

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 Carrjillo, 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; *cf.* 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 reprochable –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. 43; *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 galápagos. 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 asistir 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 pervertida*, *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 (*cf.* *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 “endemionadas 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 horrida 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, 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 desafortunado, 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 Louxembourg*, y por fin en *Radio Paris*–; 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 enternedoras. 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 aguilando*— 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 troveros 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 Vásquez 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).