

AÑO 90, No. 4 OCTUBRE - DICIEMBRE 1999
ISSN 0006-1727 RNPS 0383

REVISTA

DE LA BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ

Pág. 15

UN RETABLO DE MARAVILLAS

Graziella Pogolotti

Pág. 22

**HISTORIA DE LUNAS: UNA CLAVE PARA
EL REINO DE ESTE MUNDO**

Ana Cairo

Pág. 145

BIBLIOGRAFÍA DE ALEJO CARPENTIER

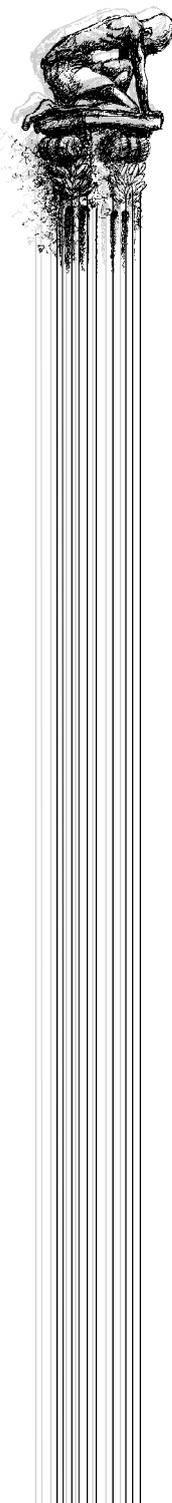
Araceli García Carranza

AÑO 90, No. 4 OCTUBRE/DICIEMBRE, 1999
ISSN 0006-1727 RMP5 0383

REVISTA

DE LA BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ





Año 90/ Cuarta Época
Octubre-diciembre 1999
Número 4
Ciudad de La Habana
ISSN 0006-1727
RNPS 0383

Director anterior: Julio Le Riverend Brusone (1978-1993)

Director: Eliades Acosta Matos

Consejo de Redacción:

Rafael Acosta de Arriba, Salvador Bueno Menéndez, Ana Cairo Ballester, Tomás Fernández Robaina, Josefina García Carranza, Zoila Lapique Becali, Enrique López Mesa, Francisco Pérez Guzmán, Siomara Sánchez, Emilio Setién, Carmen Suárez León, Eduardo Torres Cuevas

Jefa de Redacción: Araceli García Carranza

Edición: Marta Beatriz Armenteros

Diseño e ilustración: Luis Garzón Masabó

Composición electrónica: Departamento de Ediciones de la Subdirección de Promoción y Desarrollo
Biblioteca Nacional José Martí

Canje: Revista de la Biblioteca Nacional José Martí
Plaza de la Revolución
Ciudad de La Habana

Fax: 81 6224 / 33 5938
Email: bnjm@jm.lib.cult.cu
En Internet puede localizarnos:
<http://binanet.lib.cult.cu>

Primera época 1909-1912

Segunda época 1949-1958

Tercera época 1959-1993

Cuarta época 1999-

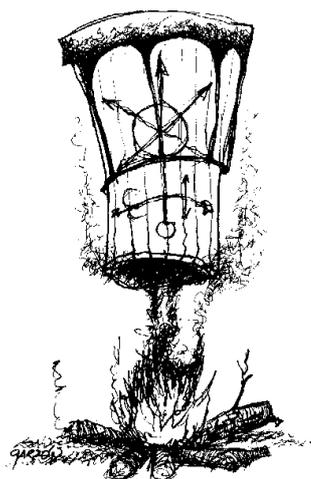
La Revista no se considera obligada a devolver originales no solicitados.

Cada autor se responsabiliza con sus opiniones.

Índice General

<i>ELIADES ACOSTA MATOS</i>	
Editorial	5
<i>ALEJO CARPENTIER</i>	
Capítulo de novela	9
<i>LILIA ESTEBAN DE CARPENTIER</i>	
Palabras de la directora de la Fundación Alejo Carpentier al recibir la Orden del Libertador conferida al autor de <i>El reino de este mundo</i>	14
<i>GRAZIELLA POGOLOTTI</i>	
Un retablo de maravillas	15
<i>ARACELI GARCÍA CARRANZA</i>	
Grande y sencillo	18
<i>ANA CAIRO</i>	
<i>Historia de lunas: una clave para El reino de este mundo</i>	22
<i>NILDA BLANCO PADILLA</i>	
Cervantes en <i>El reino de este mundo</i>	28
<i>AURELIO HORTA MESA</i>	
¡Mackandal sauvé!... y apaguen la sala	37
<i>YOLANDA WOOD</i>	
El espacio haitiano en <i>El reino de este mundo</i>	45
<i>LUISA CAMPUZANO</i>	
Traducir América: los códigos clásicos de Alejo Carpentier.....	50
<i>ELINA MIRANDA</i>	
Carpentier, el teatro griego y la recepción de los textos clásicos.....	63
<i>AMAURY B. CARBÓN SIERRA</i>	
La cultura grecolatina en <i>El siglo de las luces</i> , de Alejo Carpentier.....	77
<i>ALBA PARDO PROL</i>	
La fraseología en la obra de Alejo Carpentier (primer acercamiento).....	81
<i>ALEJANDRO CÁNOVAS</i>	
El mito en “Los advertidos”, de Alejo Carpentier.....	92
<i>MARCIA LOSADA</i>	
Semiosis de una estructura ausente (<i>El acoso</i>)	100
<i>EMILIO ICHIKAWA</i>	
Una lectura feliz	114
<i>RÓGER ÁVILA</i>	
Alejo Carpentier: raíces de una visión postmodernista (cultura, historia, estilo).....	118

<i>VÍCTOR FOWLER</i>	
Un diccionario para Carpentier: estado del proyecto	125
<i>FERNANDO RODRÍGUEZ SOSA</i>	
Aproximación a la Fundación Alejo Carpentier	129
CENTENARIO DE LYDIA CABRERA (1900-1991)	
<i>ALEJO CARPENTIER</i>	
Los <i>Cuentos negros</i> de Lydia Cabrera	131
Un mundo arcano.....	135
<i>El monte</i>	136
<i>Refranes de negros viejos</i>	137
RESEÑAS	
<i>AMAURY B. CARBÓN SIERRA</i>	
Carpentier entonces y ahora	139
<i>ANA CAIRO</i>	
Nuevas ediciones de Carpentier: Edición facsimilar de <i>El reino de este mundo</i> ; <i>La consagración de la primavera</i> ; los tres nuevos <i>Letra y solfa</i> y <i>Visión de América</i>	140
<i>Alejandro García Caturla</i> , de Antonieta Henríquez	143
<i>Robert Desnoes et Cuba</i> , de Carmen Vásquez.....	143
BIBLIOGRAFÍA	
<i>ARACELI GARCÍA CARRANZA</i>	
Bibliografía de Alejo Carpentier. Suplemento II	145



Editorial

Aunque con algún retraso y la promesa cierta de mejorar en breve la calidad de su impresión, la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* vuelve a la calle para encontrarse con sus fieles lectores y tratar de sumar nuevos. La tenacidad con que persiste en su propósito de continuar el diálogo interrumpido hace cinco años la hace especialmente notable a la altura de sus noventa años de existencia.

En los últimos tiempos han proliferado en Cuba, y es deseable que así sea, una gran cantidad de publicaciones periódicas de todo tipo. Vinculadas con frecuencia al sector emergente de la economía que se asienta sobre la moneda convertible, han asediado virtualmente al lector cubano con sus ejemplares coloridos e irreprochables, desde el punto de vista de la impresión. Pero tal despliegue de tecnología, tal derroche de buen diseño, tales alardes de imaginación y *glamour* suelen dejar insatisfechos a quienes buscan ese “algo más” que depende de la pluma de los autores y del calado de los temas que se abordan antes que de los cromos o el colorido deslumbrante.

Para esos que leen más con la razón que con los ojos continuaremos en la porfía de sacar la *Revista de la Biblioteca Nacional* cada tres meses y sumarnos a ese pequeño, pero combativo grupo de revistas cubanas que, sin disponer de abundantes recursos ni portadas de lujo, están seguras de cumplir un rol insustituible. Son las que dentro de diez o quince años, dentro de un siglo, serán consultadas por los estudiosos

de entonces, como se consultan hoy con avidez, a pesar de su sobrio diseño rayano en lo ascético, la *Revista Bimestre Cubana* o las publicaciones del Archivo Nacional de hace cincuenta años.

Y mientras no logremos el milagro que vive en los personajes protagónicos de los cuentos de Andersen; mientras no podamos contar con la ideal conjunción de lo bueno, lo útil y lo bello, optaremos por seguir publicando nuestra *Revista...* y proclamando, desafiantes, dispuestos a defender lo dicho ante cualquiera que acepte el reto, “a pie o a caballo, con espada o lanza”, que es “la más hermosa”.

El presente número de nuestra *Revista...*, el cuarto de su cuarta época, hace honor a lo dicho. Estoy seguro, y así se lo escribí en nota a la doctora Araceli García Carranza cuando revisé el índice que me proponía, que se trata de un número de colección, de los que enseñarán con orgullo sus poseedores y buscarán con ansiedad los estudiosos de medio mundo. ¿Debe esperarse menos de un ejemplar de la *Revista de la Biblioteca Nacional* de Cuba que se dedique a Alejo Carpentier?

Este jubileo tiene varios motivos, todos respetables y válidos. En primer lugar, la conmemoración en 1999 del noventa y cinco aniversario de su natalicio, ocurrido en La Habana el 26 de diciembre de 1904. No todos los autores tienen el inmenso privilegio de seguir viviendo tras su muerte física, ni seguir enamorando a los lectores con su prosa y sus fabulaciones, cuando estas ya no pueden seguir creciendo ni rehaciéndose al compás de los tiempos cambiantes.

¿Cuál sería, entonces, el secreto de la perdurabilidad, la piedra filosofal que asegura la eterna juventud a las obras de contados escritores como Alejo?

Con una pasmosa prodigalidad se suele dispensar, en nuestros días y entre nosotros, la condición de “clásicos literarios” a autores vivos o muertos con una obra más o menos reconocida, más o menos aceptada por segmentos de la crítica o los lectores; con una obra, en resumen, más o menos viva o más o menos muerta. Pero pocos de los que reciben tan elevado honor en referendos donde vota solamente quien propone, y que más que referendos recuerdan a los golpes de estado, pasan gloriosamente la prueba del tiempo.

La mezcla de elementos extraliterarios de todo tipo complica aún más la situación: no sería exagerado afirmar que nuestro Olimpo literario, nuestro Parnaso, está bastante necesitado de jerarquización, o dicho en buen cubano, de un riguroso desyerbe que permita separar lo verdadero de lo falso, lo auténtico de lo coyuntural, lo genial de lo artesanal, lo clásico de lo efímero.

Cuando ese momento llegue, y que nadie tenga la menor duda que llegará más temprano que tarde, cuando la obra escueta en sus mediaciones temporales, en su contexto histórico, en sus hallazgos y aportes estéticos, en sus valores humanos, sea el verdadero objeto del referendo, entonces figuras como la de Alejo Carpentier podrán brillar y respirar mejor en su gloria, como esas catedrales majestuosas o esos edificios espléndidos que redescubrimos al ser demolidas otras edificaciones menores

que, medrando de su grandeza y pululando en sus inmediaciones sin derecho, empequeñecían la perspectiva.

Para suerte y orgullo de los cubanos, la obra de Carpentier ha soportado la prueba del tiempo y sigue deslumbrando a nuevos lectores de todo el mundo. Siendo como es, un clásico de verdad, tal condición se fundamenta en su fidelidad a la época histórica en que vivió, su aspiración a lo universal desde Cuba y América, su coherencia entre lo dicho y lo hecho, su atrayente y elegante profundidad conceptual sin populismos, sin concesiones a las modas, sin demagogia ni didactismo, sin fronteras estrechas ni poses vanidosas. Cuando un autor como él puede ser a la vez leído y estudiado, citado y disfrutado, estamos ante un clásico. Lo demás es filantropía aldeana y autoconsuelo.

La segunda razón para hacer este homenaje a Alejo Carpentier en nuestra *Revista de la Biblioteca Nacional* radica en que en este propio año se conmemora también el cincuenta aniversario de la publicación en México de su novela *El reino de este mundo*, obra hermosa y vital, texto de elecciones y disyuntivas, en cuyos protagonistas nos reconocemos todos. Escrita desde la geografía indomable del hombre americano, es una especie de loa a nuestra condición humana real, alejada de tanta pose simplista y turística de las literaturas europea y norteamericana sobre el tema. No es casual que la Biblioteca Nacional José Martí bautizase con el nombre de esta obra su recién inaugurada Galería de Arte, poniéndola bajo los auspicios de quien, como Alejo, no sólo fuera un gran escritor, sino también un gran crítico de arte.

Y por si lo dicho no fuese suficiente para que nos sumásemos con todo derecho a los homenajes que se le tributan a Carpentier en todo el mundo, nuestra condición honrosísima de institución depositaria de una gran parte de sus originales, de sus fotografías y apuntes, y aun de sus inéditos, nos concede este privilegio y deber.

En un bien resguardado sitio de nuestro edificio, bajo la mirada amorosa y el celo de la doctora Araceli García Carranza, gracias a la deferencia de la entrañable Lilia Esteban de Carpentier, incansable en su misión de seguir uniendo a este conjunto tanto de lo creado por Alejo, y por expresa disposición del autor, conservamos, como blasón y título de nobleza, estas páginas históricas que bastarían por sí solas para consagrar a cualquier institución bibliotecaria del mundo que las tuviese a su cuidado. Aquí están, en maravillosa convivencia que parece fruto de alguna de sus propias novelas y relatos, textos tan asombrosos como sus “Apuntes para una cantata” basada en un discurso de Raúl Roa pronunciado el 25 de agosto de 1961 en San José de Costa Rica; libretos para ballet como *La casa de baile* o *La hija del ogro*; la correspondencia sostenida con sus traductores al italiano, inglés y francés; notas de viajes y recorridos por Praga o el Alto Orinoco venezolano; el texto original de su ópera *Manita en el suelo* con música de Alejandro García Caturla y la de *El milagro de Anaquillé*, con música de Amadeo Roldán; los textos primigenios de *Los pasos perdidos*, de *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, y tantos otros.

Para honra de esta *Revista...*, no es la primera vez que le dedica uno de sus números a Alejo Carpentier. El correspondiente a enero-abril de 1975 (número 1, volumen 18 de su tercera época) bajo la dirección del siempre recordado Juan Pérez de la Riva, constituyó un momento de homenaje al escritor en su setenta cumpleaños. Las palabras de Luis Pavón Tamayo al inaugurar la exposición “Un camino de medio siglo”, que en la propia Biblioteca Nacional permitió exhibir una parte de los fondos relacionados con Alejo; lo dicho por Juan Marinello sobre el novelista en nombre del Comité Central del Partido y las palabras de agradecimiento del propio homenajeado; el texto del catálogo editado por el Consejo Nacional de Cultura para dicha exposición, a cargo de Salvador Bueno y la bibliografía de Araceli García Carranza, dan un ilustre precedente al número de la *Revista* que hoy ponemos en sus manos. Es nuestro deseo más ferviente que, en el día de mañana, sea tan requerido y estimado como este de 1975.

Nadie mejor que el propio Alejo Carpentier para terminar de prologar este número de nuestra *Revista* dedicado a su memoria. No me siento capaz de hacerlo, aunque crecí bebiendo de cada una de sus palabras en los tiempos, que ya se me antojan prehistóricos, en que ingenuamente creí poder llegar a escribir tan bien como mi ídolo, o al menos, llegar a decir las mismas verdades que aunque de otra manera, fuesen igual de hermosas y convincentes, igual de universales y cubanas. Como ya sé a conciencia que tal sueño no lo alcanzaré en esta reencarnación, espero al menos el honor de poderle contar a Alejo, si me es permitido encontrarlo en el sitio

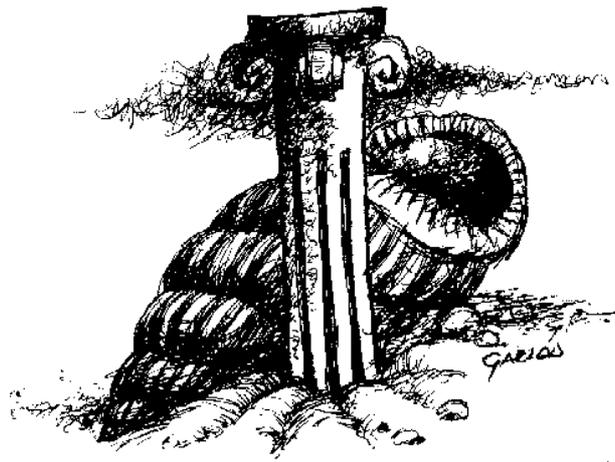
donde los Grandes reciben cíclicamente el homenaje de sus pequeños admiradores en la Gloria, en lo que adivino sea una especie de besamanos versallesco del talento, que sus palabras de 1974, dichas en medio de la emoción al recibir el homenaje de los lectores cubanos y de todo el mundo en su setenta cumpleaños, guardan en nuestro suelo toda su validez y la rotundidad con que fueron pronunciadas hace ya veinticinco años:

“Y hoy, hablando como novelista que soy, diré que me siento rodeado, leído, entendido, por millares y millares de lectores, por una multitud de lectores, por

una masa de lectores, aquí donde casi nadie leía mis libros antes de la victoria de nuestra Revolución... Han terminado para el escritor cubano los tiempos de la *soledad*. Para él han comenzado los tiempos de la *solidaridad*...”.

Sé que esta constatación le va a gustar a Alejo Carpentier.

ELIADES ACOSTA MATOS
Director de la Biblioteca Nacional
José Martí



Capítulo de novela*

Alejo Carpentier

Resbalando, trepando, volviendo a resbalar, agarrándose a la roca pulida con los cascos desherrados, arañándose la cinchera y la vena de la espuela, topando con la cruz en ramas bajas, sudando, resoplando, lanzando el jinete de la crin a grupa, rompiendo aciones y ladeando monturas, los jamelgos ascendían hacia la cima del Mole La Ferrière. Una densa neblina azul demoraba en las hondonadas. El guía cantaba una extraña y misteriosa copla que hablaba de un “sol enfermo, sol que va morir”, y que luego se perdía, para Lucas, en las lejanías del *patuá*. Montados sobre pilotes se alzaban depósitos de granos en las orillas del camino. De trecho en trecho dormía un cañón de bronce, abandonado. Ante la profundidad de la vegetación, Lucas recordaba las llanuras herrumbrosas de la meseta central, en cuya entrada se erguían doce ceibas plantadas en redondo –ujieres de prodigios, guardianes del vasto silencio rojo. Aquella mañana, nombres de genios poblaban su mente: Ogun Ferraille, Criminel Petro, Erzulie, Guedé l’Orage, Marie Louise, Toreau Duchene, Femme Cheche, Roi d’Angole... ¡Que otros pensarán en el surrealismo!... La

*Carpentier entregó esta narración a la revista *Gaceta del Caribe* (número 4, mayo de 1944, pp. 12-13), publicación cultural orientada por el Partido Socialista Popular. Este “Capítulo de novela” puede considerarse un texto precursor de *El reino de este mundo* (1949).

imprecación de Bouckmann volvía a su memoria: “Arrojen el retrato del dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchen, en sí mismos, la llamada de la libertad”. América no necesitaba hacer grandes esfuerzos para crear cosas sorprendentes, de un terrible valor poético.

Ahora se abría ante sus ojos la mole roja de la Ciudadela de Christophe. Rojas las torres; rojas las murallas, bajo un cielo trágicamente cerrado por nubes negras. Las proporciones del castillo eran de orden casi geológico y la perspectiva contrariaba sus propias leyes por una construcción piramidal que desafiaba los hábitos de la mirada. La torre flanqueante, que se apoyaba en un espolón enorme, era como tronchado a una altura que no era ya, siquiera, la del mundo de las aves.

Cuando Lucas penetró en la Ciudadela, se detuvo con asombro. ¡La luz! ¿Cómo y por qué reinaba semejante luz en el interior de aquella montaña de ladrillos?... La luz de acuario; luz verde, pesada, tangible, de fondo de mar. Luz que parecía adherirse al cuerpo, esculpiendo en vacío el contorno de los seres. Y sin embargo las murallas interiores también eran rojas; rojas por la fabulosa proliferación de un hongo, de color de sangre fresca, con cerrazón y lisura de brocado. Arriba, el cielo, como visto desde el fondo de un pozo. A los lados, los arcos de mazmorras, comunicándose entre sí por puentes tendidos sobre ejes de carretas empotrados en la pared. Abajo, una alfombra de helechos, temblorosos, impalpables –polvareda verde suspendida en el vacío.

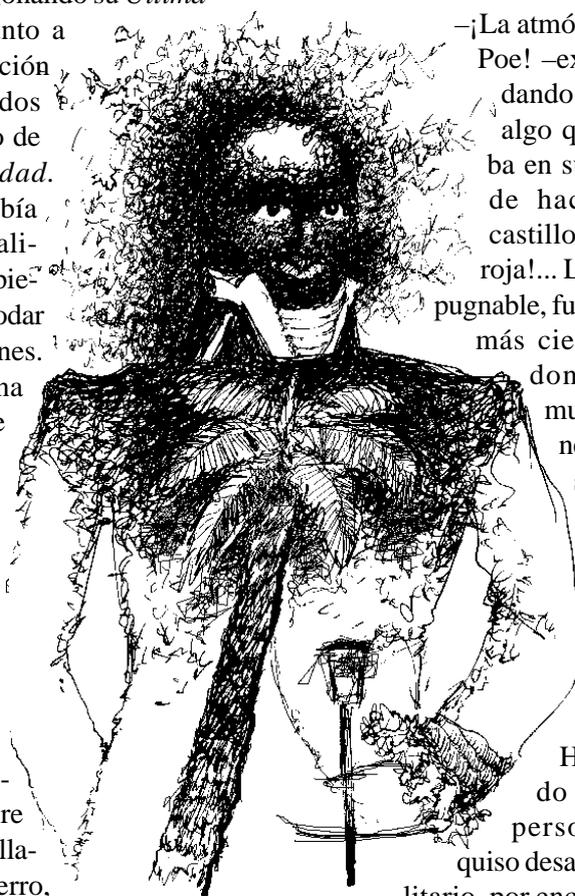
Por escaleras mojadas se accedía a una sala abovedada, interminable, reino de

penumbras, en que enormes cañones de brazos en jarras descansaban sobre cureñas chatas. El *Escipión*, el *Aníbal*, abrían sus bocas negras sobre los valles vertiginosos, en tanto que uno, plomizo, yacía al pie de una tronera, ostentando el lema enigmático de *Fiel pero desdichado*. Con soles victoriosos por luz, se afianzaban los cañones de Luis XIV, pregonando su *Ultima*

cogitio Regis, junto a los de la Revolución Francesa, marcados en el lomo al grito de *Libertad, Igualdad*. Un terremoto había desordenado el alineamiento de las piezas, haciéndolas rodar en todas direcciones. Lucas pensó en una noche poblada de *t e m b l o r e s*, estriada por el rayo, en que los bronce hubieron de entrechocarse al pie del altar de los artilleros; dando bandazos a las paredes y arrojándose unos sobre otros, mientras millares de bolas de hierro, caídas de los depósitos de municiones, se precipitaban, escaleras abajo, con un fragor de trueno.

Arriba, Lucas anduvo por el tope de las murallas, con el vértigo asido a las sienes. A la izquierda, tirando de su cuerpo con manos de humedad, había simas

negras, hoyas tenebrosas, pozos en que se perdía la voz, después de rebotar largamente hacia las profundidades. Hacía fuera, caídas de mil metros sobre un tapiz de árboles, apenas diferenciados unos de otros. Las nubes barrían la mole de ladrillo, mortero y sangre, cuyo aislamiento ponía en el ánimo una especie de terror continuo y silencioso.



—¡La atmósfera de Edgar Poe! —exclamó Lucas, dando de pronto con algo que se insinuaba en su espíritu desde hacía rato. ¡El castillo de la muerte roja!... La ciudad inexpugnable, fuera del mundo, más cielo que barro, donde sólo la muerte puede penetrar sin permiso del amo.

Y la muerte había penetrado, en efecto, en la ciudad de la La Ferrière.

Había penetrado en la propia persona de quien quiso desafiarlo todo, solitario, por encima de las nubes. Había penetrado a la luz de antorchas, poco antes del filo de una medianoche, escoltada por pajes africanos, recién traídos del continente lejano, que se llamaban Delivrance, Valentín, La Couronne y Bien Aimé. En una hamaca, llevada por los *Royals Bombons* yacía Henry Christophe, el

hombre que un día había clamado, con los puños alzados, de cara al cielo: “¡Al diablo, canalla!... ¿Se atreve San Pedro a hacerme la guerra?”.

Horas antes, Lucas había atravesado las ruinas del Palacio de Sans Souci, de cuya terraza de audiencias se iniciaba la ascensión hacia la Ciudadela. Con sus pisos hundidos y sus estancias invadidas por las espinas, la residencia de Millot no había logrado entusiasmarlo. Pero ahora, situado al borde de los precipicios, viendo a la vez cierta masa de mortero gris, petrificada, en el centro del patio de honor, todo un mundo trágico se animaba en su mente. Nada se había parecido, jamás, a la corte del rey Christophe. Corte hecha opereta negra por unos cuantos viajeros europeos, ávidos de acotaciones *spirituelles*, que al hablar de los Duques de Mermelada y Limonada, no recordaban que esos nombres correspondían a localidades bautizadas así por sus propios antepasados. No. Había algo grandioso y dramático en ese reino negro, con carrozas de oro, *caballos ligeros*, cantatas, orquestas de cámara a lo Mozart, cuerpo de baile, academias de pintura, *Te Deums* solemnes, ingenieros, artesanos y mujeres que, durante años y años, subieron una piedra, siempre igual a la anterior, a la cima de La Ferrière, con la continuidad de un ejército de hormigas, para edificar aquel retiro increíble, montaña sobre montaña.

Misteriosas voluntades comenzaron a actuar el día en que Christophe tapió las puertas y ventanas de la vivienda de Corneille Brelle, duque del Anse, capellán de Sans Souci, condenando al viejo capuchino a no recibir más que un jarro de agua y un puñado de casabe,

cada tarde, hasta el fin de su existencia. Corneille se había negado a probar alimento alguno, muriendo una semana después. Entonces lo sobrenatural entró en escena.

Iba a festejarse la Asunción. Esa fecha concordaba con el aniversario de la Reina María Luisa, y debía tener la ciudad del Cabo por marco de ceremonias. Pero Christophe manifiesta, de pronto, una extraña voluntad. No es en la capital, sino en Limonade, donde quiere celebrar la ceremonia religiosa. Es contrario a la tradición. ¡No importa!... “¡Si *Notre Dame* quiere fiestas, que me siga!” –clama el monarca, que ya desafió una vez a San Pedro–. Y parte el cortejo, clarines y tambores a la cabeza, hacia el villorrio, cuyas campanas echan a volar. Oficia Juan de Dios González, capellán de la Reina. Todo marcha bien hasta el Ofertorio. De pronto, Juan de Dios, que iba a escalar las gradas, se detiene espantado. *Hay otro sacerdote frente al altar*. Y ese sacerdote... ¡es Corneille Brelle!... La reina no comprende. No ha visto. Y pregunta al oficiante: “¿Qué clase de misa dice usted hoy, padre?”. Pero Christophe *ha visto*. Su cabeza cae sobre los terciopelos del dosel. Un rostro nuevo, crispación inmóvil, pone máscara a su rostro. Sus brazos cuelgan como bielas rotas. Está paralizado.

Los médicos se inclinan sobre su lecho. Del cuerpo, pesado como saco de cadenas, brota todavía una voz desafiante, que quiere culpar a alguien de su miseria: “Si salgo de esta, ya no cantarán los gallos en Limonade”. El espectro del capuchino está sentado, horizontalmente, sobre una viga del techo y mira a

Christophe: “Si salgo de esta ya no cantarán los gallos en Limonade”. Los vecinos, aterrorizados, atrapan los gallos y gallinas, para conjurar la cólera del soberano. Ocultan las aves bajo cestas cubiertas de paños, para que la luz del día no los anime a cantar. Con tiras de lana se amordazan los caballos para prohibirles el relincho. Los asnos, cuyo rebuzno podrían saludar el sol, son arrastrados al monte, bajo una lluvia de palos, y ocultos en la espesura.

Christophe es llevado a Sans Souci. Ya no desafía a San Pedro ni a *Notre Dame*. Sabe que ahora sus enemigos se aprovecharán de su máscara. El domingo siguiente se hace frotar con una mezcla de ron y pimientos y, como un gran autómatas, se asoma a una ventana para asistir al desfile de la guardia. Pero ocurre algo raro. Apenas salen los soldados del área dominada por los ojos del monarca, los tambores se desacompanan, dando un sonido inhabitual. Ya no redoblan en dos por cuatro, sino en cinco por ocho. En el rostro petrificado del Rey se encienden luces de ira: “¡Están redoblando el *manducumán!*...”.

A estos tambores responden otros, y otros, y otros... El horizonte se puebla de tambores. Tambores en Haut-le-Cap. Tambores en la llanura que llega al mar. Tambores en los *mornes*. Sobre los tambores crecen enormes llamadas. El incendio avanza hacia Millot, en redondo, apretando su cerco, levantando trombas de lentejuelas ardientes sobre los sembrados reales. Christophe contempla la noche roja. Rojas son también las torres de la Citadelle, que debieron ser el reducto final de su reinado.

Rojas las murallas que debieron aislarlo de la muerte. Pero la muerte habla ahora por su propia mano. El estruendo de los tambores apenas si deja escuchar una detonación que repercute largamente por las salas desiertas de Sans Souci. Henry Christophe, rey de Haití, yace atravesado en una butaca, con la cabeza rota por una bala. Salpicaduras de cerebro se confunden con los arabescos de la alfombra.

A las doce de la noche, mientras, abajo, llega una implorante comitiva a la Ciudadela La Ferrère, iniciándose el saqueo. Por la gran puerta cubierta de tuercas penetran los pajes africanos, llevando una hamaca en hombros. La luz de los hachones hace brillar el pelo lustroso de tres mujeres agotadas por la ascensión. Son la Reina María Luisa y las princesas Amatista y Atenais. Al fondo de las barrancas rueda el trueno de los tambores. Un soldado clama, mirando las plañideras reales: “En tierra de blancos cuando muere un jefe se corta la cabeza a la mujer y a sus hijos”. El conde Neré, gobernador de la fortaleza, agarra al vuelo esta alusión al 93. Para evitar toda profanación, el cadáver de Christophe es hundido en un montón de mortero fresco, destinado a las obras de la Ciudadela. Y bajo cemento amasado –por voluntad real– con sangre y pezuñas de buey, desaparecen los restos del más sorprendente monarca de América. Sólo le falta el meñique de la mano derecha, que María Luisa habrá de llevarse a Pisa, como reliquia de su reinado.

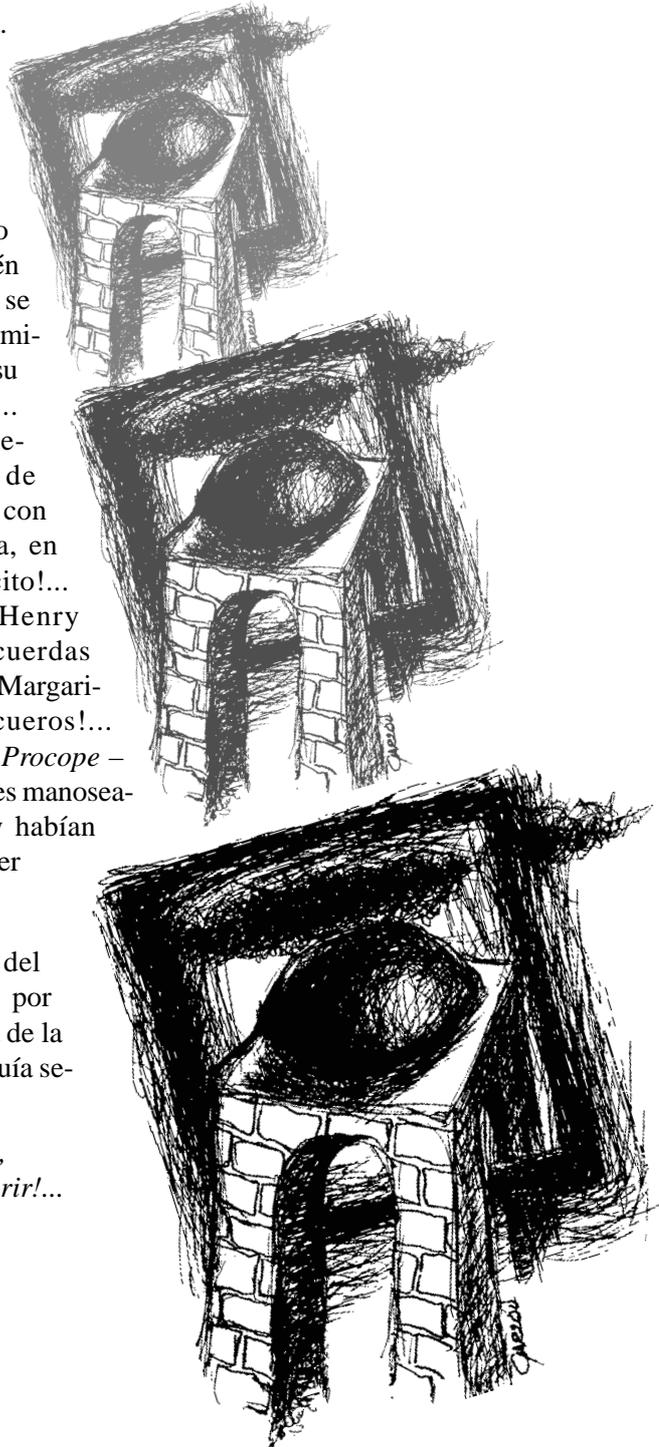
Lucas sentía, ahora, intensos deseos de escribir la historia de Christophe, Rey del Cabo. En eso pensaba cuando la luz del crepúsculo espigaba la silueta de su

caballo en lo alto de las cuestras, revelando la presencia de cañones acostados entre las hierbas.

–¡Tierra de prodigios!... “La princesa está triste...”
Versalles... El *liróforo celeste*... ¡Medio siglo perdido en ese almacén de trastos!... ¡Y aquí se vivía en un mundo de milagros!... ¡Melgarejo y su caballo Holofernes!... ¡Robinsón y su escuela!... ¡La corona de Azurduy, dialogando con una cabeza cercenada, en presencia de su ejército!... ¡Mackandal!... ¡Henry Christophe!... “¿Recuerdas que querías ser... una Margarita Gautier?” ¡Rastacueros!... ¡Soñaban con el *Café Procope* – delantales sucios, carnes manoseadas, versos ajenos– y habían tenido la suerte de nacer en América!...

Detrás del horizonte del Cabo debía dibujarse, por alguna parte, la silueta de la Isla de la Tortuga. El guía seguía canturreando:

*Soleil malade,
Soleil qui va mourir!...*



Palabras de la directora de la Fundación Alejo Carpentier al recibir la Orden del Libertador conferida por el gobierno de Venezuela al autor de *El reino de este mundo**

Lilia Esteban de Carpentier

Directora de la Fundación Alejo Carpentier

Excelentísimo Señor José Vicente Rangel, Canciller de la República de Venezuela

Compañeras y compañeros:

Constituye un gran honor para mí recibir esta tarde la Orden del Libertador de Primera Clase, concedida post mortem, a Alejo Carpentier.

Fue en Venezuela donde Alejo encontró el ambiente necesario para desarrollar su obra literaria. Ya que fue allí donde escribió sus novelas *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El acoso* y *El siglo de las luces*, sus relatos *Guerra del tiempo*, y su obra de teatro *La aprendiz de bruja*, junto a su columna periodística Letra y Solfa, en *El Nacional*, de Caracas.

Nunca, en realidad, Alejo y yo nos fuimos de Venezuela. En todos estos años, siempre hemos tenido un contacto muy directo y fraterno con ustedes.

Para el venezolano, el tiempo transcurrido no disminuye la amistad. Al contrario, ese tiempo ha acrecentado los afectos que nos unieron y nos unen.

Muchas gracias

Lilia Carpentier

* La Orden fue otorgada de acuerdo a una resolución firmada por el ministro del interior y justicia, Ignacio Arcaya, y por disposición del presidente de la República, Hugo Chávez. El acto de condecoración tuvo lugar en la Casa de las Américas de La Habana, el 18 de noviembre de 1999.

Un retablo de maravillas

Graziella Pogolotti

Profesora y presidenta de la Cátedra Carpentier de la Universidad de La Habana

Primero vinieron los indios de “el camino de Santiago”. Luego fue el propio Cristóbal Colón. Quizás habría que añadir también a ese otro indio, de origen diferente, nacido ya en América y en el rejuego de la plata que inicia el viaje a Europa con un servidor negro –al modo de la picaresca– convertido, según *Concierto barroco*, en verdadero protagonista del relato. Unos y otros, en tres momentos decisivos de la obra carpenteriana, eran portadores entre Europa y América de un retablo de maravillas. Antes de llegar a la letra, se iba constituyendo, en ferias y a veces en cortes, el imaginario popular de un universo recién descubierto. Al choque, hecho de deslumbramientos y decepciones por los primeros navegantes, habría de corresponder su reinención legítima por parte de los artistas.

Habrían pasado algunos siglos cuando todavía América seguía siendo para el resto del mundo un territorio periférico, proveedor de materias primas. Desde la distancia y el confinamiento, a pesar del aparente traslado de modelos europeos, el continente había ido configurando su propia cultura. En el siglo que ahora termina, se reivindica, junto a la herencia prehispánica, aquella que había venido

de África. Era necesario proyectar hacia dentro y hacia fuera, las imágenes de territorios en activo proceso de construcción y de autorreconocimiento. Esa fue la tarea asumida por Carpentier en su condición de novelista, crítico, periodista y ensayista.

Pero sabía Carpentier que, en tales circunstancias, no podía detenerse en el ejercicio estricto de la praxis literaria. Otras urgencias eran apremiantes. Los proyectos elaborados en el siglo XIX, la aparición de la crónica periodística por obra de los maestros del modernismo, apuntaban hacia una voluntad de democratizar la cultura. Este deseo cobró forma en el manifiesto programático, en el surgimiento de instituciones culturales de distinta índole, y en la política cultural de la revolución mejicana.

En 1959, después de sus años venezolanos, Carpentier desembarcó en La Habana. Para los escritores y los artistas, su regreso fue un verdadero acontecimiento. Traía en cartera, aún inédito *El siglo de las luces*, que se publicaría en La Habana con un hermoso diseño de Raúl Martínez. Como el retablo de maravillas se transforma en *Concierto barroco*, en medio del carnaval veneciano, en fastosa improvisación percutante gracias al cubano Salvador –nacido en las páginas de *Espejo de paciencia*– el cubano Alejo Carpentier nos había traído la primicia de uno de sus textos fundamentales, *El siglo de las luces*.

Pero, junto a su obra, Alejo Carpentier trajo otro retablo de maravillas. Era un Festival del Libro Cubano. Dos colecciones, formadas cada una de ellas por

diez títulos, integraban una primera biblioteca básica de autores cubanos, con tiradas masivas de doscientos cincuenta mil ejemplares al precio irrisorio de treinta centavos por libro. Los paquetes, que no habían perdido su característico olor a imprenta, invadieron los sótanos de la Biblioteca Nacional. Allí, donde el silencio, la soledad y el aburrimiento habían dominado por tanto tiempo, la marcha pausada fue sustituida por el cubano trajín. Entraban y salían los bultos, destinados a la venta callejera en las esquinas de los barrios populares de la ciudad. Al frente de la empresa, Alejo se convirtió en visitante cotidiano de la Biblioteca, vínculo que nunca habría de perder. Hombre de letras, también lo era de acción.

La iniciativa de Alejo coincidía con el proyecto de democratización de la cultura, promovido por la Revolución triunfante. Las transformaciones económicas y sociales desencadenaban un afán de saber, estimulado por la afirmación de un sistema de valores siempre latentes, pero soterrado bajo las decepciones sucesivas padecidas por la voluntad liberadora. Las jerarquías ya no estaban sujetas al vínculo con los poderosos. Responderían a la capacidad de cada cual.

Como otro retablo de maravillas, las calles se llenaron del alegre colorido de las portadas, en una operación destinada a recuperar para nosotros la *literatura cubana*. Selecciones de José Martí acompañaron las antologías del cuento, la poesía y el ensayo. Cecilia Valdés apareció nuevamente en la Loma del Ángel y volvió a encontrar su sitio en la memoria nacional y lo hacía desde su

texto original y ya no sólo desde la zarzuela. Reaparecía Álvaro de la Iglesia, portador de leyendas. Era sin dudas, una primera muestra, que aunaba el valor simbólico y el real. A través de la República, algunos especialistas se habían ocupado de rescatar en los archivos muchos textos olvidados, que alcanzaron ediciones útiles, pero restringidas. Ahora estaban en medio de la calle. La literatura nacional encontraba su verdadero espacio.

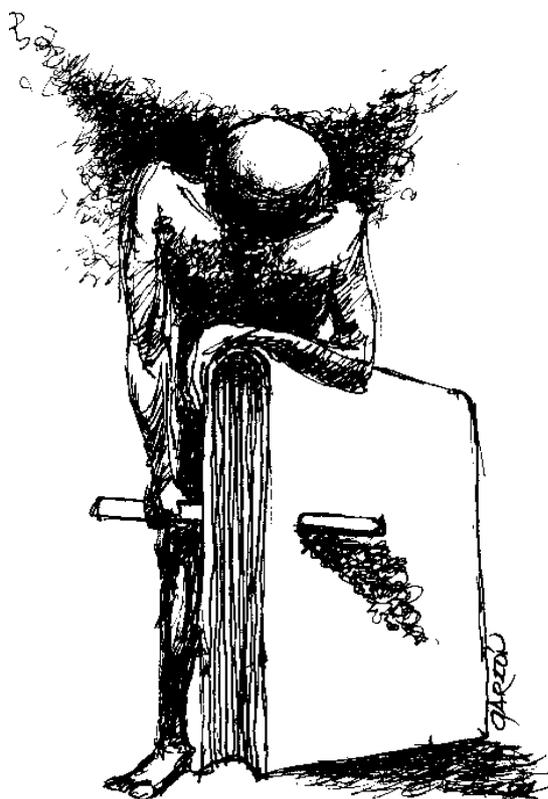
Tan adusta entre sus muros recubiertos de mármol la Biblioteca Nacional rediseñaba sus funciones. A las que le correspondía en tanto que guardiana del patrimonio, se añadían las correspondientes a una biblioteca pública. Obras de arte contemporáneo iban a circular muy pronto, mediante préstamos similares a los utilizados para los libros en la sala dedicada a este fin. También se difundía la música. Los niños acudían al ámbito juvenil. Intelectuales venidos de todas partes dictaban conferencias. La transformación social encontraba su correlato en el campo de la cultura.

La cultura no significaba ya una pesada carga dirigida a eruditos y escolares. Vivía, alegre como un Festival, en la ocasión de un reencuentro privilegiado. Volvía a ser parte de la vida. Con su presencia, borraba la falsa imagen de elitismo, sin caer por ello, en erróneas posiciones populistas subestimadoras de las capacidades del pueblo para captar lenguajes más complejos.

Con su proyecto de Festival, Alejo estaba contribuyendo a dar las señales de una nueva época. No sabía entonces que muy pronto le tocaría dirigir, en

el momento de su fundación, la Editorial Nacional de Cuba y asumir en ella la realización de los mismos propósitos que animaron el festival. A buen precio aparecerían los clásicos y los contemporáneos, la herencia cultural decantada por el tiempo y lo mejor de la tradición nacional, Thomas Mann y José Martí. Cada volumen contenía una introducción. Cuando no había quién la hiciera, a la usanza de los viejos periodistas, colocaba su saco en el respaldo de la silla y en una antigua máquina de escribir re-

dactaba algunas lúcidas cuartillas, que aparecerían sin firma. Constituyen todavía una parte desconocida de sus obras completas. El trabajo fue siempre para él tarea de entusiasmo. Así aparecía siempre en la Biblioteca. Entre la pasión y el fervor con su concepto de la vida como aventura del permanente entusiasmo, sus brazos se movían como aspas, en un gesto, en una acción concreta que acompañaba siempre a la palabra.



Grande y sencillo

**Araceli García
Carranza**

Jefa del Dpto. de Bibliografía Cubana

de la Biblioteca Nacional José Martí

En julio de 1959 Alejo Carpentier regresa definitivamente a Cuba, después de 14 años de intenso trabajo en Venezuela (1945-1959) y de inmediatas relaciones con la Biblioteca Nacional de Cuba dirigida por la doctora María Teresa Freyre de Andrade (con quien tenía amistad desde los años treinta en París) y su subdirectora, doctora Maruja Iglesias. Desde entonces Carpentier apoya la promoción y extensión de la Biblioteca. El archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional José Martí lo confirma si hojearnos sus álbumes a partir de 1959.

Del primer jurado del Premio Casa de las Américas (febrero, 1960), los novelistas Miguel Ángel Asturias y Carlos Fuentes pronunciaron sendas conferencias en nuestro Salón de actos, por sólo mencionar algunas personalidades que Carpentier trae y presenta en nuestra institución.

De su participación directa como conferencista recuerdo “Verdad y ficción en *El siglo de las luces*”, charla que nos ofreciera el 9 de diciembre de 1963. La imagen de su presencia se repite en nuestra historia gráfica de los 60 y exactamente en 1966 antes de cumplir su misión diplomática en Francia como

Ministro Consejero de la Embajada de Cuba, la Biblioteca le rinde especial homenaje con motivo de sus 45 años de vida intelectual. A propósito del mismo es publicado un primer catálogo bibliográfico, de 2 000 ejemplares, prologado por la doctora Graziella Pogolotti y compilado por la doctora Marina Atía. Este bellissimo catálogo, previa consulta con el propio Carpentier, se organiza por secciones de acuerdo con la publicación de sus obras hasta mediados de los años 60. En cada sección aparece, en primer lugar, y en orden cronológico la primera edición de cada obra, y bajo esta información las ediciones y traducciones correspondientes, seguidas de las bibliografías pasivas o secundarias. En el caso de *El siglo de las luces* (1962) se añadieron fuentes consultadas y estudiadas por Carpentier antes de escribir esta espléndida novela. De una de estas fuentes¹ se utilizó la mayor parte de las ilustraciones para este catálogo, además de los grabados de Boloña (s. XIX), y las fotos de Paolo Gasparini seleccionados por el diseñador José M. Villa. Esta obra bibliográfica, ya rara y/o valiosa apoyó una espléndida exposición que se montó e inauguró el 30 de noviembre de 1966, en la hoy Galería “El reino de este mundo” de la Biblioteca Nacional.

Con estos antecedentes a mediados de 1973, en carta fechada el 10 de julio de ese año le escribo a Carpentier a Francia y le informo que el director de la Biblioteca Nacional José Martí, el poeta y crítico Luis Suardíaz, había autorizado que yo continuara la compilación de su obra. La respuesta a mi carta fue inmediata, y Carpentier me ofrece todo

su apoyo. A partir de entonces me enviaba cuanto ejemplar de su obra se publicara en el extranjero. Así iniciamos una correspondencia de acuses de recibo, y de preguntas y respuestas de ambas partes.

Un año más tarde, en el verano de 1974, Carpentier y su esposa Lilia Esteban visitan la Biblioteca Nacional, y así, cada verano, lo harían hasta muy avanzada la década de los 70. En la visita inicial, ya quedaría concertado el primer donativo de su papelería con la doctora María Lastayo, trabajadora gigante, y admirable jefa de Selección y Adquisición de la Biblioteca por esos años, entrañable amiga de los Carpentier. En su propia casa el autor de *El reino de este mundo* nos llenó cajas con manuscritos, recortes, impresos y fotografías con una sencillez real-maravillosa, y nos confesó que había decidido que toda su papelería permaneciera para siempre en la Biblioteca Nacional de Cuba.

Posteriormente en 1977, lo ratificaría en carta dirigida al señor Howard G. Gotfields, director de colecciones especiales de la Universidad de Boston que desde 1971 se interesaba porque Carpentier depositara su papelería en tan prestigiosa institución. Esta carta prueba la voluntad del gran novelista quien depositara en vida, su obra, en el tesoro de la nación a la cual debió la conciencia de su ser.² En ella expresa:

Soy cubano y como tal, a pesar de que mucho me hubiese halagado haber donado mis manuscritos y documentos a la Biblioteca de Boston, los he dado ya a la Biblioteca Nacional José Martí, de Cuba.

Y no solamente he dado mis apuntes, notas, manuscritos, sino documentos iconográficos, fotografías, retratos, y referencias críticas y periodísticas.

Soy cubano, y como tal quise que toda documentación relativa a mi vida y obra que pueda solicitar un estudioso pueda encontrarse en la Biblioteca Nacional de Cuba.

Por lo tanto, cuando algún estudiante se dirija a esa Biblioteca, en busca de datos acerca de mí, le ruego que le haga saber dónde se hallan las fuentes más completas de una información que incluye, incluso los manuscritos de dos novelas inéditas³ y que no llegué nunca a publicar por haberlas juzgado como fallidas en su planteamiento estructural.

De manera que, paralelo al trabajo bibliográfico,⁴ confeccioné un catálogo de manuscritos, recortes, revistas dedicadas íntegramente a Carpentier, impresos y fotografías, aún no publicado. Este inmenso donativo que durante casi una década harían crecer Alejo y Lilia se convertiría en una de las más valiosas y millonarias colecciones que integra actualmente nuestro patrimonio bibliográfico nacional (colección que enriquece Lilia Esteban de Carpentier desde 1980 hasta nuestros días).

La papelería organizada, según tipos de documentos, aparece descrita en un catálogo diccionario que permite fácilmente la recuperación de la información.

La organización de esta colección, impresa y no impresa, nos abrió puertas al descubrir la inmensa bibliografía utilizada

por Carpentier cuando escribiera cada una de sus grandes novelas. Carpentier crea, recrea, adapta, y vuelve sobre sus primeras ideas hasta convertirse en fuente de sí mismo. Y, mientras donaba sus papeles y recortes a la Biblioteca Nacional y recibía en préstamo la obra de Mariano Picón Salas, o de Arturo Uslar Pietri, y un día muy apurado me dijera que iba a Regla a visitar la casa de Lidia y Clodomira, recuerdo que me pidió le compilara bibliografías selectivas sobre el 10 de marzo de 1952 (golpe de Estado de Fulgencio Batista); el 26 de julio de 1953 (asalto al Cuartel Moncada); el 2 de diciembre de 1956 (desembarco del Granma); el 17 de enero de 1957 (suspensión de garantías constitucionales); el 13 de marzo de 1957 (asalto al Palacio Presidencial); el 20 de abril de 1957 (huelga general); el 1 de enero de 1959 (triunfo de la Revolución); y sobre el juego controlado por la mafia en algunos hoteles de lujo de La Habana en la década del 50. Estas compilaciones fueron selectivas porque a Carpentier sólo le interesaba la información más impactante de la época, los titulares de primera página, los *leads* en el lenguaje periodístico.

Posteriormente al donar Lilia a la Biblioteca Nacional los originales de *La consagración de la primavera*, entre capítulos escritos a mano y a máquina, aparecían los manuscritos de estas bibliografías cuya utilización ya yo había descubierto cuando recién publicada *La consagración...* (1978) leí en los capítulos correspondientes el uso intertextual de los *leads*.

Pero ¿cómo era y cómo recuerdo a Alejo Carpentier? De grandeza intelectual

incomparable, capaz, de manejar su inmensa erudición con amenidad y sin vanidad, y siempre orgulloso de ser cubano. Su entrañable amor a Cuba estuvo muy por encima de su empeño de ser escritor, como declarara en una entrevista.

Por excepción fui testigo de otra de sus muestras de sencillez y amor a Cuba: su alegría era evidente si uno de sus alumnos de la Universidad de La Habana al verlo lo saludaba en mi cubículo, o en la Sala Cubana de la Biblioteca Nacional. Recuerdo, entre otros, su entrañable encuentro con la historiadora Olga Cabrera. En la papelería que atesora la Biblioteca Nacional aparecen sus charlas y notas de clases sobre historia de la cultura impartidas en la Universidad de La Habana a los entonces futuros licenciados en Historia (curso 1962-1963). Fueron sus alumnos entre otros, Pedro Pablo Rodríguez, Leyda Oquendo y Carlos del Toro.

Como usuario o lector no resultaba difícil servirlo, pues, sabía lo que quería, y en cuanto a su erudición esta no era aplastante, sabía transmitir la solidez de sus conocimientos, porque era un maestro, verdadero “evangelio vivo”, y era además el más ameno de los conversadores. Siempre traté de no interrumpirlo para no cometer un crimen de lesa humanidad. Ejercía el magisterio con fácil expresión y sólida enjundia, era un conversador delicioso e inagotable a quien se podía oír durante horas enhebrar recuerdos y anécdotas.

Bondadoso, afable, de trato natural y muy cubano, en ocasiones por no saber que venía a la Biblioteca Nacional yo

no estaba en la puerta, y me buscaba como cualquier otro usuario en los pasillos de nuestra querida institución. Recuerdo una ocasión, precisamente cuando su 70 aniversario, que bajé casualmente al primer piso de la Biblioteca y me encontré con el autor de *El siglo de las luces*, quien estaba viendo la exposición que sobre su vida y obra habíamos montado en el vestíbulo para homenajearlo, y al dirigirme a él le pregunté “¿Por qué no me avisó de su visita?” Y me dijo: “Hija, si ya he venido varias veces, por lo que me gusta esta exposición, y te aseguro que no es vanidad, sino es estar contento con lo que he hecho”.

Todos los que tratamos a Carpentier sabemos que nadie estuvo más alejado de la pedantería intelectual y de las falsas vanidades.

Sencillez, grandeza y maestría caracterizaron a este hombre excepcional, uno de los máximos artífices de la prosa castellana contemporánea que supo elevar la historia a un rango poético, ya que todo cuanto escribió lo hizo contando con la historia. Por eso su obra posee la calidad de lo verdadero y de lo vivo. Parfraseando su “Cervantes en el alba de hoy”, discurso pronunciado al recibir el Premio Miguel de Cervantes Saavedra, quiero decir que ese Alejo, *grande y sencillo*, como lo calificara Renée Méndez Capote, fue, y será un Cervantes en el alba de siempre.

NOTAS

¹ Stedman, J. G. *Voyage a Suriman et dans l'intérieur de la Guiane: contenant la relation de cinq années de courses et d'observations faites dans cette, contrée intéressante et peu connue*

avec des details sur les Indes de la Guiane et les nègres / trad. d l'Anglais par P. F. Henry. Paris : Chez F. Buisson, 1802. t. 1 : il.

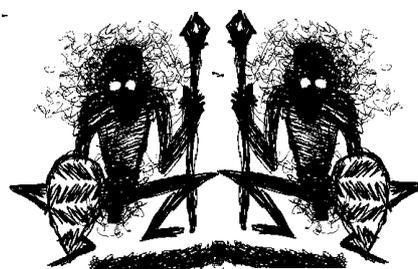
² Véase esta carta en: García Carranza, Araceli. De la colección Alejo Carpentier Valmont: un inmenso y creciente donativo. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana) (2):37-39; mayo-ag., 1984.

³ Se refería a *El clan disperso* y a *El año 59*. La primera de estas novelas habría de evocar la época de creación y actividades del Grupo Minorista, y algunos elementos de la misma pasaron, casi textualmente, a distintos pasajes de *El siglo de las luces* y de *El recurso del método*; su primer capítulo, titulado “La conjura de Parsifal” fue publicado por la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (1975). Fragmentos de *El año 59* fueron publicados en la revista *Casa de las Américas* (1964) y en la revista *Bohemia* (1965); en esta última bajo el título “Los convidados de plata”.

⁴ García Carranza, Araceli. *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. Ciudad de La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1984. 644 p.

_____. _____. *Suplemento I*. Ciudad de La Habana : Biblioteca Nacional José Martí, 1989. 5 p.

En esta *Revista* aparece publicado el Suplemento II.



Historia de lunas, una clave para El reino de este mundo

Ana Cairo

Profesora y secretaria de la Cátedra Alejo Carpentier de la Universidad de La Habana

A la memoria de Salvador Redonet (1946-1998)

Cuando se lee el conjunto de los artículos de Alejo Carpentier entre 1925 y 1928, se aprecia cómo sus preocupaciones musicales y literarias se van enrumbando hacia una convergencia de juicios eficientes para normar su praxis como creador vanguardista cubano.

En “La música cubana”¹ realzó las posibilidades del son, al cual consideraba como un complejo polirrítmico capaz de lograr la internacionalización de nuestra música. Su desarrollo podía contraponerse con el del jazz en los Estados Unidos. Por lo mismo, incitaba a un estudio de ese fenómeno sonoro como una de las coordenadas culturales de máxima avanzada.

Por otra parte, en “Una obra sinfónica cubana”² utilizó la descripción del escándalo suscitado en el estreno de *Oberatura sobre temas cubanos* (29 de noviembre de 1925) de Amadeo Roldán para exponer los puntos cardinales de un proyecto de nacionalismo sinfónico, modalidad de un programa de renovación vanguardista al que después también se sumó Alejandro García Caturla.

Carpentier, como crítico literario, exaltó en “Literatura africana”³ la antología

Literatura negra hecha por Blaise Cendrars para difundir los altos valores poéticos de un continente, cuya producción cultural se subestimaba en Europa. También se interesó por la obra de Paul Morand, otro creador de avanzada. Con “La Europa galante”⁴ inició las reseñas elogiosas. En octubre de 1925, redactó el mecanuscrito “Paul Morand, el cosmopolita de las ‘Noches’”⁵ del cual utilizó las ideas matrices para dos textos de mejor factura: “Le boudha vivant de Paul Morand”⁶ y “La séptima noche de Paul Morand”.⁷

En los anteriores textos, él estimaba que el exotismo (hijo de la literatura romántica de viajes) proponía una imagen asombrada, estática, reductora por simplista. El autor exotista se esmeraba por enseñar a sus lectores la otredad cultural, que se fundaba en prejuicios cualitativos suyos. El mundo cultural del creador se ofrecía como superior, como civilizado, porque se dignaba a sorprenderse sobre lo ajeno, lo subalterno, o lo diferente inferior.

Carpentier simpatizaba con un cosmopolitismo autoral en cuyas propuestas narrativas se rechazaban los prejuicios



culturales. Los creadores debían sentirse copartícipes de realidades dinámicas y plurales; no eran espectadores; buscaban el énfasis en lo esencial humano dentro de la diversidad de espacios. Cendrars y Morand ilustraban un cosmopolitismo de gran conciencia internacional afirmativa.

En el artículo “‘Castilla’ y el paisaje en la música nueva”,⁸ Carpentier utilizó como lema esta idea de Miguel de Unamuno: “Es dentro y no fuera donde hemos de buscar al Hombre: en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal; y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno”.⁹ Al apropiarse de la tesis de Unamuno, concluía un proceso de reajuste de sus opiniones al

abandonar la dicotomía exotismo-cosmopolitismo. Los elementos que lo ayudaron a esa revisión de criterios, fueron los relativos a los debates que presenció en torno a cuáles eran los factores étnicos legítimos para justipreciar el patrimonio del pueblo cubano.

A partir de la fundación de la Sociedad del Folklore Cubano (6 de enero de 1923) por iniciativa de Fernando Ortiz, había comenzado un deslinde y una exaltación de los tipos de raíces culturales. No había discrepancias sobre la dignificación de lo popular de origen europeo; sin embargo, se desataban las pasiones, cuando se evaluaban, se recolectaban o se difundían informaciones sobre lo popular de origen africano.

El racismo más furibundo polarizaba las posiciones más reaccionarias. Se juzgaba lo negro como inferior, bárbaro, extranjero. Se incitaba al desprecio de esas versiones de nuestra memoria colectiva. Fernando Ortiz se convirtió en uno de los intelectuales más admirados por Carpentier, cuando encabezó las huestes de los que exigían una actitud democrática, ecuménica y antirracista, como fundamento de un nacionalismo cultural renovador para coleccionar el patrimonio oral de los antiguos esclavos y sus descendientes.¹⁰

En la problemática cubana de 1927, Carpentier suscribió la tesis de Unamuno, porque lo estimulaba a la búsqueda de lo eterno humano dentro de una recreación artística de imágenes plurales de lo popular cubano democráticamente rejerarquizado. Cuando inició la escritura de los primeros fragmentos de “Chivo que rompe tambor” (entre julio y agosto de 1927) ya había madurado su poética narrativa vanguardista para contar una historia de personajes negros con roles protagónicos.

El 6 de junio de 1926, Carpentier llegó por tren a Ciudad de México para una estancia de quince días. Allí creyó que comenzaba a conocer la experiencia de América,¹¹ y pudo conversar con Diego Rivera, uno de sus paradigmas de intelectual vanguardista nacionalista y latinoamericano.

En marzo de 1928, él aprovechó las facilidades del congreso de los delegados de la prensa latina en La Habana, para montarse en el barco y marchar a París. Hasta 1930, sus preocupaciones fueron la sobrevivencia económica, los vínculos

con los músicos franceses, y darse a conocer como escritor.

Entre los textos de particular interés que publicó podrían mencionarse los artículos “Lettre des Antilles” y “Les points cardinaux du roman en Amerique Latine”.¹² El objetivo fundamental del primero era –desde una estética surrealista– una descripción de los aspectos mágicos involucrados en las creencias religiosas populares. Por ejemplo, tradujo la “Oración del Justo Juez”; enumeró los dioses sincréticos de un panteón católico y de la Regla de Ocha; comentó las asociaciones o potencias ñañigas; y por último, se adentró en el micromundo de los chinos en La Habana.

En “Les points...” argumentaba el proceso histórico de América Latina desde el período colonial hasta las experiencias, entonces actuales, de los gobiernos dictatoriales. Reseñaba la evolución narrativa a partir del ciclo de obras románticas y se detenía con entusiasmo creciente en los méritos de *Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara*, *La vorágine*, *Los de abajo* y *Las lanzas coloradas*. Dichas novelas constituían los puntos cardinales de una fase de modernización literaria, en la que se combinaban temáticas nacionales con una técnica artística mejor asimilada y más eficiente. Estas obras merecían una amplia difusión, porque ilustraban nuevas calidades dentro de los espacios legitimadores de una producción literaria mundial.

Carpentier elogiaba el ascenso cualitativo de la narrativa latinoamericana, porque se reconocía como parte de ese gremio de intelectuales. Pero además,

aspiraba a escribir una novela diferente a las anteriores, pero parigual como logro artístico por su originalidad temática y estructural.

Por lo mismo, en 1933, redactó la versión final de su novela *Chivo que rompe tambor*, a la que finalmente le cambió el nombre para publicarla como *¡Ecué-yamba-Ó!* en Madrid.

Salvador Redonet¹³ logró desentrañar muy bien las dificultades técnicas de un narrador novicio. Las principales deficiencias se encontraban en los cambios abruptos del punto de vista en el sistema del narrador; en la contradicción insalvable entre las calidades de un discurso de un narrador omnisciente de gran cultura y el que correspondía a un protagonista analfabeto; en el abuso de contextos innecesarios para la fábula.

En 1933 y al año siguiente, Carpentier hablaba de *¡Ecué...*, con un tono de satisfacción, porque se había autoconvencido de la profunda verdad interior de que quería ser un buen narrador. Por lo mismo, una vez ya en la imprenta madrileña *¡Ecué...*, retomó un boceto narrativo¹⁴ titulado *Histoire de lunes* para hacer una versión definitiva en francés, que se publicó en la revista *Cahier du Sud* (diciembre de 1933) de Marsella. La edición, ya traducido el texto al español como *Historia de lunas*, demoró casi cincuenta años.¹⁵

El protagonista de *Historia de lunas* era Atilano el limpiabotas de un pueblo cubano. Él se convertía en un árbol a determinadas horas del día, y a otras ya él se sabía autotransformado en un “escurridizo” (una especie de hombre-majá)

y en funciones de tal vagaba y entraba en las casas para brindar placeres sexuales a distintas mujeres.

El narrador –con perspectiva equiscente– asumió el punto de vista de Atilano en la presentación del conflicto. Después, la voz narrativa se multiplicaba para simultanear la visión de Atilano con la de otros personajes participantes.

El protagonista, sus defensores y enemigos, compartían un universo religioso sincrético. A partir de ese hecho colectivo, el narrador generalizó un tono irónico hacia las versiones de una verdad múltiple, legitimada por las acciones de cada bando, en sus respectivos espacios.

El sistema de personajes se estructuró con un diseño de contextos ideológicos totalmente ajustado a los intereses de las caracterizaciones. Hubo un empleo de los contextos muy preciso. La perspectiva irónica contrarrestó cualquier desequilibrio en la tensión dramática hasta la muerte de Atilano.

Historia de lunas podría considerarse un texto cualitativamente superior a *¡Ecué...* Fue una cota que logró vencer; y que le facilitó una más precisa y orgánica autoconciencia de que sólo debería a la disciplina ser un mejor y más severo crítico de lo que no podía publicar.¹⁶

Carpentier se autoimpuso un silencio narrativo de casi once años (1933-1944). Con “Capítulo de novela” y “Viaje a la semilla”, regresó triunfalmente. Por la edición facsimilar de la primera mexicana de *El reino...*, se

supo que el manuscrito se terminó el 16 de marzo de 1948.

El 18 de abril del mismo año publicó el ensayo “De lo real maravilloso americano” en el periódico *El Nacional*, como prólogo futuro de la novela. En marzo de 1949 ya circulaba *El reino...* Y, con posterioridad en el mismo año, hizo imprimir (como folleto) *Tristán e Isolda en tierra firme*. Ambos ensayos podrían leerse de modo sucesivo como claves de una continuidad programática vanguardista.

En *Tristán...* realizó una autocrítica al vindicar con grandes elogios los aportes del romanticismo; al exaltar los valores del paisaje y sus funciones contextualizadoras para la caracterización de personajes; al privilegiar las historias locales y nacionales como fuentes nutricias de una identidad propia. También reiteró las censuras a los exotismos. Revalidó los hallazgos de motivos y personajes populares, que —de todos modos— las vanguardias democratizaron más.

Románticos y vanguardistas gestaron una tradición integrativa de mitos, leyendas, personajes, refuncionables dentro de los géneros literarios, o de otras artes. Ambos coincidieron en los gustos por afirmar programas de ruptura y en los excesos pasionales de autoestima. Los vanguardistas más lúcidos comprendieron las interrelaciones entre ambas poéticas; y aceptaron el parentesco de familia.

En “De lo real...” Carpentier enumeró los aportes indudables de las vanguardias en la aparición de nuevas fuentes de imágenes, en los avances en cuanto

al montaje de planos. Aceptó que hubo un vanguardismo fecundo por sus modos de ver y de hacer; después, la rutina, los dogmas arbitrarios (hijos de fallas imaginativas) lo hicieron estéril y hasta decadente por estancamiento como opción artística.

Los mecanismos de diseño de personajes en *Historia...* y en *El reino...* fueron los mismos. Tanto Atilano, pensándose y sintiéndose árbol, o actuando como un “escurridizo”, y Mackandal, con sus poderes licantrópicos, respondieron a la misma dinámica de creencias religiosas colectivas.

El salto cualitativo de *El reino...* en comparación con *Historia...* radicó en el cambio de selección de nuevas fuentes de fábulas. Carpentier encontró nuevos imaginarios, más proteicos como metarrelatos para construir la historia de Haití (entre las décadas de 1750 y 1830) y su evolución de colonia francesa a nación independiente. Estos imaginarios nuevos facilitaron la invención de mejores personajes, que refuncionalizaban lo mítico, lo legendario, como la más perdurable redimensión de una épica de justicia necesaria para un pueblo y un continente, que culturalmente tenía que reafirmarse a sí mismo.

Otro avance cualitativo entre ambas obras se identificó en el plano compositivo, puesto que resultó de máxima eficiencia la yuxtaposición de planos espaciales y temporales, hijos de los montajes vanguardistas. Quizás el último avance podría centrarse en el mayor equilibrio de escenas de distintos énfasis, ya satíricos, ya trágicos.

La evolución narrativa de *Historia de lunas* a *El reino de este mundo* debería resaltarse más, porque obligaría a justipreciar mejor la gran riqueza teórica y técnica que tuvo la praxis de Carpentier como vanguardista cubano y latinoamericano.

NOTAS

¹ *El País* (La Habana) 1 jul., 1925:3.

(No se ha republicado completo). Véase una cita amplia en: Cairo, Ana. La década genérica del intelectual Carpentier (1923-1933). En: *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1988. t. 5, pp. 3-38.

² *Social* (La Habana) febr., 1926.

Además en: Carpentier, Alejo. *Crónicas*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1975. t. 1, pp. 39-42.

³ *El País* (La Habana) 6 jul. 1925:3.

⁴ *Ibidem*, 20 jul. 1925:3.

⁵ Colección Carpentier, file 8, n.1, Biblioteca Nacional José Martí.

⁶ *Diario de la Marina* (La Habana) 11 sept. 1927:42.

⁷ *Ibidem*, 1 en. 1928:33.

⁸ *Ibidem*, 26 jun. 1927:33.

⁹ Carpentier reiteró su solidaridad con estas tesis de Unamuno en otras ocasiones. Tiene particular

interés en el artículo "Lo local y el localismo", colección de artículos de "Letra y Solfa", Caracas, periódico *El Nacional*, 29 de noviembre de 1952.

Colección Carpentier, Biblioteca Nacional José Martí.

¹⁰ Ortiz, Fernando. Cuentos afro cubanos. *Archivos del Folklore Cubano* (La Habana) abr.-jun., 1929, pp. 191-192.

Se publicó originalmente en la revista *Social*, mayo de 1927, pp. 58, 73.

¹¹ Baquero, Gastón. Carpentier y dos cartas inéditas. En: *La fuente inagotable*. Valencia : Editorial Pre-textos, 1995. pp. 175-184.

Baquero reprodujo un fragmento de la carta enviada a París por Carpentier al periodista nicaragüense Eduardo Avilés Ramírez (fecha el 26 de julio de 1926) contándole las primeras impresiones de su viaje a México.

¹² *Bifur* (París) (3):91-105; 30 sept., 1929 y *Le Cahier* (París) 3(6):19-28; nov. 1931.

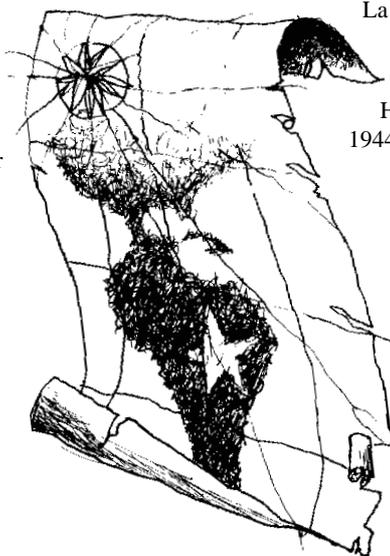
¹³ Redonet, Salvador. Un dilema entre contextos, narrador y personajes. En: *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1988. t. 5, pp. 71-83.

¹⁴ Colección Carpentier, file n. 1, mecanuscrito n. 3 Biblioteca Nacional José Martí.

¹⁵ Carpentier, A. *Historia de lunas*. En su: *Obras completas*. México : Editorial Siglo XXI, 1983. t. 1, pp. 221-238.

La traducción es de Martí Soler.

¹⁶ Carpentier, A. Capítulo de novela. *Gaceta del Caribe* (La Habana) 1(3):12-13; mayo, 1944.



Cervantes en *El reino de este mundo*

Nilda Blanco Padilla

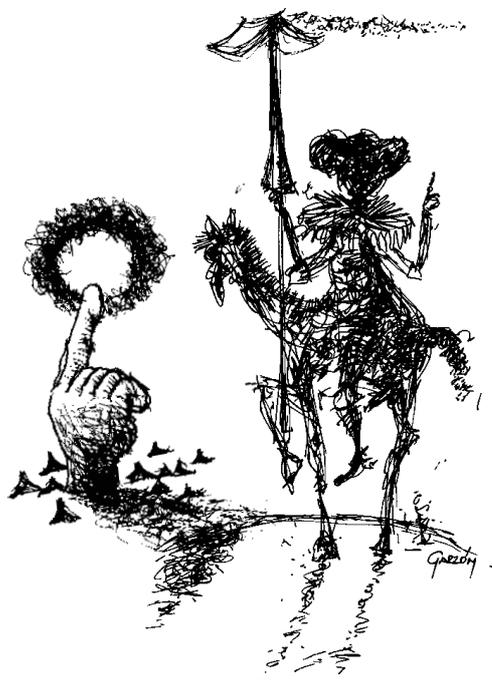
Profesora de la Universidad de La Habana

El Prólogo que acompaña la primera edición de *El reino de este mundo*¹ (1949), ha sido asediado por la crítica especializada tanto como el texto mismo del relato, y quizá más, debido a sus postulados programáticos. Una cita cervantina tomada de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* lo encabeza: “Lo que se ha de entender de esto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina”.

El motivo por el cual la cita del *Persiles...* encabeza el Prólogo, qué hay de común entre Cervantes y *El reino de este mundo* y en qué medida se “apoya” Carpentier en otros textos del escritor español, es de lo que se tratará a continuación.

En primer lugar, debe compararse el Prólogo de *El reino...* no con el que acompaña al *Persiles...*, sino con el de *El Quijote* de 1605. En ambos, sus respectivos autores se encuentran ante el problema de la novedad y la tradición.

Para enfrentarse a la tradición en su Prólogo, Cervantes utiliza el recurso del interlocutor. Es ese amigo –*alter ego*



suyo— el que se burla y el que aconseja, el que pronuncia el propósito fundamental del libro; el que caracteriza lo que leeremos como una “simple y sencilla historia” que debe ser escrita con “palabras llanas y significantes”.

Por su parte, la voz autoral se deja escuchar arremetiendo contra las reglas al uso –más bien, contra la estricta observancia de ellas–, e insta al final a que se le agradezca dar a conocer a Sancho Panza. El lector se va a enfrentar, según el Prólogo, a una obra nueva, distinta; a una nueva manera de narrar.

En el Prólogo a *El reino...*, Carpentier, sin intermediarios, también se enfrenta a las reglas vigentes, sobre todo en Europa, la cual está agotada, ha perdido la fe, la ingenuidad, y se repite a sí misma descreyéndose. No se trata –dice Carpentier–, de una vuelta al realismo;

sino de “concebir una mística válida” y de “abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe”.²

Es la fe en sí mismo del artista; la fe que le permite percibir las “maravillas reales” de la historia de Haití, las del Caribe y América toda. Por eso, advierte en el Prólogo que, en contra de lo sucedido en Europa, el recuento de las “cosmogonías americanas” aún no se ha llevado a cabo. También, al igual que en el Prólogo a *El Quijote*, aparece la ironía:

[...] en 1780 unos cuerdos españoles, salidos de Angostura se lanzaron todavía a la busca de El Dorado, y [...] en días de la Revolución Francesa –¡vivan la Razón y el Ser Supremo!– el compostelano Francisco Menéndez [anduvo] por tierras de Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares.³

América, tierra de promisiones, guardaba la esperanza para los de allá. Frente a héroes “rocambolescos” de la maravillosa literatura europea, se levantan héroes americanos de auténtica grandeza, cargados de fuerza “por la fe de sus contemporáneos”, como Mackandal, el haitiano, que con sus poderes licantrópicos, surge de las entrañas de lo mítico y actúa, desde ese mito, en la historia.

Si Cervantes se enfrentó a la tradición con la “simple y sencilla historia” de un hombre común, tocado de locura imaginativa, Carpentier va al pasado desde el presente para descubrir, en ambos, las potencialidades que perviven en nuestro continente americano, y la fe que

los hombres de este mundo tienen aún en sus destinos literarios y vitales.

Se trata de una “filosofía de la historia”⁴ en la que el contrapunto Europa-América es esencial. La estrategia que sigue Carpentier es la de naturalizar lo sobrenatural y viceversa, con lo cual las creencias de los negros haitianos en el vodú se inscriben como naturales y se les “descarga de todo significado de bestialidad o atraso”; ellas resultan el motor impulsor de la liberación.

En el Prólogo, Carpentier afirma que el relato “narra una sucesión de hechos extraordinarios [...] en una historia imposible de situar en Europa”. Dicha sucesión de sucesos, ocurridos en la historia de Haití, es presentada “dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles”.⁵

En un laborioso trabajo de investigación que ha cotejado fechas históricas y cronologías del texto carpenteriano, Roberto González Echeverría⁶ llega a la conclusión de que los hechos y los personajes, los sucesos, existieron a lo largo de 75 años de la historia de Haití y fueron reelaborados por Carpentier.

Toda la reflexión de González Echeverría se lleva a cabo, entre otras cosas, porque resulta evidente, en la afirmación del Prólogo, una responsabilidad, una actitud de “traductor” de la historia en la novela o relato. ¿Es que lo maravilloso “fluye libremente” o, como dice este investigador, se expresa a través del texto, se “inscribe” en él sin habérselo propuesto deliberadamente el autor? La respuesta del especialista en

el barroco español no podía ser otra: Carpentier nos engaña, se constituye “en un dios menor borgeano, y se enmascara detrás del [falso] postulado de una ontología americana, de la presencia [apócrifa] de lo real maravilloso”.

Creo que cuando Carpentier reclama la verdad histórica y documentada de los hechos que aparecen en *El reino...*, no está queriendo decir que su relato sea una copia fiel. No podría serlo, porque ya su “fuente” es una documentación elaborada. La refiguración a que están sometidos los materiales históricos prueba que hay una intencionalidad explícita: poner de manifiesto lo maravilloso cotidiano en la historia americana. Sin embargo, son los ojos y el trabajo de creación del autor los que nos hacen percibir esa realidad de una manera maravillosa. Es él quien la torna así. No es que su “imaginativa” esté perturbada, pero es afín, en ciertos aspectos, al proceso que se nos muestra en *El Quijote*.

Don Quijote también es un artista. Crea otra realidad a partir de su imaginación. Pero creación. Cervantes, aun cuando utiliza todas las mediaciones posibles para el distanciamiento con el relato y los personajes, se mantiene controlando toda la realidad.

Carpentier toma la misma posición: controla y se aleja. Es la forma de evaluar –por ejemplo–, la escena de la incineración de Mackandal en la cual el narrador se distancia, asume otra perspectiva y no la de los creyentes, para reafirmar la ambigüedad, para mantenerse dentro y fuera de las creencias. Carpentier está presentando dos tipos de

fe: la del artista en sí mismo, que es, en efecto, un “dios menor”, capaz de crear otra realidad –la textual–; y la de los creyentes, fe que los mueve a actuar o les enseña a descubrir que la tienen que tener en ellos mismos.

Cuando se relee *El reino...* a partir de lo que Colón [Carpentier] nos confiesa en *El arpa y la sombra*, queda claro que creó una realidad-otra a partir de los documentos, porque descubrió una más maravillosa aún de lo que había leído en los libros.

Lo cierto es que Carpentier, con la escritura de *El reino...*, se enfrentaba a una lucha a muerte como creador: o daba un vuelco a los postulados europeos, utilizándolos, o se convertía en un simple continuador de lo ya hecho. Al proponerse desplazar el eje de interés hacia América, y otorgarle a su escritura una carta de identidad que le permitiera dinamitar el eurocentrismo, debía buscar una fórmula. La que encontró fue eficaz y cumplió su cometido.

Si Cervantes, a lo largo de su obra, se planteó una nueva manera de novelar y presentó problemas tan acuciantes como los límites entre la naturaleza de la ficción y sus relaciones con la vida; Carpentier, desde su Prólogo, defendió la poética de lo real-maravilloso como un método de configuración artística, de indagación en la realidad y de la expresión literaria de esa realidad. Al insistir en que los elementos maravillosos están en la propia realidad y que el artista los recoge en su obra, Carpentier, al igual que Cervantes, se está planteando los límites y la naturaleza de la obra artísti-

ca, el problema de la ficción como “verdad” dentro del texto.

En *Persiles...*, lo que se narra no tiene que ver con hechos reales, ni siquiera con los que debieron o pudieron ocurrir en muchas ocasiones; se trata de sucesos en que lo fantástico, lo “increíble” —como el vuelo y la transformación de la bruja en lobo—, se convierten en verosímiles dentro del texto gracias al nuevo uso que de la verosimilitud impone Cervantes; aunque el autor racionaliza todo lo que pudiese parecer increíble a través de los comentarios de otros personajes o del propio narrador. Pero, al mismo tiempo, deja en suspenso muchos elementos y, sobre todo, impone la narración de esos hechos. Carpentier, en su relato de aventuras de tono épico que es *El reino...*, parte de hechos reales, pero privilegia, al contrario de Cervantes, las creencias de los esclavos en los procesos licantrópicos y los poderes mágicos de Mackandal. Por eso el otro modelo, el quijotesco, es el que le sirve para delinear, en buena medida, la relación Mackandal-Ti Noel.

La crítica se divide a la hora de decidir el protagonista de *El reino...* Considero que no estamos sólo ante una narración de personajes, sino ante una en la cual se pretende mostrar la vigencia que lo mítico tiene en América. Serán pues los sucesos, el acontecer, las “aventuras”, lo que se destaque. No quiere esto decir que no se conceda importancia a los personajes. Por el contrario, Mackandal rige la acción desde sus poderes y por la creencia que en estos tienen los esclavos. Ti Noel, quien hila la acción aunque no la promueve, es una especie de testigo que padece los acontecimientos. Mackandal sale

de escena después de su muerte, pero queda vivo en la mentalidad mítica del pueblo. Otros personajes conducen la acción como sucede en la Historia; pero quien está guiando todos los acontecimientos en el texto es el narrador, cuya omnisciencia se traslada —de acuerdo con lo que interesa al mundo narrado— dentro de los personajes o muy cerca de la visión de estos, como en el caso de Ti Noel.

Carpentier convierte la historia documentada en hecho poético. El texto es, como toda obra lograda, una novela “intelectual”. Aunque el autor insiste en que toda la historia de América es un acontecer de hechos maravillosos, su relato se encarga de hacernos partícipes del asombro ante esos hechos, y al mismo tiempo naturaliza lo maravilloso o lo sobrenatural.

Un buen ejemplo de esto es el episodio de la inmersión de los brazos de Maman Loi en aceite hirviendo. El hecho es natural para ella y Mackandal, iniciados y creyentes; el asombro se instala en Ti Noel —escogido por el narrador, toda vez que está contando en tercera persona omnisciente— y al acoger su perspectiva nos la traslada:

Ti Noel observó que su cara [la de Maman Loi] reflejaba *una tersa indiferencia* y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del *horroroso ruido de fritura* que se había escuchado un poco antes. Como Mackandal *parecía aceptar* el hecho *con la más absoluta calma*, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar *su asombro*.⁷

La naturalidad de lo sobrenatural es sólo consustancial a la fe. Ti Noel está en un proceso de aprendizaje. Tanto los lectores, como el narrador y el autor implícito descubren un mundo distinto. Todos están igualmente asombrados. Los observadores “externos”, ajenos a la fe, develan el “aspecto poético” de los hechos. En este caso, fundamentalmente, el narrador y el autor implícito.

Mackandal y Maman Loi conservan el legado de ese otro Gran Allá, el africano, que instalan en América y lo mixturán con el sustrato indígena y el europeo. América es un continente mestizo, una simbiosis de culturas.

Europa, en el tiempo de la escritura del relato, ha perdido la fe en sus orígenes, en su Historia. También sus creadores se han refugiado “en una trascendencia estética” que es reflejo “del desencanto del mundo”.

Carpentier “ha planteado la dimensión épica de la novela contemporánea” y con ella ha insuflado una “lección de optimismo”.⁸ En *El reino...* esa dimensión épica está presente, una épica de raíz cervantina y quijotesca.

Antes de comentar algunos aspectos donde esa raíz cervantina que apunto se observan claramente, me detendré, de nuevo, en la cita que encabeza el Prólogo.

Frederick de Armas⁹ parte de la cita en cuestión para analizar el uso que hace Cervantes del mito de la licantropía y del viaje demoníaco que ocurre en *Persiles...*, y cómo se logra “suavizar el choque entre lo mimético y lo mítico en el episodio de lo maravilloso”, a través

de la inclusión de documentos y de la oposición que otros personajes llevan a cabo ante la historia de Rutilio.¹⁰

El personaje ha contado que una bruja lo sacó de la cárcel, lo llevó en su manto a tierras nórdicas y, una vez allí, se transformó en lobo. La historia, “tan fidedigna para Carpentier” en opinión de De Armas, funciona en *Persiles...* –también según el investigador– como la de un poeta que la ha inventado, como una “mentira creíble”. Es lógico que esté reprobada desde el punto de vista de la catolicidad en los argumentos del orfebre y del cristiano Mauricio; pero lo más importante es que está utilizada por Cervantes para destruir la unidad épica y que sea un gesto contra las reglas. La verosimilitud, en manos de Cervantes cambia de signo: no se trata de lo que puede ser representado como mimesis, sino de lo que funciona como verdad artística y coherente dentro del texto y de la ficción. Hasta aquí los criterios del investigador norteamericano.

Las palabras de Carpentier en el Prólogo, y la propia existencia de la licantropía en el relato, se tornan inquietantes, si no advertimos que el autor está por encima de sus personajes como creador de una ficción en la cual no se nos pide que creamos en la licantropía. Opino que dentro de la revisión de los códigos que separan lo natural de lo sobrenatural, debemos atender también a la intención del artista y a esos poderes que poseen quienes configuran la realidad textual. Esa realidad no tiene que atenerse a reglas o métodos dictados por otros, sean estos los

neoaristotélicos del siglo xvii o los eurocentristas descreídos del siglo xx.

Carpentier está consciente de “lo maravilloso” en la licantropía. En el episodio del vuelo de Mackandal, en el que creen los que están en la plaza, el narrador señala que unos soldados recogieron el cuerpo y lo incineraron, pero que esto sólo lo vieron “unos pocos”; entre esos está el narrador, en ínfima distancia de la voz autoral y del autor mismo que es quien lo “copia” de los documentos históricos. También están, entre “esos pocos”, todos los lectores.

En el ensayo citado, De Armas plantea que lo observamos así porque la aclaración se hace no a través de la fe imaginativa, ni siquiera del narrador, sino que parte, según él, de la “reflexión histórica”. Y añade que Carpentier “deja a sus personajes su fe, pero salva su propia desconfianza como narrador”.

A través del narrador Carpentier nos da, no la desconfianza, sino la dualidad de perspectivas ante un mismo hecho. La realidad histórica, como tal, no es variada: Mackandal fue incinerado; pero los esclavos creían que se había transformado. El texto hace hincapié en esa fe, porque esa creencia los impulsará en sus acciones rebeldes.

Si Rutilio se compara con el poeta, es decir, con el creador, Mackandal compartirá ese status. Según De Armas, Cervantes utiliza a Rutilio como guía por las tierras demoníacas (no cristianizadas); mientras, Carpentier se vale de Mackandal en las haitianas. Ambos, Rutilio y Mackandal, son figuras proteicas que perciben la realidad de

modo diferente, ajena a las experiencias de sus autores, pero de la que dejan constancia como una visión alternativa de ella. Comparto esos criterios.

Discrepo, en cambio, cuando el ensayista afirma que “el ambiente maravilloso es de origen demoníaco en ambos libros”. Se basa para ello en la cita de Lope que precede el relato, en la cual el diablo, rey de Occidente, declara que posee sus dominios en América.

Si se toma en consideración la identificación entre Colón y Carpentier, presentada en los comentarios anteriores, quien viene a América, de otro modo es Carpentier, quien la está “descubriendo”, con su escritura es el autor. El diablo, rey de Occidente, podría ser interpretado en este nivel, como las normas estéticas, los movimientos y las poéticas a las que Carpentier se está enfrentando.

Tampoco coincido con el investigador en la igualdad establecida entre Mackandal y el diablo. Al referir Carpentier, por boca de su narrador, que Mackandal es mandinga y que como tal “ocultaba un cimarrón”, agrega: “Decir mandinga es decir díscolo, revoltoso, demonio”. De Armas interpreta la cita haciéndola concordar con la ya referida de Lope, y asegura que “Mackandal recibe su poder de este Rey” (el diablo).

Dentro de las creencias africanas, sin embargo, no se produce, como en otras religiones, la dicotomía entre el bien y el mal entendidas como pertenecientes a dioses o figuras excluyentes. Al ser sus dioses reflejos de la condición humana,

son ambivalentes y lo mismo pueden hacer el bien que el mal, en dependencia de las acciones y/o el comportamiento que el creyente tenga hacia ellos.¹¹ Cuando Carpentier adiciona el calificativo “demonio” al mandinga, lo que está realizando es una amplificación de “díscolo” y “revoltoso” y no otorgándole una condición de carácter religioso como la que encierra una concepción maniquea.

Para avalar esta lectura, me remito a los estudios de Leonardo Acosta. En el capítulo titulado “La epopeya trunca y la historia recobrada”,¹² el investigador cubano se refiere a la lucha haitiana. Señala que un mandinga, en la propia África, era visto como un espíritu maligno “porque habían sido los creadores del imperio de Mali, en el Sudán Occidental”. La metamorfosis de Mackandal es similar, además, a la de Tezcatlipoca, en la mitología náhuatl, caracterizado como “espantable demonio por los cronistas de Indias”. El vocablo mandinga, además, aparece definido como demonio en los diccionarios de la Real Academia y en el Espasa Calpe, como un reflejo de los “antiguos colonialistas”, afirma Acosta.

Es lógico, entonces, que Lope de Vega hiciese al diablo comandante de esas regiones en las cuales se “metamorfoseaban” los líderes de los indígenas, porque como diablos habían sido caracterizados por los cronistas.

Me inclino a considerar la cita de Lope como un juego de espejos en manos de Carpentier o como una ironía con la cual se logra subvertir la lectura que se hizo de América, hacer relevante los poderes del escritor y girar el eje de la ficción narrativa de Europa a América. De este

modo, en ese juego, los escritores latinoamericanos que imponen nuevas normas, porque, ellos también, como Colón, descubren nuevas rutas escriturales, despojarían al diablo de sus posesiones en América.

De Armas, en su lectura, ha equiparado, a Rutilio con el poeta, como ya se vio, y lo iguala a Mackandal en sus poderes “diabólicos”. Me resulta más productivo, hacerlos coincidir sólo en cuanto a creadores de otra realidad donde pueden suceder (como en la literatura) cosas que no suceden en el mundo real, pero que permiten evaluar ese mundo desde otras perspectivas, desde la perspectiva mítica o imaginaria.

El reino... ha sido considerada una novela de aventuras.¹³ Tanto por esto como por la epicidad que recorre ambas obras –aunque de signo diferente– *El reino...* es deudor del *Persiles...* Pero también lo es de *El Quijote*, al que se alude en el Prólogo: “ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*”.¹⁴

El Quijote permea algunos aspectos de *El reino...*, subyace como corriente inspiradora. Lo es precisamente de la concepción de lo maravilloso que definen de Carpentier, porque si lo maravilloso “comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro)”,¹⁵ hay que admitir que Don Quijote vive en una realidad maravillosa, con la diferencia de que el milagro lo produce él mismo, lo promueve a través de su imaginación y sólo se realiza para él, hasta cierto punto. Su “imaginativa” está perturba-

da¹⁶ y trastrueca las informaciones que le brindan los sentidos.

Es esa misma “imaginativa” perturbada, en cambio, la que permitirá a Sancho y a los lectores descubrir “las riquezas de la realidad”, inadvertidas para aquellos que no posean la capacidad quijotesca. La imaginación, nos enseña *El Quijote*, es otra manera de ver, de percibir la realidad, que resulta ampliada “en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’.”¹⁷

La relación Mackandal-Ti Noel posee reminiscencias quijotescas. Mackandal tiene un profundo saber que irá trasladando a Ti Noel, personaje de filiación sanchesca en su configuración. Ti Noel busca la manera de estar siempre con el manco, es su mejor discípulo en el aprendizaje de la mitología africana que atesora Mackandal y que él heredará. Al igual que el escudero cervantino, gusta tanto de la compañía de su “señor” que se lamenta de su partida y de su abandono “porque hubiera aceptado con júbilo servir al mandinga” (capítulo IV), quien llenara su imaginación con un mundo de cosas desconocidas por él hasta entonces.

La metamorfosis está, efectivamente, estructurando todo el relato y promoviendo la rebelión. Pero no se trata sólo de la metamorfosis de Mackandal; Ti Noel también se transforma. Incluso pretende hacerlo igual que su maestro, en el último capítulo. Pero su “metamorfosis” es más raigal y humana. Al comprobar que los gansos no le admiten en su clan, comprende que la licantropía no es válida sino para “servir a los hom-

bres, no para desertar del terreno de los hombres”.

En apenas unas páginas, la transformación de Ti Noel ha pasado del rechazo a la integración. Rechazó el mundo, fue rechazado por los gansos, se reintegró al mundo. Puede advertirse la “circularidad” spengleriana en algunos enunciados, incluso un cierto tono pesimista:

[...] el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada.¹⁸

El narrador omnisciente, situado desde la perspectiva de Ti Noel, se separa de él y se acerca a la voz autoral. Su reflexión es la del propio Carpentier, quien, después de esa sensación cíclica, abre hacia el futuro, hacia la acción del hombre en la historia, el final de este parlamento:

Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. [...] Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.¹⁹

Julio Le Riverend comenta este final. Se siente dice, impresionado por la “profundidad crítica (objetivo-social) y

autocrítica (subjetivo-social) de la existencia del personaje” y añade: “Es cosa de preguntarnos si todo –como ha sido dicho en comentarios excesivos– era lo mismo que al comenzar el relato [...] si [...] Ti Noel [...] ha vuelto a su punto de partida o si es otro que vislumbra nuevos reinos de este mundo”.²⁰

Ti Noel abandona la licantropía y pasa a la rebelión. Ahora luchará contra “los mulatos vestidos”. Muere con la conciencia de que la acción debe continuar.

Al apoyarse en una cita de *Persiles...* para uno de los episodios más importantes dentro de los “increíbles” y “maravillosos” de su texto; al utilizar elementos como las creencias, la fe, el poder de la imaginación y de la palabra, y reminiscencias de los personajes centrales de *El Quijote*, para procurar la nueva lectura de Latinoamérica que nos propone con *El reino de este mundo*, Carpentier se sitúa en una encrucijada similar a la de Cervantes cuando de acreditar un nuevo género se trataba. Un nuevo discurso narrativo nacía en nuestra América y Carpentier era uno de los iniciadores de la nueva poética.

NOTA

¹ Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. En su: *Novelas y relatos*. La Habana : Edic. Unión, 1974. (Bolsilibros Unión)

² *Ibidem*, Prólogo, p. 55.

³ *Ibidem*, p. 56.

⁴ Chiampi, Irlemar. Historicidad y mitologismo en “El reino de este mundo”. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) dic. 1989.

⁵ *Op. cit.* (1). p. 58.

⁶ González, R. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. México : UNAM, Dirección de Literatura, 1993. pp. 169-181.

⁷ *Op. cit.* (1). p. 74.

Los subrayados son míos.

⁸ Portuondo, José Antonio. *Un camino de medio siglo*. La Habana : Editorial Orbe, 1976. p. 77.

⁹ De Armas, Frederick. Metamorphosis as Revolt: “Persiles y Segismunda” and Carpentier’s “El reino de este mundo”. *Hispanic Review* 3(49):297-316; 1981.

¹⁰ El episodio en cuestión está en el capítulo VIII, del Libro Primero de *Persiles...*, pp. 1546-1547.

¹¹ En consulta con la doctora Lázara Menéndez, especialista en sincretismo religioso, me fueron corroborados los criterios que aquí expongo.

¹² Acosta, L. *Música y épica en la novelística de Alejo Carpentier*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1981. cap.2, pp. 40-45.

¹³ Alegría, Fernando. Alejo Carpentier: realismo mágico. En: *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York : Las Americas Publishing, [c.1970]. p. 45.

¹⁴ *Op. cit.* (1). p. 54.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Avallé Arce, Juan Bautista. Locura e ingenio en Don Quijote. En: *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona : Ed. Crítica, Grupo Grijalbo, 1980. p. 45.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 185.

¹⁹ *Ídem*.

²⁰ Le Riverend, Julio. Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier. *Imán* (La Habana) 3(3):[39]-55; 1986.

¡Mackandal sauvé!...y apaguen la sala¹

Aurelio Horta Mesa

Profesor del Instituto Superior de Arte

En las rutas simbólicas que traza toda cultura, en la acumulación de sus prácticas sociales, imaginarios, tradiciones, reverberancias mitológicas y premoniciones, asaltan momentos donde la erudición y el decurso histórico estallan dentro de sus estancos epistemológicos. Es la hora de una nueva representación propia del sentido y espíritu de una conciencia estética en búsqueda de su cabalidad metafórica, que en *lo real maravilloso americano* distingue un tiempo/espacio de excepción en la heredad canónica occidental del siglo xx, prueba de su aura fundacional.

Después de veinte años de intensa actividad socioartística, donde Alejo Carpentier reconoce los impulsos y tendencias en las cuales quedan inscriptas las atracciones y repulsiones del arte y la literatura de la *gran vanguardia*, percibe asimismo el desorden afectivo que la construcción de la modernidad genera en su mundo latinoamericano, más aún en los espacios urbanos, ahora de reciente incorporación a una tentativa de desarrollo social. Hasta entonces, el imaginario artístico había privilegiado aquellos otros espacios suburbanos o rurales, en los que se centraba una única Idea sobre este Otro Mundo

de congregaciones humanas, atmósferas y relaciones temporales a todas luces incomparables, al punto de estimular una categoría de rango/distancia en el pensamiento filosófico contemporáneo de transcendencia para la cultura: la alteridad.

La “Creación de Formas de nuestra naturaleza –con todas sus metamorfosis y simbiosis–”² como señala el prólogo-declaración a *El reino de este mundo* (1949), se orienta en dirección opuesta –no contraria– a la de voces vanguardistas, hasta cierto punto siempre fisgoneadas hacia el espectáculo europeo. Si este buscaba en un tiempo nuevo la recuperación de una lejana autenticidad, de ahí las irreverencias de sus asociaciones imaginales; en la poética carpenteriana, se trata de alcanzar esa autenticidad a través de un planteamiento civilizatorio, donde la llamada de atención sobre una suficiencia productiva e intelectual del hombre latinoamericano pretende demostrar el triunfo de su escala moderna. Por esa razón, el cosmopolitismo que aflora de estas rupturas e innovaciones en el campo de la cultura artística, diseñan “una estructura de emoción”³ que en el caso de América debió filtrarse a través de sus cuerpos más frágiles, riesgosos y desconocidos, porque, ubicados en el subsuelo social, desencadenan la crisis y la gloria del hallazgo de una decisiva autenticidad, revelada por la energía espiritual, física y cromática que el contraste de los cuerpos y almas negras descubren en su apasionante hibridación con el entretejido cobrizo/blanco-sucio que predisponen la sensibilidad, instinto, humor y temple de la cultura latinoamericana.

Lo real maravilloso americano del que tanto hemos conocido y del que tanto nos falta por descubrir, viene desenmascarando desde su lectura total, es decir, aquella que considera el *corpus* completo de su dialéctica teórico-creadora, cómo el imaginario fundador de su texto constituye más un acto de emancipación cultural que una alternativa ventajosa a la desordenada metáfora y al carácter regional de la literatura latinoamericana de mediados de siglo. Su repercusión y vigencia en las redes de los discursos filosóficos, antropológicos, estéticos, y artísticos del pensamiento cultural contemporáneo, que mucho deben a la esencialidad latinoamericana en su pauta de postmodernidad, traza con su enunciación simbólica una paradoja que ha derivado múltiples entradas y desaciertos en su estudio desde una perspectiva culturalógica. Aquella que reafirma la no desviación del carácter asimétrico de su producción, siendo simétrico en la polifonía universal de su escritura.

Esto se explica en un primer momento, por la misma contradicción genética que trasunta el *epos* y el *ethos* de lo real maravilloso entre América y Europa, frente a la dinámica competitiva de un juicio crítico hegemónico o tradicional, desconocedor de la regencia de gusto o distinción que en la creación establece el grupo y la tendencia estética dominante. Es conocido que los movimientos artísticos que presumen adscribirse a un particular programa estético, quiebran o abandonan su fe colectiva de asociados, cuando sobresale el talento diferenciador de una personalidad artística, que irremediablemente no acepta la poca o insuficiente contemplación de su obra dentro de la supuesta exclusividad

que la ideología constitutiva del canon predispone. El envés de este asunto en lo real maravilloso americano es el que establece una simetría cultural, no siempre avizorada por la insistencia de evaluar su artísticidad desde o en atención con su natural filiación a la Gran Vanguardia, de la que conserva un *esprit de corps* –expresión de Gramsci citada por Bloom refiriéndose a la relación intelectual-ideología dominante⁴ que su autónoma voz canoniza en el asentamiento de una *poesis* inaugurada desde su propia historia subalterna en colisión. Circunstancias y eventos que desentrañan un acontecimiento-mito, enunciador del sentimiento común de esa inteligencia y estructura silenciosa que sólo el arte puede explicitar sobre los conflictos de la historia, y aún mejor, sobre la identidad de los hombres, leimotiv arqueológico del discurso en lo real maravilloso americano.

El reino de este mundo despliega un esquema cognoscitivo de fuerte apariencia teatral, que nace del mismo espacio de ficcionalización histórica ubicado en *Le Bonnet à l' Evêque* y *La Citadelle de La Ferrière*, donde acaso la realidad pretende desaprender su dato histórico, para proclamar a partir de una escritura autoetnográfica, los fragmentos de una acumulación de símbolos colectivos. La novela en su maestría narrativa, emprende desde sus inicios a manera de *exergum*, sentenciado además en la entrada al capítulo IV final, una manifiesta predisposición a la estructura dramática, que no sólo denuncian la presencia de Lope de Vega y Calderón respectivamente, sino que excusan otros varios recursos expresivos, que centran el caótico entramado histórico que va

de 1757 a 1820 en el recodo insular-pe-
riférico haitiano, como configuración de
un escenario emblemático donde acon-
tece el primer Grito de Independencia la-
tinoamericana, un primero de enero de
1804.

Con estos elementos se complementa una
especie de situación dramática, donde las
condiciones espacio-temporales están
determinadas en el lapso de coloniza-
ción-descolonización que comprenden
los tres ciclos históricos de la novela (el
de los colonos franceses, el del Rey Ne-
gro y el de los mulatos republicanos)
encarnados por Mackandal, Bouckman,
Paulina Bonaparte, Henry Christophe y
el *raisonneur* Ti Noel.⁵ En *El reino...* el
pathos épico que provocan los tres dra-
mas exige de una distensión, resuelta en
la estructura narrativa por la diferencia-
ción de los cuadros-escenas que consti-
tuyen cada uno de sus capítulos,
ensamblados por la misma unidad
cronológica histórico-argumental

Carpentier invierte el proceso conocido
en el teatro como epización, intervención
por la cual la estructura dramática es
asaltada por resortes épicos que coar-
tan la tensión desubicando la ilusión tea-
tral, procesos anunciados y reconocidos
en Shakespeare y Goethe.⁶ Para el no-
velista Carpentier, queda claro que el
argumento germinal de su teoría una vez
proclamada, propone una suerte de epi-
fanía para la autonomía de la palabra
latinoamericana, y más, para la decisi-
va universalización de una epopeya his-
tórica, donde el encantamiento alcanzado
por lo real maravilloso, constituirá una
especie de reconciliación entre la tradición
elitista de la alta cultura occidental y las
huestes de lo que más tarde se aceptará

como el promisorio y desconocido ima-
ginario subalterno latinoamericano, de
determinante inclusión en los repertorios
de pluralidad discursiva de los Estudios
Culturales.

La razón carpenteriana de que “el cono-
cimiento de un arte que no es el suyo es
sumamente útil,”⁷ ha sido ampliamente
valorada, asimismo como ha quedado
demostrado el nivel de jerarquización
que este proceso asume en la
cosmovisión y dialéctica de lo real ma-
ravilloso.⁸ El dieciochesco americano,
por el que transcurre gran parte de la
narrativa carpenteriana, representa un
espacio de preeminencia para el desen-
mascaramiento de las claves simbólicas
del Nuevo Mundo, que tanto sus hom-
bres ilustrados como escarpados inaugu-
ran en un convulso proceso de
subsistencia y autosuficiencia en la que
el mito instaura su prosapia al descifrar
una ontología débil o intencionalmente
rechazada. En las leyes de transferencia
escritural de esa existencia, Carpentier
señala en el mito una “cristalización, en
acción de personajes, en una acción de-
terminada, en un psicodrama o una ac-
ción dramática o en una acción novelesca
de las apetencias profundas del hombre.”⁹

Cada uno de los relatos ofrece un en-
cuadre orgánico de relaciones entre es-
pacio, movimiento, iluminación, luces,
con un sinnúmero de sentidos en la fá-
bula, delineadores de una arquitectura
escénica. En “Las cabezas de cera”, pri-
mera narración del capítulo inicial, se
sucede una clase de imagen-attrezzo que
salta de la yuxtaposición de atmósferas
aportadas por la peluquería, la carnicer-
ría y la quincalla con postales, todas
contrastantes en esa galería de retratos

que se nos presenta cinematográficamente a través de “los rizos de las pelucas, [...] las cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, [...] los grabados en colores, de una factura más ligera, en que se veían [...] jóvenes libertinos hundiendo la mano en el escote de una camarista”¹⁰

En “La poda”, Mackandal aparece como verdadero actor, ya que “Era fama que su voz grave y sorda le conseguía todo de las negras. Y que sus artes de narrador, caracterizando los personajes con muecas terribles, imponían el silencio a los hombres...”,¹¹ más adelante una imagen cinésica presenta al héroe cuando la mano izquierda “se había ido con las cañas, arrasando el brazo hasta el hombro”,¹² acaso triunfo de un imaginario cuyas significaciones metafóricas decidirán posteriormente en un ideal estético, asimilado por la novela epigonal latinoamericana, no sin traslucir la difícil tarea de emular una escritura de tan alta conjunción de procedimientos de la creación artística, a manera de “teatro total”.¹³

El clásico motivo del envenenamiento y su impecable trayectoria en la literatura canónica occidental, introduce aquí el contrapunto entre la “alta” y “baja” cultura, uno de los órdenes presentes en lo real maravilloso americano, pero ahora invertido al situar este último

estrato de la cultura popular desde los conflictivos marcos de un sincretismo religioso, propiciador además de un desplazamiento de manifestaciones folklóricas, representadas por el *vodú*, religión africana de origen dahomeyano procedente de la cultura Egwe-Fon (arará).



Para el Caribe en especial, estos elementos son connotativos del carácter senso-perceptivo, histórico-cultural, que deciden una manera de ser imperativamente determinada por el folklore y de ganancia para la “vivencia teatral”, donde la interpretación del acontecimiento social ocasiona un necesario intercambio entre actor y espectador. La casual equivocación de los

animales, según Ti Noel, de tomar “por sabrosas briznas ciertos retoños que les emponzoñaban la sangre”,¹⁴ reafirma en la acción del texto-escena el triunfo de una humanidad marginada, a veces desde sus convicciones místico-mágicas, otras desde sus atronadoras prácticas, pero siempre a favor de una fuerza espiritual que da fe a la literatura porque existiendo, prueba su confianza en la realidad, única experiencia que puede dar vida al teatro, y que Ti Noel parece constantemente intuir: “Ahora, los Grandes Loas favorecían las armas negras. Ganaban batallas quienes tuvieran dioses guerreros que invocar. Ogún Badagrí

guiaba las cargas al alma blanca contra las últimas trincheras de la Diosa Razón”.¹⁵

Al igual que su amigo Michel Leiris con la aventura investigativa que produjo el estudio etnográfico de *L'Afrique Fantôme* (1934), al que propone como dato curioso un esbozo de novela, Carpentier con *El reino...* se adelanta a ese texto híbrido contemporáneo que encara al unísono la antropología, la literatura, el arte y otras disciplinas sociales, sincronizando desplazamientos y transferencias de identidades en un siglo que más tarde hablará de culturas globales. Una vía de fusión excepcional de estos discursos es la que ofrece la teatralización por su posibilidad de visualizar escenarios y actores con una marcada intención dramática y épica alrededor de un conflicto,¹⁶ a lo que adiciona Clifford sobre el particular, cómo Leiris antes de partir para África, “había quedado impresionado por la historia de aventuras de William Seabrook sobre el vodú haitiano, en *The Magic Island* (traducida al francés en 1929)”.¹⁷

Claro que en la novela carpenteriana, la teatralidad de los sucesos se debe a una interrelación de personajes y acciones propios de la práctica teatral por un lado, y al contraste de los héroes-tipos que aporta la misma historia, confundiendo el espacio épico en una filiación escenográfica que proviene de la misma trama con el campo propiamente teatral. Si por una parte, la metamorfosis y salvación aclamada de Mackandal, el sacrificio de los toros en la construcción de La Citadelle, la llamada de los caracoles, la muerte de Henry Christophe concretan momentos desde

la realidad postulada de una alta sugestión y espectacularidad, la ficcionalización descubierta en un teatro de drama y ópera en la calle Vandreuil, del Tívoli de guano en Santiago de Cuba, de la Mademoiselle Floridor y la cantante vestida con traje de Dido, más el músico alsaciano Lafont, actor amante de Paulina, y las orquestas de cámara de Sans Souci, junto a Atenais pianista y Amatista cantante, testimonian una síntesis privilegiada de asociaciones socioculturales que evidencian la complejidad ideológica de una alegoría de la transculturación subalterna caribeña.

En este sentido, el rito y la figuración-personaje, constituyen la verdadera apoteosis de la emoción, por esa manera de volcanizar la imagen artística en la controversia de sentidos que logran los actos ceremoniales o de conjuro, junto a los vestuarios-disfraces con su infinitud de relaciones difíciles de aprehender, por ese montaje de rostros y voces reveladores de un anacrónico mosaico humano, que desde sus diferencias comunes admiten como propios la conveniencia del éxtasis y el desafío triunfante de un contradictorio espíritu, el del barroco. En “De profundis,” uno de los relatos más retadores en la recepción literaria, la narración épica desencadena un sistema de imágenes sólo apreciable en la gestualidad y visualidad escénicas: “A la sombra de las cruces de plata que iban y venían por los caminos, el veneno verde, el veneno amarillo, o el veneno que no teñía el agua, seguía reptando, bajando por las chimeneas de las cocinas, colándose por las hendiduras de las puertas cerradas, como una incontenible enredadera que buscara las sombras para hacer de los cuerpos sombras”.¹⁸ Lo in-

descriptible trastocado en la acción ascendente de distintos dramas dado el impacto de una desconocida realidad, asume en la novela pórtico de lo real maravilloso americano, un desafío a las recurrencias miméticas para exaltar un imaginario de incontenible expresividad, maravilloso ahora desde su significación de incontenible crónica.

Una manera categórica, irremplazable de admitir el suceso en su dinámica representativa, se debe a la suspicacia de transmisión que en el teatro alcanza el carácter particular del personaje con sus lógicas relaciones exteriores que lo ubican y aseguran en la acción. Este determinante papel es función del vestuario, elemento codificador de la temporalidad, sensibilidad y jerarquía del ser protagónico, que al desempeñarse casi siempre fuera de “contextos” y “tiempos”, suele aparentar como lo son, puros disfraces, que se podrían ilustrar con una amplia galería, quizás suficiente con esta escena de Sans Souci en la que Ti Noel sacado de su conversación con las hormigas, es atronado por ruidos desconocidos que descubre al volver la cabeza y percibir que “Hacia él venían, a todo trote, varios jinetes de uniformes resplandecientes, con dormanes azules cubiertos de agujetas y paramentos, cuello de pasamanería, entorchados de mucho fleco, pantalones de gamuza galonada, chacós con penacho de plumas celeste y botas a lo húsar.”¹⁹

Otra manera de reconocer la función del vestuario en la integralidad de la representación, se debe a la coherencia que el desnudo logra en el cifrado de la imagen artística a través de la Paulina desnuda como la Galatea de los griegos o

la mujer sentida como una Venus de Cánova, donde la realización histórica con el cuerpo parece en este caso no estar despojado de ropas. Se trata de personajes anti-retóricos que representan seres maduros, contradictorios, de dolores inmensos, de éxtasis profundos y plenos de fe, hombres de huracanadas conmociones, donde los gestos resuelven actitudes casi iconográficas, hombres de turbaciones y mundos barrocos hijos de la criollez, hombres con “una nueva manera de sentir y de pensar, humanista, latinista, espíritu universal”, propio de la epopeya que le correspondió escribir.

Epopeya investigada, estudiada, anticipada por Carpentier desde su primera etapa parisina, aquella donde el taller surrealista o las emergencias de programación de la *Poste Parisien* le permitieron ser activo protagonista de producciones como *La grande complainte de Fantômas*, de Robert Desnos, dirigida por Antonin Artaud, a quien escuchó sus acertos e interrogaciones sobre su teoría del teatro de la crueldad. Época esta que le trajo la amistad y suerte de componer para el gran director y actor Jean Louis Barrault, la música de la puesta en escena de la *Numancia* de Cervantes en 1938 y de quien mucho estimó su oficio y facultades intelectuales, presentes acaso en el subtexto del drama de *El reino...*, si nos confiamos en algunos de los juicios enviados por Barrault a Carpentier como este de que “el teatro es cosa de sensación, no de pensamiento [se hace necesario para ello] no perder, en el camino de lo intelectual, lo que la vida nos ha dado por alimento. En materia de teatro, lo que cuenta es la sangre del hombre”.²⁰ Y esa ha sido una

testificación de las jornadas haitianas de Carpentier encabezadas en primer orden por Louis Jouvet,²¹ a quien junto a Leiris, Artaud y Barrault invitamos para el apagón de la sala. ¡Mackandal, está salvado!

NOTAS

¹ Conferencia impartida el 4 de noviembre de 1999 en la Fundación Alejo Carpentier, en ocasión del curso de postgrado “Aproximaciones a Alejo Carpentier. 50 aniversario de *El reino de este mundo*”.

² Carpentier, Alejo. Prólogo a *El reino de este mundo*. En su: *Dos novelas: El reino de este mundo. El acoso*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. 1976. p. 10.

³ A la muy atinada definición de Raymond Williams en *The Country and the City* (1973): “estructura de sentimiento”, citada por James Clifford en: *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1995, he creído conveniente sustituir “sentimiento” por “emoción”, tomando en cuenta que Clifford se basaba en su serio análisis sobre la fuga y desarraigo de autenticidad en la modernidad, de la repercusión de este fenómeno en la cultura de un primer mundo. Este mismo análisis desde la plataforma latinoamericana, donde aún no se han alcanzado en muchos estratos sociales una práctica moderna, la preceptiva carpenteriana representa una cruzada de época –en muchos órdenes, de avanzada– al significar una resoluta aspiración de esperanza y optimismo en el desciframiento de una verdad estética que desde su autenticidad no descuida su ser dialógico, diríamos hoy intercultural, que dota a su discurso de una seña particular de emoción.

⁴ Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1997. pp. 25-54.

⁵ Según Patrice Pavis en: *Diccionario del Teatro*. La Habana: Edición Revolucionaria, 1988. t. 2, p.395, el *raisonneur* (o razonador), es un personaje que representa la moral o el razonamiento correcto, encargado de dar a conocer a través de su comentario, una visión “objetiva” o la que el “autor” tiene de la

situación. Nunca es uno de los protagonistas de la obra, sino una figura marginal y neutra que da su opinión autorizada e intenta una síntesis o una reconciliación de diferentes puntos de vista.

⁶ Para extender la comprensión de este proceso escritural véase: “Epización del teatro”, en: *Op. cit.* (5). t. 1, p. 170.

⁷ Carpentier, Alejo: Del mito, de la magia, de la fantasía, habla Alejo Carpentier. En su: *Entrevistas*. Compilación, selección, prólogo y notas de Virgilio López Lemus. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985. p. 197.

⁸ Justamente, este tema constituye un interés de investigación de quien escribe. Al respecto, aparte de otras publicaciones periódicas podrá consultarse: Horta, Aurelio. *Telón de fondo: Pre-textos artísticos carpenterianos*. [En proceso editorial por Letras Cubanas. Instituto Cubano del Libro. Ciudad de La Habana].

⁹ *Op. cit.* (7). p. 197.

¹⁰ *Op. cit.* (2). pp. 19-21.

¹¹ *Ibíd.*, p. 25.

¹² *Ibíd.*, p. 26.

¹³ En la ya referida semiología estética de Pavis a manera de diccionario, el teatrólogo se refiere al “teatro total” (tomo 2, pp. 492-495) y ejemplifica cómo “es sobre todo a partir de Wagner y su *Gesamtkunstwerk* cuando esta estética adquiere su forma en la realidad y en la dimensión imaginaria del teatro”. Prosigue explicando cómo “Artaud no hace sino sistematizar esta concepción semirrealista, semifantástica: Lo que deseamos es romper con el teatro considerado como un género distinto y actualizar la vieja idea, en el fondo nunca realizada, del *espectáculo integral*. Sin que, bien entendido, el teatro se confunda en ningún momento con la música, la pantomima o el baile, y en particular con la literatura”. Vale traer a juicio la importancia que para Carpentier adquiere la revolución artística wagneriana, detonante entre otras muchas consideraciones de la importancia del mito en la trascendencia de la obra latinoamericana, de sus imbricaciones y desacatos artísticos; así como la articulación que se desprende de los razonamientos de Antonin Artaud, quien fuera parte cercana del

contertulio anticipador de lo real maravilloso americano.

¹⁴ *Op. cit.* (2). p. 33.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 87.

¹⁶ *Op. cit.* (3). pp. 203-213.

Clifford alude a cómo “El bosquejo de la novela de Leiris incluye la laboriosa *documentation* de una historia de vida, el *lie* de cualquier versión singular, y el juego mutuo de personaje, escritor y audiencia en su *mise en scène*. Una concepción teatral del tema aparece más tarde en la evocación académica de su investigación sobre el *zâr*, su ambiguo y perturbador juego de roles: *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (1958)”.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 208.

¹⁸ *Op. cit.* (2). p. 36. La magnificencia espontánea e ingenua de esta metáfora, nos atrae

a aquella otra de “la lluvia de flores” en *Los pasos perdidos*, y que reaparece en el Macondo de *Cien años de soledad*.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 97-98.

²⁰ Carpentier, Alejo: Una carta de Barrault. En su: *Letra y Solfa. Teatro. 4*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1994. p. 75.

²¹ Actor y director francés quien en su paso por La Habana en 1943 con destino a Haití, donde se presentaría con su compañía, invitó a su amigo Carpentier a la temporada teatral, ocasión que desencadena la revolución poética de lo real maravilloso. Jouvet, es de suponer, también llevaría consigo, si no las ideas o parte del manuscrito, uno de los textos más referenciales acerca de la dicción del actor: *El actor desencarnado*, motivo de no poco interés que se suma a la revelación conocida de la Ciudad del Cabo.



El espacio haitiano en *El reino de este mundo*

Yolanda Wood

Profesora de la Universidad de La Habana

En esta singular novela, Alejo Carpentier intercepta la historia de Haití a través de personajes y situaciones que marcaron hitos en el acontecer de la vecina isla compartida. La revolución y los acontecimientos ligados a ella, forman parte de una exploración consciente en el entrelazado de lo épico, lo mítico y lo histórico en la conciencia haitiana. Unas semanas en Haití fueron suficientes al escritor para que naciera esta novela y con ella un concepto operacional para la hermenéutica americana: lo real maravilloso.

Haití es el espacio donde se desenvuelve la narración, y de allí el norte legendario y mítico, heroico y trágico. No se detiene el escritor en las descripciones detalladas del medio físico –construido o natural. El espacio vive en el conflicto intrínseco de la obra. Por eso es interesante observar el modo en que se articula su relación con la estructura narrativa. En ese sentido la primera parte del relato es fundamental, pues en ella el escritor define una trayectoria de entrada al texto desde la periferia hasta el interior,

desde el borde hasta *le pays de dedans*. Carpentier recorre el camino de los descubrimientos.

La Ciudad del Cabo es el espacio inaugural del texto narrativo. Con sus múltiples nombres a través del tiempo, la referencia al Cabo Francés –su nombre primitivo era Bas du Cap– indica el período histórico de la colonización francesa. La ciudad había sido fundada en 1670, pero en 1711 por decreto oficial adquirió la condición de villa colonial. Fue después del incendio de 1734 que se reorganizó según el proyecto de Charlevoix realizado en 1720. El Cabo fue desde entonces, según el investigador Daniel Eli, “la villa colonial por excelencia” de Haití.¹

Como centro comercial, la ciudad prosperó intensamente por las plantaciones de café y azúcar asociadas a un excelente puerto que por su favorable ubicación instauró contactos intensos con Europa y el sur de los Estados Unidos. Allí precisamente inicia su relato Alejo Carpentier. En la zona portuaria –enclave económico de emisión y recepción– Lenormand de Mezy, acompañado de su esclavo Ti Noel ha venido a elegir uno de “los veinte garañones traídos al Cabo Francés por el capitán del barco... Sobre una bestia importada inicia el narrador su recorrido desde la zona límite de la frontera comercial hacia el interior, desde la ciudad al campo, del espacio urbano al rural: “Monsieur Lenormand de Mezy y su esclavo salieron de la ciudad por el camino que seguía la orilla del mar”.

“La poda” es un título lleno de ironía para referir la trituración del brazo de

Mackandal en el trapiche azucarero. El relato se sitúa en la hacienda. El negro amputado, inútil para los trabajos del ingenio, hace penetrar al lector al espacio físico natural, allí donde las “sensitivas se doblaban al mero sonido de la voz humana”. Paso a paso la narración se ha internado en el lindero del valle y en las faldas de los montes. La desaparición de Mackandal y el mensaje de “la vieja de la montaña”, conducen a Ti Noel hasta “una caverna de entrada angosta, llena de estalagmitas, que descendía hasta una oquedad más honda, tapizada de murciélagos colgados de sus patas”. De la mano del escritor hemos llegado al espacio oculto de los misterios, allí donde Mackandal prepara sus brebajes mortales.

Después se inicia un trayecto a la inversa: el veneno de Mackandal salido de lo profundo de la tierra: “se arrastraba por la Llanura del Norte, invadiendo los potreros y los establos [...] Pronto se supo [...] que el veneno había entrado en las casas”. Desde la hacienda a la ciudad fueron llevados los negros a presenciar la quema en la hoguera del negro rebelde. Carpentier describe cómo se ennegreció la Plaza Mayor del Cabo con los hombres de las plantaciones. Y la primera parte termina con el regreso de los esclavos “riendo por todo el camino, por la seguridad que tenían de que el manco se quedaba en “el reino de este mundo”.

En esta primera parte, Alejo Carpentier ha elaborado a modo de presentación la topografía simbólica de su espacio narrativo: *puerto-ciudad-hacienda-valle-montaña-caverna*. Un trayecto cinematográfico por el efecto de *zoom in*

empleado: de la dimensión urbana de contacto y transacción (amplia y abierta) a la dimensión natural de encerramiento y protección (oscura y cavernaria).

Desde allí –“De profundis”– comenzó el movimiento a la inversa (*zoom back*). Del fondo de la tierra emerge el veneno de Mackandal que inaugura un trayecto trágico: *caverna-montaña-valle-hacienda-ciudad*, y que concluirá en el poste de torturas de la Plaza Mayor del Cabo. El regreso al interior se realiza bajo el efecto de una profecía. Este trayecto, retorno verdadero al *pays du dedans*, se realiza bajo el signo de la conciencia mítica de una profunda creencia: “¡Mackandal sauvé!”.

Estos enclaves especiales interactúan en diferentes momentos de la narración y se desplazan por diferentes circunstancias del relato. Ti Noel volverá al Cabo a buscar unos arreos de ceremonia encargados a París, la ceremonia de Bois Caimán y el levantamiento de los esclavos redimensionan el espacio natural y rural haitiano. Mientras que el autor ofrece una nueva perspectiva cuando la “revelación de la Ciudad del Cabo y de la Llanura del Norte, con su fondo de montañas difuminadas por el vaho de los plantíos de caña de azúcar encantó a Paulina [Bonaparte]”.

En la tercera parte de la novela la tensión espacial centrípeta aumenta. El trayecto se desarrolla, igualmente, del borde al interior. Desde su llegada al puerto Ti Noel se sorprende y se confunde. Las advertencias de los caminos le daban la alegría de saber que estaba en “la tierra de los Grandes Pactos”, pero la escala mo-

numental de las insólitas construcciones de Sans Souci y la Citadelle de La Ferrière lo impactan profundamente. El espacio histórico construido por el Emperador que cambió el nombre de la Ciudad del Cabo francés por el de Cabo Henry, me refiero al cocinero devenido Emperador por obra y gracia de lo real maravilloso americano, a Henry I, creaba en el negro recién llegado una rara visión.

El espacio construido se revela en tres dimensiones que en el contexto haitiano indican un proceso de elevación en tres planos: *costa-meseta-montaña*. La Ciudad del Cabo, con su frente marítimo en el plano costero, es recurrente en la novela y se revela en ella con toda la prosperidad que había alcanzado durante el siglo XVIII, cuando sus vecinos la llamaban el “París de Saint Domingue”. “Casi todas las casas eran de dos pisos con balcones de anchos alares en vuelta de esquina y altas puertas de medio punto, ornadas de finos alamudes o pernios trebolados”. La villa, como otras de Haití, tiene la peculiaridad de encerrarse en un entorno natural de mar y de altas montañas. (Recuérdese que el país está formado por tres cuartas partes de montañas y una cuarta parte de llanuras costeras).

Si bien diversas razones determinaron que el crecimiento urbano se viera detenido, su riqueza original dejó “una huella que forma todavía el conjunto arquitectónico más auténtico y más lindo de nuestro país”, afirma el investigador Didier Dominique en su trabajo *Cap Haitien 1978*. Podría añadirse a esta observación la particularidad del conjunto arquitectónico en relación con otras ciudades haitianas y muy especialmente

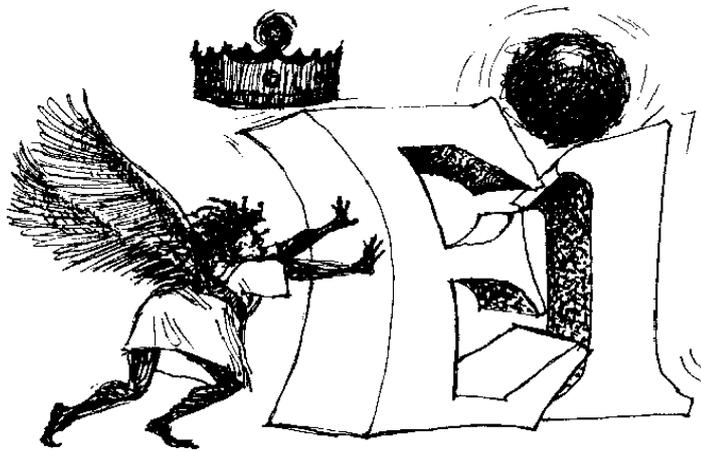
con Puerto Príncipe. En su momento de mayor esplendor la ciudad llegó a tener 20 000 habitantes de los cuales 5 000 eran blancos, 3 000 libertos y 12 000 esclavos (según datos ofrecidos por el propio autor).

La villa se erigió sobre un plano en damero, lo que le ofrece una gran regularidad a la estructura urbana. La arquitectura histórica contribuye fuertemente a realzar la coherencia ambiental del conjunto por la reiterada coexistencia de viviendas biplantas con amplios vanos y balcones. La planta alta generalmente se empleaba como residencia, y el piso inferior, con amplias puertas, permitía el uso de los salones para diferentes funciones comerciales y sociales.

Lamentablemente esta visión de conjunto armónico de la Ciudad del Cabo ha llegado hasta nuestros días fracturada por los acontecimientos sociales que afectaron su desenvolvimiento económico durante las luchas antiesclavistas, por la crisis económica que sobrevino a la independencia y por el terremoto que azotó la ciudad en 1842. No obstante puede el visitante hoy comprobar el alto valor patrimonial de esta ciudad dado fundamentalmente por la arquitectura, testimonio histórico de las riquezas que acumuló.

El escritor privilegia en la imagen del espacio haitiano la ciudad de Milot y en ella aquellas construcciones que dejaron maravillado a Ti Noel: Sans Souci y la Citadelle de La Ferrière. El palacio del Emperador Henry I se ubicó a veinte kilómetros de la Ciudad del Cabo, al pie del camino de acceso a la alta montaña de La Ferrière coronada por la Citadelle,

situada a 900 metros de altura sobre el nivel del mar, monumento desafiante por su escala y dimensiones. Verdadera hazaña constructiva que ha sido declarada Patrimonio de la Humanidad.



Ambas construcciones se encuentran integradas al conjunto defensivo militar desarrollado por Henry Christophe en el norte haitiano con el propósito de defender la revolución de cualquier posible ataque exterior. Si se compara este sistema con el que realizaron los franceses durante la colonización, podrá apreciarse una diferencia fundamental: este último tiene un carácter eminentemente costero-marítimo, mientras el concebido por Christophe, tomaba en cuenta un cambio de estrategia que se orientaba desde adentro hacia afuera. La meseta rodeada de montañas sería un refugio natural para preparar la resistencia masiva y expulsar a los invasores en una avanzada proyectada desde el corazón mismo del país hacia la costa. Las altas montañas que-

darían fortificadas como puntos de máxima visibilidad y protección defensiva.

Sans Souci es un gran conjunto arquitectónico que reunía en torno al palacio real las funciones administrativas y de gobierno. El palacio, inaugurado en

1813, dominaba el conjunto con su escalera monumental de doble entrada y fuente al centro. La capilla realzaba el conjunto con su cúpula de veinte metros de diámetro. Los jardines y cascadas artificiales completaban el panorama. La Citadelle, como su nombre lo indica,

es mucho más que un castillo o fortaleza en su sentido tradicional. Debía cumplir la función de concentrar la población para la subsistencia colectiva y la resistencia militar. Distribuidos por los diferentes flancos, el conjunto estaba protegido por 142 cañones de grueso calibre con un peso aproximado de tres toneladas. Todavía es posible observar muchas de estas piezas colocadas sobre sus zócalos originales de madera y todos sus sistemas de funcionamiento intactos.

El impresionante monumento está protegido por un velo de misterio que lo hace más insólito a los ojos del investigador. Nada se conoce de sus ingenieros ni diseñadores. Algunas referencias parecen conducir a Jean Etienne Barré, a quien se dice que Christophe confió la concep-

ción del proyecto, pero hasta hoy nada se ha podido confirmar al respecto. El baluarte en forma de proa de navío es sin duda uno de los ángulos visuales más impresionantes por su verticalidad, su altura y su maciza solidez, conocida como la batería de Coidavid o La Tour de L'Éperon, se integra al conjunto por una rotonda que atraviesa las nubes para crear una sugestiva atmósfera interior.

Estos tres niveles de espacios construidos quedan simbólicamente rematados en “la cima del Gorro del Obispo” por este monumento insospechado en el cual con toda certeza puede afirmarse hoy, a partir de las pruebas de laboratorio realizadas, que la argamasa de su constitución fue mezclada con sangre de procedencia imprecisa, pero sangre al fin con la que obtenía la expresión simbólica y mítica de una cultura de resistencia.

El reino de este mundo es una obra de intensos desplazamientos y trayectorias dentro del norte haitiano que le sirve de escenario a la narración. Por esa razón el espacio de los caminos, los trillos y los senderos adquiere una importancia fundamental. En ese ir y venir se va tejiendo la intensa actividad que caracteriza la dinámica interna del relato. Pero los caminos en Haití son portadores de raros sortilegios y sus puntos de unión estaban protegidos por el loa mayor, Legba, dueño de las encrucijadas como signos de una profunda fe en los poderes sobrenaturales de todo lo natural. “El suelo se había llenado de advertencias: Tres piedras en semicírculo, un tronco erizado de agujas negras se veía rodeado de ofrendas. Las cruces de camino...”. Los caminos en Haití están cargados de una profunda energía.

A lo largo del texto, África se revela como el espacio de la conciencia ancestral y de la memoria histórica, un espacio –otro de la nostalgia y el recuerdo... Desde la primera parte de la novela se manifiesta como el espacio del deseo, y se contrapone simbólicamente al aquí –conocido– haitiano, y allá –desconocido– europeo. Es en fin el espacio de la utopía en la conciencia de los negros esclavos, el de los grandes imperios de guerras seculares, y de reyes guerreros que fundaban estirpes de héroes, El Gran Allá es un espacio de sensibilidad mítica donde viven Damballah y Ogún. Los loas reencarnados en la naturaleza prodigiosa haitiana que dotan de fuerza mágica sus caminos y sus encrucijadas, sus árboles y animales, y hasta sus héroes porque “[Ti Noel] sabía –y lo sabían todos los negros franceses de Santiago de Cuba– que el triunfo de Dessalines se debía a una preparación tremenda, en la que habían intervenido Loco, Petro, Ogún Ferraille, [...] y todas las divinidades de la pólvora y el fuego...”

El espacio haitiano en *El reino de este mundo* es real y metafórico, histórico e imaginario. Su función narrativa está orgánicamente integrada al relato para dibujar una cartografía simbólica que interceptó la epopeya desde la costa hasta la caverna, desde el llano hasta la montaña, desde lo físico construido hasta lo mítico imaginado. Por los múltiples senderos que Carpentier recorrió en Haití, descubrió la advertencia mágica de los caminos, y con ellos las marcas de los hombres que, en aquel espacio, hicieron historia.

Traducir América: los códigos clásicos de Alejo Carpentier*

Luisa Campuzano

*Profesora y vicepresidenta de la Cátedra
Carpentier de la Universidad de La Habana*

Uno de los aspectos más debatidos por la crítica carpenteriana es el relativo al destinatario implícito de sus novelas y relatos, y a la perspectiva desde la cual el mundo americano es representado en sus obras. Así, muchos de sus estudiosos consideran que no sólo destina sus textos a lectores del Viejo Mundo, sino que su escritura parte de una visión europea;¹ y, entre otras razones, encuentran justificación a estos juicios en la constante inclusión de citas, alusiones y reminiscencias literarias, artísticas, filosóficas e históricas europeas en sus páginas, mientras que la presencia de obras latinoamericanas es mucho menor.²

Hace pocos años Mary Louise Pratt, en un excelente libro sobre viajeros, tras estudiar los textos de Alejandro de Humboldt, en un *Postscriptum* dedicado exclusivamente a ello, nos propone una lectura de *Los pasos perdidos* como novela de viaje autobiográfica en la que

el autor asume la visión de América codificada por los *Cuadros de la naturaleza* del alemán, y de paso nos ofrece un resumen actualizado de la cuestión carpenteriana, donde se deslindan, desde la perspectiva parcial de la autora, los principales criterios contrapuestos:

[...] Carpentier se considera a sí mismo como un sujeto transcultural euroamericano, una encrucijada criolla que refleja imágenes hacia ambos márgenes del Atlántico con espontaneidad vertiginosa. Para algunos, esta subjetividad transcultural encarna una herencia colonial de autoalienación; para otros, constituye la esencia de la cultura en las Américas. Elegir un lado u otro de esta dicotomía determina lecturas muy diferentes [...].³

Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo [...] mientras no dispongamos en América de una tradición de oficio.⁴

¡Nosotro lo latino!, afirmaba un negro cubano desde la tribuna de un *meeting* político, sin pensar hasta qué punto podía estar acertada la idea implícita en este arbitrario concepto de latinidad.⁵

Esos criterios no sólo pueden servir de ilustración a dichos modelos contrapuestos de autorrepresentación cuya síntesis acabamos de reportar, sino que permiten considerar que desde fecha muy temprana su autor tenía conciencia

de moverse en el estrecho y peligroso filo de esta dicotomía, lo cual en buena medida motivará sus búsquedas expresivas y su obsesiva tematización de las relaciones entre Europa y América.⁶

Pero, además, el substrato de esa aludida actitud dicotómica y de sus distintas formas de expresión son muy antiguos. Hecha carne y letra, desde los primeros años de la Conquista, en la obra del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), y asumida lingüísticamente en la mezcla de castellano, náhuatl y voces africanas en villancicos y alguna pieza de teatro de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), se transmutaba en el siglo XIX en proyectos políticos antagónicos, como el que sustentara Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), quien mediante el ideograma “civilización y barbarie” establecía una diferencia jerárquica entre Europa y la América Hispánica –legitimadora de su programa de extinción de los “bárbaros” indígenas o mestizos argentinos y su sustitución por “civilizados” inmigrantes europeos–; o aquel con que le respondiera José Martí (1853-1895) en *Nuestra América*, donde tras afirmar: “No hay batalla entre la civilización y la barbarie”, proponía una fórmula que privilegiara lo americano sin subestimar lo europeo: “injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas”.⁷ En el siglo XX esta paradójica ubicación intermedia del latinoamericano producirá importantes desarrollos en la reflexión cultural y la crítica literaria; y ya no sólo en el ámbito hispano del Continente.

Tanto en el “ariélismo” de Rodó (1900), la “raza cósmica” de Vasconcelos (1925),

la “antropofagia” brasileña (1928), y lo “real maravilloso” (1949) o el “barroco americano” (1964, 1975) de Carpentier –para emplear unos pocos ejemplos–; como en teorías como la de la transculturación, de Fernando Ortiz (1940) –emitida desde la antropología, relacionada con el espacio afrocubano, y después adaptada a la literatura por Ángel Rama (1982)–, la de la heterogeneidad cultural, de Antonio Cornejo Polar (1977-1994) y la de las literaturas alternativas, de Martin Lienhard (1989) –ambas construidas a partir de la alteridad indígena–, la de las culturas híbridas, de Néstor García Canclini (1990) –que abre espacio a las nuevas condiciones impuestas por la globalización–, y, por último, la propuesta por los estudios poscoloniales, adoptados más recientemente en el Caribe anglófono y francófono, se evidencia a lo largo de este siglo la variedad de paradigmas con que las distintas literaturas y culturas del Continente se piensan y se definen a sí mismas, siempre en búsqueda de lo que pueda explicar y legitimar una otredad que varía mucho aun dentro de un propio país.

Es, pues, en este doble contexto: el relativo al presunto europeísmo carpenteriano, y a las distintas reflexiones y elaboraciones teóricas latinoamericanas en torno a la identidad cultural del Continente, que pretendo recorrer en hábito de “lectora impura” –ese confortable albornoz crítico sacado del clóset por Boitani⁸ y como “intérprete de interpretaciones” –ese modesto estatuto operacional recordado por Steiner–,⁹ cinco novelas de Carpentier: *Los pasos perdidos*, *El acosado*, *El siglo de las luces*, *El recurso del método* y *Concierto barroco*,

con la intención de anotar a título de inventario los intertextos clásicos y las referencias a autores, artistas, obras de arte, hechos históricos, héroes, dioses y mitos de la antigüedad grecolatina que en ellas se encuentran, con el fin de documentar cómo se produce un evidente desplazamiento desde la que parece haber sido su asunción más plena de los códigos clásicos, hasta su desacralización a través de la crítica demoledora de las manipulaciones de las cuales fue objeto, precisamente en Europa, el más elevado, marmóreo y canónico símbolo de la cultura europea.

Creo que con ello, a más de ponderar en qué medida el código clásico o algunos de sus registros contribuyeron a la “traducción” carpenteriana de América, qué grado de dependencia de una perspectiva europea ellos testimonian, y hasta qué punto su empleo muestra la existencia de un inocente destinatario exclusivamente europeo, también hago un modesto aporte al estudio de lo que José Lezama Lima llamara, en 1941, el “misterio del eco” y “las invisibles lluvias y cristales” que tamizan la recepción de la cultura metropolitana y propician su transmutación en americana, es decir, de ese complejo y traumático proceso de acercamientos y rechazos que constituye la construcción de una voz propia en la América Latina; porque como dijera el autor de *Paradiso*, “Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado”.¹⁰

I

Publicada en 1953, tras un largo y complejo proceso de creación y recreación

—fue escrita tres veces a partir de un proyecto interrumpido: *La Gran Sabana*, un libro de viajes por la selva venezolana—,¹¹ *Los pasos perdidos* es una novela poblada de voces provenientes de todas las culturas: la *Biblia*, el *Popol Vuh*, los *Libros de Chilam Balam*, el Siglo de Oro español, cronistas, viajeros, pero que se organiza a través de tres grandes mitos clásicos. En primer lugar, el mito de Ulises, que configura el largo y azaroso viaje del protagonista-narrador hacia su infancia y, después, hacia el posible rescate de su ser alienado; viaje que avanza en el espacio mientras retrocede en el tiempo, desplazándose desde la modernidad hasta el “Cuarto Día de la Creación”,¹² y constituyendo el eje diacrónico del texto. Mas este mito también se “corporiza” en otros personajes como Rosario, asimilada primero a Nausicaa¹³ y de quien se dice al final que no es una Penélope;¹⁴ y muy particularmente en Yannes —a veces Ulises,¹⁵ otras, Eumeo—,¹⁶ un minero griego que recorre la selva con un ejemplar bilingüe de la *Odisea*, proyectando en acciones y ademanes episodios y caracteres del poema, que en múltiples ocasiones es recitado por él, o citado y aludido por el protagonista. Mezclando costumbres y estilos del Mediterráneo con las adquiridas en su nuevo ámbito, Yannes y sus hermanos llegan a ilustrar, con su vida transculturada, todo un sincretismo inherente a la condición americana que el narrador se encarga de subrayar¹⁷ y que Carpentier teorizará más adelante.¹⁸

En segundo lugar, encontramos el mito de Sísifo, aludido en momentos cruciales de la trama por el narrador,¹⁹ y que, al subrayar la monotonía de una vida vacía y la imposibilidad de todo intento

por liberarse de ella, conforma el eje sincrónico del texto, conjuntamente y en contrapunto con el tercer mito, el de Prometeo, el cual expresa el llamado a una lucha y a una liberación que acaban por resultar inalcanzables.

Pero mientras que el mito de Ulises proviene directamente del texto homérico –ostensiblemente presente en la novela y también fuera de ella, en sus referentes externos, como veremos más adelante–, los de Prometeo y Sísifo, expresión de la tensión independencia/dependencia, dilema del hombre moderno, que arranca con toda ilusión en el Romanticismo para arrojarse a las simas de la angustia en el Existencialismo, se articulan a través de sus interpretaciones por Shelley y por Camus.

En el caso de Shelley, esta hipotextualidad es marcada, y se explicita no sólo en el epígrafe que antecede al segundo capítulo,²⁰ sino que se tematiza por el protagonista, quien para ganarse la vida, había abandonado su condición de compositor cuando preparaba una obra basada en el *Prometheus Unbound* del poeta inglés,²¹ conflictiva situación sobre la que vuelve en distintas circunstancias, y que no sólo le hace citar con frecuencia la pieza dramática, sino que lo conduce a intentar retomarla cuando ha decidido recuperar su libertad al final del largo viaje. Pero se verá obligado a abandonarla nuevamente, por no tener el texto en esa aldea recién fundada en el rincón más alejado del mundo.²²

De *El mito de Sísifo*, publicado por Camus en 1942, no hay ninguna cita, ninguna alusión, pero es imposible pensar que en una novela que ostenta

múltiples y variadísimas referencias al Existencialismo,²³ la mera presencia de este nombre no remitiera a ese ensayo. Ello se hace aún más evidente si compartimos la lectura propuesta por Brunel para el *Sísifo* de Camus como “una posible figura del artista”,²⁴ y se acrecienta si comparamos el *Prometheus Unbound* de Shelley, con el “Prométhée aux Enfers” (1946) de Camus, pues mientras que aquel “expresa una confianza optimista en la trinidad romántica: perfectibilidad del hombre, ciencia y razón”, y su héroe “confía en una humanidad capaz de abrirse camino por sí misma hacia el bien y la justicia”,²⁵ este, situado “en el centro del dilema de la civilización moderna”,²⁶ está obligado a subordinar el arte a las técnicas, que es lo que le sucede al protagonista de *Los pasos perdidos*, quien debe regresar a la gran ciudad en búsqueda de los medios técnicos necesarios, imprescindibles para realizar su obra. Nuevo Orfeo, perderá el Edén recuperado al volver la vista atrás.²⁷

Mas en una “Nota” añadida a manera de epílogo a su libro, donde el autor identifica las locaciones de la novela y dice que los personajes secundarios apenas “son los [...] que encuentra todo viajero en el gran teatro de la selva”, se expone algo del mayor interés en lo que no creo que haya reparado la crítica:

En cuanto a Yannes –dice–, el minero griego que viajaba con el tomo de *La Odisea* por todo haber, baste decir que el autor no ha modificado su nombre, siquiera. Le faltó apuntar, solamente, que junto a *La Odisea*, admiraba sobre todas las cosas *La Anábasis* de Jenofonte.²⁸

Y esta aviesa referencia a la más famosa de las retiradas, en la última línea de la última página de este libro hecho de libros más que cualquier otro libro, nos indica que el fracaso de su protagonista ya estaba “escrito” no en el mito, sino en la historia.

En *El acoso*, novela contemporánea de *Los pasos perdidos*, publicada en 1956, el *tour de force* de su estructura musical –una sonata– y del encuadre de su tiempo narrado dentro del tiempo de ejecución de la sinfonía *Eroica*, tan obsesivamente exhibidos por Carpentier en sucesivos epitextos, no impiden percibir todo el *pathos* compositivo de la tragedia, la intensa confrontación del protagonista con su destino, sino que, por lo contrario, lo enfatizan.

El horaciano *leitmotiv* de la novela: *hoc erat in votis*, señala tanto hacia el ámbito universitario, uno de los escenarios del drama –puesto que un edificio de la Universidad de La Habana ostenta esta inscripción–, como hacia la *ananké* trágica del joven revolucionario convertido en traidor.

La *Electra* que se representa –drama dentro del drama– por el teatro universitario, junto a cuya escena pasa en su huida el protagonista, subraya esta atmósfera de tragedia:

Bramaron los altavoces en alterado diapason de Atridas, y bramó el coro una estrofa que detuvo al fugitivo a la orilla de una cuesta yerma, erizada de espinos: “Las imprecaciones se cumplen; vivos están los muertos acostados bajo tierra; las víctimas de ayer toman en represalia la sangre de sus asesinos...”²⁹

II

A partir de *El siglo de las luces*, publicada en 1962, hay cambios muy notables en la utilización que da Carpentier al mundo clásico, aunque este sigue desempeñando funciones muy relevantes y complejas que en esta novela serán múltiples y obligarán a un análisis más detenido. Así pues, antes de ocuparnos de la presencia y el sentido de la antigüedad clásica en *El siglo...* es necesario apuntar algunos de sus rasgos más notables, a los que ahora sólo voy a esbozar.

Para comenzar, debe recordarse que es la primera novela hispanoamericana donde se realiza una lectura de la historia europea desde una perspectiva latinoamericana al tiempo que se redimensiona, universalizándola, la historia de América y, en particular, la del Caribe.

Segundo, dicha “lectura desde otra perspectiva” equivale a la “mirada desde abajo” o la “lectura al revés” o, siguiendo la metáfora propuesta por Walter Benjamin en sus “Tesis sobre la filosofía de la historia”, al “cepillado a contrapelo” adoptado por los estudios poscoloniales. En el campo de la Historia, núcleo original de estos estudios que hoy se extienden a otros dominios, el objeto privilegiado de estas lecturas al revés lo constituyen las fuentes coloniales a partir de las cuales debe rescribirse la historia de los pueblos colonizados.³⁰ No creo haber sido demasiado osada al haber dicho que Carpentier practicó en *El siglo...* una especie de “lectura desde abajo” *avant la lettre*, y que a través de ella reinsertó en la Historia, por el camino de la ficción, a quienes consideró

sus verdaderos protagonistas: las gentes sin historia.

Y por último, que la más importante consecuencia de esta lectura al revés del desarrollo de la Revolución Francesa en el ámbito americano es la deconstrucción, la descalificación de la idea de que la historia latinoamericana es dependiente de la europea. Y esto lo hace Carpentier mediante la reincorporación estratégica del concepto de cimarronada.³¹ Así, el suizo Sieger, personaje que en ocasiones sirve de vocero al yo-carpenteriano, les dice a los franceses: “Todo lo que hizo la Revolución Francesa en América fue legalizar una Gran Cimarronada que no cesa desde el siglo XVI. Los negros no los esperaron a ustedes para proclamarse libres un número incalculable de veces”.³²

De acuerdo con todo lo anterior no es de extrañar que en *El siglo de las luces* los referentes clásicos contribuyan a la presentación de la paradójica acción de la Revolución Francesa en América, por una parte, subrayando las camaleónicas mudanzas de su personaje histórico protagónico: Víctor Hugues, antiguo panadero de Marsella, primero convertido en prometedor comerciante de Port-au-Prince y, sucesivamente devenido en representante en el Caribe de la Convención, el Directorio, el Consulado y el Imperio; y, por otra parte, develando —mediante la exhibición de su índole caricaturesca, carnavalizada— el carácter de farsa que asume en la retórica revolucionaria la apropiación de los grandes personajes antiguos, en especial de la república romana, de los tiranicidas, de los grandes oradores.

Es posible ilustrar, con algunos de los muchos ejemplos que ofrece la novela, el papel que desempeña la Antigüedad en la emblemática revolucionaria. Aún en París, dice Martínez Ballesteros a Esteban: “Hoy cualquier mequetrefe se cree hecho de la madera de los Gracos, Catón o Bruto”.³³ El narrador, en la nave en que viajan los protagonistas hacia las Antillas, acota: “Discutían los jefes y comisarios, en gran tremolina de sables, galones, bandas y escarapelas, largando tantas palabras gruesas como podía decir las un francés del Año II, después de haber invocado a Temístocles y Leónidas”.³⁴ Esteban, por su parte, testimonia acerca de las modificaciones y de la popularidad que adquieren las tragedias de tema clásico: “en el remozado *Británico* de la Comedia Francesa, Agripina era calificada de ‘ciudadana’”;³⁵ y en los textos que debía traducir en Bayona, descubre la impostura de este constante recurrir al mundo antiguo: “[...] la prosa amazotada de quien invocaba continuamente las sombras de los Tarquinos, de Catón y de Catilina, le parecía algo tan pasado de moda, tan falso, tan fuera de actualidad”.³⁶

En lo que respecta a las máscaras clásicas que con tanto placer asume Víctor Hugues, es bueno recordar que cuando aún los jóvenes protagonistas, que acababan de verlo por primera vez, no sabían pronunciar su nombre, ya conocían claramente sus disfraces. Dice el narrador, contando las incidencias de esta primera visita de Víctor: “Monsiur Jiug, evidentemente afecto a la Antigüedad, hizo de Mucio Scévola, de Cayo Graco, de Demóstenes —un Demóstenes prestamente identificado cuando se le vio salir al patio en busca de piedrecitas”.³⁷

La parábola vital de Víctor, su carrera “dramática”, sus juegos de disfraces, terminan, en lo que a la novela se refiere, con el episodio de la peste, de tan compleja urdimbre alusiva, de una intertextualidad y una interdiscursividad tan variadas, que quisiera detenerme brevísimamente en él, aunque sólo sea como ejemplo, para enumerar lo que allí confluye, desde *Los novios*, de Manzoni, y parte de su tradición, las fábulas de La Fontaine, el *Corán*, la *Biblia*, himnarios medievales, hasta, por supuesto, las crónicas, relatos, cartas de la campaña de Egipto y, por encima y por detrás, como telón y en todas partes, el gran lienzo de Gros: *Bonaparte visitando a los apestados de Jaffa*, en cuyo colorido, en cuya teatralidad, me parece ver inscrito a Victor Hugues. Y este “personaje” lo es aquí, en este pasaje, más que en cualquier otra parte de la novela. Él mismo lo sabe y dice:

En menos de diez años, creyendo maniobrar mi destino, fui llevado por los demás, por *esos* que siempre nos hacen y nos deshacen, aunque no los conozcamos siquiera, a mostrarme en tantos escenarios que ya no sé cuál me toca trabajar. He vestido tantos trajes que ya no sé cuál me corresponde.³⁸

Sofía, al verlo salir de donde el médico acababa de curar sus ojos con lascas de carne de ternera, fresca y sangrante, le dice cuál es el personaje que verdaderamente ha representado, al traicionar los ideales de la Revolución, de sus primeros jefes, de Robespierre: “Pareces un parricida de tragedia antigua”,³⁹ un Edipo, pues, al que ella ya no va a guiar.

Mas ese severo tratamiento de las referencias clásicas del que apenas acabamos de ver unos pocos ejemplos, se pone muy de relieve cuando analizamos el empleo de otras referencias clásicas en esta misma novela, pero en contextos ajenos al propiamente revolucionario.

Así, en los recuerdos de lo que decía el padre muerto, o en los proyectos de viajes o lecturas de los jóvenes, antes de la llegada de Víctor, las alusiones a temas y autores grecolatinos no implican ningún tipo de connotación, son meras referencias históricas, parte del mobiliario de la época. Cuando Esteban logra desligarse de la decepcionante farsa revolucionaria montada por Víctor y sale de Pointe-à-Pitre, también el mundo clásico adquiere otro sentido, sus viejas resonancias de aventuras y de libertad: “Ahora –acota el narrador– se iba hacia el mar, y más allá del mar, hacia el Océano inmenso de las odiseas y anábasis”.⁴⁰ Cuando llegado a Paramaribo comenta los amores de los grandes señores del lugar con sus esclavas, dice: “Grato papel era para el Amo actuar de Toro y de Cisne y de Lluvia de Oro”,⁴¹ con lo que el mito clásico recupera su riqueza fantasmagórica, regresa a su linaje, vuelve a ser patrimonio de todos, como piensa Sofía al meditar, acodada en la borda del *Arrow*, en torno al libro de mapas celestes que había quedado en su biblioteca de La Habana:

Por el nombre de las constelaciones remontábase el hombre al lenguaje de sus primeros mitos, permaneciéndole tan fiel que cuando aparecieron las gentes de Cristo, no hallaron cabida en un cielo totalmente habitado por gentes paganas. Las estrellas habían

sido dadas a Andrómeda y Perseo, a Hércules y Casiopea. Había títulos de propiedad suscritos a tenor de abo-lengo, que eran intransferibles a sim-ples pescadores del Lago Tiberiades...⁴²

Pero no sólo estarán presentes los auto-res antiguos en las ocasiones de felicidad, de plenitud. En momentos de angustiada rememoración, de penoso re-cuento, vienen también a la memoria, tra-yendo el sosiego de los dolores remotos. Así Esteban, el día de su regreso a La Habana, “comprendiendo que Ulises no se libraría, esa noche, de la obligación de narrar su Odisea, dijo [...] a Sofía: ‘Tráeme una botella del vino más corriente, y pon a refrescar otra para luego, porque el relato será largo’ ”.⁴³ En estas pala-bras, que son una paráfrasis de los pri-meros versos del libro II de la *Eneida*, que son una paráfrasis de otros versos de la rapsodia VII de la *Odisea*, que son un remedo de sabrá usted qué otros cantos de viejos aedas, hay todo un poderoso ho-menaje a una tradición solemne y al mis-mo tiempo viva.

Y como de una tradición viva se trata, el mundo antiguo comienza a andar tam-bién por otros vericuetos que para noso-tros resultan del mayor interés. Cuando Ogé, médico haitiano doctorado en Pa-rís, pero practicante de una medicina al-ternativa, es traído por Víctor Hugues para que ponga fin al memorable ataque de asma de Esteban, inicia de inmediato la búsqueda del origen de la crisis y pre-gunta qué hay detrás de la habitación donde se encuentra el enfermo:

Carlos recordó que ahí existía un an-gosto traspatio, muy húmedo, lleno

de muebles rotos y trastos inservibles, pasillo descubierto, separado de la calle por una estrecha verja cubierta de enredaderas, por el que nadie pa-saba desde hacía muchos años. El médico insistió en ser llevado allá. Después de dar un rodeo por el cuar-to de Remigio, que estaba fuera en busca de alguna pócima, abrieron una puerta chirriante, pintada de azul. Lo que pudo verse entonces fue muy sorprendente: sobre dos largos canteros paralelos crecían perejiles y retamas, ortiguillas, sensitivas y hierbas de traza silvestre, en torno a varias matas de reseda, esplendoro-samente florecidas. Como expuesto en altar, un busto de Sócrates, que Sofía recordaba haber visto alguna vez en el despacho de su padre, cuan-do niña, estaba colocado en un ni-cho, rodeado de extrañas ofrendas, semejantes a las que ciertas gentes hechiceras usaban en sus ensalmos: jícaras llenas de granos de maíz, pie-dras de azufre, caracoles, limaduras de hierro.⁴⁴

De inmediato se procede a la destruc-ción de todas esas plantas que hacían daño a Esteban, y cuando llega el sir-viente, enfurecido por lo que ha pasado, descubrimos que también por este ca-mino se ha producido un raro, un extra-ño sincretismo: Remigio, el esclavo negro, había identificado a Sócrates con Oggún, el orisha de los bosques y del saber, y como tal lo honraba.⁴⁵

Llegados aquí, podemos concluir parcial-mente que si en *Los pasos perdidos* la presencia del ángel de las maracas,⁴⁶ imagen que encuentra el protagonista en una iglesia de empaque medieval situada

en los pródromos de la selva, al ser una transgresión del modelo de concierto de ángeles tradicional, con todos sus instrumentos europeos, puede ser leída como muestra de lo real maravilloso americano –la poética que Carpentier formulara a fines de los 40–, como una evidencia de la yuxtaposición, simultaneidad y coexistencia de culturas, tiempos y espacios distintos en la América Latina; en la identificación de Sócrates con Oggún que acabamos de ver, me parece asistir a una ilustración del concepto de transculturación tal como lo concibiera Fernando Ortiz, amigo y maestro de Carpentier. Por otra parte, podría añadirse que lo que en el primer caso se presenta como una formulación o una interpretación mecánica –hemos hablado de yuxtaposición, coexistencia, simultaneidad– de las relaciones de Europa y América, en el segundo se presenta como una formulación dinámica y mutuamente fecundante de las relaciones de ambos continentes. Y, por último, en lo que concierne específicamente a nuestro análisis, puede leerse este pasaje como una especie de contradiscurso etnocultural en relación con la utilización dada al código clásico por el discurso político de la Revolución Francesa, que posteriormente se expandirá en toda la novela de acuerdo con la lectura que propusimos al principio: la recuperación estratégica del concepto de cimarronada.

III

Arribamos, por último, a un tercer momento de la relación de Carpentier con el mundo clásico: el de las desacralizadoras lecturas que hacen algunos de sus personajes de los textos literarios

que a partir de temas, héroes o motivos de la cultura grecolatina, escribieron autores europeos de distintas épocas y linajes. Se trata de dos ejemplos empleados por el novelista con similares objetivos, pero procedimientos bien distintos: uno de *El recurso del método* y otro de *Concierto barroco*, textos con los que se abre un nuevo ciclo en su narrativa, donde el humor alcanza una singular dimensión y la textura literaria, siempre densa, ostenta un dialogismo más evidente, en muchos casos marcadamente polémico o irónicamente paródico.

En *El recurso...* (1974), el personaje protagónico, un déspota ilustrado, gusta de presumir de su cultura, pero los europeos no le perdonan su rastacuerismo, por lo que decide vengarse de ellos golpeándolos donde más les duele: en sus glorias y en su conocimiento; y así, el día de la inauguración del Capitolio Nacional, lee ante todo el cuerpo diplomático largos pasajes de la *Plegaria sobre la Acrópolis*, de Ernest Renan, como si se tratara de un discurso propio. Ante el pompierismo desafiado del texto, embajadores, ministros, consejeros, secretarios y cónsules difícilmente pueden reprimir la risa, y este es el momento que espera el orador para informarles que lo leído no se debía a su pluma, sino a la de Renan.⁴⁷

En *Concierto barroco* (1974), noveleta contemporánea y en cierta medida complementaria de *El recurso del método*, son muy frecuentes sus referencias y críticas a la utilización dada por la música y la literatura europeas a la cultura de la Antigüedad. Pero en el ejemplo en que vamos a detenernos, la burla apunta a un autor muchísimo más importante

que Renan, y se destina fundamentalmente a poner de relieve el tratamiento dado por Vivaldi al tema de la Conquista de México y, en segundo lugar, a reforzar la confrontación entre Europa y América Latina que, en el campo de los temas artísticos y literarios, se ha venido desarrollando a lo largo del sexto capítulo.

Con un gracioso juego de espejos el preste Antonio censura en Shakespeare lo mismo que es incapaz de ver en su ópera *Montezuma*. Leamos la sinopsis de *Titus Andronicus* ofrecida por el monje pelirrojo:

[...] la hija de un general romano a quien arrancan la lengua y cortan las dos manos después de violarla, acabando todo con un banquete donde el padre ofendido, manco a seguidas de un hachazo dado por el amante de su mujer, disfrazado de cocinero, hace comer a una Reina de Godos un pastel relleno con la carne de sus dos hijos –sangrados poco antes, como cochinos en vísperas de boda aldeana...⁴⁸

La recepción, también aquí, resulta de gran interés:

“¡Qué asco!” –exclamó el sajón [Haendel]–. “Y lo peor es que en el pastel se había usado la carne de las caras –narices, orejas y garganta– como recomiendan los tratados de artes cisorias que se haga con las piezas de fina venatería...” [dijo Vivaldi] –“¿Y eso comió una Reina de Godos?” –preguntó [el negro] Filomeno, intencionado– “Como me estoy comiendo esta ensaimada”

–dijo [el preste] Antonio, mordiendo la que acababa de sacar –una más– de la cesta de las monjitas. –“¡Y hay quien dice que esas son costumbres de negros!” –pen[só] el negro [...]⁴⁹

Como decíamos al comienzo de esta sección, si bien son similares los objetivos de esos dos largos pasajes de *El recurso del método* y de *Concierto barroco*, los procedimientos empleados, aunque parecidos en un aspecto sumamente importante: el gran espacio que se concede en ambos a la recepción de los “textos”, del material literario reportado, sin embargo difieren mucho en los modos de presentación de este material.

En el primer caso, en *El recurso...*, encontramos una larga cita textual *sui generis*, pues no se presenta como tal ni aparece marcada –entrecomillada o en cursiva–, y se utiliza para jugar aviesamente con el horizonte de expectativas de los receptores, lo que se explica dada la gran carga irónica con la cual el autor debe suplir la imposibilidad de identificarse con su personaje protagónico, el dictador ilustrado, quien, sin embargo, en muchas ocasiones fragua y vehicula la burla y la crítica carpenterianas. En *Concierto barroco* se trata de una síntesis que sobredimensiona aspectos del significado de una obra y pasa por alto todo lo relativo al significante, pues se pretende deconstruir el ideograma de civilización y barbarie mediante la confrontación de las reacciones del compositor veneciano y el negro cubano.

Pero lo más importante es descubrir la estructura profunda, la matriz de estas ideas que para mí se relacionan con

dos aspectos, uno sincrónico y otro diacrónico, que atrajeron mucho a Carpentier y estuvieron presentes en distintos registros de su quehacer ensayístico. Por una parte, la especial situación del intelectual latinoamericano en relación con el europeo, se expresa simplemente en el hecho de que mientras este piensa que sólo debe o tiene que conocer su cultura, aquel está obligado a conocer la propia y la europea. Y, por otra parte, y para eso le es muy importante el papel que como punto de referencia y como centro adquiere en sus textos el mundo clásico, el carácter periférico que en su momento y en relación con aquel también tuvieron las naciones europeas que posteriormente se constituyeron a su vez en puntos de referencia y en centros para la nueva periferia: la América Latina.

Deconstruir esta concepción de falsa dependencia, esta relación presuntamente estática de centro y periferia, y rescatar la naturaleza transcultural y heterogénea del arte, la literatura y el pensamiento de las nuevas configuraciones socioculturales que son los pueblos emergentes de la Conquista y la Colonización de América,⁵⁰ fue uno de los objetivos de la narrativa y también de la ensayística de Alejo Carpentier, expresado con gran humor y, por supuesto, con mucha ironía por su Primer Magistrado de *El recurso del método*, el cual, enfrentado coyunturalmente al racismo pangermánico de comienzos de siglo, descubre que en la latinidad puede encontrar su divisa:

Al fin y al cabo, “latinidad” no significa pureza de raza ni limpieza de sangre —como solía decirse en desusados

términos de Santo Oficio. Todas las razas del mundo antiguo se habían malaxado en la prodigiosa cuenca mediterránea, madre de nuestra cultura. Tremenda cama redonda había sido aquella, de romano con egipcia, de troyano con cartaginesa, de helena famosa con gente de color quebrado. Varias tetas había tenido la Loba de Rómulo y Remo [...] para cuanto cholo o zamba se colgara de ellas. Decir *Latinidad* era decir mestizaje, y todos éramos mestizos en la América Latina; todos teníamos de negros o de indios, de fenicios o de moros, de gaditanos o de celtíberos [...] ¡Mestizos éramos y a mucha honra!⁵¹

IV

Una buena conclusión, bastante carpenteriana, sería marcar aquí un *da capo*, y empezar de nuevo. Porque todo lo que se ha dicho y se ha hecho, podría volverse a decir y a hacer con otros textos: con “Semejante a la noche” y *El reino de este mundo*; con “Los advertidos”, con *El arpa y la sombra* y *La consagración de la primavera*... En la *Ilíada*, que sirve de tema, lema y título a “Semejante a la noche”, relato donde se juntan soldados de Grecia, de España, de Francia, de los Estados Unidos; en la recepción por parte de los esclavos haitianos de *El reino de este mundo* de la *Fedra* de Mlle. Floridor, que es la de Racine, que es la de Séneca, que fue la de Eurípides; en Deucalión y sus hermanos indios, judíos, chinos, egipcios del diluvio universal en “Los advertidos”; en la *Medea* del trágico latino que anuncia nuestras nuevas tierras; en *El arpa y la sombra*; en los himnos de Prudencio de *La consagración de la primavera*;

en muchas páginas tan memorables como las que hemos glosado, está la grande, la profunda, la bien vivida cultura clásica de Alejo Carpentier, sabio “traductor” de América.

Pero también en estos textos, como en los que revisamos antes, se expresa una concepción mucho más ecuménica de la cultura, que trasciende la unicidad, el monologismo de un canon eurocentrista y excluyente, y la concibe como botín y patrimonio universales.

Por eso tienen en parte razón quienes afirman que en la obra de Carpentier hay más referencias al resto del mundo que a la América Latina, vasta fracción de todo un Continente, en la que, casi sin excepción, se han volcado todos los pueblos del planeta.

Por eso también en gran medida los destinatarios implícitos de Carpentier son europeos a los que, sin embargo, no se dirige para halagarlos ni complacerlos, sino para interpelarlos, para recordarles su responsabilidad en relación con el Nuevo Mundo, hechura –o malhechura– del Viejo, y para subrayar la arrogante ignorancia de quienes, como algunos grandes nombres entre los estudiosos de la tradición clásica, no recogen en sus eruditos, pero muengos trabajos, la espléndida cosecha de la que sigue siendo para muchos nuestra *Terra Incognita*.

NOTAS

¹ Alegría, Fernando. Alejo Carpentier: En: *Homenaje a Alejo Carpentier*. Nueva York : Las Americas Publishing, 1970. pp. 36-69.

Verdevoye, P. Las novelas de Alejo Carpentier. *Revista Iberoamericana* (Pittsburg) 48(118-119):329; 1982.

² Giovannini, Arno. *Entre culturas. Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*. Berna : Peter Lang, 1991. p. 164.

³ Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres-Nueva York : Routledge, 1992. p. 196.

La traducción es mía.

⁴ Carpentier, Alejo. América ante la joven literatura europea. En su: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México : Editorial Siglo XXI, 1981. p. 57.

⁵ _____. El momento musical latinoamericano. *Unión* (México) (2):56; 1991.

⁶ Campuzano, Luisa. Relaciones/revoluciones de Europa y América. En: *América/Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos*. México : UAM-I, 1993. pp. 144-151.

⁷ Martí, José. Nuestra América. En su: *Obras escogidas*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1992. t. 2, pp. 482-483.

⁸ Boitani, Piero. *The Shadow of Ulises. Figures of a Myth*. Nueva York : Oxford University Press, 1994. pp. vii-viii.

⁹ Steiner, George. *Antígones*. Londres : Oxford University Press, 1984. p. 1.

¹⁰ Lezama Lima, José. Julián del Casal. En su: *Confluencias*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1988. p. 184.

¹¹ González Echevarría, Roberto. *El peregrino en su patria*. México : UNAM, 1993. pp. 203-204, 208.

¹² Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos* / ed. de Roberto González Echevarría. Madrid : Cátedra, 1985. p. 247.

¹³ *Ibidem*, p. 194.

¹⁴ *Ibidem*, p. 328.

¹⁵ *Ibidem*, p. 251.

¹⁶ *Ibidem*, p. 215.

¹⁷ *Ibidem*, p. 200.

¹⁸ _____. *Razón de ser*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1984.

¹⁹ *Op. cit.* (10). pp. 73, 99, 330.

²⁰ *Ibidem*, p. 103.

- ²¹ *Ibíd.*, pp. 77, 83.
- ²² *Ibíd.*, pp. 276-277.
- ²³ *Op. cit.* (9). p. 207.
- ²⁴ Brunel, Pierre. “Prometeu” y “Sísifo”. En: *Diccionario de mitos literarios*. Brasilia-Río de Janeiro : Editora UnB-José Olympio, 1997. pp. 784-793, 840-846.
- ²⁵ *Ibíd.*, p. 792.
- ²⁶ *Ídem.*
- ²⁷ Morell, Hortensia R. De *Los pasos perdidos* a *La consagración de la primavera* a través de Orfeo. *Hispanic Journal* (Estados Unidos) 7(2):106; 1986.
- ²⁸ *Op. cit.* (10). p. 332.
- ²⁹ Carpentier, Alejo. *El acoso*. La Habana : Instituto Cubano del Libro, 1969. p. 76.
- ³⁰ Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, ed. *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres y Nueva York : Routledge, 1995.
- ³¹ Chevigny, Bell G. Historia e imaginación en “El camino de Santiago”. *Imán. Anuario* (La Habana) 3:181; 1986.
- ³² Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. La Habana : Ediciones R, 1963. p. 276.
- ³³ *Ibíd.*, p. 133.
- ³⁴ *Ibíd.*, p. 156.
- ³⁵ *Ibíd.*, p.147.
- ³⁶ *Ibíd.*, pp. 189-190.
- ³⁷ *Ibíd.*, p. 45.
- ³⁸ *Ibíd.*, p. 398.
- ³⁹ *Ibíd.*, p. 399.
- ⁴⁰ *Ibíd.*, p. 208.
- ⁴¹ *Ibíd.*, p. 287.
- ⁴² *Ibíd.*, p. 358.
- ⁴³ *Ibíd.*, p. 309.
- ⁴⁴ *Ibíd.*, p. 54.
- ⁴⁵ *Ibíd.*, p. 55.
- ⁴⁶ *Op. cit.* (10). pp. 179, 183.
- ⁴⁷ Carpentier, Alejo. *El recurso del método*. México : Editorial Siglo XXI, 1974. pp. 171-174.
- ⁴⁸ *Concierto barroco*. México : Editorial Siglo XXI, 1974. p. 52.
- ⁴⁹ *Ídem.*
- ⁵⁰ Ribeiro, Darcy. *Las Américas y la civilización*. La Habana : Casa de las Américas, 1992.
- ⁵¹ *Op. cit.* (44). p. 126.



Cuenta Enrique, uno de los protagonistas de *La consagración de la primavera*, novela publicada por Alejo Carpentier en 1978, cómo el grupo de jóvenes estudiantes para el cual él había devenido renovado Ulises –al volver a la universidad habanera después de su experiencia en la Europa de los años precedentes al estallido de la Segunda Guerra Mundial, en la Guerra Civil Española–, se vio forzado a ceder su puesto en el patio universitario “de los laureles” ante los entusiastas esfuerzos de quienes se preparaban para hacer resonar los claustros académicos con los versos de una tragedia griega: “Y era maravilla ver a los personajes de Esquilo entre columnas clásicas con fondo de palmeras, bajo un lento vuelo de auras tiñosas acaso atraídas por los cadáveres de la tragedia, rodeados de carpinteros negros que acababan de armar, a sierra y martillo, los elementos complementarios del decorado, mientras sonaban desgarrados lamentos en torno de Polinice insepulto”.¹

Esta descripción, en la cual la propuesta carpenteriana sobre lo real maravilloso parece evidente, no hace más que trasponer al plano literario recuerdos vividos de la etapa en el escritor, recién llegado de Europa, mientras colaboraba

Carpentier, el teatro griego y la recepción de los textos clásicos

**Elina Miranda
Cancela**

Profesora de la Universidad de La Habana

en los esfuerzos del también recién estrenado Teatro Universitario, encabezado por el director austriaco Ludwig Schajowicz, quien se afanaba en el montaje y presentación de tragedias griegas, entre otras obras del repertorio universal.

De esta época también ofrece testimonio Carpentier en uno de los documentales –conferencias filmadas

por el ICAIC, bajo la dirección de Héctor Veitía en 1973–, al revelar en el cortometraje subtítulo *Sobre su novelística*, cómo la idea de la novela *El acoso*, publicada en 1956, se remitía al momento cuando, desde su cabina de sonido, presenciaba la puesta en escena de *Las coéforas*, entre las columnas neoclásicas de los edificios de la colina universitaria. Refiere en el texto, compilado años más tarde en un libro, que precisamente al llegar el punto de la muerte de Clitemnestra, se sintieron unos disparos: alguien, perseguido por la policía, era abatido “en plena función detrás del público, es decir, en plena tragedia griega, superponiendo una tragedia real y verdadera a la tragedia griega”.²

Pero si en *El acoso* traspone esta acción a una sala de concierto, tampoco prescinde de hacer patente el punto de partida, pues como el mismo autor refiere

en una entrevista, quizás un poco más explícita que el testimonio ofrecido en la conferencia: “Hay un capítulo en *El acoso*, en que, cuando el acosado es perseguido, que ya va a ir a la sala de conciertos, oye que se está representando una tragedia griega en la Universidad”.³ Y en efecto, aunque la reminiscencia es breve, apenas una parrafada, la imagen de las columnas, los cientos de espectadores, los estudiantes “vestidos de Mensajeros, de Guardas y de Héroes”,⁴ la representación trágica, contiene en embrión las páginas que en *La consagración...* dedicará a la resonancia en los protagonistas del quehacer dramático en la académica colonia habanera.

Este fructífero vínculo en escena de los *Siete contra Tebas*, la tragedia de Esquilo a la que se hace referencia en *La consagración de la primavera*, no pasa de ser una licencia poética, pues nunca esta obra estuvo en el repertorio de Teatro Universitario y su selección posiblemente obedezca al necesario engarce con el tiempo propio de la novela, en tanto el texto de la *Antígona* no ofrecía la correspondencia requerida a los efectos del escritor; la otra obra mencionada en el capítulo en cuestión, la *Ifigenia en Taurida*, de Goethe, constituyó, junto con *Las coéforas* de Esquilo, el segundo programa teatral presentado por Schajowicz, el 4 de diciembre del propio año, en el cual fungió como asesor musical Alejo Carpentier, tal como consta en el pequeño folleto de presentación preparado para la ocasión.

Este último dato a su vez confirma la fiabilidad de los recuerdos de Carpentier, al menos en cuanto a la obra misma en cuya

representación él directamente colaborara, aunque por el paso del tiempo se desdibuje la precisión de otros, como el año exacto de la presentación o la nacionalidad del director, y se disipa la duda expuesta por Salvador Arias, llevado por el entusiasmo, al recuperar los textos prácticamente perdidos que el escritor publicara en el periódico *Tiempo Nuevo* y en el semanario *Tiempo*, después de su regreso a Cuba en 1939,⁵ sobre si el hecho que inspiró *El acoso* ocurrió en la representación de *Antígona* y no de *Las coéforas*, como evocara Carpentier en su conferencia cinematográfica:

Y uno de los primeros espectáculos que montó Tchaiovitch [sic] fue la tragedia *Las coéforas*, de Esquilo. Lo representó en la Plaza Cadenas, usando la gran columnata de fondo como escenario, y yo era el encargado de la sincronización musical del espectáculo. Me habían construido una caseta de sonido, unos altoparlantes, había sincronizado música de Darius Milhaud, principalmente, con la acción de la tragedia de Esquilo, y había al final incluso una imprecación que tenía que caer por altoparlantes desde lo alto de las columnas.⁶

En efecto, el propio Schajowicz, al evocar muchos años después, en el prólogo de uno de sus libros, su experiencia habanera, menciona a Carpentier como un animoso y entusiasta colaborador:

Gratos recuerdos guardo de aquel tiempo, como el de la muy inteligente crítica de Alejo Carpentier que, junto a Gonzalo de Quesada y Ángel Lázaro, me alentaron mucho en mi empeño

de exponer a un público universitario la tragedia griega, así como otras grandes obras de la dramaturgia europea [...] Especialmente Carpentier me ayudó entonces eligiendo la música grabada para *Las coéforas*, y estimulando a los “grandes” de la creación musical en La Habana –Ardévol, Gramatges, Julián Orbón– a colaborar en este intento mío de representar los clásicos en Cuba.⁷



Valdés-Rodríguez y Luis Amado Blanco, como consigna Rine Leal.⁸

La Cueva, a pesar de sus buenas intenciones, fracasó; pero las inquietudes se mantenían latentes. La conjunción de estas con un buen director como Schajowicz, fue fundamental para la creación y arraigo de Teatro Universitario,

cuyos orígenes describe Luis A. Baralt:

El Teatro Universitario surgió como siempre ocurre, por generación espontánea y de abajo a arriba. En 1941 un grupo de estudiantes entusiastas de diversas facultades quisieron “hacer teatro”. Tocaron a mi puerta encabezados por Luisita Caballero. Yo, cansado y un tanto desilusionado por la experiencia de La Cueva, no quise asumir la ímproba tarea y la responsabilidad, sin asegurarme previamente de una cooperación eficaz. Ludwig Schajowicz, compañero a la sazón en otra empresa análoga –la A.D.A.D.–, alumno en Viena de Max Reinhardt y hombre de gran cultura y talento, tuvo más coraje –no más fe– que yo. Bajo su inteligente dirección empezó el grupo a laborar.⁹

Schajowicz llegó a Cuba en 1938, impelido, como tantos otros que por entonces arrostran el exilio en tierras de América, por los tristes acontecimientos que agitaban a Europa. Con un doctorado en Filosofía de la Universidad de Viena, estudiante de psicología con Karl Bühler y de arte dramático y dirección con Max Reinhardt, había dirigido la compañía Theatre Bleu y la Dramaturgisches Büro. Por ello no es de extrañar que a su llegada a La Habana rápidamente trabe contacto con aquellos intelectuales cubanos que en 1936 habían intentado llenar el vacío teatral, ahondado por la contracción económica y el machadato, con la fundación de La Cueva y, posteriormente, de la Academia de Artes Dramáticas, nacida en 1940 y que contó entre sus iniciadores a Alejo Carpentier, José Manuel

En estas circunstancias podemos entender mejor el regocijo de Alejo Carpentier ante una puesta de seriedad profesional y cuyo éxito permitió la fundación de Teatro Universitario como empresa durable. Mas los aciertos no

hacen perder perspectiva crítica al escritor, sino que fraguan la base, no tanto para el enjuiciamiento de la representación, sino para exponer su propuesta dramaturgica con vistas a una recepción contemporánea de la tragedia clásica; por otra parte, quizás mucho más cercana al modo de representación original, puesto que si aún hoy en día, acostumbrados a la blancura de los mármoles, nos resulta difícil imaginar los frisos y metopas del Partenón pintados de vivos colores, rojos y azules, cómo hemos de aceptar sin cuestionamiento el estatismo y la serenidad apolíneas en la representación, un siglo después de que Federico Nietzsche develara la cara dionisiaca de la tragedia.

El “amplio reportaje crítico”, como lo califica Salvador Arias,¹⁰ que Carpentier publica en el semanario *Tiempo* sobre la puesta en escena de la *Antígona* de Sófocles en la Universidad, comienza con la satisfacción expresa no sólo ante el espectáculo brindado, sino por el papel asumido por la institución, para inmediatamente recrear la acción dramática que tenía lugar en el pórtico neoclásico del edificio Felipe Poey, interrumpida únicamente por la voz del director: “Nervioso, siempre descontento, corriendo de los reflectores a los artistas, del maquillador a la orquesta, Ludwig Schajowicz iba ensamblando con lentitud y seguridad los detalles arquitectónicos del monumento trágico de Sófocles...”¹¹

Esta reconstrucción del ensayo teatral sirve de preámbulo y presentación para someter a juicio la puesta, aunque siempre advirtiendo que es precisamente la calidad alcanzada la que permite la crítica sin indulgencia, en la medida que

su carácter de *verdadero espectáculo*, subrayado con mayúsculas por el autor, da pie a la reflexión y a cuestionarse problemas estéticos. Fue sin duda este reconocimiento y el respeto mostrado por el modo en que Schajowicz plasmó la tragedia, con el que en todo momento muestra Carpentier su desacuerdo, y ello le granjeó, a su vez, la complacencia del director quien más de cuarenta años después evoca la *muy inteligente crítica* del escritor como el mejor homenaje a sus esfuerzos de entonces.

En primer lugar repara Carpentier en la traducción, quizás el único aspecto del cual Schajowicz no era responsable. Indudablemente la selección de la versión del doctor Juan Miguel Dihigo, que por entonces frisaba los setenta y cinco años de edad, era un homenaje a la obra de este profesor al que tanto debe la enseñanza humanística en Cuba, y que con su entusiasmo habitual apoyara el proyecto dramático, pero a quien, obviamente, no se le podía pedir una traducción acorde con los nuevos postulados que sobre este arte se iban imponiendo. No hay que olvidar que cada época requiere versiones adecuadas con los tiempos que corren, mucho más ante la inmediatez implícita en el hecho teatral.

Ciertamente, al igual que ha ido haciendo constar al referirse a la actuación, por ejemplo, lo que interesa a Carpentier es hacer notar cómo ante cierta retórica que se ha generado en el manejo de los clásicos, se impone una ruptura con tales anquilosamientos para propiciar una recepción adecuada del verdadero valor del texto. Siente que la

traducción, seria y rigurosa, sin embargo no ayuda a poner de relieve “el contenido humano de los conflictos”,¹² lastrada por la rigidez declamatoria.

Ese mismo estatismo es lo que censura a la concepción de la puesta en escena del director austríaco, comparable con una columna blanca. Esta inmovilidad, aceptable, según Carpentier, si fuera un recurso usado en la primera parte para luego subrayar el momento en que se desatan los conflictos, no debe ser la tónica de representación de la tragedia griega, en tanto esta encierra pasiones intensas generadoras de violencia, luchas fratricidas, horribles abismos del ser humano, problemas vitales, que deben representarse *con las entrañas*. De ahí que estime que el coro, para concretar su manera de aprehender la tragedia, “debe estremecerse de horror, rodar a lo largo de los peldaños, moverse, como se movería la masa que realmente representa”.¹³

Está consciente de las distintas interpretaciones posibles: “Porque si bien puede concebirse una Antígona desorbitada, ardiendo en el fuego sagrado del odio y del anhelo de venganza, también puede verse a la hija de Yocasta como mujer de un temple de acero, cegada por el amor fraternal hasta el punto de inmortalarse por cumplir con su deber hasta el final”.¹⁴ Frente al camino, de gran acierto plástico pero de serenidad apolínea, elegido por Schajowicz y que este, innovador también en muchos aspectos y sustentador de una nueva lectura de los clásicos, basada en un dinamismo interno, defiende apoyándose en argumentos dignos de consideración,¹⁵ Carpentier opone su propia lectura y concepto del

modo en que se han de enfocar los textos clásicos; concepto que, por cierto, de una forma u otra propugnaba ya cuando, muy joven aún, comienza a publicar sus primeros trabajos periodísticos.

En 1992, con dieciocho años y sólo uno después de haber matriculado arquitectura en la Universidad, estudios que, por demás, pronto abandona, comienza Carpentier a publicar una serie de comentarios sobre libros, en la sección Obras Famosas, del periódico habanero *La Discusión*, iniciada precisamente por él. Entre el 23 de noviembre de ese año y el 16 de abril del siguiente, publica con cierta regularidad sus comentarios, a los cuales habrá que agregar uno más en el mes de julio. El tercero de los artículos, publicado el 10 de diciembre, está dedicado a *Las ranas*, de Aristófanes, y lo encabeza, a manera de exergo, con el cuestionamiento de Anatole France: “¿Crees que hay mucha libertad en las aprobaciones que damos a los clásicos griegos y latinos?”, pregunta que inmediatamente nos impone sobre el interés que subyace en la selección del joven Carpentier.

Tal como se rebela casi veinte años después contra la visión retórica que cubre e impide la verdadera intelección y disfrute de la tragedia clásica, en sus inicios como crítico siente la necesidad de un replanteo del prejuicio cultural que impide censurar o polemizar alrededor de un texto considerado canónico, puesto que nadie se atreve a desafiar el llamado fallo de la posteridad, sin tener en cuenta que esta es “una reunión de seres humanos sujetos a los mismos errores, a las mismas ideas preconcebidas”,¹⁶ al tiempo que se proclama una admiración

más por imitación que verdaderamente sentida.

En lugar de esta aceptación acrítica, propone el escritor que las obras clásicas sean analizadas con una actitud tan rigurosa como la que mantenemos ante una obra contemporánea. Para Carpentier “cuando se ha tenido en cuenta la época en que fueron escritas, las múltiples ideas que pudieron actuar sobre la mente de sus autores, las malas influencias estéticas de un siglo, deberían de criticarse, no con la intención de hallarlo todo mal [...] pero ya con el rigor con que analizaríamos un libro de Pío Baroja o D’Annunzio”.¹⁷

Para ilustrar sus palabras se refiere a *Aves*, la comedia de Aristófanes que el llamado “fallo de la posteridad” ha consagrado como la mejor obra de este autor por ser la más teatral, lo cual para Carpentier es una gran equivocación. Y no le falta razón cuando asiente que “Aristófanes no es nunca teatral ni puede serlo”, si entendemos el término en el sentido que tradicionalmente se le ha conferido.

En efecto, la comedia aristofanesca sufrió por siglos la incompreensión más absoluta de todos aquellos que la juzgaban a partir de un concepto teatral que supone una acción coherentemente desarrollada. Sólo los estudios realizados en los últimos decenios de este siglo, han mostrado que las obras cómicas del siglo v ateniense más se asemejan a la moderna revista musical que a nuestra idea de comedia, y en gran medida las piezas del comediógrafo ateniense, se han reivindicado a la luz de las actuales tendencias imperantes en cuanto al es-

pectáculo teatral se refiere. Por ello resulta muy interesante que en 1922 Carpentier advirtiera que a las obras de Aristófanes no se les podía aplicar para su enjuiciamiento la observancia de los cánones dramáticos establecidos, sino que su propuesta era buscar “los rasgos que pintan la vida e ideas de los contemporáneos de sus autores”. Bajo este punto de vista *Las ranas* le resulta interesantísima.

Reseña brevemente el argumento y elige pasajes que ponen de manifiesto características que el autor desea resaltar en la medida que a él mismo lo atraen y despiertan su entusiasmo, como: lo *extrañamente irrespetuosa* que se muestra la comedia con su público o los *contrastos curiosos* que se establecen, pues unas veces ridiculiza hasta a los dioses, mientras que en otras pretende moralizar a sus conciudadanos y les censura sus costumbres políticas. Pero evidentemente es el debate poético entre Esquilo y Eurípides, que centra la obra, el foco de atención. Destaca el carácter de sátira consustancial a toda la obra; reconoce que junto a *groserías imperdonables*, hay momentos de gran finura; para terminar subrayando la risa franca y estrepitosa que la comedia provoca.

Carpentier, como Aristófanes, siempre tiene presente a su público y el efecto que desea provocar en este, a fin de que se sienta estimulado a la lectura a partir de los presupuestos que el escritor considera necesarios para su disfrute y su efectividad cultural. Por ello concluye: “el que lea a Aristófanes, no debe buscar virtuosidades teatrales, y si no tiene idea preconcebida de admirarlo porque

era griego, gozará deliciosamente viendo en sus obras las preocupaciones diarias y las costumbres corrientes del pueblo más intensamente artista que haya existido”.¹⁸

A diferencia de muchos comentarios que actualmente se publican en la prensa, en los cuales el objetivo de incitar a la lectura se pierde en medio de una parafernalia técnica y de los alardes críticos del autor, Carpentier en los comentarios de *La Discusión* nos ofrece una buena muestra de cómo ha de hacerse la reseña que procura acercar al lector a la obra literaria, sin dejar a un lado señalamientos y criterios para su acertada valoración.

En los otros dos comentarios que dedica a textos de la antigüedad grecolatina: *El satiricón*, de Petronio, y los *Epigramas*, de Marcial, ya no insistirá de manera explícita en la actitud a seguir frente a los clásicos, pero esta subyace implícita a la hora de abordar el texto. En el referido al *Satiricón*, publicado el 2 de enero de 1923, recrea el ambiente que se vivía en Roma en los tiempos de Nerón, cuando Petronio era considerado el árbitro de la elegancia. Refiere los datos conocidos sobre su vida, para finalmente destacar, como su mayor acierto, el que escribió “la única novela de costumbres que poseen las literaturas antiguas”.¹⁹ De nuevo la observación de la vida y las ideas en un ambiente determinado, junto a la ironía y la sonrisa elegante, se resalta como mérito principal y factor decisivo en su vigencia.



Siguiendo un patrón semejante al empleado en relación con *Las ranas*, destaca tres pasajes notorios, deteniéndose en el concerniente a la matrona de Efeso, expuesto a manera de narración abreviada, de modo que el lector pueda apreciar por sí mismo los valores resaltados y que avalan su conclusión:

Todo el *Satiricón* está escrito con habilidad y ligereza, en un lenguaje depurado y flexible; ni por un momento Petronio incurre en faltas de gusto o torpezas. Es inmoral, porque el medio de observación lo era: refleja las costumbres como un novelista consciente. Pero lo que hace las delicias de su obra, es sobre todo su personalidad; manera de juzgar el tiempo extraño en que vivía.

Por su parte, en el comentario a los *Epigramas* de Marcial, luego de introducirnos en la personalidad y ambiente en que vivió el poeta, destaca en primer lugar que se ha exagerado la importancia de estos poemas en la literatura latina; pero de nuevo resalta cómo ha sido la capacidad de observación la cualidad que les ha permitido trascender. Son precisamente los cuadritos animados y pintorescos de la vida romana los que resultan más atractivos para el autor, pues si bien conviene, después de brindar distintos ejemplos, en que los epigramas *son interesantes por momentos*,²⁰ el espíritu que proyecta

Marcial en su obra, *antipático* y de *adulador servil*, le resulta bastante repelente, a diferencia de lo que le sucedía con la personalidad de Petronio. Se cumple, pues, su precepto de que con los autores clásicos, una vez que se han tenido en cuenta sus circunstancias y condicionamiento epocal, debe juzgárseles con el mismo rigor que a un contemporáneo.

Lo acendrado de este enfoque, se demuestra aún más claramente, si fuera posible, cuando se refiere a un poema como la *Canción de Rolando*, obra siempre citada entre los monumentos épicos del medioevo, a la cual censura acremente su longitud, el falseamiento de los hechos históricos, las costumbres mal observadas y la cansona procesión de prodigios; defectos que le hacen preferir como literatura medieval diez veces más “al populachero y regocijado ‘Romance del Zorro’ –uno de los abuelos de las fábulas de Lafontaine– a la interminable y pesada ‘Canción de Rolando’.”²¹

Esta visión desacralizadora que procura el disfrute de la obra gracias a sus cualidades de buena literatura a la vez que patentiza el justo aprecio y sincera admiración que por sí misma suscita y no porque se le catalogue de clásica, no sólo evidencia la madurez crítica de Carpentier a los dieciocho años, sino que demuestran cómo los juicios emitidos en 1941 sobre la puesta en escena de la *Antígona*, de Sófocles, no están motivadas por el conocimiento de recientes experiencias europeas que menciona en su artículo, como las más de seiscientas exitosas representaciones de *Las aves* en París o los aportes de Cocteau o de Gide, sino que se cimientan en convicciones ya sustentadas desde los años 20 en la

prensa habanera, me imagino que para sorpresa de unos cuantos lectores de París o los de *La Discusión*, puesto que el propio Carpentier ya en 1958, diecisiete años después de la fundación de Teatro Universitario, nos ofrece testimonio de que muchos familiarizados con la lectura de las tragedias griegas se sienten defraudados ante el estatismo de la mayoría de las representaciones que por esos años tenían lugar.

En la sección Letra y Solfa que por entonces escribía en *El Nacional*, de Caracas, vuelve al tema en su crónica “La tragedia restituida”: “¿Cómo es posible, –se pregunta– que un teatro tan dinámico, tan intenso, tan estrechamente tenido a sus temáticas, cuando se le lee, se nos vuelva algo tan estático, tan declamatorio, tan retórico, en la mayoría de las realizaciones escénicas actuales?”.²²

La respuesta a esta y otras interrogantes que se hace el crítico así como la materialización de su idea de que el montaje escénico de una tragedia debe estar en función de los conflictos humanos, de las pasiones, de la vida que late en el texto, parece finalmente encontrarse en las interpretaciones de *Medea*, *Ifigenia en Aulis* y *Edipo rey* del Teatro Nacional Griego, en la gira que ese año había emprendido por distintos países europeos. Las fotos y las reseñas parisinas sirven de base a Carpentier para poner al tanto al lector venezolano, pero también para percatarse de la importancia de esta nueva propuesta escénica:

Y basta con mirar las fotografías que acompañan las críticas publicadas hasta ahora en Francia, para ver cuán distinto puede ser un coro griego in-

terpretado por actrices griegas, de los coros estáticos que tantas veces hemos escuchado. Nada diferencia esas mujeres modernas de las antiguas Tanagras: en la manera de llevar el drapeado, en el modo de peinarse, de increpar, de lamentarse, queda abolido, para ellas, un transcurso de veinticinco siglos. Lejos de agruparse en algún fondo de escenario, se dispersan, forman grupos distintos, giran, unas alrededor de otras, cortando un texto monolítico en una serie de diálogos, de acciones secundarias que se entrecruzan y mezclan... Pero hay, sobre todo, el “modo de decir”.²³

Cita, entonces, a uno de los críticos de París que le ha servido de punto de partida para su crónica. Este describe cómo la elocución acorde con los sentimientos expresados restituye el carácter humano de Agamenón, Jasón o Edipo y el drama cobra actualidad. Intuye Carpentier, a juzgar por la información de que dispone, que las puestas del Teatro Nacional Griego logran captar en esencia la tragedia y que este tipo de interpretación *lejos de empequeñecerla, la humaniza y engrandece, por cuanto la pone al alcance del entendimiento de todo ser humano.*

Borrar la falsa distancia que impone el estereotipo establecido a la hora de representar un clásico, prescindir “de la retórica literaria y cinematográfica, de la ‘reconstrucción histórica’, para situarnos de lleno en la vida diaria del hombre de la Antigüedad parecida –tan enternecedoramente parecida– a la nuestra, en muchos rasgos...”,²⁴ es lo que hecha de menos en novelas y películas

cuya acción transcurre en la Antigüedad. En estas, Grecia y Roma parecen escapadas de una guía turística: todo es perfecto, brillante; a diferencia de lo que sucede en los propios textos clásicos en los cuales la nota íntima, el detalle cotidiano, la pintura de las acciones habituales, establecen la identificación con el lector y le permiten disfrutar, *saborear* según dice Carpentier, un texto, como el Manual de Epicteto “entre cuyas normas de estoicismo, se deslizan deliciosos cuadros de costumbre”.²⁵

Por otra parte, esta actitud de acercamiento a los clásicos nos permite advertir la manera en que algunos recursos, presentes, por ejemplo, en Esquilo, provocan extrañeza y reacciones airadas en los críticos o en el público cuando los usa un contemporáneo y habría que preguntarse si la gente aún lee a los autores clásicos. Así el procedimiento que Alban Berg emplea en su *Wozzeck*, un “coro de durmientes” –una suerte de gemido sordo, de respiro cromático, logrando un efecto paralelo, aunque distinto, del canto a “boca cerrada”– es semejante al usado por Esquilo en una escena de *Las Euménides*; pero nadie se percata. Por ello Carpentier, a manera de demostración, reproduce el pasaje de la tragedia y finaliza su comentario sobre la obra de Berg en *Ese músico que llevo dentro* con una sonrisa irónica: “¡Escriba un autor dramático moderno una escena semejante y verá como sale manteado de la peor manera!”.²⁶

Esa contemporaneidad de los clásicos es lo que hace saludar el proyecto de llevar la *Odisea* a la pantalla, puesto que esta es: “el viaje del Hombre sobre la tierra –la trayectoria de toda vida cumplida en

intensidad y fuerza, en presencia de esas tres mujeres eternas, simbólicas, necesarias a toda existencia masculina, que son Penélope, Circe y Calipso”; al tiempo que, al repasar la manera en que el autor del poema épico plasma la acción, se pone de manifiesto que la vitalidad de Homero lo convierte en “el mejor ‘argumentista’ para producciones de gran espectáculo”.²⁷

Esta valoración del poema épico, publicada justamente en 1953, el mismo año en que aparece, impresa en México, su novela *Los pasos perdidos*, es un elemento relevante para la comprensión plena de la función que desempeña la *Odisea* como contrapunto dentro de la novela y que rebasa la motivación que para el personaje de Yannes tuvo el encuentro de Carpentier en 1947, cuando remontaba el Orinoco, con un “griego buscador de diamantes que viajaba con una *Odisea* en un bolsillo y, en el otro, el *Anábasis* de Jenofonte”,²⁸ en las cercanías de Upata.

Fue en este viaje por el Orinoco cuando el escritor tuvo dos experiencias que le llevan a descubrir, por una parte, el papel de las antiguas creaciones literarias en tierras de Nuestra América, para usar la expresión martiana, y por otra, la posibilidad de enfocar los antiguos mitos en función americana.

Cuenta que en un pueblo venezolano muy apartado, Turiamo, tuvo la oportunidad de escuchar a un poeta, analfabeto que “se quitó el sombrero, se puso de cara al mar y nos contó, en versos hechos por él, el incendio y la caída de Troya, y después la historia de Carlomagno, Rolando, la batalla de

Roncesvalles y las felonías de Ganelón”.²⁹ Los romances de los siglos xv y xvi, sobre Troya y sobre Carlomagno, traídos en boca de los conquistadores, perduraban en la memoria, por transmisión oral como en los tiempos del viejo Homero, en parajes tan lejanos, y constituían parte del acervo cultural en tierras ni siquiera imaginadas por los griegos en sus aventuras marítimas, pero que devinieron encrucijada de hombres y culturas.

También tuvo ocasión de escuchar historias de los indios piaroas sobre una guerra sostenida por dos tribus, la cual se originó en el raptó de una hermosa mujer. “Y a partir de ese momento, comenta el escritor, empecé a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que nos habían llegado de Europa”.³⁰ En la misma conferencia, pronunciada en 1975 en la Universidad Central de Venezuela, abunda sobre esta lectura americana de la cultura clásica:

Del mismo modo cuando termina Homero la *Ilíada* con esta frase: “Héctor, domador de caballos”, pienso que domadores de caballos son los hombres del llano, los hombres de la pampa. Y así por el estilo. Cuando dice Homero, lleno de respeto, que el rey Príamo de Troya tenía cincuenta hijos de los cuales diecinueve de vientre legítimo, pienso que esos dos personajes que encontramos en toda América Latina, con ese mismo prestigio de virilidad que nuestro pueblo suele conceder a los sumamente fecundos.

Y así sucesivamente. Héctor arrastrado tras del carro de Aquiles me

hace pensar en una película de cangaceiros. Ciertas comedias de Aristófanes me recuerdan las zarzuelas políticas que representaban los “bufos” cubanos, en La Habana, a comienzos del siglo. Los comentarios de Julio César me muestran los mecanismos de una Conquista donde la superioridad del armamento, el aprovechamiento de las disensiones locales, una perfidia tecnicada, son los mismos que rigieron la Conquista de América.³¹



Así pues, no se trata sólo de barrer con los lastres que impiden acceder al contenido humano de los textos clásicos y percibir su contemporaneidad, sino de entender la cultura como base de comprensión de las nuevas circunstancias que ha de afrontar el hombre de Nuestra América.

Esta necesidad de una lectura de los textos clásicos despojada de encartonados prejuicios, subyace en el éxito o el fracaso de tres puestas teatrales comentadas por Carpentier en su sección Letra y Solfa, en el año 53 entre los meses de julio y agosto. El fracaso de un dramaturgo tan experimentado y célebre como Jean Anouilh con su *Medea* ha de explicarse, según Carpentier expone, en su fiel afán de mantenerse dentro de los cánones de la tragedia neoclásica. Acertadamente parte y lleva a nuestros tiempos el núcleo fundamental de la acción, con su carga altamente humana,

tal cual la plasmara Eurípides; pero de pronto se da cuenta de que se ha apartado del desarrollo conocido del mito con su veneno y asesinato de niños, de modo que “el autor, según apunta Carpentier, no sabe literalmente cómo resolver el problema de regresar al mito griego, luego de habernos presentado

una situación que hemos visto, pensado, sentido, con sensibilidad de 1953”.³²

Sin embargo, en el éxito de la puesta de la *Antígona*, del mismo dramaturgo, resalta la interpretación tan adecuada, sobre todo de la actriz Danielle Condamin, que personificó a la protagonista, con una progresión dramática sin gritos ni énfasis, pero sí con una plena interiorización del conflicto, con una actuación justa, de gran fuerza y calidad en que se subraya el contenido emocional encerrado en el personaje.³³ La puesta, por tanto, responde a la sensibilidad contemporánea y establece la comunicación necesaria; de ahí su éxito.

La tercera crónica a la que hemos hecho referencia, se centra en la representación de la *Antígona* de Sófocles que por entonces se hiciera en Port au Prince, Haití, no sólo en creole y por negros, sino “con una transposición total de los elementos de la tragedia al ambiente de la mágica isla de Toussaint-Louverture y del rey Christophe”.³⁴ Al escritor sólo le ha llegado la información a través de la crítica haitiana y los

comentarios elogiosos de un semanario norteamericano, pero intuye que el intento ha de tener un enorme interés.

Recuerda muchas representaciones contemporáneas donde los personajes de la tragedia griega revisten trajes actuales, pero piensa que si bien el texto no pierde belleza en el ambiente moderno, los actores parecen casi siempre sobrepasados por la intensidad de las pasiones encarnadas, en tanto el hombre de las grandes ciudades tiene un temperamento demasiado analítico, escéptico y reflexivo que no se adecua al torrente vital que entraña la tragedia griega. Aunque, el crítico puede perfectamente imaginar una “Antígona situada en una isla del Caribe, o en la selva virgen, rodeada de una naturaleza paroxística, cargando con el peso de un sol implacable, dando rienda suelta a sus energías instintivas, a su concepto elemental y verdadero –maniqueísta, por así decirlo– del Bien y del Mal...”³⁵

Lo importante continúa siendo por tanto, como en su crítica sobre la obra representada por Teatro Universitario, la capacidad de la puesta en escena de expresar la intensidad del conflicto y el sentido vital que este tiene para el espectador, lo cual ofrece una pauta no sólo para acercarse a los textos clásicos, sino para juzgar las nuevas versiones. A ello habría que sumar la interrelación descubierta por Carpentier en su viaje por el Orinoco y la renovación que los clásicos experimentan en la exuberancia americana, más próxima en su estadio vital al ámbito que generó los mitos y la literatura griega antigua. Por tanto, no sólo los clásicos pueden ayudar a una mejor comprensión de nuestra realidad, sino que

la experiencia americana otorga nueva vigencia a los clásicos y contribuye a que estos textos recuperen su esplendor, oscurecido por la pátina del tiempo y falsos retoricismos.

Ya en el año 59 Carpentier en “El regreso de los clásicos”, al constatar en las carteleras teatrales el peso que en ellas ostentan las obras catalogadas como clásicas, advierte la diferencia con las iconoclastas décadas de los 20 y los 30. Por aquel entonces él mismo, admirador de la *Odisea* desde su adolescencia, estimó anacrónico y un poco loco a un viejo poeta santiaguero al que una mañana encontró releendo con deleite el poema homérico. Al comentarlo con sus compañeros del círculo literario, jóvenes seducidos por los “ismos”, el viejo poeta devino blanco de sus chistes y anécdotas, de manera que siempre que lo encontraban, le daban saludos para Homero.

Sin embargo, aún en el fragor de los nuevos movimientos literarios que caracterizaron los inicios de este siglo, Carpentier, recién llegado al ambiente intelectual y periodístico, puesto a promover la lectura de obras famosas, desde las páginas de *La Discusión*, no desdeña los clásicos, sino que busca proporcionar una óptica distinta a la que se había impuesto por siglos y los coloca en pie de igualdad con los contemporáneos ante la crítica. Han de leerse y estimarse por ellos mismos y no porque sean griegos o consagrados por el llamado fallo de la posteridad. Quizás esta sea una de las razones por las que elige a Aristófanes, Petronio y Marcial, quienes, aparte del atractivo que pudieran ejercer sobre el hombre actual, son au-

tores a los que su carácter de clásicos grecolatinos, no había salvado de incompreensiones y prejuicios; al mismo tiempo que en los tres resalta, entre otras cualidades, la manera en que en sus obras late la vida, las costumbres e ideas de su entorno social, sin obviar defectos y problemas.

Esta actitud, desacralizadora, en consonancia posiblemente con el espíritu de búsqueda y ruptura al que Carpentier hace referencia en su anécdota sobre el viejo poeta lector de la *Odisea*, evidencia en verdad el afán de una justa recepción y su propuesta deviene vía de recuperación de los “respetados”, pero arrinconados textos clásicos. También Ludwig Shajowicz experimentaba una necesidad semejante a la expuesta por Carpentier, en cuanto la representación debía responder y entregar al espectador la fuerza vital del conflicto trágico en toda su intensidad. De ahí su entendimiento con Carpentier, aunque el camino elegido por ambos fuera distinto.

La superposición de tragedia griega y tragedia real que Carpentier presencié mientras musicalizaba la puesta en escena de *Las coéforas*, contribuyó a que este se percatara de cómo el texto y la realidad circundante pueden iluminarse mutuamente; percepción subyacente en la lectura americana de los viejos mitos que se le revelará pocos años después al remontar el Orinoco. Visión que se mantiene consecuentemente en sus crónicas de Letra y Solfa en el pasaje de *La consagración de la primavera*, publicada casi cuarenta años después, cuando el texto de la tragedia griega y las noticias de la guerra que en esos momentos se libraba en Europa, se mez-

clan en la mente de los personajes y tanto Enrique como Vera se identifican en los versos que llenaban el recinto universitario por donde ambos transitaban.

Al finalizar esta agitada centuria en que, si bien no faltan propuestas de nuevas lecturas de los mitos en la literatura y el teatro actual, la importancia creciente de la técnica y de los medios, así como la gravedad de los conflictos, cuestionan los estudios humanísticos, al tiempo que para muchos la lectura de un texto clásico es solamente una obligación escolar, cuanto más, y los directores teatrales ni siquiera piensan en la posibilidad de llevar a escena una tragedia griega, el replanteo que de la recepción de los clásicos formula Carpentier, desde sus comentarios juveniles hasta sus crónicas de madurez, a la par que incide en la apreciación de su propia obra, nos brinda un camino válido y necesario para el enfoque y disfrute de textos que desde el pasado resuenan en nuestro presente y enriquecen nuestra vida.

NOTAS

¹ Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1979. p. 203.

² _____. Sobre su novelística. En su: *Conferencias*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1987. p. 99.

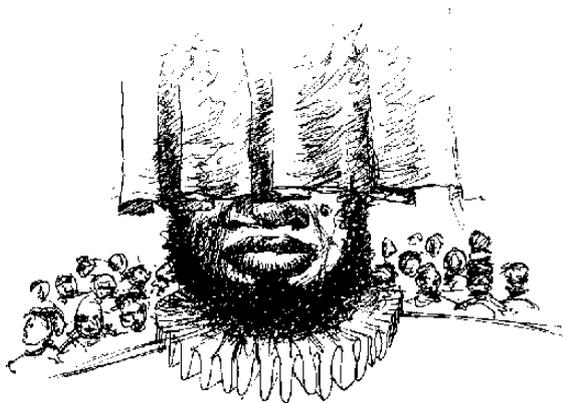
³ _____. *Entrevistas*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1981. pp. 381-383.

⁴ _____. *El acoso*. En su: *Novelas y relatos*. La Habana : Ediciones Unión, 1974. p. 263.

⁵ Arias, Salvador. El otro tiempo de Alejo Carpentier. En: *Crónicas del regreso*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1996. p. 13.

⁶ *Op. cit.* (2). p. 99.

- ⁷ Schajowicz, Ludwig. *De Winckelmann a Heidegger. Ensayos sobre el encuentro griego-alemán*. Sto. Domingo : Edit. de la Universidad de Puerto Rico, 1986. p. 12.
- ⁸ Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1980. pp. 120-121.
- ⁹ *Vida Universitaria* (México) 1(2):9; sept., 1950.
- ¹⁰ *Op. cit.* (5). p. 13.
- ¹¹ *Ibíd.*, p. 72.
- ¹² *Ibíd.*, p. 76.
- ¹³ *Ibíd.*, p. 77.
- ¹⁴ *Ibíd.*, p. 73.
- ¹⁵ Schajowicz, Ludwig. Muerte y renacimiento del Teatro Clásico. En: *Programa del Festival de invierno en la Universidad de La Habana*, 4 de diciembre, 1941.
- ¹⁶ Carpentier, Alejo. *Las ranas*, de Aristófanes. *La Discusión* (La Habana) 14 de dic., 1922:2. (Obras Famosas)
- ¹⁷ *Ídem.*
- ¹⁸ *Ídem.*
- ¹⁹ _____. *El Satiricón*, de Petronio. *La Discusión* (La Habana) 31 de en., 1923:5. (Obras Famosas)
- ²⁰ _____. *Epigramas* de Marcial. *Ibíd.*, 31 de en., 1922:5. (Obras Famosas)
- ²¹ _____. *La Canción de Rolando*. *Ibíd.*, 5 mar., 1923:6. (Obras Famosas)
- ²² _____. La tragedia restituida. En: *Letra y Solfa. Teatro*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1994. p. 53.
- ²³ *Ibíd.*, pp. 53-54.
- ²⁴ _____. La cámara en el mundo antiguo. En su: *Letra y Solfa. Cine*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1991. pp. 28-29.
- ²⁵ *Ídem.*
- ²⁶ _____. Esquilo, autor moderno. En su: *Ese músico que llevo dentro*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1991. p. 43.
- ²⁷ *Op. cit.* (22). pp. 193-194.
- ²⁸ _____. Un camino de medio siglo. En su: *Ensayos*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1984. p. 102.
- ²⁹ *Op. cit.* (2). p. 43.
- ³⁰ _____. *Razón de ser*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1984. p. 48.
- ³¹ *Ibíd.*, p. 49.
- ³² *Op. cit.* (22). p. 131.
- ³³ *Ibíd.*, pp. 131-132.
- ³⁴ *Ibíd.*, p. 133.
- ³⁵ *Ibíd.*, p. 134.



La cultura grecolatina en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier

Amaury B. Carbón
Sierra

Profesor de la Universidad de La Habana

El siglo de las luces (1962), la extraordinaria novela de Alejo Carpentier, fue escrita entre 1956 y 1961. Sobre el proceso de composición expresó el autor:

Escribí *El siglo de las luces* más fácilmente que *Los pasos perdidos*, aun cuando presentaba dificultades mayores, que yo mismo me impuse: no mencionar cosas que se desconocieran en el tiempo que tiene lugar la acción de la novela, finales del siglo XVIII e inicios del XIX —de ahí el título—; limitar el uso de vocablos igualmente conocidos entonces y, de otra parte, la veracidad de los hechos, me obligaba a un minucioso acopio de documentación y a un rigor de historiador en la narración.¹

Es precisamente en ese sentido que se orienta este trabajo cuya finalidad consiste en analizar la presencia de la cultura grecolatina dentro de los límites que

se impuso el escritor, claramente esbozados en la cita, y a partir de las referencias explícitas, con lo cual se prescinde de otros posibles y necesarios análisis de la función que esta cumple en la novela dentro de la concepción carpenteriana de los clásicos y de la cultura en general.

Para que pueda comprenderse en toda su dimensión la importancia de la cultura grecolatina en *El siglo...* como elemento referencial y de contrapunto, sobre todo en la caracterización de la época y los acontecimientos, debe tenerse en cuenta que la acción transcurre cuando tiene lugar la Revolución Francesa de 1789, la cual cumplió la misión de su tiempo: librar de las cadenas a la sociedad burguesa e instaurarla en el poder “bajo el ropaje romano y con frases romanas”, tal como se refiriera a esta circunstancia Carlos Marx en “El 18 Brumario de Luis Bonaparte”.²

Este fenómeno por el cual los hombres se sirven de las tradiciones literarias y artísticas, lo explica Marx con las siguientes palabras:

La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla en el cerebro de los vivos. Y cuando estos se disponen precisamente a revolucionarse y revolucionar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria, es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio a los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar

la nueva escena de la historia universal. Así [...] la revolución de 1789-1814 se vistió alternativamente con el ropaje de la República Romana y del Imperio Romano...³

Ciertamente al calor de la Revolución Francesa se produjo un renacimiento del espíritu de Grecia y Roma que alcanzó todos los ámbitos, desde las letras hasta las simples manifestaciones de la vida diaria, que influyó en los movimientos independentistas posteriores.

Al proponerse Carpentier la recreación de los acontecimientos y del lenguaje, tenía que tener igualmente en consideración los aspectos de la cultura grecolatina no sólo conocidos por entonces, sino los más característicos de la época, aun cuando la visión que intentaba ofrecer no fuera la de un historiador, sino la de un novelista que se apoya en la historia para expresar su modo de ver las cosas, su pensamiento.

Es por ello que en las páginas iniciales de la novela,⁴ la cual se abre con las vidas de Sofía, Esteban y Carlos, tres personajes de creación novelesca, las referencias aluden al clasicismo imperante en el arte y la literatura, así como se caracteriza de igual modo al Siglo de las Luces con la frecuente referencia a los adelantos científicos en el campo de la química, la física, el estudio de la naturaleza y otros, que influyeron en la denominación dada al siglo XVIII, utilizada al parecer por Carpentier en un sentido algo irónico.

Son frecuentes por eso las menciones al gabinete de Física, repleto de telescopios, balanzas hidrostáticas, tornillos

de *Arquímedes*, etcétera, que Esteban había encargado (p. 20), las cornisas de *clásico empaque* de la casona (p. 10), las *sandalias a la griega* (p. 186), las *estatuas mitológicas* que los hacendados erigían a la orilla de vegas de tabaco (p. 24), el busto de *Sócrates*, adorno de la oficina cual altar (p. 39), los libros adquiridos en París, llenos de *Patroclos y Eneas* (p. 43) y los nombres de embarcaciones de tráfico normal en las Antillas Francesas: *Thetis*, *Venus*, *La Vestale*, la *Meduse* (pp. 75 y 106).

Sin embargo, no aparece la retórica grecorromana con la que se daba cuenta de modo enfático de los acontecimientos políticos y sociales del período porque el novelista, según expresó, deseaba ocultarlos al lector hasta vencidas por lo menos unas ochenta páginas o sea, los diez primeros capítulos.⁵

Con la aparición de Víctor Hugues, uno de los personajes protagónicos que tuvo existencia real y extraordinaria, aumenta el número de referencias, esta vez con la finalidad de contribuir a la caracterización de quien pronto abrazaría las ideas de Robespierre y llevaría el espíritu de la Revolución Francesa a las Antillas. En ese proceso que se verifica inicialmente en presencia de los tres jóvenes, se le oye apuntar una *cita clásica* antes de hablar de su nodriza martiniqueña negra (p. 27); se dice que era *evidentemente afecto a la Antigüedad* por su gusto a representar un tanto en serio *papeles de legisladores y tribunos antiguos* (p. 47); hacer en juego de *Mucio Scévola*, de *Cayo Graco* y *Demóstenes* (p. 31); se le sabe partidario del reparto de tierras, la abolición

de fortunas y de la acuñación de una moneda de hierro que, *como la espartana*, no pudiera atesorarse (p. 47), así como conocedor de las *Verrinas* de Cicerón (p. 57) y del *Código romano* (p. 59), etcétera.

A partir de este momento las menciones al mundo antiguo giran ya en torno a los acontecimientos que tienen lugar en Francia y repercuten en el ámbito del Caribe. Es así como a Víctor, quien ha sido nombrado delegado de la Convención en Guadalupe, se le describe por el narrador inaugurando la Place de la Victorie, antigua Sartines, con una frase definidora en sus labios, un concepto de libertad y una *cita clásica* (p. 131) rematadas brillantemente con un pasaje de *Tácito*. El cambio de los nombres de las calles, plazas y ciudades fue, en efecto, una de las primeras acciones revolucionarias al producirse la toma del poder, hecho destacado por Carpentier en la novela al señalar que el poblado de Baigony se llamaba ahora “Las Termópilas” (p. 96).

Más adelante, cuando se produce en la capital francesa el derrocamiento de Robespierre por los termidorianos, representantes de la parte conservadora y reaccionaria de la burguesía, observa el narrador en el catálogo de las naves cómo la “Calypso” quedaba transformada en la “Tyrannicide”, la “Semillante” en la “Carmagnole”, etcétera (p. 155). Al propio tiempo se refiere al hecho de que los niños recién nacidos comenzaban a llamarse Cincinato, Leónidas y Licurgo, y se les enseñaba a recitar un Catecismo Revolucionario el cual no se correspondía ya con la realidad (p. 153). Asimismo Esteban, en un comentario

sobre la traducción de la *Teoría del Gobierno Democrático* de Billaud-Varenes acerca de la necesidad de inspirar el amor a las virtudes civiles por medio de festejos públicos e instituciones morales, confiesa que además de la prosa amazotada por invocaciones continuas a las sombras de los Tarquinos, de Catón y Catilina, “le parecía tan pasado de época y tan fuera de actualidad” como la letra de los himnos masónicos que le enseñaron a cantar antaño (p. 147). El propio Esteban da cuenta no sólo del ridículo de ciertas ceremonias y de representaciones gratuitas de piezas estúpidas, sino de epílogos cívicos que se escribían, y de una representación en el remozado *Británico* de la Comedia Francesa donde Agripina, la madre de Nerón, era llamada ciudadana (p. 113).

Como se ha visto hasta aquí, la utilización que hace Carpentier de la cultura grecolatina en la caracterización de la época y los acontecimientos se ajusta a sus propósitos y a la realidad histórica. Todas las citas están atestiguadas en documentos del período y en estudios sobre el tema. La mayor parte de ellas corresponde a personajes de Grecia y Roma defensores o detractores de la república, especialmente de la romana, modelo de la forma de gobierno a la cual aspiraban. Estos personajes son tomados como símbolos o paradigmas de virtudes y defectos. De este modo a Bruto, el conspirador contra César, se le considera el rebelde por antonomasia, al igual que al Bruto que expulsó al rey etrusco Tarquino el Soberbio; a Demóstenes y Cicerón, el símbolo de la elocuencia; al filósofo Sócrates, de la virtud; al general espartano Leónidas,

muerto en combate desigual en las Termópilas, del valor. Pero no sólo a ellos, sino que a Tácito se le cita como el modelo de historiador por sus crudas narraciones sobre los emperadores; a los estadistas Licurgo y Solón, como símbolo de las leyes; a los poetas Homero y Horacio, de las letras; y a César, como premonición de un golpe militar que acabaría con la República, lo que sucedió con el realizado por Napoleón Bonaparte, instaurador del imperio...

Llama la atención que no haya referencias al Imperio Romano para caracterizar ese período de dominación bonapartista, el cual, como en Roma, siguió a la República y a cuyos cambios políticos Víctor también se acomoda. Desde los primeros tiempos de la revolución los partidos más radicales alababan más calurosamente a los antiguos, mientras los más reaccionarios tendían a rebajarlos, pero todo hace suponer que esta ausencia se debe a que en esa etapa se produce el ocaso del personaje, transformado de amante de la libertad y de los derechos del hombre en un verdadero tirano, y por consiguiente, su paso a un segundo plano.

Hay, sin embargo, otro elemento definidor del período, y es el empleo con diferentes fines de un reducidísimo número de palabras bíblicas, himnos, exponentes de la influencia cultural y espiritual del cristianismo. Se deben mencionar entre ellas los latines eclesiásticos: *Preces, nostrae, quaesimus, domine, propitiatus admitte* (p. 294), que apoyan el anuncio

de la restitución del catolicismo en Francia y en Cayena, el cual había sido reemplazado durante la revolución por el culto de los caudillos y republicanos griegos y romanos, como tuvo muy en cuenta Carpentier.

Por último se deben mencionar entre las citas las dedicadas a destacar los valores literarios y artísticos de algunas composiciones como el *Magnificat*. Sobre todo se aprovecha para subrayar la idea del juicio final con la reiteración del primer verso del *Dies irae* (pp. 207, 322) el cual sirve de refuerzo argumental de la narración.

En resumen, el análisis somero realizado no hace más que corroborar la maestría del autor en el logro de los objetivos que propuso y, al mismo tiempo, en el empleo de la cultura grecolatina como elemento caracterizador en *El siglo de las luces*.

NOTAS

¹ Carpentier, Alejo. *Sobre novelas y relatos breves de Alejo Carpentier*. La Habana : Dirección General de Literatura del CNC, 1975. p. 17.

² Marx, Carlos. "El 18 Brumario de Luis Bonaparte". En: Marx, Carlos y Federico Engels. *Obras escogidas*. La Habana : Editora Política, 1963. t. 1, p. 251.

³ *Ibíd.*, p. 250.

⁴ Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1979.

A ella remite la paginación.

⁵ *Op. cit.* (1). p. 17.

La fraseología en la obra de Alejo Carpentier (primer acercamiento)

Alba Pardo Prol

Profesora de la Universidad de La Habana

“La unidad fraseológica (UF) es toda unidad pluriverbal de la lengua marcada por una transformación semántica de sus componentes.”

Nazarian, A. G., 1976, p. 20.

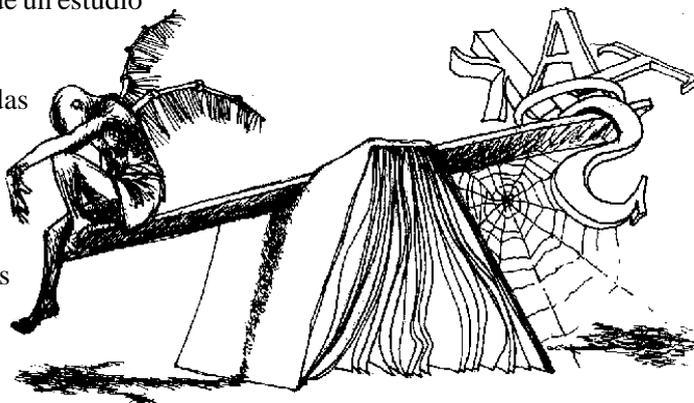
El acercamiento sistemático a las unidades fraseológicas (UF) ha puesto de manifiesto la complejidad de este signo lingüístico cualitativamente diferente y que requiere de un estudio especial.

Las UF son estudiadas por los lingüistas atendiendo a su estructura y naturaleza gramaticales, a las funciones sintácticas que desempeñan en la lengua así como a la estructura semántica que poseen. Se

estructuran siguiendo las normas gramaticales de las combinaciones libres de palabras establecidas por el sistema de la lengua. Sólo algunas, como exponente de su época de fijación, mantienen rasgos de estructuras antiguas de la lengua que se consideran arcaísmos gramaticales o lexicales. Estas unidades pueden desempeñar las mismas funciones sintácticas que la palabra como signo lingüístico central de la lengua. Su estructura semántica ha sufrido transformación total o parcial de sus elementos que pueden ser de diferentes tipos: reinterpretación metafórica, no metafórica, arcaísmo o elipsis con amplias clasificaciones atendiendo a cada una de ellas.

Analizadas en el discurso, los especialistas coinciden en atribuir a estas unidades importantes valores expresivos:

El fondo fraseológico de una nación constituye una fuente viva e inagotable que garantiza el enriquecimiento de la lengua literaria con nuevas posibilidades y recursos expresivos. La influencia de esta fuente confiere a la lengua la brillantez propia de



los rasgos de carácter nacional y el colorido que diferencia una de otra.¹

Al respecto, la fraseóloga cubana, doctora Antonia María Tristán, plantea:

Es posible encontrar textos y autores cuyo estilo no se caracterice por el amplio uso de las UF. Esto, sin que constituya un obstáculo para la comunicación o la comprensión de la idea, sin que pueda considerarse una deficiencia, hace menos expresivo el texto, lo priva del colorido típico nacional que estas unidades pueden aportar a lo que se expresa. Ellas funcionan del mismo modo que las palabras y, como estas, intervienen como parte de la oración. Se diferencian, sin embargo, en que la mayoría de los fraseologismos no son estilísticamente neutrales.²

El acercamiento al trabajo estilístico con las UF permite a los especialistas develar las particularidades creativas de un autor con ellas y conocer la manera artística en que utiliza estos recursos de la lengua fundamentales en *la activación del pensamiento por imágenes*.

En el trabajo titulado “La caracterización lingüística en Alejo Carpentier”,³ del investigador y prominente lingüista doctor Sergio Valdés Bernal, aparecido en 1981 en la *Revista Universidad de La Habana*, se nos presenta un detallado estudio cronológico de los recursos utilizados por Alejo Carpentier en la caracterización lingüística de sus personajes. Este aspecto se desarrolla desde su primera novela aparecida en 1933 *¡Ecué Yamba-O!* (Loado sea el Señor) hasta su penúltima novela *La consagra-*

ción de la primavera, 1978. Dado que la utilización de las UF es un procedimiento estilístico de fundamental importancia para esta caracterización, trataremos de sintetizar los rasgos señalados por Valdés Bernal y que consideramos como antecedentes y premisas para nuestro estudio.

Señala Valdés Bernal:

En su primera etapa (década del 30), Carpentier expone con habilidad los factores que caracterizan y determinan la vida del negro en Cuba durante el período capitalista, el subdesarrollo cultural, manifestaciones primarias y supersticiosas, condiciones de vida, etcétera:

- palabras yorubas, efik y bantú emergen de los ritos y se confunden con el español coloquial en los diálogos, reflejo en la novela de la existencia real de la interferencia lingüística debido al proceso de transculturación ya mencionados.

- variadas formas del habla popular que le sirven para caracterizar a sus personajes negros.

-caracterización generacional.

En “Viaje a la semilla” (1944) y “Los fugitivos” (1946) la narración es más que suficiente para descubrir la trama y la actuación de los protagonistas principales por lo que el diálogo no es tan necesario como en otras obras debidas a la pluma de Carpentier.

En *El reino de este mundo* (1949), los diálogos entre Mackandal y su

gente, así como los de Ti Noel, se realizan en español, sin que se intercale una u otra frase o giro en creole por lo que no pudo caracterizar lingüísticamente de mejor forma a los personajes haitianos de procedencia africana [...] En el habla de los colonos franceses, Carpentier que domina esta lengua añade a los diálogos entre franceses giros en esta lengua. En *Los pasos perdidos* (1953) aparecen varias alusiones al subconsciente lingüístico del protagonista principal. Para el asunto que nos ocupa, encontramos en esta novela, una reveladora reflexión del personaje-autor que plantea el problema del subconsciente lingüístico del hispanohablante:

Además, ¿Cuál es mi verdadero idioma? Sabía el alemán por mi padre, con Ruth hablaba el inglés, idioma de mis estudios secundarios; con Mouche, a menudo, el francés, el español de mi epítome de gramática...⁴

En *El acoso* (1956), no son numerosos los diálogos –señala Valdés Bernal– y los personajes no están minuciosamente caracterizados desde el punto de vista lingüístico.

En sus novelas, se va haciendo una constante más que una caracterización lingüística de los personajes, una reflexión acerca del idioma, del papel afectivo que constantemente juega la lengua materna y cómo se reflejan en ella los estados de ánimo. En *El siglo de las luces* (1962) se describe, con acotaciones, o de forma larga y argumentada, el habla

de sus personajes. En *La consagración de la primavera* (1978), –termina Valdés Bernal–, es evidente la presencia de un mayor trabajo autoral en la caracterización lingüística de los personajes sobre todo a nivel lexical.

Nuestra relectura de la obra de Carpentier, con el objetivo del estudio estilístico de las UF, coincide con el recorrido realizado por el doctor Valdés Bernal. En las novelas anteriores a *La consagración de la primavera*, las UF son casi inexistentes y sería necesario un estudio interdisciplinario de lingüistas, filólogos y narratólogos para llegar a conclusiones de orden general del porqué de este aspecto, objetivo que no nos proponemos alcanzar en este primer acercamiento fraseológico a la obra de nuestro escritor mayor.

Limitaremos nuestro análisis al estudio de las UF en la novela *La consagración de la primavera*⁵ y como corresponde a todo investigador que se respete, limitaré mis conclusiones a los aspectos que se refieren al objeto de estudio abordado.

El carácter expresivo de las unidades fraseológicas

Las UF de *transformación semántica metafórica* son elementos expresivos que van dirigidos fundamentalmente al *pensamiento por imágenes* del lector contrariamente a las palabras libres que se dirigen al pensamiento lógico. Las UF presentan diversos grados de expresividad que permiten clasificarlas en tres grandes grupos: neutras, cultas y popu-

lares. Al definir las, ejemplificaremos con UF extraídas del corpus de la novela estudiada.

UF de carácter neutral: Son las que menos carácter expresivo poseen, pero demuestran la necesidad que la lengua tiene de utilizarlas para transmitir un concepto de forma más expresiva que con una palabra sinónima. A veces, la UF, es el único medio de expresión de ese concepto que posee la lengua.

Hombre fuerte: –Atrás habían quedado los generales y doctores, los “**hombres fuertes**”, los trepadores de retumbante verbo. (p. 271)

A tiro hecho: Pero ese viaje, lo haría sola. –Yendo a New-York ibas **a tiro hecho** –decía Enrique... (p. 297).

Tener madera: ...no, bastantes privaciones se había impuesto para descollar en un oficio donde, si no se **tenía “madera de grande”**, estaba una condenada a arrastrar una vida de miseria... (p. 299)

Gente de color: ...teniendo que refugiarse, con su marido, en el ghetto de “**la gente de color**”... (p. 320)

A la buena de Dios: Ni las casas, ni la iglesia parroquial, siquiera, tienen estilo. Nacieron así, a ambos lados de calles totalmente desprovistas de rasgos, memorables, **a la buena de Dios**... (p. 377)

Mala palabra: ...que a todo pulmón cantan bullangueras canciones de tropa con más de una **mala palabra** encajada en las coplas. (p. 393)

Un segundo aire: Pero pronto corrieron noticias que dieron como “**un segundo aire**” a quienes parecían soñolientos y cansados. (p. 463)

I UF de carácter culto: Se utilizan fundamentalmente en los textos escritos y en contextos cuidados o elevados. No suelen aparecer en contextos de carácter popular salvo si hay una intención del autor de ofrecer un matiz determinado. Las fuentes de estas UF son históricas, literarias, o culturales en general y suponen un nivel de cultura desarrollado en el que las utiliza así como la capacidad de reconocerlas y apreciarlas en el que las recibe.

De la Ceca a la Meca: ...de los trenes subterráneos donde el viajero era llevado **de la Ceca** de la Bastilla **a la Meca** de Notre-Dame... (p. 58)

Tocar a cuatro manos: ...ni nos interesaban los libros que no pudiésemos leer **a cuatro manos**... (p. 77)

Echar los dados: ¡Un cuartelazo!... aquí, donde habíamos permanecido al margen de la endémica pesadilla de la América Central, de Bolivia, de otros países del continente. Pero ahora **están los dados echados**. (p. 264)

Vender su alma al Diablo: “Lo dudo” –dijo Enrique: “porque tú como yo, **vendiste tu alma al Diablo**. (p. 289)

Cacería de brujas: ...Richard Nixon, había desencadenado lo que en su país, evocándose los siniestros días de los procesos de Salem, llamábase ya “**la caza de las brujas**”. (p. 295)

Il faut cultiver notre jardin: Espere-
mos pues, y **volvamos a nuestro huer-**
to, como Cándido. (p. 410)

Después de mí, el Diluvio: ...una eco-
nomía [...] entregada al circuito cerrado
de las ganancias rápidas e inmediatas [...] y **“después de mí, el Diluvio”**. (p. 425)

I.1 *UF en lengua francesa:* Estas uni-
dades son introducidas por los persona-
jes directamente en francés, o por
canciones que personajes de lengua
francesa cantan.

(En algunos ejemplos, la entrada se rea-
liza por la UF francesa, aunque el autor
la haya utilizado traducida al español).

A ravir: ...bajo la vigilancia de Madame
Labrousse-Tissier, la modista de boga,
quien, habiendo entrado quedamente ha-
cía un rato, dirigía la operación. “Elle
vous va **à ravir**” – dijo... (p. 31)

Frisée comme un mouton: ...una can-
tante vestida de smoking, cubierta por
un canotier amarillo [...] en chillona
imitación a Maurice Chevalier:

*Elle avait
de tous petits petons,
Valentine,
Valentine.
Elle était*

Frisée comme un mouton... (p. 33)

Cheveux d’or: Y, tras de ellas habían
aparecido los jóvenes corsarios –
“corsaires aux **cheveux d’or**, hubiese
dicho Lautreámont... (p. 63)

Roseau pensant: ...se ve como el
“junco pensante” de Pascal... (p. 89)

A la lanterne:

*Ah, ca ira, ca ira, ca ira,
tous les bourgeois a la lanterne!*

A la guerre comme à la guerre: ...se
nos apareció con cuatro botellas de
“cordoniú”– champaña catalán, a falta
de champaña de Champaña, pero... **“a
la guerre comme a la guerre”**...
(p. 143)

S’en foutre: “Amusez-vous; **foutez-**
vous de tout”, cantábase en los caba-
rets de Montmartre... (p. 168)

Taper la cloche: “Maintenant, fini les
régimes pour maigrir. Je me **tape la
cloche**”. (p. 299)

Gueule de bois: Estoy sorprendida de
sentirme tan bien, a pesar de que este
sea el clásico “morning after the night
before”– si se prefiere: el amanecer en
“gueule de bois”... (p. 349)

A prix d’argent: Ce n’est **qu’a prix
d’argent** qu’on dort en cette ville.
(Boileau).

Cita del capítulo “Interludio”. (p. 361)

Il faut cultiver notre jardin: Espere-
mos pues, y **volvamos a nuestro huer-**
to, como Cándido. (p. 410)

Sabler le champagne: ...y me divier-
to, de pronto, al observar que en fran-
cés no se dice “beber champaña”, sino
“sabler le champagne”... (p. 473)

I.2. *UF en otras lenguas*

Manu militari: Adolfo [Hitler] ocupa-
ba, **manu militari**, el consultorio de
Segismundo [Freud]. (p. 88)

Sotto voce: Y mi tía, [...] se creyó obligada a largarme, **sotto voce**, una de sus lapidarias sentencias de matrona acostumbrada a intervenir perentoriamente en vidas ajenas... (p. 190)

The morning after the night before / gueule de bois: Ver contexto en la UF francesa.

¡Qué viva la Pepa!: Y ya que las cosas son como son, y que ni tú ni yo vamos a cambiar nada, pues... **¡qué viva la Pepa!**, como dicen los españoles. (p. 88)

(La hemos ubicado aquí dado que el propio Carpentier señala que es utilizada *por los españoles*)

UF de carácter popular: Se utilizan fundamentalmente en el discurso oral. Pueden expresar estilísticamente los más sutiles matices del pensamiento: ironía, amargura, familiaridad, vulgaridad, maneras de ver la vida, de pensar, etcétera. Estas UF no sólo trasladan matices expresivos, sino que son portadoras de importantes *rasgos valorativos* de la situación, el hecho, el fenómeno que se presenta en la narración. Por su carácter crudo y las *imágenes concretas* que producen dan al texto toques inigualables de colorido nacional y de pintoresquismos. Son las que, en mayor grado, se dirigen al pensamiento por imágenes del lector. En la novela estudiada son numerosas.

Hablar hasta por los codos: La mujer para la quien hablo esta noche (y hablo “**hasta por los codos**”, como suele decirse... (p. 55)

Hablar entre dientes: ...esas mujeres de raza nueva pasaban sus días

fumando cigarrillo tras cigarrillo, [...] **hablando entre dientes** (p. 63)

Perdonar la descarga: “**Perdóname la descarga**” –como dicen ustedes los cubanos: pero me era necesaria” (p. 89)

Envueltas en carnes: Decididamente Gaspar era aficionado a las mujeres “**envueltas en carne**”, como decimos por allá... (p. 97)

Poner la bala donde se pone el ojo / ser un fenómeno: Nunca se vio un lanzador de granadas con semejante puntería. Donde **ponía el ojo, ponía la granada** [...] Decían que **era un fenómeno**... (p. 139)

Ni chicha ni limonada: “Por eso es que, no soy nada. Ni burgués ni proletario. **Ni chicha ni limonada**, como se dice”. (p. 233)

Un clavo saca a otro (clavo): “Te ha dado por la tristeza. A mí me pasa algunas veces cuando bebo. Pero **un clavo saca a otro clavo**. Sube a mi apartamento para que te tomes la última... o la penúltima”... (p. 233)

Vender a su madre: Además, esos publicitarios no tienen moral. **Venden a su madre** para llevarse la cuenta del Bacardí. (p. 279)

Meterse (le) por los ojos a alguien: Gaspar tenía celos de mi amistad con José Antonio, como yo sentía celos, repentinamente, de una Teresa que, [...] había tratado, como suele decirse, de “**entrarle por los ojos**”, puteándole visiblemente... (p. 280)

Estar fuera de cancha: Si no lo creyera, te diría que **estás fuera de can-**

cha y mejor debieras dedicarte exclusivamente a entrenar a las señoritas... (p. 286)

Mandar (algo o alguien) al diablo / al c...: “para retirarme cuanto antes, **mandarlo todo al cuerno** y consagrarme a la pintura” (p. 289)

Ahora es cuando es: “El asalto a palacio fue hace más de un mes” –decía Enrique con la voz alterada “¡y **ahora es cuando es!**” (p. 334)

Pan con pan, comida de bobos: Estate tranquila. Me quedo aquí esta noche [...] Si fueses un hombre, no digo... Pero nunca me ha dado por ahí... Como dice la gente del pueblo: “**pan con pan, comida de bobos**”. (p. 357)

Arrancársela a alguien: “Es una de esas, que salieron zancando de su país, cuando **se la arrancaron al Zar**” –sentenció un filósofo de tertulia bodeguera. (p. 380)

Tirar a mondongo: “El General nos **ha tirado a mondongo**” –dice uno, pronto callado por irrespetuoso. (p. 440)

De madre: “Pues, lo que vas a ver es del carajo, ¿oíste?... Porque esto se va a poner **de madre**.” (p. 452)

Meter la cabeza en un cubo: “Quedó como una mierda, con los de aquí, y con los de enfrente. ¡**La cabeza en un cubo!**” (p. 471)

Variantes autorales

En la novela *La consagración de la primavera*, encontramos 71 unidades

fraseológicas (UF) fundamentalmente de carácter metafórico. Fueron consideradas las nominales cuando son el único elemento léxico o el más frecuente con que cuenta la lengua para expresar el concepto.

Las UF caracterizadas en el sistema, por la fijación inalterable de sus elementos (a riesgo de su incomprensión), son sometidas, en el discurso, a variaciones que van, de las más sencillas y obligadas por las reglas sintácticas –concordancia de género y número, régimen verbal, etcétera–, pasan por transformaciones léxicas mucho más osadas que muestran la agudeza del autor al adaptar la imagen de la UF a su contexto específico, y pueden llegar a una transformación parcial o total de sus elementos que hace que muchas veces la UF sólo sea reconocida a partir de la reminiscencia de la imagen primaria, en la conciencia del lector.

Así es interesante estudiar las transformaciones temporales o autorales de las UF que ponen de manifiesto la soltura en su manejo y a la vez el enriquecimiento expresivo infinito de estas unidades

Las transformaciones autorales que hemos encontrado en la obra son:

UF entrecorilladas y cuyo locutor se explicita:

Aunque estas UF son oportunas y expresivas, el hecho de que se entrecorillen y se explicita quién suele decir las nos hace asociarlas al recurso de distanciarse para *explicar* un recurso de la lengua o dejar constancia de él sin que sea asumido directamente por el personaje o el autor. Con este proce-

dimiento el autor interrumpe, a menudo, con su presencia explicativa, la fluidez de la UF en el contexto:

Hablar hasta por los codos: La mujer para quien hablo esta noche (y hablo “**hasta por los codos**”, como suele decirse... (p. 55)

Cheveux d’or: Y tras de ellas habían aparecido los jóvenes corsarios –“corsaires aux **cheveux d’or**”, hubiese dicho Lautréamont. (p. 63)

¡Qué viva la Pepa!: Y ya que las cosas son como son, y que ni tú ni yo vamos a cambiar nada, pues... **¡qué viva la Pepa!**, como dicen los españoles. (p. 88)

Roseau pensant: ...se ve como el “**juncu pensante**” de Pascal... (p. 89)

Perdonar la descarga: “**Perdóname la descarga**” –como dicen ustedes los cubanos; pero me era necesaria”. (p. 89)

Envueltas en carnes: Decididamente Gaspar era aficionado a las mujeres “**envueltas en carnes**”, como decimos por allá... (p. 97)

A la hora de los mameyes / a la hora de la verdad: Y a la hora de los mameyes (es expresión cubana, pero diremos, para no complicar demasiado, que es la misma “**hora de la verdad**” de los toreros) (p. 114)

Sacar de quicio (a alguien): Era urbe que **sacaba de quicio** –valga la manida expresión–... (p. 224)

Ni chicha ni limonada: “Por eso es que yo no soy nada. Ni burgués ni proletario. **Ni chicha ni limonada**, como se dice”. (p. 233)

(La UF verdaderamente popular es: Ni chicha ni limoná)

Meterse (le) por los ojos a alguien: Gaspar tenía celos de mi amistad con José Antonio como yo sentía celos repentinamente, de una Teresa que [...] había tratado, como suele decirse, de “**entrarle por los ojos**”, puteándole visiblemente... (p. 280)

Moros y cristianos: ¿Qué? ¡No iba a poner mis “**moros y cristianos**” –como llamaba Gaspar a la gente de mi conjunto, donde blancos, negros y mulatos, andaban juntos y revueltos –a bailar *El lago de los cisnes*! (p. 287)

A tiro hecho: Pero ese viaje, lo haría sola.–“Yendo a New-York ibas **a tiro hecho**, decía Enrique... (p. 297)

Pan con pan, comida de bobos: Estáte tranquila. Me quedo aquí esta noche [...] Si fueses un hombre, no digo... pero nunca me ha dado por ahí... Como dice la gente del pueblo: “**pan con pan, comida de bobos**”. (p. 357)

La procesión va por dentro: ...y vaya usted a saber la “**procesión que cada uno lleva por dentro**”. Y esto de “la procesión” pasó de imagen verbal y refranera a... (p. 380)

En edad de merecer: Las Princesas son bonitas, y más aún las mayores, Tatiana y Anastacia, ya **en edad de merecer**, como se dice. (p. 384)

Il faut cultiver notre jardin: Esperemos pues, y **volvamos a nuestro huerto**, como Cándido. (p. 410)

Sabler de champagne: ...y me divertí, de pronto, al observar que en francés no se dice “beber champaña”, sino “**sabler le champagne**” –que es como decir en-arenar, poner en arena... (p. 473)

(Dicho sea de paso, a esta UF, Carpentier atribuye una fuente personal que no se encuentra atestada en los diccionarios franceses y que pudiera explicarse por interferencia del español)

2 -Rompimiento de la UF: Se produce por la irrupción en ella de elementos del contexto y que no son obligados sintácticamente. El procedimiento produce la ruptura de la secuencia fija de la unidad. Esta suspensión en su realización la hace centro adicional de atención y la destaca en el contexto. (La expansión se señala entre corchetes)

De la Ceca a la Meca: ...de los trenes subterráneos donde el viajero era llevado **de la Ceca** [de la Bastilla] **a la Meca** [de Notre-Damé]... (p. 58)

Difusión de la norma de la UF: Consiste en una aplicación de su contexto interno a través de palabras libres y siguiendo las reglas sintácticas de las significaciones libres de palabras. Da como resultado un enriquecimiento interno de la UF y su integración al contexto se hace más orgánica al desdibujarse los límites normativos de la UF. Este procedimiento expresa la tendencia del autor a renovar las for-

mas fijas neutrales y menos efectivas estilísticamente.

Tener madera: ...no, bastantes privaciones se había impuesto para descollar en un oficio donde, si no se tenía “**madera de grande**”, estaba una condenada a arrastrar una vida de miseria... (p. 299)

Cogerse algo para uno: ...el José Antonio ese, que **se había cogido la revolución para él solo**... (p. 471)

La procesión va por dentro: ...y vaya usted a saber la “**procesión que cada uno lleva por dentro**”. (p. 380)

Al pan, pan y al vino, vino / hora de la verdad: ...donde **al pan se le llama pan y vino al vino** y, cada vez que se alza el telón, el hombre vive en la “**hora de la verdad**”... (p. 113)

Variaciones lexicales: Ponen de manifiesto la creatividad del autor y sus posibilidades de utilización de los mecanismos metafóricos del lenguaje. Este procedimiento sobrepasa los límites del contexto oracional y se vincula al contexto social o histórico que puede ser individual, colectivo, regional, nacional.

Tocar a cuatro manos: ...ni nos interesaban los libros que no pudiésemos **leer a cuatro manos**. (p. 77)

Poner la bala donde se pone el ojo / ser un fenómeno: Nunca se vio un lanzador de granadas con semejante puntería. Donde **ponía el ojo, ponía la granada**. [...] Decían que **era un fenómeno**... (p. 139)

Tout le monde: ...y recibo en mi casa al **tout Paris**... (p. 301)

Recreación de la UF: Cambios libres en la UF que se reconocen a partir del prototipo que están guardados en la memoria del lector.

Moros y cristianos / juntos pero no revueltos: ¿Qué? ¡No iba a poner mis “**moros y cristianos**” –como llamaba Gaspar a la gente de mi conjunto, donde blancos, negros y mulatos andaban **juntos y revueltos**– a bailar *El lago de los cisnes*! (p. 287)

Agrupaciones de UF: Este procedimiento resulta de gran expresividad al unir en un solo contexto dos o más imágenes que mantienen en tensión el mecanismo metafórico del lector. Es por esta razón que al lector de este estudio se le han presentado en diversas ocasiones el mismo contexto, con diferentes objetivos de análisis.

Jugarse la cabeza / el todo por el todo: ...se jugaba la cabeza, –el todo por el todo– en cada frase arrojada a la luz del tribunal. (p. 68)

Al pan, pan y al vino, vino / hora de la verdad:... donde al pan se le llama pan y vino al vino y, cada vez que se alza el telón, el hombre vive en la “**hora de la verdad**”... (p. 113)

Poner la bala donde se pone el ojo / ser un fenómeno: Nunca se vio un lanzador de granadas con semejante puntería. Donde ponía el ojo, ponía la granada. [...] Decían que era un fenómeno... (p. 139)

The morning after the night before / gueule de bois: Estoy sorprendida de sentirme tan bien, a pesar de que este sea el clásico “**morning after the night before**” –o si se prefiere: el amanecer en “**gueule de bois**”... (p. 349)

UF en lenguas extranjeras: Estas UF tienen una orientación funcional. Se consideran una interferencia semántica y un medio de caracterización cultural del autor.

(Ver acápite de UF de carácter culto)

Conclusiones

La utilización de un tono mayor, característico de la obra de Alejo Carpentier, refleja las posiciones existenciales del autor ante su creación, ante el mundo que su obra representa, ante el hombre, ante la historia: Un hombre universal en un tiempo infinito en su ansia de saber. Parecería que la obra de Carpentier –como la de los grandes filósofos del Siglo de las Luces– fuera tomando cuerpo en la medida violenta en la que el autor, fue sintiendo, hasta la exasperación, esta vital necesidad de saber. En este largo recorrido narrativo, las unidades fraseológicas están prácticamente ausentes hasta que se llega a *La consagración de la primavera* (1978).

Las UF de *transformación semántica metafórica* son elementos expresivos que van dirigidos al *pensamiento por imágenes* del lector, contrariamente a las palabras libres que se dirigen al *pensamiento lógico*. Constituye un elemento a investigar, de manera más profunda y por los métodos correspondientes, el interés de Carpentier de dirigirse con

más fuerza al pensamiento lógico que al pensamiento por imágenes, lo que explicaría la no presencia sistemática de las UF en su obra.

Por el grado de expresividad las UF se clasifican en tres grupos: de carácter neutro, culto y popular. El corpus estudiado está ampliamente representado en los tres grupos.

Es interesante señalar que de las 71 UF, extraídas en contexto y que constituyen el *corpus* de análisis, 12 aparecen en francés (16,90%), 4 en otras lenguas (5,67%) y el resto en español (77,33%). Las UF en lenguas extranjeras ponen en evidencia, por un lado, la pluralidad de la conciencia lingüística (español/francés) del autor y, por otro, su vasta cultura universal. Y deben ser consideradas de carácter culto.

Se destaca la abundancia también de UF de carácter popular que dan al texto un colorido nacional y permiten disfrutar del matiz valorativo de los fenómenos, situaciones y hechos que se narran.

El autor produce siete tipos de variantes o transformaciones temporales que demuestran no solamente el dominio que tiene del valor expresivo de las UF, sino su capacidad para producir, con ellas, efectos expresivos adicionales que satisfagan las necesidades de su oficio creador.

NOTAS

¹ Babkin, A. M. *Fraseología rusa*. Leningrado : 1970. p. 8.

² Tristán, Ana María. *La fraseología en la obra de Raúl Roa*. La Habana : MINCULT, 1987. p. 10.

³ Valdés, Sergio. La caracterización lingüística en Alejo Carpentier. *Universidad de La Habana*. (214):[134]-150; mayo-ag., 1981.

⁴ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. La Habana : p. 333.

⁵ _____. *La consagración de la primavera*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1979.

A continuación sólo se pondrá el número de la página en la que aparece la UF citada.

BIBLIOGRAFÍA

CARPENTIER, ALEJO. *Dos novelas: El reino de este mundo y El Acoso*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1976.

_____. *Concierto barroco*. La Habana : Editorial Arte y literatura, 1975.

_____. *Letra y Solfa. Literatura. Autores*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1997.

_____. *Letra y Solfa. Mito e historias*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1997.

_____. *Letra y Solfa. Literatura. Libros*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1997.

ALONSO, M. *Enciclopedia del idioma*. Madrid : Aguilar S.A., 1958.

REY, A. *Dictionnaire des expressions et de locutions francaises*. Paris : Robert, 1986.

El mito en “Los advertidos”, de Alejo Carpentier¹

Alejandro Cánovas Pérez

Fundación Alejo Carpentier

*Pero ni Deucalión, ni Noé, ni Unapishtim, ni los Noé chinos o egipcios dejaron su rúbrica fijada por los siglos en el lugar de arriba...
Los pasos perdidos*

El asunto de la vigencia del clasicismo grecolatino en la obra de Alejo Carpentier

La tan manoseada condición de los grandes escritores que los sitúa como “clásicos” –haciendo la inclusión respectiva de Carpentier– es un tópico en la crítica, sobre todo de este siglo que fenece. Sin embargo, el clasicismo hace inevitable la idea de que existen creadores cuya obra genera una nueva época de composición artístico-literaria, en espera de que otros “clásicos” conviertan en pasado una técnica y una estética correspondiente a un período de la historia del arte humano.

Por su concepción de la cultura,² Alejo Carpentier –para abreviar– revisa en el amplio catálogo de conocimientos que, el mundo europeo, en un constante mirarse a sí mismo, consolidó hacia el siglo XVIII como lo *clásico*. Busca, reniega, afirma, pero toma de este, el saber “refinado”, tamizado, por centurias de “montajes” de estructuras cognoscitivas, síntesis unas de otras, *summa* que es en fin de cuentas, la cultura europea, como lo son igualmente el resto de las culturas humanas.

Por tanto, no es de extrañar que en el repertorio artístico carpenteriano lo *clásico* entendido en este contexto, aparezca muchas veces ya sea como referencia, ya como recurso tecnológico. Hay quien dice que esto es lo que debe llamarse *canon*, otros lo nombran *código*, mientras que preferimos llamarlo un *recurso de la composición*, por considerar que el problema se reparte por igual en estos tres dominios de clasificación. Lo de *recurso de la composición* significa de todos modos que nuestro punto de vista le alcanza como elemento de creación –o de pensamiento y *métier*, al mismo tiempo– en la obra carpenteriana. La definición del concepto *composición de una obra de arte literario*, en general, es algo que no es pertinente aquí y sin embargo, nos permitiremos una pequeña digresión en aras de la mejor comprensión de esta categoría. Se trata en breves palabras de considerarla como *principio pedagógico* del estudio filosófico y al mismo tiempo, instrumento, en sí mismo, de la creación literaria. Se alude pues, a cómo el concepto de composición puede coquetear perfectamente con la preceptiva y las posibilidades de transformación

y recreación de una obra terminada en el tiempo, desde el punto de vista del lector. A semejanza de las otras artes, la literatura tiene rasgos a los que se les puede reducir pedagógicamente. Es lo que podemos llamar *composición* considerándola como un *proceso*. La palabra *composición*, viene del latín *cumpositio*, lo que quiere decir, exactamente *lugar junto a*. Empleada aquí en su sentido técnico, *composición literaria* es la colocación con un criterio funcional, de cada uno de los elementos de un sistema teórico que interpreta la estructura, primero aparente, y luego, esencial, de la obra literaria. El centro, pues, del análisis composicional, son los hechos que permiten hacer un modelo ideal o abstracto que será tomado por una verdad científica. De manera que las numerosas veces en que se tomará esta palabra, la de *composición*, piénsese en la definición que acabamos de dar.

En lo que respecta al mito, indudablemente en este se encierran las concepciones cosmogónicas de los hombres; la creación y orden del universo es el centro del cual divergen, de modo general, las ideas sobre el mundo que tienen los pueblos. Se unen en esta categoría muchos de los recursos del arte y de la ciencia, todavía informes, tales como la generalización-particularización, las relaciones causas-consecuencias, hiperbolización (exageración)-minimización, el arquetipo: ya sea en la figura humana o en un dios, o en ambas cosas, etcétera.

El mito en el clasicismo griego y latino, se despoja por vez primera en el contexto cultural histórico europeo, —del cual

es herencia, el nuestro, contexto hispanoamericano y cubano, en primer lugar— de sus contenidos primeros de explicación del mundo, y de sus usos religiosos y sacros, de todo tipo. El clasicismo grecolatino les impone a sus propios mitos, una sucesiva demitificación. Es la suerte del desarrollo del mito, que emboca de esta manera hacia la filosofía, la historia, y las ciencias en general. Al respecto, es ilustrativo el análisis que el gran especialista George Thomson dedica al mundo de Esquilo. Para Thomson, el mito surge y se desarrolla en una colectividad pequeña relativamente, para luego, hacerse parte de una sociedad entera. En el decursar de *Esquilo y Atenas*, termina afirmando que Esquilo difiere en la interpretación del mito de Prometeo en relación con la opinión de Hesíodo.³ Obsérvese que ambos, Esquilo y Hesíodo pueden considerarse de cierta manera, escritores que se permiten un nivel de apreciación distanciada del mito, puesto que para ellos ha dejado de ser lo que era en un inicio. De esto se deduce que la concepción del mito no sólo depende de una historicidad, sino del grado de desarrollo de la cultura que lo engendró. Ahora bien, al alejarse de sus orígenes el mito se integra dentro de cada sistema cognoscitivo-civilizatorio como una unidad de ese conjunto. Ese cambio de funciones lo reserva como *referencia de saberes* que se relacionan con él, que van desde el religioso, el filosófico, hasta el artístico. El mito se convierte ya desde el clasicismo en *referente*.

Y es en este punto de la reflexión donde nos detenemos para afirmar que el mito aparece como referente en la obra de Carpentier, y ese status de vela

que no es más que un *recurso de la composición* característico de este autor. La *referencia* en Carpentier, permite la relación cognoscitiva *analógica* por parte del lector dentro de su texto –véase en la primera nota su concepto de cultura– por tanto inferimos que es *técnica artístico-literaria*.

El porqué del mito en la obra carpenteriana y en particular en “Los advertidos”

Quienes conocieron a Carpentier testimonian su faceta bromista y tal vez mitómana. «Los advertidos» (1965) inicia una serie de obras “divertimentos” que pasando la novela *Concierto barroco* (1974), culmina en *El arpa y la sombra* (1979). Pero, las “invenciones humorísticas carpenterianas” corresponden, desde luego, a un modo de ser reflexivo que se manifiesta de igual forma en los temas serios de la vida filosófica y política de su obra.

En la definición que hace Carpentier del mito, podemos hallar una respuesta acerca de su empleo en toda su obra:

El mito es la cristalización, en acción de personajes, en una acción determinada, en un psicodrama o en una acción dramática o en una acción novelesca, de las apetencias profundas del hombre. En realidad el mito de Prometeo responde a la apetencia que tiene todo hombre digno de ese título de alcanzar el cielo y probar el fuego mágico de los dioses. Es el origen de los inventos, es el origen de todas las grandes cosas que ha hecho el hombre. Los mitos no son sino una representación grá-

fica. Una especie, si usted quiere, de sublimación del *comic*, de nuestras *acciones cotidianas*...⁴

En esta reflexión está claro que quien habla expresa una opinión desde un punto de vista más cercano al creador literario, no sin dejar de ponerse, a encontrar la permanencia de toda su obra, si nos prevenimos de esta forma. Pero, igualmente, Carpentier genera él mismo su propio mito de escritor, y también mitos sobre modos de decir y hacer artísticos, culturales y filosóficos acerca del mundo sobre el que ejerce su condición humana. Su noción de mito además, corresponde con su particular forma de expresión del tratamiento del tiempo como recurso de la composición en su narrativa y al mismo tiempo con su idea de la historia, ya sea como creador literario, ya sea como historiador, ya sea como filósofo.

ZONAS DE MANIFESTACIÓN DEL MITO EN CARPENTIER (Ejemplos)

CARPENTIER Y SU MITO DE ESCRITOR

El autor sobre sí mismo

EL MITO Y EL TIEMPO CARPENTERIANO

Recurso de la composición dentro del sistema temporal de cada obra y/o ensayística (poética)

MITO Y FILOSOFÍA EN CARPENTIER

Elemento del sistema teórico elaborado por él como culturólogo

De esta manera y brevemente, considerar la presencia del mito en Carpentier, nos plantea por una parte, el problema de

la forma con que es elaborado por este escritor, y por otra, la autoconciencia de generarlo. Para esto es necesario recordar nuevamente las ideas culturales de Alejo en relación con el modelo europeo y el modelo latinoamericano:

Una vez más, América reclama su lugar dentro de la universalidad de los mitos, demasiado analizados en función exclusiva de sus raíces semíticas o mediterráneas. Aquí sigue tan vigente el mito de Amalivaca –mito que es también el de Shamash, el de Noé, el de Quetzalcoatl– que en días de la Enciclopedia y de los *Diálogos* de Diderot, el padre Filippo Salvatore Gilli se oyó preguntar por un indio si Amalivaca, modelador del planeta, estaba arreglando algo en Europa: es decir, en la otra orilla del océano.⁵

Visión del mito y visión mítica: la demitificación consciente de Carpentier

Los mitos relativos a la destrucción-regeneración de la Humanidad como el del Diluvio, llamaron poderosamente la atención de Carpentier. Y la selección de algunos de estos para estar presentes en “Los advertidos” denuncia las intenciones de su autor. De entre ellos, podemos mencionar el de la gran cuenca amazónica: de Amalivaca, el hebreo: de Noé, el griego: de Deucalión y Pirra, el babilónico: de Our-Napsiitim y de Sin, que es el chino. Como pienso que el tema general de la obra de Carpentier consiste en *calificar la actitud social del hombre cubano, latinoamericano o, universal, en condición de sujeto en el problema del conocimiento entendido como transformación en algo*

mejor de “lo que es” y que, en el caso de “Los advertidos”, el “hombre” ha sido representado como personaje “advertido”, no es causal que cada “elegido”, su pueblo y su dios respectivo, sean evaluados en función de la idea esencial que aporta el relato: la relatividad del conocimiento poseído por una cultura, un pueblo, un individuo.

De modo que el análisis derivado de las imágenes de “Los advertidos” se dirige a la deconstrucción de los mitos del Diluvio en las variantes universales aludidas. El resultado es no sólo la demitificación sino la inauguración de un nuevo mito: el de los “elegidos” universales cuya condición es absolutamente irónica. Es, también, el de un mito *demitificador*.

El mito del diluvio griego: Deucalión y Pirra

Permítasenos hacer un breve recuento del mito griego del Diluvio, con el fin de comprender mejor su función dentro de la obra que nos ocupa: Deucalión era hijo de Prometeo y Climene, y esposo de Pirra, hija de Epimeteo, monarca de Pitia, en Tesalia. Cuando Zeus decide destruir con un diluvio la degenerada raza humana, Deucalión, *por consejo de su padre*, construyó un arca de madera, en la que se salvó con su esposa de la destrucción general. Después de *nueve días, desembarcó en el monte Parnaso* y ofreció un sacrificio a Zeus Fixio (quien le envió *ayuda desde el aire*). *Habiendo consultado el oráculo de Temis, en Delfos*, sobre el medio de renovar a la humanidad, este le indicó que Pirra y él se cubriesen sus cabezas con un velo y arrojasen de sí

los huesos de su madre. Ellos entendieron que la sacerdotisa se refería a Gea, es decir, a *pedras, las cuales, llegado el momento, arrojaron tras de sí*. Las piedras lanzadas por Deucalión fueron convirtiéndose en hombres, mientras que las Pirras en mujeres. Con esta raza, Deucalión fundó un reino en Locris, donde en otros tiempos se exhibió la sepultura de Pirra. Se decía que la de Deucalión podía verse en Atenas, en el antiguo templo de Zeus Olímpico, el cual se suponía que él había construido.⁶

Sin embargo, Carpentier se permite alterar la secuencia y los datos del mito griego e incluso su anécdota como en otras muchas de sus obras, para poner en función artística las correspondencias reales y las imaginarias. Un ejemplo con el que se puede establecer la comparación es el del caso de la utilización de la historia en la novela *El reino de este mundo*; Carpentier menciona a casi todos los personajes históricos decisivos para ese momento en Haití excepto Toussaint Louverture. Es de esa manipulación de la realidad que nace consecuentemente una posible respuesta al problema de la función como elemento de la composición del mito griego del Diluvio para “Los advertidos”. Véase cómo subrayamos aquellos argumentos donde Carpentier difiere o manipula, provenientes del mito original griego para hacerlo semejante al resto de los mitos, en total cinco, dentro de su relato de los elegidos.

Función composicional del mito del Diluvio –en particular del griego– y de los personajes extraídos de cada una de las versiones por Carpentier para “Los advertidos”

Es un relato que basa su composición en unidades cognoscitivas que funcionan a modo de un esquema que expresa una *lógica artística*. El esquema del mundo composicional-cognoscitivo de la obra muestra que el autor implícito favorece la concentración del lector en los elementos señalados como núcleo, primero a Amaliwak, después, a otro elegido, y luego, al resto de los elegidos y a ambos lados, arriba: a los dioses, y abajo, a los pueblos, respectivos.

Por una parte, la posición central para los *advertidos*-elegidos revela el porqué del título del relato, la *advertencia* –conocimiento y alerta según los diccionarios de la lengua española– es un recurso composicional usado a menudo por Carpentier (véase su otro relato “Oficio de tinieblas”, de 1944, donde las advertencias pueden considerarse personajes). ¡Carpentier *advert*e aquí sobre los *advertidos*! Por otra, el movimiento del saber-no saber se establece en una dinámica sumamente interesante y divertida: el Dios, sabe lo que no saben ni el Elegido, ni su humanidad correspondiente; sin embargo, no sabe lo que sí conocen tanto el Elegido como su pueblo; por su parte, el Elegido conoce lo que no saben ni su Dios, ni su humanidad y desconoce lo que saben el Dios y su pueblo respectivo... y así sucesivamente. *La relación cognoscitiva deviene irónica puesto que lo que se muestra alude a un nivel distinto de cosas.*

ESQUEMAS DE LAS RELACIONES COGNOSCITIVAS-COMPOSICIONES EN
“LOS ADVERTIDOS”

ESQUEMA- GENERAL DE RELACIONES	PARTES DEL RELATO			
	I	II	III	IV
Dios (dioses)	<i>Quien-todo-lo-hizo</i> (referencia)	Quien-todo-lo-hizo	Dioses respectivos (referidos)	Dioses respectivos (referidos)/ <i>Quien todo lo hizo</i>
Elegido (Elegidos)	<i>Amaliwak</i>	Amaliwak	Amaliwak/Hombre de Sin/Noé	Deucalión /Our-Napishtim/ <i>Amaliwak</i>
Humanidad	Indígenas	Su pueblo y los demás	Humanidades (referidas)	Humanidades (referidas) Indígenas recreados

Quisiéramos ante todo destacar la posición del advertido o elegido, Deucalión. Obsérvese que se encuentra inmerso en una enumeración de mitos, convertidos aquí en peripecias dentro del sistema de la acción. Sin embargo, el mito griego se encuentra en la secuencia siguiente: Amaliwak encuentra al hombre de Sin, ambos elegidos a Noé; los tres se reúnen con Deucalión y cuando son cuatro, aparece el último de los advertidos: Our-Napishtim; es decir, así:

Amaliwak—Hombre de Sin —Noé—
Deucalión—Our-Napishtim-*Amaliwak*

Culturas amazónicas-Civilización china-Civilización hebrea-**Civilización griega**-Civilizaciones mesopotámicas-*Culturas amazónicas*

Es Deucalión —o mejor dicho su mito— quien viene a dar culminación a la crisis de las contradicciones que han entrevistado los anteriores elegidos: trajo una nave “de una admirable finura de líneas”, “se arrimó ligeramente” (mientras que tanto la de Amaliwak, del hombre de Sin, como la de Noé son pesadas y maniobran mal); él no tiene indicaciones de su dios para salvar a los animales,⁷ ni a su familia —salvo a Pirra, pero esto se da por supuesto, ya que lo ha acompañado. Ha sido “encargado por el Dios del Cielo y de la Luz de repoblar el mundo cuando termine este horrible diluvio”, afirma, y para colmo se permite calificar de horrible un acto de su propio dios.

Es evidente que, sin detallar más, Deucalión es una imagen creada por Carpentier cuya ironía se entrevé más allá del discurso cultural. Lo que dice y hace Deucalión da cima por contraste –en lo que se llama la etapa de la acción: *culminación*–, al conflicto cognoscitivo de los elegidos: *la sospecha de que los dioses respectivos se han equivocado, la viene a confirmar el griego*. El referente cultural: la fama de cultivo de la lógica, del pensamiento exacto y riguroso para describir el mundo que tienen los griegos clásicos, se manifiesta aquí como un recurso de la composición del texto. La alusión no puede ser más clara: ¡hay un *error cognoscitivo*!

Esta parece ser la función composicional del mito del Diluvio griego en su versión carpenteriana. El resto es más que evidente: las diferentes formas del Diluvio universal confrontadas en el relato se encuentran en función de mostrar una teoría cultural que trasciende “Los advertidos” y hace de esta joya narrativa un clásico de la literatura latinoamericana del siglo xx. Se trata de que *ninguna cultura es superior porque cree poseer la verdad absoluta sobre los conocimientos humanos... pues, no existen las verdades absolutas en el terreno del saber: el único reconocimiento válido es el convencimiento de la realidad de toda creencia, tradición, sabiduría, compartidos por igual –también con sus errores– por todos los hombres*.

Carpentier clásico y mito: un clasicismo cubano

“Nuestros mitos deben ser confrontados, afirma Carpentier, con los grandes

mitos universales. Debemos mirar a la verdad profunda de nuestras cosas, sin dejarnos encandilar por embadurnos y abalorios... No vayamos a un velorio aldeano para hacer apuntes pintorescos y costumbristas: lo que debe llevarnos a tal lugar es el anhelo de saber *qué concepto se tiene allí de la Muerte*”.⁸

Se trata muy claramente de que Carpentier considera al continente americano como una encrucijada cultural. No basta el mestizaje étnico, social y cultural si todo quedara hasta aquí, sería muy simple. La razón primera que hace de lo local, un hecho universal, es precisamente la analogación de la verdad cognoscitiva particular con la general, la que es válida para todos los hombres.

El *clasicismo* considerado como un conjunto de hechos culturales de valor duradero, un *conocimiento* que nos deja como último sabor el de una concepción *humanista* del mundo, hace que confiamos en la continuación de la Utopía de un Hombre mejor, porque Él se ha mejorado al transformar su propio entorno. Porque es Dios, advertido y humanidad, todo a la vez, sin engaño, ni errores previsibles. Porque en una Trinidad loable transita hacia un futuro que no habla mal de su pasado. Tal es la pretensión del uso de los mitos de regeneración humana en “Los advertidos”, y probablemente en toda la obra de Alejo Carpentier.

NOTAS

¹ Presentado como ponencia en el Consejo Internacional Contemporaneidad de los Clásicos: La tradición grecolatina ante el siglo XXI, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2-5 diciembre de 1998.

² “Yo diría que cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una función de sus similitudes con otra, que puede haberse producido muchos siglos atrás”.

Carpentier, Alejo. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo. En su: *Ensayos*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1984. pp. 155-156.

³ “...el ritual dio origen al mito, que reproduce todos sus rasgos en forma narrativa. A menudo se dice en tales casos que el mito es la explicación del ritual; pero por lo menos en sus fases primitivas, es más bien la forma hablada del acto ritual, la expresión colectiva de una experiencia inolvidable, compartida periódicamente por los participantes del mismo rito. Posteriormente, cuando el sistema del clan está ya en decadencia, el mito puede separarse del ritual y desarrollar rasgos independientes y propios. [...] La historia de Prometeo se había llenado ahora de un contenido intelectual que iba más allá del cuento referido por los rudos campesinos de Beocia; pero el proceso que la nueva interpretación marca sobre Hesíodo, no menos que su progreso sobre el núcleo primitivo del mito sólo fue posible por el avance de la propia sociedad”.

Thomson, George. *Esquilo y Atenas*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1982. pp. 153, 455.

⁴ Carpentier, Alejo. *Entrevistas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985. p. 197.

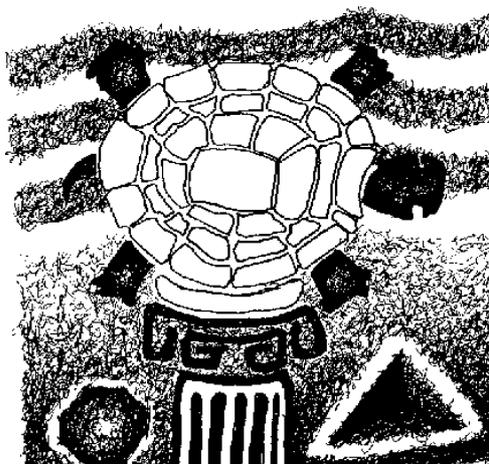
⁵ _____. *Carteles* (La Habana) 29(8):30; 22 febr., 1948.

⁶ Seyffert, Oscar. *Enciclopedia clásica de mitología-religión-biografías-literatura-arte-y antigüedades*. Buenos Aires : Librería El Ateneo Editorial, 1947.

⁷ Sobre esto nos dicen Sandra Rossi y Gustavo Blanco: “...que Deucalión sea el único que no fuera “advertido” por sus dioses, de los animales, evidencia cómo fueron de antropocéntricos los griegos”. Curiosa la referencia cultural y su interpretación en relación con ‘Los advertidos’. Esto viene a demostrar que Carpentier cuenta con la competencia cultural de su lector depositándola en su técnica compositiva como *referencia* a un estado de opinión sobre la Grecia Clásica que viene de siglos atrás y está generalizado. Y no se equivoca.

Rossi, Sandra y Gustavo Blanco. *Las referencias clásicas en la narrativa de Alejo Carpentier*. Trabajo de Diploma. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, julio de 1990. p. 5.

⁸ *Op. cit.* (4). p. 50.



Semiosis de una estructura ausente (*El Acoso*)

Marcia Losada García

Profesora de la Universidad de La Habana

...imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración...

Aristóteles. Poética.

El arte moderno tiende a ser cada vez más dialógico. Las relaciones entre las diferentes manifestaciones artísticas, condicionan una lectura recreativa y una labor crítica orientada hacia una recepción interdisciplinaria de la obra *in situ*.

La búsqueda de citas, referencias tópicas, motivos, alusiones, como puente semántico entre dos obras artísticas revalida, a muchos siglos de iniciada la estrategia exegética de los filólogos alejandrinos, a la par que nos inscribe a nosotros, receptores y críticos modernos, en la acendrada tradición latina de composición-recepción intertextual de la obra de arte.

No puede hablarse de una aprehensión de la estructura profunda de un texto, sin conocer todo el universo

correferencial producto de “estas conversaciones”. Por ceñirme a ejemplos carpenterianos, la lectura de “El derecho de asilo”, le resultaría bastante inexplicable a quien no estuviera al tanto de esta peculiar característica de la diplomacia latinoamericana; igualmente, *Los pasos perdidos*, sin un conocimiento de *La Odisea*; “Semejante a la noche”, sin el canto I, de *La Ilíada*; el sentido satírico de *El arpa y la sombra* sin la *Apocolocyntosis* de Séneca, quedaría bastante mutilado.

Y de una gran densidad intertextual es el diálogo de *El acoso* con otras obras.

A cuarenta años de creado, el relato puede releerse por ejemplo en estrecha relación con *La Eroica*, de Beethoven, con la *Biblia*; puede mirarse como una recreación ficcional de hechos ocurridos a propósito del fracaso de la Revolución del 30; una llave de la semiosis del relato, puede buscarse del mismo modo, en cuentos como “El corazón delator” y “El hombre de las multitudes”, de Poe, o con sus contemporáneas *La trampa*, de Serpa, y *La noche de Ramón Yendía*, de Novás Calvo; puede encontrarse en él, además, múltiples referencias a la arquitectura de nuestra ciudad. También, el sentido trágico de los antiguos griegos, deviene una clave de lectura.

Leerse *El acoso* desde algunas de estas aristas, no agota todo el campo semántico del relato, sin embargo, nos devela gran parte de sus mecanismos semióticos. Pero, debemos tener en cuenta a la hora de aplicar el instrumental crítico, su carácter “narrativo”; es decir, que cualquier compara-

ción, debe partir de “esta” forma de relación de los enunciados, aunque resulten coincidentes con otro modelo estructural, “cuyo contenido” propicia a nivel de sintaxis narrativa “préstamos” connotativos de otras formas artísticas.

Si vamos a reflexionar sobre posibles paralelismos entre relato y tragedia, se hace necesario en primer término, delimitar los elementos de composición que los conforman de acuerdo con un sistema relacional de hechos, que constituyen a ambos como modelos. Por tanto, una breve reflexión sobre la composición resulta obligatoria, pues es mediante este proceso, o en él, que hacen posible los préstamos.

La composición es el resultado de una disposición coordinada de un conjunto de elementos, en la cual subyace una relación tanto con el sistema de reglas que hace posible su unidad así como su orden otros modelos metatextuales. Tiene a la autonomía como condición necesaria; puede concebirse como un conjunto de rasgos pertinentes organizados en jerarquías, susceptibles a descomponerse en niveles vinculados entre sí.

Es también una *estructura dinámica* en la cual el texto es sólo una condición necesaria en la que se debe tener en cuenta, además, factores “ajenos” al signo que utiliza como sustento material: la vida del autor, otras obras anteriores o contemporáneas que le sirven de fuente, asunto y por último y no por menos importante, la competencia del receptor.

Un conocimiento de la vida del autor nos lleva quizás, hasta el umbral de aconte-

cimientos vinculados al asunto –la abortada Revolución del 30, la participación de Alejo Carpentier en el teatro universitario– y nos permite constatar cuál fue el saldo artístico de la propiocepción del escritor sobre estas vivencias.

Cuando se constatan influencias directas en cualquiera de las gradaciones mencionadas, se entra *in mediam rem* a la red de significaciones y sentido de la estructura profunda del texto. En el caso de *El acoso*, *La trampa*, *La noche de Ramón Yendía*, tienen el mismo asunto, sin embargo, el tema de la obra –la propuesta (τιθεῖν)– es diferente y otra es la significación –y esto a su vez, resulta más interesante– que se obtiene vistas en su conjunto. El *significado* de una lectura “trilógica” *no está* “ubicado” en *ninguna* de las tres obras como estructura autónoma, o en suma mecánica de una recepción de A + B + C, sino que se logra a través de una relación metatextual.

Si tomamos el eje actancial de la comunicación, emisor-signo-receptor, cuando la obra se termine de escribir, se cierra el canal obra-autor y se mantiene abierto el camino signo-receptor. Y es de acuerdo con la competencia de este último –entiéndase concepción del mundo, conocimiento especializado o no del tema, otras obras leídas– que una obra terminada se recrea, se rescribe, resultando así apropiadísima la denominación *textopalimpsesto*, o lugar donde se cruzan eventualmente múltiples enunciados. El receptor *es el lugar de la composición* donde la imagen artística alcanza su verdadera expansión y donde se concluye eventualmente el proceso de semiosis que parte de una relación discursiva

intratextual, de un emisor presente en imagen y un receptor que se incorpora al eje de la comunicación presente, no locuente con un carácter intemporal.

Este último factor de la composición es el que condiciona la estructuración dinámica de la obra y permite:

a) la lectura de un mismo texto a través de diferentes épocas con diferentes significados como resultante.

b) los “préstamos” de motivos y hasta estructurales evocados, sobre todo estos, en un inicio, por el texto escrito.

El relato es una estructura discursiva, que se adecua a varios tipos de discurso. A través de ella se cuenta una historia, se comunican sucesos que se narran o representan.

Los tipos de discurso fundamentales en los cuales se expresa esta estructura, es a través de la narración (novela, cuento, relato), la mimesis (representación teatral) y dentro de la literatura programática (no literaria) hechos noticiosos, históricos...

Para comenzar con los paralelismos que hacen posible en rango de hipótesis, una lectura –entiéndase un rejuego semántico– relato-tragedia, mencionaremos:

a) en ambas existe algún elemento componencial *narrativo*, sobre todo en el caso de la estructura trágica de los griegos, en la que se resolvía las limitaciones espacio-tiempo reales, a través de las interacciones explicativas del coro, los mensajeros; en estos vectores, el grado de mimesis es escaso, no así la presencia del “elemento” relatado, lo que acerca más a la tragedia a esta variante genérica.

b) la forma de progresión de los enunciados, en ambos discursos, está organizada sobre una base lógica temporal y de acuerdo con una concatenación dramática, que en el caso de la tragedia, en cada mini-secuencia actancial, se espera tenga un mayor grado de polaridad en el sistema de opciones.

c) ambos discursos presentan un conflicto como núcleo semiótico estructurador.

Teatro	Relato	El acoso
Árbitro atribuidor del bien	destinador	el Alto Personaje
Aquel para quien trabaja el héroe	destinatario	-----
Fuerza temática orientada	héroe	el Acosado
Reduplicación de una de las fuerzas	adyuvante	el Becario, Estrella, la vieja
Oponente	oponente	los perseguidores, el taquillero

d) los roles actanciales de los personajes –según la clasificación Greimas-Soriau– son prácticamente idénticos:

Sin embargo, también antes de entrar en una traslación de estructuras y motivos trágicos, es bueno insistir en nuestra hipótesis ya expresada, *de que no se puede pasar a un plano secundario la instancia narrativa* ajena al teatro canónicamente hablando, por tanto debemos mencionar también, algunos de los más importantes elementos propios de la *narratividad* del relato, que lo apartaría de una estructura trágica:

a) la indefinición del nombre de la mayoría de los personajes excepto Estrella; los personajes se nombran por su discurso, en diferentes estilos que permiten marcar el “yo” a través de participios sustantivados: el taquillero, el Acosado, el amparado... Vistos así, constituyen una entidad fácilmente diluible en un cambio de narrador que unas veces introduce una distancia retórica en el discurso de los personajes individuales, y otras mediante un rejuego con el pronombre *él*, le habla al lector sobre la base de un “él” mismo, plenamente individual. En una intención marcadamente mimética, el uso de este recurso narrativo resulta imposible.

b) el contraste intencional entre los diferentes estilos que en *El acoso* es fuente connotativa de una ironía *burlona*, ajena a la tragedia griega.

Compárese la actitud de un narrador omnisciente que nunca asume el “yo” explícito, frente al contraste de este mismo narrador en posición de discurso indirecto libre (DIL), que recoge el

ridículo, y a la vez, la grandilocuente y falsa conversación del Acosado, que transita de pensador filosófico-ladron de alimentos causante de la muerte por inanición de su nodriza-converso iluminado, a un monólogo indirecto vertido en tercera persona y pone a continuación una crinografía de la estancia de la vieja (pp. 112-123), de un naturalismo más tradicional y minucioso.

c) También, la burla al estilo directo bastante ajeno a Carpentier y no al teatro, marca su condición normativa además, en la inserción dentro de las reflexiones purificadoras del fuego, de canciones como *Tilingo, tilingo* (p. 120, II); otro ejemplo podemos encontrarlo en los diálogos insulsos de la prostituta y su cliente (pp. 136-137).

d) Un factor más a tener en cuenta, sería el predominio de la construcción nominal en reiterado uso, tan poco propicia a ser revertida a través de la mimesis dramática del teatro, en discurso del personaje del Acosado, en el que abundan las elipsis verbales, o se utiliza con gran frecuencia el verbo *ser* o se hacen extensas descripciones pictóricas. Un buen ejemplo de esta variante del monólogo lírico, puede constatarse cuando el Acosado se refugia después de precipitada carrera, en el teatro (pp. 91, I).

Si se acepta el análisis de *El acoso* como una tragedia, desde el punto de vista de su conformación externa, tendrían que trasladarse las funciones del *narrador* sobre todo, en la sección II, manejado como hemos esbozado con intenciones estilísticas *narrativas*, al coro de la tragedia y a partir de ahí “adecuar” la estructura. De esta manera, la

parte I de *El acoso*, se correspondería con el prólogo, la parte III en su condición conclusiva con el epílogo griego, sentencioso y conminatorio. Pero... ¿y cómo transformar la parte II en una reminiscencia de episodios y estásimos que se alternan?

Revisemos desde un punto de vista crítico la estructura de la parte II, a través de un censo del narrador y de los tiempos verbales, que es en definitiva *lo que Carpentier presenta intratextual* en el nivel *discursivo*:

1. Un narrador en tercera persona ubica el panorama del Acosado en el mirador (pp. 107-111).

2. Un narrador en tercera persona que cuenta la presencia del Acosado en el momento de la partida del pueblo, alternando el presente histórico con matiz de pretérito con tiempo futuro de lo que el Acosado pensaba hacer al llegar (pp. 111-113).

3. Un narrador en tercera persona, presente histórico que nos traslada al pueblo natal del Acosado y conduce la historia hasta el mirador (pp. 113-119).

4. Un narrador en tercera persona en pretérito que cuenta la situación del Acosado en el mirador y su crisis religiosa.

5. Un narrador en tercera persona en pretérito que nos lleva de nuevo al mundo retrospectivo (infantil) del Acosado, que culmina en el monólogo –y esfuerzo adelantarlo– de la falsa *anagnórisis* religiosa del Acosado (pp. 120-126).

6. Un narrador en tercera persona en pretérito describe la salida del Acosado a través del narrador hasta la casa de Estrella (pp. 126-133).

7. Un narrador en discurso indirecto, en tiempo pretérito, que muestra las valoraciones de Estrella sobre lo que ocurre (pp. 133-137).

8. Un narrador en tercera persona en pretérito que muestra lo inútil de la gestión, con lo que el Acosado tiene que echarse a la calle (pp. 138-139).

9. Un narrador en tercera persona brinda incidentes fundamentales del Acosado (primera cita de la *Electra*, de Sófocles) (p. 140).

10. Un monólogo interior en tiempo presente a través del cual conocemos el juicio del delator y el sentimiento de culpa del Acosado (anticipación de su suerte) (pp. 140-145).

11. Narrador en tercera persona en pretérito transmite las acciones del tribunal y el sentimiento del Acosado en un monólogo interior en presente con lo que subraya el vínculo causa-consecuencia (*némesis-dike*). Segunda cita de *Electra*, de Sófocles (pp. 145-147).

12. Un narrador en tercera persona da a conocer la etapa terrorista del Acosado, delación y plegaria religiosa (pp. 147-153).

13. La entrada a la iglesia y el rechazo del cura al Acosado llegan mediante un narrador en tercera persona, tiempo pretérito (pp. 154-157).

14. Un narrador en tercera persona, en pretérito, brinda los últimos momentos del Acosado, y así, regresamos al escenario inicial en el teatro (pp. 155-161).

Como se demuestra en la anterior enumeración, el narrador toma distancia (objetiva y subjetiva) a través de los diferentes estilos para alternar la cercanía o lejanía entre el hecho narrado y el tiempo actual, sumamente concentrado, de la acción en presente del acoso como situación dramática. El narrador se diluye y se presenta en juegos pronominales, no sólo es un “archilexema” del concepto de relato, sino que en *este*, resulta un importante connotador estilístico.

Si tenemos en cuenta la caracterización que arroja la modalidad semántica del personaje del Acosado en los puntos 3, 9 y 10, por citar algunos ejemplos, vemos cómo este hombre se desenvuelve como actuante ilocutivo con una posición psicológica ante lo que enuncia su propio discurso de *expresividad* desbordada con un sentido de la determinación oscilante entre indeciso y categórico, que constantemente problematiza sus acciones (hacer-ser) y sus buenas intenciones como personaje, a un nivel de atributo modal, quedan en la más absoluta virtualidad (deber-querer).

Su penoso camino hacia un final trágico se reviste discursivamente de la polaridad de los juicios de este tipo de actor como sujeto operador, y están dados precisamente, por las mencionadas alternancias de la *narración*.

La “tentación” de repartir la Introducción, nudo, desarrollo, culminación y desenlace de *El acoso*, en episodios y estásimos

surge, en primer lugar de los factores comunes ya mencionados entre ambos tipos de discurso; pero, sobre todo de “ese lugar de la composición al que habíamos hecho referencia y en el que se realiza el dialogismo”: el receptor.

En *El acoso*, la referencia clásica cumple una importante función denotativa (referencias tópicas a la arquitectura, a la representación de la tragedia clásica dentro del conflicto del Acosado, las citas...) y esto nos lleva a re-crear el ambiente trágico, por los ideales de justicia-culpa-castigo-destino, *evocados* en el relato. Como dijimos al inicio, obra-receptor con su competencia, remite en mayor o menor medida a la tragedia griega. Pero, querer “traslapar una estructura” ya a nivel discursivo, es alterar el sema fundamental de la forma en que nos llegan los hechos –narrados, no representados– y ya no resultaría entonces, una decodificación de sentido, sino una deconstrucción de la obra.

Proponemos buscar, entonces, la influencia de la Tragedia en el Relato, no en una equivalencia de su estructura externa, llevando *in extremis*, alguna semejanza en esta arista del análisis, sino en el sentido trágico de *El acoso*, punto de vista que se apega más a las reflexiones filosóficas carpenterianas.

II

La imitación de una acción de carácter elevado [...] la cual, por medio de la composición y el temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos.

Aristóteles. Poética

En el relato *El acoso*, la intertextualidad –en todas sus gradaciones– se utiliza en función de crear el ambiente trágico. Comenzando por las analogías más sencillas, pudiéramos destacar la intención de enmarcar la complejidad de la acción, en un tiempo mínimo de cuarenta y seis minutos, que es el lapsus de duración de la sinfonía de Beethoven.

Para los poetas griegos, la concentración de tiempo era una condición natural –no preceptiva– del escenario de representación y del plazo que “físicamente” podía abarcar la puesta en escena: se comenzaba al amanecer y con un coro siempre presente, todo debía desarrollarse a la vista del público.

Los creadores griegos convirtieron tal *limitante* en un recurso dramático, concentrando la acción al máximo, con la casi equivalencia en la polaridad de opciones, a la del quinto acto de un drama “moderno”. La relación evidente relato-música, música-tragedia que pervive más allá de sus orígenes rituales, facilita el paralelismo en la concentración *tempo* relato-tragedia.

En el relato, Carpentier define en cuarenta y seis minutos la posibilidad de salvación o no, del Acosado y esta gravedad de la disyuntiva y el mínimo de tiempo para resolverlo, lo acerca indiscutiblemente a la *polaridad* del conflicto trágico. Pero, el carácter narrativo –no mimético– del relato, le permite además, –siguiendo muy de cerca la reflexión aristotélica– desarrollar simultáneamente, varias partes de la acción, necesarias para la comprensión temática. De esta manera, conocemos a través de las introspecciones del Acosado, su infan-

cia, las relaciones con el padre, su ambiente pueblerino; todo esto produce como resultado una concentración temporal de las acciones mucho mayor que la que hubiera facilitado la forma mimética.

El drama en *El acoso*, al igual que en *La Orestíada*, de Esquilo y en la totalidad de las obras conservadas de Sófocles y Eurípides, se desarrolla con tres actores en los roles actanciales fundamentales: el Acosado como héroe, Estrella como adyuvante, el taquillero como oponente. Estos tres personajes, además, como Edipo, su padre y Yocasta, en la obra de Sófocles, están enlazados en un triángulo sexual, en el que los tres fracasan.

La óptica griega, presente en la admiración al cuerpo atlético del Inculpadado, a través de la apreciación de toda la belleza y armonía de un torso praxitelico, es también, un puente intertextual con la antigüedad grecolatina: “Es el cuerpo que me maravillaba en las duchas del Estadio [...] Quería, para mi propio cuerpo, esos dorsales que tan blandamente se movían sobre su osamenta; ese vientre que se recogía entre las caderas, hasta apretarse en negruras; esas piernas alargadas por el salto [...] bajo un pecho que acababa de soltar un sobrante de energía [...]” (p. 143, parte II). Al ser condenado, sin que se defienda, al ser esta perfección destruida, Carpentier subraya la injusticia de esta moderna de *dike*, a través de un juicio sumarísimo.

Las referencias tópicas de la arquitectura se encuentran igualmente recurrentes: “templos griegos de lucetas y persianas” (p. 110), “órdenes que mal paraba un dórico” (p. 111),

“fustes cuyas estrías se hinchaban” (p. 111), “metopas en los balcones” (p. 111), “agonía de los últimos órdenes clásicos” (p. 111), “canteros empavesados de términos latinos” (p. 139), “siringas y panderos de alegoría pompeyana” (p. 152), etcetera, marcan nuestro sincretismo arquitectónico.

Se hace mención, en dos ocasiones, a una representación en el marco del recinto universitario:

Se detuvo sin resuello, al pie de la colina de la Universidad en cuyas luces bramaban los altavoces. La iluminación, inhabitual a esa hora, le recordó las representaciones dramáticas dadas por los de Literatura, que se ofrecían, de tiempo en tiempo, en el Patio de las Columnas. Centenares de espectadores asistían, sin duda, a alguna tragedia interpretada por estudiantes vestidos de Mensajeros, de Guardas y de Héroe [...] (p. 140) [...] Se detuvo, a poco, para cerciorarse de si aquellos pasos, que sonaban en la otra acera, eran los suyos. La brisa, pasada de sur a norte, volvía a traer el bramido de los altoparlantes, con sus coros de mujeres [...] (p. 147)

Estas descripciones tienen el doble propósito de que a través de los recuerdos del Acosado, el lector constata una vez más la peripecia sufrida por este personaje, quien transita en una misma locación con status tan diferente.

También, por puente dialógico con otras obras del propio Carpentier, se aprecia el *leitmotiv* de sus reflexiones filosóficas sobre el gran teatro del mundo de

Calderón en el que el Acosado oye una representación sobre una venganza y a la vez, es actor simultáneamente, de su propia tragedia. Este aspecto marca la ironía del aparente obrar humano. La misma propuesta, alcanza su mayor grado de tragicidad en el *Edipo Rey*, obra clásica por excelencia, con lo que la relación dialógica con la tragedia alcanza una jerarquía textual, más allá de la propia mención de los coros de mujeres, de columnas y de mensajeros.

La tragedia griega es fundamentalmente ciudadana, pues no hay que olvidar que alcanza su *acmé* muy ligado a los cambios sociales de la *polis*. El relato recoge como asunto histórico la evolución de grupos como el de La Joven Cuba, fundado por Guiteras para derrocar al gobierno de Caffery-Batista-Mendieta con objetivos insurreccionalistas devenidos grupúsculos-terroristas a sueldo. Tragedia y relato critican las relaciones de poder en la especificidad de sus momentos históricos.

En *El acoso* aparecen “textualmente” citas de una tragedia griega, en la que Electra es personaje. Carpentier hablando acerca del momento en que se inspiró para escribir este relato, hace referencia a *Las coéforas*, de Esquilo, pero por el texto citado, apartando las diferencias lógicas, al traducir de idiomas tan diferentes, no se puede hallar equivalencia de la versión, en la tragedia homónima de Esquilo como se ha tratado de hacer “siguiendo la pista dada” por el propio Carpentier.

La primera cita dice así: “Las imprecaciones se cumplen: vivos están

los muertos acosados bajo tierra; las víctimas de ayer toman en represalias la sangre de los asesinos” (p. 140, parte II).

En otra cita de *El acoso* se vuelve a oír por los altavoces las palabras: “Volved pronto al vestíbulo para terminar con el segundo asunto, así como habéis hecho con el primero. Y respondía un hombre: no temas que sabremos rematar la tarea. Pero, pronto –aullaba apremiante, alguna Electra. [...]” (p. 147. parte II).

Las coéforas, de Esquilo *como obra*, forma parte segunda, de una trilogía en la que el autor, explica su ideal de justicia: *hybris* engendra *hybris* y ni la venganza de la gens, ni el derecho de purificación expiatoria, que se arroga la aristocracia de una sociedad clasista, en el prístino sentido del término, resulta suficiente, sino que el ideal de verdadera *dike* se encuentra en la forma de justicia democrática de Atenas. Este status superior, reconoce la compasión para con el culpable, junto con el respeto a la autoridad.

En esta obra, Electra, al principio tímida e indecisa, después de un buscar en símbolos, se yergue como fiera vengadora y brinda apoyo moral –entiéndase también, religioso– a Orestes. En la *Electra*, de Sófocles, este personaje es el centro de venganza e impele a Orestes a que no se deje vencer por la debilidad. La venganza personal es el centro de la vida y de los sentimientos de este personaje, y que a diferencia de la Electra de Esquilo, carece de variación y gradación de ese rasgo etopéyico. Disímil también, de la de Esquilo, al consumarse la venganza, la *Electra* sofóclea queda vacía

pues pierde el sentimiento que le daba razón a su existencia.

En la versión recogida por el Instituto Cubano del Libro en 1972, de la traducción de parlamentos de la *Electra*, de Sófocles, el coro recita en dos intervenciones:

Ya se han cumplido las maldiciones. Vivos están los que bajo tierra yacen. Reflejando la sangre derramada, hacen brotar la de los asesinos, vertidas por las primeras víctimas, que realmente están presenciando el asesinato (*Op. cit.* p. 199).

Coro: Retiraos al vestíbulo cuanto más pronto, y que ahora obtengáis tan buen éxito como antes.

Orestes: ¡Ánimo! ¡Lo obtendremos!

Electra: Date prisa.

(*Op. cit.* p. 200)

Estas dos versiones, se acercan bastante a los parlamentos parafraseados por Carpentier de la *Electra* de Sófocles y no a *Las coéforas* de Esquilo, obra a la que sin embargo, alude.

Con la *Electra* concebida por Eurípides, verdaderamente desquiciada en su *ethos* y en su *psiquis*, no hay que buscar ningún tipo de paralelo, ni mucho menos en el tremebundismo “más moderno” del final euripidiano, de un Orestes loco, que se hunde a la par que el techo incendiado de su vivienda...

Es una tendencia generalizada del trabajo crítico –casi una tentación– el querer encontrar estructuras “exactamente

equivalentes” cuando se trata de literatura comparada. Como no hemos podido delimitar la traducción *exacta* con la que Carpentier trabajó y confrontando el texto griego con los fragmentos citados en el relato, nos atrevemos a indicar que la traducción del relato pudiera *corresponder en alto grado de fidelidad* al texto griego de la *Electra* de Sófocles.

Buena parte del interés en encontrar la cita inequívoca que Carpentier utilizó de Esquilo, está espoleado por la insistencia en pensar que Carpentier “dijo *Las coéforas*”. Si bien él dijo, nos encontramos que el texto señala insistentemente a la *Electra*, de Sófocles, y, puede haber ocurrido:

- a) pastiche
- b) trabajo con una edición desconocida
- c) *lapsus calami*... del autor, etcétera.

¿Entonces?...

La *contaminatio* como método poético es el procedimiento a través del cual se genera un significado nuevo con la utilización artística, de estructuras o motivos tomados de otra obra o de otras obras. Esta filosofía creativa fue el eje central de la *composición* de autores de la talla de Publio Terencio Afer y William Shakespeare.

Carpentier evoca la inutilidad de centrar la vida en venganzas disfrazadas de justicia como ocurre en la *Electra* de Sófocles, y le es necesario para el tema y el conflicto de su relato, insistir en el error de marcar un camino hacia objetivos justos, incorporándose a una cadena interminable de violencias. Todo esto

está evocado junto con la consecuente revisión crítica de los efectos transformativos sobre el carácter del individuo, sí recogidos en *Las coéforas* de Esquilo. Si recordamos la Yocasta del *Agamenón*, al final de la obra, se jacta de haber hecho justicia, como el Acosado; después de una confrontación con el coro, al darse cuenta de que sólo ha prolongado los eslabones de la violencia, entonces, pretende salvar su vida y retirarse a vivir en paz, como el Acosado. Si el tema del relato es la frustración y el terror de un individuo ante la desviación de sus ideales y el conflicto radica en cómo lo asume “a través de una reflexión del encadenamiento implacable de los hechos”, entonces, el imbricamiento de las dos fuentes clásicas, lejos de ser una incógnita, puede leerse como una semiosis intencional. Incluso, en el caso de la segunda cita, como una anticipación de lo que sería el fin del Acosado en el teatro.

De todos los puentes dialógicos con la antigüedad grecolatina quizás, con el que mantiene una intertextualidad más cerrada, es con la concepción trágica de sus personajes:

El asunto de una tragedia debe girar en torno a un conflicto humano trascendente (pérdida o consecución de la vida, del honor, del amor); la opción del héroe ante un conflicto ineludible debe ser consciente; puede tener un final feliz como en la *Orestíada* o terrible como en *El acoso*. Ya hemos mencionado la tragicidad del tema del relato y del conflicto del protagonista.

El héroe trágico es un hombre de cualidades –el Acosado lo fue– con cierto

fallo (Θι αμαρτιον τινα) muy humano –el exceso de afán justiciero y el exceso de romanticismo en camino de alcanzar los ideales heroicos en el caso del relato– esto hace que sufra un cambio (μεταβολη) en el transcurso de la representación (ηρωικης τυχης περιστασις) a través de una peripecia –el Acosado pasa de fugitivo, ladrón de alimentos, asesina por iniciación a la vieja, converso, falsamente iluminado y termina siendo de nuevo acosado, con una peripecia nada envidiable a la de Edipo (pp. 120,122, por ejemplo).

Estrella, quien en el fondo tenía cierta inclinación afectiva por el Acosado, lo traiciona con una delación, que moralmente la degrada y que en ese confuso soliloquio con el taquillero, trata de autojustificar (p. 90). El taquillero que lucha por acercarse a sentimientos elevados a través de la música, no logra su objetivo, por asumir el conocimiento con toda la pedantería de la diletancia (p. 101).

Todos reflexionan de una manera consciente sobre sus fallas (αμαρτια). Todos toman una opción, la más fácil a diferencia de Edipo –el terrorismo, la diletancia, la prostitución– que en el caso del Acosado, lo lleva a un sentido del destino más latino que griego y a una anagnórisis bastante forzada.

Para los griegos destino (μοιρα) era un esquema de sucesos en el cual, una vez elegido un camino, son consideradas irreversibles las consecuencias; los latinos por su parte, pensaban que se nacía ya con una meta prefijada (fatum); quizás un ejemplo ilustrativo de ambas concepciones, están representadas

autonomásicamente en Eneas y Ulises. Y a nuestro entender, Carpentier mezcla ambas concepciones en un motivo –más exactamente un leitmotiv– tomado de la literatura latina: *Hoc erat in votis*.

Esta frase, con la que el poeta Horacio manifiesta su complacencia ante el regalo de Mecenas, devino expresión autonomásica de algo que está durante un tiempo en los sentimientos de las personas, y finalmente es cumplido, gracias a alguien o algo. En el relato, adquiere un carácter fatal, sobre todo si tenemos en cuenta, que al igual que en la tragedia clásica, el drama se retoma *in media re*:

Hoc erat in votis, cuando reflexiona en la parte I (p. 95) que los papeles están ya repartidos en este teatro y el desenlace establecido. *Hoc erat in votis*, cuando el Acosado constata lo vano de la ilusión heroica, de lo que él hubiera querido ser, ya irreconciliable con la majestuosidad del recinto universitario (parte II, p. 115). *Hoc erat in votis*, cuando asiste de espectador lejano a una tragedia que habla sobre la inutilidad de la venganza, a la vez que a su propio trágico fin (parte II, p. 140). *Hoc erat in votis*, cuando en la parte II (p. 149), cree ser el instrumento de una justicia heroica e iba iniciando su abismal caída de héroe, con lo que este leitmotiv cobra la agudeza de un sarcasmo. Así, esta anáfora discursiva, alcanza en el relato el sentido admonitorio de los latinos, con una ironía trágica muy propia de los antiguos griegos y del propio Carpentier.

Clásico es todo aquello que da origen a una continuidad creadora y es toda aque-

lla obra, que tomando lo mejor de la tradición y adicionándole la experiencia actual, ponga en contacto vivencias culturales trascendentales de diferentes épocas, en busca de constantes históricas que hagan al hombre reflexionar y aprender, porque el hombre –como expresa Carpentier– es semejante a sí mismo.

Por eso este relato es un clásico dentro de su género y su composición nos remite constantemente a la búsqueda en nuestra competencia textual y cultural, como receptores y rescriptores y nos induce con el sentido trágico de los antiguos a través de la búsqueda de una estructura... ausente.

BIBLIOGRAFÍA

De la obra en cuestión

Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos. En: Carpentier, Alejo. *Obras completas*. México : Siglo XXI, 1985.

Sobre El acoso

ÁLVAREZ CLAVEL, OSMAR. El acoso: apuntes en torno a tres elementos esenciales. *Santiago* (Santiago de Cuba) (256); dic., 1994.

CAIRO BALLESTER, ANA. Apuntes para un estudio literario de la Revolución del 30. *Santiago* (Santiago de Cuba) (25):91-141; mar., 1977.

CHÁVEZ-ABAD, MARÍA JOSÉ. Ficción e historia en *El acoso*: un estudio de la intertextualidad. *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama, Estados Unidos) 10; 1983.

GARCÍA RONDA, DENIA. *El acoso*: personajes, signos. *Universidad de La Habana* (223); sept.-dic., 1984.

MARINELLO, JUAN. Sobre el asunto de la novela (A propósito de tres novelas recientes). En: *Meditación americana. Cinco ensayos*. Villaclara : Universidad Central de Las Villas, Cuba, 1983.

PÉREZ, ARMANDO CRISTÓBAL. *Un tema cubano en tres novelas de Alejo Carpentier*. La Habana : Ediciones Unión, 1994.

PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO. El retorno literario de Alejo Carpentier. *Nuestro Tiempo* (La Habana); mar.-abr., 1958.

REIN, MERCEDES. Texto, subtexto y contextos de *El acoso*. En: Carpentier, Alejo. *El acoso*. Uruguay, 1972.

SOTO-DUGAN, LILVIA. *El acoso*: análisis de motivos y correlatos. *Cuadernos Americanos* (México) 218(2); mar.-abr., 1978.

Lingüística y de análisis de texto y Semántica

ADRADOS, F. *Estudios de Lingüística General*. Barcelona : Editorial Planeta, 1969.

AGUIRRE, M. *Los caminos poéticos del lenguaje*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1979.

APRESIAN, YU. D. *Ideas y métodos de la lingüística estructural contemporánea*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1985.

AUSTIN, J. L. *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires : Paidós, 1985.

- BACH, K. y R. HARRISH. *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge : The M I I Press, 1979.
- BALDINGER, K. *Teoría semántica: hacia una semántica moderna*. Alcalá. Madrid, 1970.
- BARTHES, R. et al. *La semiología*. Buenos Aires : Tiempo contemporáneo, 1970.
- BATJIN, M. *Problemas literarios poéticos*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1980.
- BENVINISTE, E. *Problemas de Lingüística General*. México : Siglo XXI, 1978.
- BERISTAIN, H. *Diccionario de retórica y poética*. México : Porrúa, 1978.
- BERNAL, J. *Antología de lingüística textual*. Bogotá : Caro y Cuervo, 1986.
- BUHLER, K. Teoría del lenguaje. *Revisita de Occidente* (Madrid); 1967.
- CABALLERO, LEANDRO. Introducción teórica al estudio semántico e ideográfico de la valoración en el español de Cuba. En: *Dos aproximaciones al español de Cuba*. La Habana : ENPES, 1989.
- _____. Semántica e ideografía del español de Cuba: ensayos sobre la semántica de bueno. *Revista Cubana de Ciencias Sociales* (La Habana) (27); 1990.
- _____. *Semántica y diccionario*. (inédito)
- CASTAÑOS, F. Las categorías básicas del discurso y la disertación. *Discurso* (México) (5); 1984.
- CELEITA REYES, LOLA. *Análisis del discurso*. Bogotá : Universidad Distrital, 1983.
- CHOMSKY, N. Estructura profunda, estructura superficial e interpretación semántica. En: *Semántica y sintaxis en la lingüística transformacional*. Madrid : Alianza, 1974.
- DIJK, TEUN A. VAN. *Texto y contexto*. Madrid : Cátedra, 1980.
- DUCROT, O. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires : Paidós, 1986.
- FIGUEROA ESTÉVEZ, MAX. *Problemas de la teoría del lenguaje*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- GIRAUD, P. *La semántica*. México : FCE, 1970.
- GREMIAS, A. J. y J. FONTANILLA. Semántica de las pasiones. *Morphe* (Puebla, México) (6); 1992.
- HALLIDAY, MAK. *Estética de la creación verbal*. México : Siglo XXI, 1985.
- HJEMSLEV, L. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid : Gredos, 1971.
- JACOBSON, R. *Estilo del lenguaje*. Madrid : Cátedra, 1974.
- _____. *Lingüística, poética, tiempo*. Barcelona : Editorial Crítica, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropología estructural*. La Habana : Instituto Cubano del Libro, 1970.
- MORRIS, C. H. *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires : Losada, 1962.

PRADA OROPEZA, RENATO. *La narratología hoy*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1989.

PROPP, A. *Morfología del cuento*. Madrid. 1974.

REIZ DE RIVAROLA, SUSANA. *Introducción al análisis de texto*.

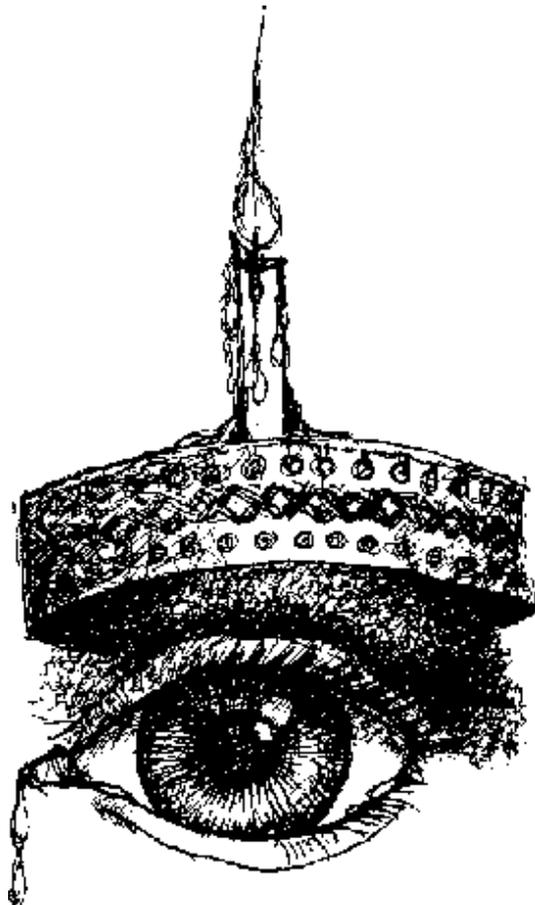
SAPIR, EDUARD. *El lenguaje*. La Habana : Instituto Cubano del Libro, 1974.

SAUSSURE, FERDINAND. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires : Losada, 1970.

SEARLE, J. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge : Cambridge U. P., 1969.

TODOROV, T. *Teorías del símbolo*. Caracas : Monte Ávila, 1991.

ULLMAN. *Semántica: introducción a la ciencia del significado*. Madrid : Aguilar, 1967.



UNA LECTURA FELIZ

Emilio Ichikawa Morín

*Especialista de la Biblioteca Nacional
José Martí*

Hace unos años acudí a la entrega de los premios “Razón de ser”, que generosamente entrega la Fundación Alejo Carpentier a aquellos proyectos que amenazan, “razonablemente”, con convertirse en grandes libros o, al menos, en piezas notables de la bibliografía cubana.

Imagen del mar en la poesía martiana se titulaba el mío, y el escritor Alberto Garrandés, miembro del jurado, me confesó que le había llamado la atención por parecerle un “trabajo gustoso”.

Hablamos entonces, junto a otros asistentes, de la *solemnización* que había sufrido la obra carpenteriana y del estereotipo de críptica, que manejan desde temprano, y a priori, los estudiantes de la enseñanza media, los universitarios y hasta los profesores.

Cierto, la obra de Carpentier es “barroca”, monumental y se aprehende en ella una incesante vocación por la historia; cierto, además, que se la asimila tras varias lecturas, pero no son estas tareas reiteradas a que se somete el lector castigo penoso sino empeño alegre, disfrute pleno.

“Alejo, me dijo aquel día su más cercano cómplice, tenía un exquisito sentido del humor, tanto oral como plasmado en obras”; y esto es algo que se puede corroborar con creces.

Se ha dicho, con cierta razón, que la obra de Carpentier pasa por una suerte de insomnio. Y se atribuye el suceso al desbordado compromiso que tuvo con la historia y, sobre todo, con la política.

Milán Kundera en una de sus conocidas novelas, pone a dialogar a Goethe con Hemingway, lo cual es como enfrentar dos culturas y puede que hasta planteamientos civilizatorios. Discuten, entre otros temas, sobre las implicaciones que las peripecias de la vida de un escritor puede tener sobre el alcance de su obra. Goethe, era de esperar, lo cree un tanto indiferente; Hemingway, quien cosechó la fama dependiendo de ese “plus” que una biografía interesante y una ciudadanía poderosa sumó a su obra, sabe que la invención de un mito propicia la avidez del lector.

De esta manera, y si creemos a Hemingway en aquella conversación con Goethe, considero que algunos biógrafos del novelista cubano han cargado la mano sobre aspectos “formales” de su vida, su correcto comportamiento ciudadano, su eficiencia como funcionario diplomático, su fidelidad a la Revolución Cubana.

En principio, no hay nada “rebajador” en ser diplomático de un país para la obra de arte, pues diplomáticos fueron Darío, Neruda, Buñuel, hasta el propio José Martí, cierto que fugazmente. Pero es indiscutible que, por alguna razón,

el público se inclina por aquellos autores de vidas “interesantes”, hasta trágicas. Y aclaro que no es que Carpentier haya llevado una existencia lineal y falta de abismos, sino que (si salvamos sus propias anécdotas) se ha insistido en ese costal “responsable” de su biografía. Digamos que, hoy por hoy, el caso de Reinaldo Arenas se ubica en el lado opuesto; la narrativa de Arenas interesa, su vida fascina.

Los críticos y estudiosos deben avanzar en la comprensión de la obra de Alejo Carpentier, pero además en su *encantamiento*.

De ahí emergió mi interés por inventarme un Carpentier alegre, lleno de aciertos en la comprensión de América, pero surtidor de felicidad. Decidí, por ejemplo, olvidar por un tiempo el magistral y tremebundo final de *El reino de este mundo*, que habla de las “tareas humanas” y de la “historia”, para buscar páginas donde pudiera, simplemente, ser feliz.

Como casi siempre hago cuando abordo una cuestión carpenteriana, lo converso con el amigo y estudioso, persistente lector, Róger Ávila, quien me contó que Carpentier tenía un agudo sentido del humor; sin chanza, sin ironía burda, podía alegrar cualquier diálogo. Entre sus obras, confesó, la que más le divierte y a la vez enseña (como querían Epicuro, Schiller y Caillois) es *El recurso del método*.

En efecto, ya el propio título es una “chinita” tirada a Descartes: el método no puede ser sino un “recurso”, jamás un “discurso”, pues quedaría entonces

el problema de respecto a qué método se puede discursar sobre el método. El método se usa, es un recurso, y ya. La obra de Carpentier está llena de “sabiduría indirecta”; como no es un docente, cada vez que detecta un desliz no lo expone, sencillamente “lo trabaja”; se va por el lateral, se divierte o, cuando se trata de un error muy caro, sencillamente, “goza”. Sí, “goza”, en la más estricta acepción freudiana: disfrute que se ubica “más allá del bien y el mal”.

Sin embargo, no fue en *El recurso del método* sino en *El arpa y la sombra* donde más he disfrutado la lectura carpenteriana en los últimos tiempos. Mientras se hablaba con gravedad sobre el quinto centenario, sobre el 98 y en general, la política cultural española hacia América Latina, Carpentier me hacía sonreír; me ofrecía paciencia, calma. Tanto que, cuando me sorprendió que la selección española de fútbol no pasara de la primera ronda en el Mundial Francia ‘98, enseguida me recuperé: el “98” no es un buen número para la península. Un tributo al escritor y, por qué no, también a “la” Francia.

El arpa y la sombra, escrita en 1978, es una novela anunciadora; se adelanta incluso a los ensayos de celebraciones del “descubrimiento” o del errático y eufemístico “encuentro” de “dos” (?) culturas, acontecidos en la década del 80.

Carpentier, desde la literatura, expone su posición ante el evento. Ni leyenda rosa ni leyenda negra: muestra la “farsa”, el montaje que lleva a una y a otra. Y al desnudar, al exponer la manera en que se intentó construir (o se construyó) el mito, logra una “deconstrucción”.

Hace el artista lo que el filósofo propone, ejecuta Carpentier un anhelo de J. Derrida: desmantela un mito cuando desanda su arquitectura.

En 1983 Abel Posse publica su novela *Los perros del paraíso*, que es un diálogo fruitivo y “deconstructivo” con la novela carpenteriana. Inventando una suerte de sociología intimista del erocidio, tirando por el suelo las leyendas de las “vírgenes blindadas”, Posse alcanza a decir explícitamente: Ante ella, la reina, su carne se retrajo sin posibilidad de movimiento alguno”, y agrega:

Por eso yerra el gran Alejo Carpentier cuando supone una unión sexual, completa y libre, entre el navegante y la soberana. La noble voluntad democratizadora lleva a Carpentier a ese excusable error. Pero es absolutamente irreal. La intimidación del plebeyo fue total en el aspecto físico. Total, en cambio, fue su descaro metafísico y así alcanzó la liberación del panorgasmo.¹

No quiere, es verdad, desprestigiar a la realeza: quiere elevar a la plebe. Confundir, en carnal promiscuidad, los senderos que hicieron posible una empresa que más sabía a naufragio que a otra cosa. ¿Por qué, preguntaba una vez al escritor Reinaldo Montero, no pidió Colón dinero para su empeño a las clases genovesas?, ¿por qué no insistió más en Portugal y se fue a solicitar a los católicos reyes?, y por último, ¿por qué estos le concedieron la ayuda?

Pudiera ensayarse una respuesta un tanto inquisidora y hasta ofensiva: la clase comercial genovesa no era lo

suficientemente alocada como para correr tal riesgo, cosa posible en una aristocracia parasitaria. Pudiera, en cambio, manejarse esta: por amor. En todo caso, por deseo.

Posse se divierte, ataca más a fondo presumiendo el bloqueo genital de Colón ante una “fornicación real”; algo que, dice, podría verificar hoy el psicoanálisis.

Carpentier “desmitifica” y “desdemoniza” el empeño de Colón; lo torna tragicómico; es decir, lo hace humano. A la vez, ridiculiza, añadiéndole absurdo y candor, los intentos por beatificarle, lo que aleja definitivamente la posibilidad de creer efectivamente en un Colón beato y luego santo; más, incluso, que si hubiese fiscalizado en su contra.

Derrocha humor “lingüístico”; sus combinaciones terminológicas, tan cultas como insólitas, nos hacen sonreír (reír a veces) desde el interior del lenguaje. Imaginemos unos porteadores sosteniendo un peso enorme por caprichos de Su Santidad, un esfuerzo increíble que termina cuando depositan la “augusta carga”; o a una sor Crescencia que por satisfacer los momentos sedientos del Papa con refrescos de horchata, es por ello nombrada “encargada de sus colaciones”. Aquí la situación es relativamente indiferente en la manera de hacer humor, se logra efectivamente por irrupción insólita de combinaciones de palabras. Un humor que funciona como virtud poética.

Utiliza también la introducción de la inconmensurabilidad del suceso, introduciendo desmesuras que ridiculizan el evento; pero lo más interesante del caso

está en que esas desproporciones son a su vez datos históricos corroborados en una impecable investigación histórica. Veamos un ejemplo. El documento relativo a la beatificación apremia, una lista de ilustres personajes claman por un veredicto sobre el expediente; Carpentier enumera la lista de firmantes: Cardenal de Burdeos, Cardenal Arzobispo de Burgos; muy Ilustre Arzobispo de México, todos con sus respectivos cargos y elogios; de pronto, un inusitado firmante: “seiscientos y tantos obispos”. Se cuentan por igual músicos que trabajan en medio de terremotos, piratas católicos, putas inocentes, etcétera. Están además la ironía ilustrada y la exaltación del narrador, como cuando establece el paralelo entre Zacatecas y Lima.

Pero además de la “deconstrucción” está la “reconstrucción” del mito: “Entendía el buen juicio de los hiperbóreos que –según me habían contado– llevaban dos cuervos en sus naves para soltarlos cuando en alguna azarosa navegación se extraviaban sabiendo que, si las aves no regresaban a bordo, bastaba con poner la proa hacia donde habían desaparecido en su vuelo, para hallar la tierra a pocas millas”.²

No ataca el mito, como se aprecia; logra el mismo efecto derridiano reinventando el relato. Carpentier utiliza esta técnica reiteradamente, quizás pueda hablarse hasta de todo un método. De manera análoga a los dos cuervos de los hiperbóreos, regresa a una canoa una rata con una mazorca de maíz entre los dientes o un majá ronda, inapetente, a un mango o una guayaba. Es verdad Noé, parece decir, lo que de otra manera.

El arpa y la sombra es, si se quiere, una novela histórica. Una instrumentación de lo que por la misma época se venía teorizando ya como postmodernismo y que tuviera existencia previa en el arte. Cuando la filosofía teoriza sobre la práctica artística no podemos decir que redundante, ella también deconstruye, desmitifica a través de la racionalización. Comprender un mito es también sacrificarlo.³

POSTDATA: Hace unas horas regresó de un periplo europeo el escritor Reinaldo Montero, con quien suelo discutir asuntos como este. Hemos hablado. Dice, a propósito de estas desfiguraciones carpenterianas, que le resultaron significativos dos monumentos dedicados a Colón. Uno en Sevilla, donde el Almirante le está explicando algo a los reyes católicos, a ambos; el segundo en Granada, donde le dice algo solamente al rey Fernando. ¿Por qué esa ausencia? ¿Había descubierto el rey el lance amoroso, o en resolución machista marginaban a Isabel de los secretos del viaje? Hay dos hipótesis, dos relatos posibles. Haría falta un talento literario y una erudición histórica como la de Alejo Carpentier para lograrlo. Casi nada.

NOTAS

¹ Posse, Abel. *Los perros del paraíso*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1989. p. 127.

² Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. La Habana : Ediciones Unión, 1992. p. 61.

³ El humorismo cubano es muy propenso a la desmitificación a través de la reconstrucción del mito. Marcos Behemaras, por ejemplo, lo utilizó con mucha eficiencia.

Alejo Carpentier: raíces de una visión postmo- dernista (cultura, historia, estilo)

Róger Ávila Zaldívar

Especialista en temas de literatura cubana

Una mirada incisiva a la compleja y extensa obra de Alejo Carpentier, demuestra a cualquier acucioso conocedor del mundo cultural latinoamericano la proyección cultural que, condicionado por la interpretación del concepto de *cultura*, ha aportado el autor cubano al panorama de las letras de nuestro continente. Si nos detuviéramos en el análisis de cuál era su visión de la cultura, sería imprescindible tener en cuenta la formación enciclopédica y universal en la que determinados elementos biográficos jugaron un papel decisivo. Su padre, arquitecto francés, estudió

violoncello con el cellista español Pablo Casals; su madre y abuela, pianistas también, esta última continuadora de la escuela de César Frank. Este

ambiente musical propició que Carpentier desde su adolescencia estudiara y comprendiera los elementos

de la música (solfeo, armonía, orquestación). Entre

los 17 y 18 años,

Carpentier compuso

varias piezas musicales,

obras para piano; páginas

para orquestas de cámara,

etcétera. Según sus propias

palabras, un día entendió que

“todo lo que musicalmente había he-

cho, no tenía valor...” y entonces com-

prendió que su verdadera vocación era la

literatura. Esta estructuración de su pen-

samiento había desarrollado ya una ten-

sión dialéctica entre el teatro y el sonido,

tenión basada esencialmente en el he-

cho de que los componentes sonoros del

signo artístico son parte integral de los

recursos lingüísticos utilizados en su es-

critura. Así, a los 15 años escribió una

novela corta bajo influencia de Flaubert

y de Eca de Queiroz.

“Cosa curiosa, desde mis primeros bal-

buceos siempre tuve la seguridad abso-

luta de que sería escritor...” A estos se

sumaron otros primeros intentos; una no-

vela policíaca imitando a Salgari y un

pequeño trabajo sobre la *Vida de*

Licurgo, de Plutarco, que él considera-

ba su primera obra ensayística. El pe-

riódico *La Discusión*, en su columna

titulada “obras famosas”, le había pu-

blicado (a los 17 años) una serie de ar-

tículos y en 1923 pasó a ser jefe de



redacción de *Carteles*. Para completar este sintético resumen sobre cuál era su visión de la cultura, debemos considerar que por su influencia familiar dominaba perfectamente el francés desde muy niño, aunque el español era su lengua nativa y que, dentro de un panorama político de instauración de la república neocolonial, lleno de desencanto y frustración; en la agonía del modernismo artístico, del calco a los parnasianos y simbolistas; en una época de esteticismo total, Carpentier tenía una constante preocupación por el panorama intelectual y social de América Latina y Cuba. En el año 1927, escribe uno de los textos capitales que perfilan todo su pensamiento estético y político posterior, ese ensayo se conoce como “El meridiano intelectual de nuestra América” y dada su importancia y lo útil que resulta para explicar otras líneas de pensamiento del autor cubano, lo analizaré más adelante.

La relaboración conceptual que hace Carpentier de la cultura –la llamada culta y la popular– desgajándola de un solo centro y dando paso al pastiche, al intercambio cultural que permite el coqueteo, la fusión, la coexistencia entre culturas milenarias y contemporáneas (ejemplo supremo de este fenómeno *Los pasos perdidos*); esta búsqueda de la multiplicidad cultural de América, constante en su quehacer intelectual para llegar a la validez de una cultura, donde todos confluyen y participan; donde no hay cultura hegemónica, ni sometida, donde una cultura “que estuvo empeñada en cerrar los ojos a su propia realidad, excluyendo hasta su pasado indígena o ibérico, pretendiendo ignorarlo por considerarlo impropio o ajeno...” al decir del pensador mexicano Leopoldo

Zea, comienza a abrir los ojos ante esta infeliz realidad, descubriendo otros centros de conciencia, reconociendo en igual equidad, lo indígena y lo occidental (mezclaje, confluencias, participación múltiple de culturas) es un salto en el cual se evidencia el trabajo, la obra, la concepción del pensamiento carpenteriano. En la célebre carta que enviara Carpentier al periodista español Manuel Aznar, director del *Diario de la Marina*, considerada como un magistral ensayo al cual me referí anteriormente, el autor le sale al paso de forma precisa al artículo publicado ese año (1927) por el semanario español *La Gaceta Literaria*, donde se presentaba a Madrid como “el meridiano intelectual” para todos los escritores de lengua española (sin excluir a los hispanoamericanos). Cuando muchos pretendían ignorar, negar, sus particularidades históricas, culturales, etnográficas, él reclamaba ya la identidad de los intelectuales latinoamericanos, lejos de toda pretensión egocéntrica, pues para Alejo, los problemas ideológicos que enfrentan el intelectual europeo y el latinoamericano son particulares y muy diferentes; la América se le presenta como un gran crisol, donde el creador latinoamericano puede recrear su vocación artística sin recurrir a moldes en boga en otros continentes...

“El deseo de crear un arte autóctono sojuzga todas las voluntades. Hay maravillosas canteras vírgenes para el novelista; hay tipos que nadie ha plasmado literariamente, hay motivos musicales que se pentagraman por primera vez (recuerdo que Diego Rivera me decía que hasta el año 1921 nadie había pensado en pintar un maguey...)”.¹ Es alentador que en esa época Carpentier terminara su carta

ensayo proponiendo para América un meridiano cultural propio y demostrando la presencia vital y enérgica de una cultura que surge con su fisonomía propia, anteponiéndola a aquellos que abandonaron sus tierras sin hallar soluciones artísticas a ese entrecruzamiento social y cultural que es América. Porque, si hay algo central en Carpentier es su demostración, a través de sus escritos teóricos y de sus ficciones, de que la cultura es única, aunque pueda presentarse de diferentes formas y por diferentes medios, es un cuerpo integrador capaz de recibir todas las opciones en su núcleo. *La consagración de la primavera* es un constante aluvión histórico-cultural que ejemplifica cómo Carpentier hizo coincidir, a través de una lograda galería de personajes y de acontecimientos importantes, una parte central del complejo siglo xx universal. Esta visión de la cultura, como síntesis de los procesos que están aconteciendo de forma múltiple es un peldaño importante que coloca para la adquisición de la conciencia postmoderna a partir de los años 60.

Hablar de una periodización que pueda dar un orden cronológico, o un punto de origen a la postmodernidad, es correr el riesgo de colocarnos en una historiografía teológica que implique presentar un período cultural como si fuera expresión de una total homogeneidad. En Carpentier confluyen lo moderno y lo postmoderno; en su obra se identifican elementos estilísticos de acento modernista, mientras la identificación culturológica que propone puede ser identificada desde la constante cultural que es dominante en el postmodernismo. *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, son ejemplos en los que el creador de la estética de lo

real maravilloso, hace alarde de una visión global de la historia desde una perspectiva postmoderna. En *El reino de este mundo* muestra un pasaje de la historia de América Latina desde una óptica imaginativa donde el hacedor de ficciones simboliza un pasado histórico y cultural real y narra la revolución haitiana a través de ese fabuloso personaje que fue Mackandal, ejemplo tangible de lo real maravilloso americano, líder de los esclavos que en su lucha contra los patronos organizara una de las sublevaciones más importantes de toda la historia americana, haciendo uso del mito; o aquel delirante mundo de Henri Christophe, que edificó su famoso palacio para protegerse de Napoleón, son construcciones por medio de las cuales Carpentier ilustra “las omisiones del Occidente”, cuando la fuerza del mito se transfiere a la memoria colectiva y surge y se manifiesta una poética donde el Tempo y la Historia ya no existen. *El siglo de las luces*, no es más que el avatar de Víctor Hughes en el Caribe; el rebote de las ideas de la Revolución Francesa en las Antillas, el Caribe, y especialmente Cuba, alimentan su relación con la cultura europea, a través de los vínculos con Francia e Inglaterra principalmente. Así, el siglo xviii cubano contó con el esplendor de una intelectualidad que se reconocía criolla y que tras el impulso cultural dado por el obispo Espada, comienza a desarrollar una actitud de parodia frente a las imposiciones españolas.

De ahí que la contradicción colonial-metrópoli fuera también expresión de un contrapunto intelectual, en el cual se funden los intereses locales del Caribe con una oleada de cambio europeo que tienen como centro a Francia. En este contexto,

Carpentier se apropia de la historia, la usa, pero liberado de toda tiranía referencial, a tono con la visión del Occidente. Si bien sus novelas son modelos de respeto al dato preciso, señalado, es significativo, que su interpretación de la historia lo hace alejarse cada vez más de cualquier limitación del pensamiento histórico en términos de continuidad, pues en su fantasear con los hechos, los reinterpreta y valiéndose de un depurado y no mecánico estilo artístico, los adecua a su interés estético. Por eso, su discurso poético posee el ritmo de la vida y no el de la lógica. Vemos cómo en *Los pasos perdidos*, el escritor cubano es capaz de invertir los tiempos históricos, trasladándose de la modernidad al primitivismo, en un tiempo presente, preciso, que demora lo que el narrador necesita para ubicar al musicólogo en otra referencia temporal, desde la cual supera la crisis que provoca en el Occidente, la comprensión de la existencia a través del tiempo. Sin duda alguna fue Carpentier, el primer escritor latinoamericano en darse cuenta de la simultaneidad de los tiempos históricos; reformulando la historia y la cultura latinoamericanas, utilizando la ficción como vehículo de acción por medio de su famosa teoría de lo real maravilloso.

No debe desconocerse, sin intenciones de una valoración apologética del papel que ha jugado la obra de Carpentier en la visión de la cultura latinoamericana, que todos los estilos magistrales tienden a rehacer la historia que les ha antecedido, como dijera Eliot: “Los talentos individuales reordenan la tradición”. Esta verdad cultural ha sido probada por la producción literaria y visión histórica de la cultura post-

carpenteriana. (Por ejemplo, la evolución que ha alcanzado la llamada novela histórica en América Latina a partir de la década del 70: *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa, el ciclo de novelas de Francisco Herrera Luque, *El general en su laberinto*, de García Márquez), o el barroco como estilo literario en grandes novelas de los últimos años (*Terra nostra*, de Carlos Fuentes, *Paniluro de México* y *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, etcétera). Es indudable la conciencia que tiene Carpentier acerca de la relación entre historicismo e historia, descubriendo el juego cultural de apropiación en América Latina, donde *el simulacro* es el modo natural de imposición y resistencia en el juego de ilusiones en que se expresan la relación dominantes-dominados.

La narrativa de lo real maravilloso crea, además, una nueva y variada perspectiva de creación, y hace que se reconsidere todo el sistema literario precedente, lo que provoca la modificación de los modelos valorativos literarios y hace que se produzcan lecturas en términos estrictamente literarios de textos pretéritos. Por lo que la obra de Carpentier es punto de articulación de un proceso que dura siglos y continúa siendo actual.

Es Alejo Carpentier uno de los abandonados en proponer la importancia que, para todo el proceso de formación y desarrollo de la cultura latinoamericana, ha tenido la coincidencia feliz de una pluralidad de culturas, que le ha dado a la vez, una vitalidad mayor a nuestro continente. Como apuntara Paul Ricœur: “El descubrimiento de la pluralidad de culturas nunca es una experiencia inocua”. La obra de Carpentier

es más que elocuente de esta realidad, colocando, en relaciones de equidad la lectura de los “centros” y las “márgenes”; mostrando que el proceso de su validación respectiva no implica una subordinación, sino la descripción de series evolutivas diferentes –aunque no exclusivas entre sí– a partir del acto de confluencias culturales que implicó el surgimiento de la América Latina actual. Carpentier descubre para la literatura latinoamericana, la presencia de lo alterno y lo centro-hegemónico. En *El recurso del método*, aparece la autoridad y poder cultural como protagonista que estructura el comportamiento de la periferia. En la novela de este autor, no hay rupturas –en el orden estructural– con el tiempo imaginario, sino que, continúa la tradición clásica, aunque en el orden cultural introduce el tiempo real, a través del enfrentamiento de culturas y nos muestra que no es posible hablar en el transcurso del tiempo, cuando los tiempos históricos son entre sí paralelos (*Los pasos perdidos*). Además, describe el decursar de las culturas milenarias, una diferente ubicación de la temporalidad, funcional, que utiliza como referencia dominante del tiempo, el presente.

Si para el mundo moderno el paradigma filosófico fundamental es la literatura, para el postmodernismo son las artes visuales y la música, su abanico de posibilidades. Alejo Carpentier desde el acontecimiento literario desarrolla un proceso de reconstrucción expansivo del cosmos audiovisual latinoamericano y cubano y, hurga además, en el acontecer cultural y social desde una hermenéutica que va, de los códigos antiguos a los textos contemporáneos: sus novelas son recreaciones del universo cultu-

ral latinoamericano y muchas de ellas han sido estructuradas en forma de piezas musicales. Por ejemplo, *El acoso*, cuya estructura recuerda la *Eroica* de Beethoven, *El siglo de las luces*, novela donde el leitmotiv principal está inspirado en una pintura famosa, *Explosión en la Catedral*, de Monsú Desiderio. ¿Qué puede ser más ilustrativo, que el personaje principal de su novela *La consagración de la primavera*, Enrique, fuera un arquitecto? Integrando así, todo su universo cultural en la búsqueda de un vertebramiento de su literatura, no como texto simplemente, sino como expresión de una forma cultural con características propias. Además, la elección en *La consagración...* es un homenaje, desde la realidad cubana, a la magna figura de Stravinsky, coincidente con el diagnóstico profético realizado por Adorno, que coloca al compositor ruso como al verdadero precursor de la producción cultural postmoderna. Adorno reconoce el papel de Stravinsky como integrador de las voces del pasado, por medio de la imitación de los estilos muertos y el rescate de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura. A esto se suman los nexos imaginarios y personales de Carpentier con Stravinsky, lo que permitió al autor cubano colocar en la primera página de su gran novela, la partitura musical de una pieza fundamental en la historia del arte del siglo xx.

También es relevante que Carpentier tome como estilo artístico estructurador de su obra el barroco: no es casual ateniéndonos a los ejemplos antes mencionados pues, para Alejo, América es la tierra de elección

del barroco, porque toda simbiosis, todo mestizaje, trae consigo un barroquismo. Porque Carpentier reniega del barroco como “estilo histórico”, para él, es una constante humana, cultural, del espíritu: es el rasgo individual de un artista, o la característica de un movimiento, en una época y en condiciones determinadas.

En la obra de Alejo Carpentier, el estilo modernista se transformó en código postmoderno, en él se despliega una amplia gama de expresiones visuales de la experiencia polifónica latinoamericana. La arquitectura, la música, la pintura, el color y una expresa conciencia cinematográfica en la construcción de las atmósferas y escenografías. Estos emblemas colocan el total de sus referencias en un campo de heterogeneidad estilística y de discursos carentes de normas, que no desconoce la presencia de la referencia política como organizadora de la superposición de discursos en América, a través de amos presentes y sin rostros que organizan el discurso cultural latinoamericano y que Carpentier, desde una visión actual culturoológica, sabe criticar, fustigar, reivindicando la presencia, el papel y las zonas de triunfo que en este diálogo ocupa la cultura latinoamericana.

A través de la obra carpenteriana se presenta un juego entre parodia y pastiche, que se realiza mediante las estrategias de lecturas desde las cuales se asume su obra; exhibe a la manera del pastiche, la presentación de estilos muertos, de procedencia eurocéntrica, para reivindicar con la parodia, el encuentro de culturas que se produce en América, en la que se hayan presentes, a la manera

descrita por Adorno, la planificación innovadora de Schoenberg y el eclecticismo irracional de Stravinsky.

En la obra de Alejo Carpentier hay una visión culturoológica desde la cual se muestran, como en la historia de la humanidad, los problemas que se encaminan a hacerse universales. En su trabajo artístico se plantea la necesidad de establecer nuevos modos de participación en el mundo que se está formando. Presenta, además, cómo las relaciones verticales (dominados-dominadores) se constituyen como la expresión más externa de la cultura, de las cuales no se proyectan directamente los modos de existencia de la cultura real, que en sus juegos de superposiciones de valores, descubren la base de relaciones horizontales solidarias que conforman la trama de la cultura viva en América Latina.

En su entendimiento y divulgación de la cultura latinoamericana, está presente su intencionalidad de integración cultural, el rescate de la otredad y es este un fenómeno donde Carpentier es un adelantado, un precursor, pues trata de llevar al plano de universalidad toda una cultura tradicionalmente negada por la cultura occidental. Su vinculación con los surrealistas europeos le permitió comprender, que aquello inverosímil, producto de magia, que caracterizó a uno de los más importantes movimientos artísticos del siglo xx, en nuestro espacio, en nuestro continente, era cotidiano, algo común. A esto dedicó su mayor esfuerzo, a buscar y encontrar las raíces, la esencia de la verdadera cultura latinoamericana y de aquí se desprendió toda su obra literaria para, a la vez, colocar

la llamada cultura marginal, preferida, en su justo lugar.

Al parecer, los teóricos del postmodernismo ven en las culturas de las márgenes, sólo el sitio para el descubrimiento y la limitan a la comprensión de un acontecimiento localista. Frederic Jameson adjudica el concepto de pastiche a Thomas Mann y es indudable que el *Doctor Faustus* recrea eclecticismo irracional y planificación innovadora, sin embargo olvida que Carpentier convierte este presupuesto en una obsesión novelística, *El acoso*, *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera*, *Los pasos perdidos*, y a la par no olvida, algo que Occidente aprecia en decadencia: la función de la parodia, al referirse a una cultura que recicló, desde la copia de los originales y los convierte en razón de ser del propio universo americano.

Algunos estudios de la obra carpenteriana intentan objetar la asimilación por parte de Carpentier de la cultura europea, a partir de su relación intelectual tan estrecha con el que fue por entonces su centro: Francia.

Contraria a esa visión, es precisamente su sabia asimilación de los aportes europeos lo que permite aquilatar el status de equiparidad con la cultura americana y logra colocarse en una visión de este fenómeno que supera la visión postmoderna del reconocimiento de las márgenes, mediante una vindicación de la cultura universal que se reserva considerar al mundo occidental como un acontecimiento en decadencia, pues es precisamente este suceso de integración la sangre

nueva, visión humanística que supera las limitaciones etnocéntricas, geográficas y económicas y se encamina hacia la comprensión de la cultura como un hecho global y la validación de todas sus referencias.

Esto ha provocado encontrar en la obra de Carpentier una visión postmoderna para que América pueda realmente inscribir su "meridiano intelectual" en el Occidente, colocando su enclave en América y al autor cubano en esa línea de los grandes escritores-pensadores que ha dado el siglo xx.



**Lo mejor de la literatura
contemporánea cubana
e internacional usted lo podrá
leer si se abona a**

El Club Minerva

Información: (53 7) 81 7657
E mail: Danays@jm.lib.cult.cu

Un diccionario para Carpentier: estado del proyecto

Víctor Fowler

*Especialista en Promoción de la lectura
de la Biblioteca Nacional José Martí*

De la forma futura

En principio, habrá tantos capítulos como letras del abecedario correspondan a las *entradas* que asignemos a los contenidos; en nuestro caso, entendemos por *contenido* a todas aquellas citas, tomadas de la obra de Carpentier, en donde se definen conceptos relevantes de su poética creativa y teoría cultural. Pongamos por caso: *barroco, escritor, cubismo, novela, surrealismo, real-maravilloso*. Para cada una de las anteriores *entradas* habrá una cantidad de citas, momentos en los que, a lo largo de su extensa obra, Carpentier precisa, profundiza, rectifica el concepto en cuestión. Según ello nuestro conjunto final estaría formado por decenas, más bien centenares de citas que se hace necesario someter a algún tipo de ordenamiento para poder luego recuperar la información que contienen. El ordenamiento elegido es el alfabético y entonces queda algo semejante a lo siguiente:

América—

Barroco—

Cubismo—

Escritor—

Novela—

Real-maravilloso—

Surrealismo—

No serán pocos los casos en donde veamos que un contenido general se refracta o subdivide en diversas citas, cada una de las cuales introduce pequeñas variaciones al tema; nuevamente aquí el ordenamiento elegido es el alfabético y el material quedaría aproximadamente como sigue en este hipotético ejemplo:

Libro—

Libro

Libro (coleccionismo)

Libro (crisis del)

Libro, libros (escandalosos)

Dado que todavía aquí es posible la existencia de diversas citas para un mismo concepto, por ejemplo, *Revolución Cubana* o *Novela picaresca*; en dicho caso no tiene ya sentido pensar en el ordenamiento alfabético y se pasará a organizar el material según su fecha de aparición, colocando primero el más antiguo. De tal manera es posible seguir el desarrollo de una determinada idea u obsesión a lo largo de la obra de Carpentier. Además de lo anterior cada

una de las citas viene numerada y remite a la ficha bibliográfica que contiene los datos sobre la publicación y página de la cual fue extraída; las fichas aparecerán al final de las citas presentes en cada letra del diccionario. Para comenzar el volumen hemos concebido la colocación de un índice de materias, o citas, contenidas y como final la relación de la bibliografía utilizada.

De la necesidad de hacerlo

Si algo puede decirse que sean los objetivos que demuestra un diccionario, la forma según la cual queda organizado el pensamiento de un creador al adoptar semejante estructura, es, en todo caso, la coherencia, autorreferencialidad, vías de comunicación subterráneas entre las más diversas zonas de dicho pensamiento. En el caso particular de Alejo Carpentier un trabajo de esta índole se hace imprescindible dada la enorme dispersión de las fuentes desde las cuales reconstruir e identificar el edificio de un sistema; descontando las obras de creación ficcional, donde las opiniones –por transparentes que las entendamos con respecto a su creador– son siempre interferidas por la voz del personaje. Baste, para dar cimiento a lo anterior, tener presente que su bibliografía comprende más de 10 volúmenes de crítica y prosa ensayística, 40 colaboraciones y prólogos en libros, folletos y catálogos, más de 800 colaboraciones en publicaciones seriadas dispersas y más de 1 900 en el periódico *El Nacional* de Caracas, durante su larga estancia en Venezuela. La estructura del diccionario permite no sólo extraer de aquí conceptos fundamentales, sino inducir la idea de un sistema.

A diferencia de Lezama, quien habló de su pensamiento bajo la figura de un “sistema poético del mundo”, Carpentier nos llega bajo la apariencia de la diversidad; la reflexión sobre la novela, la cultura latinoamericana, el barroco, el surrealismo, la música, la pintura, la relación del escritor y la política, son algunas de sus constantes. ¿Cómo organizar todo esto para que se revele bajo la forma del sistema que es? Claramente el ensayo, con su manera de demostrar las conexiones entre uno u otro aspecto de una obra, es una posibilidad privilegiada, pero en este caso la debilidad consiste en que resulta siempre mediado por la interpretación del escritor; quizás entonces la única otra posibilidad sea la del diccionario, dado que en él únicamente escuchamos la voz del autor mismo y, ventaja esta que sólo el diccionario tiene, nos es posible tender un hilo que relacione los conceptos en apariencia no conectados. Me estoy refiriendo, en lo anterior, a los llamados *veáse* con los que cualquier diccionario de la lengua nos remite de la significación de una palabra hacia otras de significación emparentada; por tal razón el trabajo de elaboración de un diccionario de autor se encuentra a medio camino entre la investigación de archivo y el ensayo, pues no se trata tan sólo de organizar fuentes originales de determinada manera, sino de establecer conexiones que atañen ya a la significación y sentido de lo expresado.

Semejante volumen sería de potencial interés para investigadores, profesores, estudiantes, pero también para un público más amplio que desee acercarse a la obra de una de nuestras más brillantes figuras; y hay otro aspecto que merece la pena tener presente: un dic-

cionario del pensamiento de Alejo Carpentier es el núcleo de una posible base de datos que permita satisfacer consultas de referencias profundas sobre su obra.

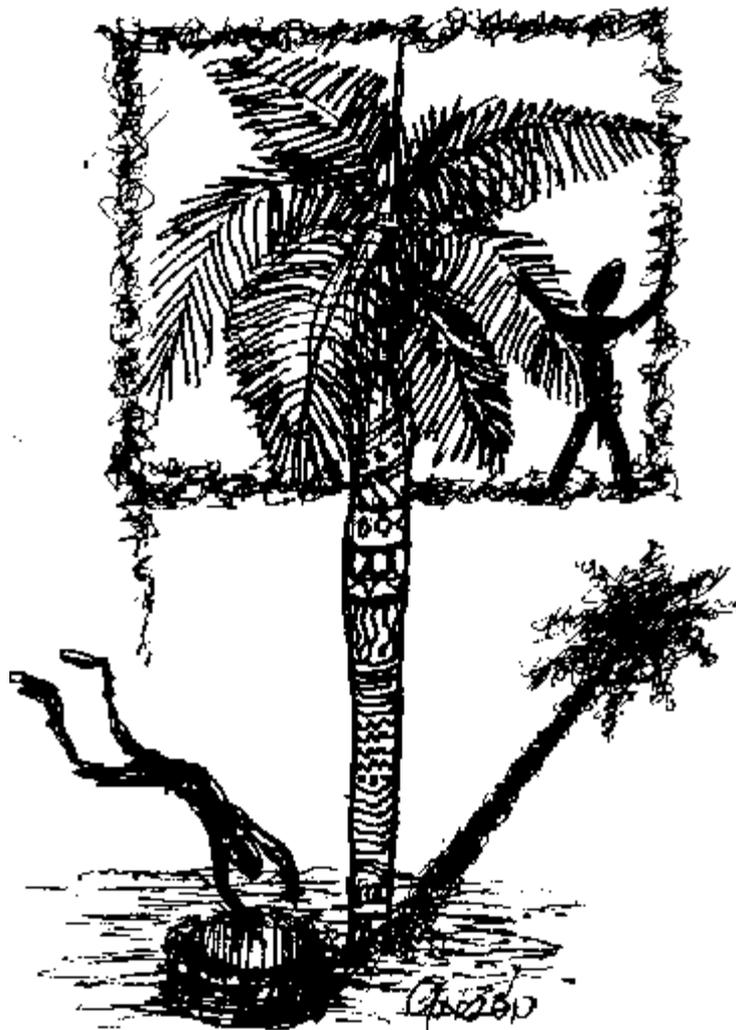
De los antecedentes y estado presente del trabajo

En la próxima Feria del Libro de La Habana verá la luz el *Diccionario de citas de José Lezama Lima* (Editorial Abril) que realizó la licenciada Carmen Berenguer, actualmente trabajadora del Departamento de Bibliografía de la Biblioteca Nacional José Martí y de quien soy esposo; ella insiste en que soy coautor del libro, yo, en considerarme un simple colaborador. El caso es que se trata de la versión ampliada y “profundizada” del trabajo que ella, por entonces trabajadora del Departamento de Referencia de la misma Biblioteca, presentó en ocasión de un postgrado que, hace años y sobre la obra de Lezama, impartimos la doctora Margarita Mateo y yo. La historia es importante porque la sorpresa es importante; en este caso, la de descubrir cómo las habilidades para el procesamiento y organización de la información que poseen los bibliotecarios, transformaban en una poderosa herramienta para la investigación materiales que para mí eran páginas de maravillosa y desafiante “literatura” a analizar. Lo pongo entrecomillado porque tanto en el diccionario dedicado a Lezama como en este, más que la cantidad de trabajo, hemos compartido dos estructuras mentales para el procesamiento de información. En aquella primera versión del diccionario de Lezama las citas elegidas, todas, eran aquellas en las que el autor definía un concepto de modo

explícito; en particular los casos en los que afirmaba cosas como “la poesía es un caracol nocturno encerrado en un rectángulo de agua” o “el gozo del ciempiés es la encrucijada”. La debilidad de la premisa está en que un sistema de pensamiento se constituye gracias a que esas definiciones explícitas se refractan en disímiles variaciones o afinaciones de la definición inicial, en una suerte de metástasis de los conceptos dentro del texto; por tal razón nos vimos enredados en profundas discusiones acerca de qué entrada dar a una idea o analizando hasta qué punto una idea hace una descripción, en tal grado operativa dentro del universo conceptual del autor, que nos obligue a considerarla parte de su poética creativa o teoría de la cultura. Lo anterior significa un tipo de trabajo que comparte las habilidades de procesamiento de la información con las problemáticas del análisis del texto y, sobre todo, el conocimiento, hasta donde sea posible absoluto, de la obra del autor. En el caso de Lezama, novelista y autor de una lírica marcadamente metapoética, decidimos que si bien personajes y versos mostraban infinidad de ideas coincidentes con las del autor, también estaban sujetos a los condicionamientos de toda proyección ficcional. ¿Cómo establecer el concepto “aceptado” por el autor en una discusión de tan fino matiz como la que, sobre el tema del homosexualismo, se produce sobre en *Paradiso*, entre Fronesis y Foción? ¿Cómo extraer, sin mutilar el conjunto, las ideas sobre el destino del hombre que el narrador introduce en la conciencia de Ti Noel en el final de *El reino de este mundo*? Es por tal razón que, en ambos casos, hemos preferido extraer el aparato con-

ceptual de los ensayos, cartas y obra periodística en general. En estos momentos hemos procesado todo lo publicado por Carpentier, menos el material de los dos volúmenes que aún faltan por ver la luz de la colección Letra y solfa, y estamos terminando de organizar en la com-

putadora las citas que conforman el cuerpo del diccionario; cuando terminemos con esos dos volúmenes (que habrá que procesar directamente de la revista) el trabajo quedará listo. Hasta ahora son 360 páginas o 360 trozos de océano.



Aproximación a la Fundación Alejo Carpentier

**Fernando Rodríguez
Sosa**

Subdirector de la Fundación Alejo Carpentier

La antigua mansión de los condes de la Reunión, en el corazón de La Habana Vieja, sirve de sede a la Fundación Alejo Carpentier. Esta institución, presidida por la viuda del escritor, Lilia Esteban de Carpentier, se dedica al estudio y promoción de la vida y la obra del autor de *El siglo de las luces* y de la literatura cubana.

La Fundación es de carácter mixto y cuenta con un capital estatal y privado, este último dado por los derechos de autor del escritor. Fue creada en 1993, aunque desde 1982 ya existía el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, con similares propósitos.

Para dar cumplimiento a sus fines, esta institución, ubicada en Empedrado 215, en La Habana Vieja, lleva a cabo un conjunto de programas, de libre acceso al público, que incluye una amplia gama de ofertas y servicios, en función de enriquecer el universo cultural de quienes visiten el centro.

Para la labor de asesoramiento a estudiosos, cubanos y extranjeros, en la obra carpenteriana, se cuenta con una sala de información que presta sus servicios a los interesados.

Un museo presenta al visitante una muestra permanente de la vida y la obra de Alejo. En él se exponen algunas ediciones, en varios idiomas, de sus novelas, ensayos y relatos; objetos personales, como su máquina de escribir, y el diploma del Premio Miguel de Cervantes, concedido en España, en 1978, para así convertirse en el primer cubano e iberoamericano en recibir tan alta distinción.

Durante los últimos años, la institución ha financiado la publicación, en Cuba, de varias obras de Carpentier, para ser comercializadas en moneda nacional. Bajo el sello de la Editorial Letras Cubanas, se han publicado algunos tomos de la colección Letra y Solfa, el volumen de ensayos *Visión de América* y la edición facsimilar de la novela *El reino de este mundo*.

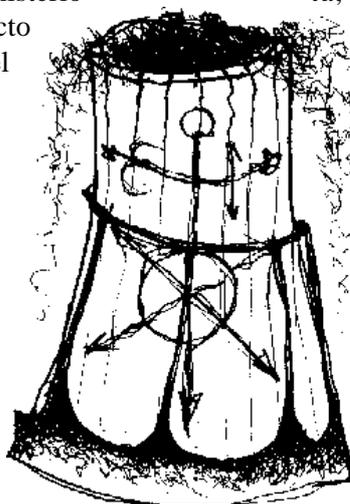
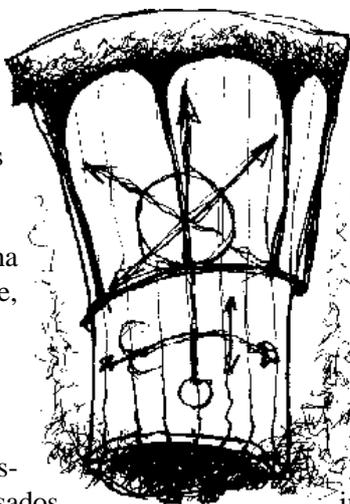
Desde 1986, la Fundación convoca, igualmente, el premio Razón de ser. Este concurso galardona, cada año, los cinco mejores proyectos de libros presentados al certamen en cualquier género literario, a excepción de la poesía, y entrega a los autores seleccionados una ayuda económica para que concluyan sus proyectos.

La organización de cursos, postgrados y ciclos de conferencias es otro de los programas desarrollados por la institución. Entre los cursos organizados se encuentran los dedicados al Poeta Nacional

Nicólas Guillén, al escritor Miguel Barnet, a la historia de la filosofía, a los autores galardonados con el Premio Nacional de Literatura y a los grandes periodistas cubanos.

La Fundación posee una biblioteca circulante, con obras de la literatura universal contemporánea, la cual está dedicada especialmente a jóvenes escritores y a otros interesados en los temas literarios. Presta sus fondos a los interesados, por quince días, de manera gratuita.

Cada mes, desde hace un año, en coordinación con el Grupo de Desarrollo Sociocultural del Ministerio de Cultura y el proyecto Narrarte, se organiza el programa cultural comunitario "Hoy vamos a leer", a car-



go de la narradora oral escénica Mayra Navarro. Su propósito es fomentar el hábito de la lectura en los alumnos de la escuela primaria Agustín Gómez Lubián, del Consejo Catedral de La Habana Vieja.

Vinculado al trabajo con los niños es el centro de documentación del IBBY que se encuentra en depósito en la Fundación. Este centro cuenta con libros y publicaciones periódicas relacionadas con la temática infantil y juvenil y presta servicios a los interesados.

He aquí, en síntesis, la labor que se propone, y logra, la Fundación Alejo Carpentier. Una institución que mantiene vivo el legado del narrador, periodista, ensayista y musicólogo cubano, quien afirmó en una ocasión: "hombre de mi tiempo soy y mi tiempo trascendente es el de la Revolución Cubana".

Centenario de Lydia Cabrera (1900-1991)

Lydia Cabrera, narradora, etnógrafa y pintora, es una de las grandes escritoras cubanas de este siglo. Alejo Carpentier también residía como ella en París, cuando se publicaron los *Cuentos negros* y con admiración, anunció la precisa cualidad de *clásico* que acompañaría la historia de la recepción de esta gran obra.

En este número se reúnen los cuatro textos que Alejo dedicó a homenajear los aportes culturales de Lydia Cabrera, una de sus ilustres coetáneas de la generación vanguardista cubana.

Los Cuentos negros de Lydia Cabrera

Acaba de publicarse en París un gran libro cubano. Un libro maravilloso. Un libro que puede colocarse en las bibliotecas al lado de Kipling y lord Dunsay, cerca del *Viaje de Nils Holgersons*, de Selma Lageröf... Y ese libro ha sido escrito por una cubana. ¿Percibís toda la importancia del acontecimiento?...

Los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera constituyen una obra única en nuestra literatura. Aportan un acento nuevo. Son de una deslumbradora originalidad. Sitúan la mitología antillana en la categoría

de los valores universales. Y si me hacen evocar los nombres de Kipling, lord Dunsay y Selma Lageröf, es porque con remotas e involuntarias analogías de propósitos, “soportan la comparación” con ciertos relatos de estos autores.

No impondré barreras a mi admiración. No quiero atenuar la maravillada sorpresa que me dejó la lectura de ese libro, buscando, entre página y página, detalles susceptibles de inspirar reparos críticos. Los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera salvan los límites de nuestras fronteras de agua salada. Conquistan un lugar de excepción en la literatura hispanoamericana. Y, como obra de mujer, crean un precedente.

Por lo general, los escritores de nuestra raza han manifestado su personalidad en dos terrenos distantes y antagónicos: el poema lírico o el texto polémico. La prosa íntima, la confesión a media voz, y el artículo político, la novela que reclama libertades negadas por nuestros prejuicios atávicos; el canto de amor –a menudo de sensualidad–, la confianza apasionada, y el grito de rebeldía, el panfleto que conduce a la cárcel. Admirables o cursis en lo primero, hábiles, ingenuas o sublimes en lo segundo, las escritoras nuestras nos han habituado –salvo en casos aislados– a expresiones que llegaron a representar, para nosotros, sinónimos de una determinada sensibilidad femenina... Lo raro es hallar en este continente una escritora ávida de explorar nuestras cosas en profundidad, esquivando aspectos superficiales para fijar hombres y mitos de nuestras tierras con esa finísima intuición que es la de la inteligencia femenina –inteligencia que siempre sabe mostrarse pragmática, aun

dentro de un clima fantasioso. El tipo de escritora a lo Selma Lagerlöf, a lo Emily Bronte, es casi desconocido en América.

Por ello estimo que los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera sientan un precedente fecundo. Libro que no hubiera podido ser escrito por un hombre, y que se aparta totalmente, sin embargo, de las habituales preocupaciones de nuestras escritoras. Libro todo sensibilidad e inteligencia, que instituye un nuevo diapasón de criollismo, “al margen de todo lo hecho hasta ahora en la literatura cubana”. Libro que –lo espero para bien de nuestras letras–, no será el último de esa mujer admirable que no presume siquiera de escritora, estando dotada de un formidable potencial de poesía y de una maravillosa riqueza imaginativa.

Veinte y tantos relatos componen el libro de *Cuentos negros* de Lydia Cabrera. Relatos a través de los cuales, a pesar de la diversidad de lugares de acción, se percibe la constancia de ciertos motivos, el hilo sinuoso e ininterrumpido de una gran leyenda creada por Lydia Cabrera, que se sobrepone a los elementos folklóricos que sirvieron de inspiración primera a los mil detalles integrantes de su vasto fresco del trópico.

Lydia Cabrera es la única mujer de nuestras tierras que haya estudiado, con rigor de etnógrafo, las leyendas y mitos afrocubanos. (Allá por el año 1927, cuando yo andaba cazando documentos para mi *¡Ecué-Yamba-Ó!*, recuerdo haberme tropezado con Lydia Cabrera en un “juramento” ñáñigo celebrado en plena manigua, en las cercanías de Marianao)... Pero sería un error creer

que la escritora se ha contentado con transcribir ese folklore en sus narraciones. Con notas acumuladas en cuadernillos de colegiala –notas referentes principalmente a los cuentos congos y lucumfés, “cuentos con música”, cuya tradición está casi perdida en Cuba– ha construido relatos personalísimos, enriquecidos por suntuosas visiones de paisajes y costumbres criollos. Fiel al documento costumbrista en cuentos como “Una tragedia entre compadres”, sabe llegar a las zonas más extremas de la imaginación creadora en narraciones maestras como “La loma de Mambiala” o “Papá Jicotea y Papá Tigre”... Todos los elementos de la mitología antillana viven en los relatos de Lydia Cabrera. Viven, hablan, actúan. Jicotea, personaje astuto, bien criollo reaparece varias veces en distintos cuentos. Con la tortuga sabia dialogan el pavo real Tu hurria, el Venado-pata-de-aire, Papá Tigre y sus hijos, el Buey Mariposa, Comadre Vaca, la Cazuela Olla-cocina-bueno, el Manatí vengador de esclavos, el caimán, Cristóbal Colón, y el capitán general de España, los miembros del Cabildo y el carpintero Noguma, aquel que “sabía más que las cucarachas”.

¡Terrible dificultad la de movilizar tales elementos sin incurrir en humorismos fáciles, sin desposeer el cuento de todo valor humano!... Ahí es donde Lydia Cabrera demuestra su singular talento de escritora. Sus personajes mitológicos son tan verosímiles como héroes de Zola, y sus aventuras aparecen bañadas en una atmósfera misteriosa y grave. Son criollos hasta en sus reacciones más nimias. Lydia Cabrera sabe comunicar un tono serio aun a frases como esta: “En tiempos en que la tierra era nueva la rana

criaba pelo y se ponía papelillos”; sabe mostrarnos a Jicotea leyendo *La Habana Elegante*; o el ejército colonial, la marinería, el Cuerpo Legislativo y la Asamblea Autonomista, siguiendo a una Guinea bailadora y milagrosa por las calles de La Habana, en tiempo de comparsa, sin perder por ello el acento poético y castigado de su relato...

No podría decirnos exactamente cuál de los *Cuentos negros* me seduce más. Gracias a Lydia Cabrera vivimos en aquel prodigioso reino femenino de Cocosumba, regido por un rey Toro, donde, con los hombres asesinados por el autócrata, habían desaparecido hasta los vocablos masculinos del idioma, y se decía “yo cocino en la fogona”, “yo clavo con la martilla”, y “cuatro dedas con la pulgara”. Por ello conocemos a las reinas Eleren Güede y Olalla Guana, que desencadenaron una guerra por asuntos de cocina; vemos la tragedia que se desarrolla entre Apopoito Míama, Greta Garbo de solar, y la mulata Juana Pedroso, en la calle Cruz Verde, con embrujo del congo del Barrio Azul; conocemos el idilio de Soyán Dequin, ahogada en el Almendares, con el calesero Billillo; asistimos a las terribles encantaciones de Osain-de-un-solo-pie, aquel que desembrujó una papa habladora, y venía saltando por los caminos al ritmo de su bastón “can-can-can-can”... Esa vez, Osain y Jicotea “encendieron un tabaco, tomaron café y la noche entera olió a café...”. ¿Y cómo olvidar la historia de Dolé, aquella mulata que sólo podía curarse con huevos de caimán, y que nunca pudo poseer el estibador Capinche, porque estaba demasiado presente en su casa la sombra mala

de Esvarito, el amante que murió con los pulmones picados por el tabaco?...

Todos estos relatos tienen sus colores, sus tonos peculiares. Constituyen siempre algo bellamente logrado... Pero hay dos cuentos en este volumen en que Lydia Cabrera llega más lejos aún, tocando la médula de mitos grandiosos, a la manera de un lord Dunsay tropical: “Papá Jicotea y Papá Tigre” y “La Loma de Mambiala”.

Ninguna descripción podrá daros una idea de la vastedad poética del primer relato. En él vemos llegar a Cuba, allá por el año 1845, a la Jicotea y al Venado, después de la triple decapitación de Ani Kosia, muerta bajo nubes de tataguas, el ritmo de un despertar de volcanes. Época de génesis y de prodigios, cuya descripción constituye uno de los capítulos más hermosos que haya producido la literatura americana moderna. Aplacada una era de convulsiones geológicas, en que todo era verde, en que la jutía bebía cerveza, y el conejo corría sobre los ojos de la luna; era en que el Gigante Morrocoy bendecía las aguas, y existían viejísimos niños muerto-nacidos, jutía y Venado se hacen cultivadores. Desde lo alto de una loma, contemplan esos campos de Cuba, donde se “bebe sol derretido en la pulpa de los mangos”, y los caimitos parecen “bocas de negras”... La belleza de todo aquello despierta la ambición de Jicotea. Decide deshacerse, por medio de maleficios, de su compadre Venado-pata-de-aire. Con sus cuernos fabricará un maravilloso instrumento musical, que querrán arrebatarse sucesivamente el toro llamado Cocoricamo, el Buey Mariposa, el Tigre, el Burro, Comadre

Vaca, la Señora Tigre (que sabe tocar en el piano “La Paloma” y “La Monona”), el Conejo, que es presidente del Tribunal Supremo y capitán de bomberos... A través de mil aventuras, Jicotea logra burlar a los pedigüeños por medio de argucias muy criollas. A punto de ser vencida por los tigres y el conejo, Jicotea regresa al agua, elemento ya que nunca abandonará, dejando sus campos y su música milagrosa...

No sé exactamente en qué proporción el elemento folklórico se mezcla con el puramente imaginativo en este cuento maravillosamente trazado. Lo cierto es que en él, Lydia Cabrera realiza una construcción grandiosa con los materiales más sencillos... Y no se me vaya a decir que la escritora se siente demasiado atraída por los aspectos pueriles de nuestro folklore. Nada se parece menos a los cuentos de hadas que los relatos de Lydia Cabrera. Sus animales filosóficos o pícaros son tan “humanos” como los de Kipling. Conviven con el hombre en pie de igualdad, mostrándose tan criollos-criollismo de esencias como el compañero bípedo... Y sobre todos ellos se ciernen las miradas protectoras o vengativas de los dioses católicos y de las divinidades y orishas del panteón afrocubano.

Misterioso y duro, lleno de oscuras rebeldías es el relato titulado “La loma de Mambiala”. Historia de aquel Serapio Trebejo, negro miserable, que va un buen día, en busca de ayuda divina, a la loma de Mambiala. Allí se encuentra con un hada-cazuela, llamada Olla-cocina-bueno, que le promete abundancia y posibilidad de llenarse el vientre hasta la muerte. Pero Serapio comete la imprudencia

de ofrecer banquetes al pueblo entero. Se habla de ello “en las cinco partes del mundo”, el papa consagra una encíclica al acontecimiento, y los ricos del pueblo solicitan el honor de sentarse en la mesa de Serapio. Entre ellos hay un cierto don Cayetano Zarralarraga, hombre de duro corazón, que “para no perder provecho alguno, vendía los pelos, los dientes, la manteca y los huesos de sus esclavos muertos”. Don Cayetano compra a Serapio el hada-cazuela en un millón de pesos. Pero el trato resulta nulo, pues el ricacho deja caer la Olla al suelo, al bajarse de su volanta. Desesperado, Serapio vuelve a la loma de Mambiala. Pero esta vez, lo que acude a su conjuro es un Manatí de cuero superior. El negro regresa al pueblo, anunciando nueva fortuna. Invita a todos los que lo habían abandonado en su miseria para asistir a un suntuoso festín. Y cuando los invitados están reunidos da la orden al manatí de comenzar la “repartición”. Y “pákata, pákata, pákata”, el látigo se precipita sobre los ricos, el dueño de la funeraria, el director de la Compañía Naviera, el cura don Cayetano, y todos los que quisieron explotarlo en sus días de opulencia. Y cuando ya no quedan sino cadáveres en el terreno Serapio Trebejo, sin saber ya qué hacer en este mundo, se precipita en las aguas del pozo de Yaguajay, donde su sombra errabunda aparece aún por las noches oscuras...

...Pero veo que me extiendo demasiado. Acabaré por narraros todos los cuentos del libro ejemplar de Lydia Cabrera... Y sería lástima, porque nada podrá daros una idea del estilo prodigioso de esos relatos llenos de sol y de trópico, que crean un género nuevo en los dominios de una poesía esencialmente criolla.

A mi juicio –y es sabido que no soy amigo de malgastar elogios–, los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera merecen plenamente el título de obra maestra.

Un mundo arcano

Cierta vez –me contaba hace días el pintor Wifredo Lam– un “santero” cubano, obsesionado por el deseo de conocer el África para hallar las “raíces” de sus artes mágicas en la vasta tierra que los viejos designan todavía con el nombre de Guini (Guinea), desembarcó en Leopoldville, lleno de ilusiones acerca de lo que allí encontraría. Pero, poco tiempo después, regresó a La Habana, confesando que allá –en “la Nación”– las prácticas eran “más pobres”, menos interesante y activas, que las de sus colegas criollos, maestros en hechicerías, caídas en posesión, uso de plantas curativas y preparación de “bilongos”. Esto vendría a corroborar la opinión de Villa-Lobos, según la cual las “religiones” sincréticas de ciertos negros americanos difieren ya totalmente de los ritos ancestrales, traídos al continente en los días de la trata.

En Haití encontramos, junto a la presencia de nuevos dioses locales, una asimilación de las prácticas de la hechicería medioeval, parecidas a las que se describen en los tratados del Marqués de Villena. En el Brasil, la creencia en un mesiánico regreso de legendarios reyes portugueses se ha unido al ritual de candombes y makumbas. En Cuba, no contentos con crear todo un panteón de incontables divinidades, los santeros han llevado la aceptación de todo prodigio hasta conceder una extraordinaria importancia a la hechicería china. “La brujería

china tiene fama de ser tan hermética –nos cuenta Lidia Cabrera en su reciente libro *El Monte*– que el santero Calazán Herrera, ha caminado toda la isla para saberla”. Jamás pudo penetrar ninguno de sus secretos, ni aprender nada de ellos. Únicamente sabe que comen una pasta de carne de murciélagos, excelente para conservar la vista; que confeccionan con la lechuga un veneno muy activo; que la lámpara que le encienden a Sanfancón alumbraba pero no arde; que siempre tienen detrás de la puerta un recipiente lleno de un agua encantada que lanzan a espaldas de la persona que quieren dañar, y que alimentan muy bien sus muertos. Nada pueden contra los “daños” echados por un brujo chino “pues la magia de los chinos se reputa la peor y la más fuerte de todas, y, al decir de nuestros negros, sólo otro chino sería capaz de destruirla...”.

Pero ahí no se detiene esa aceptación de “poderes”. “Muy terrible es también –nos cuenta la autora– la brujería de los isleños, naturales de Canarias, quienes nos han transmitido gran número de supersticiones, y que vuelan –las isleñas– como los brujos de Angola”. “Vuelan las isleñas –advertíame un informador– yo lo puedo jurar. Vuelan montadas en escobas y vuelan sobre el mar...”. Esta creencia denota que, como en Haití, muchas creencias derivadas de los Aquelarres medioevales han pasado a otros lugares de este continente, junto con los textos de *La clavícula de Salomón*, y otros falsos tratados herméticos, para enriquecer un cuerpo de creencias ya desvinculadas de las religiones africanas, tal como pudo conocerlas, en su estado original, el “santero” visitante de Leopoldville.

De ahí que no estemos cerca todavía de haber alcanzado el término de ciertos estudios que, iniciados hace ya medio siglo por Nina Rodríguez, Fernando Ortiz, Israel Castellanos, Herskowitz, y otros especialistas, todavía nos reservan sorpresa, por poco que nos adentremos en sus ámbitos mágicos. El reciente libro de Lydia Cabrera con las extraordinarias fotografías que lo ilustran, ha venido a levantar el velo que cubría todo un insospechado mundo de prácticas y supersticiones de una impresionante complejidad.

El monte

Allá por el año 1927, me hallaba una tarde con don Fernando Ortiz en una ceremonia de santería, cuyos tambores sonaban a poca distancia del pueblo de Marianao, cuando vi llegar, con cierto asombro, dos mujeres elegantes y bellas, a quienes veía por vez primera. Pronto se hicieron las presentaciones. Una de las damas era Teresa de la Parra. La otra, Lydia Cabrera, que había de acompañar a la gran escritora venezolana en los instantes postreros de su existencia. Pero en aquellos años, Teresa de la Parra no había sentido aún la proximidad del ángel de la muerte. Lo observaba todo, atenta, curiosa, interesada en el ritual, escuchando las explicaciones de don Fernando y de Lydia... Yo no podía sospechar que aquel día, acaso, había nacido la vocación de su amiga, la joven cubana, por el estudio de los ritos de la magia afrocubana.

El hecho fue que algún tiempo después, Lydia Cabrera me sorprendió con la publicación de unos *Cuentos negros de Cuba*, que tengo por uno de los mejores

libros que haya escrito una autora latinoamericana. Expresé en el acto mi admiración por una obra –pronto traducida al francés por Francis de Miomandre– que se cuenta, a mi juicio, entre los clásicos de nuestra literatura... Ahora, Lydia Cabrera acaba de ofrecernos otro volumen, consagrado a las tradiciones negras de su país: *El monte*, que es, según nos lo advierte en la portada, un conjunto de “notas sobre la religión, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba”.

¿A qué debe su título el nuevo libro de Lydia Cabrera?... La explicación aparece en las primeras páginas:

Resiste en el negro cubano –nos dice la autora– con tenacidad asombrosa la creencia en la espiritualidad del monte. En los montes y malezas de Cuba habitan como en las selvas del África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos y sus fracasos. El negro que se adentra en la manigua, que penetra de lleno en un “corazón del monte”, no duda del contacto directo que establece con fuerzas sobrenaturales que allí, en sus propios dominios, le rodean: cualquier espacio de monte, por la presencia invisible y a veces visible de dioses y espíritus, se considera sagrado. “El monte es sagrado”, porque en él residen, “viven” las divinidades. “Los santos más están en el monte que en el cielo”. El monte encierra esencialmente todo lo que el negro necesita para su magia,

para la conservación de la salud y de su bienestar; todo lo que le hace falta para defenderse de cualquier fuerza adversa, suministrándole los elementos de protección –o de ataque– más eficaces. No obstante, para que consienta en que se tome la planta o el palo o la piedra indispensable a su objeto, es preciso que solicite respetuosamente su permiso, y sobre todo que pague religiosamente con aguardiente, tabaco, dinero, y en ciertas ocasiones, con la efusión de sangre de un pollo o de un gallo, el “derecho”, el tributo que todos le deben. “Un palo no hace el monte”, y dentro del monte cada árbol, cada mata, cada yerba, tiene su dueño, y con sentido de propiedad perfectamente definido...

Partiendo de esta noción. Lydia Cabrera ha escrito un libro de más de seiscientas páginas, que es una maravilla de investigación llevada en función poética, revelándonos todo un mundo de animismos, pasado del África a las Antillas por los esclavos de antaño –heredado ahora por sus nietos. Las leyendas y divinidades del monte, sus gestas oscuras, sus portentos y milagrerías, son examinados con profunda simpatía, por quien –como digna sobrina de don Fernando Ortiz– ha consagrado su talento de escritora a una búsqueda exhaustiva, asegurándose, en muchos casos, la colaboración de los más capacitados informadores. Una serie de fotografías –algunas de ellas en colores– completan la documentación de este libro ejemplar, fruto de años de trabajo, que ha vuelto a situar a su autora entre las mejores escritoras de nuestro continente. *El monte* es libro que llega a tiempo para colmar una importante laguna en los estudios etnográficos americanos.

Refranes de negros viejos

Prosiguiendo su trascendental trabajo de recopilación de tradiciones afrocubanas la admirable Lydia Cabrera –¡por algo es sobrina de don Fernando Ortiz!– acaba de entregarnos un nuevo libro que podría considerarse como un apéndice a su reciente obra, *El Monte*, que arroja tantas luces nuevas sobre las creencias religiosas y sincretismo mágico de los negros de Cuba. *Refranes de negros viejos* se titula este opúsculo que encierra un venero de sabiduría popular, traducido en adagios, expresiones, proverbios, en los cuales no es difícil identificar, de primer intento, el tono de las viejas sentencias del África ancestral. Sin embargo, muchos de los refranes recogidos por Lydia Cabrera coinciden con los que hemos podido escuchar fuera de las Antillas. En primer lugar, porque el pensamiento folklórico suele hallar las mismas verdades universales que derivan, en todas partes, del perenne destino del hombre. Además, porque –como nos dice la autora– “decidores de refranes eran nuestros abuelos blancos y como sucedió en otros aspectos del folklore el negro enriqueció su refranero con los proverbios españoles que aprendía y repetía a su vez”. De todos modos la herencia lucumí dajome o conga, es visible en ciertos giros que emparentan estos proverbios con los reunidos en una obra como la famosa *Antología negra* de Blaise Cendrars –libro que abrió los ojos del lector de Occidente sobre las fuentes de añeja sabiduría africana.

Uno de los pintorescos informadores de Lydia Cabrera, Tá Serapio, convencido de la vanidad de todo esfuerzo, se había hecho una buena filosofía de holgazán

con refranes como estos: “El que nace trae escrito en la espalda su destino”; “Unos nacen con estrella y otros nacen estrellados”; “Buey que no tiene rabo, Dios espanta su mosca”; “De la prisa no sale mas que el cansancio”; “Nunca falta una chancleta vieja para un pie podrido”... La elección de tales refranes constituidos en norma de vida, nos habla del hombre que los aplicaba a su cotidiana existencia. Que en materia de refranes, cada cual se inclina hacia los que mejor cuadran con su propia traza: “El perro tiene cuatro patas y sólo sigue un camino”; “Jicotea (suerte de tortuga) quiso volar y se rompió el carapacho”; “El mismo bastón que mata perro blanco, mata perro negro”...

¿Y cómo no dejarnos encantar por el tono netamente africano de otros muchos refranes recogidos en ese delicioso libro?... “Cuando el tigre está viejo, come babosa”; “Al que nace para buey, los cuernos le caen del cielo”; “Lo mismo nace y lo mismo muere el negro como el blanco”; “Jicotea no tiene asentaderas y anda buscando taburete”; “Negro persignado, Diablo espantado”; “¿Quién vio entierro de pobre con coronas de biscuit?”; “En la pesquería del blanco, el negro lleva las redes”; “El cochino gordo que crió el esclavo, a ese quiere comer el amo”; “Ningún rabipelado llora cuando muere el gavilán”; “A los nietos de la negra, el dinero los blanquea”; “Aquel que anda con fieras, a aullar tiene que aprender”; “En tribunal de gallinas, la cucaracha no tiene voto...”.

Y no podía faltar, en ese refranero afro cubano, el famoso de “¡Quién fuera blanco aunque fuera catalán!”, que siempre resultará oscuro para aquellos que

ignoran que muchos catalanes ejercían, en los días de la colonia, los oficios de baratilleros, de buhoneros, por lo mismo, andaban por las tórridas calles de La Habana llevando gruesas cargas en valijas y alforjas –destino este que nadie les envidiaba...



Reseñas

Carpentier entonces y ahora

Amaury Carbón Sierra

Profesor de la Universidad de La Habana

En el “Prólogo” a su libro *Quirón o del ensayo y otros eventos* (Editorial Letras Cubanas, 1988), la profesora y ensayista Luisa Campuzano (La Habana, 1943), al referirse a las cinco indagaciones sobre teoría, léxico e intertextualidad en Carpentier, incluidas en el volumen, declaraba que aquellos trabajos eran “el centro de mis intereses actuales: el vasto mundo de Alejo Carpentier, al cual aspiro a poder acercarme de modo menos fragmentario que hasta ahora”.

Fruto de aquel continuado interés y empeño —compartido luego con estudios sobre la mujer— fueron no sólo los cursos de postgrado, de maestría y doctorado, y las conferencias que dictó en varias universidades americanas y europeas; sino también los tres ensayos publicados recientemente por la Editorial Letras Cubanas bajo el título *Carpentier entonces y ahora* (La Habana, 1997), objeto de esta reseña.

El primero de esos ensayos, “Carpentier en Orígenes”, —precedido como los demás de un bien seleccionado epígrafe— constituye un verdadero aporte investigativo al conocimiento de la obra de Carpentier al establecer los múltiples vínculos del novelista con algunos de los animadores de *Orígenes* y con su vasto

y polémico campo de resonancia. Pero no sólo con ellos, sino que esos nexos parecen constituir las principales y más fecundas vías de articulación de su producción intelectual con el contexto cultural cubano de la segunda mitad de los 40.

Para alcanzar este logro la autora se valió de un método que califica de eminentemente arqueológico, mediante el cual pudo rescatar los puntos referenciales imprescindibles para el trazado del mapa de esas relaciones, a partir de lo aportado por *Orígenes* y otras publicaciones periódicas y textos de la época anteriores y posteriores, y con epistolarios de que dispuso o exhumó. De esta manera consiguió, por una parte, develar un capítulo poco conocido de la obra del escritor cubano; y por la otra, rectificar o aclarar aspectos relacionados con el quehacer intelectual de Carpentier en esos años (1944-1956) en que se reinicia y alcanza definiciones fundamentales su narrativa, acallada durante una década.

El segundo ensayo, “El síndrome de Merimée o la españolidad literaria de Alejo Carpentier”, se ocupa de uno de los aspectos más importantes de la creación carpenteriana: su esencial relación con la cultura española, pese a su imputado afrancesamiento. Ese fructífero vínculo se pone de relieve a través de un interesantísimo inventario comentado de los escenarios hispanos de su narrativa y sus reencuentros de todo tipo con el más universal de los hijos de España: Miguel de Cervantes. En él se destaca y queda debidamente demostrado cómo el interés de Carpentier por España no se limita a los cronotopos estrictamente ibéricos que

ocupan gran dimensión en el mundo narrado, sino que también está presente en otros momentos y espacios de su obra a través de citas, alusiones, parodias, y, en fin, un gran caudal de intertextualidad de procedencia hispana.

En el último ensayo, “Releer *El siglo de las luces* en los 90”, Luisa Campuzano propone una relectura de *El siglo...* (1962) desde la perspectiva de un mundo unipolar, y cuando el pensamiento postmoderno anuncia que los grandes relatos legitimadores de la Modernidad y sus posibles correlatos prácticos –la revolución, por ejemplo– carecen de fundamento. Esta relectura, según la autora, pretende subrayar el espacio que el texto le concede a la participación en la historia de los que en los 60 llamábamos, con Franz Faron, “los condenados de la Tierra” y hoy llamamos marginales, subalternos y, con más optimismo, nuevos agentes históricos, los cuales por lo regular han sido ignorados, oprimidos y subvalorados por los proyectos eurocentristas de la Modernidad.

Como se ha hecho evidente en la mera reseña temática, estamos en presencia de un título que, a la par que contribuye al conocimiento de diferentes facetas de la obra del gran escritor cubano, enriquece la bibliografía de la autora la cual incluye, a más de varios libros de texto, los volúmenes *Breve esbozo de poética preplatónica*. (1984), *Las ideas literarias en el Satyricon* (Premio de la crítica en 1984), *Quirón o del ensayo y otros eventos* (1988) –ya citado– y *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura, siglos XVI al XIX* (La Habana-México, 1997), del que fue coordinadora.

Carpentier entonces y ahora de Luisa Campuzano es, a no dudarlo, el desiderátum de todo escritor: un buen libro (útil, interesante, imprescindible).

Nuevas ediciones de libros de Carpentier

Ana Cairo

Profesora de la Universidad de La Habana

Facsimilar de EL reino de este mundo

Por iniciativa y financiamiento de doña Lilia Esteban, presidenta de la Fundación Alejo Carpentier, la Editorial Letras Cubanas ha realizado una excelente edición facsimilar de *El reino de este mundo*, con motivo del cincuentenario de la aparecida en México a cargo de la EDIAPSA (Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones S.A) en 1949.

En las dos solapas de la cubierta y contracubierta se reproducen cuatro fragmentos de juicios críticos sobre la novela, escritos por Mariano Picón Salas (uno de los primeros exégetas en 1949), Claude Cuffon (1982), Daniel-Henri Pageaux (1982) y Alexis Márquez Rodríguez (1983). De este modo se alude indirectamente a la necesidad futura de otro libro complementario: el del proceso exegetico, para el cual podría estructurarse una imprescindible antología.

El libro de Letras Cubanas contiene como importante novedad un apéndice conformado por una “Muestra facsimilar al del primer pase mecanográfico” (seis cuartillas variadas)

y por una “Propuesta de *El reino de este mundo* Fondo de Cultura Económica”, la prestigiosa institución mexicana.

Dicha “Propuesta...” se integra por dos cartas: la primera de Carpentier al señor Daniel Cossío Villegas (con fecha 11 de abril de 1948) y la respuesta al novelista en nombre del Fondo (28 de abril) firmada por el señor Joaquín Diez Canedo.

La carta de Carpentier, inédita, resulta utilísima por la síntesis precisa de objetivos que él expone en torno a la escritura de *El reino...* y por la lúcida convicción de que la novela era originalísima como texto narrativo y de que se convertiría en obra referencial para el conocimiento de Haití y de algunas problemáticas de Nuestra América.

Los tres nuevos Letra y Solfa

En 1975 el profesor venezolano Alexis Márquez Rodríguez seleccionó la primera antología de los artículos que Carpentier publicó en su columna “Letra y Solfa” del periódico *El Nacional* de Caracas entre 1951 y 1959.

La Editorial Letras Cubanas y la Fundación Alejo Carpentier unieron esfuerzos para publicar la totalidad de los artículos en una obra con el título genérico de *Letra y Solfa* y la especificidad por materias acompañada del número que indicaba el tomo. Distintos especialistas de la Fundación asumieron la responsabilidad de los volúmenes. Así Raimundo Respall preparó los tomos 1: *Cine* (1989), 2: *Ballet* (1990) y 4: *Teatro* (1994); Alejandro Cánovas, 3: *Artes visuales* (1993); y América Díaz, 5: *Mito*

e historias (1997), 6: *Literatura. Autores* (1997), 7: *Literatura. Libros* (1997).

Cada uno de los siete volúmenes incluye un sistema de índices (onomásticos, por títulos, o por publicaciones) que facilita las búsquedas múltiples de los lectores.

Los siete tomos de *Letra y Solfa* constituyen un esfuerzo editorial que debe agradecerse por la utilidad práctica del resultado cultural y porque crea una experiencia laboral que debería aprovecharse para continuar publicando la obra periodística total de Carpentier. Estimo que el conjunto completo de sus colaboraciones para *Social*, *La Discusión*, *El País*, *Diario de la Marina* o *El Mundo* (entre otras colecciones de su periodismo en Cuba) requeriría una solución similar a la de *Letra y Solfa*.

Visión de América

En 1964, Carpentier escribió el libro de ensayos *Tientos y diferencias*. En 1974, escogió dentro del gran conjunto de crónicas para la revista *Social* y *Carteles* (que le había preparado el investigador y crítico literario Salvador Arias) una muestra de las que consideraba mejores. Con dicha selección se hizo *Crónicas* (1975, dos volúmenes). Después reunió en *Razón de ser* (1976) las disertaciones de su último viaje a Caracas.

Con carácter postmortem, la Editorial Siglo XXI agrupó los últimos textos en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981). La Editorial Letras Cubanas preparó el libro *Ensayos* (1984), en el que se ordenaron consecutivamente

los materiales de *Tientos...*, *Razón...* , y *La novela...* También dicha institución publicó las *Conferencias* (1987) libro en el que se recircularon trabajos olvidados y se dieron a conocer otros inéditos.

En 1998, dicha Editorial en colaboración con la Fundación Alejo Carpentier publicó *Visión de América* una antología muy útil de crónicas y ensayos. Alejandro Cánovas agrupó los materiales y escribió el “Prólogo”. Ordenó trabajos provenientes de *Crónicas* , *Ensayos* y *Letra y Solfa*. Estructuró el volumen en cuatro partes; la primera de título homónimo al del libro; la segunda nombrada “Tierra Firme”; la tercera, “El Caribe”; y la cuarta, “Identidad de América”.

Una agradable sorpresa se incluyó en la primera parte con el texto inédito “El páramo andino”, el cual no está fechado, pero se sabe que pertenece a los textos preparatorios de la novela *Los pasos perdidos* (1953), al igual que la serie de artículos publicados en la revista *Carteles* entre 1947 y 1948 bajo el título “Visión de América”.

El orden de los textos en las cuatro partes resulta eficiente con respecto a los fines cognoscitivos. No obstante, hubiera sido mejor que al final de cada trabajo se hubieran indicado los datos de la primera publicación. Precisamente, porque se aspiraba a facilitar la comprensión del pensamiento de Carpentier, la datación era imprescindible.

Quizás hubiera sido conveniente aludir a los límites del concepto América con que se estructuró la antología. Carpentier coincidió con Martí en una definición

culturalmente ecuménica del continente. Los materiales reunidos en el libro ilustran los espacios de Nuestra América. Pero Carpentier también estudió y meditó sobre la otra América (la anglosajona), especialmente se interesó por los Estados Unidos. Por lo mismo, quizás sería conveniente en alguna reedición de esta obra añadirle una quinta parte con una muestra representativa de esos textos. Entonces ya sí se dispondría de una antología realmente ecuménica de la visión carpenteriana de América.

La consagración de la primavera

En 1998, Clásicos Castalia de Madrid publicó *La consagración de la primavera* (1978), una de las novelas fundamentales de Carpentier sobre los más trascendentes problemas culturales y políticos del siglo xx en Europa y Cuba. La edición estuvo bajo el amoroso cuidado del doctor Julio Rodríguez Puértolas, catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid.

El libro se inició con los agradecimientos del profesor Rodríguez Puértolas a doña Lilia Esteban de Carpentier, presidenta de la Fundación Carpentier, a Araceli García Carranza, bibliógrafa del novelista y responsable de la Colección Carpentier en la Biblioteca Nacional de Cuba, así como a los amigos y colegas de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, entre otros.

Rodríguez Puértolas escribió un ensayo bastante extenso con el título de “Introducción biográfica y cortica”, al que

acompañó con una “Bibliografía selecta”. A continuación, situó la novela con un sistema de notas (a pie de páginas) que alcanzó la cifra de setecientos diecisiete. Por último, como apéndice, agregó el texto de contraportada (escrito por Carpentier) para la Editorial Siglo XXI con motivo de la primera edición.

Con respecto al corpus de las notas, el número podría ampliarse en otras reediciones y, al unísono, subsanar algunos datos erróneos que los lectores cubanos podríamos detectar.

La meritoria labor investigativa y editorial de Rodríguez Puértolas se ha convertido en un valioso aporte, que crea precedentes muy provechosos para las imprescindibles ediciones anotadas de otros textos narrativos de Carpentier.

Una biografía imprescindible sobre García Caturla

María Antonieta Henríquez dedicó a la memoria de Alejo Carpentier su obra *Alejandro García Caturla*, a la cual consagró más de veinticinco años de sus investigaciones.

Henríquez, profesora y musicógrafa, fundó el Museo de la Música (1971) y después el Museo Alejandro García Caturla, de Remedios (1975) donde justamente surgió la idea matriz de la bibliografía mientras estudiaba la colección patrimonial sobre el artista para el diseño de esa institución.

Antes de acometer el proyecto biográfico, ordenó en el volumen *Correspondencia* (1978) todas las epístolas escritas y recibidas por el músico. Esta

contribución fue valiosísima para los estudios sobre la vanguardia cubana.

El libro biográfico se estructuró del modo siguiente:

El primer capítulo se consagró a la ciudad de Remedios y a los antecedentes de la presencia de la familia de los padres del músico.

El segundo se dedicó al relato cronológico de la vida de Caturla. Intercaló sistemáticamente citas testimoniales que enriquecieron lo narrado.

En el tercero se ordenó un conjunto de fragmentos testimoniales importantes no sólo para el conocimiento del artista y su obra.

A continuación, en el apéndice reunió cartas, artículos, conferencias, discursos y la biografía.

Una muestra del testimonio gráfico cerró el volumen.

María Antonieta Henríquez ha demostrado con creces ser una musicógrafa de gran profesionalismo. Ha vencido en este difícil reto de retribuir a García Caturla un homenaje digno de su enseñanza como creador musical.

Robert Desnos y su amor a Cuba

La editorial francesa L’Hamattan ha publicado el interesantísimo libro *Robert Desnos et Cuba* (1999) escrito por la ensayista puertorriqueña y profesora universitaria Carmen Vásquez.

Carmen estructuró su labor en dos partes. En la primera incluyó un ensayo,

con datos exhaustivos, en torno a la visita que realizó Desnos (poeta surrealista y víctima del fascismo) a La Habana en marzo de 1928. Entonces conoció a Alejo Carpentier, de quien se convirtió en amigo entrañable.

La amistad entre Desnos y Carpentier impulsó al poeta francés a mantener una mirada amorosa permanente sobre los problemas culturales y políticos cubanos. Se entusiasmó con nuestra música y practicó una solidaridad eficiente con los intelectuales combatientes contra la satrapía de Gerardo Machado (1925-1933)

En la segunda parte, la autora conformó una amplia muestra de los textos de

Desnos sobre Cuba. También añadió fotocopias de manuscritos inéditos.

El libro es una excelente muestra de la alta calidad investigativa que preside los esfuerzos interdisciplinarios del Grupo de Estudios sobre las Antillas Hispánicas, proyecto fundado por el profesor Paul Estrade y al cual Carmen se integró desde los inicios.

Robert Desnos et Cuba también ilustra la conveniencia de proseguir las investigaciones en torno a las interrelaciones entre Francia y Cuba, que se gestaron dentro de las intelectualidades vanguardistas de las dos naciones.



Bibliografía de Alejo Carpentier. *Suplemento II*

Araceli García Carranza

Jefa del Departamento de Bibliografía Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí

Tabla de contenido

Breve nota introductoria

I. *Bibliografía activa*

I.1. Libros y folletos

I.2. Libros y folletos (selección)

I.3. Carpentier en otros idiomas

I.4. Colaboraciones en libros y folletos, (incluye antologías)

I.5. Colaboraciones en publicaciones seriadas

II. *Bibliografía pasiva*

II.1. Obras de consulta

II.2. Valoración de sus títulos

II.3. Valoración de su obra (temas tratados por Alejo Carpentier)

II.4. Promoción y repercusión de su obra en Cuba y en el extranjero

II.5. Relación con otras figuras

II.6. Reseñas de libros

II.7. Otras valoraciones e informaciones

III. *Producción cinematográfica*

III. *Índice onomástico*

Breve nota introductoria

La *Bibliografía de Alejo Carpentier. Suplemento II* es continuación de la *Biobibliografía de Alejo Carpentier* (1984)¹ y del *Suplemento I*² que publicara la Biblioteca Nacional José Martí en 1989.

Este nuevo repertorio describe el indetenible movimiento editorial carpenteriano, y como el *Suplemento I* rebasa límites cronológicos al añadir, en ocasiones información correspondiente a los repertorios anteriores. Pero, precisamente, son los suplementos los que pretenden la exhaustividad, especialmente en figuras de talla universal presentes en las producciones editoriales de América y Europa, fundamentalmente.

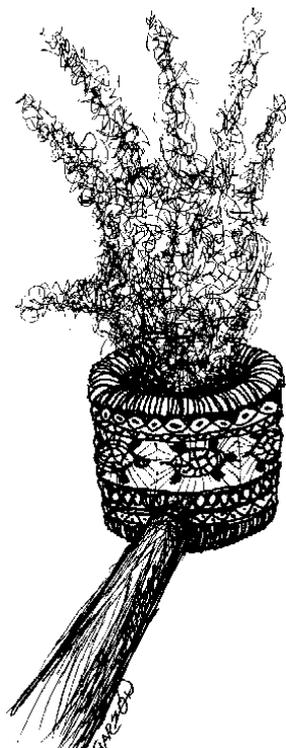
Es indiscutible que la obra de consulta al lograrse tiene características propias que dependen de la información compilada y de la estructura que la organiza. Ambos factores se interrelacionan y se complementan. Por ello este nuevo *Suplemento*, que sigue el paso al movimiento editorial anterior, coincide en gran medida con los que le precedieron en cuanto a su estructura y lenguaje de búsqueda, entre otros factores.

En este caso específico obviamos los índices de títulos y analítico, por razones de espacio, pero el carácter sistemático del cuerpo bibliográfico y un índice auxiliar onomástico satisfacen la demanda que actualmente enfrenta la Biblioteca Nacional de Cuba. Sin desdeñar la consulta de los repertorios antes citados que con este ya conforman una tríada es posible responder a las necesidades de los investigadores que cada día reclaman con mayor rigor datos precisos para el estudio de la obra de Alejo Carpentier, la cual perdurará por su universalidad, y revelará a las nuevas y futuras generaciones, lo que aún las nuestras no han descubierto en ella. La creación carpenteriana crece y crecerá por siempre.

NOTAS

¹García Carranza, Araceli. *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984. 644 p.

²_____. *Bibliografía de Alejo Carpentier. Suplemento I*. Ciudad de La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1989. 235 p.



I. Bibliografía activa

I.1 Libros y folletos

1979

001. *Bajo el signo de La Cibeles: crónicas sobre España y los españoles* / comp. Julio Rodríguez Puértolas. — [Madrid]: Editorial Nuestra Cultura, [1979]. — s.p.

002. *El recurso del método*. — 19 ed. — México: Siglo XXI Editores, 1979. — 343 p.

_____. / il. Wifredo Lam. — Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1998. — 398 p. — (Biblioteca Carpentier; 0191)

_____. 4. ed. — [México]: Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., [1998]. — 343 p. — (La creación literaria. Obras completas de Alejo Carpentier; 6)

1982

003. *El siglo de las luces*. — 2. ed. — Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1982. — 344 p. — (Club Bruguera; 11)

_____. [La Habana]: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, / 1993. — 426 p.

Impreso gracias a la contribución solidaria de Arci Nova Liguria, Arci Nova Atahualpa, Gian Giacomo Feltrinelli Editore y Fortune spa Genova.

_____. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994. — 401 p.

1985

004. *Los pasos perdidos* / ed. de Roberto González Echevarría. — [Madrid]: Ediciones Cátedra, S.A., 1985. — 332 p. — (Colección Letras Hispánicas; 211)

_____. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995. — 374 p.

_____. 1. ed. San José, Costa Rica: — EDUCA, 1998. — 268 p.

- _____. /il. de portada Wifredo Lam. — Madrid : Alianza, 1999. — 284 p.— (El Libro de Bolsillo. Biblioteca del autor; 0194. Biblioteca Carpentier)
- 1989
005. *Letra y solfa : cine* / comp. y pról. de Raimundo Respall Fina. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, [1989]. — t. 1.
- _____. [Madrid] : Mondadori, [1990]. — 242 p. — (Narrativa)
006. *La música en Cuba*. — La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1989. — 346 p. : mús.
- Bibliografía y notas.
007. *El periodista : un cronista de su tiempo*. — La Habana : Editorial Pablo de la Torriente, 1989. — 23 p.
- Incluye: Aniversarios de la obra de Alejo Carpentier en 1959 (Apuntes bibliográfico-críticos / A. García Carranza.
008. *Poemas de Las Antillas* / trad. Carmen Suárez León; il. José Pérez Olivares. — [La Habana] : Instituto Cubano del Libro, Dirección de Literatura, [1989]. — 21 p. — (Edición Homenaje Colección La Barca de Papel)
- Textos de los poemas en español y francés.
009. *El reino de este mundo* / il. Manolo T. González. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1989. — 143 p. — (Giraldilla)
- Notas al pie de las páginas.
- _____. / il. Cándido Bidó. — México : Organización Editorial Mexicana, 1993. — 30 p. : il. — (Periolibros)
- _____. / introd. Federico Acevedo; pról. a la primera ed. por Alejo Carpentier. — Puerto Rico : Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994. — 136 p. : il. — (Colección Caribeña)
- _____. Barcelona : Editorial Planeta, 1997. — 149 p. — (Clásicos Contemporáneos Internacionales)
- _____. Edición facsimilar. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1999. — 198 p.
010. *Tristán e Isolda en tierra firme*. / il. Patricia Rejó. — [La Habana : Ministerio de Cultura, Dirección de Información, 1989]. — s.p. — (Edición Homenaje. Colección)
- En la cubierta se lee: 85 aniversario Alejo Carpentier.
- 1990
011. *Letra y solfa : ballet* / comp. y pról. de Raimundo Respall Fina; il. Mario Ferrer. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1990. — t. 2 : il.
- 1991
012. *Conferencias*. — 1. ed. — [México] : Siglo Veintiuno Editores. S.A de C. V., 1991. — 388 p. — (La creación literaria. Obras completas de Alejo Carpentier; 14).
- Notas al pie de las páginas.
013. *Crónicas del regreso (1940-1941)* / sel. y pról. Salvador Arias. — La Habana : Eds. Unión, 1991. — 229 p. — (Contemporáneos)
- Crónicas publicadas en el periódico habanero *El Tiempo*.
- 1992
014. *El arpa y la sombra*. — [La Habana : Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1992]. — 210 p. : il.
- Impreso gracias a la contribución solidaria de Arci Nova Liguria, Arci Nova Atahualpa, Gian Giacomo Feltrinelli Editore y Fortune spa Genova.

- _____. / il. Wifredo Lam. — Madrid : Alianza Editorial, 1998. — 182 p. — (Biblioteca Carpentier; 0192)
015. *Concierto barroco*. — [La Habana : Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1993]. — 93 p. : il.
- Impreso gracias a la contribución solidaria de Arci Nova Liguria, Arci Nova Atahualpa, Gian Giacomo Feltrinelli Editore y Fortune spa Genova.
- _____. / il. Wifredo Lam. — Madrid : Alianza Editorial, 1998. — 103 p. — (Biblioteca Carpentier; 0193)
- 1993
016. *Guerra del tiempo*. — México : Alianza Editorial, 1993. — 95 p. — (Alianza Editorial, Cien; 2. Libro de Bolsillo; 1293)
017. *Letra y solfa : artes visuales* / comp. y pról. de Alejandro Cánovas Pérez. — Habana : Editorial Letras Cubanas, 1993. — t. 3.
- Edición financiada por el Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura (Madrid, España).
018. *La palabra y su sombra* / diseño y dibujos de Rolando Estévez; Al lector Fernando Rodríguez Sosa. — Matanzas : Ediciones Vigía, [1993]. — 62 p. : il.
- Esta edición consta de 200 ejemplares. Es una selección de crónicas publicadas en la década del 50, para su sección Letra y Solfa; aparecida en el diario caraqueño *El Nacional*.
- Contiene: La aventura de las palabras, 25 de julio, de 1951 — De lo dicho a lo escrito, 29 de septiembre, de 1951 — El adjetivo y las arrugas, 25 de febrero, de 1953 — Idioma escrito, idioma hablado, 5 de julio, de 1955 — La palabra y su sombra, 5 de abril, de 1956 — De la pureza del idioma, 6 de septiembre, de 1957 — Las frases horribles, 10 de octubre, de 1958 — Los compositores y el idioma, 9 de marzo, de 1959
- 1994
019. *Letra y solfa : teatro* / comp. y pról. de Raimundo Respall Fina. — La Habana : Editorial Letras Cubanas. — t. 4.
020. *Temas de la lira y el bongó* / sel. de Radamés Giró; nota del ed. Silvana Garriga. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1994. — 593 p.
- Bibliografía y notas al pie de las páginas.
- Contiene: De la música cubana — De la música cubana en París — De los conciertos — De los músicos
- 1995
021. *Misa del gallo en Santa María del Rosario*. — La Habana : Centro de Estudios Hispánicos José María Chacón y Calvo, 1995. — 7 p. — (Ediciones Casa Bayona)
- Tomado de *Tiempo Nuevo* (La Habana) 26 de dic., 1940.
- 1996
022. *El acoso* / pról. de Armando Cristóbal Pérez; dibujo de Roberto Fabelo. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1996. — 152 p.
- Tomada de la segunda edición cubana, 1976.
- Ha sido realizada con el auspicio de la Fundación Alejo Carpentier.
- Bibliografías y notas al pie de las páginas.
023. *Crónicas del regreso (1940-1941)* / sel., pról y notas de Salvador Arias. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1996. — 259 p.
- Edición financiada por el Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura.
- Crónicas de *Tiempo* (La Habana) 1940-1941.

- 1997
024. *Guerra del tiempo. El acoso y otros relatos*. — 7 ed. — [México] : Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., [1997]. — 237 p. : il. — (La creación literaria. Obras completas de Alejo Carpentier; 3)
- Contiene: 1. *Guerra del tiempo*: Viaje a la semilla — Semejante a la noche — El camino de Santiago — 2. *El acoso* — 3. *Otros relatos*: Oficio de tinieblas — Los fugitivos — Los advertidos — El derecho de asilo
025. *Letra y solfa : literatura, autores / comp., pról. e índices de América Díaz Acosta*. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1997. — t. 6.
026. *Letra y solfa : literatura, libros / comp., pról. e índices de América Díaz Acosta*. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1997. — t. 7.
027. *Letra y solfa : mito e historia / comp. y pról. de Raimundo Respall Fina*. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1997. — t. 5.
028. *El reino de este mundo. Los pasos perdidos*. — 8. ed. — [México] : Siglo Veintiuno Editores, S.A., [1997]. — 416 p.: il. — (La creación literaria. Obras completas de Alejo Carpentier; 2.)
- _____. 9. ed. — [México] : Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., 1998. — 416 p. : il. — (La creación literaria. Obras completas de Alejo Carpentier; 2)
- 1998
029. *Concierto barroco. La música en Cuba*. — Madrid : Club Internacional del Libro, 1998. — 414 p. : il.
030. *La consagración de la primavera / Alejo Carpentier; ed., introd. y notas de Julio Rodríguez Puértolas*. — Madrid : Editorial Castalia, S.A., 1998. — 768 p. : il. — (Clásicos Castalia)
031. *Guerra del tiempo y otros relatos / il. Wifredo Lam*. — Madrid : Alianza Editorial, 1998. — 195 p. — (Biblioteca Carpentier; 0190)
- Contiene: *La vanguardia*: El estudiante — Milagro del ascensor — Historia de lunas — *Guerra del tiempo*: Viaje a la semilla — Semejante a la noche — El camino de Santiago — *Otros relatos*: Oficio de tinieblas — Los fugitivos — Los advertidos — El derecho de asilo
032. *Visión de América / pról. Alejandro Cánovas Pérez*. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1998. — 174 p.
- Contiene: I. Visión de América — II. Tierra firme — III. El Caribe — IV. Identidad americana
- _____. / pról. Alejandro Cánovas Pérez. — 1. ed. — Barcelona : Editorial Seix Barral, 1999. — 188 p. — (Biblioteca breve)
- I.2. Libros y folletos (selección)**
- 1989
033. Molière, Jean Baptiste Poquelin. *Teatro / sel. de Alejo Carpentier; pról. Elna Miranda Cancela*. — La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1989. — 688 p. — (Biblioteca de literatura universal)
- I.3. Carpentier en otros idiomas**
- ALEMÁN
- 1966
034. *El acoso / aus dem Spanischen von Hans Platschek*. — Frankfurt am Main und Hamburg : Fischer Bücherei, 1966. — 14 p. — (Fischer Bücherei; 745)
- 1976
035. *Concierto barroco / aus dem Spanischen von Anneliese Botond*. — Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976. — 111 p. : il. — (Bibliothek Suhrkamp. Band; 508)

- 1977 _____ / traduit de l'espagnol par René L. F. Durand. — France : Gallimard, 1993. — 203 p. — (L'étrangere)
036. *El siglo de las luces* / aus dem Spanischen übersetzt von Hermann Stiehl. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977. — 379 p. — (Suhrkamp taschenbuch; 370) 1970
- 1989 042. *Le partage des eaux* / roman traduit de l'espagnol par René L. F. Durand. — [París] : Editions Gallimard, 1970. — 332 p. — (Du Monde Entier)
037. *El recurso del método* / roman dem Spanischen von Elke Wehr. — [Frankfurt am Main] : Suhrkamp Verlag, 1989. — 389 p. 1976
- CHECO 043. La littérature française, L'Amérique Latine et Alejo Carpentier. *Le Figaro* (París) 27 nov., 1976. il.
- 1977 1982
038. *El recurso del método* / prelozil Eduard Hodousek. — Praha : Odeon, 1977. — 306 p. 044. Préface. — En: *Cuba*. — [París : Les Editions Arthaud, 1982]. — p. 10-11.
- 1989 1991
039. *La consagración de la primavera* / prelozila Hana Posseltorá-Ledererová; ilustróval Boris Jirkú, 1989. — Praha : Práce, 1989. — 534 p. : il. 045. *Concert baroque* / traduit de l'espagnol, préface et annoté par René L. F. Durand. — [París] : Gallimard, 1991. — 185 p. : il. — (Folio bilingüe; 20)
- FRANCÉS Notas al pie de las páginas.
- 1930 Texto en español y en francés.
040. La mecanisation de la musique: conversation sténographiée a Bifur. *Bifur* (París) (5):[121]-129: 30 abr., 1930. HOLLANDÉS
- Incluye además conversaciones de Ribemont Dessaignes, Edgar Varèse, Vincent Huidobro, Ungaretti, Robert Desnos y Arthur Lourié. 046. *El reino de este mundo* / vertaling Arthur H. Seelemann. — Haarlem : Yn de Knipscheer, 1997. — 160 p. : il.
- 1958 INGLÉS
041. *Chasse à l'homme* / traduit de l'espagnol par René L. F. Durand. — 2. ed. — Paris : Gallimard, 1958. — 203 p. — (La Croix du Sud; 19) 1983
047. To Alicia. *Pacific Quarterly Moana* (New Zealand) 8(3): 112; 1983.

- 1989
048. *The Chase* / translated by Alfred Mac Adam. — New York : Farrar. Straus. Giroux, [1989]. — 121 p.
- Título original: *El acoso*
049. *Explosion in a cathedral* / translated by John Sturrock. — New York : The Noonday Press, 1989. — 351 p.
- Título original : *El siglo de las luces*.
050. *The lost steps* / translated by Harriet de Onís. — New York : The Noonday Press, [1989]. — 278 p.
- Título original: *Los pasos perdidos*.
- 1994
051. Journey back to the source. — En: Smorkaloff, Pamela María, ed. *If I could write this in fire : an anthology of literature from the Caribbean*. — New York : The New Press, 1994. — pp. 197-210.
- ITALIANO
- 1968
052. *Los pasos perdidos* / con prefazione di Carlo Bò; traduzione di Maria Vasta Dazzi. — Milano : Longanesi & C., 1968. — 289 p. — (I Libri Pocket; 122)
- _____. / traduzioni di Angelo Morino. — Palermo : Sellerio, 1995. — 246 p. — (Il Castello; 80)
- 1982
053. Alejo Carpentier. — En: Campra, Rosalba. *América Latina l'identita e la maschera*. — [Roma] : Editori Ruiniti, [1982]. — pp. [131]-138.
- 1990
054. *El reino de este mundo* / traduzione di Angelo Morino. — Torino : Einaudi, 1990. — 124 p. — (Nuori Coralli; 435)
- 1991
055. *Concierto barroco : romanzi brevi e racconti* / traduzioni di Vittoria Martinetto e Angelo Morino. — [Torino] : Einaudi, [1991]. — 249 p.
- 1993
056. *El arpa y la sombra* / a cura di Angelo Morino; traduzione di Linda Verna. — [Torino] : Einaudi, [1993]. — 187 p. — (Gli struzzi; 450)
- POLACO
- 1988
057. *Los pasos perdidos* / przelozyła Kalina Wojciechowska; posłowie opatrzył. Rajmund Kalicki. — Warszawa : Czytelnik, 1988. — 285 p.
- 1994
058. *El siglo de las luces* / przelozyła Kalina Wojciechowska. — Warszawa : Muza, 1994. — 382 p.
- 1997
059. *La consagración de la primavera* / przelozyła Janina Carlson. — Warszawa : Czytelnik, 1997. — 814 p.
- PORTUGUÉS
- 1988
060. *El arpa y la sombra* / trad. Daniel Gonçalves. — Lisboa : Editorial Caminho, 1988. — 157 p. — (*Uma terra sim amos*).

Notas al pie de las páginas.

- 1989
061. *¡Ecué-Yamba-Ó!* / trad. Mustafa Yazbek. — Sao Paulo : Editora Brasiliense, 1989. — 177 p.
- 1993
062. *El camino de Santiago* / trad. y ed. de Xosé Neira Vilas. — Sada A. — Coruña : Ediciós Do Castro, 1993. — 155 p. : il.
- 1995
063. *Guerra del tiempo* / il. José Pérez Olivares; trad. Mario Pontes. — Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1995. — 172 p.
- RUMANO
1988
064. *El arpa y la sombra* / traducere, prefata si note de Andrei Ionescu. — Bucuresti : Editura Univers, 1988. — 173 p. — (Colecția Romanului Istoric)
- RUSO
1989
065. *Viaje a la semilla : maestros del cuento cubano* / traducido del español. — Moscú : Khudozhestrennaja literatura, 1989. — 524 p.
Contenido de interés: Viaje a la semilla — Oficio de tinieblas — Los fugitivos — Semejante a la noche — El camino de Santiago — Los advertidos — El derecho de asilo
- 1994
066. *Obra en cuatro tomos* / comp. L. Ospovat; introd. Cintio Vitier. — Moscú : Literatura Artística, 1994. — t. 1.
- Contiene: t. 1: Un camino de medio siglo (1976) — *El reino de este mundo* (1949) — Cuentos (1944-1958) — *El acoso* (1956) — Ensayos (1925-1963)
- VIETNAMITA
1986
067. *El siglo de las luces* / nguoi dich Dang thi Hanh và Dang Anh Đào. — Viet Nam : Nhà Xuất Bản Tác Phẩm Mot, 1986. — 541 p.
- 1988
068. *Concierto barroco* / dich và giớis thiéu Nguyễn Trung Dúc. — [Viet Nam] : Nhà Xuất Bản Tổng Hop Hâu Giang, 1988. — 103 p.
- I.4. Colaboraciones en libros y folletos (incluye antologías)**
1963
069. Al lector. — En: Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. — La Habana : Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1963. — pp. [7]-12.
- 1975
070. Una siempre renovada muestra de artes sugerentes... — En: *Cine y Revolución en Cuba*. — Barcelona : Editorial Fontamara, [1975]. — pp. 21-23.
- 1980
071. Canción. — En: Albornoz, Aurora de. *Sensemaya: la poesía negra en el mundo hispanohablante* / Aurora de Albornoz, Julio Rodríguez Luis. — [Madrid] : Editorial Orígenes, [1980]. — p. 121.
072. Liturgia. — En: Albornoz, Aurora de. *Sensemaya: la poesía negra en el mundo hispanohablante* / Aurora de Albornoz, Julio Rodríguez Luis. — [Madrid] : Editorial Orígenes, [1980] — pp. 118-121.

1989

073. [Ensayos]. — En: Skirius, John, comp. *El ensayo hispanoamericano del siglo xx.* — 2.ed. — México : Fondo de Cultura Económica, 1989. — pp. 291-310.

Contiene: Visión de América — La Gran Sabana: mundo del génesis — Del folklorismo musical

074. Los fugitivos. — En: *Cuentos latinoamericanos : antología* / ed. y pról. Conrado Zuluaga. — Bogotá : Editorial Santillana, 1989. — pp. 23-38.

075. El periodismo es algo sumamente importante en mi carrera literaria. — En: Castellanos, Orlando. *Formalmente informal.* — La Habana : Eds.Unión, 1989. — pp. 153-159.

Entrevista.

1992

076. [Cuentos]. — En: Redonet Cook, Salvador. *Textos narrativo-literarios en prosa: sel. para narratología* / introd. y comp. Salvador Redonet Cook. — La Habana : Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, 1992. — pp. 31-100.

Contiene: Oficio de tinieblas — Los fugitivos — Semejante a la noche — El derecho de asilo

077. Fin del exotismo americano. *Revolución y Cultura* (La Habana) 31(5): 34-35; sept.-oct., 1992. il.

Publicado originalmente en *El Nacional* (Caracas) 7 sept., 1952.

1993

078. Prèface. — En: Bailby, Edouard. *Cuba.* — Paris : Guide Arthaud, 1993. — pp. 9-10.

Otra ed. : 1985.

I.5. Colaboraciones en publicaciones seriadas

192_

079. Un adiós a la Baronesa de Alcahali.

Soledad Margarita de Lihory, figura feminista que visitó la Habana.

Colección Alejo Carpentier que atesora la Biblioteca Nacional José Martí (En lo adelante nos referiremos a esta colección utilizando la sigla CAC). Véase File 25, N° 4.

080. Berta Singerman: la virtuosa del verbo.

CAC (Véase File 25, N° 1).

081. El Concierto de Rubinstein.

En La Habana.

CAC (Véase File 25, N° 1).

082. Eugenia Zuffoli. *Cosmopolita* (La Habana?) s.a.

CAC (Véase File 21, N° 2).

083. El maestro Sanjuan y la Orquesta Filarmónica de la Habana.

CAC (Véase File 25, N° 1).

084. Mauricio Ravel el músico humorista.

CAC (Véase File 25, N° 3).

085. La pintura de las altas cumbres.

Sobre María Elena de la Roza, ilustre pintora argentina.

CAC (Véase File 25, N° 4).

086. "Pulcinella" de Igor Stravinsky. *Pro Arte Musical* (La Habana)

CAC (Véase File 21, N° 2)

- 1922
087. El Convento de Santa Clara de Asis. *El País* (La Habana) 5 nov., 1922.
088. Máximas: Oscar Wilde. *La Discusión* (La Habana) 24 nov., 1922:4. (Obras Famosas)
089. Viajes: Marco Polo. *La Discusión* (La Habana) 28 nov., 1922: 6. (Obras Famosas)
090. El discípulo: Paul Bourget. *La Discusión* (La Habana) 1 dic., 1922:9. (Obras Famosas)
091. "Candido": Voltaire. *La Discusión* (La Habana) 7 dic., 1922:5. (Obras Famosas)
092. "El gran tacaño": Quevedo. *La Discusión* (La Habana) 23 dic., 1922:5. (Obras Famosas)
093. El Código de Manu. *La Discusión* (La Habana) 12 dic., 1922:5. (Obras Famosas)
- 1923
094. Nitocris: Cuento de una época en que las princesas tenían carácter. *Smart* (La Habana) 2(4): s.p.; en., 1923.
095. "Atta Troll": Heine. *La Discusión* (La Habana) 12 febr., 1923:12. (Obras Famosas)
096. Gargantúa y Pantagruel: Rabelais. *La Discusión* (La Habana) 23 febr., 1923: 6. (Obras Famosas)
097. El milagro : leyenda. *La Discusión* (La Habana) 26 febr., 1923:9.
098. Los primeros carnavales. *Smart* (La Habana) 2(5):s.p.; febr., 1923.
099. "Madame Crisantemo". - Loti. *La Discusión* (La Habana) 19 mar., 1923:8. (Obras Famosas)
- CAC (Véase File 25, Nº 5)
100. El neoclasicismo en la música contemporánea. *Musicalia* (La Habana) (1):3-10; mayo-jun., 1928.
- Conferencia leída en las Lecturas Musicales del Conservatorio Bach, de La Habana, el 24 de enero de 1928. Los ejemplos musicales fueron interpretados por María Muñoz de Quevedo.
- 1928
101. ¡Canta el verso! Berta Singermann conquista al público de Lutecia con la maravilla de su voz, que tiene sonoridades de orquesta. *Excelsior* (La Habana) 24 jul. 1928:1,10. il.
102. La nueva enfermedad de los viajes. *Excelsior* (La Habana) 19 sept., 1928:2.
103. Obras nuevas en la Ópera de París. *El Heraldo Mexicano* (México) 14 oct., 1928:5, 13. il.
- CAC (Véase File 16, Nº 2)
- 1930
104. Novela de aventuras. Para Edgar Varese. *Orto* (Manzanillo, Cuba) 19(2):62-63, febr., 1930.
- Poesía fechada en París en 1930.
- 1959
105. [Sobre la pintura de Lam] *Diario Libre* (La Habana) 11 nov., 1959:2. (Sección Arte. Literatura)
106. Del almacén de libros a la librería moderna. *Revolución* (La Habana) 16 oct., 1959:2.
- 1966
107. Un libro que usted debe leer : "Caballería roja", de Isaac Babel [opinión]. *Juventud Rebelde* (La Habana) 25 mar., 1966:5 . il.
- Obra maestra de la literatura soviética y también de la literatura universal.

- 1970
108. Nuestro primer clásico : Bernal Díaz del Castillo. *Verde Olivo* (La Habana) 11(28):24-25; 12 jul. 1970.
- La primera parte de este artículo aparece como prólogo, sin firma, de la edición cubana de la obra de Díaz del Castillo (1963).
- 1971
109. Lezama Lima es un poète scandaleusement catholique. Propos recuëllis para Guy Le Clec'h. *Le Figaro* (Paris) 12 mars, 1971. il.
- Sobre *Paradiso*.
- Colección José Lezama Lima depositada en la Biblioteca Nacional José Martí.
110. Preguntas a Alejo Carpentier. *Suplemento del Caribe* (Barranquilla, Colombia) (76):[1]; 6; 26 en., 1975. il.
- CAC véase también el asiento 1024 de la *Biobibliografía...* (1984)
- Contiene: El siglo de las revoluciones — El relato del método — Lo real maravilloso
- 1980
111. Alejo Carpentier. Ent. Ramón Chao *Triunfo* (Madrid) 33(901):[36]-39; 3 mayo, 1980. il.
- A la cabeza del título: Retorno a la semilla.
- Contiene: La consagración — Moctezuma en Venecia — El tirano ilustrado — Guillotina y revolución — Al servicio de la revolución — Jugar con el tiempo — Lo real maravilloso — La música en Cuba — Retorno a la tierra
112. Testimonio de Alejo Carpentier. En: Naranjo, Reinaldo. Me moriré en París. *Culturas* (París, Francia) 7 (2):188-189; 1980. il.
- Sobre un encuentro en España, en 1937, con César Vallejo.
- Notas tomadas por Reinaldo Naranjo, de una conversación que mantuvo con Alejo Carpentier en agosto de 1978.
- 1986
113. Entrevista a Alejo Carpentier. Diciembre de 1974. *Imán* (La Habana) 3(3):[326]-333; 1986.
- No aparece en el volumen *Entrevistas* (La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1986). Fue transmitida por Radio Habana Cuba.
- Contiene: Labor periodística — América Latina en su obra — ¿Cuál de sus personajes le gusta más? — ¿Qué ha representado para usted la Revolución?
- 1988
114. La novela de un niño ruso en días de revolución. *Letras Cubanas* (La Habana) 2(8):255-259; abr.-jun, 1988.
- Publicado originalmente en *Excelsior* (La Habana) 15 sept., 1928: 2.
115. Tres en un sótano. *Letras Cubanas* (La Habana) 2(8):260-263; abr.-jun., 1988.
- Publicado originalmente en *Excelsior* (La Habana) 17 nov., 1928.
- 1989
116. Acoso a Carpentier. Ent. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):29-31; dic., 1989. il.
- Síntesis de su intervención en la mesa redonda, celebrada el 11 de diciembre de 1976 junto a la Moderna Poesía, en La Habana. Fue publicada originalmente en el *Boletín Letras Cubanas*, de enero-febrero, 1977. Junto a Carpentier participaron Imeldo Álvarez, como moderador, y los periodistas Basilia Papastamatiú, Rosa Elvira Peláez, Elvio Corona, y Pedro Pérez Sarduy, a quienes se unió el poeta haitiano René Depestre.

- Temas abordados: el periodismo, lo real maravilloso y problema del tiempo.
- Publicado originalmente en *El Nacional* (Caracas) 12 en., 1952.
117. Historia de lunas / Trad. Martí Soler. *Letras Cubanas* (La Habana) 3(11):29-43; en-jun., 1989.
- Sobre el surrealismo.
- _____ . *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):26-28; dic., 1989. il.
125. [Cartas a José Rodríguez Feo, 1946-1955]. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):16-17; dic., 1989. il.
118. Entrevista inconclusa a Alejo Carpentier por Ada Oramas. *Tribuna de La Habana. Dominical* 23 abr., 1989:[8]. il.
- Aparecen precedidas por una nota explicativa de José Rodríguez Feo. Véase en esta misma bibliografía: Rodríguez Feo, José. Carpentier: sin cuello y corbata.
119. Antígona de Sófocles en la Universidad de La Habana. *Universidad de La Habana* (236):[207]-212; sept.-dic., 1989.
126. Diego Rivera. *Ahora* (Santo Domingo, República Dominicana) (1136):40-43, 80; dic., 1989. il.
- Crónica publicada originalmente en *Tiempo* (La Habana) 2(5):10-11; 25 mayo, 1941.
- Publicado originalmente en *Revista de Avance* (La Habana) 1(9):232-235; 15 ag., 1927. il.
120. El último viaje de Noé: acción radiofónica. *Unión* (La Habana) 2(8):47-55; oct.-dic., 1989. il.
127. El estudiante. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):3; dic., 1989.
- _____ . *El Ángel* (México) (16):14; 20 mar., 1994.
121. Tristán e Isolda en Tierra Firme. *Casa de las Américas* (La Habana) 30(177):4-26; nov.-dic., 1989. (Páginas salvadas)
- Cuento surrealista.
122. Verídica historia. *Casa de las Américas* (La Habana) 30(177):28-46; nov.-dic., 1989. (Crónica)
128. Marcel Proust y América Latina. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):10-11; dic., 1989. il.
- Texto inédito hasta esta fecha sobre lo que iba a ser su próxima novela.
- Conferencia dictada en el Colegio de Francia como parte de los actos en que se conmemoró en ese país el centenario del nacimiento del autor de *En busca del tiempo perdido*.
123. Diálogo con Alejo Carpentier. Ent. Ada Oramas. *Tribuna de La Habana. Dominical* 3 dic., 1989:[4]. il.
- Publicada originalmente en *Mujeres* (La Habana) ag., 1965; y posteriormente en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Valoración múltiple, Casa de las Américas, 1977; y en *Entrevistas*, Editorial Letras Cubanas, 1985.
129. Presencia de Pablo Neruda. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):22-23; dic., 1989. il.
124. Balance de un movimiento. *Revolución y Cultura* (La Habana) (12):26; dic., 1989. il. (Letra y Solfa).
- Publicado originalmente en: *Europe* (Paris) 52(537-538):[129]-135; janvier-fevrier, 1974.

130. Los valores universales de la música cubana. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):7-9; dic., 1989. il.
- Publicado originalmente en *Revista de la Habana* 1(5):145-154; mayo, 1930.
- Contiene: El problema musical de América Latina — Valores locales, valores universales — El negro de América — Lo afrocubano y el desarrollo sinfónico
131. La vejez de una escuela. *Revolución y Cultura* (La Habana) (12):27; dic., 1989. il. (Letra y Solfa).
- Publicado originalmente en *El Nacional* (Caracas) 17 febr., 1954.
- Sobre el surrealismo.
132. La vida de William Randolph Hearst vista por un director genial. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):14-15; dic., 1989.
- Publicado originalmente en *Tiempo* (La Habana) 13 jul., 1941.
- Crónica tomada de: *Crónicas de regreso* (recopilación de Salvador Arias).
- 1990
133. Letra y Solfa. Escrito para siempre. Sel. e introd. Wilfredo Cancio Isla. *Juventud Rebelde* (La Habana) 9 en., 1990:9.
- Contiene: Juventud y vejez — El “Rock and roll” — Arte y juventud
134. Arte y adivinación. *El Caimán Barbudo* (La Habana) 23(266): 21; en., 1990.
- De la sección Letra y Solfa. Publicado originalmente en *El Nacional* (Caracas) el 11 de sept. de 1955.
135. [Carta a Jorge Fernández de Castro]. *Albur* (La Habana) 3(10):115-116; mayo, 1990.
136. Nueva York o la nueva mitología de la publicidad. *Revolución y Cultura* (La Habana) 32(7): 4-7; jul., 1990. il.
- Publicado originalmente en *Tiempo Nuevo Magazine* (La Habana) 1(4):3; 14 dic., 1940.
137. El momento musical latinoamericano. *Unión* (La Habana) 4(13):56-67; 1991. il.
- 1992
138. Bajo el signo del barroco. — En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba / prefacio y comp.* Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, pp. 255-258.
- Introducción a la exposición Pintores Cubanos de Hoy (Museo de Arte Moderno de París). Publicado también en *Prisma Latinoamericano* (La Habana) abr., 1978.
139. Carlos Enríquez. — En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba / prefacio y comp.* Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, pp. 427-428.
- Publicado originalmente en *Diario de la Marina* (La Habana) 15 mayo, 1927.
140. La difícil pureza idiomática. — En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba / prefacio y comp.* Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, pp. 251-253.
- Publicado originalmente en *Revolución y Cultura* (La Habana) en., 1980.
141. La obra reciente de Carlos Enríquez. — En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba / prefacio y comp.* Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, pp. 429-432.

- Publicado originalmente en *Social* (La Habana) mayo, 1932.
142. Un pintor cubano con los futuristas italianos : Marcelo Pogolotti. — En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba* / prefacio y comp. Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, 481 p.
- Publicado originalmente en *Social* (La Habana) nov., 1931.
- 1994
143. El dibujo atrato de Mariana. *Juventud Rebelde* (La Habana) 16 oct., 1994: 8. il.
- Publicado originalmente en *El Nacional* (Caracas) 28 ag., 1955 (Letra y Solfa)
144. El mundo de los oroposotos. *Juventud Rebelde* (La Habana) 16 oct., 1994: 9. il.
- Publicado originalmente en *El Nacional* (Caracas) 23 jun., 1953 (Letra y Solfa)
145. Cartas cruzadas. *Casa de las Américas* (La Habana) 35(197):117-119; oct.-dic., 1994.
- Con José Lezama Lima.
146. Cartas cruzadas entre Alejo Carpentier y Fernando Ortiz. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (6):2-7; nov.-dic., 1994.
- 1995
147. El músico que llevo dentro. Sel. Rafael Lam. *Bohemia* (La Habana) 87(6):61; 27 mar., 1995. il.
- Selección de sus textos, breve muestrario de su vocación "frustrada".
148. José Martí y Francia. *Presencia* (La Paz, Bolivia) 11 jun., 1995. il.
- Datos tomados de una fotocopia facilitada por el Centro de Estudios Martianos.
- Publicado originalmente en: Coloquio Internacional José Martí, 1º Burdeos, 1972. *En torno a José Martí*. Bordeaux : Editores Bière, 1974.
- 1997
149. El milagro del ascensor (Cuento para un apéndice a la leyenda áurea). *Unión* (La Habana) 9(27):45-48, abr.-jun., 1997. il.
- Fecha en mayo de 1929.
150. Mártir de América. *Fin de Siglo* (Lima) 1(3-4):70; dic., 1997.
- Ernesto Che Guevara.
151. La Gran Sabana: mundo del génesis (fragmentos de una crónica de viaje). *La Revista del Libro Cubano* (La Habana) 1(3): 16-17; 1997. il.
- De su *Visión de América*. Publicado originalmente en *El Nacional* (Caracas) 19 oct., 1947.

II. Bibliografía pasiva

II.1 Obras de consulta

152. [Alejo Carpentier]. — En: *Diccionario de autores de las literaturas hispánicas*. — Madrid : Eds. Orgaz, 1980. — pp. 61-62.
153. *Alejo Carpentier: un hombre de su tiempo*. — La Habana : Editorial CREART, 1994. — [66] p.
- Premio Miguel de Cervantes Saavedra 1997.
- Contiene: Vida y obra / A. García Carranza — Páginas de memorias / A. Carpentier — Resolución nr. 66
154. Biblioteca Provincial Elvira Cape, Santiago de Cuba. Área para la Información de la Cultura y las Artes. *Bibliografía activa y pasiva de Alejo Carpentier* / comp. Digna Esther Hernández Figuerola, Esther García Viscay. — Santiago de Cuba, 1994. — 14 h.

155. García Carranza, Araceli. Aniversario de la obra de Alejo Carpentier en 1989 (apuntes bibliográficos-críticos). — En: Carpentier, Alejo. *El periodista: un cronista de su tiempo*. — La Habana: Editorial Pablo de la Torriente, 1989. — pp. 13-23.
- Véase también asiento 784 del *Suplemento I*.
156. _____. Una aproximación a la bibliografía consultada por Alejo Carpentier. *Bibliotecas* (La Habana) 29 (1-2):59-74; en.-dic., 1991.
157. _____. Itinerario editorial de la obra de Alejo Carpentier. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana) 84(1):167-177; en.-jun., 1993.
158. _____. La vanguardia en la obra de Alejo Carpentier. Bibliografía. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana) 84 (1):147-166; en.-jun., 1993.
- Bibliografía.
159. _____. *Vida y obra de Alejo Carpentier: cronología*. / Araceli García Carranza; pról. Fernando Rodríguez Sosa. — La Habana: Publicigraf, 1994. — 32 p.
160. Giffuni, Cathe. Bibliografía de obras en inglés de Alejo Carpentier. *Cuban Studies* (Pittsburgh) (22):219-229; 1992.
161. [Tittler, Jonathan] Carpentier, Alejo... — En: Martínez, Julio A., ed. *Dictionary of twentieth-century Cuban literature*. — New York: Greenwood Press, [1990]. — pp. 106-114.
- II.2. Valoración de sus títulos**
- ¡Ecué-Yamba-Ó! (Madrid, 1933)**
162. Arrom, José Juan. De *¡Ecué-Yamba-Ó!* a Los fugitivos: hitos de una trayectoria en ascenso. — En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba* / prefacio y comp. Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, pp. 191-200.
- Véase también asiento 232 del *Suplemento I*.
163. Ascencio, Michaelle. Isla de mar afuera: dos novelas de A. Carpentier. — En su: *Lecturas antillanas*. — Caracas: Academia Nacional de La Historia, 1990. — pp. 117-179. — (El libro menor; 166).
- Contiene: *¡Ecué-Yamba Ó!* — *El reino de este mundo*
164. Cristófani Barreto, Teresa. A maldição de *¡Ecué-Yamba-Ó!*
- Sobre traducción al portugués de Mustafa Yazbek publicada por la Editora Brasiliense.
- Datos tomados de una fotocopia.
165. Dalcastagno, Regina. Quiroga, Piglia e Alejo: mestres do ofício. *Correio Braziliense* (Rio de Janeiro) 28 janeiro, 1990. il.
- Nota asiento 164.
- Datos tomados de una fotocopia.
166. Garciaporrúa, Jorge. El retorno de *¡Ecué-Yamba-Ó!* *Juventud Rebelde* (La Habana) 18 en., 1989: 9.
- Reposición de esta ópera cubana basada en la obra homónima de Alejo Carpentier, bajo la dirección de Roberto Sánchez Ferrer, en el Gran Teatro de La Habana.
167. González Bolaños, Aimée. El arte narrativo de Alejo Carpentier en *¡Ecué-Yamba-Ó!* *Islas* (Villaclara, Cuba) (89):154-183; en.-abr., 1988.
168. Josef, Bella. A magia da negritude. *O Globo* (Rio de Janeiro) 29 outubro, 1989.
- Nota asiento 164.
- Datos tomados de una fotocopia.
169. Krausz, Luis S. Fluência e dinamismo, no primeiro livro de Carpentier. *Jornal da Tarde* (Rio de Janeiro) 18 nov., 1989. il.

- Nota asiento 164.
- Datos tomados de una fotocopia.
170. Léa Celine, Ibara. *Los cultos sincréticos en tres novelas cubanas: Los crímenes de Concha, ¡Ecué-Yamba-Ó!, y Cuando la sangre se parece al fuego*. — 1991, jun., — La Habana.
- Trabajo de Diploma. Universidad de La Habana. Facultad de Artes y Letras. Depto. de Estudios Literarios; Tutora: Mariana Serra García.
- CAC
171. Lenzi, María Beatriz. El recuerdo sagrado en *¡Ecué-Yamba-Ó!* Una visión social del negro. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 121-138.
172. Maffel, Marcos. Livro de estréia de Carpentier provoca espanto. *Folha de S. Paulo* (Brasil) 3 fevereiro, 1990: F-8. il.
- Nota asiento 164.
- Datos tomados de una fotocopia.
173. Mateo Palmer, Margarita. *Mito y nueva novela caribeña: resumen*. — La Habana : Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, Departamento de Estudios Literarios, 1991. — 28 p.
- Tesis para optar por el grado científico de Candidato a Doctor en Ciencias Filológicas. Tutora: Graziella Pogolotti.
174. Melis, Antonio. La novela afrocubana de Alejo Carpentier. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 139-149.
175. Menezes, Carlos. O defícil caminho do aprendizado. *O Globo* (Rio de Janeiro) 20 nov., 1989
- Nota asiento 164.
- Datos tomados de una fotocopia.
176. Santos, Lidia. Mitos e realidade.
- Nota asiento 164.
- Datos tomados de una fotocopia.
- Historia de lunas (París, 1933)**
177. Cuervo García, Norka. *Aproximaciones a Historia de lunas, de Alejo Carpentier*. — 1986-1987. — 17 h.
- Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras. Trabajo de curso. Tutor: Alejandro Cánovas.
- CAC
178. Padura, Leonardo. La magia del cielo: notas para un cuento olvidado. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):24-25; dic., 1989. il.
- Su *Historia...* “representa [...] el punto de partida de muchas de sus preocupaciones estéticas y conceptuales”.
179. Potelet, Jeanine. Surrealismo y afrocubanismo. *Historia de lunas* de Alejo Carpentier. — En: *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext: akten des Internationalen Berliner Kolloquiums 1989 = La vanguardia europea en el contexto latinoamericano: actas del Coloquio Internacional de Berlin 1989* / Harold Wentzlaff-Eggebert (Hrsg / ed.). — Frankfurt (Main) : Verouert, 1991. — pp. [493]-509.
- Oficio de tinieblas (La Habana, 1944)**
180. Marrero Fernández, Marilys. Para un estudio de Oficio de Tinieblas de Alejo Carpentier. *Contacto* (Santa Clara, Cuba) (8):48-56; mayo-jun., 1990.
181. Orozco Sierra, Guillermo. Oficio de tinieblas: terremoto, cólera y música en el Santiago de Cuba colonial. *Santiago* (Santiago de Cuba) (79):151-166; jul.-dic., 1995.

Viaje a la semilla (La Habana, 1944)

182. Luis, William. Historia, naturaleza y memoria en "Viaje a la semilla". *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) 57(154): [151]-160; en.-mar., 1991.

El reino de este mundo (México, 1949)

183. Aiguesvives, Eduardo. *El reino de este mundo*. *Granma Resumen Semanal* (La Habana) 25(3):6; 21 en., 1990.

184. Arenas, Rogelio. Notas sobre *El reino de este mundo*. *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):37-148; 1985.

Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.

185. Bravo, José Antonio. *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual: Cien años de soledad, El reino de este mundo, Pedro Páramo*. — Lima, Perú : Editoriales Unidas S.A., [1978]. — 159 p.

186. Celorio, Gonzalo. Los anteojos de Alejo Carpentier. *Imán* (La Habana) 3(3):[110]-113; 1986

El reino... y la visión del Nuevo Mundo donde se inscribe la obra de Carpentier.

187. Chiampi Cortez, Irleamar. Historicidad y mitologismo en *El reino de este mundo*. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):18-21; dic., 1989. il.

"La filosofía de la historia que Carpentier deriva de ese concepto de lo maravilloso como inherente a la realidad tiene como fundamento la contraposición entre la cultura de América Latina y la de Europa".

188. Fama, Antonio. La ficción como principio ordenador de la historia en *El reino de este mundo*. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):61-65; en.-dic., 1984.

189. Hernández López, Ana María. La vuelta a los orígenes, la lucha por la justicia y la gran lección de Carpentier en *El reino*

de este mundo. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):27-38; en.-dic., 1984.

190. Hernández Guerrero, Dolores. Lo histórico-social en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. *Aleph* (México) (1):28-[33]; jul., 1991.

191. Leante, César. El reino maravilloso. *El Nuevo Herald* (Madrid) 24 nov., 1993. (Opiniones)

Datos tomados de una fotocopia que posee la Fundación Alejo Carpentier.

192. Llarena, Alicia. Lo real maravilloso o "El ensueño tropical de Paulina Bonaparte" *Boletín Millares Carlo* (Las Palmas, Gran Canaria) (11):177-184; 1990.

193. Márquez Rodríguez, Alexis. Alejo Carpentier y la renovación de la novela hispanoamericana: A propósito de *El reino de este mundo*. *Plural* (México) (221):22-29; febr., 1990.

194. Miampika, Ladry Wilfrid. *Vodu y mito en El reino de este mundo*. — 1989-1990. — 29 h.

Universidad de La Habana, Facultad de Letras. Trabajo de curso. Tutor: Rogelio Rodríguez Coronel.

CAC

195. Morales de Font, Hannia. Carpentier y la estructura de la historia. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 15(1):[35]-39; en.-jun., 1989.

En tres de sus novelas: *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*.

196. Padura Fuentes, Leonardo. Historia maravillosa de una novela maravillosa. *Juventud Rebelde* (La Habana) 17 sept., 1989:12. il.

197. _____. *El reino de este mundo* y lo real maravilloso : un prólogo, una teoría y una

- novela. *Casa de las Américas* (La Habana) 30(177):87-97; nov.-dic., 1989.
198. Pavón, Luis. *El reino de este mundo. Bastión* (La Habana) sept., 1989:[4].
- Antecedentes y gesta de esta novela.
199. Picón Salas, Mariano. *El reino de este mundo*. — En su: *Viajes y estudios latinoamericanos*. — Caracas : Monte Ávila Editores, 1987. — pp. 259-261. — (Biblioteca Mariano Picón-Salas; 4)
200. Redonet Cook, Salvador. Composición, oposiciones y lo real maravilloso en *El reino de este mundo*. *Universidad de La Habana* (248):[159]-178; [en.-jun.], 1998.
201. Resik Aguirre, Magda. La grandeza de este mundo. *Juventud Rebelde* (La Habana) 17 oct., 1999: 9. il.
- A propósito de la edición facsimilar de *El reino de este mundo*, al cumplirse 50 años de su aparición.
202. Rodríguez Monegal, Emir. Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*. — En su: *Narraciones de esta América*. — Caracas : Alfadil, 1993. — t. 2, pp. 64-98.
203. Santos Moray, Mercedes. El reino de la maravilla. *Trabajadores* (La Habana) 1 jun., 1989:10.
204. Vázquez, Carmen. *El reino de este mundo* y la función de la historia en la concepción de lo real maravilloso americano. — 1989. — 29 h.
- _____. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana) 90(1):43-58; en.-mar., 1999. il.
- Conferencia dictada el 14 de sept. de 1989 en el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier como parte del ciclo de conferencias que organizó dicha institución con motivo del 40 aniversario de esta novela.
- 205 Vásquez Zawadski, Carlos. *El reino de los Orígenes*. — La Habana : Instituto Cubano del Libro, Dirección de Literatura, 1992. — 41 p.
- Premio Manuel Cofiño, 1991.
206. Velazco, Salvador. Los umbrales de *El reino de este mundo*. *Mester* (California) 20(1):23-38; Spring, 1991.
- Tristán e Isolda en tierra firme (Caracas, 1949)**
207. Méndez, Roberto. Tristán, Isolda y el mito americano. *Cúpula* (La Habana) 2(6-7):13-23; sept., 1997. il.
- Semejante a la noche (La Habana, 1952)**
208. Losada García, Marcia. ¿Por qué Apolo vuelve a caminar semejante a la noche? *Universidad de La Habana* (247):[120]-127; en.-dic., 1997.
209. Rodríguez, Luis Enrique. *Paralelismo y contraste en "Semejante a la noche" / diseño de cubierta* : Oscar Morriña Rodríguez. — Ciudad de La Habana : Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, [1993]. — 76 p. — (Colección Aché)
- Incluye notas y el texto de "Semejante a la noche".
- Los fugitivos (Caracas, 1953)**
210. Licea Jiménez, Tania Teresa. Sensoriedad y lenguaje en "Los fugitivos" de Alejo Carpentier. *Universidad de La Habana* (244):59-71; en.-dic., 1994.
- Los pasos perdidos (México, 1953)**
211. Acosta, Leonardo. De vuelta sobre *Los pasos perdidos*. *Casa de las Américas* (La Habana) 36(201):32-45; oct.-dic., 1995.
- Fragmento de su trabajo "Intertextualidad y posmodernismo en la obra de Alejo Carpentier" incluido en su libro en preparación *Tres momentos claves en la narrativa hispanoamericana*.

212. Bueno, Salvador. Alejo Carpentier y el fundador de ciudades. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):127-135; en.-dic., 1984.
- _____. En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba* / prefacio y comp. Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992.— t. 7, pp. 201-208.
- Véase también asiento 306 del *Suplemento I*.
213. Bustillo, Carmen. *Los pasos perdidos*: barroco de la ostentación. — En su: *Barroco y América Latina : un itinerario inconcluso*. — [Caracas] : Monte Ávila Editores, [1988]. — pp. [16]-184.
214. Faris, Wendy B. Marking Space, Creating Time: Text and Territory in Faulkner's 'The Bear' and Carpentier's 'Los pasos perdidos'. — En: Pérez Firmat, Gustavo de. *Do the Americas Have a Common Literature?* — Durham, N. C. : Duke University Press, 1990. — pp. 243-265.
- Datos tomados de *Cuban Studies*, 22.
215. Fuentes, Carlos. Alejo Carpentier: la búsqueda de utopía. — En su: *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. — México : Fondo de Cultura Económica, [1990]. — pp. 122-148.
216. González, Hilario. Viaje al interior de Los pasos perdidos. *Revolución y Cultura* (La Habana) (12):20-25; dic., 1989. il.
217. González Acosta, Alejandro. Usos nuevos de una vieja usanza. *Aleph* (México) (1):7-27; jul., 1991.
- Contiene: 1. Nota preliminar — II. Civilización y barbarie en la literatura hispanoamericana — III. Los autores en el tiempo y espacio — IV. Civilización-barbarie vs. enajenación-desenajenación — V. Nota liminar.
218. Incedon, John. The Writing Lesson in *Los pasos perdidos*. *Siglo XX / 20th Century* (Estados Unidos) (8):55-68; 1990-1991.
- Datos tomados de *Cuban Studies*, 22
219. Kevane, Bridget. El viaje en los diarios de Cristóbal Colón y en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. *Mester* (California) 21(2):171-181; Fall, 1992.
220. López-Baralt, Mercedes. Los pasos encontrados de Levi-Strauss y Alejo Carpentier: literatura y antropología en el siglo veinte. *La Revista del Centro de Estudios Avanzados del Caribe* (Santo Domingo) (7):81-92; jul.-dic., 1988. il.
221. López Lazo, José. *El narrador y la composición en Los pasos perdidos*. — 1989. — 91 h.
- Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras. Trabajo de Diploma. Tutor: Salvador Redonet Cook
222. Otero, Lisandro. Sur le fleuve du temps. *Association Internationale des Critiques Littéraires Revue* (Italia) (37):41-44; 1991.
223. Padura Fuentes, Leonardo. Memorias de unos pasos perdidos. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) 34(4):12-13; jul-ag., 1996. il.
224. Puccini, Dario. La evasión imposible: apuntes sobre *Los pasos perdidos* de Carpentier. *Imán* (La Habana) 3(3):[163]-172; 1986.
225. Rodríguez Monegal, Emir. Trayectoria de Alejo Carpentier. — En su: *Narradores de esta América*. — Caracas : Alfadil, 1993. — t. 1, pp. 270-[287].
- Acerca de *Los pasos perdidos*, *El acoso* y *El siglo de la luces*.
226. Silva Cáceres, Raúl. Mito y temporalidad en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. — En: Flores, Ángel y Raúl Silva Cáceres. *La noche hispanoamericana actual: compilación de ensayos críticos*.

- New York : Las Américas Publishing Company, [1971]. — pp. [21]-38.
227. Suzzarini Baloa, Manuel. El tiempo histórico en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. ABRA (Costa Rica) 9(19):155-164; [mayo, 1989].
- Datos tomados en la biblioteca del Centro de Estudios Martianos.
228. Teja, Ada María. La crónica y el viaje. De Prometeo a Ulises en *Los pasos perdidos*. *Revista de Literatura Cubana* (La Habana) 8(15-16):5-32; jul.-dic., 1990 - en.-jun., 1991.
229. Vargas Bosch, Alberto. Reflexiones en torno a *Los pasos perdidos*. *Revista de Literatura Cubana* (La Habana) 7(13):[15]-26; jul.-dic., 1989.
- El camino de Santiago (Caracas, 1954)**
- 1989-1990
230. Bacallao Véliz, David Lázaro. *Dimensión americana en el relato "El camino de Santiago" de Alejo Carpentier a través del análisis del mito como elemento estructurador narrativo-temporal* — 1989-1990. — 46 h.
- Trabajo de Diploma. Instituto Superior Pedagógico Juan Marinello, Matanzas. Tutor: Richard Medina Martínez
231. Benítez Rojo, Antonio. "El camino de Santiago" de Alejo Carpentier y el "Canon Perpetuus", de Juan Sebastián Bach: paralelismo cultural. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) (123-124):[293]-322; abr.-sept., 1993.
232. Chevigny, Bell Gale. Historia e imaginación en El camino de Santiago. *Imán* (La Habana) 3(3):[173]-181; 1986.
- Véase también asiento 330 del *Suplemento I*.
- Simposio Cubanía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier. La Habana, 1984. Ponencias
233. Palmero González, Elena. La composición artística en "El camino de Santiago"; Una propuesta de interpretación. *Islas* (Villaclara, Cuba) (105):133-140; mayo-ag., 1993.
- El acoso (Buenos Aires, 1956)**
234. Ávila Zaldívar, Róger. El tiempo acosado y la memoria recobrada. *Letras Cubanas* (La Habana) 3(9):316-319; jul.-sept., 1988.
235. Body, Steven. Making Sense in Carpentier's *El acoso*. *The Modern Language Review* (Estados Unidos) (85):612-622; 1990.
- Datos tomados de *Cuban Studies*, 22
236. Castañeda, Mireya. *El acoso*: a la memoria de un gran hombre. *Granma Internacional* (La Habana) 31(50):12; 8 dic., 1996.
237. Cristóbal Pérez, Armando. *El acoso* y su significación en la novelística de Carpentier. *Casa de las Américas* (La Habana) 37(204):123-128; jul.-sept., 1996.
- Trabajo leído en un curso libre de posgrado impartido en la Fundación Alejo Carpentier con motivo del cuadragésimo aniversario de la primera edición de esta novela.
238. _____. De *El acoso* a *La consagración...*: tema para un debate. *Imán* (La Habana) 3(3):[258]-274; 1986.
239. _____. *Un tema cubano en tres novelas de Alejo Carpentier*. — [La Habana : Ediciones Unión, 1994]. — 59 p. — (La Rueda Dentada: Ensayo)
- Contiene: Tres novelas cubanas de Alejo Carpentier [*Ecué-Yamba-Ó!*, *El acoso* y *La consagración de la primavera*] — *La Eroica* en *El acoso*: el problema de la estructura — El sentido trágico en *El acoso*

240. Merino Acosta, Luz y Pilar Fernández Prieto. *El acoso* y la ciudad de las columnas. *La Experiencia Literaria* (México) (4-5):[67]-74; mar., 1996.
241. Teja, Ada María. *El acoso*: el refugio y la tempestad. Un héroe en la revolución. *Revista de Literatura Hispanoamericana* (Maracaibo, Venezuela) (s.n.):105-119; en.-dic., 1986.
242. _____. *El acoso* entre el absoluto y la praxis. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano: All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 182-194.
- La Fundación Alejo Carpentier posee ejemplar mecanografiado de este estudio.
243. Vásquez, Carmen. La Habana —exteriores e interiores— en *El acoso* de Alejo Carpentier. *Casa de las Américas* (La Habana) 36(202):30-35; en.-mar., 1996.
- Los advertidos (México, 1958)**
244. Bahr Valcárcel, Aida. Advertencia sobre el lenguaje a propósito de “Los advertidos”. *Comunicación Social* (Santiago de Cuba) (4-5):185-194; sept., 1990.
- Guerra del tiempo (México, 1958)**
245. [Alonso, María Rosa]. Alejo Carpentier: Guerra del tiempo por M.R.A. *Humanidades* (Mérida) (1):124-126; en.-mar., 1959.
246. García Yero, Olga. Guerra del tiempo de Alejo Carpentier: realidad y devenir. *Universidad de La Habana* (241):[109]-123; jul.-dic., 1991.
- _____ En su: *Tres novelistas al trasluz*. — Camagüey: Eds. Acana, 1991. — pp. 14-41. — (Colección Suma y Reflejo)
- El siglo de las luces (México, 1962)**
247. Bahamón León, Carlos. *El siglo de las luces*: el poder supremo de la palabra. *Resonancias* (Camagüey) 2(6):55-62; 1989.
248. Bermúdez, Manuel. Rousseau en el aula y Robespierre en el Caribe. *El Nacional* (Caracas) 11 jul., 1989.
- Datos tomados de una fotocopia.
- CAC
- 1991
249. Cancio Isla, Wilfredo. Solás en *El siglo de las luces*. *Cine Cubano* (La Habana) (133):2-9; oct.-dic., 1991. il.
- Sobre coproducción cubano-franco-soviética dirigida por Humberto Solás.
250. Craig, Herlert E. *Los derechos del hombre y su traductor en El siglo de las luces de Alejo Carpentier*. — Puerto Rico: s.n., 1989-1990. — pp. 65-71.
- Publicado en *Plural*, Revista de la Administración de Colegios Regionales, Universidad de Puerto Rico, v. 8-9 / 1989-1990.
251. Fernández Retamar, Roberto. Sobre el siglo de las luces en una noche de Carpentier: [Poema]. — En Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano: All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 33-34.
252. García Albela, Pedro. Alejo Carpentier: las luces de su siglo. *Cuba Internacional* (La Habana) 31(279):52; jul.-ag., 1993.
253. González Echevarría, Roberto. *Socrates Among the Weeds: Blacks and History in Carpentier's El siglo de las luces*. — Durham and London: Duke University Press, 1993. — pp. 170-193: il.
254. Marcelo Pérez, Carmen. Acerca de la tipología novelística de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. *Islas* (Villaclara, Cuba) (103):41-49; sept.-dic., 1992.
- 1992
255. _____. *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier: historia, identidad y revolución. *Islas* (Villaclara, Cuba) (102):176-191; mayo-ag., 1992.

256. Martínez Echazabal, Lourdes. Fuentes históricas del primer capítulo de *El siglo de las luces*. *Estudios del Caribe* (Puerto Rico) 22(3-4):[23]-32; 1989.
257. M'Bouyou-M'Vouo, Albert-Samuel. *Contribución al análisis crítico del sistema temporomodal y aspectual del verbo español, con especial atención a su funcionamiento en la narrativa carpenteriana*. — 1988. — 29 h
- Ministerio de Educación Superior, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, Departamento de Lingüística y Letras Clásicas. Tesis para aspirar a grado científico de Candidato a Doctor en Ciencias Filológicas (Doctorat de 3e. cycle). Tutora: Ofelia García Cortiñas.
- Analiza también *La consagración de la primavera*.
- CAC
258. Méndez Soto, Ernesto. La evasión. — En su: *Panorama de la nueva novela cubana de la Revolución (1959-1970)*. — Miami, Florida : Ediciones Universal, [1977]. — pp. 188-196. — (Colección Polymita)
259. Ortega, Julio. *El siglo de las luces...* — En su: *Una poética del cambio: la crítica de Julio Ortega* / pról. José Lezama Lima. — Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1992. — pp. 136-145.
260. Peña, María Eugenia de. *El siglo de las luces* es la consagración de la primavera de Don Alejo. *Perfil de Santiago* (Santiago de Cuba) 3(61):5-6; 30 abr., 1990
261. Phaf, Ineke. *Novelando La Habana: ubicación histórica y perspectiva urbana en la novela cubana de 1959 a 1980*. — [Madrid] : Editorial Orígenes, [1990]. — 320 p. — (Tratados de crítica literaria)
- Análisis comparativo de 37 novelas cubanas.
262. Pollo, Roxana. Antes que termine el siglo. *Granma* (La Habana) 19 mar., 1991:4. il.
- Sobre la coproducción franco-cubano-soviética de esta novela, dirigida por Humberto Solás a propósito del rodaje de las secuencias correspondientes a Pointre-à-Pitre filmadas en la Plaza de la Catedral (Se estrenará en la televisión francesa en serie de seis capítulos de una hora de duración; la versión cinematográfica, en cambio, debe estrenarse en 1992).
263. _____. *El siglo de las luces* al celuloide. *Granma* (La Habana) 9 dic., 1989:3.
- Serial para la televisión y versión para el cine con guión de Alba de Céspedes y Jean Cassies, bajo la dirección de Humberto Solás, y apoyo financiero de la Sociedad Francesa de Producciones.
264. Rivas Corrales, Jorge Luis. El espacio narrativo en *El siglo de las luces*. *Vitrales* (Sancti Spíritus, Cuba) (6):2-13; en.-mar., 1992
- Premio Nacional "Letra y Solfa" otorgado por el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier
265. Solás, Humberto. ...et *Le siècle des lumières*. Propos recueillis par Julian Garavito et Catherine Destom. *Cuba Sí* (París) (110):14; nov.-dic., 1991.
- Montage, à Paris, de son film *Le siècle des lumières*.
- La ciudad de las columnas (México, 1964)**
266. Fernández, Pilar y Luz Merino. La ciudad y sus columnas. *Patria. Revista histórico-cultural del periódico Granma* (La Habana) 1(4):14-15; jul.-ag., 1995. il.
- Carpentier se propone un espacio de reflexión sobre La Habana: La ciudad de las columnas.

Tientos y diferencias (México, 1964)

267. Armas Marcelo, J. J. Para un archipiélago imaginado. — En su: *Tirios, troyanos y contemporáneos*. — Caracas : Academia Nacional de la Historia, 1986. — pp. 167-194.

A propósito de la teoría de los contextos.

268. Campra, Rosalba. *Tientos y diferencias* o de la contradicción como apertura. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 97-103.

269. Horta Mesa, Aurelio A. Alquimia de una ensayística. *Adelante* (Camagüey) 28 dic., 1989:2. il.

En el 25° aniversario de esta “ópera prima de la ensayística carpenteriana”.

El derecho de asilo (Barcelona, 1972)

270. González Echevarría, Roberto. Literature and Exile: Carpentier's “Right of Sanctuary”. — En su: *The Voice of The Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. — Austin : University of Texas Press, 1988. — pp. [124]-136. — (Latin American Monographs / Institute of Latinoamerican Studies, the University of Texas at Austin; 64)

Concierto barroco (México, 1974)

271. Acosta, Leonardo. Lo cubano y lo universal en *Concierto barroco*. *Imán* (La Habana) 3(3):[191]-199; 1986.

272. Aguilu de Murphy, Raquel. Proceso transformacional del personaje del amo en *Concierto barroco*. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) 57(154):[161]-170; en.-mar., 1991.

273. Burgos, Fernando. La elección barroca en la obra de Carpentier. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):41-49; en.-dic., 1984.

274. Cárdenas, Claudia. *Concierto barroco* de Alejo Carpentier. *Factor* (México) 2(5):[49]-51; dic., 1986-febr., 1987.

275. Espina Prieto, Rodrigo. *El misterio de la risa en Concierto barroco*. — 1987-1988. — 91 h.

Universidad de La Habana, Facultad de Letras, Departamento de Literatura Cubana. Trabajo de Diploma. Tutora: Ana Cairo Ballester

276. González Bolaños, Aimée. Alejo Carpentier: el concierto de la identidad. *Islas* (Villaclara, Cuba) (102):130-143; mayo-ag., 1992.

277. González López, Waldo. Carpentier por Raquel. *Bohemia* (La Habana) 84(29):56-57; 17 jul., 1992.

Obra llevada a escena por Raquel Revuelta.

278. López Sacha, Francisco. Drama y novela en *Concierto barroco*. *Conjunto* (La Habana) (99):83-89; oct.-dic., 1994. il.

279. Marquet, Antonio. La transgresión barroca en Alejo Carpentier. *Plural* (México) 22-23(255):48-56; dic., 1992. il.

Contiene: La transgresión sexual — El carnaval liberador — La confrontación con la diferencia — Eros y Tanatos — Un lenguaje universal — La ilusión artística — Elementos de poética

280. Mesa Falcón, Yoel. Armonía y melomanía en *Concierto barroco* del significante al significado. *Imán* (La Habana) 3(3): [223]-232; 1986.

Véase también asiento 399 del *Suplemento I*.

281. Pelegrín, Benito. Música literaria y música literal en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier. *Imán* (La Habana) 3(3):[200]-222; 1986.

Simposio Cubanía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier. La Habana, 1984. Ponencias

282. Rojas, Marta. Publican primera edición bibliográfica de Carpentier. *Granma Internacional* (La Habana) 27(3):11; 19 en., 1992.

Publicada en francés y español por la Casa Gallimard, de París.
283. Silva, Rosa María Da. Um concerto das artes. *Revista de Letras* (Sao Paulo, Brasil) (34):141-151; 1994.

Interrelación de las artes en esta novela.
284. Vitier, Cintio. Convite y concerto de Alejo Carpentier. *Rey Lagarto* (Asturias, España) 3(11-12):3-4; 1991. il.
- El recurso del método (México, 1974)**
285. Alcántara Almánzar, José. La dictadura y el dictador latinoamericanos en *El recurso del método*. — En: *El dictador en la novela latinoamericana; ponencias de un seminario realizado en días 2,3 y 4 de oct., 1980*. — Santo Domingo, República Dominicana : Voluntariado de las Casas Reales, [1981]. — pp. 29-42.
286. Armas Marcelo, J. J. El recurso del dictador. — En su: *Tirios, troyanos y contemporáneos*. — Caracas : Academia Nacional de la Historia, 1986. — pp. 107-113. — (El libro menor; 106)
287. Benedetti, Mario. El recurso del Supremo Patriarca. *Suplemento del Caribe* (Barranquilla, Colombia) (195):4-6,8; 10 jul., 1977.

Y Yo, el Supremo, de Augusto Roa Bastos.

CAC
288. Bravo, Víctor. Carpentier: el recurso imaginario. *Folios* (Caracas) (20):2-5; mayo-jun., 1991.
289. Calviño Iglesias, Julio. El ritmo de la prosa en *El recurso del método* de Alejo Carpentier. *Revista de la Asociación Europea de Profesionales de Español* (Madrid) 19-20(36-37):91-110; primavera, 1989.
290. Campuzano, Luisa. Del donoso y grande escrutinio realizado por el Ilustre Académico en la biblioteca del Primer Magistrado. — En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba* / prefacio y comp. Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, pp. 209-214.
291. Cerezo, María de C. El juego y el humor del primer magistrado: Huizinga y Carpentier. *Alba de América* (Canadá) 13(24-25):149-159; jul., 1995.
292. Fernández Martínez, Mirta M. Ficción y realidad en las novelas. *El recurso del método* y La pleureur-rise. *Revista Cubana de Ciencias Sociales* (La Habana) 8(23); mayo-ag., 1990.
293. González Echevarría, Roberto. The Dictatorship of Rhetoric / The Rhetoric of Dictatorship. — En su: *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. — Austin : University of Texas Press, 1988. — pp. 64-85. — (Latin American Monographs / Institute of Latin American Studies, the University of Texas at Austin; 64)
294. Labarre, François. *Proust dans Le Recours de la Methode*. — 198_. — 10 h.

CAC
295. Matibag, Eugenio D. Reason and the State: the Enlightened Dictator of Alejo Carpentier's *El recurso del método*. *Dispositio* (Michigan) 18(44):[153]-173; 1993.
296. Orozco Sierra, Guillermo. *Problemática estética-gnoseológica del personaje del tirano en El recurso del método de Alejo Carpentier: resumen de texto*. — 1987. — 36 h.

Tesis presentada en opción al grado científico de Candidato a Doctor en Ciencias Filológicas. Universidad de Oriente

297. Ortiz, María Salvadora. La cita y la reminiscencia como pruebas de intertextualidad en *El recurso del método*. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 15(2):[13]-21; jul.-dic., 1989.
298. _____. El mestizaje como identidad latinoamericana en *El recurso del método* de Alejo Carpentier. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 15(1):[15]-30; en.-jun., 1989.
299. Peña, María Eugenia de la. Carpentier y el cine: una relación inconclusa. *El Caimán Barbudo* (La Habana) 23(264):22-23; nov., 1989. il.
- Sobre la obra de Alejo Carpentier llevada a la pantalla. El único proyecto cumplido: *El recurso del método*.
300. Ribé, Enriqueta. Mito y logos en *El recurso del método* de A. Carpentier. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 162-169.
301. Ruiz Lidid, Lisette. *El narrador en El recurso del método: puntos de vista y caracterización de personajes*. — s.a. — 25 h.
- CAC
302. Ryan, Helen L. *El recurso del método: Carpentier's Grotesque Vision of Dictators and Dictatorship in the Caribbean*. *Estudios del Caribe* (Puerto Rico) 22(3-4):[13]-22; 1989.
303. Vargas Jiménez, Roberto. *El recurso del método*. *Suplemento del Caribe* (Barranquilla, Colombia) (78):2; 16 febr., 1975. il.
- CAC
- Razón de ser (1976)**
304. Marrero Fente, Raúl. *Razón de ser: hacia una definición de la poética carpenteriana*. *Resonancias* (Camagüey) 2(7):60-74; jul., 1989.
- La consagración de la primavera (México, 1978)**
305. Aznar Soler, Manuel. Alejo Carpentier y la Guerra Civil Española: hacia *La consagración de la primavera*. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):67-90; en.-dic., 1984.
306. Boland, Roy. El tema de la revolución en Alejo Carpentier. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 91-96.
307. De Maeseneer, Rita. *La consagración de la primavera: una in-citación*. — [Gante]: Universiteit Gent Faculteit Der Letteren En Wijsbegeerte, Sectie Romaanse Filologie Academiejaar, 1991-1992. — 2 v.
- Promotor Prof. Dr. P. Collard.
- CAC
308. Dina Rivas, Olga Mari. *Vera y La consagración de la primavera*. — 1984, jun. — 20 h.
- Trabajo de curso. Universidad de La Habana. Tutor: Salvador Redonet
309. Engelbert, Manfred. Objetividad, y crítica literaria: *La consagración de la primavera*. — En Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 104-113.
310. León del Río, Yohanka y Gilberto Pérez Villacampa. América: proyecto de primavera y consagración de su proyección. *Islas* (Villaclara, Cuba) (90):110-116; mayo-ag., 1988.
311. Morales Faedo, Mayuli. Análisis composicional del tratamiento del tiempo en *La consagración de la primavera*. *Escritura* (Caracas) 10(19-20):45-66; en.-dic., 1985.
312. Nieves Rivera, Dolores. *La consagración de la primavera* en la novela cubana de la Revolución. — En: Cairo Ballester,

Ana. *Letras. Cultura en Cuba* / prefacio y comp. Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, pp. 215-228.

Véase también asiento 467 del *Suplemento I*

313. Ospovat, Lev. La música de la Revolución. *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):85-95; 1985.

Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.

_____. *Imán* (La Habana) 3(3):[233]-242; 1986.

314. Piñeiro Fernández, Ahmed. *La intertextualidad danzaria en La consagración de la primavera*. — 1993. — 146 h.

Trabajo de Diploma. Universidad de La Habana Tutora: Ana Cairo Ballester

315. Respall Fina, Raimundo. Causas y azares de Alejo Carpentier. *El Caimán Barbudo* (La Habana) 24(268):14-15; mar., 1990. il.
316. Rodríguez de Armas, José Luis. Apuntes para un estudio de la concepción épica de Alejo Carpentier y su particularización en *La consagración de la primavera*. *Imán* (La Habana) 3(3):[243]-257; 1986.

Véase también asiento 472 del *Suplemento I*.

317. Ruiz Baños, Sagrario. Bach y Carpentier: estructura de *La consagración de la primavera*. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 170-177.

***El arpa y la sombra* (México, 1979)**

318. Bravo, Víctor. *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: la urdimbre de la mentira. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):117-127; en-dic., 1984.
319. Caballero Wangüemert, María. *El arpa y la sombra*: penúltimos viajes del Almirante

Colón. — En: Gutiérrez Escudero, Antonio y María Luisa Laviana Cuetos. *Cuba entre dos revoluciones: un siglo de historia y cultura cubanas*. — Sevilla : Diputación de Sevilla, 1998. — pp. 141-159.

320. Capote, Zaida. El arpa, el teatro, la sombra. — En su: *Tres ensayos ajenos*. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1994. — pp. 3-19. — (Pinos Nuevos. Ensayo)

321. Conde Pérez, Edelmy. *El arpa y la sombra*: retrodicción y trascendencia de nuestra memoria histórica. *Islas* (Villaclara, Cuba) (106):115-134; sept.-dic., 1993.

Capítulo de trabajo de diploma de igual título. Tutor: Aimée González Bolaños.

322. González, Aníbal. Ética y teatralidad: *El retablo de las maravillas* de Cervantes y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. *La Torre* (Puerto Rico) 7(27-28):485-582; jul.-dic., 1993.

323. González Echevarría, Roberto. Carpentier y Colón: *El arpa y la sombra*. *Dispositio* (Michigan) 11(28-29):[161]-165; 1986.

324. _____. Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana. *La Torre* (Puerto Rico) 2(7):439-452; jul.-sept., 1988.

Publicado también en *Separata*.

325. Joset, Jacques. Alejo Carpentier: otro culto fracasado. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 114-120.

_____. *Revista de Literatura Cubana* (La Habana) 11(19-20):27-34; jul.-dic., 1992 - en.-jun., 1993.

Motivo recurrente de la beatificación y canonización fracasada.

326. Mateo Palmer, Margarita. El discurso desmitificador en la nueva novela caribeña: *El arpa y la sombra*. — En su: *Mito y nueva novela caribeña*. — 1991. — 73-88 h.

- Tesis para optar al grado científico de Candidato a Doctor en Ciencias Filológicas. Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, Departamento de Estudios Literarios. Tutora: Graziella Pogolotti.
- Colección José Lezama Lima depositada en la Biblioteca Nacional José Martí.
327. Mijares, Malena. El descubrimiento del sueño en *El arpa y la sombra*. *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):125-136; 1985.
- Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.
328. Müller-Bergh, Klaus. Paul Claudel y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: un enfoque intertextual. *Imán* (La Habana) 3(3):[275]-295; 1986.
- _____. *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 19(número especial):411-429; 1992.
- Véase también asiento 495 del *Suplemento I*.
- Trabajo leído en el Simposio Cubanía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier. La Habana, 1984.
329. Pacheco, Gilda. El verdadero "yo" en la agonia: *La muerte de Artemio Cruz* y *El arpa y la sombra*. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 20(2):109-119; jul.-dic., 1994.
330. Peña Bravet, María E. de la. ¿Una nueva caracterización de Cristóbal Colón? *Ámbito* (Holguín, Cuba) 3(9):2,6; en., 1990.
331. Restrepo Toro, Hernando. *El arpa y la sombra* (Alejo Carpentier 1940-1980). De lo real maravilloso a la nueva historia *Vanguardia Dominicana* (Bucaramanga, Colombia) (457):6-7; 28 dic., 1980. il.
- CAC
- Contiene: Introducción — De lo real maravilloso a la nueva historia — Conclusión
332. Rodríguez, Ileana. Líneas y modos discursivos de la universalidad, en la visión de América de *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier. *Imán* (La Habana) 3(3d):[296]-313; 1986.
333. Rubim, Albino. Alejo Carpentier e Cristóvão Colombo o descubridor e o poeta. *A Tarde Cultural* (Salvador, Bahía, Brasil) 2 fev., 1991: 8-9. il.
- CAC
334. Sabourín Fornaris, Jesús. Alejo Carpentier en busca de Colón en *El arpa y la sombra*. *Imán* (La Habana) 3(3):[314]-325; 1986.
335. Suardiáez, Luis. *El arpa y la sombra*: [Poema]. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Poivo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. —pp. 47-48.
336. Timossi, Jorge. Carpentier y el soliloquio de Cristóbal Colón. *Granma* (La Habana) 26 febr., 1991:5. il.
- Comenta adaptación al teatro del segundo segmento de la parte central de *El arpa...* bajo el título *Yo vi el paraíso terrenal*. Acontecimiento artístico y cultural en Buenos Aires.
337. Tóth, Eva. *El arpa y la sombra*. Variación sobre el tema del descubrimiento. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):21-26; en.-dic., 1984.
- La aprendiz de bruja (México, 1983)**
338. Báez-Jorge, Félix. *La aprendiz de bruja*: Hernán Cortés y la Malinche en el universo de Carpentier. *Letras Cubanas* (La Habana) 3(9):200-217; jul.-sept., 1988.
339. Orozco Sierra, Guillermo. *La aprendiz de bruja*. *Ámbito* (Holguín, Cuba) 6(12):37-50; mayo, 1994.
340. Rodríguez Cuza, Victoria Amparo. *La aprendiz de bruja de Alejo Carpentier: una experiencia en el arte de las tablas*. — 1989. — 108 h.

- Trabajo de Diploma. Facultad de Artes y Letras. Departamento de Literatura Cubana. Universidad de La Habana. Tutora: Ana Cairo Ballester.
341. Rodríguez Sosa, Fernando. Carpentier de nuevo a escena. *Granma* (La Habana) 19 febr., 1991:3.
- _____. *Granma Internacional* (La Habana) 26(13):5; 31 mar., 1991. il.
- Puesta en escena en la Sala de Teatro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), en Caracas.
342. Vázquez, Carmen. *La aprendiz de bruja* drama en tres actos de Alejo Carpentier. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 195-215.
- _____. *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 13(s.n.):53-70; 1986.
- Entrevistas* (La Habana, 1985)
343. Vargas, Germán. Carpentier desde su propia perspectiva. *Cromos* (Bogotá) (3627):39; 28 jul., 1987.
- Temas de la lira y el bongó (La Habana, 1994)**
344. Garriga, Silvana. *Temas de la lira y el bongó. Musicalia Dos* (La Habana) 1(1):33; en-mar., 1997. (Libros)
- Título homónimo contentivo de 78 textos, crónicas, ensayos, etcétera, publicados entre 1923 y 1979 por Alejo Carpentier, selección confeccionada por Radamés Giró.
- Crónicas del regreso (La Habana, 1996)**
345. Arias, Salvador. El otro tiempo de Alejo Carpentier. — En: Carpentier Alejo. *Crónicas del regreso: 1940-1941* / sel., pról. y notas de Salvador Arias.—La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1996. — pp. 5-22.
- Letra y Solfa (La Habana)**
346. Rodríguez Sosa, Fernando. Sortilegio de Carpentier. *Conjunto* (La Habana) (103):94-96; jul.-sept., 1996. il.
- Crónicas publicadas en *El Nacional* de Caracas. Obra recopilada y prologada por Raimundo Respall.
- II. 3. Valoración de su obra (temas tratados por Alejo Carpentier)**
- América**
347. Márquez Rodríguez, Alexis. Idea y fervor de América en Alejo Carpentier. *Casa de las Américas* (La Habana) 35(197):135-138; oct.-dic., 1994.
- La universalidad de la cultura y su concepción del mundo y de la vida.
- El barroco y lo real maravilloso**
348. Acosta, Leonardo. El síndrome del barroco; respuesta a Alexis Márquez. *Casa de las Américas* (La Habana) 31(181):115-126; jul.-ag., 1990.
349. Asenov Kanev, Venko. Lo real maravilloso: un método definidor en las letras hispano-americanas. *Imán* (La Habana) 3(3):[24]-38; 1986.
- _____. *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):49-65; 1985.
- Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.
- Véase también asiento 630 del *Suplemento I*.
- Simposio Cubanía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier, La Habana, 1984. Ponencias
350. Boadas, Aura Marina. Realismo y maravilla en la literatura haitiana: Jacques Stephen Alexis. *Actualidades* (Caracas) (1):43-48; oct.-dic., 1988.

351. Bustillo, Carmen. Barroco hoy. *Imagen* (Caracas) (100-50-51):24-25; febr.-mar., 1989. il.
352. Carrera, Margarita. El realismo mágico y lo real maravilloso. *Desfile* (Guatemala) 24 sept., 1995:[1]. il.
- Datos tomados de una fotocopia facilitada por la Fundación Alejo Carpentier.
353. Celorio, Gonzalo. Los anteojos de Alejo Carpentier. *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):29-33; 1985.
- Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.
354. Conte, Rafael. Alejo Carpentier o la transparencia del barroco. *Imán* (La Habana) 3(3):[84]-87; 1986.
355. Márquez Rodríguez, Alexis. El barroco literario latinoamericano. *Actualidades* (Caracas) (2):3-21; en.-mar., 1989.
- _____. *Casa de las Américas* (La Habana) 30(177):58-72; nov.-dic., 1989.
356. Müller-Bergh, Klaus. The Persistence of the Marvelous. *Review* (Estados Unidos) (28):25-30; January-April, 1981.
357. Padura Fuente, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1994. — 392 p.
- Bibliografía y notas al pie de las páginas.
358. _____. *Lo real maravilloso: creación y realidad*. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, [1989]. — 169 p.
- Contiene: Lo real maravilloso: Creación y realidad — Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra — “Viaje a la semilla”: primera batalla en la guerra del tiempo — “Semejante a la noche”: el hombre, el tiempo y la revolución
359. Rojas Mix, Miguel. Otredad e identidad en la percepción de lo real maravilloso: El Señor Barroco y la reivindicación del mestizaje. — En: Urquiza González, José, ed. *Lo real maravilloso en Iberoamérica*. — Extremadura : Universidad de Extremadura, 1992. — pp. 51-87.
- Sobre coincidencias entre Lezama y Carpentier en lo referente al barroco y puntos en que difieren en sus conclusiones sobre el tema.
360. Sarabia, Nydia. Carpentier y lo real maravilloso. *ABC* (Madrid) 26 dic., 1994:54.
361. Segre, Roberto. La dimensión ambiental en lo real maravilloso de Alejo Carpentier. — En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba* / prefacio y comp. Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, pp. 229-249.
- Véase también asiento 4656 en *Bio-bibliografía de Alejo Carpentier* (1984) y asiento 579 del *Suplemento I*.
362. Seta, Alejandro. Barroco: figura del arte de Nuestra América. Carpentier: contradicción dialéctica y lucha de clases. *Amaru* (Buenos Aires) 11(20):29-32; oct., 1986.
- Este autor afirma que Alejo Carpentier en su prólogo a *El reino...* implanta las bases de su ideología respecto a la estética americana y redescubre a Latinoamérica.

Cultura

363. Guadarrama González, Pablo. Alejo Carpentier y la autenticidad cultural de América Latina. — En su: *Lo universal y lo específico en la cultura* / Pablo Guadarrama González y Nikolai Pereliguin. — La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1990. — 207 p. — (Filosofía)
364. Hart Dávalos, Armando. *Alejo Carpentier y el humanismo de Nuestra América: conferencia... en el Ateneo de Caracas*. — Caracas : [Ediciones Urbe], 1992. — s.p.

- _____. *Revolución y Cultura* (La Habana)(2):4-8; mar.-abr., 1993. il.
- Sobre el pensamiento estético y cultural de Carpentier.
365. Horta Mesa, Aurelio. Coordinadas carpenterianas en la política cultural cubana. *Universidad de La Habana* (244):129-140, en.-dic., 1994.
366. _____. Definición por una identidad nacional. *Adelante* (Camagüey) 8 sept., 1989:2. il.
- Jornada por el 85 aniversario del natalicio de Alejo Carpentier.
367. _____. El mar: símbolo de la recombinación cultural en Alejo Carpentier. *Actual* (Mérida, Venezuela) (30):241-257; mar., 1995.
- De cómo la imagen del mar establece un diálogo crítico entre el oeste tradicional y la cultura americana.
- Literatura latinoamericana**
368. Dill, Hans-Otto. Alejo Carpentier: la génesis de su teoría de la literatura latinoamericana. *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):107-124; 1985.
- Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.
369. _____. Alejo Carpentier, técnico de la literatura latinoamericana. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):93-115; en.-dic., 1984.
370. Jackson, Richard. Coming Full Circle: the Polemical Trajectory of Modern Literary Americanism. *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington, D.C.) 36(3): 285-297; 1986.
- Título en español: "Completando el círculo: la trayectoria polémica del americanismo literario moderno".
371. Kuteischikova, Vera. La originalidad de la literatura latinoamericana en el pensamiento de Alejo Carpentier. *Imán* (La Habana) 3(3):[17]-23; 1986.
372. Maldonado-Denis, Manuel. Alejo Carpentier: literatura y sociedad caribeña. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):51-60; en.-dic., 1984.
- Narrativa, crítica e interpretación**
373. Bravo, Víctor. Carpentier: el recurso imaginario = El continente narrativo de Alejo Carpentier. *Folios* (Caracas) (20):2-3; mayo-jun., 1991.
374. Cairo Ballester, Ana. La Revolución del 30 en la narrativa. — En su: *La Revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubano*. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1993. — pp. 169-[263].
375. Castillo Rodríguez, Luciano. Acosados un escritor y un cineasta. *Revolución y Cultura* (La Habana) (2):21-26; mar.-abr., 1998. il.
376. Cervantes Hernández, Carlos. El maravilloso Alejo Carpentier. *Aleph* (México) (1): 1-6; jul., 1991.
- Acercamiento a la novelística de Alejo Carpentier.
377. Chaple, Sergio. La primera publicación de Alejo Carpentier. Consideraciones en torno a la génesis de su narrativa y labor periodística. *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística* (La Habana) (19):322; [1990].
- _____. Ciudad de La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1993. — 37 p. — (Colección Ideas).
378. Fama, Antonio. Ficción, historia y realidad: pautas para una teoría de la novela según Carpentier. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) 57(154): [135]-149; en.-mar., 1991.

379. García Yero, Olga. *Tres novelistas al trasluz: crítica* / il. Ileana Sánchez. — Camagüey: Eds. Ácana, 1991. — 54 p. — (Colección Suma y Reflejo)
380. González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. — I. ed. — México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura / UNAM, 1993. — 414 p. — (Textos de Difusión Cultural. Serie El Estudio)
- Título original en inglés: Alejo Carpentier: *The Pilgrim at Home* (Ithaca-Londres: Cornell University Press, 1977)
- Excepto el capítulo 3 que se publicó en español en la *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) (86):9-64; 1974, el resto de los capítulos de esta obra fueron traducidos al español por Aníbal González Pérez, con la colaboración del autor.
- Contiene: Prólogo a la edición española — Prefacio — Capítulo I. Preámbulo: una reflexión post-carpenteriana — Capítulo II. Loado seas, Señor: ¡Ecué-Yamba-Ó! — Capítulo III. Isla a su vuelo fugitiva — Capítulo IV. La división de las aguas — Capítulo V. Los recuerdos del porvenir — Capítulo VI. Últimos viajes del peregrino — Bibliografía
381. _____. *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. — Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., [1983]. — 264 p. — (Ensayos).
- Contenido de interés: Historia y alegría en la narrativa de Carpentier — Isla a su vuelo fugitiva — Carpentier crítico de la literatura hispanoamericana: Asturias y Borges — Borges, Carpentier y Ortega: dos textos olvidados
382. _____. Últimos viajes del peregrino. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) 57(154):[119]-134; en.-mar., 1991.
- Capítulo adicional a su libro *The Pilgrim at Home*.
383. Hillman, Richard S. and Margaret V. Ekstrom. Political Cynicism in Contemporary Caribbean Fiction. *Secolas* (Estados Unidos) (21):71-78; March, 1990.
384. Kuteischikova, Vera y Lev Ospovat. La nueva novela latinoamericana: una nueva visión artística. — En: *Invitación al diálogo*. — Moscú: Editorial Progreso, 1986. — pp. 66-[79].
385. Licea Jiménez, Tania Teresa. *Alejo Carpentier: tres relatos, tres análisis lingüoestilísticos* / Tania T. Licea Jiménez, Luis E. Rodríguez Suárez. — La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1994. — 71 p. — (Pinos Nuevos. Ensayo)
- Sobre “Viaje a la semilla”, “El camino de Santiago” y “Semejante a la noche”.
386. Márquez Rodríguez, Alexis. Alejo Carpentier y la novedad en el arte de narrar. *Escritura* (Caracas) 9(17-18):7-19; en.-dic., 1984.
- _____. *Imán* (La Habana) 3(3):[69]-83; 1986.
387. _____. Alejo Carpentier y la renovación de la novela latinoamericana. *Plural* (México) (221):22-29; febr., 1990.
- Datos tomados de *Cuban Studies*, 22.
388. _____. Ocho veces Alejo Carpentier. — [Caracas]: Grijalbo, [1992]. — 222 p. — (Colección Tientos y diferencias)
- Contiene: Prólogo — Filiación de los textos — Alejo Carpentier: profeta y ofician-te de la nueva narrativa latinoamericana — Alejo Carpentier y la renovación de la narrativa de lengua castellana — Alejo Carpentier: teorías del barroco y de lo real maravilloso — Americanismo y vanguardismo en la primera novela de Alejo Carpentier — El Mar Caribe en la vida y la obra de Alejo Carpentier — América

- y el Caribe en el pensamiento de Alejo Carpentier — El concepto de revolución en la novelística de Alejo Carpentier — El teatro en la vida y la obra de Alejo Carpentier
389. Martin, Claire Emilie. *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias: orígenes de una escritura americana*. — [Estados Unidos] : Yale University, 1988. — 266 p.
- Ph. D. diss.
- Datos tomados de *Cuban Studies*, 22.
390. Menton, Seymour. La novela de la Revolución cubana, fase cinco: 1975-1987. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) (152-153):[913]-932; jul.-dic., 1990.
391. Oliveira, Miguel. La traducción en la novelística de Alejo Carpentier. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 155-161
392. Ospovat, Lev y Vera Kuteischikova. Los hallazgos artísticos de la nueva novela latinoamericana en el contexto de la literatura mundial. *Suplemento del Caribe* (Barranquilla, Colombia) (191):4-5, 8; 12 jun., 1977. il.
- CAC
393. Padura Fuentes, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. — La Habana : Editorial Letras Cubanas, [1994]. — 392 p.
394. Pogolotti, Graziella. El teatro en la narrativa de Alejo Carpentier. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (3):20-21; mayo-jun., 1997.
- Discurso en el acto de ingreso de esta autora en la Academia Cubana de la Lengua, 19 dic., 1996.
395. Redonet Cook, Salvador Pedro. El acceso a Carpentier y la novela histórica. Ent. Amelia Nora Martínez Sánchez. *Semana Universitaria* (México) 1(12):5; 30 ag., 1993. il.
- Contiene: Cómo leer a Carpentier — El tiempo — La psicología del personaje — El lenguaje según la época — Humanismo y modernidad — La novela histórica
396. _____. *Composición y oposiciones en tres relatos breves de Alejo Carpentier*. — Ciudad de La Habana, dic., 1989. — 118 h.
- Universidad de La Habana: Facultad de Letras: Departamento de Literatura cubana. Tesis para optar por el grado científico de Candidato a Doctor en Ciencias Filológicas. Tutor: José Antonio Portuondo.
397. Rodríguez Coronel, Rogelio. Alejo Carpentier: novela y revolución. — En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba / prefacio y comp.* Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1992. — t. 7, pp. 165-189.
- Véase también asiento 4748 en *Bio-bibliografía de Alejo Carpentier* (1984).
398. _____. La novela cubana contemporánea: alternativas y deslindes. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) (152-153):[899]-912; jul.-dic., 1990.
399. Torres-Rosado, Santos. *Visión de la mujer en las novelas de Alejo Carpentier*. — [Los Angeles] : University of California, 1990. — 189 p.
- Ph. D. diss.
- Datos tomados de *Cuban Studies*, 22.
400. Velayos Zurdo, Oscar. *Alejo Carpentier: novelista de su tiempo*. — 1983. — 177 h.
- Tesis doctoral realizada en Barcelona.

401. Zavala, Iris. Estrategias textuales de la novela barroca: Alejo Carpentier. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. —Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 221-228.
- _____. *En La ínsula sin nombre: homenaje a Nilita Vientós, José Luis Cano y Enrique Canito*. — [1. ed.]. — [Madrid] : Editorial Orígenes, [1990]. — pp. 61-67. — (Tratados de Crítica Literaria).
- Periodismo**
402. Álvarez Ríos, Baldomero. *Grandes del periodismo combatiente*. — La Habana : Publicigraf, 1993. — 64 p. : il.
403. Cancio Isla, Wilfredo. Arte de costumbrista. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):4-6; dic., 1989. il.
- “El periodismo de Alejo Carpentier afirma la voluntad de un pensamiento que pugna por revelar y vindicar lo nuestro desde una verdadera concepción universal de la cultura. Pero ¿hemos aprovechado sus lecciones?”
- Contiene: La asimilación del oficio — El camino del hallazgo — La maestría periodística
404. Castellanos León, Israel. Crónicas carpenterianas. *La Revista del Libro Cubano* (La Habana) 1(3):12-15; 1997. il.
- De artes plásticas.
405. Chávez, Armando. La erudita bigamia de Carpentier. *Granma Internacional* (La Habana) 30(18):12; 26 abr., 1995. il.
- Literatura y periodismo.
406. Díaz, América. Carpentier: periodismo y novela. *Revista de Literatura Cubana* (La Habana) 9(17):134-140; jul.-dic., 1991.
407. González, Reynaldo. El periodismo: Otra razón para escribir. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):12-13; dic., 1989. il.
- A propósito de *Crónicas del regreso*, recopilación (a cargo de Salvador Arias) de crónicas, reportajes, apuntes, glosas de programas filarmónicos habaneros y guiones radiofónicos escritos por Alejo Carpentier en los años 1940-1941, para *Tiempo Nuevo*, diario que luego se convirtió en semanario bajo el título de *Tiempo*.
408. Hernández Otero, Ricardo L. Alejo Carpentier y los inicios de la cultura soviética: dos crónicas olvidadas. *Letras Cubanas* (La Habana) 2(8):246-254; abr.-jun., 1988.
- Se refiere a “La novela de un niño ruso en días de Revolución”, y “Tres en un sótano”. Estas crónicas publicadas en *Excelsior* (La Habana) los días 15 de sept. y 17 de nov. de 1928, respectivamente, aparecen a continuación de este estudio.
409. Juan, Adelaida de. De cómo Alejo Carpentier fue cronista del arte contemporáneo. *Imán* (La Habana) 3(3):[114]-121; 1986.
410. López Lemus, Virgilio. Alejo Carpentier o el periodista. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) 57 (154):[171]-180; en.-mar., 1991.
411. Machado Ordetx, Luis. Clasificadas letras del periodista Carpentier. *Vanguardia* (Santa Clara, Cuba) 14 en., 1990:2. il.
- Sobre sus crónicas en *Social y Carteles*.
412. Mendoza, Jorge Enrique. El periodismo en la obra de Alejo Carpentier. *Imán* (La Habana) 3(3):[153]-162; 1986.
- Véase también asiento 826 del *Suplemento I*.
- Simposio Cubanía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier. La Habana, 1984. Ponencias
413. Oramas, Ada. Los tres OVNI que vio Carpentier. *Tribuna de La Habana* 15(42):3; 30 oct., 1994. il.

Comenta la crónica "Platillos sobre el Orinoco" publicada en 1952, en *El Nacional* de Caracas (Letra y Solfa)

414. Rodríguez Sosa, Fernando. El recurso del periodista. *Bohemia* (La Habana) 86(26):64-66; 23 dic., 1994.

Glosas al pensamiento periodístico de Carpentier.

Vanguardia y surrealismo

415. Garscha, Karsten. Alejo Carpentiers Verhältnis zur europäischen, besonders zur französischen Avantgarde - En: *Europäische avantgarde im lateinamerikanischen kontext: akten des Internationalen Berliner Kolloquiums 1989 = La vanguardia europea en el contexto latinoamericano: actas del Coloquio Internacional de Berlín. 1989* / Harold Wentzlaff-Eggebert (Hrsg / ed.). — Frankfurt (Main):Verouert, 1991. — pp. [511]-520.

Resumen en español: p. 520.

416. Heydenreich, Titus. Italienische Avantgarden im Blick Alejo Carpentiers. — En: *Europäische avantgarde im lateinamerikanischen kontext: akten des Internationalen Berliner Kolloquiums 1989 = La vanguardia europea en el contexto latinoamericano: actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989* / Harold Wentzlaff-Eggebert (Hrsg / ed.). — Frankfurt (Main):Verouert, 1991. — pp. [521]-530.

Resumen en español: p. 530.

417. Padura Fuentes, Leonardo. Carpentier surrealista. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):2; dic., 1989.

_____. *El Ángel* (México)(16):12-13; 20 mar., 1994. il.

"El estudiante: el fin de un mito. El tributo de Carpentier al surrealismo que durante años persiguieron críticos y biógrafos".

418. _____. Carpentier y el surrealismo: de París a Puerto Príncipe: en el 85 aniversario del natalicio del gran escritor cubano. *Revolución y Cultura* (La Habana) (12): 10-19; dic., 1989. il.

419. Pageaux, Daniel Henri. Du surréalisme au roman: Alejo Carpentier, Ernesto Sábato. — En: *Hommage à Jaime Diaz-Rozzotto: l'Amérique latine entre la dépendance et la libération...* — Paris : Diffusion Les Belles Lettres, 1990. — pp. 445-454.

420. Vázquez, Carmen. Alejo Carpentier y las vanguardias europeas. *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):5-28; 1985.

_____. *Imán* (La Habana) 3(3):[88]; 1986.

Véase también asiento 830 del *Suplemento I*.

Simposio Cubañía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier. La Habana, 1984. Ponencias

421. Wentzlaff-Eggebert, Harold. *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen kontext: akten des Internationalen Berliner Kolloquiums 1989 = La vanguardia europea en el contexto latinoamericano: actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989* / Harold Wentzlaff-Eggebert (Hrsg / ed.). — Frankfurt (Main) : Verouert, 1991. — pp. [493]-509.

Contenido de interés: Surrealismo y afrocubanismo. — *Historia de lunas de Alejo Carpentier* / J. Potelet — Alejo Carpentier verhältnis zur europäischen, besonders zur französischen avantgarde / K. Garscha — Italienische avantgarden im blick Alejo Carpentiers / T. Heydenreich — Cuba y Puerto Rico: de la vanguardia a la tradición / H. Rogmann.

II. 4. Promoción y repercusión de su obra en Cuba y en el extranjero

422. *Alejo Carpentier (1904-1980): coloquio homenaje* / introd. Mariela Landa. — Matanzas : [s.n.], dic., 1992.

- Realizado en la Biblioteca Gener y Del Monte.
423. *Association France-Cuba à Bordeaux*. 22 nov., 1984.
- Programa del homenaje que tuvo lugar en Bordeaux con motivo del 80º aniversario de su nacimiento.
424. Bueno, Salvador. Carpentier y los festivales del libro cubano. *Granma* (La Habana) 17 nov., 1989:3. il.
425. Castañeda, Mireya. Cátedra Carpentier en Galicia. *Granma Internacional* (La Habana) 29(22):11; 1 jun., 1994.
- Cátedra de la Cultura Cubana en Galicia.
426. _____. En el aniversario 90 de Alejo Carpentier. *Granma Internacional* (La Habana) 28(37):8; 22 sept., 1993.
- Se destacan las actividades del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier y las características del Premio Razón de Ser.
427. _____. Un legado real y maravilloso. *Granma Internacional* (La Habana) 30(13):13; 29 mar., 1995.
- La Fundación Alejo Carpentier y su objetivo fundamental de propiciar el surgimiento de nuevos valores de la literatura nacional.
428. _____. Razón de ser de un premio. *Granma Internacional* (La Habana) 28(12):8; 21 mar., 1993. il.
- Premio Razón de Ser, y Premio Especial Alejo Carpentier.
429. Conferencia científica en homenaje al aniversario del natalicio de Alejo Carpentier. *Adelante* (Camagüey) 26 ag., 1989:2. il.
430. *Danza Moderna. Programa* / notas al programa Alejo Carpentier. — La Habana : [s.n.], 1960. — 1 h. pleg.: il.
- Actividad efectuada en el Teatro Nacional, Sala Covarrubias, a partir del 1º. de julio de 1960.
- Contiene: *Auto sacramental* / música Leo Brower; escenografía y vestuario José Miguel Rodríguez, coreografía Ramiro Guerra — *Suite yoruba* / escenografía y vestuario Julio Matilla; coreografía Ramiro Guerra. — *El milagro de Anaquillé* / música Amadeo Roldán; libreto Alejo Carpentier; coreografía Ramiro Guerra; escenografía y vestuario Andrés García; máscaras Zilia Sánchez
431. Ellis, Keith. Prodigioso torrente de cultura e identidad. Ent. Mireya Castañeda. *Granma Internacional* (La Habana) 33(29):12; 26 jul., 1998. il.
- Con el promotor de la literatura y las letras del Caribe.
432. Gallego Morell, Antonio. Alejo Carpentier, Premio Cervantes. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 150-154.
433. García Albela, Pedro. Alejo Carpentier: 90 primaveras consagradas. *Cuba Internacional* (La Habana) 32(291):30-32; nov., 1994. il.
- Fundación Alejo Carpentier.
434. Guevara, Alfredo. Lilia. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (s.n.):47; jul.-ag., 1992.
- Palabras dirigidas a Lilia Esteban de Carpentier en homenaje a los diez primeros años del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier.
435. Homenaje de los diputados a Carpentier. *Granma* (La Habana) 27 dic., 1989:3.
- En la Asamblea Nacional del Poder Popular.
436. Hoz, Pedro de la. Culmina programa nacional por el 85º aniversario de Alejo Carpentier. *Granma* (La Habana) 20 dic., 1989:5.

437. López Coll, Lucía. Una Gaceta para Alejo Carpentier. *Granma* (La Habana) 14 dic., 1989:4.
- A propósito de la edición especial de *La Gaceta de Cuba* dedicada a Alejo Carpentier con motivo de su 85° aniversario.
438. Llevarán al teatro *El siglo de las luces*. *Granma* (La Habana) 18 abr., 1989:[1].
- Bajo la dirección de Serge Fohr se presentará en la Alianza Francesa de Quito.
439. Máxima condecoración venezolana a Carpentier y Fernández Retamar. *Granma* (La Habana) 11 nov., 1999:6.
- Orden Libertador otorgada por el gobierno venezolano.
440. Oramas, Ada. Su razón de ser en *El reino de este mundo*. *Tribuna de La Habana* 15(50):5; 25 dic., 1994.
441. Papastamatiu, Basilia. Carpentier en ediciones italianas. *Cuba Internacional* (La Habana) 31(266):55; mayo, 1994. il.
442. Pollo, Roxana. Confieren a Lilia Esteban Medalla Alejo Carpentier. *Granma* (La Habana) 26 dic., 1989:[1].
443. Rodríguez Sosa, Fernando. Palabras de Carpentier. *Granma* (La Habana) 26 dic., 1991:3. il.
- A propósito de un segundo disco editado por Casa de las Américas en su colección Palabra de esta América. Incluye entrevista de Orlando Castellanos.
444. _____. Travesía de Carpentier. *Granma* (La Habana) 26 abr., 1986:4. il.
- Sobre documental homónimo, de la televisión francesa (Canal 7) y del ICAIC, bajo la dirección de François Porcile.
445. Rojas, Marta. ¿Boom póstumo de Carpentier? *Granma* (La Habana) 27 jun., 1991:4. il.
- Comenta últimos títulos publicados en lengua inglesa, *La aprendiz de bruja* en la escena caraqueña, exposición en el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, y documentales para la televisión francesa a cargo de François Porcile, y para la televisión martiniqueña sobre los vínculos caribeños de Carpentier.
446. _____. Alejo Carpentier entre los clásicos mundiales. *Granma Internacional* (La Habana) 33(29):13; 26 jul., 1998.
447. _____. Dedicado a Alejo Carpentier primer volumen de la colección Ceiba. *Granma* (La Habana) 15 sept., 1989:5. il.
- Corresponde a las ediciones Caribeennes, de Francia, esta colección la dirige Carmen Vásquez.
- Se publicará en breve a José Martí y 150 obras clásicas sobre Las Antillas, entre ellas la novela *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero.
448. _____. Imprimen obras en Nueva York, Hanoi y Francfort. *Granma* (La Habana) 2 dic., 1989. il.
- El acoso* publicado en Nueva York por Farrer-Straus-Giroux; *El siglo de las luces* y *Concierto barroco* traducidos por Nguyen Trug Duc; y *El recurso del método* impreso por la editora Suhrkamp Verlag, de la República Federal Alemana.
449. _____. Historia latinoamericana en emisiones postales cubanas. *Granma* (La Habana) 12 oct., 1989:4. il.
- El sello de Carpentier fue cancelado el 27 de oct. en el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier.

450. _____. La obra de Carpentier reina en este mundo. *Granma* (La Habana) 8 oct., 1994:6.
- Jornada de la Cultura Cubana.
451. Santos Moray, Mercedes. América: su razón de ser. *Trabajadores* (La Habana) 24(52):11; 27 dic., 1993.
- En el 89 aniversario de Alejo Carpentier.
452. Santos Moray, Mercedes. Revolución en la novelística latinoamericana. *Trabajadores* (La Habana) 14 sept., 1989:10. il.
- Sobre ciclo de conferencias auspiciado por el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier en ocasión del 40º aniversario de *El reino de este mundo*.
453. Tabares, Sahily. Diez años del Centro Cultural Alejo Carpentier. *Granma* (La Habana) 10 jun., 1992:6. il.
- II. 5. Relación con otras figuras**
454. Álvarez-Tabío Albo, Emma. La Habana hablada a tres. *3ZU. Revista de Arquitectura* (Barcelona) (3):16-21; mayo, 1994.
- Por Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier y José Lezama Lima.
455. Bejel, Emilio. *El concepto de barroco en Carpentier y Lezama*. — Connecticut: Fairfield University, 19___. — 26 p.
- Ejemplar mimeografiado.
- Datos facilitados por Abel E. Prieto.
456. Bejel, Emilio. Cultura e historia en Carpentier y Lezama Lima. — En su: *Literatura de nuestra América: estudios de literatura cubana e hispanoamericana*. — [México]: Universidad Veracruzana, [1983]. — pp. 11-24.
457. Blanco Padilla, Nilda. Los atisbos cervantinos de Alejo Carpentier. *La Experiencia Literaria* (México) (4-5):[27]-39; mar., 1996.
458. _____. *Una lectura cervantina de textos carpenterianos: resumen*. — La Habana: Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1998. — 26 h.
- Tesis para optar por el grado de Doctora en Ciencias Filológicas.
459. Bueno, Salvador. Carpentier y Pushkin. *Granma* (La Habana) 20 jun., 1998:5.
460. Camacho, Jorge Luis. Los diálogos posibles. *El Caimán Barbudo* (La Habana) 23(266):5; en., 1990. il.
- Martí y Carpentier.
461. Campuzano, Luisa. Cervantes en Carpentier: una presencia constante. — En: *Los Cervantes en la isla*. — Alcalá de Henares: Imprime Gráficas Algoran, 1994. — pp. [33]-48. il.
462. Cancio Isla, Wilfredo. Muy admirado y querido don Fernando. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (6):2-[7]; [jun.], 1994.
- Cartas cruzadas entre Carpentier y Ortiz.
463. Cristóbal Pérez, Armando. Stravinsky en Carpentier. *Revista de Literatura Cubana* (La Habana) 13(24-26):[130]-136; en., 1995-jun. 1996[i.e.] 1997. (Notas)
464. Chaple, Sergio. Apuntes sobre la presencia martiana en la obra de Alejo Carpentier. *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística* (La Habana) (26):41-61; 1995. (Estudios Literarios)
- _____. La Habana: Editorial Academia, 1994. — 31 p. — (Colección Ediciones L/L)
465. Hart Dávalos, Armando. *Alejo Carpentier y el humanismo de Nuestra América*. — Caracas: Eds. Urbe, 1992. — [10] p.
- Conferencia pronunciada en el Ateneo de Caracas en la que hace referencias al pensamiento de José Martí.

- Publicada también en *Islas* (Villaclara, Cuba) (103):5-17; sept.-dic., 1992; y en *Revolución y Cultura* (La Habana) 32(2):4-8; mar.-abr., 1993.
466. Herlinghaus Jr., Hermann y Svent Plesch. Zur Wirkung des Spanienkrieges auf das Literarische Schaffen von Pablo Neruda un Alejo Carpentier. *Weimarer Beiträge* (Berlín, DDR) (1):57-75; 1987.
- _____. *Islas* (Villaclara, Cuba) (89):135-153; en.-abr., 1988.
- Título en español: "España en la pluma. Sobre el impacto de la Guerra Civil Española en la obra literaria de Pablo Neruda y Alejo Carpentier".
467. Herrera, Angela Elvira. El aporte a los estudios musicológicos de Sánchez de Fuentes, Ortiz, y Carpentier con sus crónicas y artículos. — jun. 1990. — 129 h.
- Trabajo de Diploma. Universidad de La Habana. Facultad de Artes y Letras. Tutoras: Mariana Serra García y Guadalupe Ordaz.
468. Mateo, Margarita. ¿Vale la pena mirar hacia atrás? *Revista del Libro Cubano* (La Habana) 1(1):14-21; 1996.
- Procedimientos estilísticos en la obra de Piñera, Lezama y Carpentier.
469. Pogolotti, Graziella. Cartas desde Caracas. *Juventud Rebelde* (La Habana) (451):9; 21 mar., 1999. il.
- Sobre su amistad con Marcelo Pogolotti. Presenta cartas de Carpentier inéditas. Fechas: 15 de julio de 1957, 18 de octubre de 1957 y diciembre de 1957.
470. Riccio, Alessandra. El cambio en la fijeza. (Alejo Carpentier y Monsú Desiderio). *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):97-105; 1985.
- Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.
- _____. *Imán* (La Habana) 3(3):[182]-190; 1986.
- Véase también asiento 829 del *Suplemento I*.
- Simposio Cubañá y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier. La Habana, 1984. Ponencias.
471. Rodríguez Sosa, Fernando. Martí en Carpentier. *Granma* (La Habana) 10 nov., 1995:6.
- Comenta *Apuntes sobre la presencia martiana en la obra de Alejo Carpentier*, de Sergio Chaple.
472. Vázquez Pérez, Marlene. *Martí y Carpentier: una visión de América*. — Santa Clara, Cuba : Ediciones Capiro, 1997. — 34 p. — (Colección Zarapico)
- II.6. Reseñas de libros**
473. Barrio Tosar, Adis. Leonardo Padura. *Lo real maravilloso: creación y realidad. Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística* (La Habana) (22):158-162; 1991.
474. Budig, Valerie Jean. *The Self-Reflective Historical Novel: Alejo Carpentier and Claude Simon*. — [Estados Unidos] : University of Oregon, 1989. — 561 p.
- Ph. D. diss
- Datos tomados de *Cuban Studies*, 22.
475. Bueno, Salvador. Alexis Márquez. Ocho veces Alejo Carpentier [...] *Revista de Literatura Cubana* (La Habana) 12(22-23):174-175; en.-dic., 1994.
476. Castañeda, Mireya. Ocho veces Alejo Carpentier. *Granma Internacional* (La Habana) 27(44):11; 1 nov., 1992.
- Reseña obra homónima de Alexis Márquez Rodríguez.
477. Cerezo, María del C., Patricia Rabiv de Lértora y Richard A. Young. Carpentier ante la crí-

- tica... *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 13(3):500-503; 1989.
478. Chaple, Sergio. Alejo Carpentier. **Letra y solfa. Cine.** *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística* (La Habana) (22):117-123; 1991.
- Reseña el texto compilado por Raimundo Respall Fina.
479. _____. L. Padura : Un camino de medio siglo. Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso. *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística* (La Habana) (27-28):145-148; 1996-1997.
- Comenta obra homónima de Leonardo Padura.
480. Le Clerq, Juan Antonio. Viaje al centro de Carpentier. *La Jornada* (México) (236):11-12; dic. 1993. il.
- Sobre Alejo Carpentier: *El peregrino en su patria*, de Roberto González Echevarría.
481. Menton, Seymour. Cuba's Hegemonic Novelists. *Latin American Research Review* (New México, Albuquerque) 29(1):260-266; 1994.
- Comenta, entre otras las *Obras completas: Ensayos*. (vol. 13), de Alejo Carpentier (México City : Siglo Veintiuno, 1990)
482. Rodríguez Sosa, Fernando. El sorprendente Carpentier. *Granma Resumen Semanal* (La Habana) 8 jul., 1990:8. il.
- Comenta obra publicada en España por Anthropos: Editorial del Hombre, titulada *Alejo Carpentier: Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes*, 1977.
- II.7. Otras valoraciones e informaciones**
483. Aiguesvives, Eduardo. Alejo Carpentier inédito. *Granma Resumen Semanal* (La Habana) 25(16):7; 22 abr., 1990. il.
- Sobre textos que no llegó a publicar.
484. Arias, Salvador. Alejo Carpentier escribe en 1941 sobre teatro griego en la Universidad de La Habana. *Universidad de La Habana* (236):[203]-206; sept.-dic., 1989.
- Acerca de la puesta en escena de *Antígona* de Sófocles en la Universidad de La Habana, crónica de Alejo Carpentier publicada en *Tiempo* (La Habana) 2(5):10-11; 25 mayo, 1941.
485. Baquero, Gastón. Alejo Carpentier cubano (1904). — En su: Ensayo / ed. a cargo de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart. — Salamanca : Fundación Central Hispano, 1995. — pp. 177-178.
- Escrito en 1959.
486. Bimberg, Guido. Herencia del siglo XVIII. *Clave* (La Habana) (15):3-5; oct.-dic., 1989. il.
- A la cabeza del título: Una cortesía de la Asociación de Músicos de la UNEAC en homenaje al 85 aniversario del nacimiento de Alejo Carpentier.
- Sobre Carpentier, su obra y la cultura musical de los siglos XVII y XVIII en Europa, América Latina y el Caribe.
487. Bueno, Salvador. Facetas múltiples de Alejo Carpentier. *Granma Internacional* (La Habana) 28(2):10; 10 en., 1993. il.
488. _____. Viejos recuerdos de Alejo. *Granma* (La Habana) 21 mar., 1990:3. il.
489. Campuzano, Luisa. Carpentier en Orígenes. *Unión* (La Habana) 7(18):32-39; en.-mar., 1995. (Cincuentenario de Orígenes)
490. Cancio Isla, Wilfredo. Los hallazgos de la impaciencia. *Unión* (La Habana) 4(13):68-73; 1991. il.
- Apuntes para un estudio de la evolución ideológica del joven Alejo Carpentier hasta su fuga a París en 1928.

491. Castillo Rodríguez, Luciano. Ese ignorado crítico de cine que todos conocemos. *Imán* (La Habana) 3(3):[131]-152; 1986.
- Véase también asiento 663 del *Suplemento I*.
492. Claro, Elsa. Eva la de Debrecen. *Bohemia* (La Habana) 80(32):45-46; 18 mar., 1988. il.
- Sobre traducciones del español al húngaro realizadas por Eva Toth.
493. Depestre, René. Biographie d'Alejo Carpentier. — En su: *Anthologie personnelle: poésie*. — [Paris]: Gallimard, 1993. — pp. 65-[67]. — (Actes Sud)
494. Díaz Ruiz, Ignacio. Alejo Carpentier y la conciencia hispánica. — En su: *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*. — México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. — pp. 99-107.
495. Fernández Retamar, Roberto. Política y latinoamericanismo en Alejo Carpentier. *Imán* (La Habana) 3(3):[5]-16; 1986.
- Ponencia inicial.
- Véase también asiento 831 del *Suplemento I*.
- Simposio Cubanía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier. La Habana, 1984. Ponencias.
496. Fonet, Ambrosio. *Las máscaras en el tiempo*. — La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995. — 187 p.
- Contenido de interés: III. - Carpenteriana: Hacia una estética de la construcción — Por una visión sin lagunas — Vigencia y lección de un novelista — Sobre el tiempo y la historia en la obra de Alejo Carpentier — Fuentes
497. Galeano, Eduardo. A don Alejo Carpentier. *Suplemento del Caribe* (Barranquilla, Colombia) (187i.e.186):6; 8 mayo, 1977.
- CAC
- Véase también asiento 4094 en *Bibliografía de Alejo Carpentier* (1984).
498. Gil Egui, Gisela. Pasiones en sintonía. *Folios* (Caracas) (20):4-5; mayo-jun., 1991. il.
- Sobre su trabajo radiofónico en Francia, Cuba y Venezuela.
499. González Echevarría, Roberto. González Echevarría en tres y dos. Ent. Leonardo Padura. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (6):21-25; nov.-dic., 1995.
500. Gracida Juárez, Ysabel. Alejo Carpentier. *Aleph* (México) (1):s.p.; jul., 1991.
- Introduce la figura de Alejo Carpentier en esta revista-homenaje a diez años de su muerte.
501. Hart Dávalos, Armando. El ciudadano Alejo Carpentier. *Juventud Rebelde* (La Habana) 25 dic., 1994:12. il.
- 90º aniversario de su nacimiento.
502. Horta Mesa, Aurelio. Alejo, aquel maestro de arte y de dignidad. *Adelante* (Camagüey) 26 abr., 1989:2.
- 503._____. Carpentier, entrega y trascendencia. *Bohemia* (La Habana) 81(40): 6 oct., 1989:12. il.
- “Más allá de la malintencionada crítica eurocentrista, supo elevar los más autóctonos valores ético-estéticos de nuestra América”.
- 504._____. Carpentier: teoría y novela para la posteridad. *Adelante* (Camagüey) 24 sept., 1989:2.
- 505._____. *Coordenadas carpenterianas*. — La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1990. — 55 p.—(Colección enseñanza artística)
- Acercamiento al perfil intelectual de Alejo Carpentier como pedagogo y a su literatura como materia de enseñanza.

506. _____. *Las dominantes del discurso artístico en Alejo Carpentier*. — 1992. — 299 h.
- Tesis para optar por el grado científico de Doctor en Ciencias sobre Arte.
507. Klüppelholz, Heinz. Alejo Carpentier orphische Beschwörung. = La confirmación mítica de Alejo Carpentier. *Zeitschrift für Latein-Amerika wien* (Viena) (42):17-26; 1992. (Etudes)
508. Le Riverend Brusone, Julio. Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier. *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):67-84; 1985.
- Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.
- _____. *Imán* (La Habana) 3(3):[39]-55; 1986.
- _____. En: Cairo Ballester, Ana. *Letras. Cultura en Cuba* / prefacio y compilación Ana Cairo Ballester. — Ciudad de La Habana : Editorial Pueblo y Educación, [1992]. — t. 7, pp. 151-164.
- Véase también asiento 825 del *Suplemento I*.
- Simposio Cubanía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier. La Habana, 1984. Ponencias.
509. López Moreno, Roberto. La soledad de Carpentier. *Aleph* (México) (1):34-48; jul., 1991.
- El autor parte de una frase de Carpentier: “Han terminado para el escritor cubano, los tiempos de la Soledad”, hasta referirse a la Soledad que romperá la Cuba de hoy para que Carpentier “viva plenamente la solidaridad del hombre”.
510. Mañach, Jorge. Carpentier en La Habana. *Diario de la Marina* (La Habana) 5 jun., 1959:4-A (Aguja de marcar)
511. Márquez Rodríguez, Alexis. A ochenta y cinco años del nacimiento de Alejo Carpentier. *El Nacional* (Caracas) 26 dic., 1989:C/11. il.
512. _____. Idea y fervor de América en Alejo Carpentier. *Casa de las Américas* (La Habana) 35(197):135-138; oct.-dic., 1994.
513. _____. Literatura y publicidad: Alejo Carpentier en la historia de Ars. — En: *50 años de publicidad: un aporte de Ars a la cultura comunicacional de Venezuela*. — [Caracas] : s.n., [1989]. — pp. 4-5. il.
- Es un tabloide.
- Datos tomados de una fotocopia.
514. Müller-Bergh, Klaus. Alejo Carpentier: autor y obra en su época. *La Torre* (Puerto Rico) 4(15):263-316; jul.-sept., 1990.
515. _____. Trayectoria vital e itinerario crítico de Alejo Carpentier. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos) 57(154):[181]-192; en-mar., 1991.
- Publicado también en Separata.
516. Oráa, Pedro de. Seudosoneto para Carpentier: [Poema]. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — p. 42.
517. Oramas, Ada. Carpentier personaliza la ciudad con pregones y sortilegios. (I-II) *Tribuna de La Habana. Dominical* 9 jul., 1989:[8] - 16 jul., 1989:7. il.
518. Ospina Zapata, Gustavo. Carpentier: inmensa luz que te apagaste en París. *El Colombiano* (Medellín) 14 ag., 1994:5D. il.
519. Padura, Leonardo. Las arcas secretas de Carpentier. *Juventud Rebelde* (La Habana) 14 en., 1990:4-5. il.
- _____. *Cuba Internacional* (La Habana) 30(255):56-59; mar., 1991.

- Contiene: 1. El periodismo, el cigarro y el médico chino — 2. La playa, la cocina y los amigos — 3. Los recuerdos y las frases
520. _____. Nosotro lo latino: ¿folclore o sensibilidad? *Unión* (La Habana) 4(13):45-55; 1991. il.
- A propósito de “El momento musical latinoamericano”, un hallazgo real-maravilloso en la papelería de Carpentier.
521. Palmero González, Elena. *Relatar el tiempo: resumen de las tesis en opción por el grado científico de Doctor en Ciencias Filológicas* / tutoría Dra. Aimée González Bolaños. — Santa Clara, Cuba : Universidad Central de Las Villas, Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas, Departamento de Letras, 1996. — s.p.
522. Parisot, Fabrice. París en la vida y en la obra de Alejo Carpentier. — En: Maurice, Jacques y Marie-Claire Zimmermann, comp. *París y el mundo ibérico e iberoamericano: actas del XXVIII Congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses*. — Nanterre : Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, 1998. — pp. 275-283.
523. Pogolotti, Graziella. El Caribe, iniciación y conquista. *Cuadernos de Filosofía y Letras* (México) (11):35-48; 1985.
- _____. *Imán* (La Habana) 3(3d):[56]-68; 1986.
- Véase también asiento 827 del *Suplemento I*.
- Simposio Cubanía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier. La Habana, 1984. Ponencias.
524. Puisset, Georges. *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier*. — Montpellier : Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, [1988]. — 2 t. — (Etudes Critiques)
- Datos tomados de un ejemplar que posee la Fundación Alejo Carpentier.
525. Respall Fina, Raimundo. Alejo Carpentier: el viajero. *Resonancias* (Camagüey) 2(7):96-98; jul., 1989. (Historias vividas)
- _____. *Unión* (La Habana) 2(8):52-53; oct.-dic., 1989.
526. Rey Alfonso, Francisco. Concepto carpenteriano de la danza. *Imán* (La Habana) 3(3):[122]-130; 1986.
- Fragmento del estudio “Hacia una poética carpenteriana de la danza”, introducción a la compilación de textos de este autor organizada bajo el título *Oficio de alción*. “La danza en la vida y en la obra de Alejo Carpentier” (Inédito)
527. Riquer, Martin de y José María Valverde. *Historia de la literatura universal*. — [Barcelona] : Planeta, [1986]. — v. 6, 10.
- Contenido de interés: v. 6, p. 555; v. 10, pp. 284-286, 326-328
528. Rodríguez Feo, José. Carpentier: sin cuello y corbata. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (Edición especial):15; dic., 1989. il.
- Sobre cartas que le escribiera Alejo Carpentier entre los años 1946-1955.
529. Rojas, Marta. Alejo Carpentier, de su vida en Caracas. *Granma. Resumen Semanal* (La Habana) 24(12):6; 19 mar., 1989.
530. _____. La maleta perdida de Alejo Carpentier Valmont. *Granma* (La Habana) 25 nov., 1989:4. il.
- _____. *La Época* (Santiago de Chile) 3(130):[1]-2; 7 oct., 1990. il.
- Conservada durante más de 40 años en un lugar de la campiña francesa. Ofrece un caudal biográfico inédito sobre la primera etapa de su vida personal, literaria y artística.

531. _____. Óleos de Abela de un valor patrimonial y artístico fundamental. *Granma* (La Habana) 20 en., 1990:4. il.
- A la cabeza del título: La maleta con la papelería y objetos de Carpentier. Declaraciones de Marta Arjona sobre *El Gavilán* y *Mujer con flores y vegetales*, óleos importantes de Eduardo Abela regalados por el pintor a Alejo Carpentier en 1928 o 1929.
532. _____. Revela que un joven cubano peleó con Sandino y murió en Nicaragua. *Granma* (La Habana) 16 dic., 1989:4. il.
- A la cabeza del título: La maleta con la papelería de Alejo Carpentier.
- Contiene: Los recortes de periódicos, los folletos, revistas y hasta el menú de a bordo de un barco, revelan informaciones sobre la relación de Carpentier con los intelectuales de la República Española y sobre su regreso a Cuba — Chismes de París: Pola Negri y Rodolfo Valentino — Advertencia a “Toutouche” sobre su novela afrocubana
533. Shaw, Donald L. Alejo Carpentier. La realtà e la critica. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 178-181.
534. Suardíaz, Luis. El hombre en busca de su verdadera dimensión. *Granma* (La Habana) 26 dic., 1989:4.
- Carpentier como pensador.
535. Timossi, Jorge. El último jueves de Carpentier. *Plural* (México) (230):48-55; nov., 1990.
- Últimas horas vividas por Alejo Carpentier.
536. Valdés-Cruz, Rosa E. La poesía negroide en Cuba. — En su: *La poesía negroide en América*. — [New York], [1970]. — pp. [51]-62.
- Contenido de interés: Alejo Carpentier: novela y poesía
537. Vásquez, Carmen. Jacqueline y su majestad la moda: representación de Paris como capital de la cultura de vanguardia. — En: Maurice, Jacques y Marie-Claire Zimmermann, comp. *París y el mundo ibérico e iberoamericano: actas del XXVIII Congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses*. — Nanterre : Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Americaines, Université Paris X, 1998. — pp. 269-273.
538. Vitier, Cintio. Alejo y la música terrenal. — En: Bertini, Giovanni Ma. *Polvo enamorado*. — Milano : All'inaegna del Pesce d'Oro, 1984. — pp. 216-220.
539. Yedra, Velia. Julián Orbón: *a Biographical and Critical Essay*. — Coral Gables, Florida: Research Institute for Cuban Studies Graduate School of International Studies University of Miami, [c1990]. — 93 p. il.
- Referencias: pp. 15, 31-32.
- III. Producción cinematográfica**
540. Hernández, Bernabé; dirección y guión. *La Habana de Alejo Carpentier*. Documental. 1989. 35 mm. col. 13 min.
- Equipo de realizadores: José López, Orlando de la Huerta, Luis Urra, Mirita Loes, Miguel Navarro.
- Sinopsis: Muestra lugares que sirvieron de inspiración al novelista. Incluye fragmentos de entrevista de Alejo Carpentier sobre La Habana de su infancia, y además narra aspectos de su arquitectura.
- IV. Índice onomástico**
- Abela, Eduardo; 531
- Acevedo, Federico; 9
- Acosta, Leonardo; 211, 271, 348

Aguilu de Murphy, Raquel; 272
 Aiguesvives, Eduardo; 183, 483
 Albornoz, Aurora de; 71-72
 Alcántara Almánzar, José; 285
 Alexis, Jacques Stephen; 350
 Alonso, María Rosa; 245
 Álvarez, Imeldo; 116
 Álvarez Ríos, Baldomero; 402
 Álvarez-Tabío Albo, Emma; 454
 Apolo; 208
 Arenas, Rogelio; 184
 Arias, Salvador; 13, 23, 132, 345, 407, 484
 Arjona, Marta; 531
 Armas Marcelo, J. J.; 267, 286
 Arrom, José Juan; 162
 Ascencio, Michaelle; 163
 Asenov Kanev, Venko; 349
 Ávila Zaldívar, Róger; 234
 Aznar Soler, Manuel; 305
 Babel, Isaac; 107
 Bacallao Véliz, David Lázaro; 230
 Bach, Juan Sebastián; 231, 317
 Báez-Jorge, Félix; 338
 Bahamón León, Carlos; 247
 Bahr Valcárcel, Aida; 244
 Bailby, Edouard; 78
 Baquero, Gastón; 485
 Barrio Tosar, Adis; 473
 Bejel, Emilio; 455-456
 Benedetti, Mario; 287
 Benítez Rojo, Antonio; 231
 Bermúdez, Manuel; 248
 Bertini, Giovanni Ma.; 171, 174, 251, 268,
 300, 306, 309, 317, 325, 335, 342, 391,
 401, 432, 516, 533, 538
 Bidó, Cándido; 9
 Bimberg, Guido; 486
 Blanco Padilla, Nilda; 457-458
 Bó, Carlo; 52
 Boadas, Aura Marina; 350
 Body, Steven; 235
 Boland, Roy; 306
 Bonaparte, Paulina; 192
 Borges, Jorge Luis; 381
 Botond, Anneliese; 35
 Bourget, Paul; 90
 Bravo, José Antonio; 185
 Bravo, Víctor; 288, 318, 373
 Brower, Leo; 430
 Budig, Valerie Jean; 474
 Bueno, Salvador; 212, 424, 459, 475, 487-
 488
 Burgos, Fernando; 273
 Bustillo, Carmen; 213, 351

Caballero Wangüemert, María; 319
 Cabrera Infante, Guillermo; 454, 494
 Cairo Ballester, Ana; 138-142, 162, 212, 275, 290, 312, 314, 340, 361, 374, 397, 508
 Calviño Iglesias, Julio; 289
 Camacho, Jorge Luis; 460
 Campra, Rosalba; 53, 268
 Campuzano, Luisa; 290, 461, 489
 Cancio Isla, Wilfredo; 133, 249, 403, 462, 490
 Canelas Rubim, Antonio Albino *véase* Rubim, Albino
 Canito, Enrique; 401
 Cano, José Luis; 401
 Cánovas Pérez, Alejandro; 17, 32, 177
 Capote, Zaida; 320
 Cárdenas, Claudia; 274
 Carlson, Janina; 59
 Carrera, Margarita; 352
 Cassies, Jean; 263
 Castañeda, Mireya; 236, 425-428, 431, 476
 Castellanos, Orlando; 75, 443
 Castellanos León, Israel; 404
 Castillo Rodríguez, Luciano; 375, 491
Cátedra Carpentier, Galicia; 425
 Celorio, Gonzalo; 186, 353
Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier; 434, 445, 452-453
 Cerezo, María de C.; 291, 477
 Cervantes Hernández, Carlos; 376
 Cervantes Saavedra, Miguel de; 322, 461
 Céspedes, Alba de; 263
 Claro, Elsa; 492
 Claudel, Paul; 328
 Colón, Cristóbal; 219, 319, 323-324, 330, 333-334, 336, 358
 Collard, P.; 307
 Conde Pérez, Edelmy; 321
 Conte, Rafael; 354
 Corona, Elvio; 116
 Cortés, Hernán; 338
 Craig, Herbert E.; 250
 Cristóbal Pérez, Armando; 22, 237-239, 463
 Cristófani Barreto, Teresa; 164
 Cruz, Artemio; 329
 Cuervo García, Norka; 177
 Chao, Ramón; 111
 Chaple, Sergio; 377, 464, 471, 478-479
 Chávez, Armando; 405
 Chevigny, Bell Gale; 232
 Chiampi Cortez, Irlemar; 187
 Daleastagnò, Regina; 165
 Dang Anh Dào; 67
 Dang Thi Hanh; 67
 Dazzi, Maria Vasta; 52

De Maeseneer, Rita; 307

Depestre, René; 116, 493

Desiderio, Monsú; 470

Desnos, Robert; 40

Destom, Catherine; 265

Díaz Acosta, América; 25-26, 406

Díaz del Castillo, Bernal; 69, 108

Díaz-Rozzotto, Jaime; 419

Díaz Ruiz, Ignacio; 494

Dill, Hans-Otto; 368-369

Dina Rivas, Olga Mari; 308

Durand, René L. F.; 41-42, 45

Ekstrom, Margaret V.; 383

Ellis, Reith; 431

Engelbert, Manfred; 309

Enríquez, Carlos; 139, 141

Espina Prieto, Rodrigo; 275

Esteban, Lilia; 434, 442

Estévez, Rolando; 18

Fabelo, Roberto; 22

Fama, Antonio; 188, 378

Faris, Wendy B.; 214

Farrar-Straus-Giroux; 448

Fernández de Castro, Jorge; 135

Fernández Martínez, Mirta M.; 292

Fernández Prieto, Pilar; 240, 266

Fernández Retamar, Roberto; 251, 439, 495

Ferrer, Mario; 11

Fetrinelli, Gian Giacomo; 3, 14-15

Flores, Ángel; 226

Fohr, Serge; 438

Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura; 17, 23

Fornet, Ambrosio; 496

Fuentes, Carlos; 215

Fundación Alejo Carpentier; 433

Galeano, Eduardo; 497

Gallego Morell, Antonio; 432

Garavito, Julian; 265

García, Andrés; 430

García Albela, Pedro; 252, 433

García Carranza, Araceli; 7, 153, 155-159

García Cortiñas, Ofelia; 256

García Viscay, Esther; 154

García Yero, Olga; 246, 379

Garciaporrúa, Jorge; 166

Garriga, Silvana; 20, 344

Garscha, Karsten; 415, 421

Giffuni, Cathe; 160

Gil Egui, Gisela; 498

Giró, Radamés; 20, 344

Gonçalves, Daniel; 60

González, Aníbal; 322

González, Hilario; 216

González, Manolo T.; 9

González, Reynaldo; 407

González Acosta, Alejandro; 217

González Bolaños, Aimée; 167, 276, 321, 521

González Echevarría, Roberto; 4, 253, 270, 293, 323-324, 380-382, 480, 499, 509

González López, Waldo; 277

González Pérez, Aníbal; 380

Gracida Juárez, Ysabel; 500

Guadarrama González, Pablo; 363

Guerra, Ramiro; 430

Guevara, Alfredo; 434

Guevara, Ernesto Che; 150

Gutiérrez Escudero, Antonio; 319

Hart Dávalos, Armando; 364, 465, 501

Hearst, William Randolph; 132

Heine, Heinrich; 95

Herlinghaus Jr., Hermann; 466

Hernández, Bernabé; 540

Hernández de López, Ana María; 189

Hernández Figuerola, Digna Esther; 154

Hernández Guerrero, Dolores; 190

Hernández Otero, Ricardo L.; 408

Herrera, Ángela Elvira; 467

Heydenreich, Titus; 416, 421

Hillman, Richards; 383

Hodousek, Eduard; 38

Horta Mesa, Aurelio A.; 269, 365-367, 502-506

Hoz, Pedro de la; 436

Huerta, Orlando de la; 540

Huidobro, Vincent; 40

Huizinga; 291

Inclledon, John; 218

Ionescu, Andrei; 64

Jackson, Richard; 370

Jirkú, Boris; 39

Josef, Bella; 168

Joset, Jacques; 325

Juan, Adelaida de; 409

Kalicki, Rajmund; 57

Kevane, Bridget; 219

Klüppelholz, Heinz; 507

Krausz, Luis S.; 169

Kuteischikova, Vera; 371, 384, 392

Labarre, François; 294

Lam, Rafael; 147

Lam, Wifredo; 2, 4, 14-15, 31, 105

Landa, Mariela; 422

Laviana Cuetos, María Luisa; 319

Léa Celine, Ibara; 170

Leante, César; 191

Le Clec'h, Guy; 109

Le Clercq, Juan Antonio; 480
 Lenzi, María Beatriz; 171
 León del Río, Yohanka; 310
 Le Riverend Brusone, Julio; 508
 Levi-Strauss, Claudes; 220
 Lezama Lima, José; 109, 145, 259, 359, 454-456, 468
 Licea Jiménez, Tania Teresa; 210, 385
 Lihory, Soledad Margarita; 79
 López, José; 540
 López-Baralt, Mercedes; 220
 López Coll, Lucía; 437
 López Lazo, José; 221
 López Lemus, Virgilio; 410
 López Moreno, Roberto; 509
 López Sacha, Francisco; 278
 Lores, Mirita; 542
 Losada García, Marcia; 208
 Loti, Pierre [seud.]; 99
 Lourié, Arthur; 40
 Luis, William; 182
 Llarena, Alicia; 192
 Mac Adam, Alfred; 48
 Machado Ordetx, Luis; 411
 Maffel, Marcos; 172
 Maldonado-Denis, Manuel; 372
 Malinche o Malinal; 338
 Mañach, Jorge; 510
 Marcelo Pérez, Carmen; 254-255
 Marco Polo; 89
 Marquet, Antonio; 279
 Márquez Rodríguez, Alexis; 193, 347-348, 355, 386-388, 475-476, 511-513
 Marrero Fente, Raúl; 304
 Marrero Fernández, Marilys; 180
 Martí, José; 148, 447, 460, 465, 471-472
 Martin, Claire Emilie; 389
 Martinetto, Vittoria; 55
 Martínez, Julio A.; 161
 Martínez Echazabal, Lourdes; 256
 Martínez Sánchez, Amelia Nora; 395
 Mateo Palmer, Margarita; 173, 326, 468
 Matibag, Eugenio D.; 295
 Matilla, Julio; 430
 Maurice, Jacques; 524, 539
 M' Bouyou-M' Vouo, Albert-Samuel; 257
 Medina Martínez, Richard; 230
 Melis, Antonio; 174
 Méndez, Roberto; 207
 Méndez Soto, Ernesto; 258
 Mendoza, Jorge Enrique; 412
 Menezes, Carlos; 175
 Menton, Seymour; 390, 481
 Merino Acosta, Luz; 240, 266

Mesa Falcón, Yoel; 280
 Miampika, Landry Wilfrid; 194
 Mijares, Malena; 327
 Miranda Cancela, Elina; 33
 Moctezuma; 111
 Moliere, Jean Baptiste Poquelin; 33
 Morales de Font, Hannia; 195
 Morales Faedo, Mayuli; 311
 Morino, Angelo; 52, 54-56
 Morriña Rodríguez, Oscar; 209
 Müller-Bergh, Klaus; 328, 356, 514-515
 Muñóz de Quevedo, María; 100
 Naranjo, Reinaldo; 112
 Navarro, Miguel; 542
 Negri, Pola; 534
 Neruda, Pablo; 129, 466
 Nguyễn Trung Dúe; 68, 448
 Nieves Rivera, Dolores; 312
 Nova Atahualpa, Arci; 3, 14-15
 Nova Liguria, Arci; 3, 14-15
 Olivera, Miguel; 391
 Onís, Harriet de; 50
 Oraá, Pedro de; 516
 Oramas, Ada; 118, 123, 413, 440, 517
 Orbón, Julián; 539
 Ordaz, Guadalupe; 467
Orden Libertador; 439
 Orozco Sierra, Guillermo; 181, 296, 339
 Ortega, Julio; 259
 Ortega Carmona, Alfonso; 485
 Ortega y Gasset, José; 381
 Ortiz, Fernando; 146, 462, 467
 Ortiz, María Salvadora; 297-298
 Ospina Zapata, Gustavo; 518
 Ospovat, Lev; 66, 313, 384, 392
 Otero, Lisandro; 222
 Pacheco, Gilda; 329
 Padura Fuentes, Leonardo; 178, 196-197, 223, 357-358, 393, 417-418, 473, 479, 499, 519-520
 Pageaux, Daniel-Henri; 419
 Palmero González, Elena; 233, 523
 Papastamatiu, Basilia; 116, 441
 Parisot, Fabrice; 522
 Pavón, Luis; 198
 Peláez, Rosa Elvira; 116
 Pelegrín, Benito; 281
 Peña, María Eugenia de la; 260, 299
 Peña Bravet, María E. de la; 330
 Pereliguin, Nikolai; 363
 Pérez Alencart, Alfredo; 485
 Pérez Firmat, Gustavo; 214
 Pérez Olivares, José; 8, 63

Pérez Sarduy, Pedro; 116

Pérez Villacampa, Gilberto; 310

Phaf, Ineke; 261

Picón Salas, Mariano; 199

Piglia; 165

Piñeiro Fernández, Ahmed; 314

Piñera, Virgilio; 468

Platschek, Hans; 34

Plesch, Svent; 466

Pogolotti, Graziella; 173, 326, 394, 469, 523

Pogolotti, Marcelo; 142, 469

Pollo, Roxana; 262-263, 442

Pontes, Mario; 63

Porcile, François; 444-445

Porrúa Turanzas, José; 381

Portuondo, José Antonio; 396

Posseltová-Ledererová, Hana; 39

Potelet, Jeanine; 179, 421

Premio Especial Alejo Carpentier; 428

Premio Manuel Cofiño; 205

Premio Miguel de Cervantes y Saavedra; 432, 482

Premio Nacional Letra y Solfa; 264

Premio Razón de Ser; 426, 428

Prieto, Abel E.; 455

Prometeo; 228

Proust, Marcel; 128

Puccini, Darío; 224

Puisset, Georges; 524

Pushkin, Alexander Sergueievich; 459

Quevedo y Villegas, Francisco de, 92

Quiroga, Horacio; 165

Rabelais, François; 96

Rabiv de Lértora, Patricia; 477

Ravel, Mauricio; 84

Rejón, Patricia; 10

Redonet Cook, Salvador; 76, 200, 221, 308, 395-396

Resik Aguirre, Magda; 201

Respall Fina, Raimundo; 5, 11, 19, 27, 315, 346, 478, 525

Restrepo Toro, Hernando; 331

Reuelta, Raquel; 277

Rey Alfonso, Francisco; 526

Ribé, Enriqueta; 300

Ribemont Dessaignes, Georges; 40

Riccio, Alessandra; 470

Riquer, Martin de; 527

Rivas Corrales, Jorge Luis; 264

Rivera, Diego; 126

Roa Bastos, Augusto; 287

Robespierre, Maximilien Marie Isidore de; 248

Rodríguez, Ileana; 332

Rodríguez, José Miguel; 430

Rodríguez, Luis Enrique; 209

Rodríguez Coronel, Rogelio; 194, 397-398

Rodríguez Cuza, Victoria Amparo; 340

Rodríguez de Armas, José Luis; 316

Rodríguez Feo, José; 125, 530

Rodríguez Luis, Julio; 71-72

Rodríguez Monegal, Emir; 202, 225

Rodríguez Puértolas, Julio; 1, 30

Rodríguez Sosa, Fernando; 18, 159, 341, 346, 414, 443-444, 471, 482

Rodríguez Suárez, Luis E.; 385

Rogmann, H.; 421

Rojas, Marta; 282, 445-450, 529-532

Rojas Mix, Miguel; 359

Roldán, Amadeo; 430

Rousseau, Jean Jacques; 248

Roza, María Elena de la; 85

Rubim, Albino; 333

Rubinstein, Arturo; 81

Ruiz Baños, Sagrario; 317

Ruiz Lidid, Lisette; 301

Ryan, Helen L.; 302

Sábato, Ernesto; 419

Sabourín Fornaris, Jesús; 334

Sánchez, Ileana; 379

Sánchez, Zilia; 430

Sánchez de Fuentes, Eduardo; 467

Sánchez Ferrer, Roberto; 166

Sandino, Augusto César; 532

Sanjuán Nortes, Pedro; 83

Santos, Lidia; 176

Santos Moray, Mercedes; 203, 451-452

Sarabia, Nydia; 360

Seelemann, Arthur H.; 46

Segre, Roberto; 361

Serra García, Mariana; 170, 467

Seta, Alejandro; 362

Shaw, Donald L.; 535

Silva, Rosa María Da; 283

Silva Cáceres, Raúl; 226

Simon, Claude; 474

Simposio Cuba y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier (La Habana, 1984); 232, 328, 349, 412, 420, 470, 495, 508, 523

Singerman, Berta; 80, 101

Skirius, John; 73

Smorkaloff, Pamela María; 51

Sociedad Francesa de Producciones; 263

Sócrates; 253

Sófocles; 119, 484

Solá, Humberto; 249, 262-263, 265

Soler, Marti; 117

Stiehl, Hermann; 36

Stravinsky, Igor; 86, 463

Sturrock, John; 49
 Suardíaz, Luis; 335, 534
 Suárez León, Carmen; 8
 Suárez y Romero, Anselmo; 447
 Suzzarini Balva, Manuel; 227
 Tabares, Sahily; 453
 Teja, Ada María; 228, 241-242
 Timossi, Jorge; 336, 537
 Tittler, Jonathan; 161
 Torres-Rosado, Santos; 399
 Toth, Eva; 337, 492
 Ulises; 228
 Ungaretti, José; 40
 Urquiza González, José; 359
 Urra, Luis; 540
 Valdés-Cruz, Rosa E.; 536
 Valentino, Rodolfo; 532
 Valverde, José María; 527
 Vallejo, César; 112
 Varèse, Edgar; 40, 104
 Vargas, Germán; 343
 Vargas Bosch, Alberto; 229
 Vargas Jiménez, Roberto; 303
 Vásquez, Carmen; 204, 243, 342, 420, 447, 537
 Vásquez Zawadski, Carlos; 205
 Vázquez Pérez, Marlene; 472
 Velayos Zurdo, Oscar; 400
 Velazco, Salvador; 206
 Verna, Linda; 56
 Vientós, Nilita; 401
 Vilas, Xose Neira; 62
 Vitier, Cintio; 66, 284, 538
 Vizoso, Xose; 62
 Voltaire, Francisco María Arouet; 91
 Wehr, Elke; 37
 Wentzlaff-Eggbert, Harold; 179, 421
 Wilde, Oscar; 88
 Wojciechowska, Kalina; 57-58
 Yazbek, Mustafa; 61, 164
 Yedra, Velia; 539
 Young, Richard A.; 477
 Zavala, Iris; 401
 Zimmermann, Marie-Claire; 522, 537
 Zuffoli, Eugenia; 82
 Zuluaga, Conrado; 74

DEL PATIO...



*De la serie La anunciación, 2000
acrílico / tela, 193x236 cm*

AGUSTÍN BEJARANO, Camagüey, 12 de diciembre de 1964.
Graduado del Instituto Superior de Arte en 1989. La Habana, Cuba.

Premios

- 1998. Primer premio, Salón de premiado. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana Cuba.
- 1997. Gran premio Salón de Grabado. Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, Cuba.
- 1995. Premio IX bial de Grabado Latinoamericano y Caribeño. San Juan, Puerto Rico.
Ha realizado más de 30 exposiciones personales y ha expuesto su obra en galerías, ferias, ferias de arte y bienales, en diferentes partes del mundo como España, Zuisa, Japón, Estados Unidos, México, etc.