

ALEJO CARPENTIER, LECTOR

Por Rita Gnutzmann.

La idea de Mallarmé de que “plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées... La différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés ou lettrés” (1).

es repetida y ampliada por André Malraux al constatar que la obra de arte no es el resultado de la visión del artista, sino que es creada a base de otras obras. Afirmación que no sólo se refiere al texto literario, sino a cualquier obra de creación. Pensamos en el famoso ejemplo de “Las Meninas” de Velázquez, recreadas por Picasso, El Equipo Crónica (“La Menace”) y Fernando Botero (“Según Velázquez”) o en la “Olympia” de Manet en sus versiones de Paul Wunderlich, Mel Ramos o en su recreación feminista de Christina Rubalcava, sin mencionar motivos musicales y sus variaciones, la arquitectura neoclásica etc.

La crítica semiológica desde Bakhtín se ha interesado por estas interrelaciones de los textos, la “intertextualidad”. Esta se puede dar en forma de referencias, reminiscencias, imitación, cita, paralelismo o, por el contrario, como parodia etc.

Las obras literarias anteriores se presentan como “inacabadas” —una de las condiciones para la “intertextualidad” según Bakhtín—, y son utilizadas por el autor posterior para crear un nuevo texto propio. Son tan conocidos los ejemplos de *The Waste Land*, de *Ulysses* y *Finnegans Wake* o *Juan sin tierra* o las variaciones sobre un mismo tema como el de Orfeo, Ifigenia, Doktor Faustus o Don Juan y la parodia de la novela caballerescas en el *Don Quijote* que no hará falta comentarlos.

De las 270 páginas de *Histoire extraordinaire* (alusión a los cuentos de Edgar Allan Poe) de Michel Butor la mitad son citas tomadas de Baudelaire (2). En el estudio sobre *La Tentation de Saint Antoine* Michel Foucault dice sobre esta obra de Flaubert:

“C'est une oeuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir... Elle relève d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit: livre où se joue la fiction des livres.” (3).

Esta y la afirmación de Julia Kristeva de que la novela es un libro de libros, una *suma* de libros (4), es válida sobre todo para la novela más ambiciosa de Carpentier, *La consagración de la primavera*. Si bien, como es sabi-

do, la mayor parte de los títulos de sus otras novelas hacen referencia a conocidas obras de la literatura universal, aunque sin respetar el original, sino transformándolo en el sentido que le interesa. En el caso de *Los pasos perdidos*, aun manteniendo el título de Breton, lo aplica al tema de “les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus” según Proust (5), cuya influencia en esta novela de Carpentier es patente.

Dada su abundancia de textos anteriores utilizados, me limitaré al estudio de la cita, que constituye sólo una de las formas, la más básica, de la intertextualidad.

Desde un principio una de las constantes de la obra de Carpentier es la cita; a menudo sus personajes ficticios suelen expresar sus sentimientos o apoyar sus argumentos con citas, la mayoría de ellas literarias. Abriendo cualquier texto al azar, el lector topa con referencias a otros textos, a menudo en función de epígrafe, y generalmente señalado como tal por la cursiva, o por la disposición tipográfica en forma de versos. Recuerda el narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* con persistencia la letrilla de Santa Rosa de Lima, recuerdo tierno-amargo del idioma de su infancia: “¡Ay de mí! A mi querido / ¿quién le suspende?”; o la oda de Schiller, “Freude, schöner Götterfunken”, texto aborrecido, pero que más tarde cobrará importancia de “memoria involuntaria”, es decir, que hace resurgir la imagen del padre a través de la música de Beethoven, oída en la radio. Más tarde utiliza textos de la *Odisea* y de Shelley. El Primer Magistrado de la novela *Recurso del método*, después de su caída, invoca a Dios con palabras de los *Salmos* (69 y 71); “Sácame del lodazal... No me rechaces cuando llego a la vejez”. Muestra su erudición y picardía precisamente a través de las citas y sus variaciones-caricaturizaciones: “Soy, *existo*, esto es cierto... Veo, luego soy”.

También la última obra, publicada hasta ahora, *El arpa y la sombra*, confirma lo dicho. Se recuerda una romanza francesa del Padre Martini, un verso de Dante, se citan villancicos, se desafía al autor del *Enchiridion* (Ethicum) etc.

Así pues, no extraña que la novela *La consagración de la primavera* (6) casi desborde de citas. En ella el autor ha introducido la vastedad de su erudición e intenta abarcar la totalidad de la cultura occidental.

1. LA CITA COMO EXPRESION DEL SENTIMIENTO DEL PERSONAJE

La primera cita de la novela, que salta a la vista por su tipografía, son los cinco primeros versos del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz:

“¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti, clamando, y eras ido.” (p. 13)

Su recuerdo está provocado por el viaje de la protagonista Vera, de noche, por los Pirineos para acercarse a su amante herido, quien la inició en las lecturas de San Juan. Son la geografía, la “Alta Presencia de Montañas” y el despertar de la luz tras una noche en tinieblas los que evocan aquel “libro de

pasta obscura”, “color de noche”, es decir, la edición del mismo *Cántico* y su contenido. Aunque no se citen los versos, la descripción del ambiente los implica:

“Mi amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos...
La noche sosegada
En par de los levantes del aurora,
La música callada,
La soledad sonora...” (Canciones 14, 15).

En realidad la cita no se limita a una sola función, sino que en su posición al comienzo de la novela sirve de exposición: introduce dos personajes importantes: Vera, la protagonista femenina y su amante Jean-Claude. Introduce el tema de forma poética, sin precisar nada en este instante, y sólo mucho más tarde, con los recuerdos de ella, el lector se enterará cabalmente de esta relación (500s). El amor, y la inquietud expresados de esta forma por la protagonista se encuentran así elevados por encima de una relación banal de un hombre que abandonó a una mujer. El contenido del texto citado, el amor místico del alma expresado por San Juan, y la forma lírica, influyen en el contexto, enriqueciéndolo. El autor da aún más elevación a aquellos sentimientos al repetir los versos de San Juan en los recuerdos de Vera, cuando ésta evoca el momento del abandono y su dolor (507). Subraya además el valor de estos versos, al compararlos, con otros, de *Mariana Pineda* de García Lorca, más retóricos (7), y al poner en boca del personaje ficticio el elogio de una poética de “esencial desnudez” (24).

En dos ocasiones más la protagonista expresará su estado anímico a través de un verso místico, también de San Juan, de las *Glosas a lo divino*: “Vivo, sin vivir en mí”. Utiliza la cita algo indiscriminadamente para acusar a los “indiferentes, los Oblomov”, entre los que se incluye ella misma (171). Sólo diez páginas más tarde el mismo verso sirve para subrayar el esfuerzo por olvidarse de su ansiedad por el amante que lucha en el frente, y el lector recordará los versos siguientes del original:

“... y de tal manera espero,
Que muero porque no muero”.

La cita de San Juan enlaza directamente con la siguiente, el poema de Valéry, *Le cimetière marin*. Dejando atrás los montes se abre el mar delante de Vera —el mar, opuesto a la montaña. El texto más citado en la novela es precisamente, “La mer, la mer, toujours recommencée” (13, 15, 17, 125, 171, 436 y el recuerdo con la foto de Sète en el hotel de París, 172). (8) Estos versos igual que los de San Juan expresan las preocupaciones íntimas de Vera: “¿Amor, acaso; odio a mí misma?/ Tan próxima siento su mordedura secreta/Que todos los nombres se ajustan a su realidad”. Llama la atención que no se cite el texto original, ya que más tarde vuelve al francés: “Le vent se lève! ...Il faut tenter de vivre” (15). A lo largo de la novela el mar simboliza el sosiego, la luz y se opone, subrayándolo por contraste, al estado contrario, bien sea en el nivel histórico (Guerra Civil de España, dictadura y Revolución castrista en Cuba) bien sea en el personal: la preocupación de Vera

por el amante herido o más tarde el doble choque al ver a sus bailarines asesinados bestialmente y al enterarse de la infidelidad de su marido. El mar por su vastedad y quietud debe servir de calmante para las “humanas contingencias” (125,446).

En todo caso es siempre la mujer la que evoca el mar, también en el verso de Baudelaire, “Homme libre, toujours tu chériras la mer” (423). El contexto algo banal —Vera con resaca decide hacer barras para quitarse la modorra y tomar algo en un bar frente al mar— se enriquece para el lector que recuerda el original, *L’homme et la mer*:

“La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer”.

Verdad es que teniendo en cuenta quién es la que cita, Vera, se siente cierta reserva para atribuirle esta calificación de “gouffre” baudelairiano, re-teniendo probablemente sólo la idea del mar como vastedad. Sin embargo, en el contexto de la novela, con la desaparición de la judía Ada bajo los nazis, los enfrentamientos en la Guerra Civil española etc. enlaza perfectamente. Hasta cierto punto se puede decir que funcionará como augurio para la escena siguiente: la matanza de los bailarines de Vera (9).

2. LA CITA PARODICA

“Dios ha muerto” y la “cripta octogonal” del baño “con su bidet cubierto con una funda” (534) —la yuxtaposición de dos elementos tan discrepantes da por resultado una caricatura de la sentencia filosófica. Desde la publicación de la novela *Juan sin tierra* (1975) de Juan Goytisolo será difícil no recordar su parodia de los dioses-blancos encima de su trono-water y la ironía contra la Virgen (la Condesa era “virgen” desde la muerte de su marido, hecho que se recuerda en esta misma escena del Dios-Condesa y su bidet) así como el padre-Dios en su hamaca.

En la discusión entre Enrique y Vera sobre el discípulo-bailarín Calixto que lee “*ciertos autores*” (clara referencia a Marx y Engels), ella replica con una declamación de versos falseados de Shakespeare: “Hay más cosas en esta zapatilla, Horacio, que todas las que caben en los sueños de vuestras filosofías” (331). El contexto, la discusión, política para Enrique, y la evasión de Vera en su mundo del ballet constituyen una mofa del original:

“There are more things in heaven and earth,/Horatio,/ Than are dreamt of
in your philosophy” (*Hamlet*, I,esc.5, v. 166s.).

El cielo y la tierra se ven suplantados por una zapatilla (de la Pávlova), expuesta en una vitrina como en un altar.

La cita que el autor repite y parodia a lo largo de sus obras, compendio del espíritu cartesiano, es el “cogito, ergo sum” (223, cf. 95). Aquí aparece en boca del director del *Diario de la Marina*, erudito a base de un “excelente Diccionario de citas”.

El lenguaje denuncia y caricaturiza a este personaje y sus ideas, p.e.,

el paralelismo de las frases: “El mucho pensar restaba energías... El demasiado filosofar aminoraba las virtudes”, la aliteración: (la inteligencia que) “debilitaba, desvirilizaba” y la sentencia en forma de refrán: “Quien harto reflexionaba, hartamente vulnerable era”. Otro tanto ocurre en la misma escena con el título de dos poemas de Verlaine, *Nevermore* (a su vez tomado del estribillo del poema *The Raven* de Edgar Allan Poe). Resulta cómica la alusión en boca de la tía-Condesa, que de esta forma, añora los tiempos pasados en los que se compraba en Antoine, Cartier, Cocó Chanel...

Un auténtico fuego artificial de ironía y parodia resulta de las citas del publicitario José-Antonio, que son simples corrupciones de textos conocidos, consagrados: “Jalea jacta est” atribuida a un repostero, “Box populi, box dei” a un cronista deportivo, o “tempora, o mores”, es decir, el tiempo de los moros, de sus propios antepasados; y sus ‘confusiones’ literarias, musicales e históricas: “el Sordo de Lepanto, el Manco de Bonn, la Dama de Wakefield, el Vicario de las Camelias, el áspid de Procusto...” (334). (10)

3. LA CITA, COMENTARIO DE LA ACTUALIDAD

Una de las razones de la sobrevivencia de obras clásicas es su “actualización”, bien sea que en una época de represión presenten la única forma posible de crítica indirecta de la situación actual, bien sea porque algún autor posterior sienta la necesidad de adaptarlas a los nuevos tiempos, enfocarlas desde otro punto de vista, desmitificarlas, etc. Carpentier se aprovecha de este material literario disponible, al integrar citas y referencias, en primer lugar de obras teatrales. *Los siete contra Tebas* de Esquilo, ensayado en un patio de la Universidad de La Habana, enlaza el nuevo con el viejo mundo que los protagonistas Vera y Enrique acaban de abandonar. Se abre la escena con una indicación indirecta del tiempo (11), la invasión de París por los alemanes. Las declamaciones del coro griego presentan en la mente de Enrique la lamentación del pueblo francés bajo los nazis:

“Oh cuánto terror sentí al escuchar el estruendo, el horrísono fragor de los carros, cuando chirriaban los ejes de sus ruedas...” (244s.)

En estos momentos Carpentier se vale de las connotaciones del texto antiguo —el entorno trágico— y del lenguaje elevado, para dar importancia al nuevo contexto. Se hace patente este interés al sincronizar dos tiempos y servirse acto seguido de otro texto clásico, *Ifigenia* de Goethe, para la expresión no ya de la actualidad política, sino de la relación entre los protagonistas. Vera se identifica con la petición de Ifigenia:

“Ante ti está la fugitiva que en esta ribera no pide más de lo que le has dado: amparo y sosiego”,

y Arkas-Enrique responde:

“No será más bien tu patria, la que se te ha vuelto una tierra extraña?” (245).

Resume los temores de Vera al verse trasladada a Cuba, país desconocido para ella, después de una doble fuga, de la Revolución Rusa en 1917 la primera, y la más reciente de Francia. Otra vez se observa que al autor evidentemente no le interesa el conjunto de la obra —la *Ifigenia* de Goethe vence la resistencia de Thoas y consigue su libertad y la vuelta a su patria, mientras que Vera termina haciendo de Cuba su nueva patria—, sino sólo el sema “la apátrida”.

La representación de la obra *Mariana Pineda* desempeña la misma función de comentario en ambos niveles: el político-actual y el personal (de Vera). La lucha entre los absolutistas y liberales y la dura represión de los últimos en la segunda década del siglo pasado, descritos en el texto de García Lorca, se presentan en un momento de luchas entre los republicanos y franquistas en 1937. Vera huye con pánico de un ataque aéreo de los franquistas buscando refugio en el teatro. Las ideas liberales de la obra dramática expresan el mismo ideal por el que luchan los hombres de la novela en la que están insertas las palabras: “¡Yo soy la Libertad herida por los hombres...” (22ss.). (12) Pero las citas de la obra de García Lorca no se limitan a la interpretación de la situación política, sino que sirven de ilustración del carácter de Vera. Algunos versos son directamente aplicable al pánico que Vera siente ante el peligro de morir:

“Pedro... o ven montado en el día... Que ya vienen para quitarme la vida!...
¡Ay, qué fragatita, /real corsaria! ¿Dónde está tu valentía?”.

Si estas palabras presentan un comentario casi irónico de su actual pavor, el carácter de la heroína granadina y su muerte por una causa política constituyen una clara antítesis del carácter apolítico de Vera, que vive separada de la realidad cotidiana (separación simbolizada por la luz de las candilejas que aislan su mundo, el escenario, del público). Si Mariana puede exclamar con orgullo: “Yo soy la Libertad por la cual me dejaste”, Vera por el contrario, no comprende el ideal de su amante (o más tarde de su marido Enrique) y no acepta que pueda abandonarla por una “causa”. (13)

Ahora bien, si evaluamos la situación en la que se integran estos textos en su nuevo contexto, así como su motivación y relación con los personajes novelescos, tenemos que decir que resulta algo artificial la inopinada referencia a los ensayos de la obra de Esquilo en un patio de la Universidad de La Habana. (14) En cambio para el texto de García Lorca el autor crea una situación dramática, Vera huyendo de los franquistas, de forma que los dos textos enlazan perfectamente sin que la cita resulte un cuerpo extraño.

4. LA CITA COMO ARGUMENTO DE AUTORIDAD

Un procedimiento empleado en cualquier discusión cotidiana es la cita en apoyo de la propia argumentación, un recurso que por lo tanto se introduce de forma natural en la narración. Carpentier en esta novela crea varias situaciones en las que los dialogantes confirman sus ideas citando alguna autoridad.

Jean-Claude, el intelectual hispanista, al que Vera suele citar en sus refe-

rencias a autores, defiende su posición con las palabras de Spinoza sobre “el alma”. Pero más interesante que la misma cita es el entorno que desemboca en ella. Vera ha levantado el tema de la muerte en la guerra; y mientras que los soldados Enrique y Jean-Claude niegan que la primera tenga importancia el momento de luchar, Vera se defiende con que “la guerra del 14 inspiró profundas meditaciones sobre la muerte”. Pero Jean-Claude ridiculiza este tipo de literatura y los escritores que

“escribirán novelas donde más de un soldado filósofo meditará una noche (fondo de estrellas: impasible decorado) en el lodo de una trinchera (légame primero: símbolo), sobre el destino del hombre (‘y no saber a dónde vamos ni de dónde venimos’, *of course*), el más acá y el más allá (auto sacramental), el sentido de la guerra, el horror de la guerra, el poder energético...” (134s.).

Se trata en este momento de la discusión del propio proceso escritural, la “mise en abyme”: la lúcida oposición a este tipo de “literatura de retaguardia”. Y es precisamente para quitarle el tono metafísico que adoptaba Vera que contesta Jean-Claude con la cita de Spinoza:

“El alma no tiene imaginación y sólo puede acordarse de cosas pasadas en tanto le dura el cuerpo que la aloja” (135).

En esta desmitificación entra además la cita de Rubén Darío, incluida en la crítica de Jean-Claude: “y no saber a dónde vamos ni de dónde venimos” (el final de “Lo fatal” de *Cantos de vida y esperanza*), ironizada con el comentario “*of course*”. Además ya en el poema de Darío es cita de una conversación de Goethe con Eckermann (1829): “el hombre es una criatura confundida: *no sabe de dónde viene, ni adónde va.*”

Según el tema discutido se encuentran citas sobre la pintura, arquitectura, literatura, política y economía. José Antonio, de joven, especialista en arte, refuerza su objeción al arte figurativo, “de asunto, anécdota” con el *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci (54). Jean-Claude se vale de palabras de *La Cartuja de Parma* para afirmar que el soldado actúa sin consciencia en una batalla (138). Durante su estancia en Nueva York Enrique recuerda los primeros versos del poema “La aurora de Nueva York tiene” de *Poeta en Nueva York* que resumen su propio intento de captar la fealdad de algunos barrios de esta ciudad.

Ahora bien, la novela pertenece al tipo de literatura comprometida, en una línea revolucionaria, por lo que no ha de extrañar que muchas de las citas provengan de Marx. (15) Lógicamente se las pone en boca de los más politizados, sobre todo Gaspar y Enrique. Es interesante ver la forma en que son introducidas en el contexto. La réplica de Enrique, citando a Engels, a una pregunta de Vera sobre el ballet: “Sólo los bárbaros son capaces de rejuvenecer un mundo que sufre a causa de una civilización agonizante” (330) se presenta como comentario irónico, según indica el autor. En otra discusión entre Vera, José Antonio y Enrique, el último aparece con un volumen de Marx (¡la biblioteca suele encontrarse al lado del que busca citas!), “con el índice apuntando a una página, como un Moisés...”. Después de la cita de Marx sobre la dependencia de los hombres, Vera comenta la situación: “Pe-

dantería no le falta... Siempre encuentra el modo de citar a Marx.” (345) Otra vez se nota el interés en quitar algo del tono didáctico y de pedantería al envolver esas citas en un entorno humorístico. Otro tanto sucede con otras citas del *Capital*. Enrique, todavía en París, cinco días antes de enrolarse en las Brigadas Internacionales, se compra esta obra y prosigue su lectura apresurada con comentarios y recuerdos de forma que hay un movimiento continuo entre texto y contexto. Si uno de los problemas de la cita es su motivación e integración natural en el texto portador, se puede decir que el autor lo ha logrado. De una cita literal sobre la acumulación de mercancías, Enrique pasa al recuerdo concreto de la acumulación en los almacenes del tío-Conde en La Habana, de ahí a un resumen del texto leído a través de los contrastes de “*estómago y fantasía*, lo bajo y lo alto...” y expresa su admiración por el estilo y la concisión del lenguaje, citando otro párrafo del *Capital* a modo de prueba.

Termina el vaivén entre comentario y cita (texto y contexto) con los versos de Shakespeare, incluidos en Marx:

“Gold? yellow, glittering, precious gold?
Thus much of this, will make black, white; foul, fair;
Wrong, right; base, noble; old, young; coward, valiant...”
(120).

Se podría aplicar el término de “*réroception*” (16) a la evocación más tarde de esta misma situación en La Habana, con lo cual da más importancia a esta cita (306).

5. LOS EPIGRAFES

Desde un principio Carpentier encabeza los capítulos de sus novelas con epígrafes. El epígrafe que sirve de lema para toda la novela *La Consagración* es tomado del contexto de *Alicia en el país de las maravillas*. Se comprueba que no constituye la introducción a la primera parte (10 capítulos), sino a la totalidad de la novela, puesto que el autor retoma la cita literalmente dos veces más tarde, en la segunda y en la última. En ambos casos es Vera quien aplica la cita a su propio destino. (17) Vera, en la mitad de su camino, en París en 1937, con 28 años recuerda su niñez, cuando fue castigada por una cita de *Alicia*. Expresa su predilección ya de niña (se trata de 1917, cuando tiene 8 años) por esta pregunta de Alicia por el camino para llegar al lugar que no tiene mucha importancia “con tal de llegar a *alguna parte*” (179s.) (18) Haciendo cuentas de su vida en este momento constata su fracaso total. De la enigmática contestación del gato de *Alicia*: “puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo” sólo se ha cumplido la última parte. Aún no ha llegado a su término después de tanto caminar y huir: primero de Bakú, en 1917 de Petrogrado, ahora de la guerra de España. En sus últimas palabras al final de la novela repite el mismo texto de Alicia y el gato (576). Estamos en Cuba en 1961 y ella tiene ahora 52 años. Ha encontrado su destino: se ha puesto al lado del pueblo en la lucha por la libertad y pondrá en escena su ballet, *La Consagración de la primavera*. Una cita de este libro “para niños” —al parecer incoherente— expresa de esta

forma el desarrollo de la protagonista. (19)

Además no se limita al destino de Vera, sino que junto con el símbolo del ballet de Stravinsky exige una lectura en distintos niveles. Vera a los 28 años se siente fracasada; en el nivel histórico es el momento de la derrota de los republicanos en la Guerra Civil (Carpentier describe la guerra sólo desde la perspectiva de las Brigadas Internacionales) y también ha sido un fracaso la puesta en escena del ballet por Nijinsky. Al final Vera ha encontrado su propio ser, la Revolución (el tácito protagonista de toda la novela) ha vencido y se predice la exitosa presentación del ballet, ya no como rito de inmola-ción, sino de fecundidad. Sacada del contexto de un “libro de las maravillas” la cita se ha convertido en algo distinto, en expresión del proceso histórico-político.

Sin profundizar en cada uno de los epígrafes es fácil reconocer su función de introducción a los capítulos a los que preceden. (20) Siempre existe una referencia directa a aquellos en el siguiente texto. La segunda parte, por ejemplo, se introduce con las palabras de Alejandro Herzen “...reflejo de la Historia sobre alguien que, por casualidad, se halló en su camino”. La discusión entre Enrique, Vera y Jean-Claude sobre la guerra y la muerte, antes mencionada por su cita de la noción del “alma” en Spinoza, torna alrededor de la idea expresada en el texto de Herzen. Enrique explica que “Apenas sabe el combatiente en qué tipo de batalla se encuentra” y Jean-Claude lo confirma con la cita de Fabricio del Dongo: “¿Era batalla la que había visto? ¿Y esa batalla... era la de Waterloo?” (138). Tal vez el epígrafe encuentra la más clara exégesis en las palabras de Enrique sobre su actuación en la Batalla del Jarama:

“me quedaba el recuerdo de un bautismo de fuego recibido con inconsciencia de autómeta al que echan a anadar entre balas y estrépitos y recobra la identidad de su ser pensante al darse cuenta, cuando todo acabó” (240),

pero ya es cita de la tercera parte.

La pregunta del poema náhuatl: “Habré de ser otra vez sembrado?”, que constituye el epígrafe de la tercera parte encuentra su eco en la preocupación de Enrique al volver a La Habana ante “el difícil proceso de un reencuentro con mi propia esencia” (202). Reconstruye como Marcel a partir de una taza de té y una madalena, “toda su niñez, toda su adolescencia, con sólo morder un pedazo de yuca”, y el agua de una cañada consigue “devolverle una identidad olvidada” (212,215). En realidad este capítulo constituye una nueva variación sobre un tema tratado a menudo por Carpentier: el regreso, “el viaje a la semilla”. (21) Toda la novela *Los pasos perdidos*, por ejemplo, se ocupa de este tema. El protagonista penetra en la inmensidad de la selva en busca de las fuentes y Enrique en *La Consagración* explora los lugares de su juventud con la misma intención. Reencuentra su auténtico ser y la “verdad de lo universal”, al final de un largo viaje —habla de “una suerte de viaje iniciaco”— a través de México, París, Alemania y España, al pie de “la Ceiba”. En los dos casos el ‘Ulises’ se reencuentra en la naturaleza, la selva virgen en *Los pasos perdidos*, mientras que en el caso de Enrique se limita a un elogio del árbol americano por antonomasia:

“el guajiro cubano (llama) ‘madre de todos los árboles’ a la ceiba... con ello identificaba a la Mujer y el Arbol, alcanzando la esencia primordial de todas las religiones, donde Tierra y Madre... son la ecuación significativa de toda proliferación” (214s.).

El autor repite casi literalmente las palabras de su ensayo *Tientos y diferencias*, publicado por primera vez en 1964:

“... ceiba —nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman ‘la madre de los Arboles’”. (22)

También en otros momentos Carpentier aparece como su propio lector. Evoca el ceremonial de iniciación *abakuá* y los ritos de la *santería* en Guanabacoa y Regla, recuerdo de la novela *Ecue-Yamba-O* (el capítulo “Mitología” sobre San Lázaro-Babayú Ayé, Santa Bárbara-Shangó, la Virgen-Ochún, Cristo-Obatalá y los capítulos 35 al 37). Pero sin entrar en más detalles, el cambio del punto de vista primitivo-mágico al intelectual es obvio. Enrique menciona su lectura sobre el Vodú de Haití, creencia que domina la novela *El reino de este mundo* (260s.). Vuelve el tema más constante de su novelística, la oposición de la Europa cartesiana, caduca, y el telúrico y ancestral mundo sudamericano. Oposición que basa esta vez en la revolución, victoriosa en Cuba y fracasada en Europa.

No quiero terminar este trabajo sin llamar la atención sobre el epígrafe, tomado de Valéry, *El alma y la danza*, que precede al capítulo dedicado en gran parte a los recuerdos de Vera. En él desfilan imágenes de su niñez entre cosacos y mahometanos en Bakú, se mezclan el parto de la prima Catalina con los motines de los bolcheviques, la abdicación del zar etc. Destaca la figura del padre y su actitud apolítica. Sigue la descripción de su vida de bailarina alejada de la realidad en Londres, luego en París, donde encuentra a su amante Jean-Claude. El epígrafe, resumen breve o introducción de la idea principal del capítulo, parece de lo más adecuado:

“... esta mujer extrañamente desarraigada y que se aferra a su propia sombra” (453).

Verdad es que en el original el poeta francés dice:

“Un oeil froid la regarderait aisément comme une démente, cette femme bizarrement déracinée, et qui s’arrache incessamment de sa propre forme, tandis que ses membres devenus fous semblent se disputer la terre et les airs”. (23)

Es obvio que Carpentier da el sentido opuesto al original. La danza, que en el texto de Valéry es símbolo del proceso creativo y la bailarina que lo es de la Idea —o, de la poesía pura para el poeta— se han materializado para Carpentier en una realidad concreta. Mientras que Phèdre subraya “elle (la bailarina) fuit son ombre dans les airs”, Carpentier afirma lo contrario, sustituyendo la palabra correcta “forma” por “sombra”, para insinuar lo que más tarde va a desarrollar: el pasado que persigue a la mujer y del que aún no es capaz de liberarse. Recuerda en cierto modo la concepción determinista del positivismo. (24) Carpentier no juega con el lector como Borges, que cita

autores y obras imaginarios, pero en ocasiones es capaz de adaptar el sentido de un texto a sus propias necesidades.

Así pues, este trabajo que sólo se ocupa del intertexto más básico por homonimia, muestra no sólo la gran erudición del autor, sino también su confrontación crítica con la herencia literaria. En un determinado momento pone en boca de sus personajes ficticios la discusión del proceso de escritura y su oposición a cierto tipo de literatura anterior, evocada mediante una cita de Darío que a su vez cita a Goethe.

En la mayor parte de las citas se nota una profundización del texto carpenteriano por el intertexto que lo enriquece con sus connotaciones. Me refiero ante todo a las citas tomadas de Baudelaire, de Valéry y de la poesía mística.

Pero no sólo se debe hablar de una deuda de Carpentier hacia sus predecesores, sino que existe cierto "feed-back". Como ya se ha dicho, al principio, los títulos de sus relatos no son mera copia de otros, sino que constituyen una variación sobre el original, dándole de esta forma nuevo enfoque. Tal vez el mejor ejemplo de enriquecimiento del original lo constituye la cita de *Alicia en el país de las maravillas* que, yendo más allá del libro de aventuras para niños y la sátira del victorianismo, (25) llega a expresar el desarrollo de toda la novela en sus tres niveles: el ficticio-personal (de Vera), el histórico-político (de la Revolución) y el cultural (la presentación del ballet). Igual que resulta imposible hablar de la novela cabaleresca sin pensar en la reescritura que sufre en el *Don Quijote* o bien de la *Odisea* griega sin evocar a Ulysses-Bloom, será difícil hablar del *Discurso del método* sin recordar el *Recurso del método*. Lo mismo ocurrirá con el ballet de Stravinsky y esta novela de Carpentier. De igual modo, el lector de Carpentier que vuelve a leer *Le cimetière marin* o el *Cántico espiritual* los leerá con las connotaciones que recibieron del contexto de *La consagración de la primavera*.

Carpentier confirma en esta novela la idea de Valéry de que el valor de una obra no reside en ella misma, sino en su desarrollo posterior, al ofrecer el *germen* para nuevas obras. (26) El gran poeta y crítico mexicano Octavio Paz ha desarrollado esa misma idea en su ensayo *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*:

"La significación de Quevedo no se agota en su obra ni en la del concepto del siglo XVII; el sentido de su palabra lo encontramos más plenamente en algún poema de Vallejo... El sentido se transforma sin desaparecer: cada transmutación, al cambiarlo, lo prolonga. La relación entre una obra y otra no es meramente cronológica, o, más bien, esta relación es variable y altera sin cesar la cronología: para oír lo que dicen los poemas de la última época de Juan Ramón Jiménez hay que leer una canción del siglo XIV..." (27)

NOTAS

- (1) Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (París: La Pléiade, 1945), p. 367.
- (2) Cf. Françoise van Rossum-Guyon, "Aventures de la citation chez Butor", en *Butor. Colloque de Cerisy* (París: 10/18, 1974), p. 17ss.
- (3) *Préface* a la edición "Livres de Poche", 1971; además se conoce la importancia que tienen las obras románticas como *Paul et Virginie* para la "educación sentimental" de Madame Bovary.
- (4) *Le Texte du roman* (The Hague, París: Mouton, 1970), p. 149; para el tema de la intertextualidad y algunos ejemplos de aplicación véase el número 27 de la revista *Poétique* de 1976. Me parece muy útil la definición de "intertextualidad" que en ella da Laurent Jenny: "le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens", p. 262.
- (5) Marcel Proust, *Le temps retrouvé* (París: Gallimard, 1954), p. 227. —Bien se sabe que el propio Proust alude a algunas obras y motivos en los que se inspiró: Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Sylvie de Nerval, Baudelaire (*ibid.*, p. 286s.) quienes a su vez utilizan textos anteriores...
- (6) Madrid: Siglo veintiuno editores, 1978.— Me limitaré en este trabajo a las citas literarias, sin tener en cuenta la cantidad de alusiones o citas del campo cinematográfico, histórico, de la música y de la pintura. Tampoco haré mención de las muchas alusiones literarias sin que se concreten en una cita, como el resumen de la situación del "íngromo" después de la desaparición de la novia judía en Alemania con las siguientes palabras: "como... sin rescatar, tal Orfeo en los Reinos Tenebrosos, a la que ahora era Sombra entre Sombras" (116) o los lamentos de Dido, o las imprecaciones de Medea (131), aunque no de menos interés como la caricaturización de "el sentimiento trágico de la vida" y "más pesa una paella a la valenciana que *El discurso del método*" (135s.), título que además —en forma de autocita— hace pensar en la novela *El recurso del método* del propio Carpentier. Tampoco me ocuparé de la cita, que podríamos llamar antonomásica, la que utiliza las connotaciones de conocidos personajes u obras literarias en general para caracterizar alguna situación y sus actantes: Enrique es el "hombre sin sombra" en algún momento de su vida, en otro es el "Ulises" (232,239). Los franceses despreocupados son del mundo de "los Oblomov" (171), La Habana bajo Batista es "pleno *Satiricón*" y la amante de Caracas es "Calipso"... (417, 524).
- (7) Sin embargo, no es ni mucho menos un reproche al poeta. No hará falta recordar que el poeta mismo rechazaba esta obra de juventud. Al contrario se puede hablar de un auténtico homenaje a García Lorca: el "Derribado, el Asesinado, cuya muerte había sido y seguía siendo el imborrable pecado original del régimen franquista" (243), "García Lorca, cuyo asesinato, de imagen obsesiva para todos los hombres de mi generación, era algo que habría vengarse, algún día, de alguna manera..." (286). Pienso que las mismas palabras de Mariana Pineda: "¡Oh, qué día triste en Granada, /que a las piedras hacen llorar, /al ver que Marianita se muere/en cadalso por no declarar!" se citan en homenaje a su autor quien "por antonomasia" era "el Federico asesinado en Granada" (24).
- (8) Hay cierta crítica del texto de Valéry al comparar "la casi alegre luz de cementerios marinos y la tragedia menor de quien se corta la oreja de un navajazo" (18) con el espanto real de la Guerra Civil.
- (9) El reconocimiento de la "intertextualidad" y la lectura en la cual anteriores connotaciones confluyen dependerá en gran medida de los conocimientos literarios del lector (campo que recientemente intenta explorar la "Rezeptionsästhetik" bajo el término de "Erwartungshorizont" —horizonte de expectativa—). Habrá lectores que recuerden el paralelismo que establece Lautréamont en *Chants de Maldoror* (I,9) con el mismo poema de Baudelaire.
- (10) Otra fuente que desde siempre se ha aprovechado es la Biblia. "Parirás con dolor los hijos... con el sudor de tu rostro comerás el pan" se convierte en "Parirás con el dolor de tu vientre... Te afeitarás cada día, con las lágrimas de tus ojos" (399). En el siguiente ejemplo, se mezclan las palabras de la Biblia con el título del famoso libro de Reed (citado varias veces en esta novela), *Ten Days that Shook the World*: "el agua sin tiempo que en este litoral depositaba sus algas y medusas desde los Siete Días que Conmovieron el Cosmos" (125).

(11) Casi la única forma de seguir la cronología ficticia de la novela son las referencias a acontecimientos históricos. En este caso se trata de junio de 1940.

(12) Este elemento evidentemente ya fue reconocido por los organizadores del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. El pasaje es representativo del modo en que la novela aprovecha elementos históricos y autobiográficos para dar más verosimilitud a la intriga. Carpentier participó en el mencionado Congreso que tuvo lugar en Valencia y Madrid en julio de 1937. La oficina de recepción e información se instaló en Valencia en la calle Trinquete Caballeros (cf. la novela, p. 23) y el tercer día por la noche se dio una representación del drama *Mariana Pineda* para los participantes. En la novela se alude durante un concierto en Benicassim a la posibilidad de que actuara Pablo Casals. Es cierto que el día 11 del Congreso, de nuevo en Valencia, hubo un concierto con intervención del mismo Casals; cf. Luis Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, vol. I (Barcelona: Ed. Laia B, 1978), 52ss.

(13) Además, hace pensar por contraste en otra heroína de Carpentier, también extranjera, la Sofía de *El siglo de las luces*, la cual muere luchando por la libertad de España.

(14) La situación narrativa presenta a Enrique en un patio de la Universidad, sintiéndose como "Ulises", contando sus aventuras en la Guerra Civil a sus compañeros. Tras los recuerdos de la Batalla del Jarama, Llano de Morata, Guadalajara etc. introduce esta referencia al tiempo: "A mediados de aquel año... los nazis habían entrado en París"; sigue un breve resumen de la vida de Vera en París para volver extrañamente a la primera situación de Enrique en el patio de la Universidad con las siguientes palabras: "Pero ahora aparecen siluetas nuevas en el patio de la Universidad". Según las citas de *Ifigenia*, antes mencionadas, habría que pensar que ahora Vera se encuentra a su lado (243ss.).

(15) Se deduce de las primeras reseñas que el "doctrinismo" de Carpentier en esta novela ha chocado a algunos críticos, y hay quien le llame hasta "estalinista" (José Luis Giménez-Frontín, "Carpentier y el reino de las sombras", *El viejo topo*, núm. 39, dic. de 1979, p. 58-62). Habrá que esperar algún tiempo y ver si con trabajos más detallados se cambia la primera opinión.

(16) Traducción del término alemán "Rückgriff" (Lämmert) por Gérard Genette, *Figures III* (París, Seuil, 1972) que lo emplea para momentos de recuerdos de poca extensión, pero de gran importancia como los recuerdos en el patio de Guermantes.

(17) La novela está escrita en primera persona del singular, alternando entre el "yo" de Vera y el de Enrique. Para los capítulos de Vera (22 de los 42, compartiendo además 3 capítulos con Enrique) se pretende que ella está escribiendo sus memorias en su refugio en Baracoa, "un gran Libro de caja... unas memorias de tu intimidad de mujer" (474). Esta ficción y las palabras de Vera sobre la cita de Lewis Carroll de la que dice que estaba cargada "para mí de misteriosas premoniciones" explicaría el epígrafe como lema de Vera. También es ella quien recuerda otros versos de Carroll: "There is another shore, you know, upon the other side..." (492). A pesar de su gracia, estos expresan no sólo el dilema de Vera, sino el de toda su época "de éxodos —siglo de trastornos y migraciones" (492).

(18) Capítulo 6, "Cerdo y Pimienta".

(19) Otra cita desempeña la misma función respecto a Vera. Me refiero a *La Internacional*, himno revolucionario que aparece repetidas veces a lo largo de la novela. Vera lo escucha por primera vez, siendo niña, en 1917 en Petrogrado: Los comentarios de los mayores expresan su desacuerdo: el padre reclama un tribunal militar contra los soldados desertores que lo cantan, el médico se refugia en la lectura de los clásicos rusos, Sacha expresa su lealtad para con el zar. Más tarde, en París, la profesora de ballet, emigrante rusa, lo rechaza, por no ser ruso (175ss., 497). En Benicassim, exactamente 20 años después de Petrogrado, Vera vuelve a escuchar *La Internacional*. Todo el capítulo 13 está dedicado a esta canción revolucionaria y otras como "Ça ira", "La Carmagnole", "Bandiera rossa", "Els segadors" etc. Vera reprime sus sentimientos ante la emoción que embarga a todos, por "el trauma recibido en la infancia" (150). Otros 20 años más tarde (será 1957 o 1958), en su refugio de Baracoa, Vera hace cuentas en su *Libro de caja* reconociendo que *La Internacional* la perseguía por todas partes desde 1917 (480). El 1 de enero de 1959, tras la huida del dictador Batista y la entrega del cuartel, Vera de nuevo recuerda *La Internacional*, que para ella significa la Revolución. Es en este instante cuando deja de vivir fuera del tiempo y de la realidad y mezcla su voz con la del pueblo en el grito "Viva la Revolución" (509s.).

(20) Se distinguen claramente de los epígrafes de *El recurso del método*. En esta obra cada capítulo es encabezado por una cita del *Discurso* de Descartes que se opone a —o irónicamente 'justifica'— los sucesos irracionales de la novela.

(21) No será casualidad que Vera, en un intento de huir de la realidad una vez más, se refugia en Baracoa, la primera población de la isla, fundada por los españoles. Es en este pueblo perdido, donde se encuentra a sí misma. De las 55 páginas que constituyen esta parte, aproximadamente 37 corresponden a los recuerdos desde su niñez.

(22) La Habana: Ediciones Unión, 1966, p. 30.

(23) Paul Valéry, *Oeuvres*, tome II (París: La Pléiade, 1960), 163.

(24) En el caso de la cita de *Job*, 8, 19 no se trata de un apartarse de la idea del original, sino que es uno de tantos versículos discutidos de la Biblia. La cita de Carpentier (p. 249) se acerca bastante a la versión más común: "podrido sobre el camino, mientras otros brotan en su lugar" (BAC, 1965), ya que del mismo pasaje se ha hecho también la siguiente traducción: "Así acaba su alegre carrera, y otra planta brota de la tierra" (versión de Luis Alonso Schökel).

(25) El mismo proceso se puede observar en las muchas ilustraciones que se han hecho para este libro, comenzando por las del propio Lewis Carrol y terminando, por ahora, con la interpretación erótico-onírica de Dalí.

(26) Paul Valéry, *Tel Quel*, "Choses tues" en *Oeuvres*, tome II (París: La Pléiade, 1960), 477s

(27) México: Joaquín Mortiz, 1967, 131s.