentier novelista, que a su vez asienta en su narrativa largas disquisiciones sobre la relación de las danzas. Pero en realidad, al no tener un soporte técnico ni un análisis sistemático que lo avale, sus afirmaciones se quedan en el propio gusto enciclopédico de nombrarlas y en su sonido a antiguo y fonéticamente atractivo; pero ¿cómo serían estas danzas?¹⁷⁹:

¹⁷⁶ A. Carpentier, *La consagración de la primavera*, *Op. cit.*, p. 278; el tema de la vertebración del español/americano medieval, al igual que la importancia del romance en la música, debe ser objeto de análisis e investigación.

¹⁷⁷ A. Carpentier, *La música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁸ Interesa seguir la idea de Ana Cairo/Carpentier sobre la forma de las variaciones (¿o quizá de rondó?) para explicar el encuentro del Juan peregrino y el Juan soldado en *El Camino de Santiago*; vid. A. Carpentier, *El Camino de Santiago* (Ana Cairo, ed.), *Op. cit.*

¹⁷⁹ A. Carpentier, *La música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 62.

Hay además una constante analogía fonética entre los nombres de *gayumbas*, *paracumbés*, *retambos*, *cachumbas*, *yeyés*, *zambapalos*, *zarambeques* y *gurrumbés*, aludidos por los poetas del Siglo de Oro español, con los de *rumbas*, *bembés*, *sambas*, *batiques*, *macumbas*, *guaguancós*, *candombes*, *tumbas*, *chuchumbés*, *carrumbas*, *yambús*... Relación fonética y cultural con el Siglo de Oro.

Las referencias sonoras del telón de fondo musical creado, en ocasiones, adquieren la categoría de “crónica negra”, muy especialmente en *La consagración de la Primavera*, cuando se trata de rememorar momentos de una dureza que difícilmente puede borrar el tiempo. La “música cañí” (cualquier pasodoble) le sirve para la ocasión¹⁸⁰:

Se supo de los mil ochocientos republicanos ametrallados en Badajoz y de los siete dirigentes fusilados en la plaza de toros, ante un público de tres mil personas que sólo hubiesen necesitado alguna música de pasodoble, de rondalla o de colmado cañí, para que el contento se le rebosara de las gradas.

Ya hemos tratado el tema del sentido que tiene, en momentos de confrontación y lucha, la composición de un músico comprometido; el sentido de la revolución, la guerra, la vanguardia, la camaradería, la unión en torno a la música, están magníficamente tratados en *La consagración*, con un toque maestro de nostalgia que Carpentier trasciende y culmina en la victoria revolucionaria del 59, de ahí el sentido finalista que tiene esta novela. La música es elemento consustancial al relato: los cuplés de Raquel Meller, las coplas de *Doña Francisquita*, de *La Revoltosa*, el *Anda Jaleo*, *jaleo*, o *Los cuatro muleros*, de Federico, *La Internacional* (¿la socialista o la comunista?, que preguntaba el ciego), o todas aquellas canciones que ponen música a la gran velada de una guerra que parece se hubiera ganado¹⁸¹, con Pablo Casals incorporado al relato¹⁸²:

“Nosotros estamos preparando la *Obertura 1938*: victoria de *La Internacional* sobre *Giovinezza* y el *Horst Wessel Lied*. A lo mejor la oyes el año próximo, escrita por algún compositor español, y dirigida por Pablo Casals, que está con nosotros”. Sí. Pablo Casals estaba dirigiendo conciertos en Barcelona. Había visto su nombre, tres días antes, en un cartel. Pero no me imaginaba a Casals accionando una batuta. El arco era una prolongación natural de su mano [...]. Hombre-violoncello, puesto que, cuando se instalaba tras de su instrumento, medio oculto por él, abrazado a él, reluciente la calva como barniz cremonense, el hombre se consustanciaba con el violoncello.

¹⁸⁰ A. Carpentier, *La consagración de la primavera*, Op. cit., p. 198.

¹⁸¹ *Idem*, pp. 264-7.

¹⁸² *Idem*, p. 270.

Libretos de ballets y de cantatas

Sin intentar meternos de lleno en un terreno tan sugerente como es el de Alejo Carpentier realizador de libretos y guiones dramáticos, es obligado, aunque sólo sea brevemente, enumerar algunos datos sobre aquellos en los que Carpentier sugiere/impone música que guarda relación con España y su pasado musical; en la mayoría de los casos, viene a ser la concreción y constatación de las propuestas sobre la función que adquiere la música en el texto y en la práctica, ideas que hemos ido reflejando a lo largo del trabajo. Veamos algunos ejemplos.

Del Fondo Carpentier de la BNJM extraemos el texto de la cantata *Bartolomé de las Casas*¹⁸³, con indicaciones muy precisas para el compositor. En el primer movimiento, tras un preludio para orquesta, se escuchará, cantado por el coro, *Verbum caro factum est*, villancico del Cancionero de Upsala¹⁸⁴; la ordenación sacerdotal de Bartolomé de las Casas se acompaña con el *Congaudeant Catholici del Códice Calixtino*¹⁸⁵; inmediatamente, un coro de indios (mediante una serie de lamentaciones, de *glisandi* vocales, que se ajustan a patrón original) improvisa sobre los melismas finales del tropo. La discusión sobre los derechos de los indios se acompaña con el *Ad mortem festinamus*¹⁸⁶, pieza que se repite al final, a la muerte del fraile; en el cuarto movimiento, tras la orquesta, el coro canta *No la debemos dormir*¹⁸⁷. La ambientación musical que demanda Carpentier es totalmente española, como no podía ser menos.

¹⁸³ CBN, M 43, manuscrito. Vid. también José Rodríguez Feo, "Carpentier: sin cuello y corbata" *La Gaceta de Cuba*, Diciembre, 1989; Carpentier le indica al autor de este artículo en una carta (pp. 15-16): "Voy a ver qué le mando como colaboración. Tal vez el texto de una cantata sobre Fray Bartolomé de las Casas que estoy preparando para un joven compositor mexicano". Manuel Aznar, por su parte, hace la siguiente referencia a Bartolomé de las Casas: "Para Enrique, como para cualquier latinoamericano con conciencia de tal, la España de Burgos "le olía ahora, retrospectivamente, a carne de indios quemados y sangres derramadas por conquistadores feroces" [...], la España liberal de Mariana de Pineda y del general Riego, la España de Lorca que fue la Cuba de José Martí y será luego la Cuba revolucionaria, una España-Madrid que se opone a la España de Burgos, es decir, a la España imperialista de Felipe II ("Indios quemados, negros con cadenas, suplicio de caciques heroicos, príncipes en parrillas. Tribunales de inquisición")", en Manuel Aznar, "Alejo Carpentier y la Guerra Civil Española: hacia la consagración de la Primavera", *Imán*, año V (1989) 21-22 (sin publicar, mecanografiado), Fundación A. Carpentier (por cortesía). Según Brennan, no es sólo exotismo, sino un utopismo social que puede remontarse al propio fray Bartolomé de las Casas (Hay en Carpentier, según él, un trasfondo de interés "político" en la presencia de lo negro en vez de lo Indio tal como planteaba la crónica); vid. Timothy Brennan, "The World Cuban: Alejo Carpentier and Cuban Popular Music", *Op. cit.*, p. 259. También trata el tema Pablo Montoya, *La musique dans l'œuvre d'Alejo Carpentier*, Tesis doctoral de la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Defendida el 13 de oct. de 2001. (Mecanografiada), incide en el hecho de que de las Casas trata específicamente la música de los indios, lo que Carpentier obvió en su relato posterior afrocubano. El texto original podemos verlo en Bartolomé de las Casas, *Apologetica Historia Sumaria*, vol 2. (Edmundo O'Gorman, ed.), México, UNAM, Inst. Investigaciones Históricas, 1967, p. 539.

¹⁸⁴ Célebre villancico español de la Corte del Duque de Medinaceli; incluye en el ms. el texto completo que Carpentier tomaba de la edición de Jesús Bal y Gay, *El Cancionero de Upsala*, El Colegio de México, México D.F., 1944.

¹⁸⁵ Vid. Nota 175.

¹⁸⁶ "Danza de la muerte" en forma de virelai del *Llibre Vermell*, editado por H. Anglés, "El Llibre Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el el siglo XIV", *Anuario Musical* X (1955), p. 45.

¹⁸⁷ De nuevo un villancico del *Cancionero de Upsala*; se incluye la letra.

El ballet *El milagro de Anaquillé* (1927)¹⁸⁸, con música de A. Roldán, también recoge distintas referencias sobre la música española. “En *El Milagro de Anaquillé*” –dice Carpentier– “utilicé, sin modificación alguna, el ritual coreográfico de las ceremonias de iniciación afrocubanas [...] Me decido hoy a publicar el “scenari” del *Milagro de Anaquillé*, porque constituye una muestra curiosa de un género que casi no se ha explotado en Cuba”¹⁸⁹.

Carpentier va colocando música ceñida al contexto (*zapateo*, un *black botton*, música de tambores, y música supuestamente “ñañiga”). La música española está relacionada, únicamente, con los personajes de los campesinos: así, en la escena 4ª, los *guajiros* forman un círculo en torno al marinero/*flapper* y ejecutan una “danza española burlesca”, mientras, el empresario yankee rueda con su cámara. La obra guarda relación, en el espíritu y en la estructura escénica, con las directrices del teatro político más esquemático y popular de Rafael Alberti¹⁹⁰. Carpentier dice que no puede hablarse propiamente en *Anaquillé* o en la *Rebambaramba* de obras escénicas: “Mis textos destinados al teatro: dos ballets y una ópera bufa, están concebidos para músicos y en función de la música. Sin la música que los acompaña, no tendrían vida autónoma”¹⁹¹.

Otra sugerente obra escénica es *Manita en el suelo*¹⁹², de Carpentier/ Caturla: una ópera de cámara que llevaba inicialmente muñecos y recitador, si bien, a veces,

¹⁸⁸ A. Carpentier, *El Milagro de Anaquillé*, Obras completas, Vol. 1, Ed. Siglo XXI, p. 263 ss.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 267.

¹⁹⁰ El escándalo de *Anaquillé* lo relacionaba Carpentier con otro gran escándalo que le contó en una entrevista Rafael Alberti, cuando estrenó en Madrid su *Fermin Galán*. Con esa misma idea, Carpentier funda una compañía de teatro que había de llamarse *El tinglado*, que presenta algunas obras de Achard y suyas. Con este fin escribe, en 1927, *La hija del ogro* con música de Roldán; la aventura le costó 400\$, los actores no funcionaron. “Imposible –dice Carpentier– hacer teatro con cómicos latinos; salvo contadas excepciones, todos tienen alma de tenores, sin tener voz de tenores”, vid. A. Carpentier, “Teatro político, teatro popular, teatro viviente”, *Carteles*, agosto de 1931. Dice Alberti en la entrevista que cita Carpentier: “¡Nada de piezas pulidas! Obras escritas a vuelo pluma en cinco días, hechas para representarse diez veces ¡y al cesto!... Fermin Galán respondía a esa idea. No me interesaba el éxito de platea; sólo aspiré a llegar, con la mayor fuerza posible, al público de albañiles, panaderos y carpinteros de las localidades altas... Para ello invoqué fórmulas directas del lenguaje del teatro: sátira, melodrama, ritmo de coplas populares”. Estudia este tema James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, Op. cit., p. 137, que lo relaciona con la polémica del “meridiano cultural en Madrid”. Vid. la crónica del estreno en María Muñoz, *Musicalia*, 9 nov-dic (1929); por su parte, el crítico del *Diario de la Marina* no entendió la obra e ironiza: “No dudamos que Roldán siga ‘fielmente el espíritu de sutilísimo mimodrama de Alejo Carpentier y esté compenetrado con la certera sátira del mimodrama criollo’, según expone el docto maestro Sanjuán en una nota al programa [entiende que no debe separarse la audición de la obra a la acción coreográfica], [Roldán] compositor que, a pesar de sus tendencias vanguardistas, honra a su patria. ¡Lástima que se empeñe en seguir las huellas de Schoenberg! Como director de orquesta tiene Roldán menos camino trillado que como compositor. Hay que dominar la orquesta. No dejarse dominar por ella”. [Sin firma], *Diario de la Marina*, 23/9/1929.

¹⁹¹ Cit. por J. Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, Op. cit., p. 140. Carpentier ve el gran significado que estas partituras han tenido para la movilización de la música cubana en el mundo en la década de los años 30; Salvador del Río, “Conversación con Alejo Carpentier”, *Revista Mexicana de Cultura*, nº 305, México 8/12/1974, p. 321.

¹⁹² “El fin perseguido por los autores de esta acción burlesca es presentar en un escenario, por primera vez en Cuba, todos los personajes de la mitología popular criolla [...] *Manita en el suelo* existió realmente a mediados del siglo pasado. Todos los demás, son personajes de canciones, cuentos, ritual afrocubano, etc.

se llegó a plantear como ópera bufa y, finalmente, acabó estrenándose como ballet. En su concepción, Carpentier la relacionará con *El Retablo* de Falla, aunque también se encargará siempre de aclarar que la música de García Caturla nada tiene que ver con la del compositor español¹⁹³.

La presencia española en la obra viene de la mano de los elementos represores: el Capitán general, además de ocho guardias civiles, quizá como recuerdo vivo de la carga policial en el *Teatro Villanueva* con el resultado de varios civiles muertos durante una representación bufa en 1869. Según nos cuenta Carpentier, en la acción se ensalzaba el ánimo independentista habanero; así, se recomienda en el libreto de *Manita* la interpretación de la *Marcha real* y otras piezas de corte español, llegado el momento¹⁹⁴. La obra, por problemas económicos y de producción, no llegó a representarse en aquellas fechas previstas. Hilario González se encargó, años más tarde, de la restauración de la partitura y de su puesta en escena ya en versión ballet¹⁹⁵.

Coda

Percibimos, al recapitular, tantos y tantos elementos en el pensamiento carpenteriano propios del ambiente musical madrileño del 27 que lo que era una recopilación de argumentos, de evidencias, se acaba convirtiendo en un enunciado cerrado: el antirromanticismo de Carpentier, como rémora para cualquier proyecto de vanguardia y como obstáculo para su propuesta nacionalista; su idolatrada visión de Strawinsky y de Manuel de Falla, como guías y faros; la necesidad de buscar en el interior de uno mismo los ingredientes del propio devenir; la grandeza de los géneros “menores”, como consecuencia de lo anterior... Hemos “escuchado” la música española en Alejo Carpentier como si él nos lo hubiese contado; no

Y en cuanto a la charada china... ésta se sigue jugando en La Habana, con el procedimiento de las adivinanzas [desde hace más de medio siglo], en Alejo Carpentier, *Manita en el suelo. Ópera bufa en un acto y cinco escenas. Obras completas*, Vol. I, Ed. Siglo XXI, México, 1983, pp. 239 y ss.

¹⁹³ Salvador Del Río, “Conversación con Alejo Carpentier”, *Op. cit.*, p. 175. James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, *Op. cit.*, p. 178, la relaciona con el mismo intento popular y el mismo contexto “político” de Anaquillé: “*Manita en el suelo then*, –según Baxter– would undoubtedly appear to have been born of the whole spirit of “El Tinglado” and populist, nationalist, and modern art”.

¹⁹⁴ Carpentier pone en relación el teatro bufo cubano, licencioso y crítico con el régimen colonial español, con la represión de la corona; es un dato, el de la muerte de varios ciudadanos, que repite varias veces a lo largo de sus relatos; Vid. A. Carpentier, “Los bufos cubanos”, *La música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 228.

¹⁹⁵ Hilario González, “*Manita en el suelo*” (estreno mundial). Programa del Concierto. Festival Internacional de Ballet de La Habana, 30 de octubre, 1984. (Fundación Carpentier, registro 219). “La obra presenta la posibilidad de enfocarse como retablo de marionetas [dice, H. González] a lo *Retablo de Maese Pedro*”. Me dijeron en el I.S.A. cubano que hay unas cartas de Falla a la viuda de Caturla tras las que se establece una relación entre ambas obras y estéticas de representación, cantada como ópera (Pagliacci) o incluso con bailarines (Petrushka).

obstante, de haber transcrito citas en paralelo, referencias cruzadas en revistas madrileñas y americanas, habríamos podido constatar un mayor paralelismo con los teóricos musicales españoles de la vanguardia: especialmente con Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay. A diferencia de ellos, que también creían en la utopía de la redención de nuestra sociedad por la acción política y cultural, Carpentier no sólo ficcionalizó sus sueños y les puso fondo musical (mucha música de España, como hemos visto) sino que su peripecia tuvo un esperado 1959, lo que le permitió experimentar más allá de la nostalgia de la “victoria moral” de los republicanos, descrita tan magníficamente en *La consagración de la Primavera*.

Sin atreverme a teorizar sobre sus intenciones más profundas..., sus amores musicales, al menos, estaban muy cerca de la música española, que trataba de regenerarse de tanto atraso, de tanta desinformación y de tanto “romanticismo edulcorado”: un laboratorio idóneo para el incierto experimento cubano. Toda su obra periodística, de ensayo o de ficción, es un encuentro o desencuentro con la música española que tanto necesitó para marcarse sus propias líneas de acción. Hasta que pasó a citarse a sí mismo, llegando a entremezclar las hojas del calendario de la historia hasta acabar siendo él mismo su única referencia.



V

**Diálogos de la ficción carpenteriana
con la literatura española**



Las curvas y transversales cervantinas en la obra de Alejo Carpentier

RITA DE MAESENEER
Universiteit Antwerpen (Bélgica)

En cuanto a Schiller y Cervantes, son –como quería Novalis– hombres tan inagotables como un verso sublime. Mucho se dirá de ellos, en actos académicos y conmemoraciones. Pero lo que no se habrá llegado a decir, en fin de cuentas, quedará para alimentar innumerables libros de autores del futuro.

(Alejo Carpentier, “Cinco conmemoraciones”, 21 de enero de 1955, en *Letra y solfa. Literatura. Autores*, p. 153)

¿Por dónde empezar?

Una vez más mis ojos se pasean por los libros de Alejo Carpentier y con Cervantes he dado: el manco de Lepanto aparece en las curvas y transversales de la construcción arquitectónica que es la obra del premio Cervantes de 1978. Y me pregunto cómo no perderme en los caminos pisoteados por muchos críticos. ¿Cómo abarcar este diálogo con Cervantes? ¿Desde la perspectiva amplísima de coincidencias estructurales más o menos demostrables o a partir de la poética de ambos escritores?¹ ¿Cómo mis pesquisas pueden ir más allá del escrutinio del

¹ El artículo más reciente que ahonda en la relación entre Cervantes y Carpentier es de Guadalupe Fernández Ariza: “La creación imaginaria de Alejo Carpentier desde el canon cervantino”, en P. Collard, R. de

capítulo VI del *Quijote*, que ya ha sido cotejado por Luisa Campuzano con el escrutinio de la biblioteca del Primer Magistrado y por Hortensia Morell con el escrutinio de la música en *Concierto barroco* como caracterización del personaje y expresión de su poética? ¿Cómo indagar más en la influencia de Cervantes señalada constantemente por Roberto González Echevarría, ya desde la presencia de *Rinconete y Cortadillo* y la picaresca en las escenas situadas en la ciudad en *¡Ecue-yamba-O!*?²

Medio abrumada ante tantas encrucijadas he decidido retornar a mi sendero familiar reconsiderando las citas más destacadas de Cervantes de manera más o menos cronológica en la obra literaria de Carpentier. Mi punto de partida será, por tanto, lo que llamo una intertextualidad específica, una intertextualidad basada en huellas concretas en el texto. A pesar de que otros críticos ya allanaron y ensancharon este camino eliminando posibles curvas y transversales, creo que es legítimo volver sobre este enfoque inagotable. En mi última estancia en la Biblioteca José Martí de La Habana mi consulta de uno de los manuscritos de *El camino de Santiago* y de partes del manuscrito de *La consagración de la primavera* no hizo sino reforzar mi convicción de que Carpentier usaba el recurso a fuentes literarias de manera muy consciente y meticulosa. Pude comprobar que a veces Carpentier ponía referencias a páginas concretas en el margen del texto citado, indicaba que tenía que averiguar la cita, anotaba en papeles sueltos las posibles referencias que se pudieran hacer en determinados contextos... Carpentier pasó por un inmenso trabajo de investigación y documentación, no sólo en lo histórico, sino también en lo literario. Mi propósito es que mi análisis pormenorizado de algunas citas cervantinas me permita llegar a entender mejor el porqué del recurso de Carpentier a otros textos, hasta diría su bulimia de textos, estrategia fundamental en su praxis literaria inspirada en los textos cervantinos, entre otras bases. Recordemos que Carpentier admira en su teoría de los contextos al *Quijote* como ejemplo de la novela del futuro (y de sus propias novelas) por lo insólita:

Novela donde llega a hablarse de la misma novela [...]; novela donde se descubre (en el capítulo VI) que Don Quijote había leído la *Galatea* de Cervantes; novela donde se ejerce la crítica literaria con un espíritu periodístico anterior a la invención de los periódicos; *donde se parafrasea un texto de Hesíodo*, cuando viene al caso; donde se encajonan novelas dentro de la novela principal, y donde el autor no vacila en endilgarnos, a

Maeseneer (eds.), "En el centenario de Alejo Carpentier", número monográfico de *Foro hispánico* (25), 2004): 55-67.

² González Echevarría (1977: 81) advierte: "There is in all this a lot of Cervantes, particularly the Cervantes of *Rinconete y Cortadillo* and *El casamiento engañoso*, and of Mateo Alemán, as well as the traditional view of the city as the center of corruption, decay, and chaos, as opposed to the pastoral virtues of the countryside".

la manera del *Settembrini* de Thomas Mann, disquisiciones ajenas a la acción. (Carpentier, 1983-1994, XIII: 13; subrayado mío)

Y con motivo del acto de entrega del Premio Cervantes, el escritor cubano subraya que en este novelista ya está todo, por “el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía, *y hasta el cura del escrutinio famoso parece haberlo leído todo*, y el mismo Ginés de Pasamonte, a ratos perdidos de ladrón, escribe sus memorias” (Carpentier, *Ibidem*, XIII: 332; subrayado mío), características que también se podrían aplicar en parte a la obra carpenteriana.

Intertextualidad

Antes de pasar al análisis presento de manera muy sucinta mi visión sobre la intertextualidad y la manera en que procedo en mis análisis de las citas literarias. Me inscribo en la línea de “intertextualistas” como Plett o Claes, quienes intentan compaginar un enfoque operativo de la intertextualidad (fomentado por Riffaterre y Genette) y su carácter subversivo e indomesticable. Se trata de “combinar el respeto a esa subversión con la domesticación de lo más libre, dentro de una taxonomía científica” (Galván, 1997: 50). Por ello, inspirándome en la semiótica de Morris, parto de una definición de la cita que incluye una dimensión sintáctica, semántica y pragmática. La dimensión sintáctica se concentra en el juego formal entre hipotexto e hipertexto. Para estructurarlo represento en anexo un esquema que recoge todos los elementos que pueden intervenir a este nivel, como, por ejemplo, la posición de la cita en el hipertexto y en el hipotexto, las transformaciones aplicadas a la cita, las maneras de marcar y de integrar la cita, la atribución, etc...³. De sobras sé que este tipo de esquemas puede provocar náuseas en muchos críticos literarios a causa de su rigidez. No obstante, he podido comprobar en el caso de Carpentier (y en el de muchos otros escritores) que el análisis detenido de estos elementos formales como trasfondo permite detectar más capas interpretativas y deducir más ideas a partir de la dinámica intertextual. El error en que espero no incurrir es que no vaya más allá de estos criterios formales. Dicho de otra forma, espero evitar proceder sólo a lo que Pedro Salinas llamaba la crítica “hidráulica” jugando con la *Quellenforschung* decimonónica. El rastreo de los elementos reconocibles y formales de una cita sólo constituye un punto de partida para pasar a detectar lo que llamo la dimensión semántica, las funciones de este juego dinámico entre ambos textos. Así, la cita puede servir de homenaje al autor citado, apuntar al problema de la búsqueda de padres, caracterizar al personaje, contribuir a la inserción en el tiempo de la intriga, por mencionar algunas funciones generales. Finalmente, no se puede perder de vista la dimensión

³ Véase el anexo. Para más explicación de este esquema, remito a De Maeseneer, 1992 y 1993.

pragmática, el juego entre el lector y los textos que siempre es subjetivo. Esta dimensión me pone a salvo de observaciones perspicaces por parte de eruditos cuya enciclopedia, sin duda, excede con creces la mía⁴.

Teniendo en cuenta este marco teórico, la definición de la cita literaria reza así: "Una cita literaria es una transformación intertextual mínima que consiste en la repetición a nivel gráfico (eventualmente fónico) y semántico de parte de un hipotexto en un hipertexto y que puede tener una determinada función para quien la identifique" (De Maeseneer, 1992: 52). El aspecto pragmático contenido en el final de mi definición apunta a que se trata de mi lectura concreta, siempre deficiente. Como la repetición mínima constituye la base de la cita, no excluyo los nombres propios, aunque vienen a significar de otra forma y constituyen muchas veces la base para una alusión. Kristeva (1985: 341) comenta: "Le nom propre sert d'indice à un ensemble de discours que le thème résume. L'annonce d'un nom propre, d'un lieu, d'un auteur ou d'un titre d'ouvrage tient donc lieu d'un présupposé entier, de tout un univers du discours".

El reino de este mundo (1949)

Sentadas estas bases teóricas, la primera cita cervantina muy manifiesta en la producción literaria de Carpentier es el epígrafe del prólogo a *El reino de este mundo*. Me refiero al texto extraído de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: "...Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien los médicos llaman manía lupina... (*Los trabajos de Persiles y Segismunda* [sic])" (Carpentier, *Ibidem*, II: 13). Los pocos teóricos que reflexionaron sobre el epígrafe, este "tatuaje" según Compagnon (1979: 338), insisten en su estatuto sumamente ambiguo. Por una parte, el epígrafe se destaca por su posición aislada. Por otra parte, puede ser ignorado precisamente porque no pertenece del todo al texto. Recordemos que Genette lo clasifica bajo el paratexto, y más precisamente el peritexto: "Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'oeuvre ou de partie d'oeuvre: "en exergue" signifie littéralement *hors* d'oeuvre, ce qui est un peu trop dire: l'exergue est ici plutôt en *bord* d'oeuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a" (Genette, 1987: 134). La referencia a Cervantes es colocada por tanto en la periferia del texto, diría casi doblemente, ya que se trata de un exergo

⁴ Plett también maneja una división tripartita inspirada en Morris, pero interpreta la semántica como la referencialidad del intertexto, el texto que tienen en común hipotexto e hipertexto. De acuerdo con Claes veo la semántica de la cita no como la referencialidad del intertexto, sino como la función de la cita del hipotexto en el hipertexto, lo que Plett más bien clasifica bajo la pragmática de la cita (función de autoridad, función erudita, función ornamental, función poética...). En su repaso de las diferentes teorías, Galván también cuestiona esta interpretación de la semántica de la cita plettiana: "Creo que uno de los aspectos que cabe excluir de entrada es la dimensión semántica, ya que en el intertexto el referente textual no es la realidad externa sino otro referente textual, lo que llevaría a una innecesaria complejidad interpretativa que poco aportaría al fenómeno de la intertextualidad" (Galván, 1997: 54).

de un 'prólogo'. Se podría argüir que este frontispicio gana en importancia respecto a los demás exergos. Se distingue de las dos citas provenientes de testimonios 'histórico-científicos' que encabezan las partes 2 y 3 (segunda parte: Madame d'Abrantès, autora de *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantès. Souvenirs historiques de Napoléon, la révolution, le directoire, le consulat, l'empire et la restauration 1831-1834*; tercera parte: Karl Ritter (1779-1859)). A la vez se relaciona con los otros dos exergos provenientes igualmente de la ficción aurisecular: una cita de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, del archi-enemigo de Cervantes, Lope de Vega (primera parte); y otra del personaje alegórico el Caminante en *Las visiones de la Muerte*, una mojiganga de Calderón (cuarta parte)⁵. Tampoco se vuelve en la misma obra de manera explícita sobre esta asociación con Cervantes: el mundo intertextual de *El reino de este mundo* se caracteriza por las referencias a los clásicos y la Biblia —omnipresentes en la obra carpenteriana— y por remisiones al clásico francés Racine y al romántico Bernardin de Saint-Pierre, conforme con el ambiente cultural y el tiempo evocados.

Si miramos la obra de la que está extraída la cita, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Frederick de Armas advirtió que Carpentier había rescatado un texto prácticamente relegado al olvido en los años cincuenta (Armas, 1981: 298), al igual que *El Nuevo Mundo, descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope, "uno de los primeros textos literarios españoles en que se trata de comprender el nuevo continente" (Armas, 1978: 367). ¿Constituye una declaración de principios implícita por parte de Carpentier para indicar que toda su obra se tiene que leer bajo clave cervantina o aurisecular, y que se trata de un Cervantes que va más allá de las escenas más famosas del *Quijote* y de las citas, manidas, por cierto, varias veces barajadas en sus entrevistas y artículos periodísticos?

En cuanto al contenido del exergo, desde su "atalaya" puede ser relacionado tanto con el prólogo como con el texto en su totalidad. Respecto a la obra entera, el vínculo obvio son las múltiples metamorfosis, sobre todo las de Mackandal, que se mencionan en el mismo prólogo también: "Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución" (Alejo Carpentier, 1983-1994, II: 16). En relación al prólogo, el epígrafe podría justificar la posibilidad de la licantrópia dentro de la reflexión sobre lo real maravilloso. Lo explicita Carpentier en el mismo texto precisamente respecto a uno de los requisitos clave para llegar a lo real maravilloso. Cito el famosísimo fragmento:

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros, ni los que no son Quijotes

⁵ Véase Velazco (1991) para un comentario sobre los epígrafes, salvo el último, no encontrado por el estudioso. Agradezco a Fabrice Parisot la identificación del último exergo.

pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* [sic], acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina. (*Ibidem*, II: 15)

Llama la atención que en primer lugar Carpentier se refiere a Don Quijote y el mundo de las novelas de caballerías propicio para sentir lo maravilloso. Williamson (1994: 108) propone el siguiente comentario:

The references to *Amadis* and *Tirant* point to Carpentier's explicit view of the Latin American novelist as a kind of Don Quixote, affording access to the alternative marvels of Latin America. This reality, moreover, is associated with the marvellous world of the romances of chivalry, an ideal world of spiritual wholeness in which one may find a cure for the materialism of modern European culture.

Efectivamente, es muy conocida la equiparación entre la empresa de los conquistadores del Nuevo Mundo con las hazañas evocadas en las novelas de caballerías, idea que Carpentier retomará en *La aprendiz de bruja*⁶, *El derecho de asilo* y *El arpa y la sombra*. Luego, Carpentier hace una paráfrasis del exergo que aclara y perturba nuestra manera de entender lo citado. Aclara, porque el exergo parece funcionar como cita de autoridad, otorgando una base racional a la tesis de lo real maravilloso, tal como lo interpreta Irlemar Chiampi: "La sobrenaturalidad de un fenómeno es aparental; el supuesto fantástico recibe una explicación científica (en este caso, la licantropía), que, si le dispensa lo inverosímil, no le sustrae el aspecto prodigioso o insólito" (Chiampi, 1983: 42). No obstante, los puntos suspensivos colocados antes y después del exergo nos invitan a remontarnos al contexto del hipotexto, cuya importancia y amputación cabe averiguar. La cita proviene de la narración "maravillosa" del depravado Rutilio, que en Roma había caído bajo el poder de una bruja. Esta bruja lo transporta hacia Noruega. Al aparecersele la bruja en forma de lobo, Rutilio llega a matarla. Su narración provoca diferentes reacciones y una discusión sobre estas hechicerías. En el hipotexto es el sabio católico Mauricio quien pronuncia la frase citada en el exergo (y no Rutilio, como tal vez pueda sugerir la paráfrasis en el mismo prólogo):

Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad, a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que, al que la padece, le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo,

⁶ En *La aprendiz de bruja* la novela de caballerías alienta a uno de los personajes, Sandoval, de quien comenta Aguilar: "Quería imitar al caballero Amadís de Gaula" (IV: 131). Sandoval es identificado con Don Quijote, ya que exclama: "¡El sol que vio los trigos de Castilla, donde se levantan molinos, con sus grandes sombreros de pico, como si fuesen gigantes...!" (IV: 91). Para una elaboración de la relación entre conquistadores y protagonistas de novelas de caballerías, véase Wilson "Scorpion Oil: The Books of Chivalry", (2000: 109-139).

y se junta con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros o ya aullando como lobos; despedazan los árboles, matan a quien encuentran y comen la carne cruda de los muertos. (Cervantes, 2002: 244)

Mauricio recalca el carácter ilusorio de esta enfermedad conocida científicamente y la sitúa en un contexto demoníaco (también sugerido por los exergos de Lope de Vega y de Calderón). En su artículo sobre esta cita del *Persiles* en *El reino de este mundo*, Frederick de Armas comenta que la observación de Mauricio no viene al caso para explicar la creencia de Rutilio en hombres o mujeres convertidos en lobos, sino que Mauricio se detiene únicamente en el fenómeno de por sí. El crítico señala las múltiples ambigüedades presentes en el relato de Rutilio, en parte debidas al punto de vista del poco fidedigno Rutilio y al carácter ilusorio de lo evocado. Por tanto, la aparente cita de autoridad que tendría que sustentar la idea de lo real maravilloso queda socavada al leer más detenidamente el contexto del hipotexto sumamente confuso. Se nos hace muy borrosa la referencia al texto de Cervantes, de por sí ya extraño y lleno de contradicciones. Así, la confusión del epígrafe generada por la dinámica intertextual refleja la complejidad de la interpretación de lo real maravilloso carpenteriano, cuya “verdadera historia” y aplicación a las obras carpenterianas ha intentado dilucidar más de un crítico⁷.

Los pasos perdidos (1953)

En *Los pasos perdidos* encontramos algunas referencias más previsibles y conocidas al fundador de la novela española. Así, la pintora canadiense tiene en el pueblo de Los Altos un “estudio, en una casa del siglo XVII, conseguida por una bagatela, cuyo patio principal parecía una réplica del patio de la Posada de la Sangre, de Toledo” (Carpentier, 1983-1994, II: 184). Tanto este lugar que sirvió de marco para crear *La Ilustre Fregona* como el encuentro en el museo local de “un grano de arroz sobre el que se habían copiado varios párrafos del *Quijote*” (*Ibidem*, II: 190) preparan el acercamiento del narrador a su cultura e idioma maternos. Los primeros versos del poema barroco “A las ruinas de Italica”, de Rodrigo Caro (1537-1647), rememorados por el narrador como ejemplo de interjección en una gramática (*Ibidem*, II: 164, 172), y el aún más genuino recuerdo del inicio del *Quijote* que se sabía de memoria de niño, provocan una paulatina concientización en el narrador de que va volviendo a sus orígenes por el

⁷ Pienso en los trabajos de Seymour Menton, Alexis Rodríguez Márquez, Leonardo Padura Fuentes, Roberto González Echevarría... y en un sinnúmero de estudios parciales sobre las (primeras) obras de Carpentier. Respecto a la interpretación de la cita del *Persiles*, Nilda Blanco Padilla (1999) retoma las ideas de F. de Armas, aunque discrepa en algunos puntos. En su lectura relaciona el prólogo y *El reino de este mundo* mucho más con el *Quijote* que con el *Persiles* y hace hincapié en la creación de una nueva poética (lo real maravilloso) por parte de Carpentier.

“reencuentro con modos de vivir, sabores, palabras, cosas, que me tenían más hondamente marcado de lo que yo mismo creyera” (*Ibidem*, II: 203). La aparición de Rosario será el elemento decisivo en este proceso. La fórmula cervantina ya lexicalizada de “eran las del alba” para introducir el viaje en bus durante el cual Rosario es rescatada de una muerte por congelación, anuncia este acercamiento definitivo a su pasado. El rebuzno de un asno por el camino trae a la memoria “la frase literaria más famosa de nuestro idioma” (Carpentier, “El encanto de Quibor”, 23-9-1952, *Letra y solfa*. Artículo consultado en la Biblioteca José Martí):

El rebuzno de un asno me recordó una vista de El Toboso –con asno en primer plano– que ilustraba una lección de mi tercer libro de lectura, y tenía un raro parecido con el caserón que ahora contemplaba. *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...* Estaba orgulloso de recordar lo que con tanto trabajo nos enseñara a recitar, a los veinte rapaces que éramos, el maestro de la clase. Sin embargo, había sabido de memoria el párrafo completo y ahora no lograba pasar más allá del *galgo corredor*. Me enojaba ante este olvido, volviendo y volviendo al *lugar de la Mancha* para ver si resurgía la segunda frase en mi mente, cuando la mujer que habíamos rescatado de las nieblas señaló una ancha curva, al flanco de la montaña que íbamos a recorrer, afirmando que su ámbito se llamaba La Hoya. *Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda...* No podía pasar de allí. (Carpentier, 1983-1994, II: 207)

Al igual que en *El reino de este mundo*, la cita de Cervantes ocupa un lugar estratégico, ya no por su posición en el umbral, sino como detonante de la vuelta sobre los pasos perdidos. Desde la primera palabra pronunciada por Rosario se origina un abismo entre esta mujer/tierra y el narrador, que se revelará insuperable. La palabra “Hoya”, que refiere a la localización concreta, le permite volver a encontrar, por la homofonía con “olla”, la continuación de la primera página del *Quijote*. De lo oral pasamos a una remisión que tiene una base escrita, de lo referencial y visual pasamos a lo literario. Son precisamente estas tensiones las que están en la base del quehacer escritural de Carpentier. Además, del consabido inicio del *Quijote* no importa el contenido sino que es asociado con la infancia, las raíces y lo autóctono. Sabemos que es una falacia: la cultura expresada en castellano de por sí no remite a lo vernáculo americano, de la misma manera que los demás textos fundacionales en *Los pasos perdidos* (*Prometheus Unbound* de Shelley, la Odisea, la Biblia, ...) son simulacros de orígenes, lo que quizá es una característica de la literatura latinoamericana en su totalidad⁸.

⁸ González Echevarría (1999: 4) advierte la misma paradoja en la relectura de Cervantes por parte de los escritores latinoamericanos: “How can a Latin American writer presume to rewrite that which is

Guerra del tiempo (1958) y El siglo de las luces (1962)

Mi búsqueda de las citas cervantinas en los cuentos de 1958 (aunque a veces ya fueron publicados por separado con anterioridad) fue poco fructuosa y en parte discutible. En *El camino de Santiago* se evoca la “endemoniada zarabanda que ya se bailaba en las casas del trato” (Carpentier, 1983-1994, III: 60). La cita no marcada de la “endemoniada zarabanda” se inspira en *El celoso extremeño*, donde leemos: “Pues ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando lo oyeron tocar el *Pésame de ello*, y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España?” (Cervantes, 1983, II: 196). Como suele ocurrir muchas veces en Carpentier es mi cotejo con otros escritos suyos el que corrobora esta posible remisión. La misma cita es mencionada en el ensayo “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”:

Pero el hecho fue que, de repente, la Iberia de donde habían salido los conquistadores —la de “los parientes que se habían quedado en casa” sin solicitar su reglamentario asiento en los registros de pasajeros a Indias de la casa de la Contratación de Sevilla— se vieron invadidos por unas “endiabladas zarabandas” que, al decir de Cervantes (véase *El celoso extremeño*), eran *nuevas en España*” (*Ibidem*, XIII: 305).

No obstante, en otros textos, por ejemplo, “Sobre la música cubana” (*Ibidem*, XIII: 56-57), Carpentier amplía el uso de esta expresión refiriéndose a otros autores auriseculares como Lope o Góngora. Efectivamente, la diabólica zarabanda era uno de los clichés que se manejaban en el Siglo de Oro respecto al baile y la música lascivos, relacionados con los negros y lo demoníaco⁹, temas muy presentes en el cuento.

De todas formas, la tenue remisión a Cervantes es acorde con el tiempo y el lugar evocados: los siglos XVI/XVII y Sevilla, ubicación de *El celoso extremeño* y del capítulo V de *El camino de Santiago* en que se encuentra la referencia. Como he demostrado en mi comentario pormenorizado de las referencias literarias en este relato de Carpentier (De Maeseneer, 2003: 223-234), casi todas evocan los Siglos de Oro y crean el ambiente temporal propicio para este cuento que se sitúa en 1568 (Benítez Rojo; Magnarelli). Las citas, muchas veces no marcadas y que pasan casi inadvertidas, de Vélez de Guevara y la picaresca¹⁰, Camoens, Shakespeare, Colón y Cervantes proporcionan el marco literario-histórico idóneo para esta narración. Además, la elección de *El celoso extremeño* es muy adecuada,

essentially tied to the nation that his own nation struggled not to be? One could also ask if this is not a fundamental condition, the search for origins that are non-determining and stand precariously on a break with the past? And wouldn't the very quest constitute a profoundly contradictory operation, the search for a non-essential kind of essentialism?”

⁹ Véase ‘Cuatro siglos de poesía negra’ (Carpentier, 1997a: 86-88).

¹⁰ Wakefield y otros críticos vinculan el cuento con *El Licenciado Vidriera*, insistiendo en los rasgos picarescos, como el disfraz (Wakefield, 2003: 46-49).

ya que, como James D. Fernández estudió, es muy grande la impronta de América en esta novela ejemplar. Por tanto, Carpentier relee el cuento de Cervantes en clave americana: no retoma sus temas más manifiestos, sino que recalca la aportación americana al baile y a la música y la fusión de elementos europeos y americanos.

Quizá podamos descubrir otra reminiscencia cervantina aún más debatible en *El camino de Santiago*. Me refiero a la malhablada “moza fregona” que comenta la comparación entre la amante del duque de Alba con una sirena de la siguiente manera: “¿Sirenas? ¡Digan mejor que más tiran dos tetas que dos carretas!” (Carpentier, 1983-1994, III: 45). Visto el ambiente picaresco que comparten *La ilustre fregona* y *El camino de Santiago*, la moza fregona tal vez recuerde por inversión a la noble e ilustre fregona de Cervantes, Costanza¹¹. A este respecto, es interesante mencionar que en el manuscrito (MS) del cuento la reacción vulgar ante la comparación de la amante del duque de Alba con una sirena se pone en boca de una moza de Logroño y no de una moza fregona. De ahí que se haya tachado también el final del primer capítulo del manuscrito: una copla sobre “Una mozuela de Logroño [...] Por virgen era tenida/ mas cierto ella estaba bien hoz? [ilegible: ¿hollada?]”, copla que cantan los soldados para amoscar a la moza del sargento. Gracias a la sustitución de “Logroño” por “fregona” se literaturiza y se complica la referencia.

Cervantes casi no se asoma a *El siglo de las luces*, libro ambientado por citas de textos franceses dieciochescos (Molière, Voltaire, Rousseau) y fundacionales (Biblia, Colón, los clásicos). *La ilustre fregona* sólo le suministra uno de los disfraces a Sofía (Carpentier, 1983-1994, V: 58) al lado de Inés de Castro o Juana la Loca, paradigma de mujeres valientes a su manera. Cervantes irrumpirá con una fuerza cada vez más grande en los textos carpenterianos escritos a partir de los años setenta, hasta desembocar en clave estructurante de *El arpa y la sombra*. Creo percibir dos tendencias en las obras de la década de los setenta. Por un lado, Cervantes sirve de ejemplo del novelista español por excelencia que suministra algunas referencias muy famosas. Por otro lado, constituye una fuente fundamental para reflexionar sobre el acto escritural. Lo ilustraré mediante *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*, por un lado, y *Concierto barroco* y *El arpa y la sombra*, por otro.

***El recurso del método* (1974), *La consagración de la primavera* (1978)**

Muchos críticos han observado en el Carpentier de los setenta un distanciamiento crítico respecto a su propia obra, que genera también más ironía y humor. Esta actitud de autoironía se puede deducir, entre otras cosas, de la

¹¹ La búsqueda es interminable. En una nota, Guadalupe Fernández Ariza señala que una de las perifrasis del Duque de Alba, “León de España”, es uno de los títulos mandados a la hoguera en el escrutinio del cura y del barbero (Fernández Ariza, 1997: 99, nota 13).

cantidad incrementada de citas que tildaría de lexicalizadas en la producción novelística de esta década. Abundan en *El recurso del método*, sobre todo a causa del personaje del Primer Magistrado, caracterizado por una cultura del nivel de las páginas rosadas del *Pequeño Larousse*. También de las doscientas veinte citas que detecté en *La consagración de la primavera* (De Maeseneer, 1992), la mitad son citas lexicalizadas, “geflügelte Worte”. En ambas obras Cervantes es rebajado a una referencia cómoda, a un comodín. Carpentier saquea a Cervantes de una manera superficial. Tanto el Primer Magistrado como el trompetista cubano Gaspar Blanco hacen un chiste cervantino sobre su manquedad, remisión significativamente ausente respecto a Mackandal, que también pierde un brazo. En *El recurso del método* predomina la intertextualidad con la cultura francesa. Se destaca, por supuesto, el juego con Descartes y con Proust que incide sobre la novela en profundidad, pero muchas otras citas (de Barrés, Renan, Gobineau...) tienen una función más bien caracterizadora (y a la vez temporal) respecto al dictador conservador. Las referencias a la literatura española, y particularmente a Cervantes, son escasas y poco profundas. Así, uno de los discursos del Primer Magistrado va salpicado de “espadas de Damocles, pasos del Rubicón, trompetas de Jericó, Cyranos, Tartarines, Clavileños” (Carpentier, 1983-1994, VI: 47). Confieso que no llego a dar con el sema que uniría a Clavileño, Tartarin y Cyrano... Los adversarios del Primer Magistrado tildan su gobierno, entre otras calificaciones, de “18 de Brumario de Monipodio” (*Ibidem*, VI: 51), variante jocosa sobre *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* (1842) de Karl Marx. El secretario Peralta comparte su apellido con el licenciado de la novela ejemplar *El casamiento engañoso*. Tal vez se sugiera asimismo el carácter quijotesco del Estudiante, el líder de la huelga, ya que es “un joven de apellido Álvarez, o Alvaro, o Alvarado” (*Ibidem*, VI: 186), eco manifiesto de la oscilación entre Quijote, Quesada, Quijana. Y se americaniza la indigencia evocada al inicio del *Quijote*: “Pero el creciente costo de la vida tenía al pobre de siempre en la miseria de siempre –desayuno de plátano asado, batata a mediodía, mendrugo y mandioca al fin de la jornada, con alguna cecina de chivo soleado o tasajo de vaca aftosa para domingos y cumpleaños– a pesar de la aparente bonanza de los sueldos” (*Ibidem*, VI: 161).

Esta parte del comienzo cervantino (amalgamado con otros sintagmas) también es retomado en clave irónica por Vera para indicar la vida mezquina de una casada en el hogar. Cuando Vera se da cuenta de la imposibilidad de que la blanca Mirta se case con el negro Calixto, advierte: “(Hasta la palabra de *casamiento* se me hacía odiosa en este momento, con todo el lastre que arrastraba para la mente burguesa de: *casa, hogar, olla al fuego, seguridad, seguros, falsa dicha familiar, costureros y remiendos...*, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún ama que pasara de los cuarenta, lanza en astillero, rocín flaco (léase automóvil pequeño de gente modesta), y, si se era rico, galas vestimentarias de Balenciaga, Christian Dior o Yves de Saint-Laurent...)” (*Ibidem*, VIII: 391). El que

la reminiscencia cervantina sea una asociación frecuente para indicar la pobreza se demuestra por el hecho de que en su edición de *La consagración de la primavera*, Rodríguez Puértolas (Carpentier, 1998: 524, nota 489) la detecta igualmente en la descripción del postre que toma Vera en un modesto restaurante de París: “y el postre, consistente en un cartoncillo de avellanas y pasas, *con algún higo seco por añadidura*, de los días difíciles” (*Ibidem*, VIII: 370; cursivas mías). Observo de paso que ni siquiera un contenido que se refiere a lo más cotidiano –la comida– puede ser abordado por el narrador sin *détour* literario (De Maeseneer: 2003a; 2003b).

Continuando con las referencias *light*, en *La consagración de la primavera*, obra de mensaje muy cristalino en cuanto a la importancia de las Revoluciones en el siglo XX y libro atiborrado de citas caracterizadoras de los dos protagonistas en cuanto a ideología, *gender* y nacionalidad (De Maeseneer, 2003: 243-341), resulta que Cervantes está colocado del lado de los revolucionarios en la España en Guerra Civil. La barca que percibe Vera durante su viaje por la costa de la España en Guerra Civil no puede sino llamarse “Numancia” (*Ibidem*, VII: 125), obra cervantina para la cual Carpentier escribió interludios y danzas para un conjunto de instrumentos de percusión en 1936 a pedido del director y actor Jean-Louis Barrault¹². También las variaciones sobre “algún lugar de la Mancha” y la cita del “campo de Montiel” adquieren un matiz militante. Copio uno de los ejemplos: “Algún nuevo García Lorca volvería a ser asesinado; se pudriría en prisión algún Miguel Hernández, y sonaría, en *el antiguo y conocido campo de Montiel*, el innoble grito acorneador de Millán Astray. Esta Europa –la de acá– estaba jodida” (*Ibidem*, VII: 200). Incluso la expresión de resonancias cervantinas “eran las del alba” exalta respectivamente la salida de Gaspar y Enrique a la Guerra Civil Española y la partida de Enrique a la Batalla de Playa Girón: “¿Qué debo hacer para irme contigo a las Brigadas?”– ‘Inscribirte. Mañana te llevo. Hay veinte cubanos más, que acaban de llegar. Entre ellos, varios médicos, con equipo sanitario y todo. Saldremos juntos’. [...] Las del alba serían cuando cené con Gaspar en aquel *Mitchell’s* de la Rue Fontaine”. (*Ibidem*, VII: 116). Y luego: “Pero a las pocas horas –eran las del alba– fui sacado del sueño por un ruido de explosiones lejanas, seguido –¡sí! jera eso! ¡sin duda alguna!– por un fuego de baterías antiaéreas. [...] Había empezado la batalla que en el futuro habríamos de recordar como Batalla de Playa Girón” (*Ibidem*, VII: 555). Vera se apropia una expresión ya lexicalizada para expresar su huida del mundo: “Me había tocado vivir en una época de dura Historia –como dura había sido la época de las Guerras de Religión– y no era yo, débil mujer, quien iba a desfacer entuertos ni enderezar lo torcido” (VII: 395).

¹² Recordemos también que Rafael Alberti estrenó una versión actualizada de la tragedia de Cervantes en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en diciembre de 1937. Véase asimismo “Numancia”, artículo de Carpentier (1983-1994, VIII: 420-426) publicado en *Carteles* el 22 de agosto de 1937.

Concierto barroco (1974)¹³

No obstante, no todas las obras de la última época de Carpentier se deleitan en el juego superficial de remisiones famosas cervantinas. *Concierto barroco* y *El arpa y la sombra* dialogan de otra forma con Cervantes. En *Concierto barroco* Cervantes ya está presente mediante unos pequeños indicios en el primer capítulo, totalmente bañado en un ambiente y estilo barrocos (todos recordamos el famoso fragmento ritmado por el sintagma “de plata”). Así, el Amo no piensa hacer caso a los pedidos de “bálsamos de Fierabrás” (Carpentier, 1983-1994, IV: 153) en el momento en que se encuentra listo para salir con “un pie en el estribo” (*Ibidem*, IV: 151) y que prefiere divertirse con una prostituta fregona (*Ibidem*, IV: 150) nada ilustre. El segundo capítulo consiste en la evocación por parte del negro Filomeno de uno de sus antepasados, Salvador, figura estelar en la gesta evocada en *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa. El criado Filomeno se va por las ramas y lo interrumpe el Amo (*Ibidem*, IV: 157):

Prosigue tu historia en línea recta, muchacho –interrumpe el viajero–, y no te metas en curvas y transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas. –“Así lo haré”– dice el mozo. Y alzando los brazos y accionando las manos como títeres, con los dedos pulgares y meñiques movidos como bracitos, continúa en la narración del sucedido con tanta vida como la pone cualquier bululú de buen ingenio en sacarse personajes de tras de las espaldas y montarlos en el escenario de sus hombros. (–“Así cuentan algunos feriantes en los mercados de México –pensaba el viajero– la gran historia de Montezuma y Hernán Cortés”).

La cita no marcada de “Prosigue tu historia...” es copia fiel de un fragmento del conocido capítulo 26 de la segunda parte del *Quijote* (1615), “Donde se prosigue la graciosa aventura del titiritero, con otras cosas en verdad harto buenas”, centrado en el famoso Retablo de Maese Pedro. La alusión subraya el paralelismo entre el personaje de Don Quijote y el Amo, mientras que Filomeno es comparado al trujamán del retablo. Esta referencia a la “alta” cultura es tanto más original cuanto que se entreteje con una alusión a la oratura de los feriantes mexicanos o, si se prefiere, de los típicos cuenteros cubanos (Mesa Falcón, 1985: 96). El comentario del Amo sobre la semejanza en la manera de contar de los feriantes de México y del criado sugiere así un posible nexo entre América Latina y Europa. Una vez más Carpentier resemantiza a Cervantes en un contexto latinoamericano. La cita tiene además una dimensión claramente autorreferencial. Las curvas y transversales no pueden sino hacer pensar en el estilo torcido, barroco, de Carpentier que rodea al objeto que quiere describir recurriendo entre otros procedimientos a la intertextualidad. En este sentido, Webb (1992: 140) considera

¹³ En esta parte retomo inevitablemente algunas ideas de mi “Cervantes y Carpentier: una relectura múltiple” (De Maeseneer, 1995).

la frase como una *mise-en-abîme* de todo el libro, que se caracteriza por una tensión entre lo oral y lo escrito:

Throughout Filomeno's reenactment of the legend, the Mexican interjects ironic remarks on both the style and content of Filomeno's story, advising him in accordance with the rules of classical rhetoric to avoid unnecessary digressions and to follow a logical order of development [...]. The self-referential commentaries of Carpentier's text not only call attention to the relationship between orality and writing (viewed by the Mexican as problematic), but also the intertextual focus of the novel. As Filomeno's tale illustrates, *Concierto barroco* is composed of stories that are *retold*.

Lo irónico es que la cita, no detectada por Webb, salga del texto más canónico de las letras hispánicas, donde, por cierto, asistimos a una pugna entre oralidad y *literacy*. A un nivel aún más profundo, la cita constituye una meditación sobre el poder de la imaginación y la ilusión ficcional. Roberto González Echevarría demostró brillantemente en "*Don Quijote: visión y mirada*" (2000: 120) que esta fórmula geométrica y el engaño del retablo es cuestión de perspectiva: "El relator tiene que meterse por "curvas y transversales" para crear la ilusión y suspender la atención y la mirada de los espectadores, de la misma manera que el retablo abusa de la geometría para reproducir la acción". Así, prosigue, ilustra la poética de Cervantes (¿Carpentier?) que consiste en presentar "imágenes dispares y en apariencia no convergentes" que se superponen "en un orden creado por la imaginación que logra superar las diferencias espaciales y temporales sin abolirlas" (*Ibidem*, 2000: 122).

El tercer capítulo de *Concierto barroco* se ubica en España, más precisamente en Madrid y luego en Barcelona. Se trata de una evocación casi hecha enteramente a partir de retazos literarios del Siglo de Oro español, algo anterior a la época recreada en el libro (inicio del siglo XVIII). El ambiente madrileño respira la picaresca. Se puede colegir, por ejemplo, de la aversión del mexicano a las berzas, alubias y albóndigas de España, comida típica de los pícaros. Las prostitutas Filis, Lucinda, Cloris llevan nombres de mujeres cantadas por Lope de Vega, Cervantes o Quevedo. Se alude a las comedias cervantinas de "bobos y vizcaínos, cuyos entremeses se acompañaban de músicas" (Carpentier, 1983-1994, IV: 162). En su recorrido de Madrid a Barcelona

El mexicano [trató] de entretener a su criado con el cuento de un hidalgo loco que había andado por estas regiones y que, en una ocasión, había creído que unos molinos ("como aquel que ves allá...") eran gigantes. Filomeno afirmó que tales molinos en nada parecían gigantes, y que para gigantes de verdad había unos, en África, tan grandes y poderosos, que jugaban a su antojo con rayos y terremotos... (*Ibidem*, IV: 164).

El paisaje manchego, la tierra de Don Quijote, provoca la referencia a la conocida historia de los molinos opuesta a lo fabuloso (¿real maravilloso?) de los

gigantes africanos. Aquí también Cervantes es releído desde un punto de vista americano, en este caso afrocubano. Esta transición de Madrid a Barcelona en clave cervantina va preparando el terreno para la descripción de la entrada en Barcelona, que se corresponde casi literalmente con la entrada de Don Quijote en Barcelona (capítulo 61 de la Segunda Parte del *Quijote*), remisión ya detectada por Klaus Müller-Bergh. Reproduzco a continuación el texto del *Quijote*, indicando las omisiones de *Concierto barroco* entre corchetes y las sustituciones y adiciones de *Concierto barroco* entre paréntesis:

alegraron (alegrándose) [también] el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles, “[trapa, trapa,] aparta, aparta!” de corredores, que, [al parecer,] de la ciudad salían. [Dió lugar la aurora al sol, que un rostro mayor que el de una rodela, por el más bajo horizonte poco a poco se iba levantando.

Tendieron Don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces de ellos no visto; parecióles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera que en La Mancha habían visto;] vieron (Vieron) las galeras (naves) que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron (descubrían) llenas de flámulas y gallardetes (,) que tremolaban al viento (,) y besaban y barrían el agua [dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos.

Comenzaron a moverse y a hacer modo de escaramuza por las sosegadas aguas, correspondiéndoles casi al mismo modo infinitos caballeros que de la ciudad sobre hermosos caballos y con vistosas libreas salían. Los soldados de las galeras disparaban infinita artillería, a quien respondían los que estaban en las murallas y fuertes de la ciudad, y la artillería gruesa con espanto estruendo rompía los vientos, a quien respondían los cañones de crujía de galeras.] El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, [sólo tal vez el turbio del humo de la artillería,] parece que iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes. [No podía imaginar Sancho cómo pudiesen tener tantos pies aquellos bultos que por el mar se movían.] (Cervantes, 1998: 1130-1131; Carpentier, 1983-1994, IV: 165)¹⁴.

La superposición de los dos textos revela que se han omitido las referencias a la artillería y a los dos protagonistas del texto cervantino, lo que contribuye a la perfecta integración en el hipertexto de un fragmento del hipotexto sólo señalado

¹⁴ Encontramos una especie de pastiche de esta entrada de Barcelona (y de las descripciones cervantinas y caballerescas) en *El arpa y la sombra* cuando Colón hace su entrada en Sevilla después del primer viaje: “Con albricias y alegrías, estandartes y campanas, cumplidos de altura y admiración en balcones, músicas de órgano, trompetas de heraldos, bullicio de Corpus, estrépito de albugues, zampoñas y chirimías, me recibió la sin par Sevilla, tal príncipe vencedor tras de larga guerra, en la magnificencia de sus luces de abril” (Carpentier, 1983-1994, IV: 317).

por las palabras arcaicas. Como advirtió James D. Fernández, la elección de Barcelona también puede apuntar al Nuevo Mundo. Barcelona representa la puerta al Mediterráneo, una apertura quizá a Nuevos Mundos. De ahí que Filomeno tal vez se imagine que Roma sea como La Habana y se sitúe “a orillas del océano, con un buen cinturón de arrecifes para protegerla de los ciclones” (Carpentier, 1983-1994, IV: 165). James D. Fernández también interpreta la llegada a Barcelona, el punto final en las andanzas de Don Quijote, como una ruptura de estructuras anticuadas, la entrada en la modernidad. Lo refleja acaso la frase que sigue a la cita no marcada: “Parecen hormigas –decía el Amo, mirando a los muelles desde la cubierta del barco que mañana navegaría hacia Italia. Si los dejas, levantarán edificios tan altos que rascarán las nubes” (*Ibidem*, IV: 165). La modernidad se expresa mediante los rascacielos, el primero de toda una serie de anacronismos que se multiplicarán en los demás capítulos.

Después de la evocación pictórica (Müller-Bergh) del carnaval veneciano (capítulo 4) y la intertextualidad musical omnipresente en el concierto barroco en el Ospedale della Pietà (capítulo 5), se combina en el capítulo 6 una discusión sobre la originalidad en la música con referencias más bien macabras a Shakespeare (*Hamlet*, *Titus Andronicus*, *Othello*). El capítulo siete gira alrededor del ensayo general de una ópera de Vivaldi sobre *Montezuma* (1733), basada en la crónica *Historia de la Conquista de México*, de Mosén Antonio de Solís, que fue adaptada por el libretista Alvise Giusti. La intriga resulta muy enredada y no se corresponde en muchos puntos con la verdad histórica. Hay escamoteos de personajes, como de la Malinche o Guatimozín. Se transforman nombres, por ejemplo, el de Huitzilopochtli, convertido en Uchilobos, ya que nadie es capaz de cantar ese “trabalenguas” al decir de Vivaldi (*Ibidem*, IV: 192). La ópera termina en un final feliz, ya que los mexicanos se someten a la verdadera Religión, hay boda entre españoles y mexicanos, etcétera. El Amo lo califica de “mojiganga mexicana” (*Ibidem*, IV: 193) y al constatar que Teuhtil, un general de Montezuma, se ha convertido en “hembra” en la ópera, exclama: “Pero esto es grandísimo disparate” (*Ibidem*, IV: 186). Se corresponde casi con la observación emitida por Don Quijote en el Retablo de Maese Pedro: “y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un *gran disparate*” (Cervantes, 1998: 850; subrayado mío). Aquí también la atribución de la cita es de alguna manera sugerida por el mismo Carpentier. En *El recurso del método* leemos: “(Esto de la *carrera* –diplomática, se entiende– se me asocia al calificativo de “gran disparate” dado por Don Quijote a un romance de caballería mal presentado en retablo de títeres. Para todo latinoamericano de mi generación, la *carrera* es prebenda de poco trabajo y mucho gozo, en embajadas con escenografía de gran ópera)” (Carpentier, 1983-1994, VI: 290)¹⁵. Por si aún

¹⁵ No obsta que el sintagma “grandísimo disparate” también se encuentre en *El coloquio de los perros*: “Mira, Berganza, grandísimo disparate sería creer que la Camacha mudase los hombres en bestias y que el sacristán en forma de jumento le sirviese los años que dicen que la sirvió” (Cervantes, 1983: III: 304). Dicho

hubiera dudas sobre la conexión cervantina, el decorado de la ópera le recuerda al Amo mexicano “el tornasol de flámulas y gallardetes que hubiese contemplado, cierto día en Barcelona, con esa encendida selva de velámenes y estandartes que, sobre proas de naves, alegraban el lado derecho del escenario” (*Ibidem*, IV: 185). En el octavo capítulo, después del ensayo general de la ópera, comenta el Amo mexicano, ya calificado de indiano, a su criado Filomeno: “De haber sido el Quijote del Retablo de Maese Pedro, habría arremetido, a lanza y adarga, contra las gentes mías, de cota y morrión” (*Ibidem*, IV: 197-198). En cuanto a la interpretación de este conocido fragmento del *Quijote*¹⁶, se plantea, por una parte, el problema de la confusión de la ficción y de la realidad más bien histórica (el uso de las campanas inconcebible en un contexto moro), a lo que replica maese Pedro que las “comedias” se caracterizan por “mil impropiedades y disparates” (Cervantes, 1998: 850).

Se evoca, por consiguiente, el problema de la mimesis, la oposición entre ilusión poética y verdad histórica. Por otra parte, Don Quijote toma a los seres ficticios (los títeres) por “vivos”, a causa de su locura, que consiste en considerarse como caballero andante y por tanto como desfacedor de entuertos¹⁷. En *Concierto barroco* el Amo no confunde a los seres “vivos” y ficticios, ya que no interviene “físicamente”, a diferencia de Don Quijote, mientras que, aún más que Don Quijote, el Amo se niega a aceptar los cambios introducidos en la historia a causa de la “ilusión poética” defendida por Vivaldi (Carpentier, 1983-1994, IV: 193). Vivaldi arguye que la historia de América no es grande ni respetable, ya que es “fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas” (*Ibidem*, IV: 194). Asistiendo a la ópera, el Amo toma conciencia de su americanidad, rechaza la aplicación de un modelo europeo al mundo americano –y por esta razón habría arremetido contra las gentes suyas– y reivindica este carácter fabuloso, real maravilloso, de América. De ahí que diga a su criado Filomeno: “De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes de *acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso” (*Ibidem*, IV: 198). Mediante la referencia al Retablo de Maese Pedro, Cervantes es asociado aquí también con lo real maravilloso e inspira toda una reflexión metaliteraria sobre la relación entre ficción y realidad. A la vez, se sugiere el valor catártico de una obra de teatro/ópera. La escena evocada en el capítulo 7 constituye,

sea de paso, “disparate” es el término usado por Cervantes para indicar una transgresión de la verosimilitud, por lo que se vuelve a entablar el diálogo entre las poéticas de ambos autores, tema que no me es posible desarrollar en profundidad ahora.

¹⁶ Carpentier escribió igualmente sobre la composición de Manuel de Falla en “*El retablo de Don Manuel*” (12-12-1953, Carpentier, 1980, II: 86-88) y en “*Manuel de Falla en París*” (Carpentier, 1983-1994, IX: 251-254).

¹⁷ Véase, por ejemplo, Haley (1980: 278): “En su imaginación, los títeres se convierten no ya en entes históricos, sino en seres vivos”.

pues, una variación sobre el Retablo de Maese Pedro en la forma y en la temática, con ampliaciones, atenuaciones y adiciones de un tema fundamental en Carpentier, la América fabulosa, real maravillosa.

***El arpa y la sombra* (1979)**

El texto quizá más estudiado en relación a Cervantes es *El arpa y la sombra*, novela sobre Colón. En la primera parte que evoca a Mastaï, el futuro papa Pío IX que intentó iniciar un proceso de canonización de Colón, los intertextos ambientan la época (los textos peligrosos de Voltaire y Rousseau) y el lugar (Dante) o refieren a textos sobre Colón (Bloy, el conde Roselly de Lorgues, entre otros). También aparecen referencias españolas –la picaresca– para indicar el estado mísero en que vivía Mastaï. Su viaje por Argentina remite de manera solapada a obras latinoamericanas, como el *Facundo* o *El matadero*. Aunque Mastaï hace un gesto cervantino al sostener “la pluma en suspenso” (IV: 227) antes de firmar la beatificación de Colón. Es sobre todo Colón, protagonista de la segunda parte del libro, quien es releído desde una perspectiva cervantina. Por eso una cita debidamente entrecomillada al final de la primera parte prepara una de las pistas de lectura de la segunda parte. El inicio del discurso a los cabreros clausura la primera parte de *El arpa y la sombra*:

[Colón] había conocido en vida los misterios de un *más allá* geográfico, ignorado aunque sentido por los hombres desde “la dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados” –dichosa edad y siglos dichosos evocados por don Quijote en su discurso a los cabreros” (Carpentier, 19883-1994, IV: 251).

Esta imagen de tierra utópica, esta visión edénica del continente (Tineo) que Carpentier retoma de Hesíodo (y será mencionada también en la póstuma *Verídica historia*), será desarrollada y desconstruida en la segunda parte. El Almirante reconsidera entonces su empresa de ir a América desde su lecho de muerte. Glosa sus propios textos e invoca un sinnúmero de fuentes (Séneca, Marco Polo, Isidoro de Sevilla...) que sustentaron su proyecto de cruzar el Océano. Reiteradamente, a su (re)presentación montada ante varios monarcas para pedir ayuda la llama un “Tinglado de Maravillas” (*Ibidem*, IV: 276, 277, 278, 280, 281, 289) o un “Retablo de Maravillas” (*Ibidem*, IV: 285, 319, 341). Este leitmotiv permite a Aníbal González subrayar el carácter teatral –tan presente en toda la obra de Carpentier– que adquiere la empresa de ir a América. Lo relaciona con *El Retablo de las Maravillas*, donde Chanfalla les hace creer a los espectadores que ven cosas en el retablo, que de hecho es un espacio vacío, y lo vincula con la contrapartida de esta obra, que es el ya mencionado Retablo del Maese Pedro. De esta forma, toda la empresa de ir a América se inscribe bajo el signo del embuste y de la teatralidad, tal como se expresa muy claramente en la última mención de la cita/leitmotiv donde se juntan las remisiones a ambas obras cervantinas:

cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antrúejos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria [...], llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujamán de retablo al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas. (*Ibidem*, IV: 341)

Colón es un ente ficticio y ficcionalizado, lo que se desprende también de una comparación que se introduce casi al final de la novela en la parte muy teatral¹⁸ que evoca el proceso de canonización de Colón. Colón es “como los magnánimos varones de la Andante Caballería [¿y que fui yo, sino un Andante Caballero del Mar?]” (*Ibidem*, IV: 371). Se repite la idea muy difundida de que el descubridor-conquistador, Colón, no hizo sino aplicar (de manera anacrónica) el código de los caballeros andantes¹⁹. De hecho, la idea de que muchos personajes son embusteros, nuevos Gineses de Pasamonte, nuevos fabuladores, ya aparece en textos anteriores. Para Claire Martin la escena de Juan en Burgos de *El Camino de Santiago* es como un “Retablo de las Maravillas”, un tinglado de apariencias (Martin, 1988: 44). El narrador de *Los pasos perdidos* dice: “son cincuenta cuartillas de mentiras las que voy a vender ahora” (Carpentier, 1983-1994, II: 378). Y el Primer Magistrado es el mentiroso “Picaroon in Power” (Jones). Aparte de la teatralidad y la ficcionalización, ambos hipotextos presentan un cariz sumamente metaliterario. Según Aníbal González, Carpentier vuelve a entablar el diálogo con la teoría de lo real maravilloso mediante la alta frecuencia del vocablo “maravilla”. Lo real maravilloso resulta como negado, se revela también como una ficción en *El arpa y la sombra*: “lo maravilloso” se asocia sin ambages al engaño colombino” (Aníbal González, 1993: 491). González añade que, de esta manera, la noción de autor y autoridad se convierte en algo que es a la vez falso y verdadero. González Echevarría va aún más lejos y advierte que hay resonancias de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* en *El arpa y la sombra*, dos obras de despedida: “El origen de América en la mente del Colón ficticio –en realidad no hay otro– de Carpentier es el ámbito decididamente imaginario del *Persiles*; el mundo de aventuras, encuentros y desencuentros de la novela bizantina” (1991: 131)²⁰. Insiste en la relación entre

¹⁸ Por esta razón Carpentier puede comparar la última parte con un sainete (Carpentier, 1983-1994, XIII: 239) y de hecho también comparte muchos rasgos con un auto sacramental.

¹⁹ Ya he dicho que Carpentier se refiere a esta manida equiparación en *La aprendiz de bruja*. Reaparece de manera lúdica en *Derecho de asilo*, donde se hace otro escrutinio en el que el asilado salva a *Tirante el Blanco* leyéndole a la embajadora ciertos fragmentos: “Ese señor [el anterior embajador] estaba desempeñado en demostrar que los Conquistadores de América habían hallado, en estas tierras, todos los prodigios que aparecen en los Romances de Caballería. De ahí, su biblioteca (además): *Amadís de Gaula*, un plomo; *Palmerín de Hircania*, otro plomo; *El caballero Cifar*, dos plomos”. Tomé el tomo de *Tirante el Blanco*. ‘¿Y éste?’ ‘Tres plomos’. ‘Acaso porque nunca entraste en el mundo del personaje llamado Placer de mi Vida’” (*Ibidem*, III: 228).

²⁰ Diana Armas de Wilson comenta que la Isla Bárbara, lugar en que se desarrolla la primera parte del *Persiles*, presenta múltiples semejanzas con el mundo americano: “Aunque supuestamente ubicada en

Colón y Cervantes vinculando de manera anacrónica los orígenes de América y los orígenes de la novela: "The foundation of Latin American literature is a hybrid text written in faulty Spanish, and rewritten by Carpentier, a Menard whose Spanish is not native neither" (González Echevarría, 1999: 10)²¹. Colón, como primer cronista de América Latina, es una proyección de Carpentier, otro creador de ficciones, de manera que "hay una contaminación literaria en el origen de la concepción de América, una especie de circularidad de ficciones que coincide con la ronda de las máscaras carpenterianas" (González Echevarría, 1991: 132).

'Citatis citandis'

Después de haber efectuado esta caminata por la obra de Carpentier, quisiera formular algunas observaciones teniendo en mente mi base teórica al respecto y las conclusiones que ya formulé en mis anteriores estudios intertextuales sobre el autor. En cuanto a los textos citados, a diferencia de lo que suele ocurrir en muchos autores, Carpentier no se limita al *Quijote*. No obstante, los fragmentos extraídos de Cervantes son bastante conocidos, con la excepción de la cita del *Persiles*. Se trata de títulos de obras (*La ilustre fregona*, *El Retablo de las Maravillas...*), expresiones lexicalizadas ("eran las del alba", el inicio del *Quijote*, nombres propios como Monipodio), capítulos emblemáticos ("Retablo de Maese Pedro", "El discurso a los cabreros", "La entrada en Barcelona"). La dimensión teatral de los fragmentos citados apunta a una temática clave en Carpentier (y en Cervantes): el gran teatro del mundo, la esencia y la apariencia, tema también característico de la picaresca. Vemos además que la presencia de Cervantes —siempre citado correctamente— se va acentuando a medida que nos vamos acercando a las últimas obras. Su impronta cuantitativa y en este caso también cualitativa será cada vez más importante. En los textos carpenterianos se ven pocos bordes de las citas, aunque en las últimas obras las mayúsculas, el estilo arcaico, a veces las comillas o la cursiva delatan la presencia de un cuerpo ajeno. Se supone, pues, conocido el intertexto cervantino, de ahí que escasee la atribución, por lo menos en las primeras obras. La mención a veces superflua del nombre de Cervantes en las últimas obras indica que Carpentier desea destacar a uno de sus admirados padres adoptados (y observo de paso la casi ausencia de escritoras citadas por Carpentier).

En cuanto a la funcionalidad de las citas por obra, algunas se encuentran en posiciones estratégicas (exergo, inicio de la vuelta sobre los pasos perdidos, final

alguna parte del Atlántico norte, varias pistas de carácter etnográfico indican que la isla es, en realidad, una distopía americana" (Wilson 2000: 50).

²¹ La relación entre Cervantes y Colón es idea trillada. Pensemos en el inicio de *Cervantes o la crítica de la lectura*, de Carlos Fuentes: "Una vez escuché en España la opinión según la cual Cervantes y Colón serían gemelos espirituales. Ambos murieron sin darse cuenta cabal de la importancia de sus descubrimientos" (Fuentes, 1994: 13).

de un capítulo, leitmotiv...) y contribuyen a corroborar la sólida estructura de la obra, mientras que las citas ya en vías de lexicalización se diluyen en el texto y sirven de guiños jocosos al hipotexto cervantino. Algunas remisiones cervantinas cumplen funciones bastante tradicionales: sirven de caracterización de un personaje (el carácter quijotesco del Amo mexicano o de Colón) o ayudan a crear el marco temporal y espacial en algunos textos (*El camino de Santiago*). En cuanto a la función de Cervantes respecto a la obra carpenteriana en su totalidad, el escritor español pertenece al paradigma de los admirados autores fundacionales, muy presentes en la obra de Carpentier. Este se deleita en ostentar sus (simulacros de) raíces a las que se empeña en aferrarse. Pero al igual que ocurre con muchos autores fundacionales en Carpentier, aquí también he demostrado que Cervantes es releído en clave americana. De esta manera Cervantes se convierte en un autor *in-between*, a imagen y semejanza del mismo Carpentier. Baste con recordar las palabras que Carpentier dedicara a Cervantes: "No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que don Quijote de La Mancha [...]. Pronto conocido en toda Europa, Don Quijote cruzó el océano para mostrarse a todo lo largo y ancho del Nuevo Mundo. Y, por encima de luchas y vicisitudes, sobrevolando los antagonismos históricos, siguió transitando sin trabas por las tierras de América" (Carpentier, 1983-1994, XIII: 333).

Lo que más llama la atención en las citas cervantinas, y las distingue de muchas otras remisiones que estudié en Carpentier, es su impacto metaliterario y su pertinencia para la obra carpenteriana en profundidad. El fundador de la novela española constituye la base para la reflexión sobre el acto escritural, tanto en relación con la teoría de lo real maravilloso como en relación con la esencia de la poética carpenteriana, la escritura como impostura. Esta constatación me obligaría casi inevitablemente a considerar a Cervantes dentro de la importancia del intertexto aurisecular en Carpentier. La "dramática, religiosa, inconformista herencia española" (Carpentier, 1989: 12); Lope, la picaresca; Gracián ("interlocutor permanente", Fernández Ariza, 1997: 179); Calderón, son omnipresentes en lo más profundo de los escritos del cubano, enfoque sobre el que volverán otros "autores del futuro" (Carpentier, 1997b: 153).

ANEXO

Esquema de análisis: sintaxis de la cita literaria

Eje/Textos	Hipertexto -> Hipotexto	Hipertexto <- Hipotexto
Paradigmático	Indicadores Comillas Sangrado Cursiva ... Marcas Diferencia diastrática Diferencia estilística...	Transformaciones Sustitución Permutación Adición Omisión Repetición
Sintagmático	Microcontexto Desviaciones Atribución Integración Sintáctica Semántica Narratológica Citativa Macrocontexto Frecuencia	Contexto (ctx) "normal" Contexto con "desviaciones" < :ctx reducido > :más de un ctx. =0: ctx. cero ->: ctx.tiende hacia cero

Bibliografía

- Armas, Frederick A. de (1978), "Lope de Vega y Carpentier", Mátyás Horányi (ed.), *Actas del simposio internacional de estudios hispánicos*, Budapest, 18-19 de agosto de 1976, Budapest, Editorial de la Academia de Ciencias de Hungría: 363-373.
- (1981), "Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo*", *Hispanic Review*, 49, 3 (summer): 297-316.
- Benítez Rojo, Antonio (1983), "El Camino de Santiago, de Alejo Carpentier, y el Canon *Perpetuus*, de Juan Sebastian Bach: paralelismo estructural", *Revista Iberoamericana*, 123-124 (abril-septiembre): 293-322.
- Blanco Padilla, Nilda (1999), "Cervantes en *El reino de este mundo*", *Revista de la Biblioteca José Martí*, 90, 4 (octubre-diciembre): 28-44.
- Campuzano, Luisa (1990), "Cervantes y Carpentier", Discurso de Ingreso a la Academia Cubana de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española, 23 de abril, documento facilitado por la autora.
- (1988), 'Del donoso y grande escrutinio realizado por el Ilustre Académico en la Biblioteca del Primer Magistrado', *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana, Letras Cubanas, 169-179.
- Carpentier, Alejo (1983-1994), *Obras Completas*, México, Siglo XXI, XVI volúmenes [indicado mediante cifra romana del volumen en el texto].
- (1980), *Ese músico que llevo dentro*, La Habana, Letras Cubanas, 3 vols.
- (1989), "Tristán e Isolda en tierra firme", *Casa de las Américas*, XXX, 177 (diciembre): 4-26
- (1997a), *Letra y Solfa. Literatura. Libros*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1997b), *Letra y Solfa. Literatura. Autores*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1998), *La consagración de la primavera*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia.
- Artículos consultados en la Biblioteca José Martí correspondientes a *Letra y Solfa* (LS-JM)
- Manuscrito de *El camino de Santiago* (MS)
- Cervantes, Miguel de (1983), *Novelas ejemplares*, edición de Juan-Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 3 vols.
- (1998), *Don Quijote de La Mancha*, edición de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 2 vols.
- (2002), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.

- Collard, P, De Maeseneer, R. (eds.), "En el centenario de Alejo Carpentier", número monográfico de *Foro Hispánico*, 25 (2004): 55-67.
- Chiampi, Irleamar (1983), *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Avila.
- Claes, Paul, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1988.
- Compagnon, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- De Maeseneer, Rita (1992), *Alejo Carpentier, 'La consagración de la primavera': una in-cita-ción*, tesis no publicada, Gante.
- (1993), "La cita: propuesta de análisis a partir de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", en Juana Arancibia (ed.), *Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires, Vinciguerra: 59-69.
- (1995), "Cervantes y Carpentier: una relectura múltiple", en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas (4-8 abril 1994)*, Napoli, Società Editrice Intercontinentale Gallo: 817-830.
- (2003a), *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Droz, Genève, Romanica Gandensia XXXI.
- (2003b), "Cavilaciones gastrocríticas sobre *Los pasos perdidos*", en Carmen Vásquez (ed.), *Alejo Carpentier et 'Los pasos perdidos'*, Paris, Indigo & Côté-femmes Editions: 171-186.
- Fernández Ariza, Guadalupe (1997), *Alejo Carpentier. Ante el espejo del barroco*, Roma, Bulzoni.
- (2004), "La creación imaginaria de Alejo Carpentier desde el canon cervantino", en Patrick Collard, Rita De Maeseneer (eds.), "En el centenario de Alejo Carpentier", *Foro hispánico*, 25, de próxima publicación.
- Fernández, James D. (1994), "The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World", *PMLA*, 109, 5: 969-981.
- Fuentes, Carlos (1994), *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Galván, Fernando, "Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett", en M.Bengoechea, R. Sola (eds.), *Intertextuality/ Intertextualidad*, Alcalá, Universidad de Alcalá: 35-77.
- Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- González, Aníbal (1993), "Ética y teatralidad: *El Retablo de las Maravillas*, de Cervantes, y *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier", *La Torre*, VII, 27-28: 485-502.
- González Echevarría, Roberto (1977), *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*, Ithaca-London, Cornell University Press.

- (1991), “Últimos viajes del peregrino”, *Revista Iberoamericana*, 154 (enero-marzo): 119-134.
- (1999), “Cervantes and the modern Latin American Narrative”, *Ciberletras*, august: 1-15 http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_07.htm, fecha de consulta 27/01/04.
- (2000), “*Don Quijote*: visión y mirada”, en Georgina Dopico Black, Roberto González Echevarría (coords.), *En un lugar de La Mancha: estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, Salamanca, Ediciones Almar: 109-122.
- Haley, George (1980), “El narrador en *Don Quijote*: El retablo de Maese Pedro”, en Haley (ed.), *El ‘Quijote’ de Cervantes*, Madrid, Taurus: 269-287.
- Jones, Julie (1983), “The Picaroon in Power: Alejo Carpentier’s *El recurso del método*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VII, 2 (invierno): 263-271.
- Kristeva, Julia (1985), *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- Magnarelli, Sharon (1974), “*El Camino de Santiago*, de Alejo Carpentier, y la Picaresca”, *Revista Iberoamericana*, 86 (enero-marzo): 65-86.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1982), *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI.
- Martin, Claire Emilie (1988), *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias: orígenes de una escritura americana*, Ph. D. Yale University, Michigan, Ann Arbor.
- Menton, Seymour (1998), *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mesa Falcón, Yoel (¿1985?), “Las referencias literarias en *Concierto barroco*: valor y función”, *Letras Cubanas*, 18: 76-96.
- Morell, Hortensia R. (1983), “Contextos musicales en *Concierto barroco*”, *Revista Iberoamericana*, 123-124 (abril-septiembre): 335-350.
- Müller-Bergh, Klaus (1975), “Sentido y Color de *Concierto barroco*”, *Revista Iberoamericana*, XLI, 92-93 (julio-diciembre): 445-464.
- Padura Fuentes, Leonardo (1994), *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, Letras Cubanas, La Habana.
- Plett, Heinrich (1991), *Intertextuality*, Berlin, De Gruyter.
- Tineo, Gabriela, “Variación cubana. Las tierras del mar Caribe en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier”, <http://www.denison.edu/istmo/articulos/variacion.html>, fecha de consulta: 4/04/2003.
- Velazco, Salvador (1991), “Los umbrales de *El reino de este mundo*”, *Mester XX*, 1 (spring): 23-36.

- Wakefield, Steve (2003), *Returning Meduza's Gaze. Baroque Intertext in Alejo Carpentier*, Diss. University of South Wales, Australia.
- Webb, Barbara J. (1992), *Myth and History in Caribbean Fiction. Alejo Carpentier, Wilson Harris and Edouard Glissant*, Amherst, The University of Massachusetts Press.
- Williamson, Edwin (1994), *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence*, London-Madrid, Tamesis.
- Wilson, Diana de Armas (2000), *Cervantes, the Novel and the New World*, Oxford: Oxford University Press.



Calderón, Carpentier y la cosmografía barroca

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

Yale University (U.S.A.)

*En las constelaciones Pitágoras leía,
Yo en las constelaciones pitagóricas leo.*
(Rubén Darío, "En las constelaciones"¹).

1

Calderón y Carpentier fueron escritores de sistema y de sistemas. Quiero decir que las obras de ambos poseen una armonía interna hecha de repeticiones y simetrías a todo nivel, desde los argumentos a los personajes y los giros retóricos y poéticos. Los dos poseyeron, en fin, poéticas propias volcadas y hasta cerradas en sí mismas, que alcanzan forma y significado mediante una red de correlaciones en su interior que, a su vez, alude a sistemas externos, sugiriendo siempre, así, una estructura alegórica –teología, historia sagrada en Calderón, historia universal, filosofía, astrología y cábala en Carpentier–. Es esta característica, central en Calderón y Carpentier, la que hace que sus obras reflejen de lo real no lo pasajero o contingente, sino los conceptos más abarcadores y determinantes de las épocas en que surgen, muy en especial la cosmología, la forma y funcionamiento del

¹ *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 1, 157.

universo². Ambos escribieron, además, en momentos en que la inteligencia del cosmos y su relación con el conocimiento, en el más amplio sentido, sufrían transformaciones radicales que afectaban las bases mismas de la cultura, inclusive los conceptos del ser, de la historia, del espacio y el tiempo, y hasta la idea de Dios. Esos cambios están cifrados en el origen más profundo de las obras de Calderón y Carpentier e informan su relación con el medio artístico en que surgen: el Barroco, en el caso del primero, y lo que ha venido a llamarse el Neobarroco en el del segundo³. El vértice donde se intersectan sus poéticas es ese punto donde el espacio terrestre se cruza con lo que Lezama llamaba “lo estelar”. Es lo que yo

² La tendencia a la alegoría también los hizo a ambos objeto de crítica y es una de las razones por las que la Generación del 27 no recuperó a Calderón de la misma manera que lo hizo con Góngora. La alegoría se ve, desde el Romanticismo, como algo abstracto, intelectual, por oposición al símbolo, que se supone más próximo a la conciencia del artista y a lo que éste representa. Alexander A. Parker, en su estudio ya clásico, defiende la validez estética del drama alegórico de Calderón y el carácter popular de sus autos sacramentales, lo cual demostraba que, lejos de ser de un cultismo inaccesible, eran escritos para el pueblo, que era su público durante las fiestas del Corpus. Ver su *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to his Autos sacramentales*, Oxford, The Dolphin Book, 1968. La crítica a Carpentier por la tendencia intelectualizante de su obra se remonta a ensayos de Juan Marinello de los años treinta y ha seguido hasta el presente. Me ocupo del tema en un trabajo a algunas de cuyas ideas regreso aquí: “Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier”, *Cuadernos Americanos* (México), n° 228, 1 (1980), pp. 200-220. Fue reproducido parcialmente en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Época Contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, 3, pp. 374-378, y en su totalidad en mi *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*, Madrid, Porrúa, 1983, pp. 43-68. El tema de la distinción entre alegoría y símbolo fue analizado de forma brillante por Paul de Man en su “The Rhetoric of Temporality,” *Interpretation: Theory and Practice*, ed. Charles S. Singleton, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1969, pp. 173-209. De Man demuestra que, frente al símbolo visto en términos románticos como una apoteosis atemporal que junta el referente con el lenguaje, la alegoría, al presentar siempre un desfase entre signo y significado introduce la temporalidad y con ésta la ironía. El denso análisis de Walter Benjamin sobre el teatro trágico alemán del siglo XVII lo lleva a hacer penetrantes observaciones sobre la alegoría, a veces aludiendo a Calderón. Todavía influido por la acogida que los románticos alemanes dieron a Calderón, Benjamin ve la alegoría en éste como una armonía trascendental y plenitud de sentido garantizadas por la maciza ideología católica de la España del XVII, mientras que en los dramaturgos alemanes que estudia, la alegoría revela más bien una carencia de sentido a la que suple el exceso en la representación. El concepto de alegoría benjaminiano, con claras reminiscencias hebreas (dualidad mesías-Dios, signo cabalístico-significado oculto), se adapta mejor a la obra de Carpentier. Ver *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963 /original de 1928. He tenido acceso a esta obra en inglés: *The Origin of German Tragic Drama*, Londres, NLB, 1977.

³ Ver mi *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*, Durham, Duke University Press, 1993, versión española *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid, Editorial Colibrí, 1999. Sigo y me desvío en este trabajo de lo propuesto por Severo Sarduy en *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, con respecto a la influencia de la cosmología en el Barroco y el Neo-barroco. Sarduy da énfasis al tema de la perspectiva y al descentramiento, que causaría, en el Barroco, la aparición de la figura de la elipse (órbita de los planetas), que él relaciona con la elisión de uno de los centros de los círculos que conforman la figura, que luego pasa a conectar con la represión, en términos freudo-lacanianos. Propongo, siguiendo a Helmut A. Hatzfeld y otros, que es el surgimiento del infinito, y su impacto en la forma artística, lo determinante en el Barroco y el Neo-barroco. Ver de Hatzfeld “Baroque Style: Ideology and the Arts,” *Bucknell Review*, 7, n° 2 (1957), pp. 71-79. Hay una exposición más pausada y completa en el capítulo cuatro de sus *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 107-124. Hatzfeld hace énfasis no sólo en el infinito sino también en el tema de la muerte y la eternidad, tan caros al Barroco. A mi entender, la muerte es la versión íntima, individual y angustiada de la sensación que provoca la carencia de límites mensurables en el tiempo y el espacio, no simplemente la recuperación de un tópico medieval, y pienso en el bello verso de Shakespeare: “Death dateless night”.

llamo la “cosmografía barroca,” recordando a ese Cosmógrafo Mayor que fue don Carlos de Sigüenza y Góngora.

Como Hesíodo, Ovidio, Dante, Milton o Blake, Calderón fue un poeta cósmico; supo atenerse al consejo de su maestro Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, haciendo que sus comedias, y por supuesto sus autos sacramentales, abarcaran toda la historia humana “hasta el final juicio desde el Génesis”⁴. Abarcan, además, todo el espacio terrestre y sideral conocido. Estas totalidades, que para su época no son ya realmente tales, están presentes no sólo en los argumentos de sus obras de carácter religioso o filosófico, sino en cada verso, en cada figura, en cada acción de los personajes. Todo está relacionado en su sistema, que es un simulacro en miniatura de la máquina del universo. Despliegan sus obras vastas visiones del cosmos, como en *El gran teatro del mundo*, y de la geografía, la clásica igual que la nueva surgida tras el descubrimiento de América, como en *La aurora en Copacabana*. Es un espacio elástico, en el cual Polonia puede tener mar, como en *La vida es sueño*; una geografía que es también una geología aún en los estertores de la creación, en que luchan y se alían los cuatro elementos y sus derivados⁵. Astrología, astronomía, geología, teología, códigos para leer el destino de la humanidad; poesía cifrada por la alegoría.

La obra de Carpentier, por su parte, también se extiende por dilatados períodos históricos y vastas geografías, que se ensamblan y articulan en configuraciones cósmicas, a veces en textos tan breves –sus relatos– como los autos calderonianos, a los cuales se asemejan, además, por su factura alegórica (sabemos que, en su primera versión, *El Camino de Santiago* tenía el subtítulo de “auto sacramental”). Así sucede, por ejemplo, en *Semejante a la noche*, en que un mismo personaje –figura alegórica del Hombre– vive en seis momentos históricos que comprenden más de veinte siglos⁶. Pero no es sólo en los relatos incluidos en *Guerra del tiempo*, volumen de título tan cósmico, donde Carpentier manipula anchas extensiones de tiempo y espacio en conjunciones inusitadas de lo terrestre y lo estelar que escapan a los sentidos más inmediatos y al sentido más común. *Concierto barroco* establece un contrapunto entre los siglos XVIII y XX y entre Europa y el Nuevo Mundo. En *Los pasos perdidos* el protagonista-narrador vive en el siglo XX, pero atraviesa regiones que alcanzan el paleolítico, pasando por la Edad Media y la antigüedad clásica, en un viaje que contrapone Norte y Sur. En *El siglo de las luces*, como

⁴ *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, verso 208, p. 293.

⁵ Ver el clásico ensayo de Edward M. Wilson, “Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón”, recogido en Roberto González Echevarría y Manuel Durán (eds.), *Calderón ante la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, tomo I, pp. 277-299, 2 vols. El original de Wilson es de 1936.

⁶ Ver mi “*Semejante a la noche*, de Alejo Carpentier: historia y ficción”, *Modern Language Notes*, 87 (1972), pp. 272-285. Reproducido en *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, ed. Klaus Müller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pp. 172-192. Versión actualizada en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. Enrique Pupo-Walker, Madrid, Castalia, 1995, pp. 261-283.

una vez propuse, se articula una especie de retruécano histórico o proporción que podría expresarse escuetamente así: el Imperio Bizantino es al Romano lo que el Nuevo Mundo a Europa⁷. Y así sucesivamente.

Esta predilección cósmica en Calderón y Carpentier tiene un origen común en ambos y un efecto similar. El efecto es la tendencia alegórica y el origen es la visión cosmológica de la época en que cada uno escribe. Lo alegórico, lo abstracto codificado, es efecto de las nuevas dimensiones del universo que la ciencia descubre y respuesta a las teorías o conceptos cosmológicos de sus épocas respectivas. El denominador común en los dos es la irrupción del infinito que provoca el terror de lo informe, de lo sin forma y sentido, de lo inasible e inexpresable, además de una sensación de desorientación y vértigo. Es el reto de lo que no tiene límites espaciales y temporales y a lo que hay que poner signos –puertas al campo– estables, fijos. Esto es lo que la alegoría suministra mediante un salto atrás a la Edad Media típico del Barroco (es ya prácticamente un tópico que el Barroco recupera aspectos pre-renacentistas⁸). El problema fundamental que asedia a los personajes calderonianos y carpenterianos, cogidos en medio de un espacio-tiempo inconmensurable, es la relación entre el ser y la geografía, o, en términos más abstractos, entre la ontología y la geometría (en su origen también medida de la tierra, geometría); el juego entre el ser y el estar. Saber quién se es depende de saber dónde se está y dónde se quiere estar. Esto último motiva el peregrinaje, el viaje hacia La Meca, Roma o Santiago, hacia el lugar en el espacio dotado y dotador de sentido; figura alegórica del final y de la meta, del blanco como diana. Ese movimiento y esas formas configuran la cosmografía barroca en Calderón y neobarroca en Carpentier.

2

La ciencia es flor del tiempo.

(Rubén Darío, "Coloquio de los centauros")⁹

Calderón escribe a la sombra, o mejor, en el *chiaroscuro* de la ciencia barroca, producto del choque entre los nuevos descubrimientos sobre el orden y

⁷ En "Socrates Among the Weeds: Blacks and History in Carpentier's *El siglo de las luces*", *The Massachusetts Review*, 24, n° 3 (1984), pp. 545-561. Versión revisada en *Voices from Under: Black Narrative in Latin American and the Caribbean*, ed. William Luis, Westport, Greenwood Press, 1984, pp. 33-53. En español, "Sócrates yerbero: Los negros y la historia en *El siglo de las luces*", *Filología* (Universidad de Buenos Aires), año 22, n° 2 (1987), pp. 75-99. Recogido en *La prole de Celestina*, op. cit.

⁸ Escribe José J. Arrom: "Hoy se está generalmente de acuerdo en que el Barroco fue en Europa un clima artístico creado por el clima espiritual de la Contrarreforma. Ese clima actuó como oscura fuerza que impulsaba a regresar a lo que se era antes de la irrupción del Renacimiento, a saltar atrás en busca de terrenos que por no haber sido removidos parecían más seguros. En este salto hacia el pasado, el hombre europeo, circunscrito al paisaje limitado por su historia, fue a caer en corrientes estéticamente afines al gótico y espiritualmente al Medioevo". Ver su *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas: ensayo de un método*, 2ª ed., Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 66.

⁹ *Poesías completas*, op. cit., p. 642.

dimensión del universo que se inician con la obra de Copérnico y hacen crisis con las de Képler y Galileo. La ciencia barroca está transida por paradojas irresolubles que marcan profundamente las artes visuales y la literatura. La primera, origen del tópico del desengaño, es que la verdad sobre el funcionamiento del cosmos y la misma naturaleza de lo real no se manifiestan ya a los sentidos, que el verdadero mecanismo del mundo físico sólo se entrega a la mirada pertrechada de instrumentos de observación y conocimiento especializados. La segunda es que, mientras más se sabe, gracias a esos conocimientos y aparatos, se sabe que se sabe menos. Este políptoton mío quiere reflejar lo siguiente: las nuevas teorías y métodos de observación (sobre todo el telescopio) muestran que el universo finito de la ciencia clásica no es tal, que el universo es infinito en extensión y número. Hay no sólo más espacio del que se suponía basándose en la observación empírica limitada a los sentidos y las doctrinas filosóficas y teológicas recibidas, sino también más entes, más especies de animales y plantas. El descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo –estos procesos corren paralelos a la evolución de la ciencia e influyen en su desarrollo– hacen pensar que, si hubo uno, podría haber otros mundos nuevos, tal vez en número infinito, como propuso Giordano Bruno. En las artes plásticas el infinito surge, como es sabido, en la obra de León Battista Alberti sobre la perspectiva, que revolucionó los conceptos del espacio y el tiempo a partir ya del siglo XV¹⁰.

En el ámbito de lengua española, la obra del jesuita José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, publicada en 1590, diez años antes del nacimiento de Calderón, es altamente instructiva al respecto. El libro aparece en la coyuntura en que una ciencia obsoleta pero hegemónica, lucha por sobrevivir ante la presión de otra nueva que socava irrevocablemente sus fundamentos. Los retorcimientos y hasta los excesos de la poética barroca –digamos de Góngora y Calderón a Sor Juana Inés de la Cruz y el mencionado Sigüenza y Góngora– son el producto del progresivo desajuste entre la doctrina y retórica neoescolásticas y el nuevo conocimiento científico. La perla irregular, “barrueca,” de donde parece derivarse el término “barroco”, sería, pues, en contraste con la esfera perfecta de una perla normal, símbolo de esa insuficiencia de la física antigua para dar cuenta de un universo que no se somete a sus formas preconcebidas¹¹. Al nivel poético y del conocimiento común y generalizado podría reducirse todo este proceso a la transición de la astrología a la astronomía, de la pseudociencia poética de la adivinación a la ciencia moderna, que predice los movimientos celestes en base a las matemáticas.

¹⁰ *Della pittura* es de 1435. Ver J.V. Field, *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

¹¹ Sobre la perla y el origen del término “barroco”, ver Lowry Nelson, Jr., *Baroque Lyric Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1961.

En *La vida es sueño*, Basilio, rey astrólogo ufano de su “ciencia”, es derrotado por su hijo Segismundo, aleccionado por su mentor, Clotaldo, y por su observación, retirado en su torre-gruta, de los fenómenos naturales que lo instruyen sobre la conducta humana y del universo:

la política he estudiado
de los brutos enseñado,
advertido de las aves
y de los astros süaves
los círculos he medido:
(Acto I, vv. 214-218)¹²

Toda *La vida es sueño* manifiesta, en tema y estructura, la lucha irresuelta entre concepciones antagónicas del cosmos¹³. No cabe duda de que, por una parte, y como estudió Felipe Picatoste hace más de cien años, Calderón reflejaba con aparente fidelidad la cosmología aristotélico-tolemaica al uso, y su traducción a una poética coherente hecha de lugares comunes comprensibles para su público¹⁴. Era el universo finito hecho de esferas sólidas, pero translúcidas, por las que giraban los astros alrededor de la tierra, que ocupaba el centro. Se trataba de un sistema estable y predecible, como el del zodiaco, cuya representación metafórica era como una esfera armilar poética hecha de un sistema de tropos convencionales.

Otro tanto ocurría con la física del universo, en que los cuatro elementos (tierra, agua, fuego y aire) se combinaban, a veces en sus sub-elementos, para representar la estabilidad o inestabilidad del cosmos, reflejo de las pasiones de los personajes o las pugnas políticas de la trama, como estudió Edward M. Wilson en un memorable ensayo al que ya hice alusión. Este es el universo que Basilio interpreta para tomar sus decisiones políticas:

Esos círculos de nieve,
esos doseles de vidrio
que el sol ilumina a rayos,
que parte la luna a giros,
esos orbes de diamantes,
esos globos cristalinos
que las estrellas adornan
y que campean los signos,
son el estudio mayor
de mis años, son los libros

¹² *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1977, p. 83.

¹³ Aprovecho aquí ideas y a veces párrafos enteros de mi estudio “Los dos finales de *La vida es sueño*: una lectura cervantina”, *Literatura y pensamiento en España. Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*, ed. Francisco La Rubia-Prado, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003, pp. 55-75.

¹⁴ Felipe Picatoste, “Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca”, recogido en *Calderón y la crítica*, pp. 166-248.

donde en papel de diamante,
en cuadernos de zafiros
escribe con líneas de oro,
en caracteres distintos,
el cielo nuestros sucesos,
ya adversos o ya benignos.
(Acto I, vv. 624-39)

Basilio conoce tan perfectamente ese código que es capaz de leerlo rápidamente ("tan veloz," I, 640) y hacer comentarios marginales ("de sus márgenes comento," I, 646) en ese libro sideral que es para él la bóveda celeste. Pero éste es un tomo antiguo, obsoleto, como puede observarse claramente en la cita anterior, con la alusión a todos esos círculos sólidos y transparentes de la cosmología aristotélico-tolemaica, sobre los cuales los astros trazan sus órbitas, los signos de su escritura cósmica. Lo mismo se manifiesta en la descripción que hace Basilio del eclipse solar que acompaña el nacimiento de Segismundo:

el sol, en su sangre tinto,
entraba sañudamente
con la luna en desafío;
y siendo valla la tierra,
los dos faroles divinos
a luz entera luchaban,
ya que no a brazo partido.
(Acto I, vv. 681-87)

El eclipse revela una concepción estrictamente geocéntrica del universo, con la tierra, inmóvil, en el centro de éste y la luna dándole vueltas¹⁵.

Pero lo que *La vida es sueño* dramatiza es, precisamente, el error de Basilio al intentar adivinar el futuro leyendo esos anticuados libros de cosmología, y su derrota y destitución como resultado. Primero desmiente su pronóstico la conversión de Segismundo, que cancela su cumplimiento anterior cuando el príncipe parece corroborarla en su primera y desastrosa aparición en palacio, y después cuando, en la guerra civil que se desata en el último acto, Basilio tiene que rendirse ante su hijo y admitir su error. El poder de predicción de la antigua cosmología, de la astrología, se revela deficiente, no sólo debido al libre albedrío de Segismundo, sino también porque el modelo mecánico del universo no da cuenta cabal del funcionamiento de éste, que no es lineal y limitado, sino circular,

¹⁵ En el universo tolemaico era posible que la tierra se interpusiera entre el sol y la luna, como en efecto hace, pero la clave de estos versos es la palabra "valla". En el idioma de los torneos y las justas, "valla" es la cerca que separa a los dos contrincantes. Escribe Covarrubias: "La tela o pértiga afirmada en tierra con algunos pies, cuya altura viene a dar los pechos del hombre; ésta divide los torneantes en el torneo de a pie, peleando el uno de la una parte y el otro de la otra"; *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1987, p. 991. Si la tierra es la valla es porque es fija e inmóvil.

repetitivo e infinito. Al final no hay uno sino dos reyes; Segismundo y Rosaura, hijos abandonados, se duplican; los incidentes se repiten no por necesidad causal sino por reflejo mutuo o por accidente.

A esto hay que añadir la desorientación de Segismundo, que toma la forma literal del efecto narcótico de la droga que se le administra dos veces para trasladarlo de un lugar a otro: de la torre, perdida en el monte, al palacio, y de éste, de vuelta, a la torre. Cuando despierta en palacio, su confusión espacial es tal que lo hace dudar de su mismo ser:

¿Yo Segismundo no soy?
 Dadme, cielo, desengaño.
 Decidme qué pudo ser
 esto que a mi fantasía
 sucedió mientras dormía,
 que aquí me he llegado a ver.
 (Acto I, vv. 1238-43)

Ese “aquí” no tiene sentido claro, no lo afina ontológicamente, sino, por el contrario, lo confunde. Cuando lo regresan a la torre y despierta, exclama, “Mas, ¡ay de mí ¿dónde estoy?” (v. 2.078), y luego “¿Soy yo por ventura?” (v. 2.082). Una vez más la confusión espacial provoca la ontológica: quién soy depende de saber dónde estoy en un determinado momento. En un espacio-tiempo infinitos es difícil sobreponerse a ambas, encontrar el sentido, el sitio y rumbo que dé sentido. Segismundo lo logra cortando el nudo gordiano de su desconcierto mediante un acto de voluntad. Los errores de Basilio y las vacilaciones de Segismundo se deben a la incertidumbre del propio Calderón, que vive el proceso histórico mediante el cual la cosmología anticuada y su caduco discurso cede ante una nueva que todavía busca su propio lenguaje, su propia poesía.

Porque lo más probable es que, como también detalla Picatoste, Calderón estuviese enterado de las nuevas teorías cosmológicas, pero se valiera de la imaginería anticuada para hacerse comprender y porque ésta todavía apelaba a lo que todo el mundo podía observar con sus propios ojos. Dice Picatoste: “tenemos seguridad de que Calderón conocía el sistema copernicano; y es lo más probable que se expresara en estos términos [tolemaicos] para seguir la costumbre, sometiéndose al imperio de los sentidos, como se hace hoy todavía” (p. 205). Pensaba Picatoste que “respecto a la ciencia contemporánea, [Calderón] conocía seguramente, mejor que otra alguna, la italiana, a la que alude con mucha frecuencia en sus comedias” (p. 179). España no estaba cerrada a la evolución del pensamiento europeo, especialmente el italiano, como Américo Castro comprobó en *El pensamiento de Cervantes*, que es de 1925¹⁶. En la última década del siglo

¹⁶ *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, VI, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1925.

XVI se explicaba a Copérnico en Salamanca y Galileo se sintió tan bien acogido en la Península que hasta contempló trasladarse a España.

Hay atisbos de la nueva cosmología en algunas obras de Calderón, sobre todo en lo referente a los cometas (que iban a ser una de las obsesiones de Sigüenza y Góngora). Estos fueron materia de controversia porque la antigua cosmología los consideraba masas gaseosas que, por supuesto, no podían atravesar las sólidas esferas por las que circulaban los astros, y tenían, además, una conducta errática. Pero el telescopio demostró incontrovertiblemente que los cometas sí atravesaban esas esferas, por otra parte inexistentes, y que sus movimientos eran periódicos, como los de los demás astros. En la comedia de Calderón *La puente de Mantible*, un cometa aparece “desasido/de su fábrica estrellada” (citado por Picatoste, p. 223), lo cual le hace decir a Picatoste que versos como éste “pueden dar motivo a creer que [Calderón] conocía la verdadera naturaleza de estos astros, sometidos al cálculo y a las leyes planetarias por la astronomía moderna” (p. 223). Era éste un asunto candente (valga la palabra) justo en la época en que Calderón escribió *La vida es sueño* a mediados de los años treinta del siglo XVII. Para el final de su vida (en 1681) se había establecido incontrovertiblemente que los cometas no eran meteoros, lo cual, según otra vez Picatoste:

Quitar la solidez a los cielos para que los atravesaran en todas direcciones astros que se creían de curso irregular y caprichoso; someter a la ordenada armonía del universo aquellos signos fatales; y destruir todo el orden de los cielos, dado por Tolomeo, era echar por el suelo la filosofía y la ciencia consagradas en el altar de los siglos (pp. 223-24).

Por supuesto, Calderón no hace semejante cosa, pero hay en sus obras una sensación de infinito, de la vastedad inconmesurable del cosmos, que es, a mi entender, lo que motiva su tendencia a la alegoría, no sólo en sus autos sacramentales sino también en sus comedias filosóficas. Ante las relaciones más fluidas e inasibles de los signos, la alegoría –típica recuperación barroca de un legado medieval– promete un orden formal y de significación. La alegoría es un hablar doble, un *allos agorein*, un hablar del otro en que se cifra y deposita un conocimiento y un proceso sancionados por la ideología hegemónica. Pero a la vez la alegoría, contra esa estabilidad, establece un proceso fluido de significación: esto nunca quiere decir lo que parece decir literalmente, sino otra cosa, que se proyecta como un universo de mayúsculas al que va a acogerse el significado fugitivo. Y esas mismas mayúsculas, esas abstracciones y arquetipos, son como formas huecas, vacías, que significan por sus abultadas superficies, de una artificialidad patente: Culpa, Pecado, Gracia, Hombre. Si pudiéramos hablar de una fenomenología de lo alegórico habría que referirse a esa cualidad sonora de su oquedad, como la de un gran tambor o la caja de resonancia de un instrumento de cuerdas.

Pienso que no hay mejor representación de la forma y sustancia de esas figuras alegóricas que la que se encuentra en esos deliciosos textos de Calderón,

las “memorias de apariencias,” recogidos por Cristóbal Pérez Pastor en 1905. Son las instrucciones del dramaturgo para la fabricación de los carros alegóricos sobre los que se representaban sus autos, en los cuales tiene que detallar cómo se han de hacer las “apariencias” que han de representar, digamos, el Universo. Tómese, por ejemplo, el siguiente documento redactado para instruir a carpinteros y tramoyistas sobre cómo fabricar un carro para la representación del auto sacramental *El divino Orfeo*:

El tercer carro ha de ser un globo celeste con estrellas, signos y plantas. Este medio globo se ha de abrir a su tiempo en dos mitades, cayendo la una a la parte de la representación sobre dos columnas, de suerte que el medio globo quede hecho tablado y el otro medio vestuario, y puedan salir y entrar personas que han de representar en él. En la parte que queda fija ha de haber una rueda de rayos que a su tiempo se descubra dando vueltas, y en ellos ha de haber sol y luna con otras estrellas y ymagenes celestes, y moverse todo¹⁷.

“Y moverse todo”. Lo maravilloso de este texto es cómo hace concreta la alegoría en el sentido más material posible, y cómo todo tiene que estar en movimiento, no únicamente esa especie de gigantesca esfera armilar, sino los signos mismos, que, como el globo terráqueo, literalmente se abren para revelar otros significados. Lo abstracto se hace sólido en términos estrictamente materiales, la alegoría es un aparato de significación que atrapa al cosmos móvil e infinito y lo somete a la forma: todo un universo contenido en ese medio globo de madera, pasta y pintura, el cosmos reducido a una rueda con rayos. La fluidez infinita, que amenaza la posibilidad de la forma y el sentido, se hace cosmografía barroca en la feliz torpeza de la materialidad precaria de lo alegórico; es el sueño de la vida que pugna por no ser disipado por la realidad del conocimiento.

3

toda forma es un gesto, una cifra, un enigma.
(Rubén Darío, “Coloquio de los centauros”¹⁸)

Mucho se ha escrito sobre el tiempo en la obra de Carpentier, pero no se ha reparado en que siempre se trata de una conjunción de tiempo y espacio, de desplazamientos por ambas dimensiones en que se barajan los códigos que dan las medidas de ambas¹⁹. Muelles, aeropuertos, estaciones de ferrocarril, lugares y

¹⁷ *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, recogidos y anotados por el prebistero D. Cristóbal Pérez Pastor, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905, p. 300.

¹⁸ *Poesías completas*, op. cit., p. 643.

¹⁹ Ver, sobre todo, Esther Mocega-González, *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental (ensayo de interpretación y análisis)*, Nueva York, Eliseo Torres, 1975, y Eduardo González, *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

momentos que marcan principios y finales, sitios en el tiempo-espacio de mapas inmensos por los que transitan los personajes carpenterianos. Caminos y horas, días y derroteros, millas y minutos, épocas y continentes, mares y años, su ficción es como una rosa de los vientos que es también, a la vez, de los tiempos; relatos-planetarios en que las astros trazan rutas marítimas o siderales en un tiempo en que los relojes marchan unas veces hacia adelante y otras hacia atrás, las brújulas se enloquecen buscando el norte magnético, y los períodos históricos se trastruecan como si a un manual escolar desencuadernado se le cayeran las hojas y a éstas las arrebatara remolinos de viento.

En *Semejante a la noche*, como ya dije, un mismo personaje, que se encuentra a punto de embarcar para la guerra, vive en unas horas seis momentos históricos separados en los manuales por más de veinte siglos. En *El derecho de asilo* el protagonista sale de su país sin abandonar el territorio nacional y adquiere la ciudadanía de otro sin realmente visitarlo —está refugiado en la embajada de éste en la capital de su patria—. Las señas de la territorialidad se revelan puras convencionalidades para designar la pertenencia a un tiempo y espacio específicos. En medio de este desarreglo espacio-temporal los personajes de Carpentier buscan cartografiar ambas dimensiones para trazar el itinerario de su propio ser, encontrar y encontrarse mediante una fórmula que logre armonizar geometría y ontología —un arte de la navegación multidimensional que incluya el mapa de su propia interioridad—. En lucha continua entre la especificidad histórica y la generalidad alegórica, navegan los mares procelosos de la significación y la identidad por cartas que representan igualmente geografías particulares o tipológicas. En *El camino de Santiago*, Juan, con su tan común nombre de pila, es como el Hombre en un auto sacramental calderoniano, adquiriendo singularidad sólo de forma contingente y transitoria en función del lugar que ocupa en un momento dado (Juan de Amberes) o la actividad ambulatoria que lo caracteriza (Juan el Romero), que lo marca como una especie de Juan Sin Tierra que persigue una meta, un destino, dotados de significado: Santiago²⁰. Es un peregrino, un extranjero perpetuo, que atraviesa el *agro* —*per-agro*, la tierra extraña, ser en movimiento que representa el Ser, el Sujeto en busca del sentido.

El protagonista de *Los pasos perdidos*, cuyo nombre no se menciona, habita una entidad general que también podríamos designar Hombre, con esas mayúsculas monumentales que arropan su oquedad constitutiva, el vacío de su ser que ansía llenar en su dilatado viaje por la selva. La geografía que recorre es, según ya vimos, como un vasto mapa en que se inscriben espacios que también son alegóricos. En *El recurso del método*, el Primer Magistrado, con mayúsculas grandiosas que nombran su pequeñez física y moral, es representación alegórica

²⁰ Ver Sharon Magharelli, "El camino de Santiago y la picaresca", *Revista Iberoamericana* 40, n° 86 (1974), pp. 65-78.

del Caudillo, del Dictador de la tradición latinoamericana, remontándose al *Facundo* de Sarmiento, y también se desplaza por una geografía alegórica: Puerto Anunciación, Capital, y hasta París, que aunque nombrado, es el París arquetípico del imaginario latinoamericano. En *Viaje a la semilla*, puesta en escena de movimientos espacio-temporales de alcance cósmico iniciada por el brujo Melchor, el Marqués de Capellanías vive su vida al revés, desde una Muerte que también reclama una mayúscula a un Nacimiento que reclama otra. Su vida se reduce a una temporalidad convencionalmente pautada, que se mece como cuna-sepulcro calderoniano entre dos abismos de tinieblas, Nacimiento y Muerte que trastruecan sus lugares respectivos de principio y final.

Si en Calderón y el Barroco en general la ampliación tiempo-espacio y la alegoría como forma de contenerla reflejaron la irrupción del infinito que trajo la ciencia nueva y sus instrumentos, en Carpentier responde a las teorías y descubrimientos de la nueva física y cosmología que revolucionaron el pensamiento universal a principios del siglo XX, demostrando que el cosmos no sólo era infinito sino que estaba en continua expansión²¹. Carpentier nace justo cuando la nueva astronomía y la teoría de la relatividad no sólo ensanchan –si es que puede aplicársele el verbo– el infinito y la forma en que se relacionan tiempo y espacio, sino que dinamizan ambas dimensiones. Estas son ahora mucho más elásticas, inasibles, inabarcables para las nociones científicas y poéticas derivadas y elaboradas a partir de Copérnico, Képler y Galileo. La galaxia que habitamos, ya de por sí inmensa y difícil de concebir en toda su magnitud, se hace ínfima, grano de arena en un Sahara de galaxias que se extienden hasta los confines inimaginables del universo. Tiempos paralelos –el adjetivo es insuficiente– en que se pueden postular aconteceres simultáneos y contradictorios, si lo contradictorio no es ya una categoría del todo inaplicable. Vértigo sideral en que son pobres nuestros más fervientes votos de humildad ante nuestra insignificancia.

No creo que nadie se haya percatado del impacto de todo esto en Carpentier, y cómo, con no poca frecuencia, se alude a ello desde su obra más temprana hasta sus últimos escritos. Por ejemplo, *El milagro del ascensor*, ese cuento juvenil que ha sido publicado no hace mucho²², parece anticipar la aparición de cohetes y viajes interplanetarios que la nueva ciencia ha hecho posibles. *Histoire de lunes* gira, precisamente, en torno a los ciclos lunares. En *El arpa y la sombra* se alude a las repercusiones cosmológicas que habría de tener la empresa de Colón: “De Génova

²¹ Mis conocimientos de todo esto son los de un lego, que se informa de libros de divulgación como el de Charles Seife, *Alpha & Omega, The Search for the Beginning and End of the Universe*, Nueva York, Viking, 2003. Me consuela el que, por supuesto, el manejo de todo esto que Carpentier tenía era igualmente de *amateur*. A partir del siglo XVII la ciencia y la literatura se separan porque la primera exige un conocimiento especializado que los poetas ya no pueden adquirir. Los románticos, como Goethe, intentaron una nueva síntesis de ciencia y poesía, pero aún en su caso su acceso a la ciencia en sus niveles más altos era limitado.

²² “El milagro del ascensor (cuento para un apéndice a la *Leyenda dura*)”, *Unión*, año 9, nº, 27 (1997), pp. 45-48. Firmado en mayo de 1929.

había partido el barco, Genovés había sido quien, un día, emprendiera la prodigiosa empresa que habría de dar al hombre una cabal visión del mundo en que vivía, abriendo a Copérnico las puertas que le dieron acceso a una incipiente exploración del Infinito. Camino de América, Camino de Santiago, *Campus Stellae* –en realidad camino hacia otras estrellas: inicial acceso del ser humano a la pluralidad de las inmensidades siderales²³. En *Concierto barroco* se alude a la llegada a la luna de la nave norteamericana con el cosmonauta Neil Armstrong a bordo:

los hombres habían comprobado –muy recientemente, por cierto– que las esferas no tenían más músicas que las de sus propias esferas, monótono contrapunto de geometrías rotatorias, ya que los atribulados habitantes de esta Tierra, al haberse encaramado a la luna divinizada del Egipto de Súmer y de Babilonia, sólo habían hallado en ella un basurero sideral de piedras inservibles, un rastro rocalloso y polvoriento, anunciadores de otros rastros mayores, puestos en órbitas más lejanas, ya mostrados en imágenes reveladas y reveladoras²⁴.

(Amigo de simetrías, repeticiones y de dádivas del azar, no me sorprendería que a Carpentier le hubiese llamado la atención la coincidencia de apellidos entre el trompetista Louis Armstrong, tan mencionado al final de *Concierto barroco*, y el astronauta que primero puso el pie en la luna). Pero, aparte de estas menciones directas, observamos a lo largo de toda la narrativa de Carpentier el despliegue de una cartografía neobarroca en que, como en Calderón, pero atendiendo a nuevas proporciones, la alegoría, en su capacidad constitutiva viene a darle forma a esa elástica y elusiva célula espacio-temporal, con su naturaleza expansiva y correspondiente amenaza de amorfismo. Veámoslo en cuatro textos: *El camino de Santiago*, *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* y *El arpa y la sombra*.

Como la acción transcurre en el siglo XVI, siempre se ha pensado en *El camino de Santiago* en términos históricos. No son éstas lecturas erradas. El relato forma parte de la nueva ficción histórica de Carpentier que se deriva de las investigaciones que realizó para redactar *La música en Cuba*, y que incluye *El reino de este mundo*, los relatos recogidos luego en *Guerra del tiempo*, y algunos otros que no lo fueron, como “Los fugitivos” y “Oficio de tinieblas”²⁵. Pero lo que es fácil pasar por alto, embriagados por la rica ambientación histórica, es que el relato se escribe en la estela (valga la palabra) de las teorías y descubrimientos cosmológicos

²³ México, Siglo XXI, 1979, p. 27.

²⁴ *Concierto barroco*, México, Siglo XXI, 1974, p. 81.

²⁵ He detallado esto en mi *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1977, del cual hay edición en español: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. La editorial Gredos de Madrid publicará en el 2004 una nueva edición. Di a conocer la fecha de publicación original de todos esos relatos, inclusive *El camino de Santiago*, en un trabajo anterior: “Notas para una cronología de la obra narrativa de Alejo Carpentier”, *Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José J. Arrom*, eds. Andrew P. Debicki and Enrique Pupo-Walker, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974, pp. 201-215.

que pusieron de manifiesto la proliferación de galaxias y el estado de expansión del universo. Surgieron entonces, de los años veinte a los cincuenta, pero muy especialmente en los cuarenta, en los años inmediatos de la segunda posguerra, investigaciones que revelaron la existencia de miríadas de galaxias, de novas, supernovas, enanas blancas, huecos negros, toda una panoplia de figuras y movimientos celestiales que confirmaron y ampliaron el alcance de la teoría de la relatividad.

Lo más poético de ésta, y pertinente para Carpentier y este relato en especial, es la conjunción de tiempo-espacio en que las medidas de las recién concebidas distancias se dan en “años-luz”: el espacio es mensurable en tiempo y el tiempo en espacio, un binomio indisoluble y apenas expresable porque conjuga y confunde voz y escritura. La voz es tiempo, la escritura es luz, espacio. (El aterrador ejemplo que recuerdo de mi niñez es el de la posibilidad de que un astronauta que realiza un viaje espacial de varios meses regrese a una tierra en que han transcurrido siglos). Se trata de una nueva concepción de la fluidez y elasticidad cosmológicas que tiene necesariamente que incidir, por analogía, en la narrativa, porque ésta se basa en la concatenación de incidentes y el desplazamiento de personajes por el espacio. Pienso ahora que es a esto que responde *El camino de Santiago* y la ficción carpenteriana de los años cuarenta en adelante, y que es ésta la verdadera “guerra del tiempo” que da nombre a ese influyente volumen de 1958.

El camino de Santiago es el relato paradigmático de la búsqueda de orientación por un espacio y tiempo que conduzcan al sentido y el auto-reconocimiento, a una especie de meca o apoteosis de la identidad. Es, como ya dije y el título mismo anuncia, un peregrinaje hacia un lugar sagrado, siempre elusivo y a la postre inalcanzable, guiado por la Vía Láctea, que también toma el nombre del itinerario hacia un punto consagrado en el espacio: “camino de Santiago”. Cito: “En el cielo se pinta siempre el Camino de Santiago”²⁶. Y “La Vía Láctea, por primera vez desde el pasado estío, blanqueaba el firmamento” (p. 25). Y la conclusión: “Arriba, es el Campo Estrellado, blanco de galaxias” (p. 76). En la primera cita debe notarse que la Vía Láctea marca no sólo el derrotero sino el tiempo —mide la recurrencia de las estaciones—. Pero las palabras que cierran el relato son las más significativas. “Campo Estrellado” desde luego alude a Compostela, “Campus Stellae,” pero aquí lo revelador es el plural y el blanco, que significan lo mismo. “Galaxias,” así en plural, se refiere a la multitud de éstas, que por su proliferación desvirtúan la capacidad orientadora de la Vía Láctea, es decir del “Camino de Santiago” —tanta galaxia confunde en vez de orientar—. “Blanco” quiere decir lo mismo y más. La blancura denota la infinidad de galaxias, pero también la ausencia de sentido, la página en blanco, apelando irónicamente a la connotación de “blanco” como diana

²⁶ Cito este relato por *Guerra del tiempo*, México, Compañía General de Ediciones, 1958, p. 29. Las demás citas remiten a esta edición.

o meta, que Octavio Paz explotaría en su poema *Blanco*. “Blanco de galaxias” transforma “blanco” de adjetivo en sustantivo, lugar hacia donde se orientan o dirigen las galaxias —es decir un no-lugar, un hueco negro tal vez por oposición al blanco, punto de fuga hacia un infinito inconmesurable, que escapa toda designación lingüística y rebasa toda posible cartografía—. Mapa en blanco de la cosmografía neobarroca. En su magnífico estudio de 1975, Esther P. Mocega-González había sugerido que el periplo de los dos Juanes dibuja el símbolo del infinito²⁷ (ver **figura 1**). Por último, “Campo estrellado, blanco de galaxias”, sugiere la combinación tiempo-espacio de la medida “años-luz” que emplea la nueva astronomía. A esto habría que añadir que la figura también sugiere la forma de la Banda de Moebio, esa faja o lista que vuelve sobre sí misma, como un lazo continuo, dibujando dos bucles que se cruzan en el centro. En *El camino de Santiago* ese punto sería aquel en que el texto se repite literalmente —Carpentier Pierre Menard de sí mismo—, pero que al aparecer los textos repetidos necesariamente en distintos lugares (literalmente espacios) y contextos no pueden coincidir del todo, proyectando así una figura cara a Carpentier, la espiral, que también alude a las galaxias, por cierto.

En suma, la cosmografía neobarroca implícita en *El camino de Santiago* supone un infinito en expansión —si es que semejante cosa puede concebirse— donde orientarse no es posible, y por lo tanto la concurrencia en un lugar fijo y fijado en el espacio-tiempo del sujeto del ser consigo mismo, y esa meca del sentido se postpone o anula; no puede éste participar de la sacralidad de ese siempre fugitivo punto de convergencia. El sentido, al final, es, en vez, ese blanco terminante y vacío. Sólo queda el rastro textual del mutante peregrino y la englobante alegoría, hipóstasis de un significado diferido como la llegada del protagonista a Santiago, tan frágil y hueca como su propia constitución.

Los pasos perdidos es tal vez la más alegórica de las novelas de Carpentier. El innominado protagonista, representante del Hombre Moderno, se mueve por una geografía que incluye la Metrópoli Moderna, la Capital Latinoamericana, la Selva, en busca de los orígenes del tiempo, de la historia, de la cultura, y los suyos propios. Montada sobre un riguroso esquema crono-numerológico recuperable —que hemos estudiado Eduardo González y yo²⁸— la narrativa transcurre durante los últimos seis meses de 1950. El número redondo, de sugestiva simetría, divide en dos mitades el siglo XX, y parece marcar el vértice de una temporalidad a la vez fluida y fija —punto de fuga, con la carga oximorónica del término, que combina fijeza y movimiento—. Ese hueco ciego del tiempo es uno con el origen perdido en el espacio, claro en la selva que el protagonista no logra volver a encontrar después de su viaje de regreso a la Metrópoli para hacerse de los adminículos

²⁷ La narrativa de Alejo Carpentier, op. cit., p. 39.

²⁸ Ver *El tiempo del hombre* y Alejo Carpentier: *The Pilgrim at Home*, arriba citados.

modernos –papel pautado, tinta– que le permitirán concluir su composición musical. La Selva y demás lugares alegóricos se expanden en su absoluta configuración, y el protagonista-narrador tiene que resignarse a que los pasos que lo han llevado a este presente inasible –quevediano “hoy no es ayer, mañana no ha llegado”– son irrepetibles. La marca en el árbol que las aguas crecientes han ocultado denota su total desorientación sobre un mapa que se hace uno con lo que representa en su ilegible inmensidad y literal fluidez. El corte sobre la corteza del árbol es como un signo sobre ese mapa-paisaje en el cual ha trazado inútilmente su derrotero; mapa-corteza, mapa-creciente, mapa-borradura, aguas heraclitianas de un río cósmico que tacha caminos y fronteras.

Hay, sin embargo, una recuperación irónica de la astrología en esta novela, como si el vértigo de las nuevas dimensiones descubiertas por la astronomía llevara a los personajes a aferrarse a viejas nociones que den sentido al tiempo y el espacio –inextinguible esperanza de poder leer el porvenir en las constelaciones–. Digo que ese rescate es irónico porque se hace a través de Mouche, la amante del narrador-protagonista, según éste formada intelectualmente en el “baratillo surrealista”²⁹. Antes de lanzarse a la aventura por la selva, cuando todavía hace los preparativos, que incluyen a su amante, el narrador-protagonista entra en el apartamento vacío de Mouche y descubre que:

Olía a pintura fresca. Al cabo de la caja de resonancia [del piano], en la pared del fondo, comenzaban a definirse esbozadas las figuraciones de la Hidra, el Navío Argos, el Sagitario y la Cabellera de Berenice, que pronto darían una útil singularidad al estudio de mi amiga. Después de mucho mofarme de su competencia astrológica, yo había tenido que inclinarme ante el rendimiento del negocio de horóscopos que ella manejaba por correspondencia, dueña de su tiempo, otorgando una que otra consulta personal como favor ya bastante solicitado, con la más regocijante gravedad. Así, de Júpiter en Cáncer a Saturno en Libra, Mouche, adoctrinada por curiosos tratados, sacaba de sus pocillos de agua, de sus tinteros, unos Mapas de Destinos que viajaban a remotas localidades del país, con el adorno de signos del Zodíaco que yo le había ayudado a solemnizar con *De Coeleste Fisionomiea*, *Prognosticum supercoeleste* y otros latines de buen ver. Muy asustados por su tiempo debían estar los hombres –pensaba yo a veces– para interrogar tanto a los astrólogos, contemplar con tal aplicación las líneas de sus manos, las hebras de su escritura, angustiarse ante las borrajas de negro signo, remozando las más viejas técnicas adivinatorias, a falta de tener modo de leer en las entrañas de bestias sacrificadas o de observar el vuelo de las aves con el cayado de los auríspices, (p. 91)

²⁹ *Los pasos perdidos*, ed. Roberto González Echevarría, Madrid, Cátedra, 1985, p. 92. Las notas remiten a esta edición.

El tono condescendiente del narrador-protagonista va a volverse contra él en lo que sigue, porque su destino, el viaje a la selva, lo tiene delante, escrito en el incompleto mural de Mouche que él no sabe descifrar (como tampoco podrá leer los petroglifos que va a encontrar más tarde). Igual que Basilio en *La vida es sueño*, es un mal lector del zodiaco.

Todas las constelaciones en la pared de Mouche son del sur, dirección que va a tomar su viaje. El Navío Argos se refiere al viaje de los argonautas y a Jasón, uno de los mitos principales que están en el trasfondo del argumento de la novela. Jasón, como sabemos, recupera el vellocino de oro, pero a la vez da fin a la Edad de Oro. Sagitario, centauro que algunos también vinculan, no se sabe bien por qué, con el Navío Argos, tiene connotaciones sexuales que anuncian la relación del narrador-protagonista con Rosario. La Hidra es, como las anteriores, una de las constelaciones argonáuticas; aparece como un cuervo y alude a los pecados contra los dioses, pues el cuervo se negó a obedecer a Apolo y fue castigado. La Cabellera de Berenice puede tener resonancias eróticas, ya que las trenzas de ésta fueron robadas del templo de Afrodita/Venus.

Mi admirado amigo Frederick de Armas, experto en materia de astrología, a quien sigo puntualmente en esta interpretación, me escribe en correo electrónico:

Estas tres constelaciones, entonces, pueden tener relación con el protagonista, quien por un lado es el héroe y antihéroe Jasón que recobra el vellocino de oro pero destruye la edad dorada; y por otro lado es un artista benéfico como Crotus o maléfico como el cuervo que puede haber transgredido contra los "dioses".

En efecto, con su viaje, el protagonista-narrador cancela la posibilidad de regresar a la Edad Dorada en la selva primigenia, en términos judeo-cristianos a un momento pre-adánico anterior a la culpa y a la historia. Su destino está cifrado en ese mapa de constelaciones que la inclinación poética de Mouche, desdeñada por él, ha traducido al arcaico código astrológico. Ese código es como una alegoría paralela y profética de su aventura y del argumento en general de la novela, inclusive en el hecho de que la pintura esté inconclusa.

Antes de que Severo Sarduy pusiera en circulación la pertinencia de la teoría del Big Bang sobre el origen del universo para la literatura y la comprensión de nuestra episteme contemporánea, Carpentier ya se había valido de ella en *El siglo de las luces*³⁰. La novela es una vasta alegoría histórica cuyo emblema es *Explosión en una catedral*, el cuadro que tanto admira Esteban, el más joven de los protagonistas, el de más sensibilidad artística, y el más autobiográfico (tiene el mismo cumpleaños de Carpentier, el 26 de diciembre, fiesta de San Esteban):

³⁰ Barroco, *op. cit.*

Pero su cuadro predilecto [de Esteban] era una gran tela, venida de Nápoles, de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciendo en el aire a pedazos –demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor– antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas³¹.

El sentido alegórico del cuadro no podía ser más evidente ni su relación con la historia narrada en *El siglo de las luces* más clara. La Revolución Francesa fue como una explosión que echó abajo el edificio de la cultura occidental –cuya forma es la de la catedral–, socavando las bases religiosas de ésta, que es, a su vez, como, según la teoría del Big Bang, la explosión que dio inicio al universo y lo puso en el movimiento de expansión que sigue activo. Este es el macronivel alegórico, por así decir.

Si nos desplazamos hacia el centro de la vida e historia ficticias narradas en la novela podemos observar las repercusiones de la explosión en todo el ámbito del Caribe (Revolución Haitiana y sus efectos), y en la familia de los jóvenes protagonistas (muerte del padre y acceso a un nuevo orden cuando Víctor Hugues viene a llenar el vacío dejado por su ausencia). Este micronivel cuenta con su propio emblema, la destrucción del retrato del padre muerto por parte de Sofía:

De pronto, como urgida por librarse de una opresión intolerable, Sofía prorrumpió en gritos: “Estoy cansada de Dios; cansada de las monjas; cansada de tutores y albaceas, de notarios y papeles, de robos y porquerías; estoy cansada de cosas como ésta, que no quiero seguir viendo”. Y saltando sobre una butaca arrimada a la pared, descolgó un gran retrato de su padre, para arrojarlo al suelo con tal saña que el marco se separó del bastidor. Y, ante la afectada indiferencia de los demás, se dio a taconear la tela, rabiosamente, haciendo volar escamas de pintura. Cuando el cuadro quedó bien destrozado, bien lacerado, bien injuriado, Sofía se dejó caer en un sillón, jadeante y ceñuda. (p. 61)

Hay otras alegorías menores, como cuando los jóvenes sacan de un desván trajes antiguos que cuelgan en el patio y los “fusilan” a pelletazos: “¡Al desbocaire!”, gritaba Esteban, dando la voz de acometida. Y caían prelados, caían capitanes, caían damas de corte, caían pastores en medio de risas” (p. 37). Es la aniquilación lúdico-alegórica del pasado y de sus figuras de autoridad, especie de auto sacramental laico y burlesco.

Pero lo radical en *El siglo de las luces* –esa novela de apariencia tan convencional– es que incorpora a su factura la teoría de su propia creación, la existencia de un vacío en el origen mismo de su alegoría, especie de alegoría de

³¹ Estas y todas las demás citas remiten a *El siglo de las luces*, México, Compañía General de Ediciones, 1962, p. 21.

la alegoría o alegoría del acto mismo de la escritura. El texto que manifiesta esto aparece, muy apropiadamente, como epígrafe, como umbral a la novela, marcando y enmarcando así el resto de ésta y sugiriendo cómo debe leerse. Son las cavilaciones de Esteban, que regresa a Cuba en el mismo navío en que viaja la primera guillotina al Caribe. La máquina ha sido colocada en cubierta, y Esteban la observa:

Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra por sobre un Océano tan sosegado, tan dueño de su ritmo, que la nave, levemente llevada, parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros. Tiempo Detenido entre la Estrella Polar, la Osa Mayor y la Cruz del Sur –ignoro, pues no es mi oficio saberlo, si tales eran las constelaciones, tan numerosas que sus vértices, sus luces de posición sideral, se confundían, se trastocaban, barajando sus alegorías, en la claridad de un plenilunio empalidecido por la blancura del Camino de Santiago... Pero la Puerta-sin-batiente estaba erguida en la proa, reducida al dintel y las jambas, con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado y frío, colgado de sus montantes. Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia –una advertencia– que nos concernía a todos por igual. La habíamos dejado a popa, muy lejos, en sus cierzos de abril, y ahora nos resurgía sobre la misma proa, delante, como guiadora –semejante, por la necesaria exactitud de sus paralelas, su implacable geometría, a un gigantesco instrumento de marear. Ya no la acompañaban pendones, tambores ni turbas; no conocía la emoción, ni la cólera, ni el llanto, ni la ebriedad de quienes, allá, la rodeaban de un coro de tragedia antigua, con el crujido de las carretas de rodar-hacia-lo-mismo, y el acoplado redoble de las cajas. Aquí, la Puerta estaba sola, frente a la noche, más arriba del mascarón tutelar, relumbrada por su filo diagonal, con el bastidor de madera que se hacía el marco de un panorama de astros. (pp. 9-10)

Este texto no se repite en la novela, pero, por lo que narra, debía figurar en su centro; es, por lo tanto, como un centro que ha sido extraído de antemano, dejando un desgarrón proléptico y deshabilitador en el vértice y vórtice de significación. Un hueco como el que describe, que es a su vez como el vacío que al colocarse como umbral se ofrece como método de lectura, alegoría de sí mismo.

Porque, por la posición de Esteban, la forma rectangular del bastidor o marco de la guillotina, la blancura de la Vía Láctea, y las constelaciones que se divisan en ese espacio, se trata de una alegoría tanto del acto de lectura como el de escritura. De esta última porque las constelaciones barajan sus alegorías como en una suerte de escritura automática cósmica, o como los trazos de un dios caprichoso y enigmático. De lectura porque Esteban observa esas gráficas en el rectángulo blanco del plenilunio y las luces de las constelaciones, como sobre una

gigantesca página dotada de profundidad en que los trazos ocuparían diversos niveles, no una misma superficie plana. Pero lo más significativo es que todo está en movimiento, tanto el lector como los signos. Esteban está sobre la cubierta de un barco que navega, plataforma móvil y flotante si las hay, como también lo está la guillotina que enmarca las constelaciones, y éstas, por supuesto, también están en circulación, verdaderos signos en rotación, para recordar una vez más a Octavio Paz. Esteban es incapaz de leerlas, al igual que el protagonista-narrador de *Los pasos perdidos*, los signos astrológicos en la pared del apartamento de Mouche. Pero, como en el caso de éste, las constelaciones le están queriendo decir algo, al igual que toda la escena está queriendo decirnos algo a nosotros también: que el proceso de lectura es algo fluido tanto por nuestra propia temporalidad, nuestra propia transitoriedad, como por la de los mismos signos. A Esteban le están dando su posición en el cosmos y su orientación, sin que él lo sepa. Evidentemente se encuentra suspendido entre Norte y Sur: la Osa Mayor le indica el Norte, la Cruz del Sur, el Sur. Su posición es flotante, no fija, como cree engañado, al referirse a un tiempo detenido. Si la Estrella Polar parpadea a su derecha y la Cruz del Sur a su izquierda, como deben, dado el destino del viaje, se desplaza hacia Occidente. Pero, como dice, no es su oficio el saberlo. La cosmografía neobarroca de Carpentier es siempre, en última instancia, ilegible para los que están inmersos en ella. Por eso, en esta escena emblemática, no hay nada fijo a lo cual asirse para completar el significado de la alegoría, salvo refiriéndose a sí misma tautológicamente, en una espiral como las de las constelaciones.

Esta escenografía flotante, que tiene mucho de auto sacramental calderoniano y podría fabricarse sobre un carro como los mencionados, tiene otras sugerencias más convencionales. No puede ignorarse que la guillotina representa la muerte. Con la muerte en la proa –justo sobre el mascarón y como instrumento de marear– este es un barco de la muerte que nos anuncia la única dirección ineludible de nuestro tiempo y de nuestras vidas. Con la muerte como marco, la novela que sigue será una representación de lo efímero de todo negocio humano, y que ésta es el verdadero hueco negro hacia el que navegamos. La guillotina es también una advertencia barroca, calderoniana, contra la soberbia de la política, de que ésta siempre viene acompañada de castigos, cadalsos y paredones. Es, además, alegoría de alegorías, atisbo de cómo la muerte se esconde en todo proceso de representación. Por eso la gente despavorida que huye del alud de piedras en el cuadro *Explosión en la catedral* y el padre muerto cuya imagen Sofía mancilla con sus iracundos tacones.

Todo lo que he venido analizando aparece de forma concentrada, definitiva y definitiva, en esa espléndida despedida que Carpentier nos dejó en *El arpa y la sombra*. La novela tiene como protagonista principal (Mastai Ferreti es el secundario) a Colón, y gira en torno a las repercusiones trascendentales que tuvo su hazaña en todos los órdenes. Ya vimos la cita en que se hace mención de la

apertura a los espacios siderales y la nueva cosmología copernicana. En otra ocasión he estudiado cómo, al comprobar que el universo es heliocéntrico, desplazando la tierra a una posición menos importante en éste, Colón inaugura una visión irónica del hombre que, pasando por Montaigne (cuyos escritos aparecen aludidos en la novela) llega a Cervantes y de él al propio Carpentier³². Propuse entonces el criptograma Colón, Cervantes, Carpentier –CCC– al que añadiría hoy a Copérnico y a Calderón: CCCCC. Pero quiero, para concluir, analizar la cosmografía implícita en la novela y la relación de ésta con la alegoría, sobre todo en su última página.

Como ese gran cuadro *Entierro del Conde Orgaz*, *El arpa y la sombra* consta de un nivel real, actual, terrestre, y otro del más allá –el mundo de los muertos–. En la novela ese nivel es, así lo sugiere un epígrafe de Dante tomado del *Infierno*, el Limbo, donde las “grandes almas que la muerte ausenta” –para recordar otra vez a Quevedo– que por haber nacido antes de Cristo no pueden acceder al Paraíso, pasan la eternidad ni alegres ni afligidos, conversando sobre sus obras. Todo puede pensarse también fácilmente en términos de un auto sacramental calderoniano, pero en broma. Más aún, cuando recordamos que la escena culminante de la novela es la del juicio que se celebra para determinar si Colón debe ser beatificado con miras a su eventual canonización, es teatral en extremo. En ese ámbito, el alma de Colón, su fantasma, presencia el drama en que le es denegada la beatificación, y termina la novela con éste flotando por los aires de la Plaza de San Pedro en Roma, donde transcurre y concluye la acción (ver **figuras 2 y 3**).

Roma es la meta por excelencia de las peregrinaciones –“buscas a Roma en Roma, oh peregrino”, Quevedo otra vez–, el punto fijo y ungido por la tradición en el espacio, el que da sentido a todo movimiento: todos los caminos conducen a Roma. La Plaza de San Pedro –quintaesencia del barroco arquitectónico y escultural–, es representación pétrea de esa geometría sagrada que da sustancia ontológica al peregrino que logra alcanzarla e insertarse en la convergencia de todos esos derroteros, de esas rutas que dibujan una especie de zodíaco gigantesco. Todo esto está representado por la sublime geometría de Bernini a un nivel literalmente monumental.

El Invisible, es decir, Colón, deambula por los aires, citando los conocidos versos de la *Medea* que parecen profetizar su hazaña (como el viaje del protagonista en *Los pasos perdidos*, en Carpentier siempre hay textos proféticos), buscando el centro de la Plaza en “aquel mediodía romano” (p. 203). Al fin, y así concluye la novela: “en el preciso lugar de la plaza desde donde, mirándose hacia los peristilos

³² “Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana”, *La Torre* (Revista de la Universidad de Puerto Rico), nueva época, año 2, nº 7 (1988), pp. 439-452. Lo he recogido en mi *Crítica práctica/práctica crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

circulares, cuatro columnas parecen una sola, el Invisible se diluyó en el aire que lo envolvía y traspasaba, haciéndose uno con la transparencia del éter” (p. 204). En esta conclusión se conjugan el tiempo y el espacio perfectos –mediodía, centro de la Plaza de San Pedro en Roma, vértices de ambas dimensiones: luz, transparencia, ¿verdad, apoteosis sublime del sentido y del ser, concurrencia de geometría y ontología precisamente al final?—. No lo creo. El final es la disolución definitiva del ser, el blanco, materialmente el de la hoja de papel sin trazos, como el blanco de la Vía Láctea en “El camino de Santiago” y en la escena de lectura en *El siglo de las luces*. Blanco de la cosmografía neobarroca de Carpentier: infinita, expansiva, cartografiada por signos en perpetua rotación.



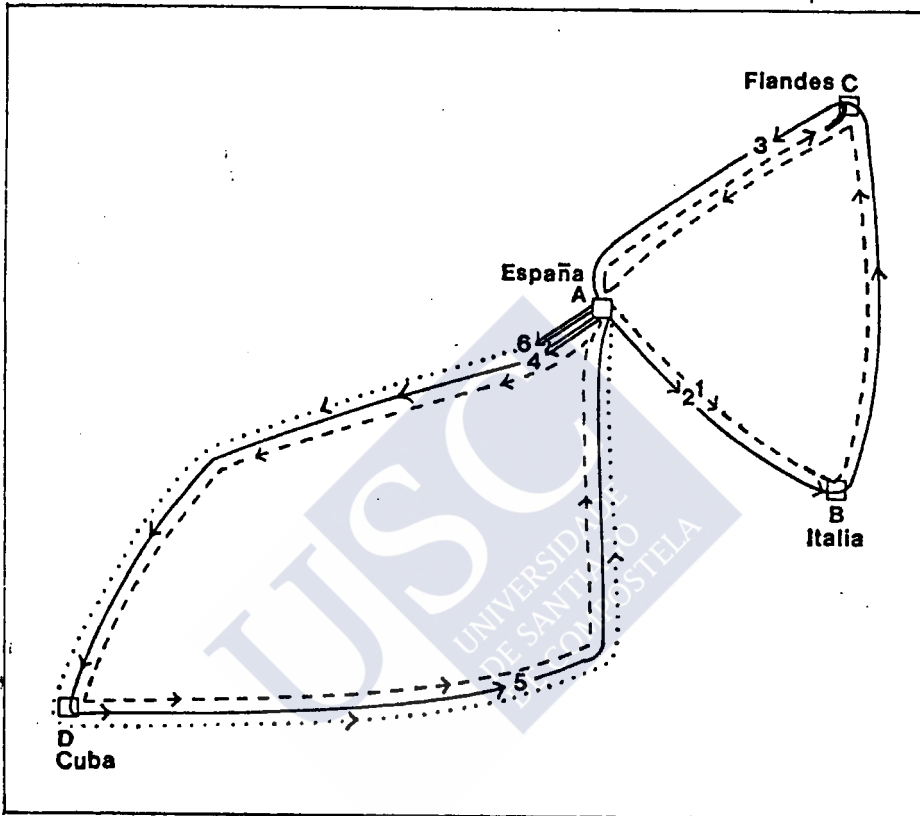
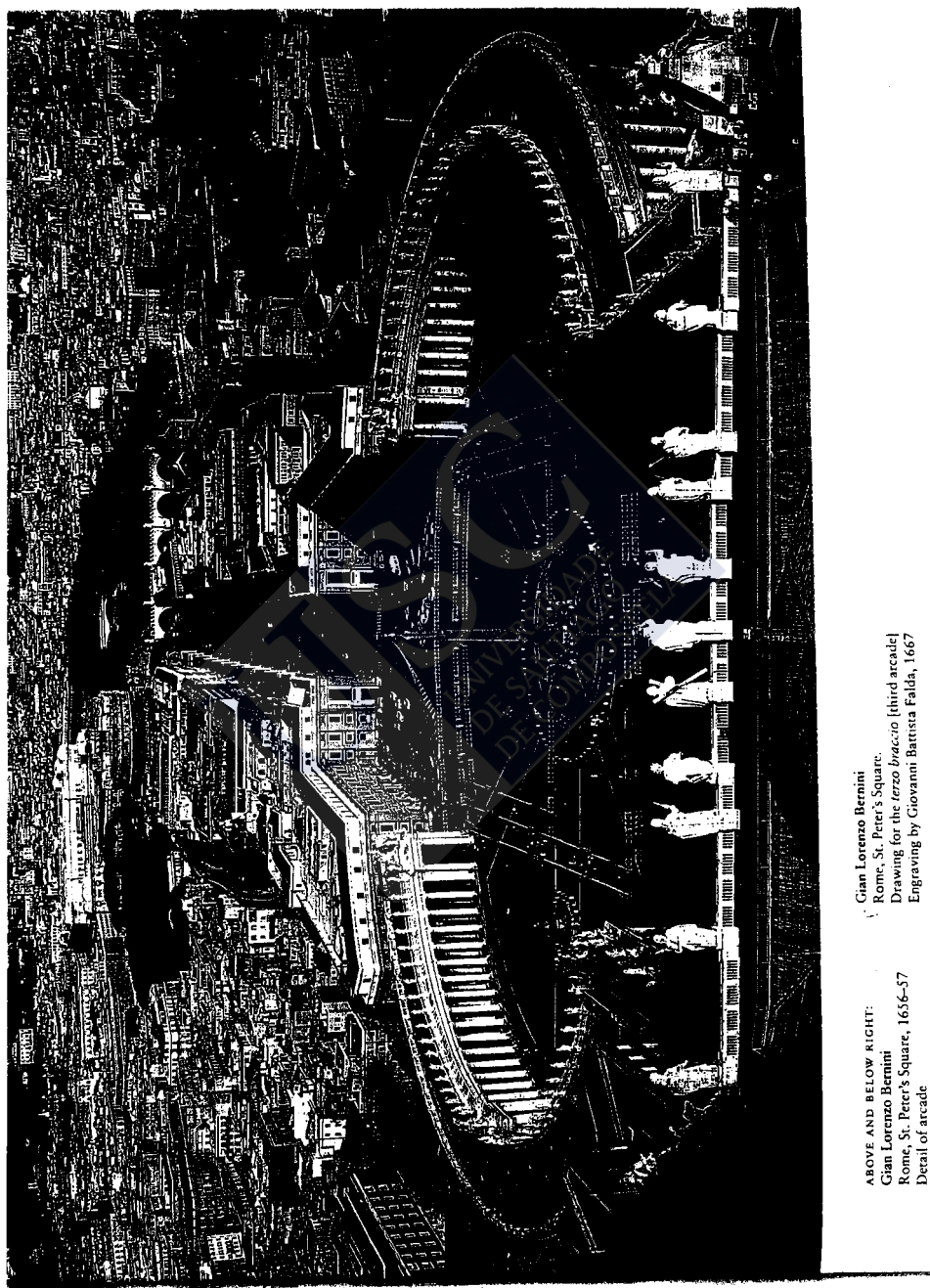


FIGURA 1.—Ciclos tempo-espaciales del hombre atemporal en El camino de Santiago. Aparecen representados dos diseños cerrados. El que corresponde a la banda europea: España, Italia y Flandes; y el que señala hacia América: España y Cuba. En el primero, la línea cortada (1) corresponde a los pasos de Tomás Rodaja, el Licenciado Vidriera, y Tomás Rueda, el personaje cervantino. La línea continua (2) es la trayectoria del personaje carpentieriano Juan el Estudiante. El punto (C) Flandes, indica la confluencia de ambos personajes. El número (3) corresponde a la trayectoria de Juan el Romero. El número (4) indica la trayectoria de Juan de Amberes; el (5), Juan el Indiano; el (6) insinúa la trayectoria infinita de los dos Juanes, el hombre atemporal. Aunque el autor no hace mención de la trayectoria del primer «Indiano» que Juan el Romero encuentra en Burgos, hemos señalado su recorrido con la línea cortada.



Gian Lorenzo Bernini
Rome, St. Peter's Square.
Drawing for the *terzo braccio* [third arcade]
Engraving by Giovanni Battista Falda, 1667

ABOVE AND BELOW RIGHT:
Gian Lorenzo Bernini
Rome, St. Peter's Square, 1656-57
Detail of arcade

Fig. 2

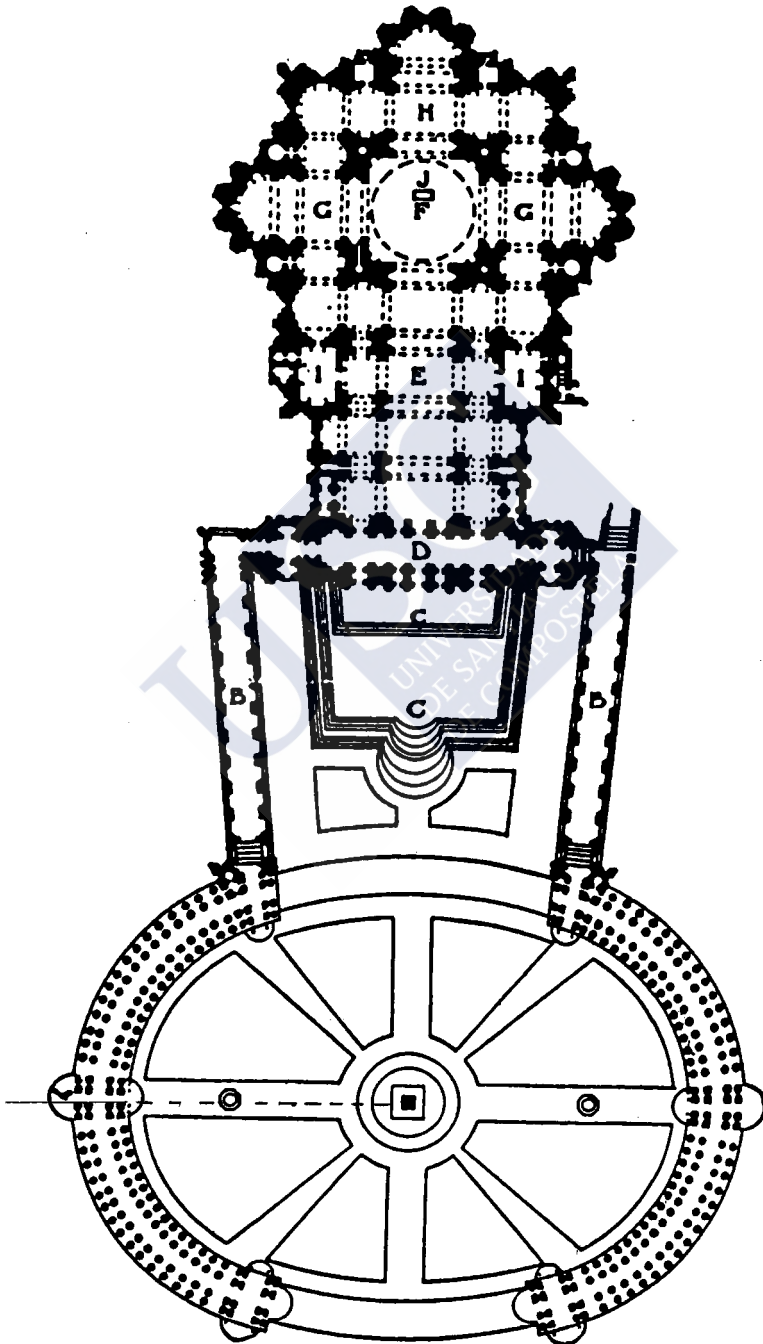


Fig. 3



**La obra de Valle-Inclán en la ficción carpenteriana:
un abanico de relaciones transtextuales**

JOSÉ ANTONIO BAUJÍN

Universidad de La Habana

Es innegable que has sabido estar siempre en la mejor compañía, desde Homero a Villa-Lobos, desde Empédocles a Robert Desnos, y en la mejor soledad germinativa. (Carta de José Lezama Lima a Carpentier¹)

Mal uso hemos hecho, en muchos casos, de ese vasto enfoque –asimilación– de culturas en el cual han querido hallar, algunos, una prueba de subdesarrollo intelectual, parejo al económico. Pero entender, conocer, no es equivalente de dejarse colonizar. Informarse no es sinónimo de someterse[...]. De ahí que el enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado, lejos de significar un subdesarrollo intelectual, sea, por el contrario, una posibilidad de universalización. (Alejo Carpentier²)

¹ José Lezama Lima, «Carta a Alejo Carpentier» (La Habana, octubre de 1958), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, Tercera Época, año 79, vol. XXIX, n.º. 2, mayo-agosto, 1988, p.75.

² Alejo Carpentier, «Problemática de la actual novela latinoamericana» (*Tientos y diferencias*, 1964), *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 22. En cuanto al culto por la información cultural y su reciclaje en el intelectual, Alejo fue contundente en varias ocasiones. Una de sus más maduras formulaciones es ésta.

Una de las primeras recensiones que tuvo *El reino de este mundo* (1949) —la primera gran novela de Carpentier, determinante, además, en su despegue definitivo como novelista—, ya sitúa al escritor cubano como miembro de una familia literaria de linaje ilustre en las letras hispánicas. Lo que nos interesa de este acercamiento crítico —pionero, por tanto, dentro de los estudios carpenterianos— es que establece desde entonces la familiaridad del discurso ficcional del autor con la poética valleinclaniana.

La reseña crítica de que venimos hablando tiene la firma de Mariano Picón Salas (1901-1965) y apareció en *El Nacional* de Caracas el 27 de noviembre de 1949, con título homónimo al de la novela. En la valoración general del texto de Carpentier, el ensayista, profesor y crítico literario venezolano consigna:

Sólo con alguno de los mejores “esperpentos” de Valle-Inclán se podría comparar, en la prosa hispánica de nuestro tiempo, el casi escorzado estilo plástico en que está escrito. Un estilo que a fuerza de maestría no sólo lo da alternativamente el color o las medias tintas, sino hasta ofrece —cuando es necesario— ese lujo de los maestros que se llama el garabato. Un estilo que, cuando lo necesita, puede deformar su propia perfección. [...] Alejo Carpentier es uno de los primeros exploradores en la ficción hispanoamericana³.

La asociación con la prosa de Valle que sugiere Picón Salas para leer *El reino...* es coherente dentro de un horizonte de expectativas que distingue en Valle-Inclán a uno de los mayores exponentes de la renovación literaria en lengua española de la primera mitad del siglo XX; y, por tanto, aquí opera el parentesco como señal de reconocimiento en Carpentier de un creador de parecido calibre.

En efecto, el tratamiento de la imagen plástico-literaria, el uso de la lengua y el proceso de trasvase de la información histórica en la ficción, así como la caracterización de algunos personajes, entre otros aspectos, tienden puentes entre Carpentier y Valle-Inclán que, pese a la temprana y excelente intuición de Picón Salas, no han sido estudiados con profundidad⁴. El Valle-Inclán al cual parece hacer referencia Picón Salas es el creador de los esperpentos, puesto que es ese el Valle

Véanse también, como botón de muestra, «Las voces del silencio» (*El Nacional* (Letra y Solfa), Caracas, 21 de diciembre de 1952), *Literatura. Libros*, Compilación, prólogo e índices de América Díaz, La Habana, Letras Cubanas (Letra y Solfa, 7), 1997, pp. 61-62 y «Descubrimientos a destiempo» (*El Nacional* (Letra y Solfa) Caracas, 22 de abril de 1955), *Literatura. Poética*, Compilación, prólogo e índices de América Díaz, La Habana, Letras Cubanas (Letra y Solfa, 8), 2001, pp. 196-197.

³ Mariano Picón Salas, «*El reino de este mundo*», *El Nacional*, Caracas, 27 de noviembre de 1949, p. 19.

⁴ Eventualmente ha sido atisbada la empatía entre los dos escritores, pero por lo general queda en el nivel de la más elemental enunciación. Nilda Blanco, por ejemplo, sugiere resonancias valleinclanianas en sus lecturas de Carpentier y fundamenta el campo de asociación (como lo hizo Picón Salas) a través del esperpentismo reconocible en pasajes diversos de la ficción carpenteriana, tales como el del juicio histórico a que es sometida la figura de Colón en *El arpa y la sombra* (Véase al respecto su trabajo «Una lectura cervantina del tópico del viaje en textos carpenterianos», *Universidad de La Habana*, La Habana, n.º. 250, enero-junio, 1999, pp. 196-238).

validado en el momento en que se escribe esta reseña. Valga la aclaración amén de los evidentes paralelismos entre *El reino...* y la poética esperpéntica, particularmente destacables en el diseño del personaje de Henri Christophe y su corte de opereta. Éstos resultan actores incapaces de alzarse como héroes trágicos –según el credo aristotélico– frente a lo trágico de su destino (en esa disonancia asentó Valle-Inclán la poética del esperpento)⁵.

Carpentier demostró una temprana e inteligente lectura de la obra de Valle-Inclán; la admiración que desde el principio sintió el intelectual cubano por el autor de las *Sonatas* y lo sistemático de sus acercamientos al autor español los dejó ver en constantes reflexiones y juicios críticos (**Anexo 1**)⁶. Casi al final de su vida se ufanaba de “haber estado siempre con la causa del Valle” y confesaba que, sin intenciones miméticas, había aprendido de su muy particular manera de literaturizar⁷.

La carga (¿angustia?) de las influencias no resultó traumática para Carpentier. En diferentes momentos se refirió a ello como algo inexorable. Lejos de resultar dañinos, veía en los ejercicios de recreación de los modos de hacer de autores anteriores, válidos para las urgencias expresivas del presente, y en las huellas visibles de lecturas, las marcas fructíferas de una formación gustosa en el arte de componer. Lo que sí temió siempre fue el descubrimiento de nuevos Mediterráneos y el desencuentro con la voz propia. Por eso se procuró “la mejor compañía” en la “mejor soledad germinativa” de que le hablaba Lezama con formulación heredera del precepto martiano de aprehensión de la cultura universal en la búsqueda del “compuesto personal” para significar lo propio con autenticidad⁸.

⁵ Justo en su breve estancia en La Habana en 1921, Valle-Inclán, que entonces ya ha publicado *Luces de Bohemia*, emite una de las primeras y más conocidas formulaciones del esperpento –si bien lo denomina “género estrafalario”– como concepto estético: “Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo ‘género estrafalario’. Ustedes saben que en las tragedias antiguas los personajes marchaban al destino trágico valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos”. Véase «Don Ramón del Valle-Inclán en La Habana» (*Diario de la Marina*, La Habana, 12 de septiembre de 1921), *Entrevistas*, edición de Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 122. En la ficción, ya Valle había significado el esperpento en *Luces de bohemia* (1920). Cfr. a este propósito la famosa escena duodécima.

⁶ A los problemas de la recepción crítica de Valle-Inclán por parte de Carpentier le dediqué un capítulo de mi tesis doctoral, *Rutas carpenterianas para un diálogo con la obra de Valle-Inclán*, de la cual es heredero el presente texto. Se anexa (anexo 1) el cuadro sinóptico “Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas”, a manera de complemento de los asuntos tratados aquí.

⁷ Cfr. Alejo Carpentier, «Las lenguas de Esopo», entrevista de Joaquín Soler Serrano [1979], *Entrevistas*, Compilación y prólogo de Virgilio López Lemus, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 454.

⁸ En fecha iniciática para Carpentier como 1931 ya podía sentenciar: “es menester que los jóvenes en América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación y escribir, como hacen muchos, novelitas sin temperatura ni carácter, copiadas en algún modelo de allende los mares, sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas,

Por otra parte, si toda obra literaria se construye como mosaico de citas y opera mediante la absorción y transformación de otros textos, tal y como en los sesenta conceptualizó Julia Kristeva, habría que recordar que el discurso ficcional de Carpentier, culturalista donde los haya, se define por su carácter orgiástico textual, sin discriminaciones epocales, culturales ni de ningún otro tipo. En ese entretejido de presencias explícitas y veladas las letras españolas ocupan espacios de preeminencia y Valle posee uno muy destacado.

* * *

¿Pero es constatable en textos iniciales de Alejo Carpentier, de su periodo formativo, la interferencia de Valle-Inclán en su ficción?

La escritura primeriza de Carpentier aún espera por un estudio que revele las preocupaciones iniciáticas de un autor que fragua en ella temas y formas que irán perfeccionándose en obras posteriores hasta constituirse en las grandes zonas literarias dentro de las que se moverá en sucesivas variaciones. Leonardo Padura, en su monografía *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (1994), dio noticia de casi todo un serial de narraciones inéditas de los años veinte que “testimonian los tanteos de principiante de Carpentier en su más remoto debut literario y nos muestran a un Carpentier en ciernes, sencillamente ‘prehistórico’, atrapado por los últimos velos exóticos del modernismo hispanoamericano de Rubén Darío”⁹.

Coincido con el narrador e investigador cubano en la consideración del influjo modernista (o simbolista, como también se le tilda hoy en el discurso crítico e historiográfico) en la creación del muy joven Carpentier, pero me aventuro a afirmar que esa sombra rebasa las relaciones transtextuales¹⁰ con el “modernismo hispanoamericano de Rubén Darío”, para alcanzar todas las corrientes del

por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos... Cuando Diego Rivera, hombre en quien palpita toda el alma de un continente, nos dice: ‘Mi maestro, Picasso’, esta frase nos demuestra que su pensamiento no anda lejos de las ideas que acabo de exponer”. Véase Alejo Carpentier, «América ante la joven literatura europea» (*Carteles*, La Habana, 28 de junio de 1931), *Crónicas*, La Habana, Arte y Literatura, 1976, t. II, p. 482. Consúltase también, del propio Carpentier, «Descubrimientos a destiempo» (*El Nacional* (Letra y Solfa), Caracas, 22 de abril de 1955), *Literatura. Poética*, op. cit., pp. 196-197.

⁹ Leonardo Padura, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p. 20.

¹⁰ Tomo el concepto de transtextualidad, o “trascendencia textual del texto”, según lo definió Genette, o sea, como “todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Gérard Genette, «La literatura a la segunda potencia», *Intertextualité (Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto)*, Selección y traducción de Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC/Casa de las Américas (Criterios), 1997, pp. 53-62). Como aparato teórico, la transtextualidad, frente a criterios inmanentistas y de autonomía textual, dota a los estudios literarios de una herramienta eficiente para la revelación de relaciones entre textos y sus consecuencias ideotemático-composicionales. De la transtextualidad genettiana me valdré en el presente trabajo.

modernismo internacional, entendido como la expresión literaria de la crisis finisecular a nivel global.

El entonces prolífico periodista Alejo Carpentier se mostró cauteloso en cuanto a publicar sus intentonas ficcionales de los años veinte. Hasta donde sabemos, sólo dio a la luz dos textos en ese periodo: "El milagro: leyenda" (*El Universal*, La Habana, 1923)¹¹ y "El sacrificio. Historieta fantástica" (*Chic*, La Habana, mayo de 1923, pp. 26-27)¹². A estas obrillas de aprendizaje vinieron a sumárseles varios ejemplares inéditos, correspondientes, al parecer, a similar fecha de escritura, gracias a la recuperación de la curiosa maleta olvidada por Lina, la madre, en Francia¹³. Todos estos textos denuncian resolución antirrealista; recurrencia a ambientaciones lejanas y "exóticas" como materia narrativizable; idealizaciones líricas; voluntad renovadora en el empleo de la lengua; elegancia en la expresión, refinamiento; el pergeño de una nueva tropología; teatralidad y artificiosidad; presencia de la mujer fatal que conduce a los hombres hacia el placer y la muerte..., características generales de una producción que viaja desde la literatura francesa de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé a otras muchas: a la italiana a lo D'Annunzio; a la hispanoamericana de Martí, Casal, Darío, Silva, Lugones; y a la española de Valle-Inclán, por sólo citar algunos nombres.

Una referencia paratextual de esta prehistoria carpenteriana nos permite hablar explícitamente del estudio de técnicas compositivas en Valle-Inclán para sus incipientes afanes ficcionales. Se trata de una carta manuscrita sin consignación de lugar y data, encabezada simplemente de la siguiente manera: "A Zadi". La epístola se halla en la "Colección Carpentier" de la Biblioteca Nacional "José Martí" de Cuba y pertenece a la documentación que atesoraba la madre de Alejo en la susodicha maleta:

¹¹ Sé que la consideración de este texto como cuento puede resultar polémica, pues en puridad topamos con una crónica ficcionalizada. Ahora bien, ello permite insertarlo plenamente dentro de los experimentos de difuminación de fronteras intergenéricas ya latentes en el modernismo. Se trata de una leyenda sobre el milagro atribuido a San Félix de Nola "según nos lo relata San Paulino en uno de sus cadenciosos poemas", como advierte el bisoño Carpentier.

¹² Recordando esta primera publicación de un cuento suyo, Carpentier confesaría en 1974 que hubo un error en el título, pues se llamaba verdaderamente «El sacrilegio».

¹³ El suceso –típicamente carpenteriano por lo que de "real maravilloso" tiene– es bastante conocido. A finales de 1989 fue recuperada una maleta en la que guardaba celosamente Lina documentación publicada e inédita del hijo correspondiente a los años veinte. Había sido confiada por ella a la custodia de unas amigas en Saint Florent-Sur-Cher, un pueblo de la campiña francesa, en los días de la Segunda Guerra Mundial. Entre los textos de ficción inéditos –hoy incorporados a la "Colección Carpentier" de la Biblioteca Nacional José Martí– se encuentran, tal como refiere Padura: «'Fra Doménico', la historia de un ermitaño de Persia, en la época en que 'las luchas entre güelfos y gibelinos ensangrentaban toda Italia'; 'Por una prodigiosa ruta', cuento inconcluso que se desarrolla en Jerusalén; 'La mano velluda', breve leyenda fechada el 6 de junio de 1922 y que ubica su argumento en Japón; 'El cruzado', cuento medieval escrito el 30 de mayo de 1922, donde se narra la historia de un cruzado que se enamora de una infiel; o 'La noche de reyes', una culta recreación de la leyenda en torno al nacimiento de Juana de Arco, fechado por 'Alexis Carpentier' el 22 de abril de 1922". Cfr. Leonardo Padura: *Op. cit.*, pp. 24-25.

Sin intentar trazar el panegírico del cuento místico que te presento, ni el de defender un texto que yo mismo encuentro poblado de faltas que no pueden menos de [sic] herir tu percepción literaria, quiero al menos justificar ante tus ojos algunas libertades que me he permitido en la construcción y marcha general del relato.

Te parecerá extraña la manera de tratar a las conversaciones largas, enunciando el nombre de los personajes al principio de las frases cual en una obra escrita para el teatro [...]. Este procedimiento ha sido empleado por muchos autores, cuando el interés y fin del diálogo está en poner ideas que serían enojosas de cortar continuamente por frases como: le repuso, le dijo, etc.; o bien para indicar el estado de ánimo de los personajes en estos momentos, detalles que, como comprenderás, en tales casos, están de más¹⁴.

Y para ejemplificar la utilización de la técnica mencionada cita a Anatole France, Voltaire, de Maistre, Flaubert¹⁵ y Valle-Inclán.

La misiva hay que leerla al amparo de un entusiasmo adolescente por la creación propia y del temor pueril a la incomprensión y la censura. No ha sido posible la identificación del tal Zadí (probable apodo público o resultante de un código personal establecido entre Alejo Carpentier y su destinatario), pero es evidente la confianza y el crédito que le merecen al incipiente narrador cuando se atreve a requerirle el juicio de lo que en otro momento llama su “primer trabajo de género descriptivo”.

Es de lamentar que no se mantenga adjunto el cuento que originalmente acompañó la carta y que ni siquiera ésta contenga datos más precisos que ayuden a su identificación¹⁶. La mención de una historia mística, el carácter acabado del texto y la consideración que manifiesta tenerle Carpentier podrían inducirnos a perseguir su localización, pero el adentrarnos en un laberinto de obras, cuyo carácter inédito habla por sí solo de inconclusión a la larga, de permanente bregar sobre las mismas, nos hizo pensar en su inviabilidad¹⁷. Por otra parte, la carta en

¹⁴ Alejo Carpentier, «A Zadí» (Carta inédita, s/l, s/f [192?]), “Colección Carpentier” de la Biblioteca Nacional José Martí, File 12, n.º. 2.

¹⁵ Excepción hecha de Joseph de Maistre, cuya mención no llego a comprender, tanto Voltaire, como Flaubert o Anatole France constituyeron lecturas y referencias mantenidas a lo largo de toda la obra carpenteriana.

¹⁶ Araceli García-Carranza, quien, en su calidad de bibliógrafa y custodia de la “Colección Carpentier”, procesó toda la documentación de la maleta, me confesó el respeto absoluto al ordenamiento de los materiales que contenía la misma a la hora de registrarlos. La carta la encontró sin ningún texto adjunto.

¹⁷ Llegué a conjeturar que se trataba del cuento «Fra Doménico». El texto está completo y fechado en junio de 1923. Es un mecanoscrito de treinta y una cuartillas, con sistemáticas tachaduras y correcciones manuscritas. Narra una historia mística de un asceta ermitaño con votos de consagración al Señor que dialoga con su homólogo Fra Macario y le asiste el prestigio en el pueblo cercano que se ganan los hombres de vida santa. El hallazgo de una estatua griega de mujer le trastorna el sentido; piensa inicialmente destruir aquella imagen pagana y, tras peripecias en las que confunde al Maligno con un ángel, termina por enamorarse de la talla de mármol. Entonces se le revela la verdad al contemplar una noche una orgía

sí posee los elementos que demuestran la pertinencia de Valle-Inclán como modelo literario para el Carpentier escritor en ciernes. Y, por último, valga reparar en que la utilización del gallego específicamente para encarar problemas de la manipulación del diálogo en la prosa, supone una atenta lectura de su obra, pues Valle, hombre genuino del teatro, enfocó toda su creación *sub specie theatri*, según definió con agudeza Ramón Pérez de Ayala en 1923. En tal sentido el diálogo es un ingrediente esencial en la prosa valleinclaniana¹⁸.

* * *

Respecto de la ficción carpenteriana, el autor de *Tirano Banderas* volverá a constituir un centro de relación transtextual explícita, saltando el tiempo, en *La consagración de la primavera*. La novela de 1978 construye un impresionante mural del siglo XX (desde su aurora hasta los inicios de los sesenta) en los registros político-ideológico y artístico-literario. De ahí que se puedan contabilizar en ella un sinnúmero de referencias procedentes de plurales manifestaciones del hacer humano. La incidencia valleinclaniana se localiza con marcas intertextuales¹⁹ destacables a través de citas y alusiones en siete ocasiones con diferente funcionalidad.

La primera cita nos la encontramos en el capítulo noveno de la primera parte. Enrique ha abandonado París en 1936 y está en Alemania en un intento desesperado por averiguar algo sobre Ada, su amante judía alemana y estudiante de música, que lo había dejado después de recibir un telegrama anónimo que le

demoníaca y muere a manos de un sátiro. Fra Macario, al descubrir el cadáver a los pies de la estatua, para salvar la honra del amigo, la entierra, pero lo que consigue es que comience una inusitada devoción popular por el fallecido. Fra Macario ante la herejía, cuenta la verdad, pero los fanáticos adoradores de Doménico la emprenden con él hasta condenarlo a prisión. Fra Macario termina haciéndose eco de los milagros del supuesto santo.

El cuento incorpora diálogos extensos que suelen iniciarse con la nominación del interpelado, pero también los hay con interrupciones aclaratorias del narrador del tipo que Carpentier manifiesta evitar en la carta.

Prueba de la complicidad de Alejo Carpentier con este relato es que lo reutiliza –convirtiéndolo en pretexto o antetexto– en «El milagro del ascensor (Cuento para un Apéndice de la Leyenda Aurea)», tampoco publicado en vida del escritor, pero celosamente guardado por él (el manuscrito que se conserva del mismo en la «Colección Carpentier» está fechado al final –mayo de 1929–, si bien en la primera hoja se consigna “1931”; fue publicado en el volumen carpenteriano *Relatos* (La Habana, Ediciones UNIÓN, 2001, pp. 12-23). El trasvase de la historia pasa por una transformación profunda al adecuarla a los códigos surrealistas y traerla a la actualidad en una ciudad como Nueva York, en la que el protagonista –ahora Fray Doménico– resulta incongruente y sube al cielo montado en un ascensor.

¹⁸ Recordemos que Carpentier confesó en varios momentos su incomodidad con el manejo del diálogo en su producción, dominada en porción considerable por las formas del dialogismo indirecto y del monólogo.

¹⁹ El concepto de intertextualidad –fijado por Julia Kristeva y precisado por Genette– adquiere eficacia en su aplicación por el justo y raro balance entre precisión, amplitud y flexibilidad del término. Así, la intertextualidad se define a partir de “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro”. Genette establece una igualmente útil tipología de enlaces intertextuales, ordenada de mayor a menor grado de explicitación del vínculo textual: la cita, el plagio y la alusión. (Gérard Genette: *Op. cit.*, p. 54).

comunicaba la desaparición de sus padres en Berlín. El protagonista acude a su antiguo amigo, el “catire” Hans, con solicitud de ayuda y juntos marchan a Weimar. Es allí donde, entre evocaciones actualizadoras de Schiller, Goethe, Bach, Wieland y Liszt, el alemán le da noticia de Buchenwald, uno de los iniciales y más connotados campos de concentración y exterminio nazis, y le habla del ascenso de Hitler, de la ideología del fascismo alemán y de la reacción popular mayoritaria (pendulante entre el *laissez-faire*, la anulación de toda culpabilidad y el orgullo de casta y de prosperidad económica):

Tras de la torrencial tirada, el “catire” había quedado sin resuello. Y era yo, ahora, quien oficiaba de Abogado del Diablo: “La gente que tú me pintas parece sacada de un enorme esperpento de Valle-Inclán. Pero los noticieros cinematográficos nos muestran algo muy distinto. Porque no sólo con gente esperpéntica se llenan los estadios inmensos donde el Führer congrega a sus adeptos”²⁰.

La asociación con los esperpentos valleinclanianos resulta eficiente por razones polisémicas en este momento. La tensión entre la tragedia y el absurdo de la respuesta colectiva a la misma, la representación mental de un teatro de títeres y peleles evocado en el acontecer alemán que mueve a sus ciudadanos según los designios de la ideología del Partido Nacionalsocialista —aún más clara en la evocación de las gigantescas concentraciones en los estadios en apoyo del Führer— y lo grotesco de la situación resultan imágenes convocadas con la remisión a las creaciones del último Valle. Pero, además, la invocación al autor genuinamente español actualiza el drama peninsular, un espacio donde se ensaya, mediante la Guerra Civil y el ascenso de Franco, la futura expansión del fascismo europeo (no sólo se enuncia así en la conversación entre Enrique y Hans, sino que la experiencia que vive el cubano en Alemania y el entendimiento de la significación de los graves sucesos de la España contemporánea serán cruciales para decidirse a defender la supervivencia del hombre al lado de las filas republicanas en el suelo ibérico).

En la segunda parte (capítulo doce) nuevamente aparece una remisión explícita a la obra del gallego. También aquí corre a cargo de Enrique. Éste ha ido a visitar al convaleciente Jean-Claude y a Vera al hospital. La disquisición sobre la guerra y la muerte se va tiñendo de graves honduras filosóficas. El francés y la rusa disputan sobre la problemática de la existencia o no del alma a través de las concepciones platónicas y de Spinoza. Enrique durante la escena ha estado constantemente procurando un ambiente más relajado (lo cual motiva el despliegue por su parte del mejor humor criollo). Una de esas oportunidades se la brinda Jean-Claude cuando le responde a la bailarina:

²⁰ Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, Edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia (Clásicos), 1998, p. 211.

—*Alma* es palabra que poco uso. Pero, si hago una excepción, es para decirte que si tú ves el alma como algo personal, prolongación de ti misma, yo vería el alma más bien como algo transferible y que puede ser compartido por muchos. Llamemos al alma *espíritu*. En ese caso, existe un *espíritu imperial* que pasa de Alejandro a Tamerlán y de Carlos V a Napoleón, como existe un *espíritu musical* que va de Mozart a Beethoven y a Debussy”. —“O un espíritu de putería” —dijo el cubano, riendo— “que va de Mesalina a Clara Bow, pasando por la Reina Castiza de Valle-Inclán y la gran Catalina de Rusia”²¹.

La remisión ahora es a la *Farsa y licencia de la reina castiza*²², “befa septembrina” en la que Valle-Inclán se mofa de la situación política española durante el reinado de Isabel II (regente entre 1833 y 1868). La monarca, en particular, será el centro privilegiado de la caricaturización y la burla, y, por supuesto, Valle se ensaña con el personaje al ofrecer la cara licenciada de una reina entregada a los placeres de ardientes pasiones que provocaron más de una delicada situación en las altas esferas gubernamentales, ayudadas por la indiscreción de quienes la asistían en tales devaneos. El periodo isabelino volverá a recrearlo el escritor en *El ruedo ibérico*, por tanto, también es aludido por Enrique.

El espacio latinoamericano resulta asimismo propicio para guiños valleinclinianos. El retorno de Enrique a La Habana, acompañado de la coprotagonista convertida en su amante, al huir del holocausto europeo que se avecinaba, le supone al cubano un topetazo de la memoria con sus raíces, con su historia personal. En medio de profusas evocaciones de su pasado juvenil (tercera parte, capítulo diecisiete), el reencuentro en la Habana colonial con la añeja librería de un francés (Morlhon)²³, frecuentada antaño por él, aviva el recuerdo de los instantes en que “había trabado conocimiento [...] con Swan, Saint-Loup, Albertina y Charlus, cuando empezaba a cansarme de frecuentar a Jerónimo Coignard, Doña Perfecta y el Marqués de Bradomín²⁴”. La alusión intertextual a las *Sonatas*, confirma la lectura de las mismas por parte de un muchacho con inquietudes intelectuales en La Habana de los años diez y veinte, si bien aquí remite al agotamiento de las fórmulas modernistas.

En ese libre fluir de los recuerdos, poco más adelante Enrique insiste en reminiscencias de lecturas de Valle-Inclán al evocar la mansión del Conde de

²¹ *Ibidem*, p. 244.

²² Valle-Inclán editó la *Farsa y licencia de la reina castiza* primeramente en la revista *La Pluma* en 1920 y como libro en 1922. Con posterioridad, la incorporó a su *Tablado de marionetas (Para educación de príncipes)*, en 1926. La obra se estrenaría en 1931.

²³ Como es sabido, esta novela de Alejo Carpentier es profusa en tintes autobiográficos. La librería de Morlhon, en la que joven topó con alguna de la mejor literatura que halló en La Habana, es también recordada por él en una de las conferencias que dicta para la serie radial *La cultura en Cuba y en el mundo* (1964-1966), conjunto de treinta y dos charlas de media hora, emitidas por Radio Habana Cuba, que valen por todo un libro de memorias (*La cultura en Cuba y en el mundo*, Transcripción, versión, índices, notas e introducción de José Antonio Baujín, La Habana, Letras Cubanas, 2003, p. 83).

²⁴ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, *op. cit.*, p. 331.

Romero con su “suntuoso cuadro de la inauguración del Teatro Real de Madrid –función de estreno con *La favorita* en escena y la Reina Castiza en su palco rojo y gualda debido a un estupendo discípulo de Goya²⁵”. La alusión puede descodificarse en dos direcciones: una conduce a la imagen contorneada por el gallego en su *Farsa y licencia de la reina castiza*; la otra, más erudita, cuca para advertir el aprendizaje valleincliniano en la obra de Goya²⁶, a quien Carpentier también debe tanto²⁷.

En el capítulo veintiséis (quinta parte) el novelista, con mucha sutileza, inserta un fragmento de un verso de Rubén Darío dedicado al Marqués de Bradomín en un soliloquio de Vera: “Bien había afirmado un esteta inglés que ninguna persona realmente distinguida podía vivir en alojamiento cuyas ventanas diesen a la calle. Despreciables ventanas eran las que nos mostraban *un vulgo municipal y espeso*”²⁸.

La velada presencia textual corresponde al “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín”, perteneciente a *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Darío:

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.

Es el Otoño, y vengo de un Versalles doliente.

Había mucho frío y erraba vulgar gente.

El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,

cuando vi una paloma que pasó de repente,

y por caso de cerebración inconsciente

pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Versalles otoñal; una paloma; un lindo

mármol; *un vulgo errante, municipal y espeso*;

anteriores lecturas de tus sutiles prosas;

la reciente impresión de tus triunfos...Prescindo

de más detalles para explicarte por eso

cómo, autumnal, te envió este ramo de rosas²⁹.

Por supuesto, la presencia del texto de Darío, que ya implica la del Marqués “feo, católico y sentimental”, se carga negativamente, pues introduce irónicamente

²⁵ *Ibidem*, p. 331.

²⁶ Recuértese que en *Luces de bohemia* Max Estrella le espeta a Don Latino de Hispalis: “El esperpentismo lo ha inventado Goya” (*Luces de bohemia. Esperpento*, Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 2000, p. 162).

²⁷ Sólo habría que recordar, por lo evidente, la importancia de Goya en la estructura de *El siglo de las luces*.

²⁸ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, op. cit., p. 470 (las cursivas son mías).

²⁹ Rubén Darío, «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín», *Poesía (Revista ilustrada de información poética)*, Madrid, Ministerio de Cultura Español, n.º. 34-35 (Número monográfico dedicado a Rubén Darío), 1991, p. 222 (las cursivas son mías).

la crítica al desprecio aristocrático al contacto con la realidad exterior y a su voluntad de creación de “torres de marfil”. No puede olvidarse que Vera, como artista y como ser humano, ha perseguido deliberadamente la enajenación del medio social, la vida distanciada de la marcha de la historia, sin lograr conseguirlo. Carpentier se hace eco, con esta apelación despectiva al modernismo, de la caracterización del mismo más socializada hasta nuestros días (o sea: como movimiento literario de élites, estetizante y alienado, signado por la desatención a lo real).

En otro momento de la novela leemos la siguiente frase: “Sí. Nos salimos del Ruedo Ibérico pero fue para caer en una Ruleta *Made in U.S.A.*”³⁰. La ingeniosa y explicativa frase corresponde al médico que se impone la tarea de instruir a Vera —en su estancia en Baracoa— en las materias de la historia cubana (parte siete, capítulo treinta y seis). La cita resalta por su elocuencia. Remite a la última serie novelesca de Valle-Inclán, con la que éste ilustra el insulso y patético juego de la vida política decimonónica de la España imperial postrera.

Finalmente, la séptima relación intertextual con la obra de Valle opera por alusión tanto a la *Farsa y licencia de la reina castiza* como a *El Ruedo ibérico* (en particular a *La corte de los milagros*, tal como anota Julio Rodríguez Puértolas en su edición de *La consagración...*). Conversan Enrique y su prima Teresa en el aposento de la tía que ya ha marchado de la Cuba revolucionaria. El tono de ambos es de burla de la gran burguesona. Enrique la llama “Madame Recamier bastante gorda y jamona, de la que nunca se hubiese enamorado Chateaubriand” y la prima le contesta sentenciosa que “cualquier Isabel II se consigue un granadero”³¹.

* * *

En el momento de morir, Carpentier pergeñaba una novela sobre Paul Lafargue (1842-1911), el yerno cubano (mulato santiaguero, por más señas) de Karl Marx³². El atractivo personaje se había convertido en una obsesión para el escritor³³.

³⁰ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, op. cit., p. 642.

³¹ *Ibidem*, pp. 716-717.

³² Paul Lafargue nació en Santiago de Cuba en el seno de una familia de plantadores. A la edad de nueve años marcha con sus padres a Burdeos (Francia). Con una sólida formación humanista e imbuido de corrientes revolucionarias del pensamiento de su época, se traslada a París y allí colaboró en *La Rive Gauche*. Es expulsado del país en 1865 por los bonapartistas debido a su oposición al Régimen de Napoleón III. Emigró a Londres, lugar donde conoce y frecuenta a Karl Marx y su familia, y finalmente se casa con Laura, hija del autor de *El capital*. Volvió a Francia para participar en la Comuna de París (1871), tras cuya derrota se exilió en España. En la Península logró publicar el *Manifiesto Comunista* y se distinguió en la pugna entre los marxistas y los seguidores de Mijail Bakunin. Nuevamente en París (1883), colaboró con *L'Egalité Socialiste* y *L'Humanité* y dirigió el Congreso de la II Internacional Socialista (1889). Fue elegido diputado en 1891. Entre sus obras destacan *El socialismo y la conquista de los poderes públicos* (1899) y *El determinismo económico en Karl Marx* (1909). En 1911 se suicidó junto a su mujer.

³³ Ya había reiterado la mención de Lafargue en varias ocasiones dentro de *La consagración de la primavera*. (Cfr. Alejo Carpentier: *Op. cit.*, pp. 114, 188, 640).

Según confesión de Lilia Carpentier, ella posee el manuscrito de la primera escritura completa del texto, pero es bastante ilegible. De la narración sólo se conocen los tres capitulillos iniciales que el novelista alcanzó a dejar mecanoscritos³⁴. Fueron publicados en la revista *Casa de las Américas* en 1989, bajo el título de «Verídica historia», al ser ésta la nominación tentativa que Carpentier había dado a su última creación³⁵.

Injustamente olvidado por la crítica, este fragmento, a pesar de su provisionalidad (¿cómo hubiera quedado en la supuesta versión definitiva?, ¿se mantendría como inicio de la novela?, ¿Carpentier hubiera autorizado su publicación así?), es coherente con las preocupaciones que movían la escritura del Premio Cervantes de 1977.

La acción se sitúa en 1872 aproximadamente. Lafargue, su esposa y el hijo (el pequeño Schnappy) viajan en tren desde Francia a Madrid, en un recorrido que mucho recuerda las crónicas de viaje por España de Carpentier en los años treinta y que incorpora a *La consagración...* Ya en la capital, son recibidos y atendidos por los compañeros de la Internacional, especialmente por Anselmo Lorenzo³⁶, al que se suman Pablo Iglesias³⁷, Francisco Mora y José Mesa. Entre conversaciones sobre la situación político-social española (también la cubana, que transita su cuarto año de guerra independentista) y evocaciones de Marx y Engels, se discute sobre el pensamiento y contradicciones de las ideas marxistas y socialistas. Pablo Iglesias le entrega a Lafargue las pruebas de la traducción al español del *Manifiesto Comunista* y culmina el fragmento cuando éste, por la noche, en el cuarto de la pensión que habita, termina las correcciones del documento para dejarlo listo para la impresión y circulación en la Península.

¿Cuál es la relación posible de la obra de Valle-Inclán con este mosaico carpenteriano?

El 24 de abril de 1980, Alejo Carpentier fallece después de un intenso día de actividad en el desempeño de sus múltiples funciones en la capital francesa.

³⁴ Todo parece indicar que Carpentier siempre realizaba una primera versión manuscrita de sus textos de ficción y, a partir de ella, todas las versiones mecanoscritas que necesitase para satisfacer su exigencia literaria perfeccionista. En algún momento confesó que justo el primer capítulo era el último en quedar listo para la impresión y salida al aire del texto.

³⁵ Alejo Carpentier, «Verídica historia», *Casa de las Américas*, La Habana, año XXX, n.º. 177, noviembre-diciembre, 1989, pp. 28-46.

³⁶ Anselmo Lorenzo (1841-1914) fue un político español, de profesión tipógrafo. Participó en la Conferencia de Londres de 1871, donde conoció a Marx y a Engels. Sus ideas oscilaban entre marxistas y bakuninistas. El fragmento de la novela de Carpentier aprovecha creativamente estos datos de la biografía del personaje.

³⁷ Pablo Iglesias (1850-1925). Importante dirigente político español. Se adhirió a la I Internacional. Fue un decisivo difusor de las ideas marxistas en España. Cofundador del Partido Socialista Español (PSOE) en 1879, y de la Unión General de Trabajadores (UGT) en 1888, de los que fue máximo representante hasta su muerte. En el fragmento de Carpentier es evidentemente el personaje de ideas más claramente cercanas a Lafargue.

Sobre su mesa de trabajo en el apartamento parisino en que vivía deja varios libros que se encontraba consultando como parte de la rigurosa documentación a la cual sometía sus empeños ficcionales (*Verídica historia*, en este caso). Entre ellos estaban dos importantes textos del mundo valleinclaniano: *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1974) y la monografía de José Manuel García de la Torre, *Análisis temático de 'El ruedo ibérico'* (Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972)³⁸. Resulta imposible intentar juicios concluyentes acerca de los contactos entre la novela inconclusa de Carpentier y la creación de Valle (lo mismo pasaría con cualquier otro autor de referencia) por todas las razones expuestas arriba. Pero no deja de ser atractivo aventurarse en algunas pesquisas.

Llama la atención que Carpentier no emitiera ningún comentario sobre *La lámpara maravillosa*³⁹, no sólo por la admiración manifiesta de Alejo por la literatura toda del gallego, sino porque este raro libro dentro del panorama de las letras y las artes españolas guarda una estrecha relación con muchas inquietudes del cubano: teorizaciones sobre el arte y la literatura, su producción, sentido y recepción; problemas de la plástica y la música en contacto con las letras; aprehensiones del mundo esotérico y el ocultismo, etcétera. Quizás una explicación lógica nos la dé el hecho de que fuera un texto poco difundido, y por tanto poco frecuentado durante mucho tiempo. No es hasta la última etapa de los estudios valleinclanianos en que comienza a estudiarse en profundidad. Blasco Pascual, en 1995, dibujaba el siguiente panorama crítico-receptivo:

Aparecido en 1916, el discurso de *La lámpara maravillosa* es –todavía hoy– un discurso extraño, tanto para los admiradores del autor de las *Sonatas* como para los –en seguida– admiradores de *Lucas de bohemia* o de *Divinas palabras*. Existe, por parte de la crítica, una coincidencia absoluta a la hora de valorar los primores y calidades de la prosa, pero las discrepancias son de bulto cuando se trata de juzgar los contenidos. Para Díaz-Plaja es el texto más significativo y logrado del pensamiento estético modernista, en tanto que para C. Flynn hay que relativizar el significado de *La lámpara maravillosa*, pues esta obra debe leerse en clave de parodia, con los ejercicios ignacianos al fondo; para Giovanni Allegra significa la “offerta... dall'autore a guisa di testamento nella piena maturità di vita e di creazione”,

³⁸ Gracias al interés que se tuvo para preservar a la posteridad el estado último de los materiales de Carpentier, hoy podemos ver estos documentos en la exposición permanente en la *Fundación Alejo Carpentier* de La Habana. Junto a los textos mencionados también se encuentran libros como: *Del Madrid castizo. Sainetes*, de Carlos Arniches; *La España del siglo XIX*, del historiador Manuel Tuñón de Lara; *El Islam de España y el Occidente*, de Claudio Sánchez-Albornoz; los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui; *Graziella*, de Lamartine; el tomo II de la *Correspondance*, de Engels, Paul Lafargue y Laura Marx; *Chronique familiale de Eleanor Marx*, de Ivonne Kapp.

Agradezco muy especialmente a la viuda de Carpentier su gentileza al permitir consultar los dos ejemplares conectados directamente con el mundo valleinclaniano.

³⁹ Al menos, yo no he podido localizar ninguna mención al libro en Carpentier.

en tanto que para Juan Ramón tiene “más humo que aceite” y para Guillermo de Torre no es sino “una digresión artificiosa de vaga mística quietista”; para Virginia Garlitz refleja la vena más personal y profunda de la estética valleinclanesca, con validez para la totalidad de su escritura, en tanto que para Gimferrer es un texto que ha envejecido muy rápidamente y sólo tiene valor en relación con la etapa modernista⁴⁰.

No creo arriesgado decir que Carpentier no leyó *La lámpara maravillosa* hasta este último momento de su vida y me atrevo a conjeturar que ni siquiera pudo hacerlo completamente entonces. El ejemplar que se encontraba sobre su mesa no tiene ningún tipo de anotaciones y presenta un doblez de hoja en la página treinta y cinco, correspondiente al inicio del segundo capítulo («El milagro musical»), con todas las trazas de una marca de por dónde quedó la lectura. En cuanto a su repercusión dentro de la novela que escribía el Premio Cervantes, sí resulta quimérico aventurar valoraciones que no soportarían los fragmentos conocidos.

Otra fortuna, en cambio, se arrienda el estudio de García de la Torre.

No es necesario insistir en la apreciación carpenteriana de la inconclusa serie de *El ruedo ibérico*, una de las producciones valleinclanianas favoritas y más aludidas por el cubano en sus juicios críticos (véase el **anexo 1**). Pero he de anotar una hipótesis que sostengo y será motivo de un trabajo próximo: la fuente literaria que privilegia Carpentier para documentarse en el siglo XIX español en un primer momento (digamos, hasta *El siglo de las luces*) es la del Galdós de los *Episodios nacionales* y otras grandes novelas suyas; pero cuando necesita de referencias decimonónicas peninsulares para las creaciones de los setenta, el Valle-Inclán de *La guerra carlista*, y, sobre todo, el de *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y *El ruedo ibérico* se adecua mejor al campo de sus intereses, visiones y estética. Este Valle se acopla aún más al conjunto novelesco final, por su proyección cabalgante entre las dos orillas transoceánicas, su técnica antirrealista, sistemáticamente deformante, su percepción de la historia renovadora frente al discurso historiográfico dominante, su tratamiento del lenguaje.

Quizás por las razones apuntadas Alejo acude a un estudio monográfico de la temática de *El ruedo ibérico* realizado por un connotado hispanista, que le actualiza la recepción crítica de la obra al contrastar opiniones de especialistas diversos y contraponer materia literaria a materia histórica (la mediación del investigador opera a manera de prueba de la autenticidad de las imágenes históricas utilizadas por Valle). El volumen de García de la Torre sí evidencia una lectura más completa por parte de Alejo Carpentier y se encuentran varias marcas hechas con bolígrafo en los márgenes laterales de diecisiete páginas (véase el **anexo 2**, donde

⁴⁰ Francisco J. Blasco Pascual, «Introducción», a R. M^a del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1999, pp. 10-11.

se reproducen dichas páginas escaneadas directamente del ejemplar carpenteriano). Muchas de estas llamadas de atención, en consonancia con lo que hemos esbozado, más que la palabra del estudioso, fijan determinadas frases tomadas del texto valleincliniano, y señalan aspectos relacionados con características de la ciudad madrileña (calles, lugares de reunión –cafés, teatros–, etc.) y de sus pobladores (tipos y costumbres). Hay casos en que el fragmento publicado de *Verídica historia* permite evidenciar la traducción de las susodichas marcas para patentizar con mayor fuerza el discurrir soterrado de la palabra de Valle.

Así, queda orientada la importancia de determinados cafés, como “El Suizo” (“uno de los círculos más depurados de la sensibilidad española”) y otros centros de reunión (cfr. anexo 2, p. 109, y Carpentier: p. 46); el interés de ciertas calles o paseos de la capital (la Castellana, Atocha, Prado); de las representaciones del “Teatro de los Bufos” y de las zarzuelas en el “teatro de variedades” (cfr. anexo 2: pp. 107, 126, 296, 299, y Carpentier: pp. 39, 46). García de la Torre repara en algunas voces utilizadas por Valle-Inclán, que Carpentier repite, como “suripantas” (cfr. anexo 2: p. 296, y Carpentier: pp. 32, 45).

Dos textos de Valle aludidos en los capítulos de Carpentier traslucen de forma alusiva las señas intertextuales. La mención del pequeño callejón madrileño que inmortalizó el gallego en sus esperpentos (el Callejón del Gato), denuncia, por la incongruencia epocal (en la época literaturizada no tenía esa relevancia), la marca de los esperpentos y, en particular, de una *Luces de bohemia* reeditada de alguna manera por estos personajes que deambulan por Madrid –aunque esta vez sea decimonónico–. Y varias remisiones a Isabel II y a su confidente y compañera de andanzas puteriles, Sor Patrocinio de las Llagas (pp. 29, 39), además de la cita explícita del título del último serial valleincliniano, explicitan el paralelismo de ambientación que Alejo Carpentier pretende para su novela siguiendo el texto de Valle:

–“No van a hacer una zarzuela sobre Sor Patrocinio de las Llagas” –dijo Mora, riendo. –“Pues... ¡no te vayas a creer! Sería un éxito, pero a condición de que ella rejuveneciera un poco y consintiera en representar su propio papel”. (Y se enteró Laura, con extraordinaria sorpresa, de que Sor Patrocinio de las Llagas, la estigmatizada, la todopoderosa consejera y confidente de Isabel II, a quien se imaginaba como una monja ascética y esmirriada, de heridas abiertas y sangrantes como mártir de Berruguete, había sido, desde que aún se llamara Lolita y tuviese enamorados hasta vestir el hábito de las salesas, una de las mujeres más bellas que hubiesen surgido en las arenas del ruedo ibérico, con rostro de una hermosa clásica y, en el rostro moreno, de manchega, unos ojos inmensos, de mirada ardiente, que calaba a lo hondo)⁴¹.

⁴¹ Alejo Carpentier: «Verídica historia», *op. cit.*, p. 39.



He reservado para el final algunas notas anticipadoras de un estudio de carácter más ambicioso que pone en contacto dos creaciones capitales de Valle-Inclán y Carpentier (*Tirano Banderas* y *El recurso del método*) justamente porque constituyen el campo de asociaciones más transitado cuando se abordan problemas de vinculación literaria entre ambos escritores.

En el curso de una entrevista en 1975, Alejo Carpentier decía:

Una noche en México, hace unos años, en casa del escritor Luis Cardoza y Aragón, nos reunimos un grupo de escritores latinoamericanos y, llevados por el impulso de la conversación, llegamos al tema de las dictaduras latinoamericanas. Cada uno habló de la que conocía en su país, con las anécdotas consiguientes, y me di cuenta de algo extraordinario, y es que las dictaduras latinoamericanas suelen tener proyecciones tan mitológicas, tan inverosímiles, que al público, si se las mostrara en una novela, en un relato, y no en un documento de tipo estadístico, periodístico, de reportaje, no las admitiría.

Si uno se atreviera a contar ciertas historias en una novela, en lo que se refiere a los dictadores latinoamericanos, parecería que uno estaría manejando marionetas grotescas, que el público jamás admitiría. [...]

Yo recuerdo que en esa casa de Cardoza y Aragón se contaron historias increíbles. Historias mitológicas. Voy a dar una pequeña muestra de ellas: hubo un dictador, a comienzos de este siglo, de una gran nación latinoamericana que rechazó, mejor dicho, se negó a leer el ultimátum que le enviaba una potencia europea. Es decir, se negó a tomar conocimiento de ese ultimátum porque, según dijo, "los que están peleados no se escriben"⁴².

¿Acaso fue esta reunión, evocada por el novelista en 1975 a propósito de una entrevista, la semilla de su novela *El recurso del método* (abril de 1974)? ¿Es este suceso azaroso el germen del estallido fabuloso de la narrativa latinoamericana sobre el dictador de la década de 1970, entre cuyos más logrados y emblemáticos exponentes se hallan, además de la citada obra carpenteriana, *Yo el Supremo* (junio de 1974), de Augusto Roa Bastos, y *El otoño del patriarca* (marzo de 1975), de Gabriel García Márquez?

Éste, García Márquez, por su parte, refiere que Carlos Fuentes tuvo la idea, alrededor de 1968, de escribir un libro colectivo con participación de varios de los más connotados novelistas latinoamericanos de la época, nominado *Los padres de las patrias*, a partir del aporte, por cada escritor implicado en el volumen, de un

⁴² Alejo Carpentier. «Carpentier, el hombre y la historia» (entrevista de Edgar Montiel en *Estampa*, Lima, 9 de noviembre de 1975), *Entrevistas*, op. cit., p. 298.

relato sobre un dictador de su país (Carlos Fuentes, sobre Antonio López de Santa Ana; Carpentier, sobre Gerardo Machado; Miguel Otero Silva, sobre Juan Vicente Gómez; Augusto Roa Bastos, sobre el Doctor José Gaspar de Francia; Julio Cortázar, sobre Eva Duarte de Perón; Gabriel García Márquez ya estaba redactando *El otoño del patriarca*)⁴³. El acuerdo, en tal caso, no se cumplió, pero podría constituir, sin dudas, un núcleo importante de fructificación de los textos que en la década siguiente marcarán un hito capital en la historia de la literatura latinoamericana y, en especial, el momento más descollante de la narrativa sobre la dictadura en Latinoamérica.

Lilia Carpentier, hace algunos años, en el curso de una conversación, confirmó la versión carpenteriana del origen de este micro-*boom* novelesco en los setenta. Pero añadió un elemento del mayor interés: en la tertulia de Cardoza y Aragón, el tema de la dictadura como constante definidora del panorama político de la América Latina “post-colonial” había suscitado reflexiones en torno a su expresión literaria; y, como es de suponer, *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, y *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, acapararon la atención de los participantes. Carpentier propuso entonces un homenaje a estos dos autores que significase la continuación de sus esfuerzos y de los de aquellos iniciadores, en pleno período romántico, de la narrativa sobre la dictadura en el continente, con el argentino Esteban Echevarría y su relato *El matadero*, de 1838, a la cabeza.

La idea no es de extrañar en Carpentier. En su obsesión por desvelar y enaltecer América, y dentro de su particular sentido de la ética, la iniciativa otorgaría excelencia artística a un asunto de raigal importancia para el cabal conocimiento de la historia y la realidad contemporánea de nuestro continente. El caso de *El recurso del método* es paradigmático en cuanto a la conciencia –y coherencia– con la cual Carpentier asume el acto de escritura. Por otro lado, ciertos sucesos de su propia experiencia vital podrían demostrar su coherencia: padeció, conoció y combatió desde su condición intelectual algunas de las dictaduras latinoamericanas más emblemáticas; en su asedio a la literatura y la cultura de la región había estudiado la expresión artística del fenómeno y, para sus propios empeños ficcionales, el personaje del dictador latinoamericano ocupaba una posición protagónica desde sus inicios, constantemente acosado creativamente por él en una ya extensa vida literaria⁴⁴. Además, era sistemático lector y admirador

⁴³ *Ahora*, Santo Domingo (República Dominicana) año XV, n.º. 656, 7 de junio de 1976, p. 39. Citado por Bernardo Subercaseaux, «*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador 1926-1976)», *Cambio*, México, enero-marzo, 1977, p. 14.

⁴⁴ En numerosas ocasiones la crítica ha leído *El recurso del método* como una novela coyuntural en Carpentier, cuyos cimientos habría que buscarlos en las particularidades de su integración al proyecto de la Cuba socialista y a la asunción plena por parte del escritor de la ideología marxista. Sin embargo, no se suele reparar en el hecho de que el personaje del dictador es, sin duda, el más asediado literariamente y el más reelaborado dentro de la familia de figuras ficcionales del autor cubano. Un primer acercamiento

de los dos escritores (Valle-Inclán y Asturias⁴⁵); el homenaje a figuras precursoras en el empeño de tematizar literariamente una zona considerable de la vida política e histórica de Latinoamérica se convierte, así, en un acto de noble reverencia caro a Alejo Carpentier, digno de admirar —“Honrar, honra”, diría Martí— y ya poético en sí mismo.

Ciertas o no estas anécdotas —en algunos aspectos, contradictorias entre sí, en otros, complementarias—, resultan representativas de un momento en que la intelectualidad latinoamericana se enfrenta al estudio, descubrimiento y reelaboración artística de los valores que le son esenciales, de sus rasgos identitarios. Escritores y artistas encaminan sus pasos a prestigiar su imagen continental en el mundo y a luchar por el mejoramiento del hombre de estas tierras a través de la emergencia e imposición de su otredad cultural respecto del mundo legitimado y legitimante. Ostentan con orgullo su condición americana y abanderan la misión descolonizadora de conciencias en el área. El desciframiento de su Historia oculta, travestida, y la exposición y denuncia de sus males, son empresas que acometen con toda conciencia de responsabilidad ante su presente (signado por el arribo, la sucesión o la casi perpetuación de regímenes dictatoriales derechistas de la peor ralea) y la posteridad. Por ello, la realización de un proyecto artístico colectivo sobre la omnipresencia y omnipotencia de los monstruos dictatoriales del continente era de esperar.

Numerosos elementos apoyan la consideración de que *Tirano Banderas* funciona como un hipotexto de la novela carpenteriana de 1974 (hipertexto ésta, según la terminología de Genette). Asombra, entonces, que escasos investigadores, al acercarse al *El recurso del método*, apenas traspasen el umbral de la mención —obligada por razones de *constructo* genealógico literario— de la obra valleinclaniana de 1926, resistiéndose empero a la necesaria tentación de estudios comparativos

mío a esta problemática puede encontrarse en el estudio «*El recurso del método. Método y recursos de obsesiones carpenterianas*» (en Alejo Carpentier, *El recurso del método*, Edición, estudio preliminar y apéndice de José Antonio Baujín, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela (Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier”, 1), 2001, pp. 19-58). Un breve repaso por textos de Alejo Carpentier que van desde la crónica ficcionalizada, como «Retrato de un dictador» (1933), hasta «Derecho de asilo» (1972) y *La consagración de la primavera* (1979) confirmaría esta sentencia. A veces nominado (Machado, Henri Christophe, Victor Huges, por sólo citar los más emblemáticos) y otras no, el personaje del dictador va modelándose en la escritura de Alejo hasta alcanzar una de las más logradas de sus realizaciones en la literatura latinoamericana con el Primer Magistrado.

⁴⁵ Carpentier conoció a Miguel Ángel Asturias en La Habana en 1928 durante el Congreso de la Prensa Latina. Ambos viajaron juntos a París en ese año e iniciaron una amistad que los llevó a compartir los espacios íntimos de sus propias creaciones, aquellos que permiten la entrada a los vericuetos del proceso de gestación literaria. El cubano dejó testimonio de su relación con Asturias y sobre su paulatino conocimiento e incidencia en la escritura de *El señor presidente*, así como de su valoración sobre esta obra, en varios momentos; uno de los más reveladores se da en la edición del 15 de noviembre de 1964 de su programa radial *La cultura en Cuba y en el mundo*, en el que afirma haber discutido con el guatemalteco sobre aspectos diversos del proyecto novelístico de éste.

y de dialogicidad interna que tienen un valor crucial para el alumbramiento de dichas obras (porque, al margen de relaciones transtextuales, ambas pueden ser leídas provechosamente de manera contrastada).

El investigador Raúl Chávarri, a propósito de la conmemoración del centenario del natalicio de Valle-inclán, sentenciaba:

Tirano Banderas es no sólo la ficción con la que se alcanzan por primera vez zonas estilísticas y de contenido que van a ser luego clásicas en la literatura hispanoamericana, sino, sobre todo, una ficción americana. Su duro testimonio, el aguafuerte de profundo contraste en el que algunas veces cristaliza, es un centro de referencias sobre el que insisten numerosos escritores de América⁴⁶.

Esta valoración, sostenida por múltiples estudiosos de América y Europa, tiene una comprobación evidente muy concreta en la impronta de *Tirano... en El recurso...*: procedimientos expresivos similares en lo simbólico, lo teatral y grotesco de las caracterizaciones y situaciones; la atención a la referencialidad histórica; el contraste entre individuo y los movimientos de masas.

En ambos textos se acude a la creación de un personaje y un país síntesis de lo americano. En Valle, Santos Banderas (nombre que une simbólicamente dos constituyentes esenciales de la conformación latinoamericana —iglesia y ejército—, alusivos al elemento europeo y, por omisión significativa, al indígena, al americano oriundo, que es el sector de procedencia del tirano), tiene “rasgos del Doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López y de don Porfirio”⁴⁷. El Primer Magistrado (con antecedentes populares claros en su ascendencia, si bien denominado con terminología europea asumida en América), en la novela del cubano reúne rasgos del General Gerardo Machado, de Guzmán Blanco, Porfirio Díaz, Trujillo, Cipriano Castro, entre otros. Los espacios de ambas (Santa Fe de Tierra Firme y Nueva Córdoba, respectivamente) contienen elementos de lugares diversos de la geografía caribeña.

En esa intencionalidad sintética para evidenciar el alcance general en el continente del fenómeno de las dictaduras, es de especial significación en la interacción de ambas novelas el uso del lenguaje. En efecto, dentro de las obsesiones intelectuales carpenterianas, una de las que ocupa mayor espacio en su obra ensayística y crítica, y constituye motivo permanente de preocupación, objeto de tematización y de reelaboración constante, es el lenguaje. Varios factores le conducirían a ello, no solo el simple hecho de su condición de hombre de letras:

⁴⁶ Raúl Chávarri, «Las cinco fronteras de la novela hispanoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Valle-Inclán (1866-1966)*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, nº. 199-200, julio-agosto, 1966, p. 440.

⁴⁷ Así le anuncia Valle-Inclán a Alfonso Reyes la composición de su personaje, en carta de noviembre de 1923.

el especial contexto latinoamericano, que vive una profunda agonía de (anti)colonialismo lingüístico, y el raigal bilingüismo español/francés de Carpentier, que le hace situarse ante un dilema de expresión que finalmente resuelve en su estancia parisina de juventud:

Preferí el castellano, rotundamente, por ser cubano de esta época y porque estimo que es un idioma espléndido, de una flexibilidad, de una riqueza, de unos recursos literarios incomparables, y sobre todo porque el castellano ofrece facilidades extraordinarias al prosista y al poeta, en cuanto a la posibilidad de jugar con la frase, con los verbos, de verbalizar sustantivos, en fin, de hacer estallar el idioma cuando hace falta. Se inventa una palabra en castellano, se transforma un sustantivo en verbo, y el idioma admite de tal manera esos juegos que todo el mundo entiende y nadie encuentra que una frase sea oscura porque en ella haya un verbo insólito inventado por un escritor. Con el castellano puede hacerse de todo. No así con el francés, que es un idioma terriblemente sometido a reglas, a una suerte de lógica cartesiana de la gramática misma, de la sintaxis, de la estructura⁴⁸.

Como apunta certeramente la investigadora Luisa Campuzano⁴⁹, se pueden observar varias etapas en la concepción del escritor cubano de “su teoría del lenguaje narrativo latinoamericano”:

- Primera: Constatación de la existencia de dos realidades lingüísticas españolas, la peninsular y la hispanoamericana, y delimitación de la función que cada una de ellas tiene y debe desempeñar en las letras del Viejo y del Nuevo Mundo.
- Segunda: Afiliación a los preceptos lingüísticos que emanan de la corriente del nativismo que él mismo abraza y que tiene su representación cimática en su primera novela, *¡Écue-Yamba-O!* –fallida, entre otras cosas, por el propio lenguaje–.
- Tercera: Reconocimiento de la inexistencia de una realidad lingüística propia para expresar América dentro de la Literatura. Son expresivas al respecto estas consideraciones carpenterianas:

Heine nos habla, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal –en lo conocido por todos. La palabra pino basta para mostrarnos el pino: la palabra palmera basta para definir, pintar, mostrar la palmera. Pero la palabra ceiba –nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman “la madre de los árboles”– no basta para que la gente de otras latitudes vea el aspecto de columna rostral de este árbol gigantesco, adusto, solitario, como sacado de otras edades,

⁴⁸ Alejo Carpentier, *Ensayos*, op. cit., p. 133.

⁴⁹ Luisa Campuzano, «Notas acerca de la función de los americanismos en *El recurso del método* y *Concierto barroco*», *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 143-169.

sagrado por linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas, ofrecen al viento unos puñados de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento. [...] Esos árboles existen. Son árboles americanos que forman parte, por derecho y presencia, de la novelística americana. Pero ni tienen la ventura de llamarse pino, ni palmera, ni nogal, ni castaño, ni abedul. San Luis de Francia no se sentó a su sombra, ni Puchkin les ha dedicado uno que otro verso⁵⁰.

Esta tercera es una etapa marcada por la generalización en el pensamiento sobre la lengua. Tematiza Alejo el barroquismo lingüístico como condición de lengua americana. El nacimiento para las letras de la realidad americana se logra, según el escritor:

Mediante una polarización de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. [...] Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo⁵¹.

- Cuarta: Insistencia en el aspecto particular de la lengua. Búsqueda y uso de un lenguaje americano propio, emancipado. Así lo explica Carpentier:

Búsqueda de un idioma que, sin ser estrictamente tipicista, acepta los giros latinoamericanos por lo que tienen a menudo de elípticos, metafóricos, plásticos, o, sencillamente, porque su conocimiento se ha generalizado a través de todo el Continente. [...] Ninguna necesidad de “dinamitar el idioma”, como quiere Samuel Beckett y alguna vez logró Raymond Queneau en francés, por la sencilla razón de que, habiendo emancipado el idioma de la tutela del castellano tradicional (a lo Pereda o Galdós), estamos forjando el español de América⁵².

Dentro de la última etapa definida se encuentra una novela como *El recurso...*: ella misma, ensayo y diccionario de voces americanas, de una norma continental que soporta y expresa una cultura particular, la cosmovisión de un continente.

Carpentier había arribado a una técnica que antes había utilizado Valle-Inclán, del que poco a poco bebería en buena proporción. Valle era un artífice de la palabra y al escribir su obra de 1926 da la culminación más acabada a una obsesión ya presente desde sus textos iniciáticos en relación con la lengua española, su realidad y su riqueza dentro y más allá de los límites peninsulares⁵³. La

⁵⁰ Alejo Carpentier, *Ensayos*, op. cit., pp. 25-26.

⁵¹ *Ibidem*, p. 26.

⁵² Alejo Carpentier, *Ensayos*, op. cit., p. 154.

⁵³ Consúltase, a modo de ejemplificación, el trabajo de Margarita Santos Zas, «Valle-Inclán y Cuba: *La feria de Sancti Spiritus*», en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Edición a cargo de Anxo Abuín González, Juan

ampliación del horizonte lingüístico con la incorporación de la norma americana de la lengua (sin discriminaciones de variantes regionales) la valora Valle como regeneradora para el castellano. En el *Heraldo de Madrid* del 30 de junio de 1925 sentenciaba al respecto:

Es menester crear el “sermo” hispanoamericano [...], aceptando, pero sin limitaciones y sin titubeos, las voces americanas. Tenemos que incorporar a nuestro idioma algo más que esos bajos vocablos de garito y de burdel, que es hasta ahora lo único que hemos tomado del habla de América. [...] En una novela que yo voy a publicar ahora, *Tirano Banderas*, uso más de cien americanismos de estos⁵⁴.

Justo este tratamiento innovador del lenguaje en la novela es uno de los elementos más polémicos en la primera recepción crítica de la misma. El horizonte de expectativas de la época sufre un encontronazo con la presentación de la trama novelesca bajo la forma de un lenguaje a la vez español y extraño a éste (o sea, a la norma literaria legitimada). Ni en España ni en América se resisten al contradictorio juego de atracción y rechazo que crea a la vez el problema de la imposibilidad de identificación del receptor con una manera de expresión reconocible y coherente según su marco de referencias. Así lo reconoce Díaz Migoyo en 1985:

En este sentido, ningún lector, pertenezca a la comunidad lingüística a que pertenezca, será capaz de reconocer como suya la de los hablantes novelescos de *Tirano Banderas*. No se trata de que en la novela exista una mezcla de hablantes de distintas regiones hispanas, cada uno de ellos fiel al idioma de su grupo, sino de que la mezcla de hablas se encuentra en boca de cualquiera de ellos y a veces en una misma frase. Ningún personaje tiene una lengua de origen reconociblemente real. Todos, en cambio, tienen, en una y otra medida, el mismo lenguaje imaginario, el de Tierra Firme o tierra firmeño, que no es ni castellano ni mexicano ni argentino ni ningún otro dialecto hispánico conocido⁵⁵.

Para Carpentier no podía pasar inadvertido este valor, a la vez polémico, de la novela de Valle, y reconoce la maestría revolucionadora una y otra vez en las muchas en que se refirió al problema de la lengua en el escritor (véase el **anexo 1**). En una de ellas se inserta en la polémica enunciada antes. En la importante

Casas Rigall, José Manuel Herrán, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 517-536.

⁵⁴ Valle-Inclán, «Algunas opiniones de Valle-Inclán» (entrevista publicada en el *Heraldo de Madrid*, Madrid, 30 de junio de 1925), *Entrevistas, op. cit.*, p. 184.

⁵⁵ Gonzalo Díaz Migoyo, *Guía de 'Tirano Banderas'*, Madrid, Fundamentos (Espiral), 1985, p. 172. Consúltense, además, trabajos capitales como los de Susana Speratti Piñero, *La elaboración artística en 'Tirano Banderas'* (México, El Colegio de México, 1957) o Dru Dougherty, *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: Estudio sistémico de 'Tirano Banderas'* (Valencia, Pre-Textos, 1999).

conferencia dictada en la Universidad de Venezuela, “Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana”, afirma:

Muy recientemente, hace acaso cuatro o cinco meses, releí *La vorágine* y me encontré con que cuarenta y dos palabras de las doscientas veintitantas de que consta su vocabulario famoso, forman parte ya del idioma hablado por el hombre de América Latina, habiendo dejado de constituirse en exotismos, en localismos incorrectos, para enriquecer, ya sin fronteras, el idioma español. Debe reconocerse con justicia que el más barroco de los escritores del siglo XX, don Ramón del Valle-Inclán, había sentido ya la necesidad de ese enriquecimiento, usando decenas de americanismos tanto en sus admirables *Esperpentos* como en su *Tirano Banderas*, novela que si no es del todo una novela latinoamericana (pues para expresar Latinoamérica hace falta tener una sensibilidad latinoamericana, y Valle-Inclán era demasiado español para verlo todo de una manera que no fuese un tanto caricatural) demuestra una voluntad de acercamiento a nuestro mundo, al entendimiento en cierto modo de nuestro mundo, y es lingüísticamente importante porque trae a la Península todo un vocabulario que proviene de nuestro mundo⁵⁶.

Es cierto que Valle-Inclán, por más que se interesó por el mundo latinoamericano y conoció de algunas de sus particularidades, estuvo condicionado por una formación cultural a la que pertenece un ámbito diferente de realización de la lengua. Pero Carpentier no parece atender al hecho en que repara Díaz Migoyo en cuanto al carácter sincrético de la lengua española en *Tirano Banderas*, que implica un reconocimiento a la vez que una falsificación de la realidad lingüística del castellano iberoamericano. Por otra parte, hay que considerar que el escritor español tiene como clave de su poética narrativa la construcción dialogada del discurso —clara delación de su definición como hombre de teatro: actor y dramaturgo—, y ello lo obliga a optar por dar cuerpo a ese ajiaco lingüístico en la voz de los propios personajes. Mientras, en el caso de Alejo Carpentier, al utilizar como eje de su poética la forma narrativa de discursar —aunque experimenta con la estructura del diálogo directo en su *Recurso*..⁵⁷—, y a pesar de que casi todo el texto se conforma desde la voz del Primer Magistrado, es menos evidente el estatuto ficticio de la lengua sincrética utilizada. Pero lo importante es que Valle enuncia desde una posición postcolonial como sujeto hablante, lo cual supone una conquista precursora que soporta en buena medida la realización posterior de un Carpentier con idéntica postura.

⁵⁶ Alejo Carpentier, *Ensayos*, op. cit., pp. 128-129.

⁵⁷ En el empleo del lenguaje directo y el diálogo en *El recurso*..., justamente, un investigador como Rogelio Rodríguez Coronel ve la afectación de la coherencia estilística carpenteriana (Rogelio Rodríguez Coronel, «Alejo Carpentier: novela y revolución», *Letras. Cultura en Cuba*, Prefacio y compilación de Ana Cairo, La Habana, Pueblo y Educación, t. 7, pp. 176-177).

Y es que esa perspectiva emancipada de toda subordinación, de cualquier colonialismo cultural, recorre la concepción de las dos novelas. Esto se acentúa si consideramos que ambas se construyen también como reescrituras de metarrelatos históricos heredados y de textos literarios anteriores, propios y ajenos, y se asientan en el contrapunteo de las realidades europeas y latinoamericanas en medio de los debates sobre el panhispanismo y el panamericanismo, el hispanismo a secas y la latinidad.

Novelas marcadas por el impacto de la Revolución rusa y la mexicana, promueven desde la ficción un pensamiento descolonizador para realidades avasalladas en las tensiones de centro y periferia a nivel global. *El recurso del método* da continuidad de alguna forma al mundo novelado por Valle. Si para éste resulta coherente la insistencia en la actuación española durante el régimen dictatorial, no sólo por su condición de español sino por razones que se justifican plenamente en la cercanía de la dominación ibérica en el continente⁵⁸, para el cubano el eje de conflicto de América con una potencia se concentra en Estados Unidos, que ya tiene consolidado el protagonismo en estas tierras.

Luego, el final de *Tirano Banderas* deja abierta la historia, aunque la esperpentización totalizadora del mundo presentado no consiente, desde mi punto de vista —contrario al que sostienen otros investigadores—, esperanza de una superación inmediata del *statu quo* en Santa Fe de Tierra Firme, debido a la inexistencia de una conciencia política en los rebeldes capaz de conducir a una transformación social verdaderamente revolucionaria. Es posible pensar, asimismo, que la continuidad en la presentación de las fuerzas jóvenes, políticamente inmaduras, en el instante americano del que se ocupa Valle —y representadas por su Estudiante—, la deposite Carpentier en la madurez que ya alcanza el estudiantado latinoamericano en su personaje representativo, el que se enfrenta al tirano y se hace más rotundo en el encuentro con Julio Antonio Mella en París.

⁵⁸ No deja de resultar curioso que Valle no desarrolle el problema de la incidencia de los Estados Unidos en el acontecer político de Santa Fe de Tierra Firme, pues deja constancia de su preocupación acerca de tal injerencia en varias entrevistas y artículos. Por ejemplo, el 8 de diciembre de 1921, las páginas del habanero *Diario de la Marina* recogen el parecer de Valle-Inclán de que “en México dificultan la situación política tres grandes fuerzas conjuntas: los latifundistas mexicanos, la colonia española y los intereses americanos” (Valle-Inclán, «Continúan las intemperancias de Valle-Inclán», *Entrevistas, op. cit.*, p. 144).

Anexo 1
Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas *

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
"La última noche de Don Juan de E. Rostand"	Artículo	<i>La Discusión</i> , La Habana, 18 de marzo de 1923	<i>Sonatas</i>	- Tematización del personaje de Don Juan
"Les points cardinaux du roman en Amérique Latine"	Ensayo	<i>Le Cahier</i> , Marsella, año 3, n.º 6, noviembre de 1931	<i>Esperpentos</i> <i>Tirano Banderas</i> <i>El ruedo ibérico</i>	- Tratamiento del idioma
"¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!"	Artículo	<i>Mediodía</i> , La Habana, 18 de julio de 1938	<i>Tirano Banderas</i>	- Imagen de España
"Misa del Gallo en Santa María del Rosario"	Artículo	<i>Tiempo</i> , La Habana, 26 de diciembre de 1940	<i>Sonata de primavera</i>	- Decoraciones conventuales
<i>Tristán e Isolda en Tierra Firme (Reflexiones al margen de una representación wagneriana)</i>	Ensayo	Caracas, Imprenta Nacional (Ensayos Americanos), 1949	<i>Sonata de primavera</i> <i>El ruedo ibérico</i>	- Criterios del Marqués de Bradomin sobre Wagner - La España del "ruedo ibérico"
"La tipografía vuelve al orden"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 16 de noviembre de 1952	<i>El ruedo ibérico</i>	- Problemas de una edición
"Lo local y el localismo"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 29 de noviembre de 1952	<i>Sonatas</i> <i>El ruedo ibérico</i>	- Tratamiento del idioma y problemas de traducción a otras lenguas
"La vuelta a Don Ramón"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 7 de enero de 1953	<i>Sonatas</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Actualidad de la obra de Valle-Inclán - Lenguaje y recursos expresivos

* Para el ordenamiento de los textos se ha seguido un riguroso criterio cronológico a partir de la fecha de publicación.

Anexo 1

Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
"El porqué de cierta añoranza"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y solfa), Caracas, 26 de septiembre de 1953	-	- Ejemplos maestros de pasajes americanos en su obra
"De una supuesta influencia del cine"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 18 de marzo de 1954	<i>La guerra carlista</i> <i>Tirano Banderas</i> <i>El ruedo ibérico</i>	- Recepción de la juventud intelectual latinoamericana a inicios de siglo
"De la corrección en el hablar"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 7 de julio de 1954	<i>El ruedo ibérico</i>	- Carácter precursor de técnicas novelescas antes de una presumible influencia del cine
"Idioma escrito, idioma hablado"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 5 de julio de 1955	-	- Actualidad de las obras
"Entrevista con Alejo Carpentier", por Claude Couffon	Entrevista	<i>Les Lettres Françaises</i> , París, 1964	-	- Tratamiento del idioma
"Alejo Carpentier: una literatura inmensa", por Ramón Chao	Entrevista	<i>Triunfo</i> , Madrid, 29 de junio de 1974	<i>La guerra carlista</i> <i>Divinas palabras</i>	- Ediciones cubanas
"Alejo Carpentier: "Para mí terminaron los tiempos de la soledad", por Ernesto González Bermejo	Entrevista	<i>Crisis</i> , Buenos Aires, octubre de 1975	<i>Tirano Banderas</i>	- Actualidad de la obra
				- Contexto histórico de la novela

Anexo 1
Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
"Carpentier, el hombre y la historia inimaginable", por Edgar Montiel	Entrevista	<i>Estampa</i> , Lima, 9 de noviembre de 1975	<i>Tirano Banderas</i>	- Valoración de la novela
"Carpentier o el oficio de revelar", por François Barthélemy	Entrevista	<i>La Nouvelle Critique</i> , París, enero de 1976	<i>Tirano Banderas</i>	- Historia del personaje del dictador en la novela latinoamericana
"Lo barroco y lo real maravilloso"	Ensayo	<i>Razón de ser</i> , Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976	-	- Influencia del Modernismo latinoamericano
"Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana"	Ensayo	<i>Razón de ser</i> , Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976	<i>Esperpentos</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Barroco - Tratamiento del idioma - Presencia de América
"Habla Alejo Carpentier"	Entrevista	<i>Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier</i> , La Habana, Casa de las Américas (Valoración múltiple), 1977	<i>Sonatas</i> <i>La guerra carlista</i> <i>Divinas palabras</i> <i>Esperpentos</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Actualidad de la obra - Preferencias
"Alejo Carpentier, escritor y ciudadano diputado", por Ramón Chao	Entrevista	<i>El País</i> , Madrid, 8 de enero de 1978	-	- Recepción de la juventud intelectual latinoamericana a inicios de siglo
"Escribí mi obra literaria en español porque lo considero una de las lenguas más ricas del mundo", por Ramón Chao	Entrevista	<i>La voz de Galicia</i> , La Coruña, 19 de marzo de 1978	<i>Esperpentos</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Tratamiento del idioma

Anexo 1

Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
"Conversación con Alejo Carpentier", por Eduardo Hernaiz	Entrevista	<i>Pueblo Literario</i> , Madrid, 5 de abril de 1978	-	- Independencia de Valle-Inclán en la literatura española - Influencia de Darío
"Diario de un snob", por Francisco Umbral	Entrevista	<i>El País</i> , Madrid, 19 de diciembre de 1978	-	- Preferencia por Valle-Inclán
"Don Dámaso Alonso, Premio Cervantes 1978"	Artículo	Inédito [1978]	-	- Posición ante el homenaje de la Generación del 27 a Góngora
"Las lenguas de Esopo", por Joaquín Soler Serrano "	Entrevista	<i>Mis personajes favoritos de "A fondo"</i> , Madrid, t. 1, [1979], pp. 225-232	<i>Comedias bárbaras</i> <i>Divinas palabras</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Visita a tertulia de Valle-Inclán en Madrid - Vigencia de la obra - Enseñanza para un latinoamericano - Actualidad de <i>Divinas palabras</i> - Recreación musical de <i>Comedias bárbaras</i>
"Jamás me ha defraudado la Revolución cubana", por Diego Jesús Jiménez	Entrevista	<i>Mundo obrero</i> , Madrid, 26 de abril de 1980	-	- Visita a tertulia de Valle-Inclán en Madrid
"María Casares. Residente privilegiada"	Artículo	<i>El Nacional</i> , Caracas, 27 de abril de 1980	-	- Influencia en las memorias de María Casares

" Para el análisis de esta entrevista, como no ha sido posible localizar el libro de Joaquín Soler Serrano, he procedido a un cotejo del texto recogido en el tomo de *Entrevistas*, de Carpentier, directamente con una copia del material televisivo español para la que fue diseñada originalmente.

Anexo 1
Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
"La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo"	Ensayo	<i>La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos</i> , México, Siglo XXI, 1981	<i>Voces de gesta</i>	- Melodrama
"Vigencia de Tolstoi en América Latina"	Ensayo	<i>Conferencias</i> , La Habana, Letras Cubanas, 1987	<i>La guerra carlista</i> <i>El ruído ibérico</i>	- Influencia del cine y técnica del montaje paralelo - El personaje colectivo - Influencia de Tolstoi



Anexo 2

Reproducción de las páginas marcadas por Carpentier en su ejemplar de *Análisis temático de “El ruedo ibérico”*, de José Manuel García de la Torre



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 174

JOSÉ MANUEL GARCÍA DE LA TORRE

ANÁLISIS TEMÁTICO DE "EL RUEDO IBÉRICO"



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

(p. 38)²². Cuando no se trata ya de una premeditada y clara transgresión criminal (que en ocasiones recuerda situaciones de nuestra picaresca, tal vez, en especial, del *Bustón*). Son "perdularios" o "perdis", o se les denomina —un paso más hacia lo delictivo— "chulos", "jaques".

"Adulfo Bonifaz propuso salir a robar capes" (C. 39-40). "El Barón de Bonifaz, Tofete Bringas y Perico el Maño celebraron tonceja en la posada del Suizo. Allí [...] se condensaron para la fiesta en aquellas noches madrileñas, reverdecidas por una juvenil cuadrilla de chulos perdidos, jaques marciales y aristócratas trocados" (C. 41).

"González, el primogénito de los Torre-Mellada, responde a una intemperada fingiendo el empuje de un cumplido de la treva" (C. 42).

CHULEVIA, CRIMINALIDAD

Una vez llevado a cabo el robo de las capes²³, uno de los *gambinos*, encargado de la investigación del mismo, llega hasta los recordados de "La Tardina", un colmado en el que se han congregado los *juerguistas*. Lo que comenzó siendo una broma de muy dudoso gusto, adquiere un carácter criminal.

"Adulfo, metido en una silla, con reñones que le tordia la boca, miraba al guardia" (C. 45). "El guardia, receloso, empezaba a discernir el escarnio que le tenían dispuesto" (C. 46).

Esto se afirma un par de veces, en concreto, del Barón de Bonifaz quien "vivir horrorendo el Código Penal" (C. 115), es "Un Grande de España que manda el Código Penal" (C. 116).

El especial modo que Valle-Inclán emplea para narrar el episodio es característico de los nuevos ritmos del narrar. Una de las víctimas es "la monda, primata desnuda, después truncada". Los dos vicios aparecen "vibrantes de furia azul [...], arrastrándose los abollados sombreros". Los dos vicios *truncados* deshacen el acorde de las chisteras bajo el cielo. "Los vicios paternos [...] arrastraban la plaza, apodados los brazos, rugidos y gruñidos" (C. 45).

España, la sociedad española

107

de la sociedad, cuya suma total nos da ese protagonista colectivo que es el pueblo que vive y se afana en *El Ruedo Ibérico*.

Ya noté en otro lugar cómo las escasas manifestaciones de simpatía que hay en *El Ruedo* lo son hacia las personas de muy humilde condición, de las que ignoramos hasta el nombre.

En cambio, Valle-Inclán no aparenta mostrar gran estima hacia ciertos sectores, cuyos componentes resulta también difícil deslindar con precisión.

Diríase que su crítica —aparte de las gentes de condición elevada— apunta hacia la burguesía, o hacia los elementos más conservadores o algo acomodados de entre las gentes de posición humilde.

Parece como si Valle-Inclán tuviese presente que ciertos medios de ese mismo pueblo, años antes, habían sido los que habían vitoreado al padre de la Reina, Fernando VII, gritando: "¡Vivan las caenas!".

Es curioso, tal vez, señalar cómo esa falta de estima es connotada, en múltiples ocasiones, con el adjetivo "*honrado*"¹². [Unas páginas más atrás —p. 92—, se ha visto una denominación estrechamente relacionada con ésta: "los *honorables* plutócratas" (V. 39).]

En el "Teatro de los Bufos": "Los tres petulantes que se lucen apostados en el pasillo de lunetas no pertenecen al gran mundo:

buhardilla está escondido Fernández Vallín, dice a éste: "Si usted no fuese un erudito tan *a la moderna* y menda un sujeto tan paupérrimo, me permitiría aconsejarle" (V. 56). Afín en la idea, para establecer una favorable contraposición, de uno de los pretendientes carlistas se dice: "Don Juan, sin duda ha cometido ligerezas, pero es *hombre de su tiempo*" (V. 245).

¹² Pienso que puede resultar interesante aducir, al lado de los textos de Valle-Inclán, otro significativo y coincidente de Ortega: "Bajo Ulises, al igual a los dioses, asoma Sinbad el marino, y apunta, bien que muy lejanamente, la *honrada* *musa burguesa* de Julio Verne" ("Meditaciones del Quijote", "Meditación primera (Breve tratado de la novela)", en *Obras completas*, 2.ª ed., Madrid, 1950, tomo I, pág. 379).

España, la sociedad española

109

las páginas de *El Ruído*, en una variada escala socio-económica⁴⁴. Periodistas, curiales, incipiente burocracia. A veces, algunos eclesiásticos o militares de escaso relieve y sus respectivas familias —de militares ausentes, o huérfanas de los mismos—⁴⁵.

En la capital, un lugar de reunión de elementos de esta clase media lo constituyen los cafés. Del Suizo se nos dice que era "uno de los círculos más depurados de la *sensibilidad española*" (C. 39).

Allí se reúnen, "el periodista mordaz, el provinciano alucinado, el cómico vanidoso, el militar de fanfarría, el respetuoso borracho profesional, admirador de los cráneos privilegiados, el guitarrista alcahuete, el opulento mendigo, primogénito de noble casa" (C. 39), a los que, un poco más tarde, se agregan "el sabilista famélico, siempre cesante", y "el torero" (*loc. cit.*).

Antitéticamente a otros ambientes nobiliarios o suntuosos, Valle-Inclán nos describe alguna irónica estampa de la clase media. Así la descripción de un interior: "velador. Tapete de malla, caracoles, y nácares marinos, una licorera de tómbola" (V. 64).

Parecida a la connotación de "honrado", encontramos otro adjetivo que encierra un matiz peyorativo: "mesocrático". En una

⁴⁴ Naturalmente en la clase media y en las denominadas clases bajas la posición de las diferentes gentes es diversa. Desde administradores o caseros y capataces de las clases altas, se recorre toda una variada gama en la escala social.

Incluso hay personajes que no pertenecen estrictamente a las clases superiores, pero que, por su vinculación y trato, son admitidos a ellas y se les dispensa una acogida amistosa o familiar. Un prototipo es el Niño de Benamejí, por otra parte figura que existió en la realidad. [Ballesteros refiere: "El protector más peligroso de los bandidos era el Niño de Benamejí, a quien logró descubrir Zugasti" (*Historia de España*, vol. IX, página 327).]

En el texto de Valle-Inclán, entre otras cosas, se dice de él que en secreto "era su más íntimo reconcomio alzarse por dueño en los señorios de aquellas dos antiguas casas de Cetina y Villar del Monte [propiedad de los Torre-Mellada]" (C. 126).

⁴⁵ En una conversación entre don Segis, "don Juris", y el Gran Pompeyo, se alude a unas muchachas. Uno de los interlocutores pregunta: "¿Esas niñas son de la [clase] alta, de la baja o de la intermedia?" (V. 60).

España, la sociedad española

113

Cuando Cayetana interroga: "¿Vive aquí la viuda del guardia?", la portera le responde: "¿El *desgraciado* que mataron anoche unos curdas de la goma?". "¡Aquí vive! ¿Pues qué va a hacer la *infeliz*? ¿*Tirarse por la ventana con sus cuatro hijos*? Aquí vive; pero ha salido a pretender de asistenta" (C. 55 y 56).

La portera misma confiesa: "Yo quedé viuda el sesenta y cinco en la barricada de Antón Martín. ¡*Allí me lo sacrificaron!*" (C. 56)⁹¹.

El sentimiento de pobreza nos es dado a veces de una manera indirecta: "La portera, colérica, arañaba con un *peine sin púas* la greña de un chaval que rasgaba la boca con berrido de oreja a oreja" (C. 55).

El Gran Pompeyo trata de hacer averiguaciones cerca de otra portera. "Se arañó el bolsillo y puso dos pesetas en la mano *pringosa* de la Señá Dionisia: —¿Cómo andamos? —¡*Aperread!*" (V. 61).

Otros representantes de ínfimas clases sociales son serenos y mozos de cuerda. Valle-Inclán no olvida recoger de la realidad su procedencia nortea. Son "astures y galaicos bigardones" (C. 176), "astures de la cuerda" (*ibid.*)⁹².

"En la estridente marea del andén un vendedor de periódicos calaba su grito" (C. 176). De dos personas de este oficio se dice que "metían en competencia sus trinos, una mujerona desfondada y un mangante con mal de orzuelos" (V. 177).

Una vendedora ambulante es "la *coima sin edad* que vendía fósforos, aleluyas, gomas y calendarios" (C. 210).

Valle-Inclán, por boca de otro vendedor ambulante, el Zurdo Montoya, proclama la penosa situación de las clases más meneste-

⁹¹ El mismo guardia, cuando comienza a sentir recelo, "miró a las dafas, al chaval del mandilón y a Garabato: Le inspiraban un *sentimiento familiar en su calidad de pueblo*" (C. 45).

⁹² También en *Lucas de Bohemia* hay un sereno a quien Don Latino de Híspalis denomina "troglodita asturiano" (*ob. cit.*, escena cuarta, edic. "Austral", pág. 44).

SENTIR REFINADO, INGENIO

Como en las *Sonatas*, algunos de los personajes hacen gala de un sentir sensitivo, refinado, de sentimientos —más o menos superficiales— aristocráticos.

"Afortunadamente en nuestro mundo todos saben lo que son nervios", comenta uno de los protagonistas de *El Ruedo*, Torre-Mellada (C. 54). Y su mujer, la Marquesa Carolina, en dos diversas ocasiones en que se enfrenta con la dura realidad de medios en los que las gentes viven miserablemente, exclama: "*¡Yo estoy descompuesta para todo el día! ¡Es incomprensible cómo viven esas*

que el que monta este último es un "corcel de baraja", un "potro de naipes" (V. 172).

En el "Teatro de los Bufos" "la Señora —*diadema, pulseras altas, pendientes brasileños*—" aparece "pomposa y mandona soberaneando desde la bahera de su palco, moños y calvas, striles de la orquesta y cuerpo de baile" (V. 26).

El vistoso traje de unos uniformados monteros hace que éstos tengan "con tal atavío un aire de bandidos cantando zarzuela" (C. 74).

Otro personaje, con brillante atuendo palatino, es visto "con uniforme muy papageyo" (C. 29). Unos maceros son "anacrónicos bigardones con dalmáticas de teatro" (V. 91).

Hay una poética alusión a la famosa "Profecía del Tajo", que reúne el recuerdo del Romancero y de Fray Luis: "Sueños que al mar llevan los números del río que el pecho saca fuera para hablar a los Reyes" (V. 16). Es en Lisboa, donde "bajo los miradores reales se desliza, coro de líquidas voces, la verde fábula del Tajo" (V. 16). Pero de pronto, el escritor hace un quiebro, y termina con diverso temple la alusión: "Bajo los miradores reales, el río sacaba fuera mucho más el pecho, y sólo por escrúpulo de la luna no descubría las vergüenzas" (V. 17). Hay una alusión a la famosa protagonista de una obra de Alejandro Dumas (hijo). Así se nos presenta a la Marquesa Carolina, quien hace "su aparición armoniosa y lánguida, rubia pintada, gracia crepuscular y francina de *Dama de las Camelias*" (C. 117). Pero también tenemos la contrafigura y parodia de la anterior en "Fanny, la yegua inglesa, elegante, desfallecida, romántica [que] tose y parece contagiada por la Dama de las Camelias" (C. 83).

La herencia modernista

127

gentes!" (C. 81). "Esa infeliz, para estar en su cama y ahorrarnos el espectáculo", no necesitaba más que querer! Sin duda *no sienten como nosotros, los refinados por la civilización, que llevamos en los nervios, la biblioteca de Alejandría*" (ibid.).

Estos mismos personajes en sus conversaciones dan muestras de "esprit", intercambian donaires o galanuras, picardías. En Palacio, el Marqués de Torre-Mellada saluda a las madamas que pasan "cacareando un ajejo repertorio de *donosuras galantes*" (C. 23). En la estación de Atocha, Teresita Ozores subía "al estribo para decirle un verde *donaire* a Torre-Mellada" (C. 68)¹¹.

AMBIENTES ARISTOCRÁTICOS

De nuevo salones y ambientes aristocráticos, a los que se suma la evocación de épocas pretéritas: "Sucédense los años, y todavía, cuando se pondera el ingenio tradicional de las grandes damas, se recuerda en las tertulias aristocráticas a la Duquesa de Santa Fe de Tierra Firme" (C. 24). "El Salón de Carolina Torre-Mellada fue famoso en las postrimerías del régimen isabelino" (C. 30).

Al lado de los salones, los madrileñísimos paseos —también denominados "Salones"— de la Castellana, el Prado o Atocha, otrora punto de cita, lugar de reunión de elegantes: "¡Las siete de la tarde! Volvían de la Castellana los troncos con un vaho acre, salpicados de espuma los paramentos. El Marqués se llenaba de angustia con aquella evocación: *El desfile de carruajes, los teatros, las visitas de monjas, el ceremonial palatino, todas las candilejas de su vida refitolera y mundana se apagaban en la cortijera reclusión de los Carvajales*" (C. 67).

¹¹ P-ralelamente, el Marqués de Torre-Mellada matiza: "El espectáculo del palo es horrible. La pena de muerte, muy necesaria, pero para otros criminales" (V. 115).

¹² Otro personaje, que interviene en una conversación, la Duquesa de Santa Fe, "completó el juego de *sales madrigalescas*" (C. 23).

La herencia modernista

129

En alguna ocasión el autor señala explícitamente sus modelos. Fija Valle-Inclán la atención en algo cercano, que debía de formar parte de un itinerario frecuente. Carrera de San Jerónimo, Plazuela del Congreso: "*El Manco Divino [...] hace un punto de baile [...] ante el Templo de las Leyes*". En este último, "*los leones duales y contrarios esperezan un regaño simétrico*" (V. 90-91).

Recordando a Amado Alonso¹⁵ podríamos preguntarnos ¿de qué Pórtico de la Gloria, de qué ingenuo monumento románico está sacado ese San Blasito, descrito tan plásticamente en *La Corte de los Milagros*: "*El Glorioso Patrono, todo báculo y mitra, en la clave de un arquillo, proyectaba su ingenua bendición de piedra*"? (C. 158)¹⁶.

¿Y de qué retablo ese sugestivo recuerdo de San Miguel?: "*El gitano, erguido sobre las dos rodillas, levantaba los brazos retadores [...] Don Lope Calderete tuvo intenciones de aplastarle: se sostenía sobre un pie, con el otro levantado, bélico arcángel de un inverosímil cielo de fantoches*" (V. 121)¹⁷.

perifollos monjiles, *mataba moros*, entre cirillos verdes, el *Patrón de España*" (V. 174).

Ya en la *Sonata de Invierno* encontramos "*gigantescos moros [...] chorreando sangre bajo el caballo del Apóstol*" (ob. cit., pág. 164).

Por otra parte, pienso que al recuerdo monumental, plástico, se superpone el literario, de abolengo cervantino: "...pidió que quitasen otro lienzo, debajo del cual se descubrió la imagen del *Patrón de las Españas a caballo*, la espada ensangrentada, *atropellando moros y pisando cabezas...*", "este se llama don *San Diego Matamoros...*" (*Quijote*, II parte, capítulo LVIII).

¹⁵ Amado Alonso, *El modernismo en la "Gloria de don Ramiro"* (nota a las págs. 213-214).

¹⁶ Patrono, o Patrón —"Santo Patrón", "Patrón de las Españas"— por antonomasia es en España, y sobre todo en Compostela, el Apóstol Santiago. Por otra parte, Valle-Inclán pudo haber llevado a cabo una superposición de elementos, tomados, entre otros, de las dos figuras centrales del Pórtico de la Gloria de la catedral santiaguesa: una en la que aparece el apóstol Santiago apoyado en un báculo, y otra, la imagen situada encima de la anterior, de Cristo en la Gloria, fijado en ademán que pudiera equivaler al acto de bendecir.

¹⁷ Otro modelo escultórico tenido en cuenta por Valle-Inclán es la

La herencia modernista

153

algo más acerca del marco mismo, en una amplia acepción. De la *decoración*, cuidada por Valle-Inclán con tanto esmero.

Hay numerosos elementos en sus obras, dedicados a perfilar y caracterizar la decoración *lato sensu*: salas, habitaciones, muros y paredes, techos, cortinajes y mobiliario, ricas ropas, objetos. Y aun —con una perspectiva más amplia— el edificio entero.

Al palacio de los Marqueses de Torre-Mellada se le llama el Palacio de los Picos "*por el ornamento del muro*". Es un "*caserón, con gran portada barroca, rejas y chatos balcones montados sobre garabatos de hierro*" (C. 28). No sé si Valle-Inclán pudo haber tenido en cuenta otro modelo, pero esos *picos*, ornamento del muro, hacen pensar en la "Casa de los Picos", de Segovia, o en la "Casa de las Conchas", de Salamanca. Y esa portada barroca recuerda, tal vez, la portada de una serie de palacios madrileños.

Una curiosa descripción es la del Palacio de Torre-Mellada en Córdoba: "*caserón destartado: —Atrio de limoneros, cales rosadas, iris de un surtidor, arábigos arrayanes, doble arqueta del orden toscano. —La sala del Archivo, rejas y puerta de complicados entalles, estrellada de clavos enorme, caía a la verde penumbra del patio*" (V. 68-69)²⁴.

Hay varias referencias explícitas al Palacio Real de Madrid, con recuerdo de la distribución de éste. Mención al propio Palacio: "*El Palacio de Oriente era todo cruces y luces mochuelas*" (V. 172). Desde sus ventanas podemos contemplar al "*aprendiz de río*": "*Balcón miradero al Manzanares*" (V. 102). O se insinúa la fachada: "*formaba la guardia [...] en las puertas de Palacio*" (C. 234). "*Formó la guardia de pistoles ante la Puerta de Oriente*" (V. 214). Se presenta, también, "*la gran escalera*" (C. 22). Y aparecen una serie de salas o salones: Así "*la Galería del Real Palacio*" (V. 232). "*La Reina Nuestra Señora [...] entró con mucha*

²⁴ Un despacho ministerial es *cámara labralina, con damascos reídos y caobas de las Indias* (C. 186).

ra tarde madrileña, cándida tarde de milagro, perfumada de lilas y canciones de Primavera" (*ibid.*).

O se nos evoca "la noche clara, y tibia, noche madrileña del mes de mayo" (V. 36).

El Palacio Real. En él un "Balcón miradero al Manzanares, arboles lontananzas con árboles" (V. 103).

CALLEJAS

Una especial atención es la concedida por Valle-Inclán a las calles madrileñas, calles estrechas y angostas del centro de la capital, del Madrid antiguo, Madrid de los Austrias, muchas de las cuales formarían parte del recorrido habitual de Don Ramón.

Así por ejemplo, esa "madrileña calle del Niñicio" (V. 239)⁶³.

En varias ocasiones la angostura del paso es percibida a manera de contraste, como un marco amplificador del estrépito con que por ella marcha un carruaje: "Rodaba el simón por una calle angosta de tabernuchos y empeños" (C. 55). "Cayetana [...] se santiguó: — ¡Bendito Dios! ¡Por qué calles nos trajó!" (*ibid.*)⁶⁴.

Hay un ejemplo muy gráfico. Es otra estrecha calle del centro de la ciudad, muy conocida de nuestro autor, próxima al Callejón del Gato, y que con otras adyacentes forma, aún en nuestros días, un núcleo que es punto de reunión de una serie de elementos de la vida alegre madrileña. "El coche, *tropicando*, entró por la calle

⁶³ Se describe el paso del entierro del General Narváez. "La pompa de luces y cánticos, músicas y banderas, coronas y salvas militares era de una desorbitada redundancia a lo largo de las *callejuelas moriscas, con tabernuchos, empeños y casas de trato*" (C. 241).

Similarmente, en Córdoba, el Vicario de los Verdes "por el *enredo de calles morunas* encaminó las pisadas al parador de la Estrella" (V. 197). Don Segis y el Vicario de los Verdes "Bajaban al Corral de la Pulgona por *callejuelas* en luz de media tarde, *calladas y solitarias*" (V. 208).

⁶⁴ Cf. otro texto análogo: "Rodaba el coche por una *calle angosta*, entre iluminadas cortinillas de tabernas. Las ventanas, con focos de guiso, tendían bandas de luz sobre las aceras" (C. 178).

La herencia modernista

161

de la Gorguera. Luces tabernarias. Un terne se pisa la faja. Jaleo de cante y baile. Aromas sanluqueños" (V. 37).

Un personaje italiano, que marcha en carruaje a través de las calles, considera que "sin duda, la calle madrileña tenía el vocinglero y popular anochecer de una calle napolitana" (V. 239).

LO FORÁNEO

Lo mismo que al referirse a su propio país, al enfocar lo extranjero Valle-Inclán se mueve entre dos contrapuestas tendencias. Una es esa misma visión enaltecedora e idealizante con que ha tratado en *El Ruedo* tantas cosas españolas; otra, el encarar lo que de paródico y caricaturizable tiene "el mundo ancho y ajeno".

En ambos casos —como en las referencias al "dos de mayo" al hablar de España, por ejemplo— busca expresar aquello que pueda considerarse más definitorio. Aquellos rasgos, tópicos ya, que fijan mejor las características de un país y sus gentes.

Escojo dos países: aquellos que, cuantitativamente, se hallan representados en *El Ruedo* con mayor frecuencia.

PARÍS, LOS FRANCESES

Valle-Inclán recuerda el plural prestigio de la capital francesa. Carolina Torre-Mellada conversa con Teresita Ozores. Esta "encarecía los encantos de París: Acababa de llegar y suspiraba por volver: ¡Los franceses, locos con el Imperio! ¡París, maravilloso! ¡La Ópera, brillante! ¡Los modistos, un escándalo! ¡Pero qué lujo, qué gracia, qué esprit! Esta primavera, el último grito los fulares estampados con rosas. Eugenia ha puesto la moda" (C. 29). "¡No hay más que París! —¡Cierto! París es único" (*ibid.*).

La herencia modernista

203

de la carretera un adusto *rastro negro*, expresión de errantes destinos y estrellas funestas" (C. 153).

LUCES FIGURADAS

En numerosas ocasiones, las luces que aparecen en las páginas de *El Ruedo*, son empleadas en sentido figurado.

Así, en el "Café de Platerías" el ayuda de cámara de Torre-Mellada, Tofíete, aparece "*resplandeciente, con la luz genial de una idea*" (C. 213)¹¹⁵.

En correspondencia a las luces que en la realidad cotidiana resplandecen con variable brillo, un personaje, Fernández Vallín, se nos aparece "*con un fulgor de cólera*" (V. 83).

A causa de la supuesta aparición de una monja milagrera, la Casona de los Carvajales tenía "*un novelero resplandor de milagro*" (C. 69).

Un capítulo aparte lo forman las luces que designan a una 'persona que ha bebido'. Así, de Tofíete Bringas, uno de los pollos de goma, se dice que "*estaba bastante iluminado*" (C. 42). En el velorio de la cachicana, "Blasón, el hijo de la difunta, *asfrolado*, con desiguales compases, abrazó al cojitranco" (C. 86)¹¹⁶. En *Viva mi Dueño* hay un aduanero francés quien por el "tiempo de lluvias y ventiscas no era extraño que volviese apimplado" (V. 19) y que en ocasiones se hallaba "*con luces en el campanario*" (*Ibidem*).

Otro apartado lo constituyen las empleadas en sentido figurado de "luces sobrenaturales".

El caso más típico es el de Sor Patrocinio, que, repetidamente, aparece adornada con "*luces celestiales*" (C. 227), "*luces espiritua-*

¹¹⁵ Torre-Mellada, a su pesar, debe dejar Madrid. Para el Marqués "todas las *candilejas* de su vida refitolera y mundana se *apagaban* en la corijera reclusión de Los Carvajales" (C. 67).

¹¹⁶ En el "Café de Platerías", a los del Orden "un *chulo alumbrado* les invita a tomar lo que gusten" (C. 214).

tón que lleva sobre sus espaldas a Cristo Niño. [De Fernández Illín se dice que es "gigantona figura" (V. 43).]

Se señala a un palaciego: "El Conde de Cheste es aquetasmón del sombrero con plumas y la capa blanca" (V. 26).

Bonifaz se nos muestra "en una actitud de *maniquí* elegante e incluso "extremando su actitud de *maniquí* elegante" (C. 42). También el ministro Señor Coronado tiene "ricillos de *maniquí*" (V. 22)¹⁴.

En la Pradera, en una vívida estampa verbenera, dos muchachas son *farolonas* (V. 48, 49, 51): "dos *farolonas* p[er] mantón de talle y tacón alto" (V. 48).

Don Pedro Gálvez, "señorón, buen mozo, caña paletó", *rolón* de pueblo" (V. 194).

En Solana del Maestre, un carruaje conduce a "madam caballeros": "trotaban a los estribos cuatro *farolonas* de contat[er]ta elegancia" (V. 144).

Se hace a veces difícil discernir entre la terminología, en o menor grado teatral, y palabras que puedan apuntar tanto a actividades circenses o de feria¹⁵: "*payaso*", "*volatinero*".

el *Resabido de Don Cristóbal*, de García Lorca y en *Los Guernos Priolera*, de Ramón del Valle-Inclán".

¹⁴ Con un sentido más cercano a "marioneta" se emplea *maniquí* en *La Reina Castiza*, págs. 234 y 236: "Me habéis tomado por *maniquí* dice el Rey Consorte (ob. cit., pág. 236).

Afin a *maniquí* se emplea también el término *elegante* (C. 42).

¹⁵ En *Los Guernos de Don Priolera* los personajes son vistos como muñecos, *fantoches*, de una barraca de feria: "¡Pim! ¡Pam! ¡Pam! El mundo nunca se cansa de ver *tiros* y agradece el espectáculo de" (ob. cit., pág. 79). También en *El Ruedo* un personaje en ocasión en que un sujeto ha sido víctima de una brutal paliza: "¡Tente tiesto!" (V. 203).

Nota Gómez de la Serna en su obra *Don Ramón María del Valle-Inclán*: "Se le vio muy feliz y más descomodido, por fin en el arte que durante tantos años se había empeñado que fuera orfebrado y preciosista.

—¡No os lo merecáis! ¡Ya me ha cansado! ¡Ahora arte de *traca* y *aleuya*!" (ob. cit., pág. 145). [La cursiva es mía.]

superpantificación

271

En una ceremonia de Palacio, las manos, con blancos guantes, vistas como "manos de payaso" (C. 22). El mencionado Don Calderete saluda "a lo payaso con el acordeón de la chimera" (ibid.).

El hijo del Marqués de Redín se ha tirado por la ventana. Después de "ese vuelo acrobático" (C. 198), el médico le dice al asustado padre: "Amigo don Fernando, le ha salido a usted el muñeco colatínero" (ibid.)¹⁶.

En "Bata de Espadas", la tercera parte inconclusa de *El Ruedo de la General Prim* se mira "sobre un bélico corcel de tío tiso" (ibid., pág. 181).

SOMBRA, SILUETAS

Los personajes están, asimismo, caracterizados como sombras¹⁷. En ocasiones, los protagonistas, apenas entrevistos, se presentan con trocitos y confusos contornos.

Por las calles madrileñas viene, "acercándose, la sombra caduca de una mujer que revolvió por los rincones, con un gancho y un palo" (C. 207). Ya se mencionó la casa del Vicario de los Verdes, "sombra de habitaciones, con entornados ventanales. La sobrina del Vicario aparece dibujada voluntariamente de modo impreciso. En la misma se dice: "se alejaba la sombra y la voz" (V. 142)"¹⁸.

También aparece la palabra *fuambulero*, pero sugiriendo una técnica o arte escénico más que aplicada a personas: "Resallaban acrobacias y pensamientos, en combate alucinante, con *fuambuleros* mudos" (C. 106).

Cf. en *Luces de Bohemia*: "Una sombra ciandanesca. El rostro alucina de otra vida peripatética. *Diferentes sombras*" (ib. cit., pág. 98).

Otros ejemplos: El Vicario de los Verdes se visto como "la negra sombra taladrando sobre el verde pasdigo" (V. 196). En los *Carraños*, la mujer del tío Elías de Juana, doliente y enferma, es "sombra inquietante y caduca". De un trazo se descuelga "la sombra adolorada de un pícaro" (C. 71).

...Son numerosísimos los casos en que a la vez se la percibe de manera musical, casi siempre en tono paródico: "El Padre Glauco entró ensayando con cracas vocales psicacas el frailuno latino" (V. 174).

En "Los Carvajales", una tropa de monjes "brillantemente uniformados" tenían con tal alevís un aire de bandideros cantando zarzuela" (C. 74).

Cuando el Gran Pompeyo propone a Don Epifanio Castro Bolla disfrazar a Fernández Vallín de contrabandista aquel discípulo, contesta: "[Música de zarzuela, sobrino! ¡Música de zarzuela! La realidad es muy otra" (V. 69).²²

Los protagonistas tararean aires musicales diversos, entre otros, del "género chico", o de vaudiville de Offenbach, recordados de los Bufos.²³

Torre-Mellada "quería recordar con fiaccidos pianos el sonsoneto de las espaldas" (C. 317).

La moneda de la familia Fajardo: "En el fondo de la canastaba playaba la Camorra" (V. 71).²⁴ "Don Juris [...] se alarmaba solemnemente, la atención zozobrando entre el ay de la espora y el boga, boga, marinero" (V. 71). [Cf. también V. 72].

NOTAS AL PIE DE LA PAGINA

²² El citado Torre-Mellada en otra ocasión asserena: "El tiempo es oro, como canta el inglés de la zarzuela" (C. 176).

²³ Un protagonista [López de Ayala] repudia el género cancanero: "[Nosotros que somos los creadores de la zarzuela, dando entrada al infimo género tráfico!]. Y contesta a otro [Eusebio Blasco]: "[No se preocupa usted con arreglos del francés, Buebio!]" (V. 26). Alfonso Reyes, en *La experiencia literaria*, recuerda el origen de la palabra zarzuela: "En el teatro de Variedades, de Madrid, los Bufos madrileños que dirige Francisco Arderías, en 1866, una zarzuela de Eusebio Blasco [...] *El joven Talismán*, y en la que el coro cantaba: 'Euripante la zarzuela'..." (ob. cit., *Losada*, Buenos Aires, 1952, págs. 176-177).

²⁴ La Corra canta a una representación de los Bufos: "Preliado de argueta La Corra silencia el puno [...] Playaba de las canstas, con hacho de ola" (V. 27).

La esperpentización

299

"Un cáncan de alegres compases, cierra los amenes de la beata Isabelina, cuando los santurrones candiles desloaban el último guiño ante las pantorrillas de un cuerpo de baile, y solfas de opereta sustitufan al Himno de Riego" (V. 25) ⁶⁷.

GARRO TAURINO

No se van a estudiar aquí, dentro de un apartado sistemático y completo, las referencias a lo taurino, o a lo gitano, que aparecen en *El Ruído* ⁶⁸.

De ambos aspectos, interesa destacar ahora aquello que encierra cierta gracia, acompañamiento y armonía en los movimientos, y que por lo mismo, contenga ciertos valores —además y terminología— que puedan ser integrados como un elemento más en este arte de actitudes eminentemente escénicas o onscográficas.

Por supuesto, "la fiesta" encierra una serie de maneras estéticas, presididas por un principio de gallardía, airoidad y gracia —incluso, en algún momento, de movimientos acompañados, como en el desfile de las cuadrillas—, y que tal vez donde más y mejor se pueden apreciar es en el fino juego de piernas y pies de los toreros.

compases de la polca-habanera / entornando los ojos, que me dicen den-
tera!" (Ob. cit., pág. 221).

También en diferentes pasajes de varias obras del "género chico" hallamos referencias a bailes antaño en boga, que tienen asimismo como escenario la Pradera madrileña. "Ahora viene una habanera castiza" (*El Sento de la Isidro*, Crisol, Madrid, 1966, pág. 118). "El orgullo, con sonido muy atenuado deja oír una polca" (*El amigo Malquedades*, edición Crisol, pág. 299).

⁶⁷ Incluso en sentido figurado, aludiendo a las fluctuaciones, progresista y moderada, de la política, se dice que la Reina "va a bailar entre dos juanes: Don Juan Prim y Don Juan Perón" (C. 135).

⁶⁸ Vide el artículo citado de E. Yodanis, "Imágenes en *El Ruído Ibérico*", en *Clásicos modernos*, en especial el apartado "Los toros", páginas 141 y ss.

El Doctor que ha ido a atender al hijo del Marqués de Roda pide a éste: "Convidarme usted de socomusco y le contaré esa historia, que muy pocos saben. El chocolate mándelo usted subir de la buñolería de la esquina. Suelo tomarlo algunas madrugadas, y es un veneno que no mata" (C. 199).

En el Ateneo, "Floro Moro, bohemio noctámbulo, se desayunaba en un rincón, con chocolate y buñuelos" (C. 194). Y es también en la popular Pradera madrileña hacia donde, con el mismo fin, se encaminan Fernández Vallín y el marchoso Don Segla. Aquel dice: "—Segla, vámonos a tomar chocolate con buñuelos a la Pradera del Santo" (V. 47) ¹⁰⁴.

LAS COSAS EN EL ESPÍRITU

Como las personas, también las cosas ¹⁰⁵ son sometidas a un proceso de deformación caricaturesca.

Tal vez, de manera similar a lo acontecido a aquéllas, podríamos decir que esta deformación es motivada por el paso del tiempo, por accidente o por una anómala conformación.

También los movimientos de las cosas se ven a través de una visión burlesca. (En ocasiones los movimientos, animados, semejan los de los seres vivos.)

El Ateneo tenía su sede en un "cajón oscuro y decrepito" (C. 194). Bonifaz y Torre-Mellada van al Palacio de la Presidencia. Suben la "desbaratada escalera del viejo caserón" (C. 186). Se asiste en esta "gran escalera vacía y destaralada" (C. 189). En

¹⁰⁴ En el "píctero chico" las referencias a las buñolerías ayudan a constituir, ya, un tópico.

¹⁰⁵ Hay en *El Ruedo* numerosas referencias a animales, pero aplicadas a personas, instrumento para el proceso de animalización. Asimismo, propiamente, no son muchos los que aparecen. Hay algunos ejemplos de animales contemplados burlesca o irónicamente: "caballejo", "asno", "torero", "mulilla", un "cortador de la Martinica" (V. 254), un "coque soloso" (V. 126).

La esparpentiación

325

mismo edificio está ornado por "damascos raídos" (C. 186). Del Palacio de los Torre-Mellada en Córdoba se dice que "está hecho un casco" (V. 188).

Tras algún accidente, a unos sombreros los vemos convertidos en "abollados sombreros" (C. 43); son el "acordeón de las chisternas" (C. 43). "Don Felipito se quitó el abollado chisterín" (C. 207). Don Lope Calderete "rompe y atropella por el corro aplastándose la chisterna" (V. 120). Luego ese mismo se nos muestra, en varias ocasiones, "con la chisterna hecha un fusillo" (V. 120), "con el acordeón de la chisterna" (V. 121), "con la chisterna apaballada" (V. 143).

La capital es vista desde el tren: "¡Madrid! Llegaste a lo lejos la collera de los municipios" (C. 175).

En Los Carvajales "ha vuelto la luna, que tras el nublo secu un cuerno" (C. 92).

Para presentarnos las parcelas de los campos con sus surcos, se nos dice, con una moderna óptica pictórica, que "secaaba en anchos remolinos, el sayal de la tierra" (C. 108). En el teatro aparece Isabel II en "la balera de su palco" (V. 26).

El movimiento de las cosas —en ocasiones, semejante al de los seres animados— es también grotesco: En Los Carvajales "una tromba de viento desgredió el lustro tejado del molino. Las aspas, negras y frías, rodaban sus cruces sobre el repente de voces asustadas" (C. 107). Aquietado el vendaval "negro, sobre la humbrada del ocaso, el arruinado molino tenía inmóviles las aspas" (C. 108). La molinera comenta: "¡Y vaya un revuelo de tejas por los aires, más negras que cirabos!" (C. 108).

Todavía en Los Carvajales, "Los napetes de la difunta navegaban río abajo, haciendo agua. La mollada luna, en el fondo de la corrientes, quitaba el ojo" (C. 143).

Son curiosas las frecuentes referencias a trenes: "Trepidaba el tren. La locomotora chispeaba, sudando acero" (C. 68). "Bajo la luna muerta, el convoy perfilaba una línea de atalayas negras: Con su pupila roja y su fragor de chitarra, corría en la soledad de la

Consideraciones sobre Alejo Carpentier y la literatura española en el siglo XX

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS
Universidad Autónoma de Madrid

*Dedico esta ponencia a Lilia Carpentier,
allá en La Habana.*

He de señalar previamente que trato aquí de temas sólo literarios, pero que tanto en la narrativa como en otros textos de Alejo Carpentier se encuentran abundantes alusiones y referencias a toda clase de cuestiones españolas y épocas diferentes: historia, costumbres, folklore, música, pintura, paisajes, gastronomía... Dejando aparte tan rico universo, centro mi intervención en dos ámbitos bien diferenciados, aunque interrelacionados: el de la narrativa, por un lado, y por otro el de los ensayos, conferencias, entrevistas y textos afines.

I

Por razones evidentes (tanto de contenido como del espacio de que dispongo) me ocupo de tres novelas carpenterianas: *El recurso del método* (1974), *La consagración de la primavera* (1978; utilizo la edición preparada por mí, 1998), y *El arpa y la sombra* (1979). En *El recurso del método* encontramos que, entre los libros "subversivos" incautados por la policía del dictador, figura *La [sic] aurora*

roja de Pío Baroja, junto a, por ejemplo, *El rojo y el negro* o *La letra roja* (Alejo Carpentier, 1974, p. 181). Más importancia tiene la presencia de Ramón María del Valle-Inclán, como podría suponerse si pensamos en su *Tirano Banderas* (1926; veremos más adelante lo que el propio Carpentier afirmó, en otros lugares, acerca de esta novela de Valle-Inclán sobre los dictadores latinoamericanos). En la propaganda clandestina que se distribuye contra el Primer Magistrado se dice, entre otras cosas, que su gobierno es una “Corte de Milagros”, recuerdo, sin duda, de la isabelina y esperpéntica *Corte de los Milagros* (1927) de Valle-Inclán. Leemos en *El recurso del método* (p. 96) que para afrancesados como “Rubén Darío, Gómez Carrillo, Amado Nervo, y tantos otros latinoamericanos”, y frente a un Madrid que “era cosa de género chico”, “París, en cambio, era Tierra de Jauja y Tierra de Promisión, Santo Lugar de la Inteligencia, Metrópoli del Saber Vivir, Fuente de Toda Cultura”. Y justamente en la escena IX de *Luces de bohemia* (1924; cito por *Obras Completas*, I, 1954) nos encontramos a Rubén Darío tomando ajeno con sus amigos españoles Max Estrella y Don Latino, hasta que “los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabarets! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, Papá Verlaine” (*Ibidem*, p. 932).

La ley de fugas (“Ley de Fuga” en Carpentier) que se aplica al anarquista Mateo de *Luces de bohemia* (escenas VI y XI) es mencionada en *El recurso del método* (p. 242) y, sin duda, utilizada por los esbirros del dictador. Por cierto que el libertario de Valle-Inclán es trasunto de otro auténtico, Mateo Morral, cuyo apellido aparece en *El recurso del método* transformado, por errata, en “Moral” (*ibidem*, p. 103). Y, en fin, entre las frivolidades que forman parte de los usos sociales de los diplomáticos latinoamericanos de la época, figuran “cumplidos a lo Marqués de Bradomín” (p. 290).

Siguiendo un orden estricto debería tratar ahora de *La consagración de la primavera*, pero debido a su riqueza en cuanto al tema que aquí me ocupa, me permito reservarla para después de *El arpa y la sombra*, en la cual, el Cristóbal Colón carpenteriano, en maravilloso salto temporal y cultural, habla así de su amante, una “guapa vizcaína que habría de darme otro hijo”: “cuando yo me la llevé al río por primera vez, creyendo que era mozueta, fácil fue darme cuenta que, antes que yo, había tenido marido. Lo cual no me impidió, por cierto, recorrer el mejor de los caminos, en potra de nácar, sin bridas y sin estribos” (*El arpa y la sombra*, ed. cit., p. 94).

Todo lector de García Lorca sabe que Colón está anticipando dos momentos bien populares del “Romance de la casada infiel” (1928; *Obras Completas*, 1954, pp. 360-361). Entre las curiosidades de *El arpa y la sombra* figuran cinco breves notas a pie de página; en dos de ellas se cita a León Bloy, y en otra, un documento de la Nunciatura Apostólica de Chile. En las dos restantes se menciona a Ramón Menéndez Pidal (pp. 206-207), quien afirmara que Colón había estado en Islandia,

y a José Ortega y Gasset (p. 220), de quien se dice en la nota que el ensayista español había escrito que “la más bella estatua del mundo” era la yacente del llamado *Doncel de Sigüenza*, en la catedral de esta ciudad. Lo cierto es que, más modestamente, lo que Ortega había dicho es que se trataba de “una estatua de las más bellas de España” (*El espectador*, 1969, p. 28).

La consagración de la primavera constituye un auténtico compendio de personajes, temas y referencias de la literatura española, y también de la Historia. Antes de adentrarme en tan deleitosa selva parece conveniente recordar los viajes que Alejo Carpentier llevó a cabo por España en los años treinta el pasado siglo, durante los cuales conoció a tantos españoles aventados después por el huracán de la guerra civil. Son viajes realizados desde París, donde, como se sabe, vivió el cubano desde 1928 a 1939. El primero tuvo lugar en 1933, a los dos años de proclamada la República Española. En Madrid y en dicha fecha había publicado su novela afrocubana *Écue-yamba-O!* en la Editorial España:

de vida efímera, que se acabó con la guerra y que dirigían tres personalidades bien conocidas después y que vendrían a ocupar un lugar en la historia contemporánea. Me refiero a Julio Álvarez del Vayo, Luis Araquistáin y Juan Negrín, que eran los directores de la editorial. Ellos recogieron mi novela. (*Entrevistas*, 1979, p. 460)

Álvarez del Vayo, futuro político del *Frente Popular*, entregó al cubano las mil pesetas que le correspondían como derechos de autor, y declara Carpentier:

Con este dinero di un banquete a mis amigos. Y fue grata mi primera visita a la tierra española, sobre todo porque allí trabé amistad con Lorca, Salinas, Marichalar, Pittaluga y muchos otros [...], pasé muy buenos ratos con García Lorca en la peña de la Taberna de Correos. (*Bajo el signo de la Cibeles*, p. 9. Esa “Taberna” es, en realidad, la “Cervecería de Correos”)

También Alejo explica en otro lugar (*Entrevistas*, 1979, p. 446):

Yo salía de mi casa en la calle Alcalde Sainz de Baranda. Me acercaba a Cibeles y hacía mi primera escala en la cervecería [de] Correos, donde se encontraba la tertulia de Federico García Lorca. Al poco rato remontaba la calle de Alcalá y me acercaba a la Granja del Henar, a la tertulia de Manuel Bueno, de don Ramón del Valle-Inclán... Seguía un poco más y era fácil encontrarse con don Pepe Bergamín, que salía en compañía de Montesinos de la revista *Cruz y Raya*. Finalmente me iba al Pombo para encontrarme con Ramón Gómez de la Serna y sus contertulios. Creo que no es posible realizar un itinerario más agradable y enriquecedor.

Pocas líneas antes de lo citado, Carpentier evoca a sus amigos españoles del siguiente modo: “Tengo un recuerdo maravilloso de todos ellos. Recordaré con nostalgia aquella época. Pocas veces se ha visto en la historia de una literatura tal

convivencia, tal simultaneidad, de unos hombres con tanto talento, tan distintos y tan cercanos" (*ibidem*, pp. 445-446).

Carpentier vuelve a España en 1934 con motivo del estreno de *Yerma*, de García Lorca, que tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid el 29 de diciembre de dicho año; unos días antes se había celebrado el ensayo general de la obra, con presencia del autor y de numerosos y famosos invitados. Margarita Xirgu hacía de Yerma (véase Alejo Carpentier, *Entrevistas*, 1979, pp. 458-459). En esa misma ocasión, Carpentier consigue que José Bergamín se interese por publicar *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, que aparecerá en septiembre de 1935. En fin, para Carpentier "el Madrid de la República fue absolutamente incomparable" (Alejo Carpentier, *Entrevistas*, 1980, p. 477); aquí recuerda de nuevo sus paseos por aquel Madrid (*cfr.* Alejo Carpentier, *Ensayos*, 1975, p. 94, y, del mismo, *Entrevistas*, 1978, pp. 401-402).

En 1935 se celebró en París el *I Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura*. La delegación española estaba formada por Julio Álvarez del Vayo, Arturo Serrano Plaja y Andrés Carranque de Ríos, si bien contaba con una serie de adhesiones en que figuraban otros escritores más conocidos. Los españoles hicieron causa común con los delegados latinoamericanos: Pablo Neruda, Raúl González Tuñón, César Vallejo y el propio Alejo Carpentier. Serrano Plaja ha contado alguna divertida anécdota sobre esta convivencia parisina (en Aznar Soler, II, 1987, p. 687). El *II Congreso en Defensa de la Cultura*, llamado también de *Escritores Antifascistas*, tuvo lugar en 1937 y en España, ya en plena Guerra Civil. En esta ocasión pudo Carpentier renovar sus amistades españolas, ahora en medio de tan trágica situación; Federico García Lorca había sido ya fusilado, *en su Granada*, en agosto de 1936. El propio Carpentier escribió la crónica de su viaje (Port-Bou-Barcelona-Valencia-Madrid, y regreso a París) y de su asistencia al repetido congreso en el artículo *España bajo las bombas* (*Carteles*, 12 y 26 de setiembre, 10 y 31 de octubre de 1937; *cfr.* *Crónicas*, II, pp. 205-244. También en *Bajo el signo...*, pp. 133-176; igualmente *cfr.* Rodríguez Puértolas, introducción a *La consagración de la primavera*, pp. 20-23. y A. Carpentier, *Entrevistas*, 1979, 459-460). Muchos años después, el cubano afirmaba:

Del Madrid de la guerra diré que el que yo conocí en el año 1937, cuando representé a mi país en el Congreso de Escritores Antifascistas, era lo más hermoso y lo más estimulante que podía imaginarse, ya que la Guerra Civil había aunado a todas las jóvenes conciencias en torno a un ideal. (*Entrevistas*, 1980, p. 477)

La guerra de España, como dijera Carpentier:

tuvo, en su momento, una influencia inmensa en el proceso de universalización de la cultura latinoamericana, por cuanto significó una reconciliación con una España que jamás habíamos combatido en el pasado (y ahí está

José Martí), y el hecho de que en las brigadas internacionales, con gran mayoría de combatientes cubanos y mexicanos, militaran hombres de todas las nacionalidades latino-americanas, sin excepción. (*Ensayos*, 1979, p. 153)

Compárese lo anterior con este fragmento de *La consagración de la primavera* (413):

Después de tenerla muy olvidada –de verla en suntuoso pretérito de Lepantos y campos de Montiel–, España, la que sentíamos nuestra, la que nunca habíamos combatido realmente en América aunque echásemos de nuestras tierras a sus procónsules, esa España, muy tenida a menos desde hacía más de un siglo, volvió a hacerse carne de nuestra carne. Y, por ello, cuando empezaron los bombardeos sistemáticos de Madrid, cada obús nos retumbó en las entrañas.

Acudamos ya al texto de *La consagración de la primavera*, en el que, como sabemos, aparece toda una galaxia de escritores españoles, y de modo especial en el escenario de la Guerra Civil o en los recuerdos de la misma (99-122, 143, 197-200, 220-226, 229-290, 305-309, 313-316). Trataré de estos autores por orden cronológico, no de aparición o de mención en la novela. Comienzo, así, por la generación del 98. Se cita a dos de sus componentes, Valle-Inclán y Unamuno, y hay una coincidencia con otro, Antonio Machado, pero, curiosamente, no con el Machado poeta, sino con el prosista. Dice Carpentier (p. 413):

El “no”. ¡Siempre el “no”! ¡No a esto, *no* a aquello, *no* a lo de más allá! Posición negativa del intelectual ante quienes dicen “sí” –aun cuando ese “sí” corresponda a una clara, necesaria y magnífica posibilidad–, por temor, acaso, a mostrarse gregario, enrolado, aquiescente, arrastrado por una corriente colectiva. El *yo* que dice *no*. El espléndido aislamiento. Nietzsche en Sils-Maria. El escritor, el poeta, *au dessus de la mêlée*.

Y véase Machado:

Confieso mi escasa simpatía [–habla Juan de Mairena a sus alumnos–] hacia aquellos pensadores que parecen estar siempre seguros de lo que dicen [...], porque esos hombres, en las horas pacíficas, se venden por filósofos [...] y en tiempos de combate se dicen siempre *au dessus de la mêlée* (Antonio Machado, *La guerra*, 1983, p. 113).

Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au dessus de la mêlée* (*ibidem*, p. 201).

Estos textos son parte del “Juan de Mairena” e iban apareciendo en la famosa revista republicana *Hora de España*, que sin duda conocía Carpentier y de la que habla muy elogiosamente – como veremos – en *La consagración de la primavera*. Hay otras referencias machadianas semejantes, pero muy probablemente fueron inasequibles para Carpentier (*cfr.* *La guerra*, p. 394).

Valle-Inclán es mencionado en varios lugares de *La consagración de la primavera*. Así, en cierto momento el protagonista recuerda “cuando empezaba a cansarme de Doña Perfecta [esto es, el primer Galdós] y el Marqués de Bradomín”, o sea, las *Sonatas* de Valle (p. 331). En esta misma página se evoca el palacio del conde Romero en el habanero Paseo del Prado, que encerraba, entre otras pinturas españolas, “un suntuoso cuadro de inauguración del Teatro Real de Madrid – función de estreno con *La Favorita* en escena y la Reina Castiza en su palco rojo y gualda” (p. 331). “La Reina Castiza”, Isabel II, viene al recuerdo de un título esperpéntico de Valle-Inclán: *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1922; y también destaca Alejo el “espíritu de putería que va de Mesalina a Clara Bow, pasando por la Reina Castiza de Valle-Inclán y la Gran Catalina de Rusia”, p. 244). Véase más adelante: “cualquier Isabel II se consigue un granadero” (p. 717). También Bradomín es mencionado en otro momento: “Como el marqués de Bradomín –decía: ‘soy feo, católico y sentimental’” (p. 627; lo citado, en nota previa a *Sonata de otoño*, edición de 1902).

El caso de Unamuno es más complejo. Por una parte, aparece la conocida escena del 12 de octubre de 1936 –*Día de la Raza*– en la Salamanca franquista, y el enfrentamiento de don Miguel de Unamuno con el representante de Franco, el general Millán Astray:

Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote –suplicios del Berruguete, betunes macabros de Valdés Leal, *El Miedo* de Goya... resurgía de pronto tras del drama que se estaba representando tras de los Pirineos [...] La inmolación de García Lorca y el grito innoble de Millán Astray [...] nos arrojaban de lleno en una tragedia con protagonistas conocidos, de caras sin máscaras, cuyo horror presente, cercano, inmediato, nos crispaba en catarsis de furor (pp. 198-199).

Por lo demás, las referencias a la obra e ideas de Unamuno no son muy respetuosas en *La consagración de la primavera*, unidas a otras sobre Ortega y Gasset: “¡Al carajo con la filosofía!” –gritó el cubano: Ya hemos caído en el blá-blá-blá y el ñá-ñá-ñá, el sentimiento trágico de la vida, mi circunstancia y yo” (p. 244).

Malignamente, el *Nada menos que todo un hombre* equivale al “estar en la mangadera” del Batistato; esto es, sólo los verdaderos hombres eran los que participaban en la corrupción imperante en aquella época (p. 356). En fin, el *Contra esto y aquello* de Unamuno es utilizado en otros lugares de la novela (pp. 381 y 486).

Cronológicamente, tras la generación del 98 nos encontramos con Juan Ramón Jiménez. Entre las consideraciones varias hechas por el narrador acerca de la ciudad de Nueva York destaca el recuerdo del *Diario de un poeta recién casado* (1917), escrito por el español durante su viaje y estancia en dicha ciudad en 1916:

“No me extrañaba que Juan Ramón Jiménez se hubiese sentido abrumado por esta urbe” (427). Más adelante se habla del juanramoniano “‘anuncio de la luna’, que Juan Ramón Jiménez creía haber visto en Nueva York (p. 709; *cfr.* J.R. Jiménez, 1994, p. 155).

Si avanzamos algo más en el tiempo, nos encontramos de nuevo con José Ortega y Gasset, una especie de *bête noire* para Carpentier, y ello desde diferentes puntos de vista. La primera mención del catedrático de Metafísica de la Universidad de Madrid tiene que ver con sus gustos artísticos: Julio Romero de Torres, los hermanos Valentín y Ramón de Zubiaurre y otros (p. 145), cuyas obras fueran “tan alabadas por Don José Ortega y Gasset” (p. 146). Por otro lado, a la ironía ya mencionada sobre el yo y la circunstancia (p. 244) hay que añadir ahora lo que sigue: “Jean-Claude solía burlarse de una fórmula de ‘Yo y mi circunstancia’, muy usada por el filósofo español Ortega y Gasset, afirmando que carecía de todo valor metafísico [...], con perdón del Señor Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*” (p. 304).

He aquí una nueva ironía acerca del autor de *La rebelión de las masas*: “Al escribir su famoso libro acerca de la *Deshumanización del arte*, Ortega y Gasset había omitido un solo detalle: decirnos lo que tenía por *humano*, empezando por darnos una cabal idea de cómo entender, concebir, al Hombre, en sus posibilidades de manifestarse, como tal, en el acto creador” (p. 523).

Autores menores de esta época son Pedro Muñoz Seca, Alberto Insúa y, en otro orden más respetable, Federico de Onís. En efecto: “Como valor humano, el Sargento Batista no pasa de Muñoz Seca. Y recordaba yo las astracanadas de ese autor que mucho regocijaba a Jean-Claude por sus desenfrenos tragicómicos [...]. Batista no pasa de Muñoz Seca” (p. 468).

No puedo resistirme a mencionar aquí lo que el conde Ciano, yerno y ministro de Asuntos Exteriores de Mussolini, anotaba el 13 de diciembre de 1941, con un tono, precisamente, de ironía astracanesca:

El ministro de Cuba ha venido a declarar la guerra. Estaba muy emocionado y se turbó al ver que no compartía su emoción. Pero después de haber tenido la ventura —o la desventura— de declarar la guerra a Francia, a la Gran Bretaña, a Rusia, a los Estados Unidos, ¿creía de verdad el buen hombre que yo tenía que ponerme pálido al enterarme de que el sargento Batista movilizaba contra nosotros las fuerzas de tierra, mar y aire de la República de Cuba? El Ecuador también ha declarado la guerra. Pero he hecho recibir al ministro por uno de mis secretarios. (*cfr.* Ciano, 1946, p. 466)

Y cómo no mencionar una alusión (p. 535) no a la novela, sino a su homónima película *El negro que tenía el alma blanca*, del hispanocubano Alberto Insúa. La novela es de 1922; de la película hay dos versiones, de 1927 y 1934. El hispanista Federico de Onís es citado de modo indirecto, mediante “un latinista

y filólogo, discípulo de Federico de Onís" (p. 571). Éste último, maestro de hispanistas en los Estados Unidos antes ya de la Guerra Civil, es autor, por ejemplo, de *El sentido de la cultura española* (1932) o de *España en América* (1954). Aparte de todo esto, las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna son aludidas negativamente (p. 184).

En cuanto a los poetas de la generación de la República, el más mencionado –y con diferencia– es Federico García Lorca, por razones obvias. Describe Carpentier en primer lugar una representación del drama *Mariana Pineda* (estrenado en Madrid, por Margarita Xirgu, en 1927), que, con asistencia de los participantes en el Congreso de Escritores Antifascistas, tuvo lugar en la noche del 4 de julio de 1937 en el Teatro Principal de Valencia y sin que faltara el acompañamiento de un bombardeo aéreo fascista, también incluido en la narración. Luis Cernuda hacía el papel de Don Pedro, el amante de la heroína; Mariana Pineda era Carmen Antón; la dirección corría a cargo de otro poeta, Manuel Altolaguirre (pp. 109-112, p. 143; *cfr.* p. 111, nota). Carpentier incluye algunos fragmentos del texto de Lorca, como las estrofas finales de la obra (*Obras Completas*, 1954, pp. 798-799), de tan evidente actualidad en el momento:

¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!
 ¡Pedro! La Libertad, por la cual me dejaste.
 ¡Yo soy la Libertad herida por los hombres!
 ¡Amor, amor, amor y eternas soledades!

¡Oh, qué día triste en Granada,
 que a las piedras hacía llorar,
 al ver que Marianita se muere
 en cadalso por no declarar!

Pero la rusa Vera, que describe la representación, recuerda también a su amante, el hispanista Jean-Claude:

Era la única historia narrada por Federico (bastaba con decir "Federico", pues Federico era, por antonomasia, Federico el Único, el Federico asesinado en Granada, y no había otro igual...), cuyo estilo dramático no agradaba del todo al herido a quien veré mañana [...], por la presencia de versos que demasiado subrayaban por anticipado el horror de un desenlace [...]. No agradaba al herido que una Novicia del acto final exclamara: "¡Su cuello es maravilloso!", ni que otro personaje del drama dijese: "Sobre tu cuello blanco, que tiene luz de luna"...

("Aquí la poesía se nos mancha de retórica" –opinaba el harto exigente hispanista, siempre enamorado de la esencial desnudez poética de San Juan de la Cruz...). (pp. 111-112. Los versos citados corresponden, respectivamente, a las escenas séptima de la tercera estampa y quinta de la segunda; *cfr.* García Lorca, *ibidem*, pp. 789 y 740)

Por lo demás, la iluminación “amarillo–naranja” del telón final evoca en Vera la acotación primera de la última escena de *Mariana Pineda*, que es capaz de citar literalmente: “gran luz extrañísima de crepúsculo granadino” (p. 112, *cfr.* p. 143; García Lorca, *ibidem*, p. 796). En la inquietante noche lorquiana de la Valencia bombardeada, Vera conversa con el cubano Enrique, voluntario de las Brigadas Internacionales –y que será el protagonista masculino de la novela–, quien le explica a la rusa algunas cosas:

Demasiado insisten algunos en hacernos reverenciar una “Madre Patria” que, como tal, tiene sus altibajos. Porque, como madre, puede quererse si se llama Mariana Pineda; no, si se trata de Doña Perfecta. Madre, si se me casa con Don Quijote o con Pedro Crespo; no, si se me abre de piernas ante cualquier General Centellas... Pero tú, seguramente, nunca has oído hablar de Pedro Crespo ni de Doña Perfecta... –Protesto, recordándole que en Benicassim me espera un hombre que a fondo conoce la literatura española y me enseñó a amarla. (p. 118)

En efecto, Enrique utiliza grandes personajes de la literatura española para ejemplificar su concepto de *Madre Patria*, de manera positiva en el caso de la Mariana Pineda de García Lorca o de las hipotéticas esposas de Don Quijote y de Pedro Crespo (el calderoniano alcalde de Zalamea), y de manera negativa en el caso de la Doña Perfecta de Galdós o de la que se entregue al “General Centellas” de turno. En otros lugares de *La consagración de la primavera* se citan poemas de Lorca. Es el primero el “Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías” (1935), evocado en el Madrid asediado y bombardeado junto al Convidado de Piedra de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1627):

Y yo añadiría que ese reto era profundamente español. Ignacio Sánchez Mejías no podía morir sino *aquel día*, y aquel día muy precisamente a las *cinco en punto de la tarde*, allí donde los toros acudían inexorablemente a ciertas citas, con la puntualidad, también inexorable, del Convidado de Piedra, invención española... Y quienes permanecían en Madrid en estos terribles días sabían que allí cada cual tenía un reloj puesto en *su hora*, que era hora de morir o de saber que aún se seguiría viviendo. ¡Atroz verdad [...]! (p. 279)

Ya en Cuba, Enrique vive en “aquel viejo barrio de La Habana que yo prefería a todos los demás, porque tenía carácter, estilo y ‘duende’ –como hubiese dicho García Lorca, que bajo las arcadas de la Plaza Vieja había paseado” (p. 391).

Lorca estuvo en Cuba entre marzo y junio de 1930 (Gibson, I, 1987, pp. 83-123). A tal momento pertenece el “Son de negros en Cuba”, dedicado a Fernando Ortiz y publicado en la revista cubana *Musicalia*, poema que en la novela es recordado a través de cierto personaje que Enrique conoce ya en Venezuela, “con cabellos largos a lo *hippy* y rubias barbas a lo Fonseca –el de los tabacos habanos y el poema de García Lorca” (pp. 611-612; *cfr.* García Lorca, *Obras Completas*, p.

456, y J. Marinello, 1965, p. 18). El poema en cuestión fue después incorporado a *Poeta en Nueva York*, a cuyo libro pertenece también “La aurora”, cuya primera estrofa íntegra la recuerda Enrique (427-428), precisamente en dicha ciudad: “La aurora de Nueva York tiene/ cuatro columnas de cieno/ y un huracán de negras palomas/ que chapotean las aguas podridas” (García Lorca, *ibidem*, p. 423). Lo que en la novela sigue a los versos de Lorca es una visión de Nueva York en que Carpentier, a lo largo de casi dos páginas, parece tener muy presente la que ofrece el granadino en su gran libro. Por lo demás, *La consagración de la primavera* incluye alguna anécdota lorquiana, como aquella ocurrida en Alicante y que, se dice, contaba el propio poeta: la historia del viejo director de un colegio de dicha ciudad que se defiende de ciertas acusaciones del siguiente modo: “Vea estas canas, esta piel marchita que tengo... ¿Cree usted que con esta facha yo pueda ser homosexual? [...] Lo fui” (pp. 424-425; *cfr.* Gibson, II, 1987, p. 222). Y la muerte. La muerte de Lorca:

Y, ante el horror del mundo, el asesinato de Federico García Lorca. No era sino la muerte de un poeta —es decir: del más inerte, del más inofensivo, del menos peligroso, de todos los seres humanos. Y sin embargo, las balas sobre él disparadas penetraron también en las carnes de millones de hombres y de mujeres en el mundo, como un aviso de próximos cataclismos que a todos nos afectarían por igual. (pp. 197-198)

Después, el horror habría de continuar, tras la victoria del General Franco y del fascismo español:

Volvería España al “¡Vivan las *caenas*!, al “¡Líbranos, Señor, de la peligrosa manía de pensar”, en una apoteosis de corozas y sambenitos, charoles de la Benemérita de San Fernando, tabores marroquíes, gorras de cuartel llevadas con sesgo entre castrense y flamenco, el suntuoso penacho llorón de Valeriano Weyler, y tras de una represión feroz llevada por los ahora triunfantes matadores de García Lorca, habría gran Fin de Fiesta —fin de República—[...]. Algún nuevo García Lorca volvería a ser asesinado; se pudriría en prisión algún Miguel Hernández. (p. 333; de Miguel Hernández trataré dentro de poco)

Otro gran poeta de la generación de la República, Rafael Alberti, aparece también en *La consagración de la primavera*, pero más brevemente. Así por ejemplo, tras la enumeración que Enrique hace de la diversa procedencia de los voluntarios de las Brigadas Internacionales, y más en concreto del Batallón Lincoln (norteamericano, pero con “muchos cubanos, bastantes mexicanos, varios puertorriqueños, dos o tres brasileños, un venezolano, un argentino”, p. 116), Vera pregunta: “¿Venidos de tan lejos?” (*ibidem*). Se trata de una evocación del poema de Alberti “A las Brigadas Internacionales”, escrito en diciembre de 1936 y publicado repetidamente durante toda la Guerra Civil. Su primer verso empieza así: “Venís desde muy lejos...” (Alberti, *Poesías Completas*, 1961, p. 406). Cuando Enrique

pierde a su amante judía Ada “en la noche y en la niebla” (215) de un campo de concentración nazi, cae en profunda depresión e inactividad, en una situación de “Hombre Deshabitado” (p. 220) de la que sale gracias a la repentina decisión de marchar a luchar por la República en la guerra de España. Y *El hombre deshabitado* es justamente el título de un “auto sacramental sin sacramento” de Rafael Alberti, publicado y puesto en escena en febrero de 1931. Alejo Carpentier lo menciona en un artículo de ese mismo año, “Teatro político, teatro popular, teatro viviente...”, del que se hablará más adelante. Termino lo referente a Alberti en *La consagración de la primavera* –unido ahora a García Lorca– señalando que el texto de varias canciones tradicionales españolas que Lorca había armonizado al piano sufrió una radical transformación llevada a cabo por Alberti, convirtiéndose así en canciones de la defensa de Madrid básicamente, aunque también se utilizaron en otros escenarios de la Guerra Civil, llegando a tener popularidad internacional. De este modo, *El vito* se convirtió en *El Quinto Regimiento*; *Los cuatro muleros* en *Los cuatro generales* y *Puente de los Franceses* y *Madrid, qué bien resistes*; lo mismo ocurrió con *Anda jaleo, jaleo* (pp. 264-266 y 543. Cfr. Busch, 1978, 9, pp. 14-15; Palacio, 1980, pp. 47-48). Añado que en la novela aquí considerada se ocupa también Carpentier de dos importantes revistas republicanas de la guerra civil española. Es la primera *El mono azul. Hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas* (número 1, 27 de agosto de 1936, Madrid), llevada básicamente por Rafael Alberti, María Teresa León y José Bergamín (véase Monleón, 1979). Es revista que le interesa a Vera, dice (p. 277), por encontrar en ella “artículos sobre la literatura, el teatro, el cine –terreno de universal entendimiento, aun para discutir”. Pero le interesa mucho más *Hora de España. Revista mensual. Ensayos. Poesía. Crítica. Al servicio de la causa popular* (número 1, enero de 1937, Valencia). Como se indica en la novela (p. 277), “impresa por Manolo Altolaquirre, de quien Jean-Claude tradujo algunos poemas al francés”. Y continúa:

Me asombro de que en época como la que aquí se vive, pueda mantenerse activa una publicación como ésta, consagrada a los más cabales valores de la cultura, siempre encabezada por algún aforismo de Juan de Mairena, donde encuentro los nombres, para mí conocidos, de Rafael Alberti, Miguel Hernández, Luis Cernuda, José Bergamín, Vicente Aleixandre, León Felipe... (Empiezo a hojear un número reciente de la revista y me detengo sobre un texto donde el poeta argentino González Tuñón nos habla de un Madrid cuyo solo nombre me hace estremecer. (pp. 277-278. Vera está leyendo el número de *Hora de España* correspondiente al mes de junio de 1937)

El poema de Emilio Prados mencionado al poco (p. 279) aparece en el número de julio de 1937 de *Hora de España*, y es el titulado “Estancia en la muerte con Federico García Lorca”.

Más joven que los poetas de la generación de la República es Miguel Hernández, de quien Vera cita un poema, “El herido” (del libro *El hombre acecha*),

que califica de “auténtica oda a la sangre” (p. 309): “La sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo... Para la libertad sangro, lucho, pervivo” (*ibidem*; son los versos quinto de la primera parte del poema y primero de la segunda; Miguel Hernández, *Obras Completas*, pp. 328-329). Sobre el autor de *Viento del pueblo* encarcelado ya se dijo algo anteriormente. Pero Enrique ha perdido todo contacto con el poeta,

Acaso caído en la retirada final, acaso encarcelado por los franquistas, acaso fusilado— Miguel Hernández, el poeta-pastor de Orihuela a quien hacía yo observar que el nombre de su ciudad natal era el único que, tal vez, en toda una geografía, reuniese las cinco vocales: *a. e. i. o. u.* = *o. i. u. e. a*. Lo veo, lo veo aún cuando lo miro con los ojos del recuerdo: cráneo rapado, cara renegrida por los soles de la guerra, andar campesino de poco levantar los pies, voz grave y lenta que hablaba de los toros de España —los de Guisando, los de Goya, el de *Guernica*:

“Alza, toro de España: levántate, despierta.
Despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra,
y concentras los mares bajo tu piel cerrada”,

voz grave y lenta, de hombre de la tierra, guardero de ovejas en la niñez, pero que se tornaba sordamente colérica cuando evocaba al Derribado, al Asesinado, cuya muerte había sido y seguía siendo el imborrable pecado original del régimen franquista:

“Ahí esta Federico: sentémonos al pie
de su herida, debajo del chorro asesinado,
que quiero contener como si fuera mío
y salta y no se acalla entre las fuentes”.

Estos dos fragmentos líricos citados corresponden, respectivamente, a la primera estrofa de “Llamo al toro de España” y a la novena de “Llamo a los poetas”, ambos de *El hombre acecha* (*Obras Completas*, pp. 316 y 337). Sobre la muerte de Miguel Hernández volveré más adelante.

II

Probablemente sean reseñas de obras teatrales representadas en La Habana las primeras referencias a la literatura española; así las relativas a *La locura de don Juan* y *Es mi hombre* (respectivamente en *La Discusión*, 26 de mayo y 6 de junio de 1923; *cfr.* García-Carranza, 1984, entradas 327 y 337). De 1925 es una curiosa alusión a los “arabescos verbales” de Cocteau, “que hacen pensar en un Ramón Gómez de la Serna apegado a la síntesis” (*Crónicas I*, 1925, p. 34). Veremos más adelante otras opiniones carpenterianas acerca de Ramón y sus greguerías. Al año siguiente se refiere el cubano a una opinión musical de José Ortega y Gasset,

relativa a que los compositores románticos incluyen en sus obras elementos autobiográficos (*ibidem*, 1926, p. 44). En 1927 ocurre el incidente en torno al concepto de *Hispanidad*, originado en un editorial de la revista vanguardista española *La gaceta literaria*, dirigida por el después fascista Ernesto Giménez Caballero. En efecto, en la mencionada publicación madrileña, el editorial del 15 de abril de 1927 llevaba el significativo título de “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica. Lo que aquí más nos atañe se refiere, por ejemplo, al rechazo de la expresión “América Latina” y sus derivados:

Nombre advenedizo que, unas veces por atolondramiento, y, otras, por un desliz reproable –haciendo el juego a intereses que son antagónicos a los nuestros– ha llegado a infiltrarse en España [...]. El latinismo intelectual entraña no menores peligros que la influencia sajona en el plano político (Bassolas, 1975, pp. 18-19).

Pues tras esos conceptos “latinistas” no hay otra cosa que el “monopolio galo”, “la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes” (*ibidem*, p. 20):

¿Qué vale más, qué prefieren los jóvenes espíritus de Hispanoamérica? ¿Ser absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa [...] o sentirse identificados con la atmósfera vital de España, que no rebaja y anula su personalidad, sino que más bien la exalta y potencia en sus mejores expresiones?

Conviene recordar que cuando Giménez Caballero escribe esto, si bien él es todavía uno de los importantes exponentes de la vanguardia española, anuncia ya ciertas actitudes suyas posteriores del fascismo español que sobrevendrá. Por lo demás, y no es dato desdeñable, en 1927 está en su apogeo la dictadura del general Primo de Rivera, con la que se enfrentan gran número de intelectuales y escritores, desde Blasco Ibáñez, Unamuno o Valle-Inclán a los más jóvenes (*cfr.* Cairo, 2003, pp. 230-235; Niño, 2003, pp. 239-276). Las opiniones de *La gaceta literaria* provocaron sin tardanza una fuerte reacción polémica en “Latinoamérica”, y de manera virulenta en la revista argentina *Martín Fierro* y otras. En La Habana, Manuel Aznar, periodista español residente en Cuba de 1922 a 1931 y director aquí de *El país* (propiedad de Alfredo Hornedo, un “picúo universal”, según Carpentier, quien ha contado en más de una ocasión un divertido incidente entre Aznar y Hornedo (por ejemplo en *Conferencias*, 1973, pp. 79-80). Dicho sea de paso, Carpentier se refiere al español Aznar como director de *El país*, aunque en otro lugar (*Conferencias*, 1977, p. 121) habla “de un director español que tenía por aquellos días” el *Diario de la Marina*, y ahí fue donde Alejo Carpentier publicó su réplica a Giménez Caballero, como habremos de ver. (*Cfr.* Roberto Fernández Retamar, en *Casa de las Américas*, 84, mayo-junio, 1974, p. 14; a continuación se incluye el texto de Carpentier. Todo ello reproducido en *Ensayos*, pp. 251-253. Pero

en otro momento y lugar Fernández Retamar se refiere al periódico que en 1927 publicó la carta abierta de Carpentier como “un diario”: “Política y...”, 1986, pp. 6-7. Lo de Aznar director del *Diario de la Marina* lo repite Ávila Zaldívar en “Alejo Carpentier...”, 1999, p. 119). En todo caso, la “Carta abierta sobre el meridiano intelectual de nuestra América” apareció el 12 de septiembre de 1927 en el repetido *Diario*. En él, tras señalar que los escritores e intelectuales hispanos de una y otra orilla del Atlántico se enfrentan con problemas y situaciones por completo diferentes, afirma Carpentier, por ejemplo, que “desde el Río Grande hasta el Estrecho de Magallanes es muy difícil que un artista joven piense seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado” (*Ensayos*, 1927, p. 252).

Se transparenta, sin duda, lo que se hacía y discutía en la España del momento frente al artista americano, que a menudo adopta “actitudes que en Europa resultarían completamente inverosímiles. El tipo del poeta cívico, por ejemplo, no tiene ya razón de ser en el viejo continente” (*ibidem*, p. 253), como tampoco el sueño de “dejar sus huesos en algún Misolonghi andino” (*ibidem*), aludiendo así a la muerte de Lord Byron en Grecia y anticipando la de Che Guevara en Bolivia. Por lo que se refiere al “poeta cívico” ya inexistente en Europa, bastará que pasen tres años para que Rafael Alberti escriba “Con los zapatos puestos tengo que morir”, poema subtítulo, precisamente, *Elegía cívica*. Pero acaso en esto, como en tantas otras cosas, España era también diferente al resto de Europa. Por lo demás, la postdata de la carta abierta de Carpentier tiene, y así ha sido comentado por más de un crítico, por ejemplo Fernández Retamar (*art. cit*), un valor bien significativo:

La influencia de los escritores franceses en América alarma al autor del artículo de *La gaceta literaria*. Me parece que nunca, en América, se acudió a la literatura francesa más que para encontrar la solución a ciertos problemas de *métier*, que interesan a todos los que intentan traducir matices del espíritu nuevo. Y ya sabe usted que la literatura gala de ahora –más inquieta que medular– se afana en resolver esos problemas. (*Ensayos*, p. 254)

Señalemos, por último, que este Manuel Aznar, abuelo del hoy (marzo 2004) todavía presidente del Gobierno de España, hermanado en sentimientos fraternales con Alejo Carpentier junto al socialista Luis Araquistain (*ibidem*, p. 253), “después políticamente se volvió un sinvergüenza, y en la Guerra Civil española se pasó al bando malo” (Carpentier, *Conferencias*, 1973, p. 79), y acabó teniendo honores, prebendas y cargos de importancia durante la dictadura franquista (*cfr.* Anasagasti-Erkoreka, 2003, pp. 333-675).

En marzo de 1928 y en un barco de nombre acaso apropiado, *España*, Carpentier logra escapar de la Cuba de Gerardo Machado para instalarse en París. Desde ahí envía crónica tras crónica sobre múltiples temas culturales, en las que empiezan a asomar nombres españoles que luego serán una presencia constante

en el cubano. De la generación del 98 aparece únicamente Miguel de Unamuno. Deportado a Fuerteventura en 1924 por el dictador Primo de Rivera y fugado después, vivió exiliado en Francia de 1925 a 1930. Al escribir sobre los cafés de París, señala Carpentier que en el famoso *Domo* “tomó Unamuno sus aperitivos” (*Crónicas II*, 1928, 336). Recuerda también el cubano que “hace tiempo ya que Unamuno señalaba este mal”, el de la imitación de lo europeo, y con retraso, por parte de los latinoamericanos (*ibidem*, 1931, p. 481). Por primera vez, en una iteración que será bien notable, elogia Carpentier “el viejo ideal de Unamuno, consistente en ‘hallar lo universal en entrañas de lo local, y lo eterno en lo circunscrito’” (*Crónicas II*, 1933, p. 537). Situados cronológicamente entre la generación del 98 y la de la República, menciona Carpentier al vanguardista Corpus Barga, quien quiso invitar a Jean Cocteau a pronunciar una conferencia en Madrid (*Crónicas I*, 1928, 93) y al narrador erótico Joaquín Belda, de quien recuerda una novela de 1918: “Es grave cosa ser *Diosa Razón* –personaje auténtico y que vive aún, a pesar del horror de haber sido novelada por Joaquín Belda” (*Crónicas II*, 1929, p. 393). Figura también Ramón Gómez de la Serna, a propósito del que –dice Carpentier– el circo “nos atrae, sobre todo, porque evoca un bello lienzo de Seurat y unas cuantas greguerías” (*Crónicas II*, 1929, p. 411); pero Gómez de la Serna ya había publicado en 1926 su libro *El circo*, ampliación de otro anterior. Surge también la mención del Dr. Gregorio Marañón en su vertiente, digamos, de gastrónomo (*ibidem*, 1930, p. 141), y la de Benjamín Jarnés, evocador del Ulises que se tapa los oídos con cera para no oír el canto de las sirenas, “símbolo de la perpetua cautela del hombre ante sí mismo” (*Crónicas I*, 1931, p. 193).

Dentro de la generación de la República, aunque no exactamente por razones literarias, aparecen en dos ocasiones Luis Buñuel y Salvador Dalí, como coautores (en el segundo caso con mínima participación del pintor) de las películas surrealistas *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) (*Crónicas II*, 1930, p. 431; *ibidem*, 1933, p. 535). De mucha más enjundia, ya que no se trata de una simple referencia, es lo que dice Carpentier sobre Rafael Alberti en la crónica titulada “Teatro político, teatro popular, teatro viviente...” (*Crónicas II*, 1931, p. 484-489). Tras explicar que ha charlado con Alberti en París por intermedio de otro poeta español, Manuel Altolaguirre –“poeta extraordinario que imprime sus libros en una imprenta personal, instalada en su habitación” (*ibidem*, p. 484)– y de unas consideraciones sobre el dinamismo del primero y de mencionar su *Marinero en tierra* (1925), señala Carpentier que:

Escribir *Sobre los ángeles* [publicado en 1929] no le impidió pronunciar aquella fabulosa conferencia para damas que terminó con el asesinato de una palomita; dar a la escena *El hombre deshabitado* no le impidió hilvanar los cuplés voluntariamente cojos de *Fermín Galán*. (*ibidem*. La conferencia aludida tenía por título “Palomita y galápago. No más artríticos”, y tuvo lugar, en medio de un colosal escándalo, en el refinado *Lyceum Club*

Femenino de Madrid, en 1929; cfr., por ejemplo, Mangini, 2001, pp. 88-92. De *El hombre deshabitado* ya se habló al tratar de *La consagración de la primavera*).

Realmente, de lo que se ocupa Carpentier en esta crónica es de *Fermín Galán*, obra teatral que lleva el nombre de uno de los capitanes republicanos fusilados en diciembre de 1930. El subtítulo reza *Romance de ciego en tres actos, diez episodios y un epílogo*. Se estrenó en el Teatro Español de Madrid, por la compañía de Margarita Xirgu, el primero de junio de 1931, a menos de dos meses de proclamada la República. Alberti le explica a Carpentier que utilizó “fórmulas directas de lenguaje y teatro”, tales como la sátira, el melodrama, el ritmo de las coplas populares, y que “nada hay en esta obra que no descansa en la más pura tradición teatral y popular de España” (*ibidem*, p. 485). Previamente, Alberti había hablado al cubano de su sueño de:

fundar una agrupación teatral –suerte de *Teatro Político*– destinada a representar piezas inspiradas por los acontecimientos españoles del momento que preocupan a las masas... ¡Nada de piezas pulidas! Obras escritas a vuelapluma, en cinco días hechas para representarse diez veces ¡Y al cesto! (*ibidem*, pp. 484-485)

Estas palabras de Alberti hacen meditar a Carpentier acerca del teatro cubano de la época, que en la práctica, dice, no existe. El “Teatro Político” de Alberti sería en Cuba el “Teatro Popular”, con una base ya existente, “la estética arrabalera de *Alhambra*”, y afirma:

Me sorprende el poco interés que inspira este arte rudimentario, pero verdadero, a la mayoría de nuestros intelectuales. Yo opino que no habría deshonor alguno en tratar de llegar al pueblo desde el escenario de *Alhambra*; y creo que Rafael Alberti estaría perfectamente de acuerdo conmigo. (*ibidem*, pp. 488-489)

Y concluye Alejo Carpentier que, en el fondo, el Teatro Político de Alberti “es una suerte de *Alhambra* mejorada... Teatro actual, popular y viviente [...]. No olvidemos que *Alhambra* es, al fin y al cabo, el único lugar de La Habana en que, bien o mal, se hace teatro cubano” (*ibidem*, p. 489. Sobre el teatro *Alhambra* véase, por ejemplo, Robreño-López, 1979).

III

Como sabemos, Alejo Carpentier hizo su primer viaje a España en 1933, con motivo de la publicación de su novela *Écue-yamba-O!*; el segundo, en diciembre de 1934, para asistir al estreno de *Yerma*, de García Lorca; el tercero, en fin, en julio de 1937, para participar en el Congreso de Escritores Antifascistas. De estos viajes ya se ha hablado anteriormente. Es preciso tener en cuenta ahora lo que

Carpentier escribió acerca de los intelectuales y escritores que trató y conoció durante esas visitas. Reúno en una primera sección lo relativo a los dos primeros viajes. A dos componentes de la generación del 98 se refiere Carpentier, Miguel de Unamuno y Pío Baroja. Poco antes de entrar en España, en el primer viaje, el cubano evoca al viejo rector de Salamanca en Hendaya “playa austera, con todas las características de la playa española, donde Unamuno, desterrado, me decía una tarde, junto al puente fronterizo: ‘Ya ve usted... ¡Estoy de ujier de España!’” (*Crónicas II*, 1934, p. 169).

En 1935 viaja de Madrid a Cuenca, ciudad que quería conocer desde muchos años atrás: “soñé con Cuenca por primera vez en pleno campo de Cuba, allá por 1919, al leer uno de los episodios de las *Memorias de un hombre de acción* de Baroja. Desde entonces me obsesiona el nombre de esta ciudad” (*ibidem*, 1935, p. 201). Lo que Carpentier había leído era, claro está, *La canónica*.

De los jóvenes de la generación de la República menciona Carpentier a Rafael Alberti en diferentes ocasiones; la primera, en el tren que le lleva de Irún a Madrid en su viaje inicial, donde se encuentra con un cura que “me sale comunista. Conoce a fondo la literatura proletaria. Lee la revista *Octubre*, de Rafael Alberti” (*ibidem*, 1934, p. 162). Ya en Madrid, Carpentier ha reencontrado el placer –tan cubano y tan español– de hablar y de pasear:

¡Cuántas veces pensé en ello la noche en que, acompañado por Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, John Dos Passos, María Teresa León y Carlos Enríquez, pude pasear interminablemente, sin pensar siquiera en la cercanía del alba, por las calles del viejo Madrid! (*ibidem*, 1934, p. 173)

La crónica titulada “El Escorial, museo de milagros” (*ibidem*, 1935, pp. 196-200) se inicia y prácticamente termina con la inclusión de un poema de Alberti perteneciente a *Marinero en tierra* (publicado en 1925), el que comienza “¿Por qué me miras tan serio, / carretero?” (*ibidem*, 200, p. 196), poema que Carpentier dice recordar cada vez que recorre la llanura castellana. Por cierto, que acompaña y guía al cubano en su visita a El Escorial el mismo Manuel Aznar que vimos de periodista en La Habana, y que estaba ya de regreso en España. Las rocas graníticas de la sierra de Madrid, la propia “mole de piedra” del monasterio, hacen recordar al viajero

que hace pocas noches, Federico García Lorca me hablaba de “fuerzas telúricas”; Pablo Neruda me leía poemas cuyos versos me hacían asistír a la *mineralización* de un personaje. Y oyéndolos evocaba la cal, el carbón y la piedra que constituyen un *leitmotiv* constante en la obra de Alberti, y pensaba también en la obra sobrehumana de Alberto, el escultor [...]. Y Federico García Lorca, el granadino; Rafael Alberti, el gaditano; Pablo Neruda, el chileno..., como Alberto, profesor de dibujo en la escuela del monasterio, expresaban en sus obras esa eterna obsesión de lo geológico que provoca la contemplación de la llanura castellana. (*ibidem*, p. 197)

Llegamos así al tercer viaje de Alejo Carpentier, ahora a la España en guerra. Es julio de 1937 y se celebra el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas: día 4, Valencia; días 5-8, Madrid; día 10, Valencia; día 11, Barcelona; días 16-18, París (Aznar Soler-Schneider, 1987). Bajo el título general de *España bajo las bombas* publicó Carpentier en septiembre-octubre de 1937 cuatro crónicas sobre tal viaje (*Crónicas II*, pp. 205-244; *cfr. Bajo el signo...*, 1979). Reaparecen amigos de los viajes anteriores y está omnipresente la sombra de un poeta asesinado, García Lorca. Dos horas antes de la inauguración oficial del congreso en el Ayuntamiento de Valencia —el 4 de julio—, Carpentier y el resto de los participantes que han viajado con él son recibidos en la sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas por Arturo Serrano Plaja (en la práctica, primer secretario de organización del congreso):

Y, de pronto, caemos en brazos de amigos, de entrañables amigos, que no veíamos desde hacía meses, desde hacía años: María Teresa León, esa bellísima mujer, de una energía extraordinaria, que ha puesto todas las fuerzas de su inteligencia al servicio de la causa republicana; Corpus Barga, que fue nuestro compañero de andanzas por La Habana, hace nueve años; Rafael Alberti, vestido de “mono azul”, y que me califica, como siempre, de “viejo relajo”; Julio Álvarez del Vayo, tan sencillo, tan cordial, como cuando cenábamos en Montparnasse en el restaurant de *La poule au pot*; José Herrera Petere, hoy combatiente y poeta, que tan bien me hizo sentir el viejo Madrid en mi primer viaje a la Villa del Oso; León Felipe, visitante reciente del trópico, y Gabriel García Maroto, que tantos recuerdos dejó en pueblos de nuestra Isla; José Bergamín y Luis Araquistain, mi editor; Manolo Altolaguirre, que está dirigiendo las representaciones de *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca; Rodolfo Halffter, el gran compositor. (*Crónicas II*, pp. 217-218; figuran también los latinoamericanos Acario Cotapos, Vicente Huidobro, César Vallejo y Córdova Iturburu, así como escritores de otros países).

También se encontraban allí “dos de los más jóvenes poetas españoles de la época presente, cuyos nombres pueden citarse como símbolos de una voluntad creadora en acción: Miguel Hernández y Antonio Aparicio. Ambos son milicianos (*ibidem*, p. 219).

Esta crónica incluye (p. 220) el final del romance “Los negros aviones”, de Inocente López (cuyo nombre no menciona Carpentier), tomado (lo que sí indica) del famoso *Romancero general de la guerra de España*, preparado por Antonio Rodríguez Moñino y publicado en 1937, con el que fueron obsequiados los asistentes al congreso:

Pasan negros aviones.
Están hechos de lamentos,
de luto llevan las alas,
de luto se queda el suelo. (*ed. cit.*, p. 267)

La crónica se cierra con un fragmento de la popular canción “Madrid, qué bien resistes” (p. 224), de la que ya se habló al tratar de *La consagración de la primavera*. La crónica del 10 de octubre de 1937 (pp. 225-235) narra el viaje de los congresistas, por carretera, de Valencia a Madrid. Se abre con un romance de Emilio Prados muy apropiado al caso, “Carretera de Valencia”. Carpentier incluye los doce primeros versos del poema, que comienza:

Carretera de Valencia,
la más valiente de España,
la que sales de Madrid
cruzando el puente de Arganda. (ed. cit., p. 225; también en el *Romancero general*, pp. 62-63).

En el texto carpenteriano aparece Rafael Alberti organizando la caravana de los congresistas hacia Madrid; se escucha a una joven cantar la canción del *Quinto Regimiento*, defensor de la capital, con la vieja música de *El vito*, arreglada para piano por Lorca y con nueva letra del propio Alberti, como ya sabemos; en los muros de las casas, carteles de guerra y “otros que anuncian representaciones de la *Mariana Pineda* de García Lorca” (pp. 225-226; esta representación es la que aparece en *La consagración de la primavera*, ya comentada). La sección dedicada a describir la llegada de los viajeros a Madrid está encabezada por los ocho primeros versos de un extenso y conocido romance de Alberti, el titulado “Defensa de Madrid, defensa de Cataluña”, aquel que comienza “Madrid, corazón de España,/ late con pulsos de fiebre” (p. 233; en *Romancero general*, pp. 21-22). Y dice Alejo Carpentier:

¡Por fin en Madrid!... ¡Ciudad querida, ciudad acogedora como brazos de mujer amada! [...], en que aún vaga –¡tan evidentemente!– la vasta sombra de Federico García Lorca! ¿Cómo penetrar en tus entrañas martirizadas sin sentir el gran nudo de la congoja atravesándose en nuestra garganta? (loc. cit.)

Esta crónica termina, como la anterior, con otra conocida canción de la defensa de Madrid: “Madrid, qué bien te guardan” (p. 235). La cuarta y última crónica de *España bajo las bombas* (*ibidem*, pp. 236-244) está dedicada a la capital de España. Otros cuatro versos del citado romance de Alberti aparecen al frente del texto de Carpentier:

Rondan por tu cielo halcones,
que precipitarse quieren
sobre tus rojos tejados,
tus calles, tu brava gente. (p. 236; *Romancero General*, p. 21)

Corpus Barga aconseja a los recién llegados no salir del hotel durante la noche, pues Madrid era “una ciudad en estado de guerra” (*Crónicas II*, p. 236).

Al día siguiente, tras comprobar con horror los efectos de los bombardeos fascistas en el centro de la ciudad, el poeta José Herrera Petere advierte a Carpentier: “¡Esto no es nada! [...] ¡Cuándo vean ustedes el barrio de Argüelles!” (p. 237). Una canción infantil, la de “los tres cerditos” de Walt Disney, la han transformado del siguiente modo unos niños que juegan al corro entre los escombros:

Cuando pasa la aviación,
la aviación,
la aviación,
tira balas de cartón,
de cartón,
de cartón,
ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja. (p. 238)

Proviniente, como en los casos citados, del *Romancero General*, incluye ahora Alejo Carpentier el comienzo del poema “Madrid y sus enemigos”, de José Moreno Villa:

Yo los vi sobre las lomas
de Carabanchel un día;
luego, en la Casa de Campo,
entre arboledas tranquilas.
Estaban lejos, y eran
como pequeñas hormigas. (p. 240; *Romancero General*, p. 56)

Esas “pequeñas hormigas” llevan “turbante y embozo blanco de moro” (p. 242). Alejo Carpentier los ha visto a lo lejos. No deja de ser sorprendente que en 1937 y en el Madrid asediado, Alberti organice un baile de disfraces con la ropa y los uniformes que había en el palacio de Osuna: “Langston Hugues y Nicolás Guillén, disfrazados de embajadores africanos, hicieron las delicias de los convidados” (*Entrevistas*, 1979. p. 176). El episodio sólo es mencionado en esta entrevista.

IV

El 1 de abril de 1939, con la victoria del fascio, cayó sobre España una larga noche y una espesa niebla que habrían de durar un tiempo sin tiempo. Asesinado Federico García Lorca en 1936; muerto Miguel Hernández en una cárcel alicantina en 1942; tantos otros escritores e intelectuales en el exilio, donde moriría Antonio Machado en 1939... A la guerra de España le sigue la guerra europea de 1939, que acabará convirtiéndose en mundial. Alejo Carpentier regresa a Cuba en ese año. Establecido en Venezuela de 1945 a 1959, vuelve entonces a Cuba a raíz del triunfo de la Revolución. Hasta su muerte, nunca dejó de ocuparse de temas españoles, de la cultura española, de su literatura. Veamos lo que fue escribiendo y diciendo al respecto.

Si he de atender al enunciado de este ponencia en sentido estricto, he de comenzar esta parte con una verdadera rareza. Doña Emilia Pardo Bazán, tan decimonónica en más de un aspecto, no murió hasta 1921. En 1911 se produce en el Museo del Louvre de París el robo de la famosa *Gioconda* (recuperada en 1914), y la condesa, como dice Carpentier, “se lamentaba del robo en tonos subidamente líricos”, y el cubano llega a citar unas líneas de esa lamentación. Lo cual menciono aquí como mínima introducción a lo que sigue y a la infatigable curiosidad de Carpentier acerca de los escritores españoles, cuya presencia en sus páginas no deja de ser sorprendente (*Artes visuales*, 1952, p. 24).

En “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana” explica Alejo Carpentier su actitud ante el conjunto de la generación del 98:

Recuerdo que cuando yo tenía diecisiete, dieciocho años, y preguntaba a mis mayores dónde podía hallar una prosa perfecta, admirable, digna de servir de ejemplo, me contestaban invariablemente: “lee a Azorín”. Yo había leído a Azorín y confieso que me fue antipático desde el comienzo, no por el contenido de sus escritos sino porque me parecía que ofrecía una imagen convencional de Castilla, de España, tan falsa, tan fuera de verdad, tan despojada de toda realidad social [...]. No me gustaba la Castilla de Azorín porque no creía en ella [...]. Cuando se pensaba en los latifundios del duque de Alba y los predios de Peñaranda donde el campesino castellano penaba de sol a sol por un sueldo misérrimo y se pensaba en ciertas películas documentales que ya estaban saliendo, todo eso me resultaba falso [...]. Lo volví a releer recientemente y me encontré con esta evidencia: la imposibilidad total de tratar temas americanos en una prosa a lo Azorín, a lo Pérez de Ayala, a lo Unamuno. No es que hayan escrito mal [...]. He repetido la prueba varias veces; he tratado de hacer incluso, para divertirme, la descripción de un paisaje americano tratando de hacer un *pastiche*, una imitación del estilo de Azorín. Aun así me fue completamente imposible. (*Ensayos*, 1975, 130-131)

Veamos ahora opiniones de Carpentier acerca de diferentes componentes de la citada generación del 98. De *Azorín*, además de lo recién comentado, afirma en 1974 (*Entrevistas*, p. 221) que para él sigue siendo “un literato para cromos de almanaque” (cfr. *Ensayos*, 1975, p. 142; *Entrevistas*, 1978, 416.; 1979, 454). Sobre Pío Baroja declara en más de una ocasión haber leído sus cuentos a edad muy temprana, a los doce años (*Ensayos*, 1975, p. 141; *Entrevistas*, 1977, pp. 347 y 363). Unos cuentos hoy casi olvidados, añade el cubano, y que constituyen “acaso lo mejor de su producción” (*Ensayos*, 1975, p. 92; cfr. *Entrevistas*, 1976, p. 338; 1977, p. 357), y que además, declara, influyen en él mismo: para 1922, “ya había escrito unos cuentecillos, imitados, unos, de Anatole France y, otros, de Pío Baroja” (*Entrevistas*, 1976, p. 357). A Carpentier le interesa la figura del conspirador Aviraneta novelada por Baroja y afirma que una serie de semejantes personajes

latinoamericanos son merecedores de igual atención (*Ensayos*, 1975, p. 24; *Entrevistas*, 197, p. 283). Por otra parte, señala Carpentier que Baroja “escribía con un descuido escandaloso” (*Entrevistas*, 1965, p. 133) y menciona que en *Aurora roja* un personaje “llevaba ‘un sombrero puntiagudo en la cabeza’...¿y dónde iba a llevarlo?” (*loc. cit.*). En otro lugar insiste en el mismo tema:

[Baroja] escribía espantosamente mal (y era voluntad suya, según Hemingway, hacerlo mal). Pero una cosa es descuidar el estilo a favor de una expresión directa, brutal, espontánea, y otra cosa es usar de lugares comunes, inadmisibles bajo la pluma de un verdadero escritor. En su *Aviraneta* [...] nos dice que “el Brigante gritaba como un loco”, que “parecía un tigre” [...], que “caían nubes de balas”, que la caballería “retumbaba como un trueno.” ¡Gritar como un loco! ¡Parecer un tigre! ¡Nubes de balas!... ¿Qué diferencia hay entre esto y el poeta cursi para quien la mujer amada tiene labios de coral, ojos de azabache, cuello de cisne y talle de palmera?... (Y no hablemos de aquel campo de batalla anochecido a donde llegan “animales necrófagos”, enumerados de la siguiente manera: “cuervos, cornejas, buitres” –los buitres, señor Baroja, no trabajan de noche– [...]. Y a pesar de todo, Baroja agarra. (*Entrevistas*, 1974, p. 221. Otras alusiones a Baroja en *Entrevistas*, 1978, pp. 421, 436 y 454; también en *Conferencias*, 1972, p. 267).

Ortega y Gasset cuenta (1988, p. 269) una divertida anécdota ocurrida durante un viaje en que Baroja iba corrigiendo las pruebas de su *Aviraneta*. Cierta día, no sin angustia, le dijo a Ortega:

No hay cosa peor que ponerse a pensar en cómo se deben decir las cosas, porque acaba uno por perder la cabeza. Yo había escrito aquí “Aviraneta bajó de zapatillas”. Pero me he preguntado si está bien o mal dicho, y ya no sé si se debe decir: “Aviraneta bajó *de* zapatillas, o bajó *con* zapatillas, o bajó *a* zapatillas”.

En todo caso, como director de la Editora Nacional cubana Carpentier hizo publicar diferentes obras de Baroja de las que, en fin, hace grandes elogios. Pues en última instancia, “sus libros quedan, nos persiguen, nos acompañan”: así *Las inquietudes de Shanti-Andía*, *El escuadrón del Brigante*, *La sensualidad perversa*, *El árbol de la ciencia*” (*Entrevistas*, 1974, pp. 221-222).

Aunque no suele recordársele en este sentido, miembro de la generación del 98 y por motivos varios es el dramaturgo Jacinto Benavente, nacido en 1866, dos años después que Unamuno. En 1951, Alejo Carpentier todavía pensaba que *Los intereses creados* (1907), de Benavente, “en cuanto al tratamiento de ciertos temas psicológicos [...] no dejaba [...] de ser excelente teatro moderno” (*Teatro*, 1951, p. 16), y que *La malquerida* (1913), meritoria en su momento, “ha dejado de ser teatro actual” (*ibidem*). Vuelve a citar estas dos obras en 1953, así como *La noche del sábado* (1903), pero “su temática, su lenguaje, sus conflictos, han envejecido terriblemente” (*ibidem*, 195, p. 82). Pues lo que, en fin, ocurre es que Benavente

hizo mucho ruido para traer pocas nueces [...]; la influencia de Don Jacinto sobre el teatro contemporáneo es nula [...]. El nombre de Benavente se ha ido transformando, desde hace veinte años, en un nombre de andar por casa –autor circunscrito a los tinglados del Ruedo Ibérico. Federico García Lorca, en cambio, vive cada noche en cien teatros del mundo. (*ibidem*, p. 83)

En 1954 moría Benavente y Carpentier escribe un artículo necrológico (*Teatro*, 1954, pp. 89-90) en que insiste en todo lo ya dicho y hace, además, un pequeño catálogo de dramaturgos españoles contemporáneos del fallecido. Todos ellos, con la excepción de Gregorio Martínez Sierra (en concreto por su *Canción de cuna* [1911], en realidad escrita por su esposa, María Lejárraga, como ya es bien sabido), forman parte, según Carpentier, de ese teatro español envejecido, polvoriento y reaccionario, salvo el de Joaquín Dicenta, y ello parcialmente; Manuel Linares Rivas, Carlos Arniches, y, ya en tiempos más modernos, José María Pemán, conocido cantor de glorias imperiales y fascistas. Dicenta y Linares Rivas aparecen emparejados, además e irónicamente, como seguidores fieles de la llamada “ilusión escénica”, consistente, por ejemplo, “en que pudieran contarse más de doscientas botellas en la taberna de *Juan José*”, o “en que los tenderos de Linares Rivas llevaran sus cuentas en auténticos libros de caja” (*Teatro*, 1956, p. 44; sobre este autor, véase también *ibidem*, 1951, p. 16). Carpentier insiste en las ya expresadas opiniones en otras ocasiones, tanto acerca de Benavente como de los restantes citados, además de algún otro: es el caso de José López Pinillos (*cfr. Teatro*, 1956, pp. 41-42; 1957, pp. 46-47 y 99; *Entrevistas*, 1970, p. 188; 1978, p. 434). Pues lo que ocurre no es otra cosa sino que Benavente y los demás han desaparecido ante la obra de García Lorca (*Teatro*, 1954, pp. 89-90; *Entrevistas*, 1979, p. 459).

El novelista Vicente Blasco Ibáñez es otro “raro” del 98, hasta el punto de que, contra toda evidencia, suele situársele fuera de la generación. Había nacido en 1867, tres años después que Unamuno. Carpentier se ocupa de él en un par de ocasiones, en la primera de forma mínima: se le recuerda “como un hombre de cuarenta años que hizo olvidar al otro hombre rasurado, de semblante cansado, de expresión entre amarga y engreída, que conocieron sus contertulios de Menton” (*Artes visuales*, 1955, p. 157), esto es, en su exilio francés, huido de la dictadura del general Primo de Rivera. El segundo comentario es muy diferente:

Eran los días [hacia los años veinte] de los hombres de Arán, de Nanook del Norte, de la hermosa Moana, en el cine. Y también del *Sombrero de tres picos* en la música. Eran los días, no hay que olvidarlo, en que las novelas regionalistas de Blasco Ibáñez todavía resultaban cosas recientes. Y las novelas de Blasco Ibáñez –muy eficientes en lo suyo– estaban construidas a base de los métodos preconizados por Zola en los ensayos de *Le Roman experimental* de 1880. (*Ensayos*, 1964, p. 10. Las novelas aludidas de Blasco Ibáñez se publicaron entre 1894 y 1902)

Ramón Menéndez Pidal es el filólogo e historiador del 98. Ya fue mencionado al tratar de *El arpa y la sombra* para recordar lo que el erudito español dijera sobre los viajes de Cristóbal Colón a Islandia, “hecho rigurosamente histórico”, afirma ahora Carpentier en una conferencia al hablar de su novela colombina (*Conferencias*, 1979, 177). Las otras referencias pidalianas en Carpentier tienen que ver con la presencia en América, y más específicamente en Cuba, de romances, canciones y décimas de origen castellano medieval, todo ello llevado al otro lado del Atlántico por descubridores, conquistadores y colonizadores (*ibidem*, 1973, pp. 40, 43, 211; 1977 [pero 1969], p. 135. También *Ensayos*, 1977, p. 208; *Entrevistas*, 1978, pp. 419, 425). No me resisto a citar algún fragmento carpenteriano. Por ejemplo:

Entretanto, se desarrollaba lo popular: de la simbiosis, amalgama, del Romancero español, de los tambores africanos, de los instrumentos autóctonos, nacían aquellas “endemoniadas zarabandas de Indias” mentadas por Cervantes y otros grandes autores clásicos españoles. (*Conferencias*, 1973, p. 211).

Y algo mucho más curioso:

Todos ustedes conocen “La guantanamera” [...]. Bueno, pues la melodía de “La guantanamera” es la melodía de un romance del siglo XV español, que se llama el “Romance de Gerineldos”. Ahí tenemos una de las piedras de toque para hallar la filiación de la música cubana. (*ibidem*, 1973, p. 43; cf. *ibidem*, 1977, p. 135).

Carpentier ha tratado asimismo del tema de los romances españoles en América en *Temas de la lira...*, c. 1954, pp. 57-70. Y ha utilizado –no para lo de *Guantanamera*, sin duda– el trabajo de Menéndez Pidal titulado “Los romances de América” (1906).

Grande es la atención prestada por Alejo Carpentier a Miguel de Unamuno, al cual ya mencionaba, como sabemos, desde antes de la guerra civil española. Para el cubano, el autor de *Vida de Don Quijote y Sancho* es “el eterno enredador” (*Entrevistas*, 1974, p. 222), y no sólo por sus “interpretaciones” del texto cervantino. (Por su parte y como habremos de ver, Ortega y Gasset es “el eterno equivocado”). En 1952 (*Teatro*, p. 125) declaraba Carpentier estar muy de acuerdo con Unamuno

cuando demostraba las “escabrosidades” de las *Claudinas* de Willy, o de cierta literatura a lo Marcel Prevost. Había allí una cuestión de sentimiento por parte de los autores que alcanzaba a veces las dimensiones de una labor proselitista [...]. Toda una literatura francesa [...] tendía a crear el mito de que la más apasionante aventura ofrecida a la mujer, en toda su existencia, era el adulterio.

Carpentier está parafraseando un fragmento del artículo de Unamuno titulado “Sobre la pornografía”, de 1907 (Unamuno, *Ensayos*, II, 1958, p. 468). La

idea unamuniana de que es preciso buscar “lo universal en las entrañas de lo local; y en lo local y circunscrito, lo eterno” (*cfr.* una variedad de concepciones similares en, por ejemplo, *En torno al casticismo*, de 1895), que ya adoptara Carpentier en 1933, como vimos, se repite ahora con alguna variante mínima en numerosas ocasiones (*Teatro*, 1954, p. 92; *Entrevistas*, 1958, p. 51; 1962, p. 65; *Ensayos*, 1978, p. 230; *Entrevistas*, 1979, p. 449).

Aparte de todo esto, resulta obvio que a Carpentier le interesan sobremanera ciertos comentarios del rector de Salamanca acerca de la lengua castellana, o española, o como queramos llamarla. En efecto, sigue a Unamuno en lo referente a que nuestra común lengua no puede ser monopolio de Castilla ni de España (*Ensayos*, 1975, p. 132; *Entrevistas*, 1978, p. 42. De Unamuno véanse, por ejemplo, “La reforma del castellano” o “Sobre la lengua española”, trabajos ambos de 1901; *Ensayos*, I, pp. 317, 325, 328). Si Unamuno escribe “Contra el purismo” lingüístico (1903; *ibidem*, pp. 407-421) y aconseja a los escritores latinoamericanos que no tengan preocupaciones casticistas, de ello se hace eco también Alejo Carpentier (*Entrevistas*, 1974, p. 487; 1979, 449), y recuerda, con Unamuno, que los llamados “americanismos” suelen ser “viejas palabras castellanas perdidas, olvidadas en la Península, pero conservadas en nuestro continente” (*Ensayos*, 1975, p. 129; *cfr.* *Entrevistas*, 1978, p. 416). No es el lugar ni la ocasión, pero cabría añadir aquí el elogio que Carpentier hace de la lengua española frente a la francesa (*Ensayos*, 1975, p. 133), así como sus divertidas observaciones acerca de las perversiones del castellano moderno (*ibidem*, p. 134), todo lo cual tiene mucho que ver con lo que ha ido diciendo en lo más arriba citado. (Sobre estos y otros aspectos del Unamuno lingüista que aquí nos atañe, véase García Blanco, 1967, pp. 113-120). Quiero señalar, además, que Carpentier dice en cierto momento que Unamuno “no es santo de mi devoción (por haberse lamentado en el final de *El sentimiento trágico de la vida* [1912] de que Cuba hubiese dejado de ser colonia española)”. (*Ensayos*, 1975, p. 131). Unamuno lo dice de un modo que achaca el *Desastre* a “aquella horrible literatura regeneracionista, casi toda ella embuste, que provocó la pérdida de nuestras últimas colonias americanas” (*Ensayos*, II, p. 1004).

Y de Filipinas, habría que añadir. Como también habría que agregar otro texto del propio Unamuno sobre la misma cuestión, aunque no citado por Carpentier: “los españoles deberíamos enorgullecernos de la heroicidad de aquellos hombres [los luchadores por la independencia latinoamericana] frente a las tropas de los torpes gobiernos peninsulares, y considerar una gloria de la raza las glorias de las independencias americanas”. (“Don Quijote y Bolívar”, *Ensayos*, II, p. 726). Y un detalle final. Recuerda Unamuno que Simón Bolívar había soñado en 1826 con libertar Cuba y Puerto Rico, y luego enviar una expedición a la propia España, y comenta: “acaso se hubieran resuelto no pocas cosas si nos hubiera conquistado Bolívar” (*ibidem*, pp. 723-724).

Mucho y muy enjundioso es lo que dice Carpentier sobre Valle-Inclán. Señala que fue el autor de *Luces de bohemia* uno de los autores publicados durante su etapa al frente de la Editora Nacional de Cuba en tiradas de 30.000 ejemplares, junto a Pérez Galdós y a García Lorca; especial fue el caso del *Quijote*, del que se lanzaron 400.000 (*Entrevistas*, 1964, p. 140). Afirma Carpentier encontrar a Valle-Inclán cada día “mejor y más *moderno*, pero sobre todo en la extraordinaria *Guerra carlista* [1908-1909] y en las portentosas *Divinas palabras* [1920]” (*ibidem*, 1974, p. 221). Considera que “algunos de los escritores que más admiramos jamás tuvieron miedo al melodrama”, como, por ejemplo, Dostoievski, Tolstoi, Zola, y el Valle-Inclán de *Voces de gesta* [1911] (*Ensayos*, 1979, p. 162). En otro orden, opina el cubano que las *Sonatas* [1902-1905] son harto preciosistas para su gusto (*Entrevistas*, 1977, p. 347), y critica la orgullosa incomprensión de Valle-Inclán por la música de Wagner “en el célebre párrafo de una de sus *Sonatas*” (*Teatro*, 1978, p. 13). Se trata de la *Sonata de estío*, en que el marqués de Bradomín afirma: “sólo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: el amor de los efebos y la música de Wagner” (Valle-Inclán, *Obras Completas*, II, p. 98. Para Carpentier sobre Wagner, *Ese músico...*, 1963, pp. 31-34). Por lo demás, “el modernismo poético [...] es la primera gran escuela literaria que nosotros proponemos al mundo, puesto que el modernismo nuestro transforma a la poesía española de la Península y marca profundamente la obra de un Valle-Inclán” (*Ensayos*, 197, p. 124). Opina Alejo asimismo que en sus *Sonatas* aparece “una inequívoca influencia de Rubén Darío” (*Entrevistas*, 1978, p. 422). Desde otra perspectiva, apunta Carpentier con agudeza y profundidad la íntima relación existente entre la España isabelina y su grotesco y esperpéntico reflejo en *El ruedo ibérico*, tan semejante, dicho sea de paso, a la visión galdosiana de la misma época:

Hay algo, bajo las campanas de San Francisco el Grande, que desactualiza las cosas, apolilla las novedades, frena las costumbres y los gustos, haciendo que lo normal en otras partes, lo admitido y considerado, se transforme en cosa extraña, exótica, mal ubicada en un ambiente que vive de acuerdo con calendarios cuyas fechas no coinciden nunca con la de los calendarios usados en París, Londres o Viena. (*Teatro*, 1951, p. 13)

Precisamente en *El ruedo ibérico* y en *La guerra carlista* encuentra Carpentier técnicas narrativas “de un montaje casi cinematográfico”, como antes en el Tolstoi de *Guerra y paz*, en Zola, en Galdós, y después en *Manhattan Transfer* de John Dos Passos (*Conferencias*, 1960, p. 232). Pero es *Tirano Banderas* (1926) el texto que Carpentier comenta de forma bien cercana, por razones obvias. Señala que está empedrado de americanismos, cuya presencia es también visible en los *esperpentos* (*Ensayos*, 1975, p. 129), y –me permito añadir– en la *Sonata de estío*. *Tirano Banderas*:

si no es del todo una novela latinoamericana (pues para expresar a Latinoamérica hace falta tener una sensibilidad latinoamericana, y Valle-

Inclán era demasiado español para verlo todo de una manera que no fuese un tanto caricatural), demuestra una voluntad de acercamiento a nuestro mundo, al entendimiento en cierto modo de nuestro mundo, y es lingüísticamente importante porque trae a la Península todo un vocabulario que proviene de nuestro mundo. (*Ensayos*, loc. cit.; cfr. *ibidem*, 1978, p. 417)

Considera además Carpentier que en *Tirano Banderas* no ve un caso de sincretismo, pues Valle-Inclán:

después de realizar un viaje a México en 1921 [...], las estampas barrocas que nos ofrece de las Tierras Calientes se relacionan, muy concretamente, con el ámbito veracruzano. Si bien el país donde transcurre la acción no es nombrado, sabemos todos que la prisión descrita en la novela es el Castillo de San Juan de Ulúa y que los personajes del Embajador de España y de Roque Cepeda son caricaturas, hechas sobre lo vivo, de personajes reales. (*Entrevistas*, 1975, p. 279)

El resumen de todo es que Carpentier es un gran admirador de Valle-Inclán, ya que “el esfuerzo hecho en esa novela [*Tirano Banderas*] por pintarnos una dictadura un poco de opereta, tratada con un estilo magistral y todo, no fue inútil” (*Entrevistas*, 1975, p. 295; cfr. 1976, p. 311), hasta el punto de que Valle-Inclán “vislumbró el futuro de una posible novelística latinoamericana” (*ibidem*, 197, p. 347). Nos encontramos ante una novela, sigue diciendo:

que es un cincuenta por ciento española y un cincuenta por ciento americana, y debo decir que el estilo de Valle-Inclán, aunque jamás haya tratado de imitarlo, me sirvió de mucho, muchísimo, y me enorgullece de haber estado desde el principio con una buena causa, porque yo estuve siempre con la causa de Valle y tengo la satisfacción de ver que hoy la fama mundial de Valle se acrece de día en día. Y para la juventud no ha caído. (*ibidem*, 1979, p. 454)

Valle-Inclán, en fin, es “el más barroco de los escritores españoles del siglo XX” (*ibidem*, 1978, p. 417).

Del poeta Francisco Villaespesa sólo aparece en Carpentier alguna mínima mención, relativa a su llegada a La Habana (viajó por América desde 1911), cuando una pieza teatral suya se transforma en una ópera bíblica, *El caminante* (1921), gracias al cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (*Conferencias*, 1973, p. 36; *Temas de la lira...*, c. 1954, p. 90). Para terminar con este repaso a las opiniones de Alejo Carpentier acerca de la generación española del 98, se observa una sorprendente ausencia, o casi, en este panorama, de la egregia figura de Antonio Machado, víctima, además, de la guerra civil, pues murió a comienzos de 1939 en el sur de Francia, siguiendo el destino de tantos republicanos. Salvo error, en mis pesquisas no he encontrado nada sobre Antonio Machado, excepto una sola vez. La cita poco más arriba hecha acerca de la progresiva fama de Valle-Inclán se complementa del

siguiente modo: “Y para la juventud no ha caído, como no han caído Lorca, ni Alberti, ni Machado, ni algunas cosas de Baroja”. En el Congreso de Escritores Antifascistas de 1937, del que ya se habló en su lugar, acaso se conocieron Machado y Carpentier. Sí conoció el primero a Juan Marinello, que presidía la delegación cubana en dicho congreso, y a quien entregó, por escrito, un emocionado “Saludo a Cuba” y obsequió con un libro suyo en el que, a modo de dedicatoria, escribió un poema de su puño y letra (véase Rodríguez Puértolas-Pérez Herrero, 1983, pp. 116-117, 382 y 394).

Como es bien sabido y hemos visto anteriormente, entre la generación del 98 y la de la República surgen en España una serie de figuras en ocasiones de difícil clasificación, que van desde un cierto tipo de modernismo, a los comienzos de la llamada vanguardia. No es el momento de hacer ahora clasificaciones menos apuradas, así que me limito a ocuparme de estos autores por orden alfabético, aunque con alguna mínima excepción. Antonio Espina y Benjamín Jarnés aparecen emparejados en sus “ingenuos vanguardismos” (*Entrevistas*, 1977, p. 347). Ramón Gómez de la Serna sigue siendo, en el recuerdo, “un joven de Pombo –el café isabelino, famoso en la literatura moderna, que acaba por cierto de desaparecer del panorama madrileño” (*Artes visuales*, 1955, p. 157). En otro momento, declara Carpentier: “al decir *ismos*, tomo el título de un libro de Ramón Gómez de la Serna, que fue famoso en la época, que se titula *El cubismo y otros ismos* (*Conferencias*, 1977, p. 107); publicado en 1931, el libro en cuestión se titulaba, más sencillamente, *Ismos*. El propio Carpentier había traducido al francés, y para la revista *Bifur*, un artículo de Ramón Gómez de la Serna sobre el *cante jondo*, del que afirma: “nadie entendía aquel castellano, nadie sabía nada, estábamos ya desesperados, hasta que me puse a estudiar el texto con profundidad y comprendí que Ramón nos había enviado en caló su artículo sobre el flamenco. Al menos en parte. Una cosa muy suya” (*Entrevistas*, 1978, p. 437).

Mas, pese a todo, la opinión del cubano acerca de Ramón es, en conjunto, más bien demoledora:

por no hablar de las vanas y aburridas greguerías de un Gómez de la Serna, de las que nada queda, pese a los entusiasmos retrospectivos de algunos. Gómez de la Serna no pasa de ser un episodio histórico –mínimamente histórico– en el panorama de las letras españolas de los años veinte. (*ibidem*, 1977, p. 347)

Sobre Alberto Insúa recuerda Carpentier en 1977 (*Conferencias*, p. 128) que en el quinto número de *Revista de Avance* se publicó un artículo suyo, y se hace la siguientes preguntas:

¿Por qué un escritor nacido en Cuba [pero que vivía en España desde los siete años de edad], que escribía artículos entre novelas pornográficas y novelas rosa; por qué un artículo en que ataca a Cocteau...? Yo nunca he

tenido el culto [por] Cocteau, pero Alberto Insúa no era quién para atacar a Cocteau, era una cuestión de categorías.

Muy poco es lo que Carpentier dice ahora sobre el poeta Juan Ramón Jiménez. Afirmar que considera “El barco ebrio” de Rimbaud “como uno de los poemas más grandes que se han escrito nunca –y es un poema barroco–, no hace que yo no admita a Mallarmé y a Juan Ramón Jiménez, que son el colmo de la parquedad” (*Entrevistas*, 1979, p. 473). De Pedro Muñoz Seca, de quien siempre ha hablado negativamente, como sabemos, recuerda ahora, “el astracán de los sainetes” (*ibidem*, 1982, p. 492). Muy distinto es el caso, sin duda, de Eugenio d’Ors, de quien, más allá de posibles discrepancias, acepta sin problemas su teoría acerca del estilo barroco, pues “nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco, como existe un estilo imperial [...]. El barroquismo tiene que verse, de acuerdo con Eugenio d’Ors –y me parece que su teoría es en esto irrefutable– como *una constante humana*” (*Ensayos*, 1975, pp. 109-110; *cfr.* pp. 113-114, 116-118. También *Entrevistas*, 1975, p. 285; 1976, p. 310).

Y no sólo eso. Para d’Ors y para Carpentier el barroco “es un estado mental” (*ibidem*, 1975, p. 273). El texto básico del primero, al que se refiere el cubano, es el titulado *Teoría de los estilos* (1941). Mucho y no muy positivo es lo que opina Carpentier sobre José Ortega y Gasset, de quien ya se ocupó, como vimos, en *La consagración de la primavera*. Por una parte, Carpentier acepta los negativos juicios orteguianos acerca del siglo XIX español que aparecen en *Meditaciones del Quijote* (1914): “basta con leer el prólogo a sus *Meditaciones* sobre el *Quijote* –es un hecho cierto que el siglo XIX español fue, intelectualmente hablando uno de los siglos más pobres de la cultura europea” (*Entrevistas*, 1976, p. 313; *cfr. ibidem*, 1978, p. 400).

Un siglo en que, como dice Ortega, “trataron de hacernos creer que Núñez de Arce era un gran poeta y que Calderón había encarnado o reencarnado en Echegaray” (*Conferencias*, 1977, p. 170). Carpentier elogia la tarea de la *Revista de Occidente* y de sus publicaciones anejas; en efecto, gracias la mencionada revista y a su editorial, llegaban a Cuba las noticias culturales de Europa (*Entrevistas*, 1978, p. 399). Aparte de alguna otra mención sin excesivo interés, como un comentario orteguiano sobre las pinturas rupestres de Altamira (*Artes visuales*, 1954, p. 107), la tesis general de Alejo Carpentier sobre el ensayista español es totalmente negativa. Así, rechaza la idea tan conocida de *deshumanización* (*ibidem*, 195, p. 84), o, sin duda, lo que Ortega pensaba –en 1921– sobre el futuro de la novela, tan negro: “¡Y esto en los inicios de la década que vería aparecer a Proust, Joyce, Thomas Mann, Faulkner, en tanto que nacerá en ella, pujante y recia, la novelística hispanoamericana!” (*Ensayos*, 1978, p. 230). En todo caso, Ortega es “el eterno equivocado”: “el gran equivocado de la época, José Ortega y Gasset, hablaba de la deshumanización del arte [...]. Hace poco releí *La deshumanización del arte*. Es escandaloso. La influencia de Ortega fue nefasta para América Latina” (*Entrevistas*,

1974, pp. 235-236; *cfr. Conferencias*, 1974, pp. 256-257; *Entrevistas*, 1974, p. 222).

Pero es en su conferencia de 1977 titulada “Un ascenso de medio siglo” donde se expone Carpentier en sus ataques contra Ortega, en una densa página que, por su extensión, desgraciadamente me veo obligado a compendiar:

Mañach e Ichaso, sobre todos, entregados al orteguismo más desaforado, admiradores de Ortega, creyendo en el alcance filosófico de la obra de Ortega, viendo en el ensayismo un poco gratuito de Ortega la gran forma literaria [...]. Y hoy día, cuando releemos los tomos de *El espectador* de Ortega, vemos la gratuidad de muchos de esos ensayos sobre cualquier cosa. (*Conferencias*, 1977, p. 123)

Esa gratuidad incluye temas musicales —de los que Carpentier, sin duda, entendía— u otros muy diferentes. Cuando en 1926 Ortega se jacta de haber sido de los primeros en decir que el comunismo ruso no tenía posibilidad alguna de penetrar en el occidente de Europa, ya que aquí siempre se han rechazado “las doctrinas asiáticas” (son palabras de Ortega, citadas por Carpentier), el cubano comenta con suprema ironía: “entonces, parece que Ortega creía que Marx y Engels eran tibetanos” (*loc. cit.*). No solamente se ocupa Carpentier de Ortega en el tono que estamos viendo, también de sus discípulos españoles, como José Ferrater Mora y Julián Marías, quienes afirman “que la filosofía de Ortega no es muy manifiesta, que hay que rastrearla”. Y pregunta Carpentier: “¿acaso la filosofía de Marx hay que rastrearla en alguna parte?” (*ibidem*).

Sobre Ramón Pérez de Ayala dice Carpentier lo mismo que ya dijo anteriormente sobre *Azorín*, esto es, que su escritura no puede servir de modelo en Latinoamérica (*Ensayos*, 1975, p. 142). Aparece también, y por tres veces, una alusión a Picasso escritor. El famoso pintor, en efecto, había escrito un extenso poema titulado “El entierro del conde de Orgaz” que Carpentier tradujo al francés, y sobre el que explica, por ejemplo: “dice Picasso: ‘A las seis de la tarde las meninas de Velázquez, sentadas en butacas de terciopelo carmesí, se abanicaban el chocho’ [...]. Literatura y plástica, todo a un tiempo. Te confieso que conseguir el “chocho” en francés me llevó toda una mañana” (*Entrevistas*, 1970, pp. 185-186).

La traducción de Carpentier, con un prólogo del mismo (versión española en *Ensayos*, pp. 248-250), de un poema de Rafael Alberti y otras piezas habría de formar un libro (*ibidem*, 1975, p. 98) cuyos derechos de autor fueron largamente discutidos por los herederos del pintor (*Entrevistas*, 1977, p. 366); el libro fue, por último, publicado en forma bilingüe en 1978 (París, Gallimard; *cfr. ibidem*, 1982, p. 492; y 1978, pp. 430-432. *Cfr. García-Carranza*, 1984, entrada 2995). Para Carpentier, el poema de Picasso:

Es uno de los raros ejemplos existentes de escritura automática auténtica. Se sabe lo que ocurrió con la escritura automática, en la mayoría de los

casos; se convirtió en un procedimiento, en algo excesivamente rebuscado y artificial.. Aquí, nada de todo esto: es un texto de autor, y de un gran autor [...], lleno de sol y de luz, pero con una angustia latente que asoma, por pequeñas pinceladas, a lo largo de todo el poema. Es muy español, no puedo decirlo mejor. (*Entrevistas*, 1978, p. 432. A Carpentier le gustaban los escritores y los músicos que pintan y los pintores que hacen poemas, como Picasso; véase *ibidem*, 1974, p. 227,; 1977, p. 347)

Guillermo de Torre nos llevará de la mano, al poco, a la bien conocida generación de la República. De su libro titulado *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) dice Carpentier que para el *grupo minorista* cubano “fue una especie de Biblia de las nuevas tendencias literarias” (*Entrevistas*, 1963, P. 103). Además:

el futurismo italiano había pasado a Madrid con una escuela llamada el ultraísmo, donde ya estaban Guillermo de Torre, [Rafael] Barradas, y todo el equipo que iba a constituir la magnífica generación anterior a la Guerra Civil: la generación republicana donde se formarían hombres como Alberti, Salinas, José Bergamín, como García Lorca. (*Ensayos*, 1975, p. 94. *Cfr. Conferencias*, 1977, p. 110: un error de transcripción ha transformado al pintor Barradas en “Valgradas”)

La inquietud cubana por la modernidad, señala Alejo Carpentier:

produjo un fenómeno inesperado: como la afición a las tendencias llamadas entonces “de vanguardia” también se manifestaba en Madrid –de donde nos venían las traducciones del francés, del alemán, del ruso–, de pronto los artistas cubanos *se sintieron nuevamente identificados con una España muy olvidada desde los días de la independencia*. Inicióse entonces una especie de retorno hacia lo español, con una intensificación de la conciencia nacional, muy debilitada por veinticinco años de cosmopolitismo imitativo. (*Temas de la lira...*, 169, 1950. La cursiva es del propio Carpentier)

Y ya en tono más personal, afirma en 1978 (*Entrevistas*, p. 423): “sólo me he sentido desligado de mis coetáneos españoles cuando algunos de estos, que se las daban de vanguardistas en días de mi adolescencia, abrazaron una mala causa. Siempre me he llevado maravillosamente, hoy como ayer, con aquellos que compartían y comparten mis ideas políticas”. La “mala causa” aludida por Alejo Carpentier no es otra, sin duda, que el fascismo.

Como ya sabemos, fue de manera especial durante sus viajes a España en los años treinta del pasado siglo cuando Carpentier conoció a buen número de escritores, artistas e intelectuales de la generación de la República, llegando a intimar con varios de ellos, lo que marcará al novelista cubano. Muy abundantes son las alusiones a Rafael Alberti, desde una referencia culinaria china (*Teatro*, 1956, p. 46) en adelante. Ya en otro orden de cosas, habla Carpentier de una

vanguardia española en la que “militaban Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, y otros valores nuevos nacidos al amparo de la *Revista de Occidente*, *La gaceta literaria* y *Cruz y raya*, de José Bergamín”, vanguardia a la que, en lo suyo, pertenecía la actriz Margarita Xirgu (*ibidem*, 1957, p. 99; habría que añadir, sin duda, a María Teresa León). Hasta 1939, y entre otras actividades, se dedicó Alejo Carpentier a grabar voces de poetas –en *Poste Parisien* y *Radio Luxembourg*, y por fin en *Radio París*–; Rafael Alberti figuraba entre ellos (*Entrevistas*, 1963, p. 83). Por lo demás, ya se mencionó que a Carpentier le gustaba la simbiosis de poeta y pintor, como era el caso de Alberti, así como su poema glosando el de Picasso titulado “El entierro del conde de Orgaz”. Otro poeta de la generación de la República es Dámaso Alonso, citado dos veces por Carpentier; en la primera, con motivo de la concesión del Premio Cervantes al, a la sazón, director de la Academia Española. Recuerda que “don Dámaso tradujo *El artista adolescente* [1926], como sabes, cuando aquí [en España] nadie conocía a Joyce. La labor de Don Dámaso es enorme, inmensa, importantísima” (*Entrevistas*, 1978, p. 437).

El cubano cita en otro lugar (*ibidem*, 1979, p. 458), el “admirable libro” de Dámaso Alonso sobre “*Poetas Contemporáneos Españoles*”, en que “describió tan bien” a sus compañeros de generación. (De 1952, su verdadero título era *Poetas españoles contemporáneos*). Sobre José Bergamín, señala Carpentier en 1952 que años atrás había querido presentar en Caracas “una lectura a varias voces de su *Niña guerrillera*” (*Teatro*, p. 74. La obra es de 1945, y su título completo *La hija de Dios y la niña guerrillera*). Aparte de esta referencia, menciona el cubano una frase de Bergamín: “el talento hace lo que quiere [...], pero el genio hace lo que puede” (*Conferencias*, 1973, p. 237). Pocos años después, y como respuesta a un periodista que le pregunta si está de acuerdo con la anterior frase, Carpentier responde: “estoy de acuerdo con Bergamín, y también con otro amigo mío, el director de orquesta Erich Kleiber, que decía: ‘un compositor es, ante todo, un señor que se pone a escribir música todas las mañanas, a las siete’” (*Entrevistas*, 1978, p. 404).

Luis Buñuel constituye ciertamente un nombre señero en la historia de la cinematografía, pero me permito incluirlo aquí porque la generación de la República no puede entenderse sin él, sin sus relaciones y amistad con tantos de sus componentes; porque sus películas surrealistas influyeron notablemente en la obra literaria de Alberti o García Lorca, por ejemplo; porque él mismo era también escritor, como lo prueban su libro titulado *Polismos* (1927-1928) y otros textos. En su momento, Buñuel tuvo la idea de hacer una versión cinematográfica de *El acoso* de Carpentier (*Entrevistas*, 1959, p. 54; 1962, p. 72.; 1963, p. 93), mas, por desgracia, el proyecto no llegó a materializarse. Anoto lo último que dijera Carpentier al respecto:

Él ha hecho unas declaraciones sobre mí; declaraciones realmente enternecedoras. Estaba entusiasmado con *El acoso*, y, según él, quería

encerrar la novela, fílmicamente, claro, en el tiempo que dura una sinfonía de Beethoven. Pues bien, Buñuel se quedó sordo. El proyecto se paralizó [...]. Entre nosotros, me parece que Buñuel, en los últimos tiempos, oye lo que le conviene [...]. Hace apenas un mes almorzamos juntos y me escuchaba perfectamente. (*Entrevistas*, 1970, p. 189)

Por otro lado, son muy interesantes las observaciones que Carpentier hace sobre *Un perro andaluz* (1929), *La edad de oro* (1930) y *Viridiana* (1961) (*Conferencias*, 1973, pp. 23-24) o sobre *Los olvidados* (1950) y su relación con la picaresca (*Entrevistas*, 1974, p. 206). En 1975 recuerda a Luis Buñuel entre los surrealista parisinos de hacia 1929-1930 (*ibidem*, p. 282. Otras menciones en *Conferencias*, 1973, pp. 28 y 239). Del filósofo Juan David García Bacca señala Carpentier lo que ha significado su presencia en Venezuela para el estudio de la Filosofía en este país (*Ensayos*, 1979, p. 153.).

Especial es el caso de Federico García Lorca, pues las menciones del autor de *Mariana Pineda* son abundantísimas en Carpentier. Lorca, de quien Carpentier fuera amigo, es uno de los autores abundantemente publicados por la Editora Nacional de Cuba cuando Carpentier era director de la misma (*Entrevistas*, 1964, p. 140; 1974, p. 248). Entre otros detalles que ya han sido mencionados, retengamos ahora el dato de que en 1940 recuerda Carpentier un villancico español muy popular —*ya viene la vieja/ con el aguinaldo*— compuesto “de palabras sencillas como las de un poema de Federico García Lorca” (*Temas de la lira...*, 1940, p. 219), y en 1973 evoca el poema lorquiano “Son de negros en Cuba” (*Entrevistas*, p. 197). Pero Carpentier se ocupa especialmente del sentido escenográfico de Lorca (*Teatro*, 1952, p. 21) y de su teatro, señalando que también “escribió piezas para títeres” (*ibidem*, 1953, p. 26. *Cfr. Los títeres de cachiporra* [1923], *Retablillo de Don Cristóbal* [1931]). Acerca de *La zapatera prodigiosa* (1930) piensa Carpentier que su autor “no hace sino regresar al viejo tema medioeval del *Romance de las señas del esposo*, cuyas raíces remotas se hunden en lo más añejo de la cultura mediterránea” (*Teatro*, 1952, p. 18). Comenta el cubano una visita de Margarita Xirgu a México, en cuya capital representaría a García Lorca. Carpentier viaja desde Venezuela en tal ocasión:

¿Y con qué ojos iba a ver *Bodas de sangre*, teniendo la memoria tan llena de *La casa de Bernarda Alba*, obra que aventaja indiscutiblemente la obra primeriza de Federico, por la sobriedad y la fuerza de su escueto lineamiento trágico? [...]. Pero el Federico de *Yerma*, y, sobre todo, el de *La casa de Bernarda Alba*, aparece de cuerpo entero en las primeras escenas, alcanzando su expresión más recia y auténtica en el final del tercer acto. (*Teatro*, 1957, p. 99.; *cfr. otros textos similares en ibidem*, p. 100; 1954, pp. 32-33; 1956, pp. 406-407; 1958, pp. 176-177).

Lorca, en fin, “vive cada noche en cien teatros del mundo”, hasta en sus obras para títeres (*ibidem*, 1953, p. 83; *cfr. 1954*, pp. 89-90; *Entrevistas*, 1979, p. 454).

En 1961 presentaba Alejo Carpentier un informe ante el Congreso de la UNEAC, publicado después a falta de algunos párrafos de, digamos orden interno, con el título de “Literatura y conciencia política en América Latina” (*Conferencias*, pp. 243-253). Se trata de un texto fundamental en la obra carpenteriana no narrativa, en el que también aparecen referencias y motivos españoles pero ahora a modo de “anticlimax” a lo dicho por él, en conjunto, sobre la generación de la República, pues alude Carpentier a un vanguardista español transformado después en fascista auténtico. Me refiero a Ernesto Giménez Caballero, cuyas teorizaciones varias acerca del concepto francofalangista (y ya anteriormente de un viejo noventayochista, Ramiro de Maeztu) de *Hispanidad*, ataca Carpentier. Tras ese concepto “se oculta un racismo solapado”, “una disimulada forma del racismo; camino que muy pronto conduce a Roma, cuando no al Palacio de Oriente, en Madrid” (pp. 249-250). Con todo, lo que Carpentier ataca en verdad es la actitud “malinchista” de ciertos latinoamericanos. Tema que, sin duda, queda al margen de los límites del presente estudio.

El poeta Jorge Guillén es citado dos veces en el discurso que Alejo Carpentier pronunció en Alcalá de Henares con motivo del Premio Cervantes que le había sido otorgado; Jorge Guillén había logrado el mismo galardón en la convocatoria del año anterior, en 1977. Al mencionarle al comienzo y al final de su discurso, creo que Carpentier estaba cumpliendo con un elemental deber de cortesía, pese a afirmar que se trata de un poeta a “quien admiro desde hace medio siglo” (*Ensayos*, 1978, p. 227) y de quien lee algunos versos de *Cántico* en ese principio y en ese final del discurso (231).

Siguiendo el orden alfabético que me he impuesto, la última figura que de la generación de la República queda por tratar es María Teresa León, que aparece mencionada junto a su marido, Rafael Alberti, y otros en un par de ocasiones; así en 1978 (*Entrevistas*, p. 431) y 1979 (*ibidem*, p. 458), cuando se la recuerda, respectivamente, antes de la guerra civil y durante la misma. Previamente, en 1952 y en *El nacional* de Caracas, en su famosa sección titulada “Letra y solfa”, había publicado Carpentier un artículo, “Décimas para cantar y coplas para arrollar”. Estaba inspirado por la lectura de otro de María Teresa León, del que, por desgracia, no se ofrece ninguna indicación bibliográfica:

María Teresa León, en un precioso artículo, ha citado algunas de las décimas inspiradas a troversos anónimos por la Guerra de Independencia de Cuba. Maceo, Máximo Gómez y Quintín Banderas son los héroes de esas coplas compuestas para ser cantadas sobre el mástil del tiple, sin olvidar a Martínez Campos y al almirante Cervera con su escuadra honrosamente vencida frente a los morros de Santiago. (*Temas de la lira...*, 1952, p. 225)

Y añade Carpentier que la crónica de María Teresa León, “tan finamente escrita [...] me hizo pensar, y no por primera vez, en el gran libro que está por

escribirse sobre el vasto tema de la canción política en nuestro continente" (*loc. cit.*; *cfr.* García-Carranza, 1984, entrada 1371). Por otro lado, la propia María Teresa León había publicado previamente una reseña acerca de "*La música en Cuba* por Alejo Carpentier" (*Cabalgata* [Buenos Aires], 24 de diciembre, 1946), de la que se hace eco la *Revista Cubana* (enero-diciembre, 1947, pp. 216-217).

Más joven que Alberti, Cernuda y García Lorca, esto es, perteneciente a una generación posterior pero de una trayectoria vital equivalente, el poeta Miguel Hernández, nacido en 1910, murió en una cárcel franquista el 28 de marzo de 1942. Como ya sabemos, durante su estancia en París Carpentier trabajó en varias emisoras de radio y grabó voces de diferentes poetas, como Paul Eluard, Langston Hughes, Rafael Alberti o Nicolás Guillén, y "poemas de Miguel Hernández, poeta español que había muerto recientemente" (*Entrevistas*, 1963, p. 83). Años después, en 1978, Carpentier habla de nuevo de su etapa radiofónica de París y al mencionar a Miguel Hernández declara, simplemente: "a quien grabé en mis estudios de radio" (*ibidem*, p. 431). Pero Carpentier abandonó Francia en 1939, y no parece recordar que, como he indicado, el autor de *Viento del pueblo* no murió hasta 1942. De hecho, y como ha recordado Carmen Vázquez en su interesantísima intervención en este Seminario Internacional, Carpentier había llegado a publicar un artículo necrológico en 1939 ("La muerte de Miguel Hernández"; *Carteles*, 6 de agosto; *cfr.* García-Carranza, 1984, entrada 747). Carpentier señala incluso un dato concreto: el poeta habría sido fusilado en Madrid el jueves 20 de julio. Y también que conservaba la voz del poeta grabada en París.

Llego así al final de este recorrido carpenteriano por la literatura española del siglo XX con el sorprendente hallazgo –al menos para mí– de que el cubano no desdeña ocuparse, aunque con malvada intencionalidad, de una escritora como Corín Tellado, autora de más de cuatro mil novelas del género llamado rosa. Leída en todos los países donde se habla español, desde Nueva York y California hasta la Patagonia, y naturalmente en su propio país, Corín Tellado constituye un espectacular fenómeno creativo, editorial y crematístico. Y ¿qué dice de ella Alejo Carpentier? A una pregunta sobre si la literatura puede servir para mejorar el mundo, responde: "depende de qué tipo de literatura. Se sabe que la mala literatura nunca ha mejorado nada. Las novelas de Corín Tellado, o el folletín de Rocambole, jamás han mejorado el mundo" (*Entrevistas*, 1975, p. 260).

En otro momento afirma: "yo no conozco folletín más abominable que *Otelo*. *Otelo* es una acción digna de Corín Tellado. ¡Ah! Pero cuando eso lo toma el señor Shakespeare, hace un drama inmortal con ello" (*ibidem*, 1975, p. 294). Y por último: "las novelas no tienen por qué ser divertidas. Si fuese así, el colmo de la novela divertida sería Corín Tellado" (*ibidem*, 1979, p. 442). No lo olvidemos: Carpentier explicaba el porqué del éxito de este tipo de literatura en su artículo "Misterios de la novela rosa" (*El nacional* [Caracas], "Letra y solfa", dos de octubre, 1951; *cfr.* García-Carranza, 1984, entrada 1233).

Bibliografía

A) ALEJO CARPENTIER. OBRAS Y EDICIONES UTILIZADAS:

El recurso del método (Madrid, Siglo XXI, 1974).

Crónicas, I y II (La Habana, Arte y Literatura, 1976).

El arpa y la sombra (Madrid, Siglo XXI, 1979).

Bajo el signo de la Cibeles. Crónicas sobre España y los españoles (Madrid, Nuestra Cultura, 1979). Compilador: Julio Rodríguez Puértolas.

Ensayos (La Habana, Letras Cubanas, 1984).

Entrevistas (La Habana, Letras Cubanas, 1985). Compilador: Virgilio López Lemus.

Conferencias (La Habana, Letras Cubanas, 1987). Selección: Virgilio López Lemus.

Ese músico que llevo dentro (Madrid, Alianza, 1987). Selección: Eduardo Rincón.

Letra y solfa. Artes visuales (La Habana, 1993). Compilador: Alejandro Cánovas Pérez.

Letra y solfa. Teatro (La Habana, Letras Cubanas, 1994). Compilador: Raimundo Respall Fina.

Temas de la lira y del bongó (La Habana, Letras Cubanas, 1994). Selección: Radamés Giro.

La consagración de la primavera (Madrid, Castalia, 1998). Editor: Julio Rodríguez Puértolas.

B) OTROS AUTORES:

Alberti, Rafael, *Poesías completas* (Buenos Aires, Losada, 1961).

Anasagasti, Iñaki, y Erkoreka, Josu, *Dos familias vascas: Areilza-Aznar* (Madrid, Akal, 2003).

Ávila Zaldívar, Roger, "Alejo Carpentier; raíces de una visión postmodernista. (Cultura, historia, estilo)", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 90,4 (octubre-diciembre 1999), pp. 118-124.

Aznar Soler, Manuel, *I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (París, 1935)*, II (Valencia, Generalitat, 1987).

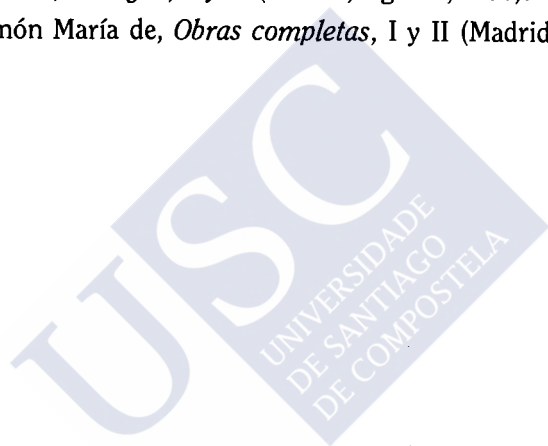
Aznar Soler y Mario Schneider, *II Congreso internacional para la Defensa de la Cultura* (Valencia, Generalitat, 1987).

Bassolas, Carmen, *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)* (Barcelona, Fontamara, 1975).

Busch, Ernst (ed.), *Cancionero de las Brigadas Internacionales* (Barcelona, 1938; ed. facsímil, Madrid, Nuestra Cultura, 1978).

- Cairo, Ana, "Contra los meridianos culturales", en *José Martí y la novela de la cultura cubana* (Santiago de Compostela, Universidad, 2003), pp. 230-235.
- Campuzano, Luisa, *Carpentier, entonces y ahora* (La Habana, Letras Cubanas, 1997).
- Caudet, Francisco, Introducción a *Hora de España. Antología* (Madrid, Turner, 1975).
- Fernández Retamar, Roberto, "Política y latinoamericanismo en Alejo Carpentier", *Imán. Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier*, 3 (1986), 5-16.
- García Blanco, Manuel, "Don Miguel de Unamuno y la lengua española", en *La lengua española en la época de Carlos V* (Madrid, Escelicer, 1967), 69-131.
- García-Carranza, Araceli, *Biobibliografía de Alejo Carpentier* (La Habana, Letras Cubanas, 1984).
- García Lorca, Federico, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1954).
- Gibson, Ian, *Federico García Lorca*, 2 vols. (Barcelona, Grijalbo, 1985-1987).
- Hernández, Miguel, *Obras completas* (Buenos Aires, Losada, 1960).
- Jiménez, Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado* (Madrid, Visor, 1994).
- Machado, Antonio, *La guerra. Escritos: 1936-1939* (Madrid, Emiliano Escolar, 1983). Edición de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero.
- Mangini, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia* (Barcelona, Península, 2001).
- Marinello, Juan, *García Lorca en Cuba* (La Habana, Belic, 1965).
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico*, II (Madrid, Espasa-Calpe, 1953).
- Menéndez Pidal, Ramón, *Los romances de América y otros estudios* (Madrid, Espasa-Calpe, 1958).
- Menéndez Pidal, Ramón, *La lengua de Cristóbal Colón* (Madrid, Espasa-Calpe, 1968).
- Monleón, José, *El mono azul. Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil* (Madrid, Ayuso, 1979).
- Niño, Antonio, "El rey embajador. Alfonso XIII en la política internacional", en Javier Moreno Luzón (ed.), *Alfonso XIII. Un político en el trono* (Madrid, Marcial Pons, 2003), pp. 239-276.
- Ortega y Gasset, José, *El espectador* (Barcelona, Salvat, 1969). Edición de Gaspar Gómez de la Serna.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (Madrid, Castalia, 1988). Edición de E. Inman Fox.

- Palacio, Carlos, *Colección de canciones de lucha* (Valencia, 1939. Facsímil: Madrid, Pacific, 1980).
- Robreño, Eduardo, y López, Álvaro, *Teatro Alhambra* (La Habana, Letras Cubanas, 1979).
- Romancero General de la Guerra de España* (Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937). Edición de Antonio Rodríguez Moñino.
- Roumette, Monique, "Hora de España, revista mensual", en Marc Hanrez (ed.), *Los Escritores y la guerra de España* (Barcelona, Libros de Monte Ávila, 1977), pp. 234-252.
- Unamuno, Miguel de, *Ensayos*, I y II (Madrid, Aguilar, 1958).
- Valle-Inclán, Ramón María de, *Obras completas*, I y II (Madrid, Plenitud, 1954).





C U R S O S E C O N G R E S O S
Nº 155



CÁTEDRA DE CULTURA CUBANA
ALEJO CARPENTIER

USC

www.usc.es/catedras/alejo
catcuba@usc.es

Con la colaboración de



Santander Central Hispano

U**SC**

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA