



LUND UNIVERSITY

Los enigmas de Alejo Carpentier

La presencia oculta de un trauma familiar

Wahlström, Victor

2018

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Wahlström, V. (2018). *Los enigmas de Alejo Carpentier: La presencia oculta de un trauma familiar* (Études romanes ed.). [, Spanish Studies]. MediaTryck Lund.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Victor Wahlström

Los enigmas de Alejo Carpentier

LA PRESENCIA OCULTA DE UN TRAUMA FAMILIAR



Alejo Carpentier (1904-1980) es uno de los escritores latinoamericanos más distinguidos, pero muy poco se sabe acerca de su vida privada y de su origen familiar. Además, como se ha visto después de su muerte, algunos de los pocos datos que él mismo optó por revelar eran falsos.

A diferencia de un Vargas Llosa o de un García Márquez, Carpentier nunca sugirió que hubiera huellas de un trauma familiar en sus novelas. No obstante, usando documentos recientemente publicados y presentando nuevos datos sobre la vida familiar del autor, esta tesis argumenta que existe, en las obras literarias del autor, un nivel íntimo y oculto, caracterizado por unas referencias repetidas a traumas familiares. Este nivel oculto se manifiesta de dos maneras. Por un lado, Carpentier se refiere a menudo conscientemente y de forma críptica a su padre, un hombre enigmático a quien nunca llama por su nombre y que abandonó a su familia cuando Alejo tenía 17 años. Por otro lado, existe una estructura subyacente, sugerida por ciertas correspondencias textuales, que indica que la génesis psicológica de las obras carpenterianas se caracteriza por un violento conflicto interior inconsciente con fuertes connotaciones edípicas y por una necesidad de resolver este conflicto.



LUND
UNIVERSITY

ÉTUDES ROMANES DE LUND
Centre for Languages and Literature
ISBN 978-91-88473-68-4
ISSN 0347-0822



ÉTUDES ROMANES DE LUND 107

Victor Wahlström

Los enigmas de Alejo Carpentier

La presencia oculta de un trauma familiar

Tesis de doctorado / Doktorsavhandling



LUND UNIVERSITY

Centre for Languages and Literature
Spanish Studies

WAHLSTRÖM, Victor, *Los enigmas de Alejo Carpentier : la presencia oculta de un trauma familiar*. Études romanes de Lund 107, Lund 2018. 336 pages. Written in Spanish. Monograph

ÉTUDES ROMANES DE LUND
Språk- och litteraturcentrum
Lunds universitet
Box 201
SE-221 00 Lund, Suecia
Secretaria de redacción: Carla Killander Cariboni
Carla.killander_cariboni@rom.lu.se

© Victor Wahlström 2018

ISSN 0347-0822
ISBN 978-91-88473-68-4 (Tryck)
ISBN 978-91-88473-69-1 (Pdf)

Impreso en Suecia por Media-Tryck, Lund

Tillägnad Rosanna, min ljusros
och min skimmergyllne lilja

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a la directora de esta tesis, la profesora emérita Inger Enkvist. Sin su apoyo ni siquiera hubiera solicitado el doctorado en 2012 y ahora, seis años más tarde, quiero darle las gracias por su apoyo moral, por confiar en mi proyecto y por haberme dado la oportunidad de desarrollar libremente mis ideas que, con sus consejos, han ido madurando poco a poco. ¡Muchísimas gracias Inger por guiarme en este largo viaje!

El codirector de la tesis, Robin Lefere de la Université Libre de Bruxelles, también me ha ayudado enormemente, sobre todo con respecto a las consideraciones teóricas y metodológicas. Su lectura minuciosa ha sido fundamental para mi trabajo. ¡Muchísimas gracias Robin! También doy las gracias a José Manuel Mora Fandos, de la Universidad Complutense de Madrid, por su crítica meticulosa en el seminario final, y a Ingela Johansson por haber comentado con atención partes de la tesis. ¡Muchas gracias a ambos!

En 2014, la Universidad de Lund tuvo el honor de recibir al estimado profesor de la Universidad de Yale, Roberto González Echevarría. Las conversaciones que tuvimos sobre Carpentier fueron valiosísimas para la escritura de mi tesis. ¡Muchas gracias Roberto! También quiero agradecer a Ken Benson y a Ingmar Söhrman por invitarme a sus instituciones respectivas para presentar mi texto. Otras personas que me han ayudado, sobre todo durante los seminarios, son: Christian Claesson, Carolina León Vegas, Pedro de Felipe, Petronella Zetterlund, Philip Hedberg, Fernando López Serrano y otros. ¡Muchas gracias a todos! Un sincero agradecimiento a Björn Larsson, Annika Mörte-Alling, Mari Bacquin, Carla Killander Cariboni, Frida Splendido, Petra Bernardini, Chiara Gargiulo y Linda Smidfelt por su compañerismo, sus consejos y sus palabras de ánimo.

Vid sidan av Inger, vill jag rikta ett särskilt tack till tre lärare som varit extra betydelsefulla i mitt liv. Tack Johanna Svensson, som fick mig att vilja studera språk efter gymnasiet. Tack Margareth Wijk, som öppnade litteraturen för mig när jag kom till Lund. Tack Juan Wilhelmi, som introducerade mig till Alejo Carpentiers verk och som uppmuntrade mig att forska. Tack mamma, pappa och bröder för ert stöd och er uppmuntran! Tack Rosanna för din kärlek och ditt tålmod under de här åren! Utan dig hade det aldrig gått. Tack underbara Leo för att du finns och för att du får mig att se vad som är viktigt.

Lund, enero 2018.

Índice

Introducción	11
1. Consideraciones metodológicas	17
1.1. Algunas perspectivas fundamentales	23
1.1.1. Perspectivas sobre las emociones	23
1.1.2. Perspectivas sobre el Autor y el proceso creativo	26
1.1.3. Perspectivas sobre la crítica literaria	33
1.2. Un detectivismo literario	40
1.2.1. La investigación biográfica y psicobiográfica	43
1.2.2. La introspección crítica: el ejemplo de Dickens	47
1.2.3. Los mitos personales: el ejemplo de Tolstói	50
1.3. Consideraciones acerca del corpus	55
1.3.1. La obra carpenteriana	55
1.3.2. Los textos privados de Carpentier	61
1.3.3. Las fuentes secundarias	65
2. Estudio biográfico de Carpentier	69
2.1. ¿De dónde vengo?	71
2.1.1. Lo que cuenta Carpentier	71
2.1.2. Lo que cuentan los archivos	77
2.1.3. Añoranza, rencor y un padre indiferente	86
2.1.4. Huidas de una madre celosa	92
2.2. ¿Dónde encajo?	99
2.2.1. Francés en Cuba y cubano en Francia	100
2.2.2. Intelectuales y mundanos: una cuestión de fe	108
2.2.3. Un hombre de negocios entre los revolucionarios	112
2.3. ¿Para qué valgo?	121

2.3.1. El complejo de inferioridad	121
2.3.2. Entrar en la vida con el triunfo en los ojos	123
2.3.3. La auto-imagen heroica	128
2.4. ¿Cómo mostrarme al mundo?	132
2.4.1. La mentira del extranjero indeseable	132
2.4.2. Un sistema de simulación	136
3. La introspección crítica	140
3.1. La tendencia autorreferencial en las obras	140
3.1.1. El modo íntimo	141
3.1.2. El modo auto-irónico	143
3.1.3. El modo emocional	146
3.1.4. El modo simulador	150
3.1.5. El modo confesional	155
3.2. La tendencia crítica en las obras	161
3.2.1. El modo crítico	161
3.2.2. El modo numerológico	164
3.3. Ejemplo 1: ¿Cómo entender mi origen?	169
3.3.1. El origen hediondo	169
3.3.2. El meteco indeseable	174
3.3.3. La casa de las raíces muertas	177
3.4. Ejemplo 2: ¿Soy un hombre como los demás?	182
3.4.1. La admiración por el hombre fuerte	182
3.4.2. La columna y los instrumentos de medición	185
3.4.3. Castraciones figuradas y literales	191
3.4.4. Jacqueline, Enriqueta y el pastorcillo Alexis	198
3.5. Ejemplo 3: ¿Cómo entender a mi padre?	204
3.5.1. El Alto Personaje y el padre que no protege	204
3.5.2. Andrea Doria y el padre indiferente	210
3.5.3. El carnaval, el tridente y el padre farsante	215
3.5.4. El Diablo y las preocupaciones más íntimas	222
4. Los mitos personales	230
4.1. Ejemplo 1. Mamá y yo éramos uno	230
4.1.1. La bailarina: un punto de partida	230
4.1.2. Los deseos infernales y la mujer niña	234

4.1.3. El escondrijo donde todo se confunde	238
4.1.4. El cuerpo materno como paraíso perdido	245
4.2. Ejemplo 2. Mamá me ha traicionado	253
4.2.1. Entra el intruso	254
4.2.2. La geometría que viola la madre tierra	256
4.2.3. La virgen manchada de mortalidad	258
4.2.4. Las voluntades de violencia	262
4.3. Ejemplo 3. He nacido por error	265
4.3.1. El fruto de un acto inadmisibile	266
4.3.2. La ley de Licurgo	268
4.3.3. El feto largado en Suiza	272
4.4. Ejemplo 4. Tengo que engendrarme a mí mismo	278
4.4.1. El horror de la confusión de las formas	280
4.4.2. Atrapado en las formas fijas	281
4.4.3. El Gran Arquitecto despojado de autoridad	287
4.4.4. El Papa del surrealismo despojado de autoridad	292
4.4.5. La libertad posible entre el caos y el orden	299
Conclusión	308
Abreviaciones	316
Apéndice 1	317
Transcripción y traducción del acta de matrimonio	318
Apéndice 2	320
Bibliografía	321

Introducción

“The supreme question about a work of art is out of how deep a life does it spring”. (Stephen Dedalus en *Ulysses*)

“Je m’attache volontiers aux livres qui, sous la trame du récit, cachent, et comme à l’insu parfois de l’auteur, un drame secret que suit en tremblant le lecteur [...]”. (André Gide, *Interviews imaginaires*, XVIII)

¿Es posible liberarse de un origen familiar asfixiante mediante la escritura? A primera vista, esta pregunta parece irrelevante a propósito de Alejo Carpentier, un escritor que, a diferencia de un Vargas Llosa o un García Márquez, nunca sugirió que hubiera elementos traumáticos relacionados con su origen familiar o que sus novelas contuvieran huellas de un trauma familiar. Al contrario, Carpentier difundió una imagen impersonal de su obra, declarando que, si bien otros novelistas pueden escribir sobre sus padres y las experiencias en la infancia, él se niega a hacerlo, dado que el tema le aburre y porque la única novela válida es la novela comprometida (E:317). Sin embargo, en el presente estudio sobre la presencia oculta de un trauma familiar en las obras carpenterianas, la pregunta es fundamental. Aunque resulta sugestiva la famosa mentira acerca del lugar de nacimiento, revelada once años después de la muerte del autor, el origen biográfico del autor sigue siendo un misterio y nadie ha podido mostrar convincentemente por qué era tan importante para Carpentier la cuestión de dónde había nacido.¹ La idea de la tesis empezó a desarrollarse cuando

¹ Carpentier repetía con énfasis que había nacido en La Habana. Sin embargo, en 1991, fue publicada el acta de nacimiento del autor revelando que su lugar de nacimiento era Lausanne, Suiza. Wilfredo Cancio Isla escribe: “El acta de nacimiento de Carpentier aparece en el volumen XXXVIII, página 221, número 1301 del Registro Civil del Cantón de Vaud, Suiza, y la copia fue emitida a petición de [Eva] Fréjaville el 17 de septiembre de 1991” (2010:280n). Señala también que Fréjaville, que brevemente había sido la esposa de Carpentier en 1939, hizo pasar el acta de nacimiento al escritor Guillermo Cabrera Infante y al poeta Gastón Baquero que “se encargaron de diseminar la primicia alrededor del mundo” (ibíd:280). En *Mea Cuba*, Cabrera Infante cuenta que recibió un fax anónimo con el acta de nacimiento y que luego pasó el documento a un reportero del ABC de Madrid que lo publicó

descubrimos unas correspondencias enigmáticas entre, por un lado, motivos recurrentes en las obras y, por otro lado, ciertos detalles de los documentos biográficos recién publicados. Paulatinamente, estos paralelismos comenzaron a parecerse a una red de referencias crípticas a una historia familiar de la que el autor nunca habló en público pero que, después de su muerte, ha salido a la luz. Las correspondencias sugerían la existencia de un nivel íntimo, oculto y extra-literario en la obra de Carpentier, expresando, bajo el nivel narrativo, unas emociones violentas hacia los padres del autor; algo así como ese “drame secret” del que habla André Gide. Si existe, tal dimensión íntima ha pasado casi totalmente inadvertida por los críticos. En sí mismos, los motivos que se repiten en las obras no llaman en absoluto la atención, sino que sólo cobran interés al ser comparados con el trauma familiar señalado en las memorias inéditas del autor, publicadas en 2013 en la página web de la Fundación Alejo Carpentier bajo el título “Recuento de moradas: las memorias de Alejo Carpentier”. En este texto autobiográfico, el novelista cuenta eventos de su infancia y juventud a los que nunca se refirió públicamente. Daremos a continuación un ejemplo de lo que llamamos las correspondencias entre obra literaria y texto autobiográfico.

Un motivo recurrente en las obras es lo que se podría llamar “la rabia hacia un cuadro”. Al inicio de *El siglo de las luces* (1962), se describe cómo Sofía, la prima del protagonista Esteban, “descolgó un retrato del padre para arrojarlo al suelo” y cómo luego “se dio a taconear la tela, rabiosamente” (SL:143). Más adelante en la novela, Esteban repite el gesto de Sofía. Después de la muerte de su marido Jorge, ella se reúne con su antiguo amante Víctor Hugues y Esteban, amoroso de su prima, se siente abandonado. Furioso, se pone a mirar otro cuadro colgado en la casa donde los primos han vivido juntos, un cuadro que representa unas columnas que están a punto de derrumbarse. De repente, “agarrando un taburete, lo arrojó contra el óleo, abriendo un boquete a la tela, que cayó al suelo con estruendo” (ibíd.:364). En *El recurso del método* (1974), se ve otra versión del mismo motivo cuando el protagonista, llamado simplemente el Primer Magistrado, es informado de la rebelión de uno de sus generales. Incapaz de controlarse, saca su pistola Browning y apunta a los cuadros colgados en su habitación: “Y de pura rabia pateó un cuadro [...] puesto en el suelo,

(1992:386). Roberto González Echervaría (2004:21) señala que Gastón Baquero, después de recibir el acta de nacimiento, publicó el artículo “¿Era suizo Alejo Carpentier” en el *Miami Herald* del 20 de octubre de 1991. El término “mentira” se justifica por el hecho de que Carpentier sabía dónde había nacido. Sergio Chaple ha presentado un documento del año 1922 en que el joven Carpentier solicita que le admitan para un examen de ingreso en la Escuela de Ingenieros de La Habana. Carpentier firma este documento admitiendo que es “natural de Suiza, de nacionalidad francesa” (Chaple 2008:40).

frente a él: *El suplicio de Ganelón*. «¡Coño de madre!» «¡Hijo de puta!», repetía el Primer Magistrado, taconeando la tela” (RM:194). Ahora bien, en las memorias inéditas Carpentier revela cómo su padre, Georges Carpentier, después de haberle preparado para sus estudios de arquitectura, enseñándole a dibujar columnas, le abandonó para siempre sin dar explicaciones. También cuenta que su padre en una ocasión estaba a punto de matarlo con un revólver Browning. Las correspondencias entre las memorias y estas tres escenas sugieren una conexión situada más allá del nivel puramente literario. Otro elemento recurrente de las obras es la referencia a la bailarina rusa Anna Pávlova. En *Los pasos perdidos*, se menciona que los padres del protagonista vienen a América acompañando a la bailarina famosa. Los protagonistas de *La consagración de la primavera*, Enrique y Vera, que luego se casarán, traban amistad al descubrir que, en su infancia, ambos han visto bailar a Anna Pávlova. Vera, un personaje que, según declaró Carpentier, se inspiraba en su madre, adora a la estrella rusa. En *El recurso del método*, hay una escena en que el Primer Magistrado debe pasar una noche en una casa donde conoce a un Agente consular que le muestra su colección de raíces de árboles. En la descripción que sigue, se lee que una de las raíces evoca la figura de Anna Pávlova.

Por insignificantes que parezcan en sí mismos, estos elementos llaman la atención cuando empiezan a verse las conexiones ocultas entre las alusiones literarias a Anna Pávlova, el motivo de la “rabia contra el cuadro” y ciertos detalles en las memorias inéditas. Las conexiones o correspondencias pueden resumirse en nueve puntos a los que volveremos en detalle en nuestro análisis: 1°) En “Recuento de moradas”, Carpentier describe cómo durante su infancia su madre lo llevó a ver a Anna Pávlova. Después de la representación pudo saludarla en su camerino y la bailarina, con un gesto materno, dejó que el niño yaciera en su regazo. 2°) En *El siglo de las luces*, al volver de sus aventuras a la casa de su prima, Esteban llora “largamente, con la cabeza caída en el regazo de Sofía” (SL:321), una mujer que le parece “demasiado madre-joven para ser una prima” (ibíd.:320). 3°) Cuando ha dejado de llorar, Sofía le revela que se ha casado con un hombre llamado Jorge, el nombre español del padre del autor. 4°) Cuando muere Jorge, Sofía deja a Esteban para reunirse con su amante Víctor Hugues y, al saberlo, Esteban intenta destruir el cuadro que representa unas columnas, es decir un detalle asociado con el recuerdo del padre desaparecido del autor. 5°) En *El recurso del método*, el Primer Magistrado apunta a un cuadro con una pistola Browning, es decir la misma marca que el revólver con el cual Georges estaba a punto de matar a su hijo en “Recuento de moradas”. 6°) El padre del protagonista de *Los pasos perdidos* toca el corno y ha venido a América Latina en compañía de la orquesta de Anna Pávlova. El

protagonista recuerda cómo el instrumento del padre daba a toda su persona “un empaque de capitel corintio” (PP:150), es decir la pieza que se encuentra en el extremo superior de una columna. 7º) Antes de la partida de Sofía, Víctor Hugues, mostrándose paternalmente alentador, le enseña a Esteban cómo hacer cálculos de contabilidad, disponiendo las cifras en varias “columnas”, y el autor repite con insistencia esta palabra. 8º) Víctor Hugues es “Agente del Consulado”, un título similar al de “Agente Consular” que lleva el hombre que muestra al Primer Magistrado la raíz que evoca la figura de Anna Pávlova. 9º) Este Agente Consular tiene una casa con “columnas y frontón” y en la pared de esta casa hay un recorte de boxeo representando a “Dempsey derribando a Georges Carpentier” (RM:359).

Considerando la red de asociaciones indicada por los detalles de los ocho primeros puntos, es difícil ver como fortuita, en el punto nueve, la presencia del boxeador tocayo del padre y una raíz que evoca la figura de la famosa bailarina en una casa de columnas. Sin embargo, quedan oscuros el significado y la relevancia de estas correspondencias que no cumplen ninguna función dentro del texto literario. Ningún estudio se fija en este problema específico pero, afortunadamente, ciertos trabajos sobre Carpentier ofrecen pistas en cuanto a la interpretación. González Echevarría (1991) lee la última novela de Carpentier, *El arpa y la sombra*, como una especie de autoanálisis metafórico e irónico en que el autor se proyecta en la figura de Cristóbal Colón, creando conscientemente una analogía entre las numerosas mentiras del Almirante y la mentira del autor sobre el lugar de nacimiento. La referencia al boxeador Carpentier en conexión con elementos de su infancia podría entonces representar una introspección literaria similar. Además, una tesis de Modesto Gaspar Sánchez Camejo (1972) muestra que la ruta tomada por el protagonista de *El acoso* a través de La Habana corresponde a una serie de edificios construidos por el padre de Carpentier. Estas dos lecturas sugieren que los paralelismos no representan datos fortuitos o triviales sino un camino posible hacia un elemento esencial de la creación literaria de Carpentier: un nivel oculto e introspectivo en que el novelista vuelve sobre su pasado privado.

La referencia al boxeador Georges Carpentier sin duda debe de corresponder a un acto intencional por parte del autor. Del mismo modo, el gesto furioso de Esteban hacia el cuadro, repitiendo el gesto de Sofía, indica un efecto artístico consciente y sutil. Sin embargo, no creemos que los paralelismos vistos en su totalidad se dejen explicar como una decisión artística consciente. Más bien sospechamos que los nueve ejemplos de pasajes escritos en periodos diferentes, representan una oportunidad de entrever ciertas redes de asociaciones más o menos inconscientes que subyacen al texto literario. Vislumbramos un

nivel íntimo que podría representar un espacio donde se encuentran las dimensiones consciente e inconsciente del proceso creativo de Carpentier. Para estudiar este fenómeno a fondo, sería necesario tomar en cuenta tanto el aspecto consciente e introspectivo de este nivel, como la dimensión inconsciente.

Los documentos biográficos disponibles apoyan la impresión de que el origen familiar representa un punto en la biografía de Carpentier que el autor reprimía y que no podía superar. La mentira sobre el lugar de nacimiento sugiere un gran nerviosismo relativo al origen. También se observa una neutralidad llamativa en sus declaraciones sobre sus padres.² En las numerosas entrevistas de los años 60 y 70, es notable la poca información que da sobre ellos, limitándose a mencionar datos neutrales: que su padre era arquitecto, que su madre tocaba el piano, etc. Asimismo, en “Recuento de moradas”, Carpentier habla de su padre de forma neutral, enumerando largamente a escritores, compositores y pintores que le gustaban a Georges. Los eventos dramáticos, como el incidente con el revólver y la partida del padre, son tratados con una frialdad perceptible. En las cartas de Carpentier a su madre escritas entre 1928 y 1937, el hijo empieza la correspondencia creando conscientemente una distancia emocional entre ellos, escribiéndole en español en vez de en francés, la lengua en que había hablado con sus padres. Indirectamente, le parece explicar a su madre que quiere evitar la intimidad y el afecto: “este idioma resulta menos íntimo y afectuoso entre nosotros, ya que no fue el primer idioma que hablamos, pero, para mí, cada lengua se amolda a cierta curva de ideas y veo mejor las cosas que te voy a decir, en castellano” (CT:44). Sin embargo, también hay unas pocas cartas en las que Carpentier vuelve a escribir en francés para expresar emociones violentas hacia el padre, revelando de este modo que por debajo de la superficie controlada y neutral, no sólo en estas cartas, sino también en lo que escribe varias décadas más tarde, se esconde otra realidad emocional reprimida. Por lo tanto, sería lógico intentar conectar las correspondencias con el nerviosismo.

Así pues, los elementos señalados –que no hacen sino anticipar otros muchos que irán precisándose a lo largo de nuestro trabajo– se pueden interpretar como

² Ya en los años 60, el crítico José Boudy-Sánchez se preguntó en un estudio sobre Carpentier por qué, en sus entrevistas y textos autobiográficos, el escritor nunca menciona los nombres de sus padres y si tal vez hubiera “algo muy personal en la vida de los padres del novelista” que motivara este hecho (Boudy Sánchez 1969:15). En efecto, los nombres de los padres no aparecen en ninguna entrevista. La única vez que aparece el nombre del padre es en un resumen de una entrevista hecha por Klaus Müller-Bergh y es posible que ha sacado el nombre de Georges de otra fuente: “De su infancia el novelista recordaba que su padre, Jorge Julián Carpentier, fue el arquitecto de la Planta de Tallepiedra de La Habana” (E:176).

indicios que apuntan a una dimensión íntima y emocional de la obra de Carpentier, consciente o inconsciente según los casos. Dos postulados complementarios sirven como puntos de partida de la investigación: 1º) Ciertos pasajes de las obras literarias de Carpentier esconden un nivel subyacente e íntimo relacionado con las emociones hacia sus padres. 2º) Estudiando este nivel, sería posible, por lo menos hasta cierto punto, distinguir entre expresiones de una introspección consciente por parte del autor y manifestaciones de situaciones emocionales más o menos inconscientes del autor que influyen en su proceso creativo.³ Estas proposiciones nos llevan a las preguntas de investigación siguientes: 1º) Aparte de los paralelismos señalados aquí, ¿se encuentran otros pasajes, suficientes en cantidad y en calidad, para confirmar la existencia de un nivel íntimo y oculto en las obras de Carpentier relacionado con las emociones hacia sus padres? 2º) ¿Cómo conectar de forma satisfactoria este nivel textual con la dimensión psicológica de la biografía del autor? El intento de contestar a estas preguntas se justifica por las nuevas perspectivas sobre Carpentier, su proceso creativo y la génesis emocional de sus obras literarias que aportarían la comprobación e interpretación del nivel oculto e íntimo. Juzgamos que un estudio como el nuestro podría enriquecer la lectura de las obras, iluminando una dimensión psicológica insospechada del texto carpenteriano. También podría iluminar la forma en que lo intelectual, lo emocional, lo consciente y lo inconsciente se mezclan en el proceso creativo de un gran novelista.

³ Como explicaremos más adelante, no creemos que haya una frontera clara o absoluta entre la dimensión consciente e inconsciente del proceso creativo. Por lo tanto, la distinción entre consciente e inconsciente que forma la base de nuestro análisis debe entenderse como una forma pragmática de acercarse a la relación entre el proceso creativo de Carpentier y los pasajes enigmáticos y no como un intento de "diagnosticar" el texto o la mente del autor.

1. Consideraciones metodológicas

Pretendemos conseguir nuestro objetivo mediante un estudio dividido en tres partes. La primera será un estudio biográfico enfocado en unos rasgos característicos de la personalidad de Carpentier y en el nerviosismo relativo a su origen. Compararemos críticamente los datos ya conocidos pero también ambicionaremos aportar nuevos conocimientos. La segunda parte consistirá en un análisis de las obras literarias en el que nos acercaremos a los pasajes que parecen corresponder a un nivel auto-analítico consciente que denominamos la *introspección críptica*, caracterizado por una serie de auto-referencias que parecen ser intencionalmente escondidas en el texto y que sugieren una reflexión sobre una situación emocional íntima verificable en la biografía del autor. En la tercera parte, seguiremos el análisis de las obras, centrándonos en los pasajes que, al ser comparados con la biografía, indican huellas de una serie de situaciones emocionales más o menos inconscientes a los que nos referiremos como *mitos personales*. Tomamos este término de la llamada psicocrítica [*psychocritique*], desarrollada por el crítico francés Charles Mauron, y dada la afinidad entre este método y nuestro propio estudio, resulta útil detenernos en este método y en los problemas que conlleva. La psicocrítica propone aumentar el entendimiento de la génesis de una obra literaria mediante la identificación de ciertas relaciones subyacentes del texto.⁴ Mediante un análisis, estas relaciones o correspondencias revelan lo que Mauron llama las redes de asociaciones [*réseaux d'associations*] del texto, vistas como un campo de fuerza [*champ de forces*] correspondiente a estructuras inconscientes del autor que, a su vez, son el resultado de un pasado personal que lo obsesiona. Al identificar las redes de asociaciones, el crítico puede vislumbrar una situación dramática

⁴ La finalidad de la psicocrítica es definida como: “préciser et enrichir notre communion avec l'œuvre d'art en reliant cette dernière à son contexte: l'état des choses avant sa naissance” (Mauron 1963:12).

interna inconsciente del autor que Mauron llama el mito personal [*mythe personnel*].⁵

El análisis psicocrítico presupone pues, que un texto literario tiene por debajo del nivel sintáctico, estilístico, narrativo y consciente un nivel inconsciente discernible en las imágenes y motivos que se repiten de una forma que parece obsesiva.⁶ Las redes de asociaciones se revelan mediante lo que Mauron llama la superposición de textos, un tipo de comparación textual entre textos que inicialmente no parecen similares, para poder descubrir conexiones invisibles a primera vista. En otras palabras, si una comparación normal se aplica al contenido consciente e intencional, es decir a dos paralelismos evidentes, la superposición significa comparar un gran número de textos en busca de repeticiones obsesivas y agrupamientos de imágenes que sugieren una estructura subyacente.⁷ Como el método freudiano de la asociación libre, la superposición de textos se basa en la idea de que la estructura de una situación psicológica inconsciente es discernible en las asociaciones de ideas involuntarias que el analizado hace al hablar libremente y que el escritor difícilmente puede evitar cuando crea su obra literaria.⁸ En el paso final del método, los resultados adquiridos se comparan con la biografía del autor, pero sólo como una especie de control de que el mito personal ha sido interpretado correctamente (Mauron 1963). Sin embargo, como observa la crítica literaria Linda Hutcheon (1984), el supuesto desinterés de Mauron respecto a la biografía del autor resulta dudoso:

⁵ Mauron define el mito personal como “l’hypothèse d’une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistante et reconnaissable” (Mauron 1969:195). A diferencia de Mauron, que quería detectar un drama inconsciente único que subyaciera la obra de ciertos poetas y dramaturgos, preferimos hablar de mitos personales en plural. No vemos por qué sólo hubiera una sola situación psicológica por debajo de la creación literaria de un autor.

⁶ Aunque la crítica literaria influida por el psicoanálisis se basa en la presuposición de una dimensión inconsciente del texto, puede resultar paradójico buscar un nivel inconsciente en un texto literario. El crítico y psicoanalista André Green (1978:277) señala que una obra literaria, dado su carácter elaborado, es el contrario del discurso del psicoanálisis, pero que todo texto literario, por elaborado que sea, siempre contiene alguna huella de lo inconsciente que hace posible una interpretación psicoanalítica.

⁷ El crítico Marcel Rainkin (1987:100) explica el método de la superposición desarrollado por Mauron como un modo de hacer estallar la estructura racional de la obra para luego reorganizarla en torno a los núcleos emocionales y según la lógica particular de las asociaciones.

⁸ El método de la superposición de Mauron puede entenderse como un desarrollo de la técnica intertextual usada por Freud en su ensayo “El motivo de la elección del cofre” (1913). (Hutcheon 1984:113).

Although Mauron originally intended biographical materials to act as only a final check or control on his interpretations of the obsessive metaphors and their configurations, his postulation, [...] of the personal myth, [...] made the biographical element of obvious importance in his criticism (Hutcheon 1984:10).

Según Hutcheon (1984:137-139), la psicocrítica debe entenderse como una mezcla entre el psicoanálisis aplicado, el formalismo y el impresionismo crítico, más enfocada en la psicología de la creación literaria que en el texto. En un intento de captar la esencia de la psicocrítica, la compara con lo que el crítico inglés Herbert Read llamó la crítica ontogenética, cuyo objetivo consiste en trazar la génesis de la obra en la psicología del autor (ibíd.:144).⁹ La reticencia de Mauron a recurrir a la biografía del autor es interpretada como una forma en que el crítico intenta hacerse parecer más científico.¹⁰ En efecto, Mauron insiste fuertemente en el carácter científico de su método y afirma que las redes de asociaciones que observa en el texto representan un descubrimiento científicamente objetivo (1963:335). Gérard Genette, comentando que nada es menos científico que tal pretensión, subraya el carácter problemático de la actitud de Mauron: “il refuse d’admettre que cette lecture, comme toute lecture, soit déjà par elle-même un choix, et que les relations qu’il «découvre» entre les textes soient dans une large mesure des relations construites par son attitude de lecture” (1966:137). Hutcheon se expresa en términos similares a propósito de la idea de que el mito personal puede ser deducido de niveles latentes del texto: “Mauron forgot that to interpret the personal myth is not necessarily to explain anything at all about the text, which does not in itself have an unconscious; its so-called latent structures are only those *noted by the critic*” (1984:143). Por lo tanto, el psicocrítico está en peligro de ser víctima de su propio análisis, que revelaría más acerca sobre el propio crítico que sobre el texto analizado: “the analysis of the text becomes in reality the analysis of the effects of the text on the critic’s own unconscious. The associations belong to the critic, not the text” (ibíd.:151).

⁹ Hutcheon se refiere al ensayo “In Defence of Shelley” (1936) donde Read escribe a propósito de T.S. Eliot, cuyas ideas sobre la crítica literaria rechaza: “[...] the only kind of criticism which is basic, and therefore complementary not only to technical exegesis but also to ethical, theological, philosophical and every other kind of ideological criticism, is ontogenetic criticism, by which I mean criticism which traces the origins of the work of art in the psychology of the individual [...]” (Read 1963:185).

¹⁰ Hutcheon (1984:137-138) ve un paralelismo entre Mauron y Freud en cuanto al esfuerzo demostrado por ambos de esconder un método intuitivo bajo un vocabulario que sugiere la ciencia empírica.

Otro problema del método de Mauron señalado por Hutcheon es la tendencia reduccionista. La psicocrítica se inspira profundamente en el ensayo de Freud titulado “El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen” (1907) que enfoca imágenes y situaciones recurrentes, interpretándolas como una red de pensamientos latentes y comparándolas con textos biográficos de Jensen sobre sus recuerdos de infancia. Esencialmente, Freud interpreta el texto de Jensen de la misma manera en que analiza un sueño, interpretando intuitivamente una estructura latente bajo un contenido manifiesto para llegar a una hipótesis sobre el sentido de la red de imágenes repetidas (ibíd.:148). Como explica Hutcheon, Mauron adaptó la premisa que subyace la interpretación de Freud: que las repeticiones inexplicables del contenido manifiesto, tanto en los sueños como en los textos literarios, pueden ser analizadas con el fin de revelar elementos internos latentes (ibíd.:114). El problema fundamental no es que la comparación entre sueño y texto literario sea inadecuada sino que reduzca el arte a una estructura psicológica (ibíd.:109). Sin embargo, según Mauron (1963:13), la tendencia reduccionista de la psicocrítica es legítima dado que sólo es una entre varias perspectivas de la crítica igualmente válidas.

Estamos de acuerdo con Hutcheon y Genette cuando señalan que las relaciones textuales que Mauron “descubre” no representan hechos objetivos sino una interpretación subjetiva y nos resulta obvio que los conocimientos previos que tiene el crítico de la biografía del autor pueden influir sobre la manera en que interpreta el texto. Sin embargo, estimamos que un postulado fundamental de la psicocrítica, a saber la idea de que se puede detectar relaciones textuales ocultas posiblemente reveladoras de una situación psicológica mediante una superposición de textos, resulta correcto y útil con respecto a nuestro objetivo de confirmar un nivel subyacente en las obras de Carpentier. Procederemos pues con precaución, sirviéndonos del método psicocrítico como un complemento y de forma poco estricta, evitando deliberadamente la pretensión de objetividad, pero al mismo tiempo confiamos en que, si bien el análisis de las correspondencias textuales puede ser revelador del propio crítico, también puede desvelar redes de asociaciones del autor. Además, si bien aceptamos la idea de un mito personal discernible mediante el método de la superposición de textos, suponemos también que el mismo método podría revelar paralelismos entre las auto-referencias intencionalmente escondidas, o sea en el nivel de la introspección crítica. Por lo tanto, como lo entendemos, no hay diferencias metodológicas entre el análisis de los dos tipos de referencias ocultas. La diferencia consiste más bien en la hipótesis que se hace acerca del carácter de la situación psicológica que supuestamente subyace al texto.

Fuera de la parte teórica de la psicocrítica, no hemos encontrado ninguna teoría literaria en que basar nuestro estudio, y recurrimos, por lo tanto, a los métodos ofrecidos por la praxis de la crítica literaria. En cuanto al análisis de los mitos personales, nos hemos inspirado en el estudio psicobiográfico titulado *Tolstoy on the Couch: Misogyny, Masochism and the Absent Mother* de Daniel Rancour-Laferriere (1998). En este libro, el crítico se acerca al trasfondo psicológico y ontogenético del protagonista misógino de la novela *La sonata de Kreutzer* (1889), cuya condenación vehemente y categórica de la procreación humana refleja la rabia contra el sexo que expresaba el propio Tolstói durante el periodo en que escribió la novela. El hecho de que el gran escritor ruso curiosamente nunca dio una razón clara de su condenación absoluta del sexo le parece particularmente fascinante al crítico:

What's *wrong* with sex in marriage? Tolstoy simply does not provide an answer, although there must be an answer. [...] There has to be a reason for his hostility to sex in marriage [...], even if he is not capable of stating it openly and explicitly. It would be out of character for Tolstoy to be devious, so the fact that he fails to state his reason suggests that he is not conscious of it (Rancour-Laferriere 1998:82).

Este misterio forma la base de la investigación sobre la parte inconsciente de la génesis psicológica de la novela de Tolstói. El crítico resume el objetivo de su estudio en la siguiente forma: “What I am aiming for is psychoanalytic understanding of the genesis of a particular work. I wish to explain how and why Tolstoy arrived at the controversial meanings and images of *The Krutzer Sonata*” (ibíd.:8). Este objetivo es similar a nuestra intención de entender la génesis emocional del nivel oculto e íntimo en las obras de Carpentier. Como Mauron, Rancour-Laferriere se inspira en la técnica psicoanalítica de la asociación libre, pero en vez de limitarse a la superposición de los textos literarios, se sirve también de los documentos privados de Tolstói para percibir las redes de asociaciones que subyacen a su condenación del sexo.

Con respecto al análisis de las referencias a los padres que Carpentier parece haber ocultado conscientemente, o sea de la introspección críptica, también nos inspiramos en la praxis literaria, y particularmente de los estudios de Lawrence Frank (1984) y Lynn Cain (2008) sobre *David Copperfield*, en los que los críticos analizan cómo Dickens esconde un nivel íntimo y autorreferencial en el que se vislumbra una meditación del autor sobre su pasado personal. Como en el caso de Rancour-Laferriere, ambos críticos se sirven de documentos personales del autor para entender el nivel íntimo de la

obra literaria. Más adelante, volveremos a estos estudios y a la cuestión metodológica.

Antes de proseguir, conviene preguntarse dónde se sitúa nuestro estudio. El crítico literario Carlos Reis (1981:51-113) divide la relación que el crítico puede tener frente al texto literario en tres niveles. El *nivel textual* corresponde a la manera dominante de acercarse a la literatura, es decir analizar el texto literario en sí desde una perspectiva particular. Otro tipo es el *nivel pre-textual*, que se centra en las circunstancias externas, por ejemplo la biografía del autor o el contexto histórico. Un tercer tipo es el *nivel subtextual*, que Reis describe como “el nivel en el que es posible detectar ciertos impulsos y factores, de carácter individual y colectivo, que, al encontrarse subyacentes y latentes con relación al nivel textual, están al mismo tiempo disponibles para ser actualizados [...]” (ibíd.:69). Si los impulsos y factores son de carácter colectivo, se trata de una crítica sociológica, mientras que si son de carácter individual, la crítica es psicoanalítica. Dado que pretendemos estudiar tanto la biografía del autor como una estructura subyacente parcialmente inconsciente, podemos situar el estudio entre el nivel pre-textual y subtextual, o sea entre la biografía y la crítica psicoanalítica.¹¹ Otra manera de caracterizar nuestro estudio, sería situarlo en el campo de la crítica psicobiográfica y, en particular, en la dirección descrita aquí por el psicólogo Alan Roland:

[...] [one] direction that psychoanalytic criticism took, starting with Freud's work on Leonardo da Vinci, has been to relate the hidden psychological meanings in the work of art [...] to the author's life. [...] At its worst, treating the work of art as a chapter in the creator's psychobiography led to the reductionistic position that art, itself, is a manifestation of psychopathology, and can be understood simply by understanding the vicissitudes of an author's childhood. At its best, a sophisticated psychobiographical approach can help shed additional light on an author's work, and has been used to good effect by such a distinguished critic as Leon Edel on Henry James (Roland 1978:253).

¹¹ Observamos que según Wellek & Warren nuestro estudio queda fuera de los estudios literarios. Los dos críticos distinguen entre tres temas en que la psicología se aplica a la literatura: el estudio psicológico del escritor, el estudio del proceso creativo y el estudio de tipos y leyes psicológicas presentes en las obras. Según explican, “sólo el tema tercero pertenece en sentido estricto a los estudios literarios. Los dos primeros son subdivisiones de la psicología del arte” (Wellek & Warren 1966:97).

Como indica Roland, esta forma de crítica psicoanalítica implica grandes riesgos. Sin embargo, apoyándonos no sólo en los modelos de Rancour-Laferriere, Frank y Lynn, sino también de Leon Edel, esperamos clarificar partes enigmáticas de las obras y evitar la posición reduccionista de la literatura.

1.1. Algunas perspectivas fundamentales

Dado que nuestro estudio propone aclarar la relación entre biografía y texto literario y la entre la dimensión consciente y el aspecto inconsciente del proceso creativo, resulta necesario presentar las perspectivas que forman el fundamento teórico de nuestro estudio y así justificar nuestro punto de vista, tanto sobre el Autor¹² y su proceso creativo, como sobre la crítica literaria. Sin embargo, este punto de vista se fundamenta a su vez en nuestra perspectiva sobre las emociones.

1.1.1. Perspectivas sobre las emociones

En un trabajo sobre el nivel íntimo de la obra carpenteriana es necesario clarificar nuestra posición con respecto a las emociones. En el marco de esta tesis de literatura nos limitaremos, por supuesto, a presentar las perspectivas pertinentes para nuestro estudio, sobre todo con respecto a un término tan amplio como el de las *emociones*. Hallamos una visión clara y coherente de la tensión entre la parte consciente e inconsciente de la experiencia emocional en las ideas de la filósofa estadounidense Martha C. Nussbaum.¹³ Principalmente, percibe las emociones como un aspecto esencial de la inteligencia consciente y del pensamiento ético, definiéndolas como respuestas inteligentes frente a la percepción de valor [*intelligent responses to the perception of value*] y como juicios de valuación [*judgements of value*] que nos ayudan a ver desde la primera infancia y durante toda la vida nuestra conexión y dependencia de objetos y personas y a discernir su valor e importancia (Nussbaum 2001:1-13). Rechaza

¹² Escribimos Autor con mayúscula para no confundir la figura abstracta del escritor con el autor específico de nuestro estudio.

¹³ Nuestra presentación de la visión de las emociones que ofrece Nussbaum en *Upheavals of Thought: the intelligence of emotions* se limita a unas ideas que resultan útiles para nuestra tesis y no intenta dar justicia a la complejidad argumentativa de su denso libro.

una perspectiva contraria que es típica del conductismo y la psicología cognitiva influida por él, según la cual las emociones son energías irreflexivas que nos arrastran como ráfagas de viento, sin comunicar con la razón (ibíd.:24-26). Nussbaum ilustra la diferencia mediante un caso personal. Evoca una situación en que ella, una filósofa neo-estoicista, hace el luto de su madre, y oscila entre el dolor por la pérdida y la apreciación de los argumentos del estoicismo sobre la necesidad de pensar racionalmente sobre la muerte. Según la psicología cognitiva sería la parte irracional del yo la que está llorando y la razón la que está pensando filosóficamente, pero, como explica Nussbaum, es mejor entender esta oscilación como una especie de debate que el yo racional mantiene consigo mismo sobre si debe reconocer o negar la importancia de lo que se ha perdido. No es necesariamente un “debate” verbal sino más bien un desplazamiento de perspectivas diferentes que el yo representa para averiguar cuál es la forma adecuada de percibirse a sí mismo. La parte del yo de la filósofa dominada por unas emociones hacia la madre originadas en la infancia y que forman una parte esencial de su personalidad, exige que la importancia de la madre sea reconocida, mientras que la parte de su yo que ha integrado las ideas estoicas quiere evitar una aflicción excesiva. Las dos fuerzas son necesarias para poder percibir la vida de manera equilibrada: “In this rhythm of embrace and denial, this uneven intermittance of vision, we have a story of reason’s urgent struggles with itself concerning nothing less than how to imagine life” (ibíd.:86). Interpretamos esta oscilación o debate interior como un acto de introspección, o sea el modo en que el ser humano conversa consigo mismo sobre lo que siente. Ahora bien, si por un lado Nussbaum presenta una visión de las emociones como un aspecto imprescindible de nuestra capacidad de comunicarnos con la parte racional de nosotros mismos, la filósofa también da énfasis a la otra cara de la moneda: la naturaleza inconsciente, primitiva e irracional de las emociones que se esconde detrás de la apariencia madura del adulto y cuyo origen se rastrea en las emociones pre-verbales de la primera infancia:

Behind the increasing competence and maturity [...] of a “normal” human adult lurks much [...], in an inchoate and often preverbal form that is therefore, while cognitive, especially impervious to reasoning and argument – a seething jealousy, a demand to be the center of the world, a longing for bliss and comfort, a desire to wipe the competing object off the face of the earth – any of which may be very ill-suited to some of the adult’s chosen plans and projects (Nussbaum 2001:225).

Identificamos este tipo de “situaciones” emocionales inconscientes e inadmisibles para el adulto con el concepto *mito personal*, es decir una situación dramática interna e inconsciente, que la psicocrítica de Mauron intenta atribuir al Autor. Tales situaciones emocionales representan ideas inaceptables al yo consciente, que, para defenderse, las reprime. El psicoanalista Leo Rangell escribe que la resistencia del yo contra tales situaciones no debe verse como barreras inertes sino como configuraciones psíquicas dinámicas que se oponen al conocimiento de una realidad inadmisibile. Añade que generalmente esta realidad no es compleja en sí: “The facts in repression are typically extraordinarily simple, such elemental concepts as «I love her», or «I hate him» or «I want what you have»” (1985:147). El psicoanalista existencialista norteamericano Rollo May (1994:55) explica que es inexacto hablar del inconsciente como si fuera una entidad mental independiente. Más bien debe entenderse como un término útil para referirse a una dimensión inconsciente de la experiencia humana y a la potencialidad de autoconocimiento que el individuo en un momento dado no quiere o no puede actualizar. Aunque sus ideas se basan fundamentalmente en las de Carl Jung, May niega la idea jungiana de un inconsciente autónomo del Yo¹⁴ según la cual el inconsciente es parecido a un duende con el que no se puede comunicar. Según Nussbaum, la influencia de las emociones inconscientes puede afectar particularmente a personas cuya noción del yo se caracteriza por algún tipo de autodefensa que les lleva a la falsedad, lo cual es interesante considerando la mentira de Carpentier sobre su lugar de nacimiento:

The emotions of the adult life sometimes feel as if they flood up out of nowhere, in ways that don't match our present view of our objects or their value. This will be especially true of the person who maintains some kind of false self-defense,

¹⁴ Jung escribe en *The Structure and Dynamics of the Psyche*: “When one analyses the psychology of a neurosis one discovers a complex, a content of the unconscious, that does not behave as other contents do, coming and going at our command, but obeys its own laws, in other words it is independent or, as we say, autonomous. It behaves exactly like a goblin that is always eluding our grasp” (Jung 1960:368). En *Psychology and Alchemy* afirma: “The unconscious is an autonomous psychic unity; any efforts to drill it are only apparently successful, and moreover are harmful to consciousness” (Jung 1968:46). En *Existential Psychology* May escribe: “If it is countered that [the] picture of the multitude of egos reflects the fragmentation of contemporary man, I would rejoin that any concept of fragmentation presupposes some unity of which it is a fragmentation [...]. For neither the ego, nor the unconscious, nor the body can be autonomous. Autonomy by its very nature can be located only in the *centered self*. [...] Logically as well as psychologically we must go behind the ego-id-superego system and endeavor to understand the “being” of whom these are expressions” (May 1967:34).

and who is in consequence out of touch with the emotions of neediness and dependence, or of anger and aggression, that characterize the true self. We should remember that in Winnicott's terms the "false self" is a matter of degree, and that we all have one to some extent, if only the polite social veneer we use to mask our deeper emotions. But for many people the conscious valuations of daily life serve also as a mask worn in the presence of oneself; [...] (Nussbaum 2001:230).¹⁵

Las perspectivas presentadas aquí enfatizan la naturaleza ambigua de las emociones. Por un lado, las emociones tienen una historia individual cuyo origen se pierde en la cognición pre-racional de la infancia. Este aspecto oculto, primitivo e inconsciente de las emociones está latente en el adulto y puede surgir a la superficie. Por otro lado, las emociones son una parte imprescindible de nuestra inteligencia consciente con la cual comunicamos de manera introspectiva y evaluativa, "debatendo" sobre qué sentimos y qué debemos sentir. Hemos sugerido que algunos de las correspondencias observadas en las obras de Carpentier, pueden entenderse como manifestaciones de una *introspección críptica* consciente y otros como vestigios de unos *mitos personales* inconscientes del autor. Sin embargo, reconocemos que, aunque por razones prácticas dividimos el análisis del texto literario con respecto a estos dos términos, en realidad no existe una barrera clara o absoluta entre los aspectos conscientes e inconscientes del texto literario como tampoco existe respecto a la experiencia emocional. Cuando ahora pasamos a explorar nuestra perspectiva sobre el Autor, seguimos prestando atención a la relación entre lo consciente y lo inconsciente tal como se manifiesta en el proceso creativo.

1.1.2. Perspectivas sobre el Autor y el proceso creativo

Nuestra visión del Autor y del proceso creativo puede verse como una continuación de las perspectivas sobre las emociones. Del mismo modo que el individuo, por un lado, es capaz de una introspección o autoanálisis de sus emociones y, por otro lado, está sometido a impulsos emocionales primordiales

¹⁵ Además del psicoanalista Donald Winnicott, Nussbaum se inspira sobre todo en Melanie Klein y Ronald Fairbairn. Nussbaum (2001:181) reconoce la falta de rigor científico de estos psicoanalistas pero argumenta que, al igual que un escritor como Proust, cuyas ideas e imágenes también utiliza, Klein, Fairbairn y Winnicott deben entenderse como importantes pensadores humanísticos.

e inconscientes, el Autor, tal como lo percibimos, sólo controla parte del proceso creativo, mientras que es inconsciente de otros aspectos de la creación. Inspirado por Jung, May señala que la dimensión consciente e inconsciente de la experiencia puede entenderse como una relación compensatoria: “consciousness controls the wild, illogical vagaries of the unconscious, while the unconscious keeps consciousness from drying up in banal, empty, arid rationality” (May 1994:59). Aplica esta idea a la ambigüedad del proceso creativo, evocando la dicotomía nietzscheana del principio apolíneo y el principio dionisiaco, donde el primero está relacionado con la forma, el orden y la luz de la conciencia mientras que el segundo representa la energía libre, oscura e inconsciente de la creación. May explica que los dos principios deben convivir en una forma equilibrada para que el proceso creativo produzca obras de arte. Si domina el principio dionisiaco, sobrarán los errores en cuanto a la forma. Inversamente, el principio apolíneo en sí mismo no es suficiente para crear una obra de arte viva. Con el término *éxtasis*, May se refiere al estado de equilibrio entre los dos principios:

I use the word, [...] in its historical, etymological sense of “ex-stasis” –that is, literally to “stand out from,” to be freed from the usual split between subject and object which is a perpetual dichotomy in most human activity. *Ecstasy* is the accurate term for the intensity of consciousness that occurs in the creative act. But it is not to be thought of merely as a Bacchic “letting go”; it involves the total person, with the subconscious and unconscious acting in unity with the conscious. It is not, thus, *irrational*; it is, rather, *suprarational*. It brings intellectual, volitional, and emotional functions into play all together (May 1994:48-49).

Hallamos una manera similar de entender el proceso creativo en la distinción que hace el psicoanalista e historiador de arte Ernst Kris entre dos fases del proceso creativo que pueden mezclarse en diferentes maneras o suceder la una a la otra: la *inspiración* y la *elaboración*. Mientras que la inspiración se caracteriza por sentimientos de arrobamiento y por la impresión de ser empujado por fuerzas exteriores al yo consciente, la elaboración implica la organización decidida y el deseo de resolver un problema. “The first has many features in common with regressive processes: Impulses and drives, otherwise hidden, emerge. [...] The second has many features in common with what characterizes “work” —dedication and concentration” (Kris 1964:59). Más adelante en su libro, Kris (ibíd.:253-254) describe el proceso creativo como un intercambio de creación y juicio crítico [*creation and criticism*]. Lo ilustra con la imagen de un

pintor que por turnos se acerca al lienzo para pintar y retrocede para contemplarlo desde una distancia. Según explica Kris, se trata de un movimiento o alternancia de niveles psíquicos: “We may speak here of a *shift in psychic level*, consisting in the fluctuation of functional regression and control”. Kris ve el arte como una forma de comunicación situada entre dos extremos. Si la elaboración domina el proceso creativo, la obra parecerá fría y mecánica, pero si la inspiración y los procesos de regresión dominan el proceso creativo, los símbolos de la obra serán demasiado personales para que pueda producirse una comunicación auténtica entre artista y observador. Kris caracteriza este tipo de arte como psicótico.

La idea de la oscilación entre inspiración y elaboración debe entenderse en relación con una idea central de *Psychoanalytic Explorations in Art*, conocida como “la regresión al servicio del Yo”.¹⁶ Significa que durante el proceso creativo, el Yo del artista es capaz de “relajarse” y acceder a las energías del Ello en una manera controlada y utilizar la fuerza creativa de la inspiración para luego “volver” al nivel consciente de la elaboración. Esta idea coincide con la psicocrítica de Mauron según la cual los artistas auténticos se caracterizan por lo que llama una “regresión reversible” realizada por un “yo orférico” [*moi orphique*]: una sensibilidad con respecto al inconsciente y una gran capacidad de auto-análisis (1969:259). Es esta capacidad la que durante el proceso creativo permite al artista descender metafóricamente, como Orfeo, en el Hades del inconsciente, para luego volver a subir al mundo del consciente, trayendo consigo objetos perdidos. Mauron también presenta una analogía entre el proceso creativo del escritor y la situación del paciente hablando al psicoanalista. Según explica, ambas situaciones suelen caracterizarse por aislamiento, relajación, gran libertad de imaginación y de expresión, irresponsabilidad social y evocación del pasado y de la infancia. Si en una sesión de análisis el control se divide entre analista y analizado, el proceso creativo se caracterizaría por una colaboración entre la personalidad consciente y el yo orférico oscilando entre diferentes niveles psíquicos (1963:234-236).¹⁷

¹⁶ May (1994:38) señala la tendencia reduccionista de ver el arte como una “regresión al servicio del Yo” y estamos de acuerdo con él. Sin embargo, aquí no sugerimos que tal regresión sea el elemento esencial del arte sino más bien un aspecto importante para entender la obra de ciertos escritores.

¹⁷ La psicóloga Danielle Knafo subraya la relevancia continua de la idea de la regresión al servicio del Yo, examinándola desde las perspectivas de la neurociencia, la psicología del desarrollo y la teoría de la relación de objeto. Define la regresión al servicio del Yo como “the ability to maintain contact with early body and self states and with early forms of object relationships, as well as with different modes of thinking” (Knafo 2012:28) y, refiriéndose a varios estudios

Como se ve, la idea de una regresión a un estado primordial o un retorno al origen es fundamental para las perspectivas presentadas. A propósito de la idea de la regresión al servicio del Yo, el crítico Daniel Dervin escribe: “explicit in Ernst Kris’s formula of art, [...] is the assumption that creativity entails a return to origins: to create, one must find a new way to begin. And since this is never a literal possibility, one draws on imagination and fantasy” (Dervin 1990:20). Resulta apropiada una perspectiva sobre el Autor que enfoca el aspecto regresivo del proceso creativo puesto que queremos acercarnos precisamente a la génesis emocional de la obra de un escritor no solamente nervioso en cuanto a su propio origen sino también preocupado con el origen como tema literario. El cuento “Viaje a la semilla” describe cómo un hombre, por un acto de magia, vive su vida al revés, retrocediendo en el tiempo y volviendo literalmente al útero materno. *Los pasos perdidos* cuenta el viaje que hace el protagonista no sólo hacia las partes más remotas de la selva latinoamericana sino también hacia su propia infancia y el origen de la cultura y de la humanidad. En *El siglo de las luces*, Esteban medita sobre la situación anterior a la llegada de los primeros europeos a la costa americana pero también sobre el mundo de los corales anterior a la humanidad. Constatamos también que la visión del Autor y su proceso creativo representada por May, Kris y Knafo, enfocando la dicotomía entre elaboración e inspiración y entre consciente e inconsciente, resulta similar a la imagen que da el propio Carpentier de su proceso creativo. Parcialmente, lo describe en términos afines a la *elaboración* descrita por Kris. En el texto “Confesiones sencillas de un escritor barroco” señala que rescribió *Los pasos perdidos* tres veces completamente y que volvió a escribir la escena final de *El siglo de las luces* quince veces. También declara: “Respecto a mi método de trabajo, soy muy riguroso. Antes de escribir una novela trazo una suerte de plan general que comprende: planos de las casas, dibujos [...] de los lugares en que va a transcurrir la acción” (Leante 1970:30). Explica además que tiene la costumbre de “trabajar un poco, diariamente, entre las cinco de la tarde y las ocho de la noche”, a lo cual añade:

No creo en los «amaneceres inspirados» ni en las lucubraciones. Hay escritores que se dejan llevar por lo que escriben e inventan sobre la marcha. Yo no. Yo sería totalmente incapaz de escribir un capítulo sin saber muy exactamente lo que debo decir en él (Leante 1970:30).

en la neurociencia, afirma: “Kris’s hypothesis about what takes place during the inspirational phase of creativity have been confirmed by neurophysiological research” (ibid:32).

Sin embargo, presenta en el mismo texto su proceso creativo en términos que más se parecen a los rasgos característicos de la *inspiración*. Dice que el origen de *El siglo de las luces* fue un viaje al golfo de Santa Fe en Venezuela, un paisaje que describe en el capítulo 26 de la novela. Explica que el lugar le fascinó tanto que empezó a escribir inmediatamente en la cubierta del barco y luego agrega: “Los escritores europeos retienen la novela en el campo intelectual. Yo no. Yo soy como un animal. No analizo ciertas cosas. Las escribo como las siento y como bajo el efecto de destellantes iluminaciones” (Leante 1970:28). En otros lugares, Carpentier vuelve a hablar de momentos de inspiración similares. En su diario, observa cómo la cercanía del agua afecta su creatividad: “Apenas me veo en la orilla del mar desde hace unas horas, las ideas nuevas bullen en mí. Escribí los primeros capítulos de *El reino de este mundo* a la orilla de la piscina de Catia La Mar” (D:56). Hallamos otro ejemplo de este tipo de iluminación en la conferencia “Un camino de medio siglo” de 1975:

Y recuerdo que una tarde en la confluencia del Orinoco y del Vichada, [...], tuve algo así como una iluminación: la novela *Los pasos perdidos* nació en pocos segundos, completamente construida, hecha; no tenía más que volver a Caracas y escribirla. Y es que para mí esos nueve días de meditación a lo largo del Orinoco habían sido un acontecimiento capital (OCXIII:159).

Se ve entonces cómo Carpentier declara que no cree en momentos inspirados o lucubraciones, que necesita saber de antemano exactamente qué va a escribir y que vuelve a retocar el mismo texto una y otra vez. Al mismo tiempo, se distancia de los escritores intelectuales, afirma que escribe espontáneamente lo que siente sin analizarlo o incluso bajo la influencia de “destellantes iluminaciones”. Estas declaraciones parecen contradictorias, pero desde las perspectivas que hemos presentado pueden entenderse como expresiones de dos aspectos complementarios del proceso creativo.

¿Cómo entender el deseo o la necesidad de crear arte? El psicoanalista Stephen A. Diamond, en diálogo con las ideas de Rollo May, percibe la creatividad de los artistas como una forma de catarsis: “Creativity [...] can be understood to some degree as the subjective struggle to give form, structure, and constructive expression to inner [...] chaos and conflict” (1996:257). Diamond entiende la catarsis como una necesidad constante del ser humano que toma diferentes formas. El acto creativo es una forma de purgar y organizar el caos interno, como lo es también el ritual de exorcismo en la sociedad primitiva, la confesión practicada en la Iglesia Católica y la psicoterapia tradicional en la sociedad

moderna (ibíd.:186). Otra perspectiva interesante sobre la génesis de la creación hallamos en la psicocrítica de Mauro (1969:11). Inspirándose en las teorías de Melanie Klein y en particular los conceptos de la *posición depresiva* y la *reparación*,¹⁸ presenta una visión del arte que es esencialmente la de un intento de restaurar un mundo perdido y de hallar una compensación de lo que llama una ruina psíquica. El proceso creativo, caracterizado por la regresión reversible y autoanalítica, es percibido como una defensa contra un universo omnipotente y hostil. Para Mauro (1962:237-239), el artista es alguien que ve claramente la inmensa disimetría entre el yo y el ambiente espacio-temporal, en que estamos todos incapaces de evitar el sufrimiento, y que consciente o inconscientemente intenta aliviar su angustia existencial. La creación artística se ve, por lo tanto, como un intento de modificar, estructurar y embellecer una situación hostil y angustiada:

La musique n'a pas moins de réalité que le bruit. Mais l'une nous ranime, l'autre nous tue. L'art a pour but biologique de projeter autour de nous les manifestations, les images et les preuves d'un pouvoir de synthèse qui se confond avec la vie même et qui, depuis toujours, la maintient contre l'agressivité et le froid du monde spatio-temporel, contre la solitude et le morcellement (Mauro 1962:239).

Knafo también aborda este aspecto aliviador del proceso creativo. Explica que, durante un periodo de más de veinte años, ha entrevistado a más de cien artistas como investigadora y además ha recibido como psicoterapeuta a un gran número de artistas. Sus experiencias la han convencido de que la creación artística frecuentemente es terapéutica para personas que se perciben como heridas por eventos o situaciones en el pasado: “Many artists whom I have interviewed [...] have stated, [...] that if they had experienced a happy childhood, adequate parenting, or high self-esteem, they would not have had to choose the tortuous path of artistic creativity” (2012:34). En el estudio

¹⁸ En el artículo “Mourning and its relation to manic-depressive states” (1940), Klein presenta la posición depresiva como una constelación mental y un estadio de desarrollo que el bebé normalmente experimenta en la segunda parte de su primer año y que luego vuelve en formas diferentes durante la infancia y en algunos casos incluso durante la vida adulta. La posición depresiva se caracteriza por emociones y fantasías de odio hacia el objeto amado, típicamente la madre, y por la culpa que conlleva estas emociones. Sustituye la posición esquizo-paranoide en que el bebé todavía percibe el objeto gratificante (el pecho bueno) como separado del objetivo que le frustra (el pecho malo). La reparación es una parte integral de la posición depresiva e implica formas de afrontar lo perdido y las emociones de culpa que estimulan la esperanza en vez de la desesperación y la angustia (Klein 1988:344-369).

mencionado sobre Tolstói, Rancour-Laferriere (1998:41) observa que el escritor ruso una vez comentó que su hermano mayor Nikolái nunca podría ser un gran escritor porque, a diferencia de él, había recibido durante su infancia el amor de su madre. Indirectamente pues, Tolstói decía que él podía ser el gran escritor que era precisamente porque carecía de algo fundamental que intentaba compensar mediante la creación. En cuanto a Carpentier, se pregunta en una carta a su madre escrita en 1931 acerca de lo que su vida hubiera sido si su padre no lo hubiese abandonado: “si no hubiera ocurrido la catástrofe muy dura que padecemos, estaría de arquitecto en alguna oficina” (CT:269). Aunque no lo dice explícitamente, parece indicar una relación causal entre lo que llama “la catástrofe” y la carrera literaria a la que estaba aspirando en París.¹⁹

En nuestra introducción se sugiere que algunos de los pasajes enigmáticos pueden entenderse como una introspección. Sin embargo, suponer que muchos escritores se dedican a la escritura como una forma de catarsis, terapia o autoanálisis no nos ayuda a entender cómo estudiar un texto literario en tanto testimonio de una introspección. Si miramos un estudio sobre Kafka como el de Ronald Hayman (1983), vemos primero que el crítico, comparando los diarios del autor con sus obras, establece una relación entre la introspección de Kafka y su creación literaria:

Reading through Kafka's published work in roughly chronological order, I soon saw that there could be no question of separating fiction from introspection. For Kafka, storytelling was one way —not easy, but less difficult than others— of talking to himself about himself. He wrote fragments of narrative into his diary, and it would be impossible to separate external events from fictional elaborations of them, or dreams and fantasies from stories. (Hayman 1983:290)

¹⁹ La cuestión de cuándo Carpentier empieza a verse como escritor es problemática. Señalando el fracaso de su primera novela *¡Écue-Yamba-Ó* (1933) y su éxito como periodista, González Echevarría escribe en su estudio clásico *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*: “es dudoso que Carpentier se considerase como escritor en 1939” (González Echevarría 2004:76). Sin embargo, las cartas a la madre indican claramente que el joven Carpentier se veía ya como un escritor cuya importancia sería duradera. En 1931 bromea a propósito de sus éxitos intelectuales en París: “Si esto sigue cinco años más, seré candidato al Premio Nóbel” (CT:275). En una carta de 1933 expresa su satisfacción con *¡Écue-Yamba-Ó*: “[...] me pregunto cómo hago, cómo he podido realizar el milagro de hacer un trabajo tan paciente y tan acabado” (ibíd.:353). El año siguiente escribe sobre su primera novela: “Tengo conciencia de haber hecho un libro que quedará en la literatura latinoamericana. Es un libro que se leerá todavía, como Don Segundo Sombra, dentro de 10 años... (ibíd.:402).

Constatar esta relación en sí no resulta problemático. Sin embargo, cuando Hayman (ibíd:151) señala que en *La metamorfosis*, Kafka alegoriza la impresión que tenía de ser una carga para su familia, entonces podríamos hacer dos objeciones a tal explicación: 1) ¿Cómo establecer que tal alegorización corresponde a una intención del autor y a una introspección consciente?; 2) Si esto se pudiera establecer, ¿por qué sería interesante distinguir entre lo que el autor hace de forma intencional y lo que hace de manera inconsciente? En cuanto a la primera diríamos que sin indicios concretos dentro del texto, por ejemplo la serie de pistas claramente autorreferenciales a la que nos referimos como la *introspección críptica*, es difícil ir más allá de una hipótesis conjetural sobre la relación entre la situación psicológica y el texto literario. Hayman no presenta tales indicios y, por lo tanto, su interpretación no resulta más convincente de lo que serían otras suposiciones similares. Sin embargo, esto no impide que en otros casos sea posible mostrar de manera convincente que un texto literario representa una introspección consciente por parte del autor. Antes de presentar un ejemplo ilustrativo de cómo se puede analizar un texto literario como un testimonio de la introspección del autor, queremos abordar la segunda objeción que en sí representa un problema complicado.

1.1.3. Perspectivas sobre la crítica literaria

Nos hemos preguntado por qué sería interesante distinguir entre lo intencional y lo accidental o lo inconsciente en una obra literaria. Para contestar a esta pregunta presentamos aquí unas perspectivas sobre la crítica literaria que sirven no sólo como base sino también como una justificación de nuestro estudio. Sin embargo, para facilitar la presentación de las ideas que aceptamos como premisas es menester exponer primero cuáles son las teorías opuestas, aunque sea necesariamente de forma insuficiente para hacerles justicia, y aclarar cómo se distinguen con respecto a la perspectiva sobre el Autor.

Desde los años 50, la crítica literaria en gran medida ha dejado de considerar la biografía y la intención del autor como partes integrales en el análisis literario. Según el profesor de semiótica Dario Compagno (2012), el debate sobre el Autor que estableció este paradigma de los estudios literarios se puede dividir en tres fases. La idea de la “falacia intencional”, presentada por William K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley en 1954, constituye el centro de la primera fase. Según estos dos representantes del *New Criticism*, la intención del autor no es ni obtenible ni deseable de obtener. El origen de esta idea es el libro *Logische Untersuchungen* de Husserl (1900), en que el fundador de la

fenomenología propone que las palabras y oraciones tienen un significado ideal e independiente de la intención del locutor. La separación de la intención del significado lógicamente produce una brecha entre el Autor y el texto, y la conclusión lógica pero apresurada es que los datos biográficos y el contexto histórico no pueden ayudarnos a entender un texto literario. En la segunda fase, representada por el deconstructivismo y en particular por Roland Barthes y Jacques Derrida, se supone que la dimensión ideal del lenguaje y el significado ideal del texto imaginados por Husserl no existen y la noción de una intención del autor es considerada como irrelevante o incluso como un obstáculo para una interpretación libre. En su ensayo “La muerte del Autor” (1967), Barthes sugiere que el valor literario de un texto se sitúa en su poder de evocar ideas creativas e interesantes en el lector. La tercera fase del debate, se caracteriza por la búsqueda de un sustituto del Autor. Para Foucault, en su ensayo “¿Qué es un Autor?” (1969), el Autor es una función del discurso socio-cultural [*the author-function*], o sea la interrelación entre el texto literario y el sistema de estructuras sociales que forma el contexto histórico. Compagno comenta que según la teoría Foucault es como si fueran las estructuras sociales mismas las que producen el texto, y el Autor se reduce a la suma de las presiones socio-culturales de escribir. Por otro lado, Wayne Booth, en su *Rhetoric of fiction* (1961), sugiere que el crítico se limite a hablar de un autor implícito [*implied author*], que define como la suma de las elecciones hechas por el Autor. Según esta perspectiva, el texto literario es el resultado de una serie de elecciones conscientes y la intención sería la suma de estas elecciones.²⁰ (Compagno 2012:38-47).

Podemos ahora contrastar estas perspectivas diferentes sobre la crítica literaria y el Autor con las ideas del filósofo británico Richard Wollheim (1980) que sugiere que el objetivo de la crítica del arte, de la música y de la literatura debe consistir en el intento de reconstruir el proceso creativo que ha producido la obra. Según él es sólo mediante tal reconstrucción que se llega a un entendimiento profundo de una obra.²¹ Wollheim contrasta su propia idea de la crítica como una reconstrucción del proceso creativo con lo que llama “la crítica

²⁰ Compagno relaciona esta visión del Autor a las ideas de Elisabeth Anscombe, una alumna de Wittgenstein, que en su libro *Intention* (1957), entiende la “intención” como el propósito tal como se manifiesta en el texto en vez de como un proceso mental interior e inaccesible de un individuo

²¹ Wollheim (1980:186 & 202-203) reconoce la imposibilidad de reconstruir el proceso creativo en su totalidad, incluso si ha sido abundantemente documentado y explica que el trabajo del crítico siempre consiste en una reconstrucción parcial del proceso creativo.

como escrutinio” [*criticism as scrutiny*]. Los críticos que adoptan esta idea se limitan a estudiar la obra de arte en sí, y ven la reconstrucción del proceso creativo o bien como superflua, si llega a las mismas conclusiones que el escrutinio, o bien como desorientadora, si llega a otras conclusiones que no se fundamentan únicamente en la obra en sí. En otras palabras, tales críticos piensan que si la intención coincide con el significado de la obra, no puede enseñarnos nada nuevo y si no lo hiciera, la obra hubiera sido diferente de lo que es. Por lo tanto, deliberadamente pasan por alto los datos que tal vez les hubieran informado sobre la intención del creador. Aunque no lo dice explícitamente, es evidente que Wollheim se refiere a la crítica inspirada por la idea de la falacia intencional. Según explica el filósofo, el error de la crítica como escrutinio consiste en presuponer que la intención del creador coincide con la obra realizada. Wollheim, por su lado, entiende la intención como fluctuante. Según él, el autor sólo controla su trabajo hasta cierto punto, dado que fuerzas o vicisitudes exteriores pero también interiores o inconscientes pueden influir sobre el proceso creativo.²² Por lo tanto, para reconstruir el proceso creativo, el crítico debe respetar lo que percibe como la intención del autor sin limitarse a ella: “On the contrary he is justified in using both theory and hindsight unavailable to the artist if thereby he can arrive at an account of what the artist was doing that is maximally explanatory” (Wollheim 1980:201). Cuando el crítico distingue entre lo que el escritor quiso hacer y lo que finalmente hizo, entonces está libre de servirse por ejemplo de información adicional venida desde fuera del texto en sí, como la biografía o los diferentes manuscritos de una novela que pueden informarle sobre la intención del creador. De este modo puede entender la obra en relación con el proceso creativo que la produjo e intentar distinguir entre designio y casualidad, lo cual para Wollheim es esencial para entender una obra de arte en su profundidad (ibíd.:190-200). En otras palabras, reconstruir el proceso creativo sirve para entender una obra de arte a través de la distinción entre lo que es intencional y lo que no lo es. Esta visión del arte y del Autor coincide con la que presenta Compagno al final de su artículo:

Interpretation is a matter of recognizing *what is intentional*: where the work begins and ends, and what is planned within it. There is also the need to recognize *what is unintentional*, above and beyond the author’s intention —

²² Aunque no se refiere explícitamente a los elementos inconscientes del proceso creativo en esta declaración, unas líneas más adelante Wollheim presenta como legítima una reconstrucción de una obra de arte desde una perspectiva freudiana.

otherwise the autor would become a god-like entity with a perfect control over language and with an unrealistically clear idea of the ends and consequences of his of her actions. In practice, while interpreting a text, *we need to distribute intended and non-intended messages*: the way in which we realize this distribution determines the resulting meaning. For example, it is very different to understand a certain sentence as ironic or not; it depends on how we give shape to the author's intention, [...]. Attributing or not-attributing an intentional ironic message to a sentence depends on *the hypothesis we make about the author* (while the sentence itself remains the same in both readings) (Compagno 2012:50).

En los artículos citados notamos que Wollheim no indica claramente por qué es necesariamente mejor o más profunda una interpretación que distingue entre designio y casualidad y Compagno, por su lado, se limita a señalar que sin tal distinción y una hipótesis sobre el autor es imposible detectar la ironía de un texto. Por lo tanto, para justificar más firmemente nuestra decisión de estudiar, o “reconstruir” el origen emocional de las referencias ocultas a los padres en la obra de Carpentier y distinguir entre elementos intencionales e inconscientes en las obras, es necesario acudir a otras perspectivas.

El crítico norteamericano E.D. Hirsch presenta una distinción entre tres tipos de interpretación literaria. Una forma, correspondiendo a las ideas de la primera fase descrita por Compagno y a la crítica como escrutinio de Wollheim, es la que llama *la posición positivista o estilística*. Esta posición rechaza el interés que podría tener la intención del autor para ver lo que significa realmente el texto mediante un entendimiento más refinado de las normas lingüísticas. Hirsch, como Compagno, observa la dificultad que encuentra esta posición frente a textos irónicos (1976:22-26). Otra posición es *el perspectivismo* que se caracteriza por el escepticismo en cuanto a la posibilidad de llegar a una interpretación correcta. Según esta posición, coincidiendo aproximadamente con la segunda fase descrita de Compagno, estamos todos condenados a interpretar la obra sólo desde nuestra propia perspectiva limitada y tal interpretación no puede ser más correcta que otra hecha desde otra perspectiva. Sin embargo, como lo entiende Hirsch, la decisión de seguir o no la norma interpretativa que intenta respetar la intención del Autor en vez de interpretar libremente la obra en la forma que nos plazca, no es una decisión basada en postulados ontológicos semejantes a la premisa según la cual toda perspectiva es limitada; más bien es una decisión ética, basada en los valores éticos del crítico. Hirsch presenta una analogía interesante evocando el contraste entre la alegorización anacrónica medieval y las normas interpretativas de Schleiermacher. Para los exegetas medievales, señala Hirsch, era perfectamente

lícito interpretar un texto de Virgilio como si encerrara un mensaje cristiano, aunque supieran que era un poeta pagano. Para Schleiermacher, sólo era lícita la interpretación que se basara en la esfera lingüística e intelectual común al autor y a su público original. Hirsch señala que ambas tradiciones buscan el “mejor” significado. Lo que las distingue es la forma de definir el término “mejor”. Para el exegeta medieval, la interpretación cristiana era siempre mejor, mientras que Schleiermacher consideraba que la mejor interpretación era la que se ajustara al contexto histórico y literario del autor (ibíd.:74-79). Hirsch continúa:

Which principle is logically the more compelling, this implicit medieval one or that of Schleiermacher? The answer is easy. The medieval principle is logically stronger because self-evidently a text can mean anything it has been understood to mean. If an ancient text has been interpreted as a Christian allegory, that is unanswerable proof that it can be so interpreted. Thus, the illegitimacy of anachronistic allegory, implied by Schleiermacher's canon, is deduced neither from empirical fact nor logic. His norm of legitimacy is not, of course, deduced at all; it is chosen. It is based upon a value-preference, and not on theoretical necessity. His preference for original meaning over anachronistic meaning is ultimately an ethical choice. I would confidently generalize from this example to assert that the normative dimension of interpretation is always in the last analysis an ethical dimension (Hirsch 1976:77).

Una tercera posición, opuesta al perspectivismo y la posición positivista, es la que Hirsch llama el *intuicionismo*, una forma de interpretación en que el crítico aspira a una “comunidad espiritual” con el autor. En otras palabras, el crítico intenta entender al autor, intuyendo su intención, e interpretar los textos mediante la hipótesis que forma del autor, tal como interpretamos el mensaje en una conversación, basándonos en una hipótesis sobre la intención de nuestro interlocutor. Hirsch admite que a pesar de carecer de un método adecuado para determinar cuál de dos interpretaciones diferentes es más válida, la posición intuicionista tiene sus méritos:

We must grant in its favor, for example, one inescapable fact in the history of textual interpretation, and that is the imperfect congruence of letter and spirit. If the letter itself did perfectly realize the spirit, no problems of interpretation would exist. But the great diversity of interpretations compels us to recognize that the letter must be an imperfect representation of meaning. The intuitionist must therefore be right to insist upon transcending the letter. And how do you transcend the letter except by spiritual communion at a level beyond the letter? (Hirsch 1976:21).

Otro argumento de por qué el crítico debe intentar distinguir entre intención y casualidad se presenta por el filósofo estadounidense Noël Carroll (1992). Nos centramos en cómo rechaza un argumento fundamental de la posición anti-intencionalista representado en primer lugar por Beardsley y Barthes. El núcleo de este argumento se ve en el siguiente pasaje citado de *The Possibility of Criticism* (1970) de Beardsley:

What is the primary purpose of literary interpretation? It is, I would say, to help readers approach literary works from the aesthetic point of view, that is, with an interest in actualizing their (aesthetic) goodness. The work is an object, capable (presumably) of affording aesthetic satisfaction. The problem is to know what is there to be responded to; and the literary interpreter helps us to discern what is there so that we can enjoy it more fully (citado en Carroll 2001:171).

Según argumenta Beardsley aquí, la interpretación que produce un máximo de satisfacción estética es siempre preferible y es irrelevante si la intención del autor coincide o no con esta interpretación. Una versión más radical del mismo argumento, representada por Barthes, es que la consideración de una posible intención del autor debe ser evitada dado que “cierra” el texto e impide el juego interpretativo libre del crítico. Carroll ve varios problemas con esta argumentación, pero nos centramos en su desacuerdo con la idea de que la maximización de la satisfacción estética constituya el interés predominante de la crítica literaria y de los lectores en general.²³ Carroll observa que tal perspectiva excluye otros intereses que para muchos lectores son más esenciales, y en particular el interés de “conversar” con el creador. Comparando la lectura de un texto literario con una conversación, Carroll señala que en ambos casos nuestra incapacidad de entender al otro produce la sensación de insatisfacción:

We would not think that we had had a genuine conversation with someone whom we were not satisfied we understood. [...] A fulfilling conversation requires that we have the conviction of having grasped what our interlocutor

²³ Observamos un paralelismo interesante entre por un lado la siguiente observación de Carroll: “The idea of the maximization of aesthetic satisfaction has a very «consumerist» ring to it” (Carroll 1980:175), y por el otro lado, lo que dice Jean-Paul Sartre en *Critique de la raison dialectique* sobre cómo el método progresivo-regresivo puede aplicarse al proceso creativo de Flaubert escribiendo *Madame Bovary*: “Et si nous ne régressions perpétuellement [...], au cours de la lecture, jusqu’aux désirs et aux fins, jusqu’à l’entreprise totale de Flaubert, nous *fétichiserions* tout simplement le livre [...] au même titre qu’une marchandise, en le considérant comme une chose qui parle et non comme la réalité d’un homme objectivée par son travail.” (Sartre 1960:100).

meant or intended to say. [...] A conversation that left us with only our own clever construals or educated guesses, no matter how aesthetically rich, would leave us with the sense that something was missing. That we had neither communed nor communicated. Not all conversations involve both communion and communication. [...] But what [...] we might call serious conversations do have, as a constitutive value, the prospect of community. Likewise, I want to maintain, this prospect of community supplies a major impetus motivating our interest in engaging literary texts and artworks. We may read to be entertained, to learn, and to be moved, but we also seek out artworks in order to converse or commune with their makers (Carroll 2001:174).

Como hemos indicado, nos inspiramos en la investigación psicobiográfica, un campo de investigación basado en el interés comunicativo descrito por Carroll. El psicobiógrafo William Todd Schultz explica que mientras la psicología como ciencia tiende a centrarse en fenómenos aplicables a grupos de personas, el objetivo de la psicobiografía consiste en entender profundamente a un individuo único, pero también enfatiza el anhelo comunicativo de tal investigación:

Psychobiographers [...] assume [...] that individuals are worth knowing in a deep way. Its subjects, moreover, are often exactly those people whom knowing more about, [...], may be seen as most profitable: the world's Gandhis and Hitlers, Picassos and van Goghs. These are the figures who define the limits and the architecture of the human mind, in all its horror and magnificence. We must know them, because to know them is to know ourselves. [...] I am speaking, then, of two reasons for doing psychobiography, each arguing on behalf of the other: *to cogently know another person, and to know ourselves*. What could be more basic? (Schultz 2005:4).

Acudimos finalmente a Jorge Luis Borges que presenta una versión interesante con respecto a la idea de la comunión con el Autor. En su ensayo “Profesión de fe literaria”, publicado originalmente en 1926, Borges explica que lo que muchos buscan en la lectura de ficción no es algo dentro del texto mismo sino más bien un *destino* que imaginamos y con el cual nos identificamos; un destino que puede ser el de un personaje pero también el del Autor tal como lo imaginamos: “lo que afirmo es nuestra codicia de almas, de destinos [...]”,

codicia tan sabedora de lo que busca, que si las vidas fabulosas no le dan abasto, indaga amorosamente la del autor” (2002:144).²⁴

Para Borges, la comunión con el Autor es no solamente valiosa y relevante sino esencialmente inevitable. En la serie de conferencias conocida como *This craft of Verse*, dadas en la Universidad de Harvard en 1967 y 1968, Borges (2000:74) explica que en un sentido técnico, la traducción que hizo Stefan George de *Les fleurs du mal* en su *Blumen des Böse* es superior al original de Baudelaire. Sin embargo, la sofisticación de la versión alemán no afecta nuestra impresión de que el original es superior a la traducción, dado que el interés del lector en *Les fleurs du mal* se basa en la imagen que éste forma de la personalidad del poeta y en la noción de que las palabras vienen de él:

[...] the difference between a translation and the original is not a difference in the texts themselves. I suppose if we did not know which was the original and which was the translation, we could judge them fairly. But, unhappily, we cannot do this. And so the translator’s work is always [...] *felt* to be inferior—even though, verbally, the rendering may be as good as the text (Borges 2000:65).

Hirsch, Carroll y Borges representan pues, tres perspectivas que dan legitimidad a la postura interpretativa de Wollheim y su idea de que el objetivo de la crítica del arte puede consistir en un intento de reconstruir el proceso creativo y de distinguir entre lo intencional y lo inconsciente. Esta visión de una crítica que busca la comunión con el Autor, fijándose tanto en el nivel intencional como en la dimensión inconsciente de la obra, forma la perspectiva sobre la crítica literaria en que se basa nuestra investigación.

1.2. Un detectivismo literario

Todavía es menester precisar qué tipo de estudio queremos llevar a cabo y explicar cómo pensamos conseguirlo. En una conferencia dada en 1938 llamada “El misterio de la creación artística”, el famoso escritor y biógrafo austriaco Stefan Zweig presenta una visión de la crítica del arte y de la literatura similar a

²⁴ Harold Bloom expresa una perspectiva similar en la introducción a *Black American Women Poets and Dramatists* cuando escribe: “We read biography, not as a supplement to reading the author, but as a second, fresh attempt to understand what always seems to evade us in the work, our drive towards a kind of identity with the author” (Bloom 1996:ix).

la de Wollheim. Para Zweig es necesario intentar reconstruir mentalmente el proceso creador del autor para comprender la obra en su profundidad: “no nos queda otro medio que hacernos cargo de las resistencias con que chocó [el artista] en su trabajo. Debemos reproducir en nuestra alma la suya, pues todo verdadero goce supone no un puro recibir, sino un colaborar en el trabajo” (Zweig 2004:218). Propone también que toda comunión auténtica con el arte empieza con un asombro ante un misterio y un deseo de descodificarlo:

Todos, creo yo, nos hemos preguntado con reverencial asombro, y precisamente debido a dicho asombro, cómo pudo un hombre crear algo que rebasa la medida de lo humano. Más todavía, incluso me atrevo a decir que los que al pasar junto a las grandes obras de arte no se han planteado esta cuestión, aquellos a quienes este misterio no ha conmovido, jamás han tenido verdadera comunicación con el arte ni la tendrán nunca. La mejor parte de nuestro corazón humano es la que se conmueve reverentemente ante lo poderoso y misterioso, y la mejor parte del espíritu es la que dondequiera que percibe el misterio se siente impulsada a descifrarlo (Zweig 2004:201-202).

La imagen de la crítica de arte como un acto de resolver un misterio le conduce a una comparación entre la crítica, por un lado, o sea la investigación sobre el proceso creativo, y la criminología por otro lado. Aunque admite que el paralelo pueda parecer peculiar, Zweig afirma: “en el fondo, la tarea es la misma: poner en claro algo oculto, reconstruir con un sistema muy elaborado y comprobado un acontecimiento en el que no nos encontrábamos presentes” (ibíd.:203). Según esta visión, el trabajo del crítico literario sería análogo al de un detective. En su estudio sobre la génesis psicológica de *La sonata de Kreutzer*, Rancour-Laferriere sugiere que tal estudio requiere una disposición particular por parte del crítico: estar preparado a sumergirse no sólo en las obras sino también en el mar de textos biográficos y considerar el significado potencial de lo aparentemente trivial (ibíd.:1998:8-9). Tal disposición detectivesca resulta provechosa para cualquier tipo de estudio de los textos de Carpentier dado que, como mostró el excelente estudio *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* de Roberto González Echevarría (1977), hay una tendencia críptica o esotérica en la obra carpenteriana. En su libro, el crítico describe cómo Carpentier ha escondido una estructura numerológica sumamente complicada bajo la superficie de varias de sus obras literarias. Sin embargo, en el caso de nuestro estudio, enfocado en un nivel íntimo y enigmático, es particularmente pertinente la disposición detectivesca. Además, conviene constatar que el propio Carpentier se ha expresado favorablemente acerca de lo que llama “el

detectivismo literario”. En el artículo “La clave del *Juan Cristóbal*”,²⁵ Carpentier señala que la publicación del diario de Romain Rolland y su correspondencia con Richard Strauss clarifican ciertas partes de la famosa novela de Rolland. Se refiere a la publicación de estos textos privados como “una noble invitación a todos los que quieran entregarse a un apasionante juego de detectivismo literario” (OCXI:287). También hay indicios de un aprecio por los estudios psicoanalíticos. En su artículo “Música y psicoanálisis”²⁶ Carpentier condena los intentos de aplicar las teorías freudianas a la música pero reconoce el valor de los estudios psicoanalíticos aplicados a la literatura y a la pintura, a los que se refiere como “detectivismo del subconsciente”:

Un ensayo maestro, como el consagrado por Freud a un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci, vino a demostrar, en su tiempo, de cuánto podía servir la indagación psicoanalítica para explicar la persistencia, en el pintor, de ciertas temáticas, o el apego a ciertos asuntos. Desde aquellos días, el método ha sido aplicado en gran escala a la literatura, llegándose a estudios tan profundos —e inquietantes, a la vez— como el consagrado a Edgar Poe, por Marie Bonaparte. Nuestra época asistió, pues, al desarrollo de una suerte de detectivismo del subconsciente, por medio del cual se ha llegado a resultados sorprendentes en lo plástico y lo literario (OCXI:5-6).

Aunque afirma en sus “Confesiones sencillas de un escritor barroco” que la “vida no importa, es la obra lo que cuenta” (Leante 1970:14), resulta evidente que para Carpentier la vida también importaba. En su diario Carpentier comenta frecuentemente sobre sus lecturas de los diarios de Gide, Jünger y Kafka. Además, observa que los *Cuadernos de Conversaciones* de Beethoven que está leyendo, “tienen el inmenso mérito de restituirnos a un Beethoven-hombre —bebedor, fumador [...] después de demasiado admirar al Beethoven-Dios de algunos de sus biógrafos”, agregando luego que le hubiera interesado mucho leer las cartas eróticas de José Martí, “que la admiración absurda, la idolatría de dos de sus biógrafos, tienen ocultas [...]” (D:56-57). Esta actitud no siempre ha sido típica de los críticos que se han dedicado a la obra de Carpentier. Citamos ahora una declaración del venezolano Alexis Márquez Rodríguez, que nos resulta reveladora de una perspectiva sobre el Autor y la crítica literaria no sólo opuesta a la nuestra sino también muy diferente de la del propio Carpentier. El crítico, que a partir de los años 70 ha publicado numerosos estudios sobre el

²⁵ *El Nacional* de Carácas, 23 de junio 1951.

²⁶ *El Nacional* de Caracas, 3 de enero de 1952.

novelista, afirmó en 2008, es decir 17 años después de la revelación de que Carpentier había nacido en Suiza: “Alejo Carpentier nació en La Habana, el 26 de diciembre de 1904” (2008:523). Luego añade en una nota al pie de página:

Últimamente ha surgido la hipótesis de que Alejo no nació en La Habana, sino en Suiza. [...] No puedo afirmar ni negar la veracidad de esta hipótesis. Sólo puedo decir al respecto dos cosas. Primero, que no alcanzo a comprender el porqué de la supuesta falacia de haber nacido en La Habana, como el mismo Carpentier siempre lo dijo. Segundo, que aun en el supuesto de haber nacido en Suiza, en nada este hecho desdeciría su formación eminentemente cubana e hispanoamericana, que está bien apuntalada, no sólo en el hecho por nadie desmentido de haberse formado desde su más temprana infancia en Cuba, sino también en su obra escrita, cuyo hispanoamericanismo es notorio e incontrovertible. Es decir, el que hubiese nacido en Suiza, y no en La Habana, nada agregaría ni quitaría a la vida y la obra de Alejo Carpentier (Márquez Rodríguez 2008:523n).

Para el crítico venezolano, la mentira del novelista se presenta como una anomalía perturbadora del paradigma dentro del cual él lo ha estudiado, y en vez de interesarse por las posibles razones de la mentira, reconociendo que se hubiera equivocado, afirma que el tema no tiene importancia. Como lo entendemos, la mentira sobre el origen constituye un enigma que debe ser descifrado y un prisma que puede cambiar la manera en que leemos pasajes importantes en sus obras literarias.

1.2.1. La investigación biográfica y psicobiográfica

El análisis de las referencias ocultas en la obra carpenteriana es precedido por un estudio biográfico. En cuanto al método de la investigación biográfica nos inspiramos en la perspectiva que ofrece el crítico y biógrafo norteamericano Leon Edel (1984), conocido por su gran estudio sobre Henry James. Edel describe la indagación biográfica como un trabajo que, en gran medida, debe guiarse por la intuición y percibe el biógrafo como una mezcla entre un detective y un psicoanalista:

The method I am proposing for biography is related to the methods of Sherlock Holmes and also to those of Sigmund Freud. If one approaches an archive with the right questions, one carries a series of important keys to locked doors. The right door will open if the right questions are asked; the mountains of trivia will

melt away, and essences will emerge. [...] This is not easy, nor can this method be mechanically learned (Edel 1984:161).

Como explica Edel, la mirada crítica del biógrafo debe intentar distinguir entre lo que llama el mito público [*public myth*] o la “máscara” del autor por un lado y, por el otro lado, el yo profundo al que se refiere alternativamente como el mito encubierto [*covert myth*], el mito de vida [*life-myth*] y el mito personal escondido [*hidden personal myth*]. Tal mito encubierto debe ser deducido del mito público con la ayuda de los pequeños indicios psicológicos que habrá dejado el escritor, a los que Edel se refiere como “the little hints, the causal remarks”, que, a pesar de parecer triviales, pueden iluminar un aspecto psicológico esencial de una persona (ibíd.:161-162). Para ilustrar su visión de la biografía, Edel presenta la metáfora de la figura al dorso del tapiz, que revela cómo ha sido creada la figura en el anverso:

By studying first the figure in the carpet—that is the patterns and modes of a man’s works, in literature, [...], in most of his endeavors—we are able then to grasp what lies on the underside of the given tapestry. The public facade is the mask behind which a private mythology is hidden—the private self-concept that guides a given life, [...] (Edel 1984:29-30).

Cuando afirma que el objetivo auténtico de la biografía consiste en una búsqueda de un yo profundo escondido detrás de una máscara pública, Edel se acerca claramente a la psicobiografía. En efecto, resulta difícil encontrar una línea divisoria clara entre biografía y psicobiografía. Schultz (2005:9) habla de la psicobiografía en un sentido amplio, explicando que la diferencia entre los dos tipos de investigación biográfica es que mientras una biografía intenta presentar una vida entera, la psicobiografía enfoca una incoherencia específica o un elemento enigmático particular de la vida del sujeto. Definida como tal, nuestro estudio podría verse como psicobiográfico. Sin embargo, el psicólogo y catedrático William McKinley Runyan utiliza el término en un sentido más restringido, definiendo la psicobiografía como “the explicit use of systematic or formal psychology in biography” (1982:202). Nos parece apropiada esta manera de limitar el término psicobiografía a la investigación biográfica estrictamente psicológica, y ya que nuestro estudio, como los de Edel, no tiene pretensiones de seguir rigurosamente ninguna teoría psicológica, lo definimos como biográfico en vez de psicobiográfico. No obstante, dada la similitud entre ambos tipos de investigación, nos servimos aquí de algunas consideraciones metodológicas psicobiográficas para evitar los errores metodológicos más comunes del género biográfico.

Schultz compara la interpretación psicobiográfica de una vida o un acto humano con la interpretación de un texto literario: “What did mysterious person X really mean when she said that? This simple question encapsulates psychobiography’s chronic posture. People are poems [...]. And like poems, people may be interpreted in different ways” (2005:6). La interpretación de una serie de actos humanos y la de un texto literario tienen en común el carácter sobredeterminado, es decir que son irreducibles a una explicación única. Interpretar bien una vida, como un poema, consistiría pues, según Schultz, en rechazar la simplificación y las explicaciones reduccionistas y en hacer que la interpretación de los datos tenga contundencia (ibíd.). Para convencer a los lectores de la veracidad de su interpretación, el psicobiógrafo tiene que demostrar que hay una convergencia entre los indicios. Asimismo, cuánto más información pueda apoyar una interpretación, y cuánto más fuentes diferentes que indican lo mismo, mejor:

The very best interpretations are those that seem almost inevitable, and what makes them seem inevitable is the way assorted lines of thought and opinion lead inexorably back to them. If my aim is to suggest that Sylvia Plath wrote her famous poem “Daddy” so that she may once and for all escape the hold that her dead father’s image had on her, then I want to find support for this idea in what she says about the poem (in journals and letters), in what others said about the poem (say, her husband, Ted Hughes), in related poems about her father (there are many), in details drawn from her life at the time she wrote the poem, and in patterns of conflict from the biographical record (Schultz 2005:7).

Para señalar cómo distinguir entre explicaciones psicobiográficas adecuadas e inadecuadas, Runyan compara 19 diferentes explicaciones psicológicas de por qué Van Gogh se cortó la oreja y la dio a una prostituta llamada Rachel. Una de las interpretaciones sugiere que el pintor intentaba representar la escena del Calvario, identificándose con el Cristo crucificado y regalando una parte muerta de su cuerpo a una supuesta figura materna, para ser adorada por ella. El rechazo que pronuncia Runyan de tal interpretación resulta instructivo:

This explanation is based on a set of symbolic equivalences, with Vincent representing Jesus, the severed ear representing the dead body, and Rachel representing the Virgin Mary. The events of his ear-mutilation can be translated into these terms, but what is the explanatory force of such a translation? It is not sufficient to suggest such possible symbolic equivalences; it is also necessary to provide reasons for believing that such representations were causally relevant to the actual course of events, in other words, that Van Gogh, either consciously or

unconsciously, made such symbolic connections and that they influenced his actions (Ranyan 1982:46).

Otro rasgo característico de la mala psicobiografía es la interpretación que reduce la complejidad de una vida entera a un diagnóstico o a supuestos eventos traumáticos ocurridos en la primera infancia (Schultz:10-11). Según Dan. P. McAdams (2005), es problemática la suposición inherente del género de encontrar “la llave única” que explicaría la vida entera del sujeto, ya que es difícil encontrar tal llave sin ceder a la tentación reduccionista:

Readers expect biographers to develop a psychological thesis for the case; they expect a clear, take-home message. Psychological theory is supposed to make a confusing life understandable. But the most skilled psychobiographers formulate interpretations that show multiple variations on a set of well-defined themes (McAdams 2005:74).

Antes de la publicación de las cartas, el diario, las memorias abandonadas y otros documentos personales que han salido a la luz los últimos años y que presentamos más adelante, era difícil aproximarse seriamente a la vida y personalidad de Carpentier, dado que los únicos textos accesibles a los críticos eran textos biográficos provistos por el propio autor. En efecto, todavía no se ha publicado ninguna biografía genuina de Carpentier.²⁷ Por lo tanto, además de servir como trasfondo de las dos partes del análisis del nivel subyacente en las obras carpenterianas, nuestro estudio biográfico se justifica por la carencia de tales estudios en el pasado. El objetivo de la investigación consiste en presentar una visión comprensiva de la personalidad de Carpentier y de su vida, pero sobre todo en dar un trasfondo del análisis de las obras. Nos absteneremos de dar diagnósticos, definir su personalidad o ponerla en una categoría específica. Igual que Edel, creemos que es difícil establecer un método en el sentido mecánico del término, con respecto a cómo realizar una investigación biográfica. Intentaremos más bien evitar los errores descritos por Schultz, Runyan y McAdams.

²⁷ No percibimos libros como *Conversaciones con Alejo Carpentier* (1998) de Ramón Chao o *Alejo Carpentier and his early works* (1981) de Frank Janney como biografías genuinas dado que los datos biográficos que aportan son esencialmente repeticiones de las declaraciones del propio Carpentier. Cancio Isla (2010:279) menciona una biografía inédita del crítico cubano Urbano Martínez titulado “Alejo Carpentier: la otra novela”. Todavía no se ha publicado aunque un documento de 12 páginas en formato pdf que contiene el capítulo IV está disponible en <http://dialnet.unirioja.es>. También es importante decir que varios de los estudios que usamos, aunque no sean biografías, contienen importantes observaciones acerca de la vida y personalidad de Carpentier.

1.2.2. La introspección críptica: el ejemplo de Dickens

Hemos definido la *introspección críptica* como un nivel textual caracterizado por auto-referencias intencionalmente escondidas en el cual el autor parece analizarse a sí mismo. Aquí se presentan dos ejemplos ilustrativos y concretos que, aunque obviamente no utilizan el término de introspección críptica, nos sirven como modelos en cuanto a cómo estudiar tal nivel introspectivo, a saber dos estudios sobre Charles Dickens y los juegos autorreferenciales en *David Copperfield: Charles Dickens and the Romantic Self* de Lawrence Frank (1984) y *Dickens, Family, Authorship* de Lynn Cain (2008).

Como es sabido, *David Copperfield* tiene rasgos autobiográficos y Frank señala que a través de la biografía *The Life of Charles Dickens*, escrita por el amigo del novelista John Forster, sabemos que Dickens abandonó el proyecto de escribir una autobiografía y que luego tomó fragmentos de ésta para incorporarlos casi textualmente en *David Copperfield* (Frank 1984:61-62). En la novela, el joven David conoce a un residente de la casa de su tía Betsey, llamado Richard Babley aunque todos se refieren a él como Mr. Dick. Este personaje intenta escribir sus memorias, pero una idea absurda le desvía la atención: está convencido de que la angustia que sentía el rey Carlos [Charles] I de Inglaterra antes de ser decapitado en 1649, ha acabado por entrar en su propia cabeza. Sacando las páginas escritas, Mr. Dick las transforma en cometas que hace volar en el viento, y de esta forma “comunica” su historia y sus emociones al mundo. Según señala el crítico, la historia de Mr. Dick sobre todo representa el estado infantil, angustiado y pasivo en el que hubiera permanecido David si éste no se hubiera convertido en un escritor capaz de escribir satisfactoriamente su propia biografía:

Until he can provide a complete story accounting for his suffering, Mr. Dick will remain the simpleminded Richard Babley, [...], forever flying kites, and communicating his apparently unintelligible story to the sky. Mr. Dick's history stands both as a warning and as a key to the structure of David's narrative. For, in the completion of his own story, David may escape that state of impasse in which a Mr. Dick exists. Aunt Betsey's account of Mr Dick's life suggests potentially ominous parallels to David's. Mr. Dick, like David, is “a sort of distant connexion” of Aunt Betsey's. He enters her life shortly after [...] David's own birth. Each is essentially fatherless. David has been raised by an unyielding stepfather, Mr. Dick by a thoughtless brother. And Mr. Dick, too, has been exposed to a domestic tragedy with Oedipal overtones. He has been undone by

his sister's unhappy marriage, a variation on Clara Copperfield's marriage to Mr. Murdstone (Frank 1984:65).

Frank observa también que más adelante en la novela, Dickens vuelve a sugerir el paralelismo entre David y Mr. Dick. Cuando David vuelve a la casa en que ha vivido con su madre para visitar su tumba, ve en la ventana de su antigua habitación, a un pobre hombre loco. David se pregunta si los pensamientos de este loco tal vez sean los mismos que él tenía cuando vivía en el mismo lugar, lo cual refleja sutilmente la idea absurda de Mr. Dick. El crítico explica: "The lunatic gentleman acts as a middle term connecting David and Mr. Dick. Part of David has never left that room, has remained within it, gazing longingly in dread and yearning at the graves in the churchyard" (ibíd.:66). En otras palabras, la novela cuenta, por un lado, la historia del protagonista que logra sobreponerse a una infancia difícil, convirtiendo su pasado en literatura, y, por otro lado, muestra lo que David tal vez hubiera sido si no hubiese encontrado un modo de liberarse de un pasado paralizador. Como señala Frank, el personaje de Mr. Dick[ens], obsesionado por un rey Charles, debe leerse como una alusión clara pero sutil, a la autobiografía abandonada del propio autor, y representa un análisis personal sobre el poder paralizador del pasado (ibíd.:65n).

Aunque Frank indica la importancia del nivel autorreferencial e introspectivo de la novela, no se detiene en lo que hubiera sido, en la vida de Dickens, el origen de tal reflexión sobre el poder paralizador del pasado. Por lo tanto, pasamos al otro estudio que sí aspira a explicar este origen. Como Frank, Cain se fija en la oscilación entre la perspectiva del niño que sufre y la del escritor exitoso que es David al final de la novela. Sin embargo, enfoca también una oscilación similar a propósito del pasaje autobiográfico dejado por el novelista e incluido por Forster en su biografía, en que Dickens comenta el episodio más difícil de su infancia. En 1824 la familia de Dickens fue encarcelada por las deudas del padre y para ahorrar dinero los padres enviaron a Charles a vivir con una amiga de la familia. El niño tenía que trabajar turnos de diez horas en una fábrica de betún para calzado. Sin embargo, el momento más traumático ocurrió cuando, al volver el niño a la familia, la madre Elizabeth expresó su deseo de que el hijo volviera a la fábrica puesto que el trabajo, resultaba rentable para la familia. En el fragmento, Dickens admite que no hubiera sido el autor que es si no fuera por ese momento. Señala también que aunque no ha quedado resentido, tampoco lo podrá olvidar el rechazo emocional de la madre (Cain 2008:102-103). La investigadora sugiere que la creación de la novela debe entenderse como una solución, por parte del autor,

ante la imposibilidad de reconciliar las emociones del niño dolorido que había sido, con la comprensión, por el novelista adulto, de que no hubiera sido un escritor exitoso sin este sufrimiento. A propósito de la relación entre la novela y el fragmento autobiográfico la investigadora escribe:

The oscillation between the forlorn boy he [Dickens] was and the famous writer he has become renders the passage a tortured mixture of denial and understanding, of childhood misery and adult appreciation of the formative nature of harsh experience. While the child's memory of his sufferings smoulders in the resentment and anger towards his mother – his adult disclaimer notwithstanding – the man can acknowledge the lasting benefits derived from those sufferings. But the autobiographical predicament persists in the impossibility of reconciling both positions, for to forgive Elizabeth on the basis of his ultimate success is to deny the boy's shame and humiliation, and to continue the vendetta against her is to dispute the fame and fortune ultimately derived from them. The authorial solution is discovered in the projection of the problem onto the pathological landscape of *Copperfield*. Here, through David, Dickens can both expose maternal desertion and acknowledge its ultimately benign significance, for David's *Künstlerroman* derives from and is structured by his deprivatory relationship with his mother (Cain 2008:103).

Cain también se pregunta por qué Dickens incluye una introspección de esta forma sutil y críptica y se fija en dos aspectos de la biografía de Dickens que podrían explicarlo. El primer aspecto es la función catártica que tenía para Dickens la escritura. La investigadora describe el proceso creativo del novelista, sobre todo con respecto a sus novelas tardías, como una forma de tortura aplicada a sí mismo que le servía para purgarse y curarse mentalmente (ibíd.:5). El segundo aspecto es el hecho de que Dickens era un ilusionista muy hábil. Cain sugiere que existe un correlato esencial entre los juegos de manos con los que solía deslumbrar a sus amigos y los juegos autorreferenciales en sus novelas. En ambos casos Dickens mostraba su habilidad para desestabilizar el límite entre realidad e ilusión: “In *Copperfield* this trickery emerges in his tantalizing ability to draw nearer to and simultaneously to withdraw still further from the reader's gaze. It is a dazzling performance” (ibíd.:91). Entiende el personaje de Mr. Dick y otros personajes autorreferenciales²⁸ como un modo consciente en

²⁸ Cain explica que además de Mr. Dick, también son autorreferenciales los personajes siguientes: “Dr. Strong and his punning Dictionary stuck at the letter D, the flute-playing schoolmaster Charles Mell and 'Charley', the mad old second-hand-clothes dealer who buys David's jacket” (Cain 2008:100).

que Dickens “juega al escondite” con el lector (ibíd.:100). La investigadora estima que, aunque sea imposible decir exactamente hasta qué punto Dickens se proyectaba conscientemente en el protagonista de su novela autobiográfica, debemos entender las auto-referencias encubiertas y lúdicas de Dickens como parte de una forma en que intentaba reconciliar conflictos interiores:

[...] behind the elaborate self-referential labyrinth constructed from details of his own history and punning variations on his name, it is clear that he engaged in a kind of imaginative self-analysis: what could be conceived of as the Dickensian ‘writing cure’ (Cain 2008:14).

En el análisis que presenta Cain de la situación emocional de Dickens, reconocemos la idea de la creación como catarsis pero también la noción de un “debate” entre las emociones originadas durante la infancia y las que tiene el adulto. Considerando el carácter conscientemente autorreferencial de la alusión al boxeador Georges Carpentier, las observaciones sobre el ilusionismo literario de Dickens representan un modelo adecuado para acercarse a los pasajes de Carpentier que parecen esconder un nivel críptico y introspectivo.

1.2.3. Los mitos personales: el ejemplo de Tolstói

En cuanto al análisis de los motivos y detalles en la obra carpenteriana que parecen revelar referencias inconscientes a los padres, el estudio psicobiográfico *Tolstoy on the Couch: Misogyny, Masochism and the Absent Mother* de Daniel Rancour-Laferriere (1998), nos ha parecido un modelo de investigación particularmente adecuado. Además de enfocar las emociones de Tolstói hacia sus padres, y en particular la madre, combina sus observaciones psicobiográficas perspicaces con un tipo de superposición textual similar a la de Mauron. De este modo, el crítico presenta una visión convincente de la situación psicológica inconsciente de Tolstói que, a su vez, ilumina la relación entre la vida del autor y su novela *La sonata de Kreutzer*.

La lectura psicobiográfica que hace Rancour-Laferriere de esta novela es un intento de entender la correspondencia enigmática entre detalles en la biografía de Lev Tolstói y la condenación rabiosa y categórica del sexo que expresaba Tolstói tanto en sus textos no literarios como a través del protagonista de *La sonata de Kreutzer*, llamado Pozdnyshhev. Como explica el crítico, Tolstói se expresó de forma misógina durante toda su carrera, acusando típicamente a las mujeres de estimular la voluptuosidad y la frivolidad en los hombres. Sin

embargo, los textos misóginos escritos en el año 1888 son de otra categoría. La idea de una condenación total de las relaciones sexuales, incluso las dentro del matrimonio, llegó repentinamente a Tolstói. En marzo había declarado que el coito para producir hijos representaba la voluntad de Dios, pero en octubre del mismo año condenó categóricamente toda forma de relación sexual, y propuso que los esposos en el mundo entero se abstuvieran totalmente del sexo. El resultado de un cese absoluto de las relaciones sexuales, al menos en la época de Tolstói, hubiera sido un cese absoluto de nacimientos. El novelista no tenía objeción, afirmando que en realidad era preferible que nadie naciera ya. Según el crítico, las declaraciones de Tolstói deben verse como expresiones de una crisis psicológica y más tarde Tolstói expresó sorpresa y horror respecto a las conclusiones a las que había llegado (1998:70). Esta crisis corresponde al periodo en que escribió *La sonata de Kreutzer*, en que Pozdnyshev expresa las mismas ideas sobre el sexo y que culmina con la escena en que Pozdnyshev asesina a su esposa que le ha dado cinco hijos. Son numerosas y complicadas las circunstancias que presenta Rancour-Laferriere para clarificar la relación entre la situación emocional del novelista y la obra literaria. Por lo tanto, aquí sólo mencionaremos las circunstancias más esenciales.

Las relaciones en la familia de Tolstói eran complicadas. Se observa que Tolstói, mientras estaba escribiendo *La sonata de Kreutzer*, no soportaba la idea de que su hija María se casara o se separara de él. Escribió en su diario que sentía gran afección sólo por ella entre sus numerosos hijos (ibíd.:150-151). La madre de Tolstói, también llamada María, había muerto cuando él iba a cumplir dos años, pero el novelista mantenía erróneamente que su madre había muerto cuando él sólo tenía un año y medio, sugiriendo de este modo que había muerto al dar a luz a su hermana, también llamada María. El crítico (ibíd.:56) sugiere que este cambio de la fecha permitió a Tolstói echarle la culpa a su madre por haber tenido relaciones sexuales con el padre mientras todavía le amamantaba a él. Rancour-Laferriere observa que Tolstói, en un fragmento del diario de 1906, cuando el novelista tenía 68 años, evoca la ternura de una figura materna borrosa por el bebé que él había sido:

A dull melancholic state [...] all day. Toward evening this state changed into a tender feeling, a desire for affection, for love. As in childhood I longed to cling to a being who loved me, who took pity on me, and to weep tenderly and be consoled. But who is that being to whom I would cling so? I go over all the people whom I love, and none will do. To whom can I cling? I'd like to make myself small and cling to mother as I imagine her to myself. Yes, yes, mommy [...], who I had not even yet called by that name since I couldn't speak. Yes, she,

my most exalted concept of pure love, not that cold, divine type, but a warm, earthy, motherly love. That's what my better but tired soul yearns for. Yes, mommy, come cuddle me [...]. All this is insane [...], but it is all true (Citado en: Rancour-Laferriere 1998:47).

Tolstói y su personaje Pozdnyshev tienen en común una obsesión con respecto al amamantamiento. El crítico muestra que cuando su esposa Sonia no lograba amamantar a uno de sus hijos porque sufría de mastitis, el novelista lo interpretó como una traición hacia él: “it is curious that he [Tolstoy] should ever have interpreted Sonia's inability to breast-feed her child as a failure to love *him*. This was a narcissistic interpretation of her mastitis, to say the least” (ibíd.:106). Este narcisismo también se refleja en la novela. En uno de los borradores, Pozdnyshev intenta matar a su mujer porque no amamanta a su hijo, interpretándolo como una traición hacia él, el padre (ibíd.:96-97). En otro borrador, en la que la esposa sí amamanta al hijo y disfruta de poder hacerlo, Pozdnyshev tiene celos de su propio hijo, pensando que su mujer “coquetea” con el niño:

The verb ‘to flirt’ (koketnichat’) is bizarre in this context. It is not bizarre in the sense that Pozdnyshev is making an accusation of sexual child abuse against his wife (he is not). Rather, he is being jealous of his own child in a way that is inappropriate for a mature adult, that is, he is himself acting childishly. His jealousy is a primal, sibling jealousy (Rancour-Laferriere 1998:97).

El crítico observa también cómo Tolstói asocia el amamantamiento con los celos que siente el marido de otros hombres. Escribe a propósito del primer borrador de la novela: “Pozdnyshev is describing [...] how other men were attracted to the milking station of his beautiful wife” (ibíd.:136). Considerando esta asociación, llama la atención el desarrollo en los diferentes manuscritos del personaje Trukhachevsky, el violinista que Pozdnyshev sospecha de tener una relación sexual con su esposa. Se señala que en la versión final Tolstói vuelve frecuentemente a la imagen de los labios rojos de Trukhachevsky, y mientras la profesión y el nombre del personaje cambia a través de los manuscritos, el detalle de los labios rojos es constante, como si la imagen mental para Tolstói cuando imaginaba a este personaje, fuera siempre unos labios forasteros buscando los senos de la esposa (ibíd.:135). Entendemos esta comparación entre los diferentes manuscritos para descubrir el desarrollo de Trukhachevsky como un buen ejemplo de cómo se puede aplicar la superposición de Mauron a una obra literaria en combinación con los datos biográficos.

Según el crítico (ibíd.:156-160), es muy significativo que en 1871 Sonia estuviera en peligro de muerte después de haber dado luz a María, el quinto hijo que tuvo la pareja, y que la pareja tuviera que abstenerse del sexo durante un largo período a causa de las complicaciones relacionadas con el parto difícil. Sugiere que este episodio representó una repetición curiosamente simétrica del trauma experimentado en la infancia cuando, según creía Tolstói, su madre murió después de haber dado a luz a su quinto hijo, también una hija llamada María. El diario de Tolstói indica que la enfermedad de Sonia, después de dar a luz a María en 1871, provocó en él una depresión profunda que parece haber vuelto en 1888 cuando la hija María debía casarse y separarse de su padre. Por lo tanto, aunque *La sonata de Kreutzer*, en que Pozdnyshv mata a su esposa que le ha dado precisamente cinco hijos, no fue escrita hasta 1888, Rancour-Laferriere rastrea la génesis psicológica de la obra a los eventos en 1871:

[...] the temporary crisis could not be forgotten, the narcissistic wound festered because it so resembled the much deeper wound from the more distant past: Tolstoy's mother had injured Tolstoy [...] by dying on him after the birth of her fifth child, her Mariia [...]. These two injuries – one by the wife, the other by the mother – seemed to work synergistically in Tolstoy's unconscious, fuelling a tremendous narcissistic rage which led to [...] the fictional murder of Pozdnyshv's wife (Rancour-Laferriere 1998:160).²⁹

El crítico observa que no debe de ser una casualidad si en la novela, cuando Pozdnyshv mata a su mujer, también tienen cinco hijos. La curiosa similitud entre los dos eventos traumáticos, evocativa de una circularidad temporal en la familia, debe entenderse en relación con la simetría entre otras circunstancias en la infancia de Tolstói. Como muestra Rancour-Laferriere (1998:39-40), Tolstói contó en sus memorias que su madre hubiera querido casarse con un hombre llamado Lev Golitsyn, a quien amaba, si éste no hubiera muerto joven. Se casó luego con el padre de Tolstói por razones prácticas, dándole a su hijo el nombre del hombre amado. Sin embargo, en realidad el nombre del hombre amado no era Lev sino Nicolai, como se llamó también el padre. Por lo tanto, el origen de

²⁹ Como observa Rancour-Laferriere (1998:191-192), la esposa de Tolstói escribe en su diario que entiende perfectamente que la novela sobre un uxorcida está dirigida hacia ella, con el propósito de humillarla ante todo el mundo. Sonia respondió con otra novela, "¿A quién la culpa?" que nunca publicó, pero que ocasionalmente leía en voz alta a sus visitantes. El argumento refleja casi exactamente el de *La sonata de Kreutzer*, pero el protagonista, esta vez llamado Prozorski, resulta aún más antipático mientras que su esposa es una mujer inocente que se deja engañar por el viejo mujeriego que es Prozorski.

su nombre parece ser una invención por parte del propio Tolstói. Esta historia tiene más interés cuando se la considera junto con otro recuerdo de infancia contado por Tolstói. Una de las mujeres que vivía con los Tolstói era Tatiana Alexandrovna Ergolskaia, y el novelista dice haber creído que Ergolskaia y su padre habían estado enamorados antes de que éste se casara con la madre de Tolstói. Describe cómo una noche ella le hizo entrar en su cuarto para decirle buenas noches, llamándolo Nicolás en vez de Lev. Tolstói señala que a él le gustaba que lo llamara así. El crítico comenta:

In both cases the son, Lev Tolstoy, gets (mis)named after an adult male. In the first instance he receives from his mother the name of the man who might have been his father. In the second instance he is named after his real father by the woman who might have been his mother. This is a curious symmetry, but the important thing is that Tolstoy takes pleasure in the misnaming, especially in the second instance. In a context that is sexually suggestive (it is late at night, Ergol'skaia is 'undressed') Tolstoy momentarily takes on the name of the father, takes the place of his father Nicolas in Ergol'skaia's loving imagination, thereby winning an Oedipal round, figuratively speaking (Rancour-Laferriere 1998:5).

Dado que Tolstói parece haber sido particularmente ansioso por fantasear sobre las simetrías fortuitas en su familia, es probable que fantasías inconscientes similares influyeran sobre su relación con su mujer y con su hija María. A partir de su interpretación de estas circunstancias, Rancour-Laferriere propone una hipótesis acerca de la situación psicológica primordial que explicaría la condenación furiosa del sexo:

The hostility to childbirth must be connected to his archaic narcissistic wound. If Tolstoy's mother had not given birth that one time after he was born, he would not have lost her. If Tolstoy's mother had stopped having sexual intercourse after he was born, he would not have lost her. If people stopped having intercourse and giving birth – Tolstoy would not have lost his mother? Of course not, but Tolstoy's evident narcissism suggests he was thinking this way [...] (Rancour-Laferriere 1998:87).

Aunque el crítico no utiliza este término, vemos este análisis como una interpretación convincente del *mito personal* de Tolstói, un mito personal que, como un nivel oculto, subyace al texto de *La sonata de Kreutzer*. Por lo tanto, su forma de presentar los datos biográficos y de relacionarlos con la obra literaria servirá como modelo para nuestro propio análisis de los mitos personales en la obra carpenteriana.

1.3. Consideraciones acerca del corpus

En este capítulo presentamos los textos que forman el núcleo de nuestro estudio. La parte mayor del corpus consiste en fuentes primarias, es decir textos del propio Carpentier, que dividimos en dos categorías. La primera incluye la obra carpenteriana en un sentido amplio: la obra literaria y periodística, pero también las conferencias, los ensayos y las numerosas entrevistas realizadas por él. La segunda categoría corresponde a los textos privados que han salido a la luz recientemente. Estas dos categorías forman la mayor parte del corpus, ya que tanto el estudio biográfico como el análisis de las obras literarias requieren principalmente un análisis minucioso de estos textos. La otra y menor parte del corpus consiste en fuentes secundarias; un puñado de estudios críticos de la obra carpenteriana. Obviamente abundan las publicaciones críticas sobre Carpentier, pero pocos enfocan los temas que nos interesan aquí, y nos limitaremos, casi exclusivamente, a presentar los estudios que serán citados en el presente trabajo.

1.3.1. La obra carpenteriana

Puesto que queremos destacar motivos y detalles recurrentes en la obra literaria de Carpentier, sería ideal estudiarla en su totalidad. Sin embargo, nos limitaremos a las novelas y cuentos. Por lo tanto, no examinaremos ni los poemas de *Cinco poemas afrocaribinos* y de *Poèmes des Antilles*,³⁰ ni los escenarios de ballet intitolados *La rebambaramba: Ballet afrocaribino en un acto y dos cuadros* (1927) y *El milagro de Anaquillé: Misterio coreográfico afrocaribino en un acto* (1927), ni el libreto de la ópera *Manita en el suelo* (1930) compuesta por Alejandro García Caturla. Estos textos, en que el joven Carpentier imita la poesía afrocaribina de la época, nos parecen irrelevantes por su carácter impersonal. Tampoco será estudiada *L'apprentie sorcière*, la única obra de teatro publicada por Carpentier.³¹ Otras obras que serán excluidas de nuestra investigación, por la misma razón, son los cuentos “El estudiante”, “Historia de

³⁰ Véase Birkenmaier (2006:38-39) sobre la incertidumbre de cómo y cuándo fueron escritos estos poemas y en qué lengua.

³¹ El novelista la escribió en francés en 1956 a solicitud de su amigo Jean-Louis Barrault y fue traducida al español como *El aprendiz de bruja*.

lunas”,³² “Oficio de tinieblas” (1944), “Los advertidos” (1958), y, finalmente, los cinco cuentos escritos en la juventud que se han publicado póstumamente.³³ Como en el caso de los poemas, nos ha parecido imposible destacar motivos o detalles personales o autorreferenciales en estas obras. También excluimos los fragmentos de la novela inédita “El clan disperso” incluidos en un artículo de María Campuzano (2008), por ser demasiado incompleto como para permitir un análisis adecuado.

Se estudiarán las nueve novelas de Carpentier: ¡Écúe-Yamba-Ó! (1933), El reino de este mundo (1949), Los pasos perdidos (1953), El acoso (1956),³⁴ El siglo de las luces (1962), Concierto barroco (1974), El recurso del método (1974), La consagración de la primavera (1978) y El arpa y la sombra (1979). También serán considerados los cinco cuentos siguientes: “Viaje a la semilla” (1944), “Los fugitivos” (1946), “El camino de Santiago” (1958), “Semejante a la noche” (1958), “El derecho de asilo” (1972).

En nuestra lectura de estos textos literarios, la obra periodística de Carpentier será una fuente importante. Sin embargo, por dos razones tenemos que limitar el número de textos con respecto a esta parte de la obra carpenteriana. La primera es el tamaño: la carrera periodística de Carpentier empezó en 1922 y duró hasta 1959 y según leemos en la bibliografía del autor,³⁵ los textos de diferentes tipos publicados en periódicos y revistas cubanos, venezolanos y franceses, aunque muchos son breves, son más de 2500. Hubiera sido imposible incluir tal número en nuestro estudio incluso si hubiésemos tenido todos estos textos a nuestra disposición, lo cual nos conduce a la segunda razón. No existe ninguna antología completa de la obra periodística de Carpentier. Lo más parecido a tal colección lo hallamos en las mal llamadas *Obras completas de Alejo Carpentier*, en 16 tomos, publicados entre 1983 y 1987 por Siglo XXI de

³² Estos dos cuentos fueron escritos y publicados en francés en 1928 y en 1933 respectivamente.

³³ Los cuentos, incluidos en la edición *Cuentos y otras narraciones* (2014), son “El milagro”, “El cruzado”, “La mano velluda”, “Nitocris” y “El sacrificio”.

³⁴ Esta edición incluye también *El acoso*, que por su brevedad puede entenderse como una novela corta. Además, juntándolo con los cuentos “El camino de Santiago”, “Viaje a la semilla” y “Semejante a la noche” bajo el título “Guerra del tiempo”, los editores siguen al propio Carpentier que hizo publicar los cuatro textos juntos en la colección con este mismo título en 1958.

³⁵ Con respecto a los datos de publicación de la obra carpenteriana, nos servimos de *Alejo Carpentier: bibliographical guide/guía bibliográfica* de Roberto González Echevarría y Klaus Müller-Bergh (1983).

México. Los siete primeros tomos incluyen las obras literarias y tres otros contienen respectivamente las conferencias dictadas por Carpentier, los ensayos y el estudio musicológico e histórico titulado *La música de Cuba* publicado originalmente en 1946. En los seis volúmenes restantes hallamos una parte de la obra periodística de Carpentier. Los volúmenes VIII y IX llevan el título *Crónicas: arte, literatura y política* y contienen artículos sobre estos temas; los números X y XI se titulan *Ese músico que llevo dentro* e incluyen un gran número de artículos y reseñas dedicados a la música; el tomo número XIII presenta los ensayos de Carpentier; los volúmenes XV y XVI finalmente se llaman respectivamente *Letra y solfa* y *Los confines del hombre* y ofrecen textos relacionados con el cine y artículos sobre la arqueología, la Antigüedad y el hombre prehistórico.

A pesar de la gran cantidad de textos contenidos en los seis tomos, un número considerable de los artículos indicados en la bibliografía no aparecen. En cuanto a los criterios de elección, es probable que hayan sido por lo menos parcialmente ideológicos. Cancio Isla (2010:161), al referirse no sólo a las *Obras completas*, sino a las antologías de la obra carpenteriana en general, señala que se han excluido sistemáticamente los artículos que hubieran parecido incoherentes con la ideología de la Revolución Cubana a la que se adhirió el autor en 1959. Por ejemplo, la serie de artículos titulado “El ocaso de Europa”, escrita en 1941, donde Carpentier defiende el sistema democrático de los EEUU, nunca “se ha reeditado en ninguno de los cuantiosos libros y antologías de Carpentier que cada año salen a la luz en el mundo entero” (2010:191).³⁶ González Echevarría (2004:18) observa que las *Obras completas* contienen “omisiones de índole [...] claramente política” y señala que el texto de *La música en Cuba* incluido no es el original sino una versión purgada por el propio Carpentier. Falta el último capítulo de la versión de 1946 en que había hablado de compositores modernos que, después de la Revolución Cubana, se habían exilado, convirtiéndose en personas que no debían ser mencionadas en términos positivos. El crítico también indica que las *Obras completas* fueron publicadas “bajo la estricta supervisión” de la Fundación Alejo Carpentier, dirigida por la viuda del autor, Lilia Esteban de Carpentier³⁷ y otras instituciones que califica de “la burocracia

³⁶ Constatamos que en 2015 el editorial español Fórcula publicó el libro *El ocaso de Europa*, que incluye los seis artículos de Carpentier.

³⁷ El nombre de la viuda de Carpentier aparece en las fuentes en diferentes formas: a veces como Lilia Carpentier o Lilia Esteban Carpentier, otras veces como Lilia Andrea de Carpentier o sólo Andrea Esteban de Carpentier.

del régimen” (ibíd.:16).³⁸ Esto se indica también por una “nota del editor” en el volumen XIV, señalando que la edición se ha realizado en colaboración con Lilia Carpentier y también con el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier (OCXIV:8). Esta última institución también era dirigida por Lilia. Sin embargo, la omisión no es el único aspecto problemático de las *Obras completas*. Como señala González Echevarría, los volúmenes “violan un principio elemental de la crítica y la erudición: la cronología, dar cuenta cabal de exactamente dónde y cuándo se publicó” (2004:16). La crítica Anke Birkenmaier (2006:38-39) observa que los artículos que Carpentier escribió en francés en los años 20 y 30 o bien son omitidos o bien son traducidos sin que esto se indique.

Sin embargo, a pesar de estos problemas, optamos por servirnos de las *Obras completas*, en primer lugar porque representan una parte considerable de la obra periodística durante su larga carrera y porque las omisiones ofrecen una solución conveniente al problema del tamaño de esta obra. En cuanto al problema de la falta de información sobre cuándo y dónde fueron publicados los textos, estimamos que puede resolverse fácilmente, recurriendo a las bibliografías disponibles. Respecto a los criterios de elección, juzgamos que la omisión de textos ideológicamente incompatibles con el marxismo no impedirá en algún grado considerable nuestro objetivo al estudiar estos textos periodísticos, dado que queremos encontrar pistas a la vida privada de Carpentier y pasajes que puedan ayudarnos a entender los detalles y motivos recurrentes en sus obras literarias. Como lo entendemos, tales pistas y pasajes no deben corresponder ni a un tipo de texto específico ni a una época particular. Agregamos que cuando hemos dado con artículos interesantes omitidos de las *Obras completas* en otras publicaciones, como en los libros *El ocaso de Europa* (2015) y *A puertas abiertas: textos críticos sobre arte espáticos sobre arte español* (2004), nos hemos servido de ellos. También hemos utilizado fragmentos de artículos de Carpentier citados en otros estudios, aunque estos artículos no se hallan en las *Obras completas*.

³⁸ González Echevarría describe un cisma ideológico que ha caracterizado los estudios sobre la obra de Carpentier desde los años 70. Explica que en Cuba, “la burocracia cultural organizó una campaña para hacerlo aparecer afín a la filosofía de Marx, además de activista político y genuinamente cubano, a pesar de sus prolongadas ausencias de la isla y su aire de europeo”. Fuera de la isla, los estudios sobre la obra del novelista se han formado “sin presiones por labrar la imagen de un Carpentier revolucionario, y con métodos de investigación mejor avenidos a los convencionalismos académicos” (González Echevarría 2004:15-16).

Como hemos señalado, incluimos en la obra de Carpentier no sólo la obra literaria y periodística sino también las conferencias, ensayos y entrevistas que juntas representan otra fuente importante para nuestro estudio. Las conferencias y ensayos están incluidas en las *Obras completas* y las entrevistas se hallan en el libro *Entrevistas / Alejo Carpentier* (1985), compilado, anotado y prologado por Virgilio López Lemus. Contiene 116 entrevistas con el escritor, realizadas entre 1933 y 1980, aunque la gran mayoría son de los años 60 y 70. También nos servimos de la entrevista con Carpentier realizada por Joaquín Soler en el programa “A fondo” y del documental francés “Un romancier latinoaméricain – Alejo Carpentier” de Nat Lilenstein, en el que el novelista habla de su vida en compañía de sus amigos.³⁹

Una fuente que ya hemos citado son las “Confesiones sencillas de un escritor barroco” (1970), que representan, en realidad, una entrevista disfrazada de autobiografía brevísima. El texto está escrito en primera persona como si fuera una confesión del novelista, pero el autor del texto no es Carpentier sino el novelista cubano César Leante, que se ha basado en las entrevistas que hizo con el escritor.⁴⁰ El texto resume la vida de Carpentier en 13 páginas y repite, con alguna variación, las declaraciones autobiográficas hechas en otras entrevistas. “Habla Carpentier” (1975), escrita por Salvador Arias, y el libro *Conversaciones con Alejo Carpentier* (1998) del periodista español Ramón Chao, previamente publicado bajo el título *Palabras en el tiempo*, son otras entrevistas publicadas separadamente.

Como las *Obras completas*, el libro de Chao es un texto que peca por la falta de cronología ya que Chao admite mezclar libremente citas de varias entrevistas que hizo con el autor en diferentes épocas. Es revelador que en el prólogo subraya la “coherencia excepcional, tanto literaria como ideológica, de este hombre clave en las letras hispánicas...” (1998:9). Si se presupone que Carpentier esencialmente no ha cambiado durante su carrera intelectual de 60 años, como parece hacerlo Chao, es natural percibir la cronología como trivial. Hay buenas razones para pensar que esta noción del pasado ideológicamente

³⁹ Estos programas fueron emitidos respectivamente en la televisión española el 27 de febrero de 1977 y en la televisión francesa el 11 de junio de 1967. Están disponibles respectivamente en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-alejo-carpentier-fondo-1> y en: <http://www.ina.fr/video/CPF86624448/un-romancier-latino-america-in-alejo-carpentier-video.html>

⁴⁰ Estas “Confesiones”, con una breve introducción de Leante, fueron publicadas en la revista *Cuba*, Año III, no. 24, en abril del año 1964. El mismo texto, con unas frases omitidas, fue publicado bajo el título “Autobiografía urgente”, en 1965 en la revista *Ínsula* en Madrid (Año XX, no. 218).

coherente de Carpentier viene del propio autor. Más adelante mostraremos cómo Carpentier, que a partir de 1966 ocupaba el puesto de ministro consejero para asuntos culturales en la embajada cubana en París, tergiversaba sistemáticamente su pasado, haciéndolo más coherente con su posición como representante del régimen castrista. En efecto, el prólogo de Chao contiene un ejemplo interesante de cómo Carpentier ejercía el control sobre su imagen pública. En la cita siguiente, Chao cuenta su primer encuentro con un Carpentier autoritario:

Me presenté en su despacho de la rue de la Faissanderie, planteé las preguntas, me contestó, y tras apagar la grabadora le dije, como a todos mis entrevistados: «Le enviaré el texto antes de publicarlo.» «No, se lo mandaré yo a usted», me contestó, arrastrando con firmeza aquellas erres indomables que tenía. La semana siguiente recibí una larga entrevista, firmada por mí, que, en pureza, algo contenía de lo que habíamos hablado (Chao 1998:7).⁴¹

Aparentemente, Chao no ve ningún problema con este modo de publicar entrevistas y constata simplemente que al ser publicada la entrevista, escrita enteramente por el propio Carpentier, gustó mucho y luego añade: “Así me hice amigo de Lilia y de Alejo Carpentier” (ibíd.). Aquí es pertinente citar a González Echevarría que describe cómo, durante una entrevista en 1973, notó que “a Carpentier le inquietaba la familiaridad que tenía con su obra menuda y remota” y que luego, al saber que el crítico estaba preparando un libro sobre él, Carpentier empezó a mandarle todo tipo de documentos sobre sí mismo (González Echevarría 2008:14). El crítico comenta:

Me vi entonces en la paradójica situación de contar con un exceso de conocimientos sobre Carpentier suministrados por él mismo. A pesar de mi juventud e inexperiencia, me percaté de que Carpentier quería influir sobre lo que yo decía sobre él, que quería, en cierta medida, hacer de mí un testafarro para escribir un libro a través de mí sobre sí mismo. Esto es algo a lo que él probablemente estaba acostumbrado con los sumisos críticos radicados en Cuba, a los que no les quedaba tal vez otro remedio (González Echevarría 2008:14-15).

La influencia que parece haber ejercido Carpentier sobre los que publicaban las entrevistas con él, justifica percibir estas entrevistas como parte

⁴¹ Considerando esto, existe la posibilidad de que Carpentier haya escrito también otras entrevistas, por ejemplo el texto de “Confesiones sencillas de un escritor barroco” para luego hacerlo publicar por Leante.

de su obra. Cuando ahora se presentan los textos privados de Carpentier, que él nunca quería que se publicase, se verán otros ejemplos de cómo Carpentier y Lilia se esforzaban para mantener la imagen pública del novelista.

1.3.2. Los textos privados de Carpentier

La confusión entre entrevista y autobiografía representada por las “Confesiones sencillas de un escritor barroco” indica cierta inseguridad por parte de Carpentier con respecto a sus memorias y observamos que, en efecto, el novelista dudaba si publicar una autobiografía o no. En una entrevista realizada en 1977, pasado ya de los setenta años, habla como si todavía no hubiera alcanzado la edad para escribir sus memorias: “Creo que esto se debe hacer ya de muy viejo, [...], cuando la imaginación se le va secando [...]. El día que yo no me sienta ya en vena de escribir novelas, [...] entonces tal vez escriba una autobiografía” (E:373). Sin embargo, en una entrevista previa, realizada en 1969, Carpentier revela que está trabajando en un libro de memorias (ibíd.:165). Es muy probable que fueran estas memorias, luego abandonadas, que se publicaron en 2013 en la página web de la Fundación Alejo Carpentier bajo el título “Recuento de moradas: las memorias de Alejo Carpentier”.⁴² Se trata de un texto dividido en 17 segmentos o capítulos, publicado en formato PDF. En una introducción anónima al texto se da la información siguiente:

A mediados de la década de 1960, Alejo Carpentier emprende la tarea de escribir unas memorias de las cuales se conservan varios legados en nuestra Fundación. Los integran notas manuscritas, una versión mecanografiada con múltiples correcciones y tres ejemplares de una versión también mecanografiada en la que se recogen los arreglos de la versión anterior. Una de estas tres copias contiene nuevos arreglos, acaso para una eventual publicación y lleva el título de *Recuento de moradas*. Por su interés para los estudiosos de la vida y la obra del autor de *Los pasos perdidos* hemos decidido poner a su alcance este cuaderno del que solo han sido publicadas unas pocas páginas en *Alejo Carpentier. Un hombre de su tiempo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 2004. En entregas sucesivas iremos publicando la última de las versiones, que consta de noventa y tres cuartillas y

⁴² De aquí en adelante, nos referiremos a este texto simplemente como “Recuento de moradas”.

que cubre toda la primera etapa de la vida de nuestro novelista, desde la llegada de sus padres a Cuba hasta su salida de la prisión en 1927.⁴³

En el primer capítulo de “Recuento de moradas”, Carpentier habla de su padre y cuenta cómo él y su madre se conocieron y fueron a Cuba. En los capítulos 2 hasta 9 describe su infancia y la primera adolescencia, evocando el descubrimiento de la literatura y la música, los ataques de asma, el primer amor etc. En el décimo capítulo recuerda en términos neutrales cómo su padre, durante una crisis económica, les abandonó a él y a su madre, sin dar explicaciones, para nunca volver. Los capítulos 11 hasta 17 tratan sobre la entrada de Carpentier en el mundo periodístico e intelectual habanero y cómo llegó a formar parte del Grupo Minorista. El texto termina de forma abrupta y sin atar los cabos sueltos. Leyendo el texto, nos ha resultado llamativo el tono impersonal, caracterizado por la ausencia de emociones y la enumeración de escritores, compositores y pintores conocidos. Al describir los ataques de asma sufridos durante la infancia y una crisis existencial durante la adolescencia, el tono cambia y expresa una gran intensidad emocional.

“Recuento de moradas” no es el único documento privado guardado en los archivos de la Fundación Alejo Carpentier que ha salido a la luz en los últimos años. En 2011 la fundación publicó las *Cartas a Toutouche*, una colección de cartas escritas por Carpentier a su madre. Como explica el editor Rafael Rodríguez Beltrán, se trata de 138 documentos en total, “cartas, pequeñas notas, tarjetas postales y cables”, escritos entre 1928 y 1937, con la excepción de la primera carta, que data de 1926. Aunque muy pocas tienen fechas precisas, “se ha podido dar una ubicación considerablemente confiable a un total de 125 documentos” (CT:22).

La historia de cómo las *Cartas a Toutouche* salieron a la luz es interesante en sí. Cancio Isla (2010:279-281) cuenta que en 1989, en el ático de una mansión campestre en Saint-Florent-Sur-Cher, cerca de Bourges en Francia, fue hallada una maleta. La maleta, que estaba bajo la custodia de las señoras

⁴³ Según se indica en el capítulo 2 y 3 de “Recuento de moradas”, el texto publicado en 2004 ya había sido publicado en la revista *Revolución y Cultura* en junio de 1980, es decir dos meses después de la muerte del autor. El texto constaba de dos fragmentos: el primero describe La Habana al inicio del siglo sin detalles personales; el segundo habla del viaje que emprendió la familia de Carpentier a Bakú durante su infancia. La cita y los capítulos son sacados de: www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/recuento-de-moradas-de-alejo-carpentier publicados allí el 10 de febrero 2013. Dado que faltan números de página, indicaremos los capítulos al citar este documento.

Chamard y Veschambre, contenía un gran número de cartas y otros objetos personales de Carpentier y de su madre. Cancio Isla ve en “el inmediato operativo de rescate emprendido por la Fundación Carpentier, con decisivo respaldo de la Embajada de Cuba en París, entre junio y agosto de 1989”, una indicación del nerviosismo tanto de Lilia Carpentier como del régimen cubano con respecto a todo relativo al pasado del escritor. Cuando el crítico cubano Leonardo Padura Fuentes cuenta la misma historia, menciona que fue un sobrino de dichas señoras llamado Frank Dufour, quien llevó la maleta a la casa Gallimard de París (2002:46). Con la ayuda de este nombre, hemos encontrado y contactado al sobrino y él nos explicó en un correo privado que una delagación cubana vino a verle y que los cubanos le dieron la impresión de que la recuperación de la maleta era extrañamente importante para ellos. La viuda de Carpentier fue a París para averiguar la autenticidad de los documentos, y un funcionario de la embajada cubana se encargó de trasladar los objetos encontrados a Cuba, donde Lilia, como jefa de la Fundación Alejo Carpentier, los revisó otra vez antes de entregarlos a la Colección Alejo Carpentier en la Biblioteca Nacional José Martí (Padura Fuentes 2002:46). Hasta su muerte en febrero del 2008, Lilia se opuso a la publicación de los documentos rescatados.

En 2013, la Fundación Alejo Carpentier publicó otro texto privado: un diario que el novelista escribió entre 1951 y 1957 mientras vivía en Venezuela. Como explica el editor Armando Raggi, “consta de 149 folios escritos a máquina en los cuales hay algunas notas escritas a mano al margen, correcciones que demuestran el interés del escritor por su posible publicación” (D:17). El diario también incluye “17 hojas de notas y apuntes sobre ideas para narraciones o relativos a sucesos ocurridos durante su estancia en ese país latinoamericano” (ibíd.). Raggi, que es especialista de archivo en la Fundación Alejo Carpentier, indica, igual que Cancio Isla, que fue la viuda del novelista quien se opuso a la publicación de los textos dejados por Carpentier: “Tras el deceso de Lilia Esteban, [...], celosa custodio del legado del escritor, ocurre el descubrimiento de un universo desconocido para los investigadores de la obra del gran novelista: una gran cantidad de materiales y textos” (D:16). Esto explica por qué los textos privados no empezaron a salir a la luz hasta unos años después de la muerte de la viuda, pero no explica por qué Lilia era tan adversa a la publicación de estos documentos. Sin embargo, podemos adivinar la razón cuando leemos la anécdota que cuenta González Echevarría sobre una visita a la viuda en 1996 en compañía con el escritor Miguel Barnet:

Antes de la cita, [...], le rogué a Miguel que no sacara a colación el tema del nacimiento de Alejo porque el mal genio de Lilia era notorio. Pero el

irreprimible Miguel lo hizo, con el pretexto de que yo estaba interesado en saber la verdad. Con visible disgusto la viuda lanzó una diatriba vehemente —casi iracunda— contra los escritores exilados (Cabrera Infante y Baquero) que se empeñaban en difamar a Carpentier. Pero ni negó que éste hubiese nacido en Suiza ni afirmó categóricamente que lo había hecho en Cuba. En otras palabras, quiso desacreditar a los acusadores, pero no invalidar la acusación misma [...] (González Echevarría 2004:27).

Aparentemente pues, Lilia veía la revelación de un hecho verídico, a saber que Carpentier había nacido en Suiza, como una difamación del escritor. Fácilmente se puede imaginar que temía otras revelaciones que contradijeran las declaraciones de Carpentier sobre su pasado. Ya vimos el ejemplo de Ramón Chao que, sólo después de mostrarse sumiso al control del novelista, se convirtió en “amigo de Lilia y de Alejo Carpentier”. Ahora observamos que, en efecto, los documentos privados eran accesibles a personas de confianza ya en los años 90. En su libro *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, publicado por primera vez en 1994, Padura Fuentes cuenta que Lilia “[le] abrió archivos y maletas del escritor, [le] autorizó a publicar y comentar inéditos y obras inconclusas y, más aún, [le] alentó con su tranquila amistad” (2002:13). Que sepamos, esta es la primera vez que se mencionan los documentos contenidos en la maleta. El estudio, además de ser dedicado a Lilia, se ha escrito con la ayuda de una beca recibida del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, cuya directora era la viuda (ibíd.:11). Constatamos que en su libro, Padura Fuentes no discrepa de la imagen de un Carpentier marxista nacido en Cuba. A pesar de que el estudio se publicó tres años después de que salió a la luz el acta de nacimiento, el crítico no menciona la cuestión del lugar de nacimiento.⁴⁴ Se empeña en afirmar el marxismo de Carpentier, señalando que era “la filosofía explícitamente rectora de su visión del mundo” (ibíd.:360). Asimismo, al analizar *El recurso del método* percibe en esta novela “una concepción definitivamente optimista del desarrollo histórico, del papel de las masas en la lucha revolucionaria, de la preponderancia del factor económico, [...] y otras máximas y leyes [...] patentadas por la filosofía marxista” (ibíd.:393). Aparentemente pues, un crítico fiel a la preservación de la imagen de un Carpentier necesariamente marxista y nacido en La Habana, podía tener acceso a los textos privados de Carpentier mientras vivía la viuda. Aquí topamos con una situación paradójica que marca los estudios sobre

⁴⁴ Usamos la reedición de 2002 en que Padura Fuentes no menciona el tema y suponemos por lo tanto que tampoco debe hacerlo en la edición de 1994 que no hemos encontrado.

Carpentier y su obra anteriores a 2008 aproximadamente: para tener acceso a los documentos privados era necesario ser un crítico sin interés en revelar el contenido de estos textos. Es importante recordar esta situación cuando se considera la producción crítica sobre Carpentier.

Las memorias abandonadas, las cartas a la madre y el diario de Carpentier nos permiten acercarnos al tema de su origen y sus padres de una forma que no hubiera sido posible si sólo estuviera a nuestra disposición el discurso autobiográfico oficial que hallamos en las entrevistas y en las “Confesiones” escritas por Leante. Las memorias inacabadas representan un primer paso hacia la sinceridad ya que, en efecto, escribe sobre el tema de su origen. Sin embargo, es importante mantener una actitud crítica frente a lo que dice al respecto puesto que, también en estas memorias inéditas, el novelista sigue mintiendo sobre su lugar de nacimiento. Las cartas a la madre y el diario tampoco ofrecen un Carpentier que hable abiertamente sobre sí mismo. En las cartas, el joven Carpentier insiste sobre todo en asuntos prácticos y en varias cartas se esfuerza por tranquilizar a su madre preocupada, subrayando sus éxitos en París. Como se ha mencionado, cambia de lengua del francés al español aparentemente para crear una distancia emocional entre sí mismo y ella. Sólo en algunas cartas, en las que Carpentier aborda el tema de su adolescencia, el tono se vuelve emocional e íntimo; un patrón que reconocemos de las memorias. El tono del diario es intelectual y la mayor parte de las anotaciones consisten en observaciones sobre sus vastas lecturas. Sólo de vez en cuando se dan pistas indirectas con respecto a su vida interior y sus emociones hacia sus padres.

En nuestro estudio usamos también otras dos colecciones de cartas de Carpentier aunque tienen menos importancia ya que, en ambos casos, se trata de un número pequeño de cartas y además el grado de intimidad es muy bajo. La primera colección, *Cartas de Carpentier* (2008) es una correspondencia entre el autor y González Echevarría escrita entre 1972 y 1980, publicada por el crítico. La segunda consiste en unas cartas mandadas entre 1927 y 1940 entre Carpentier y el compositor cubano Alejandro García Caturla que son incluidas en el primer volumen de las *Obras completas*.

1.3.3. Las fuentes secundarias

Como se ha mencionado, no hemos dado con ningún estudio dedicado a la génesis emocional de la obra de Carpentier o al nivel oculto subyacente de estos textos, y la mayoría de los estudios críticos sobre sus obras resultan poco

pertinentes para nuestra investigación. Advertimos que, en general, los estudios de los cuales nos hemos servido nos han interesado, no tanto por el tema principal, sino por las observaciones perspicaces ofrecidos por los críticos sobre diferentes aspectos de la vida y obra de Carpentier.

Cualquier trabajo académico sobre Carpentier debe reconocer su deuda con los estudios clásicos producidos en los años 70 y 80. Uno de los primeros estudios minuciosos de la obra carpenteriana es *Alejo Carpentier: Estudio biográfico-crítico* de Klaus Müller-Bergh (1972). Enfoca en primer lugar la intrincada estructura narrativa de *Los pasos perdidos*, pero trata también el estilo y el tema del tiempo. En este estudio hallamos también una breve discusión sobre la identidad y cubanía de Carpentier, pero puesto que el crítico sólo tenía acceso a la información otorgada por el propio Carpentier, la discusión es en gran medida una repetición de los datos biográficos producidos en las entrevistas y en las “Confesiones” de Leante. Como se ha indicado, tal repetición es típica de la mayoría de los estudios sobre Carpentier hasta la publicación de los documentos privados. La gran excepción es *The Pilgrim at Home* de González Echevarría que, ya en 1977, presentaba como un problema el hecho de que la escasa información sobre la vida de Carpentier viniera siempre del propio autor (1977:31) y ponía en duda la imagen oficial de Carpentier aunque no lo hacía en la forma directa que haría más tarde. Por ejemplo señala que Carpentier, antes de adherirse a la Revolución Cubana, trabajaba en una empresa de publicidad y que había vuelto a Cuba en 1959 para organizar un festival de libros, un proyecto de negocios rentable (ibid.:97n & 216). Nos servimos de la versión en español de este trabajo, editada en 2004, que todavía debe verse como el estudio más acabado que se haya producido sobre la obra literaria de Carpentier.

Durante mucho tiempo, se daba poca atención a la obra temprana del novelista, y el primer estudio enfocado en el tema apareció en 1981, intitulado *Alejo Carpentier and his Early Works* de Frank Janney. Ofrece un análisis admirable no sólo de *Écue-Yamba-Ó!* sino también de los cuentos tempranos “Historia de lunas”, “Viaje a la semilla” y “Los fugitivos”. Otros volúmenes clásicos de la crítica sobre Carpentier son las compilaciones *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra* editada por Helmy F. Giacomani (1970), *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano* seleccionados por Müller-Bergh (1972) y *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* compilado por Salvador Arias (1977). Como se ha mencionado, recurrimos a un estudio menos conocido de Modesto Gaspar Sánchez Camejo (1972) que muestra una relación entre la ruta tomada por el

protagonista de la novela y los edificios construidos por el padre de Carpentier. El estudio es titulado “La elaboración artística de *El acoso*”.

A partir de los años 90 han aparecido varios estudios que muestran una gran variedad y que, dada su aparición más reciente, pueden tomar en cuenta la mentira sobre el lugar de nacimiento y la discrepancia entre los hechos biográficos y lo que contó Carpentier.⁴⁵ Un estudio fascinante es *Carpentier's Proustian Fiction: The Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier* (1994) de Sally Harvey, que muestra las similitudes y diferencias entre los dos novelistas con respecto a sus visiones de la realidad y, sobre todo, en cuanto a las metáforas musicales, arquitectónicas y teatrales que caracterizan sus obras. *Música y estructura en Alejo Carpentier* (1999) de Ruben Navarro, analiza la supuesta utilización, en la estructura de las obras carpenterianas, de formas musicales como la sonata y la fuga. En *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual* (2003), Rita de Maeseneer estudia las referencias culinarias en la obra de Carpentier, analizando cómo se relacionan con cuestiones de identidad, género y clase social, pero también examina con destreza las complejas redes intertextuales de *La consagración de la primavera* y “El camino de Santiago”. Además, como ha tenido acceso a los archivos de la Fundación Alejo Carpentier, ofrece citas interesantes de diferentes manuscritos de las obras.

El año 2004 fue el centenario del nacimiento del novelista y consecuentemente aparecieron varios estudios sobre Carpentier en este año. Varios textos breves son incluidos en la antología intitulada *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, dirigida por Patrick Collard y Rita de Maeseneer. En su libro *Alejo en tierra firme: intertextualidad y encuentros fortuitos* del mismo año, el crítico Leonardo Acosta empieza por criticar la homogeneidad de los estudios publicados sobre Carpentier y habla de la necesidad de “salir de esos lugares comunes de «lo real maravilloso» y la superstición ya pandémica de «lo barroco», etiquetas culturales que no cuadran a ningún creador original” (2004:5). En su propio estudio Acosta examina la complejidad intertextual en las obras carpenterianas y presenta observaciones interesantes acerca de la

⁴⁵ Obviamente hay excepciones. Ya hemos citado el denso libro de Alexis Márquez Rodríguez, intitulado *Teoría y práctica del barroco y lo real maravilloso* (2008) en el cual el crítico confirma que el novelista nació en La Habana y descarta el tema de la mentira como irrelevante. Otros ejemplo es el estudio *Música y escritura en Alejo Carpentier* de Gabriel María Rubio Navarro (1999), publicado por la Universidad de Alicante. Rubio Navarro mantiene que Carpentier nació en Cuba y acepta sin dudar las declaraciones de Carpentier sobre su biografía. También hay un silencio total sobre los nuevos datos biográficos de Carpentier en *Del acoso a la consagración: La Cuba del siglo XX en la novelística de Alejo Carpentier* (2003) de Armando Cristóbal, Ministro consejero para los asuntos culturales en la Embajada de Cuba en Madrid.

influencia de *Under the Vulcano* de Malcolm Lowry sobre *Los pasos perdidos*. También explora las ideas de Carpentier respecto a la influencia del Romanticismo sobre la cultura latinoamericana y adjunta como un anexo de su estudio el largo ensayo “Tristán e Isolda en tierra firme” que Carpentier publicó en 1948 y que está excluido de las *Obras completas*.

En su excelente tesis doctoral *Carpentier's Baroque Fiction: Returning Medusa's Gaze* (2004), Steve Wakefield estudia la relación entre el estilo barroco del autor, su modo de crear ambientes históricos y las observaciones hechas por Carpentier sobre la arquitectura española en sus crónicas de viajes de los años 30. Nos hemos servido particularmente de sus comentarios sobre cómo Carpentier esconde alusiones y citas en sus obras, creando un nivel textual críptico. En 2004 también apareció *Alejo Carpentier y el mundo clásico*, un interesante trabajo de Inmaculada López Calahorro, en que se investiga meticulosamente la llamativa presencia de la cultura clásica en las obras del novelista. Otro estudio innovador del mismo año es *The logic of Fetishism: Alejo Carpentier and the Cuban Tradition* de James J. Pancrazio. Con herramientas tomadas del psicoanálisis, los estudios de género y la teoría queer, el crítico presenta comparaciones fascinantes entre las obras de Carpentier y diferentes mitos y figuras recurrentes en la cultura cubana como el paraíso perdido, el noble salvaje, el buen revolucionario y el travesti. Es el primer estudio sobre Carpentier, que sepamos, que dé importancia a sus textos sobre la moda escritos bajo el pseudónimo Jacqueline entre 1925 y 1927. Anke Birkenmaier, en su admirable estudio *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (2006), se centra en la influencia del surrealismo y la radio. También nos hemos servido de la antología *Espaces d'Alejo Carpentier*, compilada por Jean Lamore (2008). Contiene entre varios textos interesantes, el artículo “La estancia carcelaria de Carpentier en 1927” de Sergio Chaple, que ofrece nuevos datos sobre la biografía de Carpentier particularmente importantes para nuestro estudio. Finalmente, mencionamos el libro *Crónicas de la impaciencia: el periodismo de Alejo Carpentier* (2010) de Wilfredo Cancio Isla, crítico cubano exilado, en el que muestra la diversidad de la obra periodística del escritor y aporta nuevas perspectivas sobre su vida y su obra literaria.

2. Estudio biográfico de Carpentier

En este capítulo examinamos la vida de Carpentier centrándonos en cuatro aspectos de la realidad interior del autor que más nos han llamado la atención al leer los documentos personales: 1) La ansiedad con respecto al origen familiar, 2) El conflicto emocional relacionado con la identidad nacional, cultural e ideológica 3) La tensión entre la ambición y un complejo de inferioridad, y 4) La tendencia de fingir y simular. A partir de estos aspectos, dividimos este estudio en cuatro subcapítulos correspondientes a las preguntas que nos parecen fundamentales para entender su personalidad: 1) ¿De dónde vengo? 2) ¿Dónde encajo? 3) ¿Para qué valgo? y 4) ¿Cómo mostrarme al mundo?

Sin embargo, antes de abordar la vida interior de Carpentier, resulta útil resumir algunos puntos importantes de la carrera intelectual del autor. Inició su carrera periodística en 1922 y se estableció rápidamente en el mundo intelectual de La Habana, colaborando con varios periódicos y revistas.⁴⁶ En 1927 firmó la declaración del Grupo Minorista en desafío de la política del dictador Gerardo Machado, y fue encarcelado por casi dos meses. El año siguiente se instaló en París donde vivió hasta 1939, escribiendo principalmente para periódicos cubanos. A partir de 1932 también trabaja en la emisora de radio *Le Poste Parisien*. En 1933 publica en Madrid su primera novela *¡Écue-Yamba-Ó!* y en 1937 vuelve a España para participar en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Al volver a Cuba en 1939, además de seguir escribiendo para revistas y periódicos habaneros, está activo en la radio, produciendo adaptaciones radiofónicas de los grandes clásicos de la literatura.⁴⁷ En 1944 es encargado de escribir el estudio musicológico *La música de Cuba* y realiza una investigación historiográfica impresionante en los archivos. El mismo año publica dos cuentos: “Viaje a la semilla” y “Oficio de tinieblas”. En

⁴⁶ Para un resumen de la carrera periodística de Carpentier, véase *Crónicas de la impaciencia: el periodismo de Carpentier* (2010) de Wilfredo Cancio Isla.

⁴⁷ Anke Birkemaier, en *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, da una imagen fascinante de la carrera que tuvo Carpentier como profesional de la radio tanto en Francia, Cuba y Venezuela.

1945 se instala en Caracas donde empieza a trabajar en Publicidad Ars, un empleo que le asegura una situación económicamente acomodada, permitiéndole dedicar más tiempo a la creación literaria. Su novela *El reino de este mundo*, inspirada en un viaje a Haití en 1943, se publica en 1949. En el famoso prólogo del libro, Carpentier introduce el término “lo real maravilloso americano”. En 1953 se publica *Los pasos perdidos*, novela inspirada en dos viajes que hizo a la Gran Sabana y la selva en Venezuela en 1947 y 1948. Por esta obra recibe en 1956 el premio del mejor libro extranjero en Francia y en Inglaterra la famosa crítica Edith Sitwell se refiere a él como uno de los mayores escritores vivos.⁴⁸ El mismo año publica *El acoso*, que luego aparecerá también en *La guerra del tiempo* (1958), al lado de “Viaje a la semilla”, “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago”. En 1957 es uno de los organizadores del Segundo Festival de Música Latinoamericana en Caracas. Después de la Revolución Cubana en 1959, regresa a Cuba y se une al movimiento revolucionario. Es nombrado subdirector de Cultura del Gobierno Revolucionario de Cuba en 1960 y Director Ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba en 1962. Este año se publica *El siglo de las luces*, que Carpentier afirma haber escrito antes de volver a Cuba. La colección de ensayos *Tientos y diferencias* es publicada en 1964. En 1965 realiza una gira de conferencias en varias universidades francesas, y en 1966 es designado Ministro Consejero para Asuntos Culturales de la Embajada de Cuba en París, cargo que ocupa hasta su muerte en 1980. En 1974 publica dos novelas, *El recurso del método* y *Concierto barroco* y con la ocasión de sus setenta años el Comité Central del Partido Comunista le rinde homenaje en La Habana. Este año realiza también cuatro documentales para la televisión cubana.⁴⁹ El año siguiente recibe el título Doctor Honoris Causa de la Universidad de La Habana y sale a la luz otra colección de ensayos intitulada *Razón de ser*. Dos años después, a pesar de vivir en París, es nombrado Diputado a la Asamblea Nacional por el municipio Habana Vieja. En 1978 recibe el premio Miguel de Cervantes 1977 en Madrid, y publica su penúltima novela, *La consagración de la primavera*. El año siguiente

⁴⁸ En el diario, Carpentier se refiere a “las famosas frases” lanzadas por Sitwell en noviembre de 1956. En una nota de Armando Raggi leemos: “Carpentier se refiere probablemente al comentario que aparece en la solapa de sobrecubierta en la edición británica de *Los pasos perdidos*: «A giant book. I am overwhelmed by the majesty, the scale, the sweep, the miraculous use of language. He is, most certainly, one of the greatest living writers»” (D:191).

⁴⁹ El texto de estos documentales, titulados respectivamente “Habla Carpentier sobre La Habana (1912-1920)”, “Habla Carpentier sobre la música cubana”, “Habla Carpentier sobre el surrealismo” y “Habla Carpentier sobre su novelística”, aparecen con las conferencias en las *Obras completas*, vol. XIV.

visita la Universidad de Yale, invitado por Roberto González Echevarría, y también publica su última novela, *El arpa y la sombra*. Fallece el 24 de abril del 1980.

2.1. ¿De dónde vengo?

La mentira sobre el lugar de nacimiento y el modo neutral de hablar sobre sus padres sin revelar nada esencial acerca de su relación con ellos indican un nerviosismo considerable por parte de Carpentier relativo a su origen. En este capítulo nos centramos en esta ansiedad. Empezamos por investigar el árbol genealógico de Carpentier desde dos perspectivas: lo que cuenta él mismo sobre el tema, tanto oficialmente como en privado, y lo que cuentan los archivos. Después se examinan las pistas que existen acerca de las emociones hacia los padres.

2.1.1. Lo que cuenta Carpentier

El árbol genealógico de Carpentier sigue en gran medida desconocido y la información que ofreció el novelista al público era escasa.⁵⁰ En cuanto a sus abuelos, sólo menciona a dos y sin dar nombres: su abuelo materno y su abuela paterna. Acerca del primero, se limita a señalar que “era de nacionalidad rusa, tenía negocios de petróleo en Bakú” (E:73). Sobre la abuela paterna, dice únicamente que era una “magnífica pianista, era discípula de César Franck” (ibíd.:41). Vuelve a mencionar este hecho en otra entrevista (ibíd.:74). Al evocar al padre, además de constatar que “leía enormemente” (ibíd.:347), prefiere asociarlo con un nombre conocido en vez de revelar el menor detalle personal: “Mi padre fue un excelente cellista, antes de ser arquitecto. (Hace años, Pablo Casals me recordaba los consejos técnicos que le había dado en cierta oportunidad.) (ibíd.:41). En efecto, Carpentier repite que su padre había sido alumno de Pablo Casals en siete otras entrevistas sin apenas añadir más información sobre su vida, como si la importancia del padre en su vida se limitara a una conexión con Pablo Casals. Cuando se le pregunta acerca de su

⁵⁰ En la introducción a las *Cartas a Toutouche*, Graziella Pogolotti señala que las numerosas entrevistas que hizo Carpentier “ofrecen una extrema parquedad en lo referente a sus datos personales, algunas veces entreverados de fabulación” (CT:18).

origen Carpentier explica: “mi padre era francés y [...] el hecho de que nací en Cuba [...] se debe al caso Dreyfus” (ibíd.:72), añadiendo que el padre era dreyfusiano mientras que su familia era anti-dreyfusiana y que fue debido a este conflicto que su padre decidió instalarse en Cuba en 1902. En otra ocasión vuelve al tema de cómo sus padres llegaron a Cuba:

[...] al enterarse [el padre], en 1902, de que Cuba había proclamado su independencia, se dijo a sí mismo: ese es un país nuevo; como arquitecto podré encontrar allí mi camino. Se casó con mi madre, que era rusa pero había estudiado medicina en Ginebra, donde se conocieron, y decidieron partir hacia Cuba, donde yo nací el 26 de diciembre de 1904 (E:273).

En sus memorias abandonadas, Carpentier es más específico aunque la información sigue siendo escasa. Señala que su madre se llamaba originalmente Catalina Balmont, que había nacido en Nizni-Nóvgorod y que era hija de Valdemar Balmont. De la abuela materna no hay indicación, pero de la abuela paterna, que es anónima, se cuenta que era “*antidreyfusarde*” y que “respetaba cuanto emanara de la Iglesia y del Ejército, [...], encontrándose en continua pugna de ideas con su hijo ateo y antimilitarista” (RDM:1). También señala: “Se empeñaba puerilmente en remozar, en toda oportunidad, un remoto e inoperante título nobiliario, haciéndose tratar de «Señora Condesa» por sus sirvientes” (ibíd.). Carpentier menciona a un esposo de la abuela, sin decir si era el padre de Georges. Sólo señala que era un capitán de marina mercante que murió de una epidemia de vómito negro “en algún puerto de China” (ibíd.).

Como en las entrevistas, indica que Georges fue a América porque no soportaba la decadencia moral de Europa, pero en “Recuentos de moradas” Carpentier también menciona una fuga anterior del padre. Dice que la abuela “era adversa a la unión de su hijo con una rusa”, y añade: “Sospecho que algún día se hayan fugado juntos adonde mi abuela dejara de molestarlos, puesto que, a comienzos de 1902, se casaron en Bruselas, en el ayuntamiento de Saint-Gilles” (ibíd.). La duda aquí es revelador porque Carpentier subraya su propia ignorancia acerca de la vida de sus padres en Europa. Dice no saber “nada sobre los pormenores de un encuentro al que se debió mi existencia” y que lo único que sabe acerca del noviazgo de sus padres en Ginebra “es que paseaban en bicicleta a orillas del Lago” (ibíd.). Señala que después de conocer a unos becarios latinoamericanos en Bruselas, Georges se preparó para irse de Europa en 1902: “Mi padre, [...] regresó a Suiza, vendió su biblioteca, su violoncelo, algunos cuadros, [...] y con ayuda de unos cuantos rublos girados por su suegro, Valdemar Balmont, tomó el camino de Cuba” (ibíd.).

Si las declaraciones oficiales sobre los padres y abuelos son escasas, es interesante observar que Carpentier habla ampliamente sobre unas supuestas aventuras que sus antepasados paternos pasaron en América Latina. El primer ejemplo data de 1948, cuando introduce a su bisabuelo Alfred Clerec Carpentier en la serie de artículos llamada “Visión de América”:

[...] ese sorprendente bisabuelo mío –el primer americano de mi familia– que exploró estas tierras de Guayanas a mediados del siglo pasado, trayendo como amable trofeo unos yugos de oro guayanés que ahora tengo puestos. Capitán de fragata, hijo de un comandante de navío muerto heroicamente en la batalla de Trafalgar, este antepasado de marinera estirpe se había sentido seducido, desde muy joven, por las posibilidades de exploración ofrecidas por ciertas comarcas vírgenes de América. [...] Así logró que el Almirantazgo francés le confiara la exploración del Oyapox u Ooiapoc, río fronterizo entre la Guayana Francesa y el Brasil [...]. Procediendo como los antiguos conquistadores españoles, Alfred Clerec Carpentier comenzó por planear y construir un barco apto a la navegación sobre un agua llena de traidoras corrientes y probables escollos. Pero, una vez terminada la construcción del *Oyapox* –que así se llamaba el barco– en un astillero francés, mi bisabuelo cobró fama de loco, pues las gentes empezaron a preguntarse entre disimuladas carcajadas y con un asomo de razón, de qué manera aquel piróscifo de fondo plano iba a ser llevado al Nuevo Mundo. Pero el intrépido marino lo había previsto todo. Y, con una tripulación de bretones de pelo en pecho, especialmente seleccionados, culminó la increíble proeza de *atravesar el Atlántico en un barco fluvial* (!) llegando a Guayanas sin mayores tropiezos (OCVIII:201-202).

Añade que esta hazaña motivó que otros miembros de la familia de Alfred Clerec Carpentier, “seducidos a su vez por los prestigios de América, se estableciesen en Cuba, en Colombia, o en países de América Central, y tuviesen hijos latinoamericanos” (ibíd.).⁵¹ El novelista evoca a Alfred Clerec en varias entrevistas, si bien en una ocasión se refiere a él como Charles Clerec.⁵² En 1967 dice estar “orgulloso de ser el bisnieto del primer explorador de la Guyana”⁵³ y

⁵¹ Si esta última declaración fuera verdad, significaría que Carpentier tuviera parientes en Latinoamérica, pero en ningún lugar habla de ellos.

⁵² Se trata del programa “Un romancier latino-américain: Alejo Carpentier”.

⁵³ Observamos que Carpentier aquí habla de Guyana en vez de las Guayanas, como en la cita anterior, donde en efecto se refiere a la Guayana Venezolana.

añade que conserva de él unos gemelos fundidos de oro del Oyapoc (E:152). En 1975 explica que este bisabuelo suyo “fue el primer explorador sistemático de Guyana”, agregando que todos sus antepasados fueron “capitanes de altura, o bien marineros, capitanes de fragata o de corbeta de la marina francesa” (ibíd.:273). Aunque la figura de Alfred Clerec parece sacada de una novela de Julio Verne, la historia no es en absoluto imposible. Además, hay testimonios que confirman que Carpentier llevaba sus yugos o gemelos de oro en memoria de su antepasado. Chao (1998:12) recuerda las veladas en que Carpentier entretenía a sus amigos contando “historias de filibusteros y conquistadores”, mostrándoles “con orgullo unos gemelos que habían pertenecido a un antepasado suyo, explorador de Guyana”. Rafael A. Pineda (1972), en su artículo “Alejo Carpentier en la ciudad de las maquetas” recuerda:

Alejo Carpentier estuvo siempre atado al deseo de venir a Venezuela por unas yuntas de oro de Manoa, porque no otra debió ser la procedencia, fundidas en 1842 según rezaba la fecha que tenían impresa y yo se las vi puestas por primera vez en 1949. Se trataba de una herencia de su abuelo Alfred Clerec Carpentier, explorador francés que recorrió Guyana hasta el alto Orinoco (citado en González Echevarría 2004:219).⁵⁴

En 1978, entrevistado por Chao, Carpentier expande la lista de antepasados heroicos, asegurando que Jean Jacques Étienne Lucas, el capitán del navío *La Redoutable* en la batalla de Trafalgar, era su bisabuelo. Declara que Lucas “ordenó el tiro que mató a Nelson” y explica que Alfred Clerec, ahora un “explorador científico”, era el yerno del capitán Lucas.⁵⁵ Concluye diciendo: “Así que, si nací en La Habana, al fin y al cabo no fue por casualidad. Había una especie de predestinación...” (E:405). Parece poco verosímil esta historia, pero la Fundación Alejo Carpentier ha publicado en su página web una traducción de una carta escrita por Paul Carpentier, un primo francés del novelista con quien aparentemente mantuvo una correspondencia. En esta carta, Paul adjunta una copia de un informe sobre “nuestro antepasado” Jean-Jacques Étienne Lucas.⁵⁶

⁵⁴ Observamos que aquí, los gemelos o yuntas son de oro de Manoa, una ciudad de leyendas, en vez de Oyapoc.

⁵⁵ En la cita de 1948, Alfred Clerec era “hijo de un comandante de navío muerto heroicamente en la batalla de Trafalgar”. Si fueran verídicas ambas declaraciones, significaría que Carpentier hubiera tenido dos bisabuelos que lucharon en la batalla de Trafalgar.

⁵⁶ Véase: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/noticia/2015/06/16/interesante-carta-familiar-de-un-primo-segundo-de-carpentier>

Carpentier también establece un vínculo histórico entre sí mismo y Víctor Hugues, uno de los personajes de *El siglo de las luces*, basado en un personaje histórico muy poco conocido que desempeñaba un papel político y militar en Guadalupe y en la Guayana Francesa después de la Revolución Francesa. En el epílogo de *El siglo de las luces*, llamado “Acerca de la historicidad de Víctor Hugues”, el autor dice haber recibido la visita de un hombre desconocido, que resultó ser un descendiente directo, un bisnieto de Víctor Hugues. En este epílogo, donde Carpentier pretende mostrar la realidad histórica detrás de la ficción, menciona que, por el bisnieto, supo que Víctor Hugues “fue amado fielmente, durante años, por una hermosa cubana que, por más asombrosa realidad, se llamaba Sofía” (SL:417). Como si esto no fuera lo suficientemente curioso, Carpentier cuenta, en una entrevista, que el descendiente también le informó de que existía, además, un nexo entre Hugues y la familia del novelista:

Me traía unos papeles de familia que demostraban una serie de hechos que me dejaron asombrado: Primero: que Víctor Hugues sí había sido, tal como yo lo había imaginado, agente de la masonería y de las ideas filantrópicas, en La Habana, cosa que no consta en ningún libro de Historia. Segundo: que la mujer que más amó se llamaba Sofía, efectivamente, y era cubana. Tercero: que cuando en el año 1809, siendo gobernador de Guyana, fue obligado a entregar la colonia a Holanda, dicha entrega, [...] fue efectuado (sic) [...] a través de un mediador que resultó ser el bisabuelo de mi padre (E:102).

Como la historia parece pura invención, es sorprendente hallar, en una entrevista hecha en 1969 con Alexis Márquez Rodríguez, una referencia a un testimonio anónimo que confirma las declaraciones del novelista. El crítico explica a Carpentier: “Un aficionado venezolano a las cuestiones históricas nos ha hecho saber que Víctor Hugues tuvo a su lado, en La Guadalupe o en Cayena, un colaborador un tanto feroz, una especie de verdugo, de apellido Carpentier”⁵⁷ (ibíd.:168). Cuando Márquez Rodríguez le pregunta qué sabe sobre el asunto, Carpentier contesta:

[...] mis antepasados, marineros todos, anduvieron por el Caribe y las costas de Guyana. Mi tatarabuelo Alfred Carpentier Clerec fue probablemente el primer explorador del río Oyapoc. Otro Carpentier, anterior al mencionado, trató con

⁵⁷ En el original, todas las preguntas están escritas en cursiva, pero de aquí en adelante evito la cursiva cuando no sirve para indicar algún dato particular.

Víctor Hugues la espinosa cuestión de la entrega de la Guyana Francesa a Holanda, en 1809, en virtud de una decisión de Napoleón (E:168).

Por increíble que parezca la historia, parece más verídica cuando una fuente independiente afirma que el Víctor Hugues histórico tuvo a su lado a un hombre llamado Carpentier que coincide con lo que cuenta el novelista. Sin embargo, aquí conviene recordar la confesión de Chao acerca de cómo Carpentier escribió una entrevista consigo mismo para luego pedir que Chao la firmara. Como Chao, Márquez Rodríguez era un joven admirador de Carpentier y no resultaría raro si Carpentier hubiera hecho lo mismo en otras ocasiones. Probablemente, debemos entender los gemelos y el testimonio de Márquez Rodríguez como detalles concretos que sirven para hacer más creíbles sus fabulaciones. Así entendemos el hecho de que Carpentier, al mentir sobre su lugar de nacimiento, afirma haber nacido en una calle específica, a saber la Calle Maloja; calle que califica como una de las más habaneras de la ciudad (OCXIV:123).⁵⁸

En todo caso, creemos que la clave para entender por qué Carpentier cuenta estas historias es lo que dice a propósito de sus antepasados: “si nací en La Habana, al fin y al cabo no fue por casualidad. Había una especie de predestinación...”. Como hemos visto, Carpentier cuenta que la llegada del padre a Cuba coincidió con el nacimiento de la nación. También enfatiza la importancia que tuvo su padre para la arquitectura de la capital cubana, describiendo la vida de su padre como “muy asociada al surgimiento y al crecimiento de La Habana” y señala que allí “construyó algunos de los edificios más importantes” (E:72). Pérez Firmat ha observado con perspicacia una similitud entre lo que dice Carpentier sobre la llegada del padre a Cuba en 1902 y su modo de presentar su propio retorno a Cuba en 1939 después de haber vivido once años en París. En “Confesiones sencillas...”, Carpentier señala que en 1939, París ya le cansaba (Leante 1970:25) y es famoso su rechazo, en su prólogo a *El reino de este mundo*, del arte decadente de los surrealistas, incapaces de inventar lo maravilloso que en América Latina existe en estado bruto. Según Pérez Firmat, las declaraciones sobre la partida del padre deben entenderse como una forma de crear un “presagio” del propio retorno:

⁵⁸ Constatamos que el nombre de Alfred Clerc Carpentier no aparece en el estudio *L'or de Guyane: Son histoire, ses hommes* de Jean Petot (1986) que cuenta precisamente la historia de la exploración del Escudo guayanés, mencionando a varios exploradores franceses como Ogier de Gombaud, Félix Coüy y Pauline, que viajaron por los ríos de esta región durante el siglo XIX.

[...] Carpentier's explanation of his father's motives for leaving Europe not only anticipates the son's decision to return to Cuba in 1939 after a decade-long hiatus in Paris but also makes the father's career foreshadow the son's. If Georges was present at the birth of a nation, Alejo will be present at what he regarded as the literary birth of a continent. If Georges designed some of the most important buildings in the capital of the fledgling republic, Alejo will leave behind a body of work that will signal Latin America's literary coming-of-age (Pérez Firmat 2007:184).

La historia de Alfred Clerec, que como Georges y luego Alejo, cruza el Atlántico en busca del Nuevo Mundo, huyendo de una Europa de mente estrecha, coincide con esta interpretación. Carpentier, posiblemente para combatir la sensación de ignorar los pormenores de su propio origen, parece haber creado una historia que situara su vida en un contexto más amplio, lleno de grandes figuras históricas, en que repite simbólicamente, no sólo el viaje de su padre, sino también los de sus bisabuelos.

2.1.2. Lo que cuentan los archivos

Como hemos visto, Carpentier data el matrimonio de sus padres en la comunidad de Saint-Gilles en Bruselas a 1902. Sin embargo, Serio Chaple (2008) presenta una certificación de matrimonio de los padres de Carpentier que, por un lado, afirma que Georges y Catalina se habían casado en Saint-Gilles, pero, por otro lado, mostró que el año no era 1902 sino 1907, es decir tres años después del nacimiento de su hijo.⁵⁹ Además, en el certificado, el nombre de la madre no es Catalina Balmont sino Catherine Blagoobrasoff, hija de Valdemar Blagoobrasoff y Eudoxia Galaxtion. También se revela que ambos padres habían nacido en 1884; Georges en Marsella y Catalina en Nizhni Nóvgorod.⁶⁰ Gracias a la ayuda del archivo municipal de Saint-Gilles, hemos

⁵⁹ Chaple explica que la certificación de matrimonio formaba parte del expediente universitario de Carpentier de la Universidad de La Habana. Se trata de una traducción al español de un documento originalmente escrito en francés.

⁶⁰ En ningún texto o entrevista de Carpentier encontramos las fechas o lugares de nacimiento o fallecimiento de sus padres, pero según los datos que señala Rafael Rodríguez Beltrán, el vicepresidente de la Fundación Alejo Carpentier, la madre de Carpentier nació en 1884 y murió en 1964 (CT:25). Notamos que es curioso que Carpentier, en 1963 dice habla de su madre en el pasado, diciendo que “era cubana”. Puede tratarse de una equivocación por Rodríguez Beltrán, o posiblemente Carpentier quiere decir que Lina era cubana cuando encontró a Georges. Acerca del fallecimiento del padre no hemos encontrado ningún dato.

dado con el certificado original,⁶¹ escrito en francés, que revela más información. Por ejemplo, muestra que el año de nacimiento de Lina no es 1884 sino 1876. Mientras Georges sólo tenía veinte años cuando nació Alejo, Lina tenía 26.. El original también revela ambos padres se califican de personas "sin profesión" y que la causa primaria del matrimonio es legitimar al hijo nacido tres años antes: "Les dits époux nous ont déclaré qu'il est né d'eux un enfant, savoir; Alexis Blagoobrasof (sic), né à Lausanne, Suisse, le vingt-six décembre, mil neuf cent-quatre, qu'ils reconnaissent pour leur enfant et qu'ils entendent légitimer par ce mariage". En otras palabras, aparte de nacer fuera de Cuba, Alejo nació fuera del matrimonio.⁶²

En Cuba, Catherine, o Ekaterina que debió ser su nombre en ruso, empezó a llamarse Catalina, el nombre que menciona Carpentier en "Recuento de moradas" o Lina, que es la abreviación. Aunque no se sabe cuándo, también empezó a llamarse Valmont o Balmont, que es el apellido que se le pone Carpentier en sus memorias. Sin embargo, según se ve en las cartas, él la llamaba Toutouche. Posiblemente, Lina⁶³ cambió su apellido después de la partida de Georges en 1922. Como muestra Chaple (2008:41), el 16 de septiembre de este año, el futuro novelista firmó como "Alejo Carpentier y Blagoobrasof" una solicitud para hacer un examen de ingreso en la Universidad de La Habana, seguramente para continuar los estudios de arquitectura a los que su padre le había introducido en privado. El 5 de noviembre del mismo año, aparece el artículo "Leyenda del Convento de Santa Clara", firmada por Lina R. Valmont. Según Carmen Vásquez (2008), que ha estudiado el comienzo de la carrera periodística de Carpentier, este artículo y los que siguieron, claramente fueron escritos por Carpentier, firmando con el nombre de su madre. Cuando poco después empieza a firmar con su propio nombre, lo hace a veces como Alejo Carpentier Valmont.

Ahora bien, si el apellido de Lina era realmente Blagoobrasof⁶⁴, ¿de dónde vino el nombre Valmont o Balmont? Cancio Isla (2010:284) menciona el

⁶¹ Adjuntamos la certificación en el apéndice n° 1, con una transcripción y una traducción al español.

⁶² En su estudio sobre Carpentier, Boudy-Sánchez (1969:15n) dice: "Jamás ha dicho [Carpentier] quién es su madre. Tampoco usa el apellido de ella. ¿Será Alejo Carpentier un hijo ilegítimo? ¿Guardará un mal recuerdo de su madre?". El crítico no parece tener más información sobre la vida del novelista que los provistos por el propio Carpentier, pero como si por casualidad, acertó que había nacido fuera de matrimonio. González Echevarría (2004:31) también adivina que Carpentier pudo nacer fuera del matrimonio.

⁶³ Para facilitar la lectura, utilizaremos desde ahora en adelante esta forma del nombre.

⁶⁴ Desde ahora en adelante, escribimos este apellido con una f al modo español.

posible nexo familiar con el importante poeta ruso Konstantin Balmont, muerto en París en 1942, y cita una carta privada de Carpentier a Verity Smith de la Universidad de Londres, en la que Carpentier explica que su madre era la “sobrina de uno de los mejores poetas de su generación”. Cancio Isla se refiere al artículo “La familia rusa de Alejo Carpentier”⁶⁵ del escritor cubano Lisandro Otero, que habla de un encuentro en febrero de 1977 entre Carpentier y la hija del poeta llamada Nina Bruni Balmont.⁶⁶ En su artículo sobre los elementos rusos en Carpentier, Dimitri Pomerantsev (2006) resume el contenido de otro artículo, publicado en la revista soviética *América Latina* en diciembre de 1984, donde se entrevista a Nina Bruni Balmont. Aunque no hemos dado con el artículo original, podemos saber a través de Pomerantsev que Nina Bruni encontró a Carpentier a finales de los años 70 y que juntos intentaron establecer un árbol genealógico. Los datos que da Nina son los siguientes: la abuela materna de Carpentier se llamaba Ekaterina Blagoobrasof igual que su hija, y se casó con un hombre de negocios instalado en Bakú llamado Vladimir, o Valdemar Balmont. Este Valdemar fue el tío paterno del poeta Konstantin Balmont. Los esposos tuvieron dos hijos, Nicolai y Mijaíl, que murieron de tuberculosis.⁶⁷ Sin embargo, al casarse, Ekatarina tenía ya una hija de una relación anterior: la madre de Carpentier. No había, pues, parentesco de sangre entre Nina Bruni y Carpentier. Después de la muerte de Ekaterina de tuberculosis, la hija fue a Lausana para estudiar medicina, donde conoció a Georges.⁶⁸

Quedan varias dudas acerca de la vida de Lina. No queda claro quién era Eudoxia Galaxtion y por qué, si no era la madre de Lina, la evoca como tal en el certificado de matrimonio. Tampoco llegamos a saber si había nacido fuera del matrimonio, pero lo indica el hecho de que, en el certificado, Georges es calificado como “hijo reconocido” de su madre, mientras que Lina es sólo “hija de” sus padres (Chaple 2008:38).

⁶⁵ No hemos podido dar con este artículo.

⁶⁶ Una biografía de Konstantín Balmont confirma que su hija se llamaba así (Kuprijanovskij 2001:106).

⁶⁷ Este hecho se confirma por un fragmento en “Recuento de moradas” (1). Recordando el temor que sentía en la adolescencia de que su asma se complicara con la tuberculosis, Carpentier escribe: “dos hermanos de mi madre habían muerto de tuberculosis, años antes, en un sanatorio del Cáucaso”.

⁶⁸ Buscando el nombre de Catherine Blagoobrasof en Google (14/5 2015), hemos dado con cuatro catálogos con los nombres de los estudiantes de medicina en la Universidad de Lausana entre 1902-1904. Entre los nombres se halla el de la madre de Carpentier.

Si las circunstancias familiares de la madre resultan enigmáticas, las del padre no son menos misteriosas. En el certificado de matrimonio se lee que Georges era hijo reconocido de Louise Marie Gabrielle Carpentier, sin indicación de un padre.⁶⁹ En los archivos de Bouche-du-Rhône, en Marsella,⁷⁰ Georges Julien Carpentier aparece como hijo de padres desconocidos, lo cual indica un nacimiento fuera del matrimonio. Buscando el nombre de la madre en internet dimos con una historia trágica acerca de la madre de Georges. En 1872, se publicó un documento anónimo de unas 50 páginas llamado *Une extravagance judiciaire: Procès du R.P. Dufour et Madame la Vicomtesse de Valmont*. El texto habla del proceso legal en el Tribunal Correccional de la ciudad de Brest contra el cura jesuita R.P. Dufour d'Astafford y la vizcondesa, cuyo nombre completo, se lee en la página 16, era Louise-Marie-Gabrielle Carpentier, viuda de Valmont. El documento cuenta el escándalo que habían provocado en julio de 1872. El escándalo consistía en haberse besado en un lugar público, más exactamente en un tren. El jurado absolvieron a ambos por falta de pruebas. Citamos unas líneas interesantes del documento:

Le père Dufour est un homme d'environ 40 ans, d'un extérieur agréable. Mme de Valmont est une veuve de 22 ans, et une veuve à laquelle le mariage n'avait fait que donner un nom nouveau et un titre, sans lui rien demander en échange; elle avait contracté un mariage *in extremis*; le vicomte n'avait eu que le temps de lui donner son nom et de mourir. Mme de Valmont est la petite-fille d'un ancien avocat à Brest, M. de Clerec. Son oncle, avoué dans cette ville, l'accompagne à l'audience. Son père est un capitaine de frégate, si désespéré, assure-t-on, de cette affaire, qu'il a écrit à sa fille qu'elle n'avait que deux partis à prendre: *disparaître du monde en prenant du poison ou en prenant le voile*. Mme de Valmont n'est peut-être pas jolie, mais c'est, assure-t-on, une femme qui a de l'attrait et du charme. Le père Dufour était son directeur spirituel (8-9).⁷¹

El hecho que el apellido Valmont aparezca también en la familia paterna de Carpentier es sumamente curioso, ya que no es un apellido muy común,

⁶⁹ La certificación publicada por Chaple (2008:38) da la falsa impresión de que que Georges era hijo reconocido de Louise Marie, Gabriel Carpentier, casi como si se tratara de dos personas; una madre y un padre, pero en el documento original se ve el nombre claramente.

⁷⁰ Encontrado en: http://doris.archives13.fr/dorisuec/jsp/system/win_main.jsp (3/4 2015). En el archivo, el día de nacimiento de Georges Carpentier es el 29 de abril, en vez del 28 como se indica en la certificación de matrimonio. En el margen, alguien ha escrito sin más explicación: "Marié à Saint-Gilles, Les Bruxelles, 14 Xbre, 07, Blagoobrasoff, Catherine.

⁷¹ Véase: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9376282/f11.zoom> (15/4 2015).

pero no puede ser más que una coincidencia extraordinaria. El matrimonio “in extremis” de la joven explica la frase ya citada de “Recuento de moradas” sobre la abuela como empenada “en remozar, en toda oportunidad, un remoto e inoperante título nobiliario, haciéndose tratar de «Señora Condesa» por sus sirvientes”. El documento revela también que el bisabuelo de Carpentier, o sea Alfred Clerec, realmente era capitán de fragata como él dice. Dado que el proceso se celebró en 1872, es improbable que el padre Dufour fuera el padre de Georges, nacido doce años más tarde. Recordamos aquí la ausencia de un abuelo paterno en “Recuento de moradas”, aunque hay una referencia a un esposo de su abuela, un capitán de marina mercante que murió de una epidemia de vómito negro “en algún puerto de China”. Sin embargo, como se verá a continuación, hay indicios que Georges vivía por un tiempo o con su padre o con un tío materno.

Como vimos, Carpentier señala que sus padres se fugaron a Bruselas en 1902 donde se casaron antes de viajar a Cuba el mismo año, dando la impresión de que simplemente pasaron por la ciudad. Sin embargo, en los catálogos llamados *almanachs* que conserva la ciudad de Bruselas en su página web oficial, hemos descubierto que un Georges Carpentier, estaba registrado como habitante de la ciudad desde 1905 hasta 1914, con un hiato curioso en 1907. Dado que está registrado como “architect-géomètre expert”, podemos suponer que se trata del padre de Alejo. El primer año vivió en Rue de Noyer 57, el segundo en Rue de Praetere 16, y entre 1908 y 1914 en Rue du Vivier 91.⁷² Ahora bien, en 1905, cuando el arquitecto Georges Carpentier vive en Rue de Noyer 57, un pintor-arista llamado Félix Carpentier, está registrado en Rue de Praetere 16, es decir donde Georges vivirá el año siguiente. En efecto, viven allí juntos en 1906, y en 1907 Félix se ha mudado a Rue de Praetere 49 mientras que Georges no aparece bajo ninguna dirección. Aparentemente, un pintor llamado Félix Carpentier estaba activo en Bélgica entre 1881 y 1925⁷³ y en los almanachs aparece entre 1880 y 1914.⁷⁴ Considerando esto, es interesante observar que en “Recuento de moradas”, Carpentier indica que Georges “pintaba con alguna habilidad” y que su madre, “mirándolo [a Georges] con

⁷² Véase: <https://www.bruxelles.be/almanachs>. La información se encuentra en los enlaces llamados “noms” bajo los años 1905-1914.

⁷³ Véase: <https://fr.artprice.com/artiste/50706/felix-carpentier/lots/passes/1/Peinture> (17/5 2015).

⁷⁴ Curiosamente, el apellido cambia de Carpentearo a Carpintero y finalmente a Carpentier aunque debe de tratarse de la misma persona. Aunque el nombre Félix a veces es abreviado a una F., es el único pintor-artista que aparece bajo el apellido de Carpentier. Esta transformación nos resulta demasiado enigmática como para sugerir una explicación.

rejo, declara que los pintores [...] eran unos muertos de hambre” (RDM:1). Dado que Félix ya era un pintor establecido cuatro años antes del nacimiento de Georges y que vivían juntos cuando Georges acababa de llegar a Bruselas, es probable que se trata o de un padre o de un tío.

No obstante, Félix no era la única familia que Georges tenía en Bruselas. Como hemos señalado, Georges Carpentier está ausente del catálogo de 1907. En el documento original del acta de matrimonio entre los padres de Carpentier, firmada el 14 de diciembre de este año en la comuna de Saint-Gilles en Bruselas, Georges dice estar “domicilié à Paris, septième arrondissement” y “résidant en cette commune, rue Veydt n; 30”. Lina, por su lado, dice ser “domiciliée à Bacou, Caucase, Russie, résidante en cette commune, rue Veydt, n; 30”. Cuando buscamos la dirección de Rue Veydt 30 en los *almanachs* de 1907, este número no aparece. Probablemente, Georges había alquilado el apartamento sin registrarse allí. Cuando pedimos al archivo de Ixelles en Bruselas que nos mandara un “*extrait des registres des populations*” del arquitecto Georges Carpentier, el documento reveló que éste, en 1906, se había casado con una planchadora llamada Marie Berthe Hulet, nacida en Bruselas en 1887, y que tenía con ella dos hijos: Antoine y Félix, nacidos en 1906 y 1908.⁷⁵ El primer hijo nació dos meses después del matrimonio. Según el extracto del registro, Georges Carpentier nació el 15 de abril de 1884 en Saint-Josse-Ten-Noode, es decir otro municipio de Bruselas donde vivía, en esta época Félix Carpentier. Por lo tanto, si este Georges Carpentier es el padre de Carpentier, lo cual parece muy probable ya que tiene la misma edad y profesión, dio, como años más tarde haría su hijo, datos falsos acerca de su nacimiento.

Desafortunadamente, los *almanachs* entre 1914-1919 no existen a causa de la guerra pero en el de 1920 Georges ha desaparecido. Sin embargo, aparece bajo los anuncios de “*repasseuses de linges*”, es decir las planchadoras de ropa, una “*epse Hulet*”. “*Epse*” es una abreviación de esposa, y en la lista de las calles se ve que la esposa Hulet vivía sola en Rue de la Cité. Durante los años cuando Georges Carpentier figura en los *almanachs*, él siempre aparece en las listas de profesiones bajo “*architectes*” mientras que no aparece ninguna planchadora llamada Hulet o Carpentier. Se trata pues, de una mujer casada que vive sola sin ser viuda. En las listas de 1902-1904, es decir anteriores a la llegada de Georges, se ve que una señorita M. Hulet, cuya ocupación es “*modes*”, vive en el apartamento de un A. Hulet, lavadero y techador, que es probablemente su padre. En 1905 aparece en las listas un G. Carpentier “*architecto-géomètre-*

⁷⁵ Adjuntamos este documento en el apéndice n° 2.

juré”, mientras que M. Hulet ya no aparece, lo cual indica que, a partir de este año, vive con un hombre que la mantiene. El techador A. Hulet tampoco aparece en las listas de 1905, pero sí han aparecido dos viudas llamadas Hulet. Si el señor A. era el padre de Marie, es probable que haya muerto y que una de las viudas sea su madre.

A partir de estos datos, la siguiente historia nos resulta la más probable: Georges, haciendo sus estudios de arquitectura en Suiza, conoce a los 20 años a la estudiante Catherine Blagoobrasof de la misma edad, y en 1904 tienen un hijo ilegítimo que recibe el nombre de Alexis Blagoobrasof. En 1905 Georges viene a Bruselas donde le ayuda su pariente Félix Carpentier. Conoce a Marie Berthe Hulet que tiene diecinueve años y cuyo padre acaba de morir. Con ella tiene otro hijo en 1906 y, poco después, se casan. Georges da información falsa acerca de su lugar de nacimiento, diciendo que ha nacido en Bruselas. Lo que ocurre en 1907 es particularmente difícil de entender, pero resulta probable que hubo una ruptura entre Georges y Marie y que él “desapareció” oficialmente de la ciudad, instalándose con Lina y su primer hijo en un apartamento, sin registrarse allí, y casándose con ella para legitimar a Alexis. Para no tener problemas legales, da otros datos personales, como si fuera otra persona.⁷⁶ Entre 1908 y 1914, cuando hubiera sido difícil evitar el servicio militar, parece haber vivido con Marie. Luego Georges viaja a Cuba con Lina y Alejo, que entonces casi tiene diez años, y Marie queda sola en Bruselas con dos hijos.⁷⁷ En efecto, tal historia cuadraría con el hecho de que el primer documento mostrando la presencia de los Carpentier en Cuba que se haya presentado hasta ahora, es una dedicación en un libro escolar, por el profesor Mimó a Alexis Carpentier,

⁷⁶ El acta de matrimonio da la impresión de un proceso un tanto improvisado. Debido a la ausencia de los padres u otros parientes, hay cuatro testigos que deben confirmar la veracidad de lo que dicen Georges y Lina acerca de sus padres y su origen. Los cuatro testigos son un conserje, un dueño de cafetería, un representante de comercio y un hombre calificado de “employé”. Seguramente, son cuatro amigos de la pareja.

⁷⁷ González Echevarría (2008a:94) señala que la profesora cubana exilada Rosario Rexach, que había conocido a Carpentier cuando era joven, le contó una vez que los vecinos de Lina y Alejo decían sobre la madre que “había sido amante de Georges Carpentier, arquitecto conocido, pero que éste se había ido a vivir con su legítima esposa a Caracas, dejándola abandonada con el hijo”. Aunque es improbable que Georges se hubiera reunido con Marie-Berthes Hulet, ya que la “epse Hulet” se quedaba en Bruselas, es interesante que circulara el rumor entre los vecinos de Lina que Georges tuviera una esposa legítima en otro lugar.

fechada el 30 de noviembre de 1914 (Rojas 2003).⁷⁸ En otras palabras, a parte del testimonio del propio Carpentier, no hay indicaciones de que su familia viviese en Cuba antes de 1914.⁷⁹ Por el contrario, aunque Márquez Rodríguez habla del “hecho por nadie desmentido” de que Carpentier se había “formado desde su más temprana infancia en Cuba”, existen pistas sobre la presencia de los Carpentier en Europa antes de 1914. Como señala Pérez Firmat (2007:186), Carpentier dice en un artículo llamado “Meditaciones carnavalescas”, publicado en 1923 bajo el nombre de su madre, que él estaba presente en los carnavales de París en 1912.⁸⁰ Hallamos otra pista en una carta a Lina en la que Carpentier hace alusión al “mal rato” que pasó Lina en París en 1911 (CT:122). Además, parece improbable el viaje de La Habana a París y luego Bakú que el novelista dice haber hecho con sus padres en 1913, para cobrar una herencia de la madre, pero que aparentemente sólo era suficiente como para pagar el viaje (Chao 1998:306). Si Georges era un arquitecto exitoso en La Habana, como confirma Carpentier, parece curioso cruzar el Atlántico y todo el continente europeo sólo para cobrar una herencia insegura. Resulta más probable que viajaran desde París.

Es probable que algunas personas en Cuba supieran que Carpentier no contaba la verdad sobre su origen. A propósito de la revelación de la mentira, González Echevarría cuenta que durante sus visitas a la isla, Ana Cairo, la Secretaria Ejecutiva de la Cátedra Alejo Carpentier de la Universidad de La Habana, y unos de sus colegas cubanos, le “aseguraron que varias personas, como Salvador Bueno, eran conocedores de la mentira desde hacía mucho tiempo” (2004:28). Probablemente, uno de ellos era Juan Marinello, una de las figuras intelectuales más importantes de la isla, que había conocido a Carpentier al comienzo de los años 20 cuando ambos formaban parte del grupo minorista. Como observa Pérez Firmat, Marinello hace alusiones sutiles al origen de Carpentier en su reseña de *¡Écue-Yamba-Ó!*, refiriéndose a él como un “escritor cubano-francés”, “nacido en la vieja cultura”, y señalando que su amigo “está unido a Cuba por el

⁷⁸ Esto corresponde a lo que dice Carpentier en una carta a González Echevarría, cuando nombra los colegios en los que estudió: “Colegio Mimó (director: Don Pablo Mimó) -1913-17” (González Echevarría 2008:127).

⁷⁹ En la página web de la Fundación Alejo Carpentier, bajo “Cronología de Carpentier” se lee que la familia se instaló en Cuba entre 1908 y 1909, pero no se presentan pruebas ni argumentos que expliquen por qué indican estos años en vez de otros.

⁸⁰ Según Pérez Firmat, Sergio Chaple hizo la misma observación en su artículo “La primera publicación de Alejo Carpentier” de 1993, que no hemos logrado encontrar.

cordón de su rica adolescencia” (citado en Pérez Firmat 2007:187). Según Pérez Firmat, la expresión “cordón de su rica adolescencia” tiene un significado particular:

Marinello's choice of words is revealing, for he pointedly suggests that what ties Carpentier to Cuba is not his umbilical cord but the “cordon de su rica adolescencia.” Had Carpentier been born and raised on Cuba, this would surely have been known to Marinello. More likely, Marinello knew (or suspected) that Carpentier had come to Cuba sometime during his childhood... (Pérez Firmat 2007:187).

Hemos observado una gran discrepancia entre lo que cuenta Carpentier y lo que revelan los archivos o lo que sugieren otros datos o testimonios. Como en el caso de los bisabuelos, es difícil saber cómo interpretar esta discrepancia. Él mismo admite que sabe poco sobre la vida de sus padres antes de su nacimiento y la carta del primo Paul y su encuentro con Nina Bruni indican que, al final de su vida, Carpentier se esforzaba por entender los detalles de su origen familiar. Si realmente tenía dos hermanastros, es posible que él nunca lo supiera. Sin embargo, en cuanto al matrimonio de sus padres, estimamos que es improbable que Carpentier no conociera el año, dado que menciona tanto la ciudad de Bruselas como el ayuntamiento de Saint-Gilles. Es más improbable aún que no conociera el año en que se instalaron en Cuba, dado que, por aquel entonces, hubiera tenido diez años. ¿Por qué mentir sobre el tema entonces? Cambiar el año del matrimonio a 1902 tiene una ventaja obvia: él mismo se convierte en hijo nacido dentro del matrimonio. Además, como hemos visto anteriormente, Pérez Firmat sugiere que, al elegir ese año para la llegada de sus padres a Cuba, Carpentier los asocia con el nacimiento de la República de Cuba, creando una suerte de simetría simbólica entre su propia vida, la del padre y la de sus ancestros. Esto se puede entender como una forma de defenderse contra una ansiedad en cuanto a la identidad, situando su vida dentro de una historia más amplia para legitimarla.

En su clásico estudio psicobiográfico sobre Martín Lutero, Erik Erikson entiende la identidad, es decir la definición aceptada de quién es uno, como una protección contra el sentimiento de no-existencia. Una vez aceptada la definición de quién es, el individuo puede reconstruir retrospectiva y selectivamente su pasado en una forma que le permite creer que él lo ha planeado así o que su vida era predestinada a transcurrir de tal modo en vez de otro. Esta reconstrucción protege al individuo de la sensación de que su vida es un mero caos de coincidencias sin sentido. En este proceso de reconstrucción

resulta central la percepción de la vida individual como un eslabón en la cadena que forma la secuencia de las generaciones: “In this sense, we *do* choose our parents, our family history [...]. By making them our own, we maneuver ourselves into the inner position of proprietors, or creators” (Erikson 1962:112). Si suponemos que, para Carpentier, la definición de su identidad era un proceso particularmente complicado debido a la falta de información concreta sobre su origen, resulta lógico pensar que por debajo de sus declaraciones autobiográficas ficticias hubiera una fuerte necesidad de proteger, reforzar y legitimar su propia identidad. Sin embargo, para acercarnos a la génesis emocional de las referencias ocultas a los padres, no es suficiente constatar la inseguridad de Carpentier en cuanto al origen; hace falta examinar las emociones hacia los padres en sí mismas.

2.1.3. Añoranza, rencor y un padre indiferente

En la introducción hemos señalado que Georges enseñaba a su hijo a dibujar columnas para prepararlo a sus estudios de arquitectura en la Universidad de La Habana. En “Recuento de moradas” queda claro que hubo un conflicto entre padre e hijo con respecto a la elección de una profesión: “¿Acaso no iba a ser yo arquitecto ya que mi padre lo era? Ante mí se mostraban sus edificios” (RDM:9). Cuenta que Georges solía llevarlo a su trabajo y a visitar los edificios que había construido, y confiesa que los “entendía muy mal” y que estas andanzas le aburrían: “Pero tenía que ser arquitecto. Así se decía” (ibíd.). Sin embargo, con la crisis económica a partir de 1920, Georges se quedó sin proyectos de construcción y pronto arruinado, “sin más reservas que las necesarias para ir tirando durante algunos meses” (ibíd.:10). Carpentier añade que en aquellos años, además, la relación entre Lina y Georges se había vuelto agria. Lina había dicho a su marido que la prosperidad económica de Cuba no duraría mucho tiempo, y Georges, que nunca quería hablar de sus negocios en casa, “se había ido irritando ante advertencias, vaticinios, y reproches que, en el fondo lo herían cada vez más, por cuanto coincidían con sus íntimas y crecientes inquietudes” (ibíd.). Carpentier explica que su padre, “harto angustiado, fatigado, por los problemas afrontados en el día”, frecuentemente se quedaba a dormir en La Habana en vez de volver a la finca fuera de la ciudad donde vivía la familia. Vendieron los animales de la finca, y durante el invierno lluvioso tuvieron problemas con inundaciones. Carpentier también menciona un pleito profesional que “vino a enredar más las cosas” para Georges y añade: “Tal era el estado de zozobra en que se vivía que no ingresé en la universidad

cuando llegó el momento de hacerlo” (ibíd.:). Los padres decidieron separarse por un tiempo, quedándose Georges en La Habana, mientras que Lina y Alejo vivían en la finca. Sin embargo, un día recibieron una carta de Georges, explicando que se había embarcado para América Central, “por breve tiempo – asunto de unas semanas– para estudiar allí sus «posibilidades presentes»”. Carpentier sospecha que “algún imperativo sentimental” influyó en la partida del padre y agrega: “Lo cierto es que jamás lo volvimos a ver”. Lina y Alejo vendieron la finca y se mudaron a un apartamento en La Habana, en una calle “particularmente odiosa, a causa de unas vecinas vulgares”. Instalados en La Habana, Lina consiguió un empleo mal pagado en un taller de costura, y Alejo obtuvo una carta de presentación para el director del periódico *La Discusión* escrita por un amigo del padre. Un día, el director le ofreció el puesto de crítico teatral: “Acepté con entusiasmo. [...] Me esperaban muchos días de hambre, pero marchaba hacia ellos con una ilimitada esperanza en el porvenir” (ibíd.).

Gracias a la solicitud a la escuela de ingenieros provista por Chaple y la información presentada por Vázquez sobre los primeros artículos de Carpentier, podemos datar estos eventos a 1922. Aparentemente, durante seis años, Lina y Alejo no sabían dónde estaba Georges, pero en una carta a la madre escrita en 1928 desde París (CT:66-68), queda claro que gracias a un amigo de la familia, el doctor Antiga, que había visto una referencia a Georges en una revista colombiana, se lo había localizado en la ciudad de Bucaramanga en Colombia.⁸¹ Por lo que escribe Alejo, se entiende que Lina le ha pedido su opinión acerca de qué se debe hacer. Ella quiere escribir a los parientes que tenía Georges en Burdeos, para que ellos se pongan en contacto con él, pero Carpentier le desaconseja hacerlo. Su argumento es que el padre, a quien designa como “el otro”,⁸² se sentiría “molesto ante los reproches que pueda hacerle” su tío Adolphe (ibíd.:66). Además, dice, “no podemos controlar lo que ellos van a

⁸¹ Esto corresponde a un pasaje en “Recuento de moradas” en que Carpentier señala que la última vez que supo de Georges fue cuando, “hace más de treinta años, me enteré por un periódico que estaba construyendo un teatro en una ciudad de Colombia” (ibíd.) De las cartas a la madre se deja entender que Georges se había ido sin arreglar los papeles, y no fue hasta 1931, nueve años más tarde, que Lina se divorció de su marido (2011:262).

⁸² Aquí y a continuación, las palabras escritas con bastardilla en las cartas a la madre indican que el editor ha traducido una palabra originalmente escrita en francés, que en este caso debería ser *l'autre*. Observamos que Carpentier sigue refiriéndose a su padre como *l'autre*, como si fuera un nombre que no debía ser pronunciado. En 1930 escribe a su madre: Del *otro* no hay la menor noticia. Creo que hay que renunciar a él definitivamente” (ibíd:238). En otro lugar lo menciona como el “Desaparecido”. Recordemos aquí que Carpentier nunca dice el nombre de su padre ni en las numerosas entrevistas ni en sus “Confesiones sencillas”. Tampoco menciona su nombre en “Recuento de moradas”.

decir, y por otra parte, él no tiene la menor estimación por la gente de aquí” (ibíd.). Según explica, la única solución es que él le escriba a su padre: “Por muy disolventes y agriadas que sean sus ideas, siempre debe quedarle algún reparo en lo que respecta a su hijo. Al menos curiosidad: saber lo que hace”. Por lo tanto, Carpentier decide escribirle una “larga carta, en tono amistoso, carta *más bien de carácter intelectual*” (ibíd.). Está seguro de que si le hace reproches al padre, simplemente no va a contestar. No quiere en absoluto que el padre crea que se dirige a él para pedirle favores. Planea escribirle una carta que haga que Georges se interese por su hijo: “Que tenga la sensación de que he variado mucho; de que soy una fuerza, y que llegue a la conclusión de que no le conviene perderme irremisiblemente”. Luego añade: “Como es culto y artista, el aspecto intelectual de mi carta (hablarle de mis próximos libros [...], etc., etc.) lo interesará y lo inducirá a ponerse en contacto conmigo...”. Dice que no le va a reprochar directamente, sino que le hará sutilmente sentir la maldad de su comportamiento: “Le haré ver cómo me hallé un día, a los diecisiete años, débil, sin oficio, sin dinero, sin recursos, ante la vida” (ibíd.:66-67).

Esta carta revela un conflicto interior básico de Carpentier. Por un lado, cree que su padre no lo quiere lo suficiente como para interesarse por él por el simple hecho de ser su hijo, y, por lo tanto, quiere hacerse digno de su interés por sus méritos intelectuales. Esta forma de interiorizar la indiferencia del padre indica suficientemente la añoranza del hijo de sentirse amado por su padre y de obtener su reconocimiento y aprobación. Por otro lado, el respeto por sí mismo y el rencor producido por la indiferencia del padre, le hacen rechazar tal sumisión. En la misma carta, Carpentier asegura a Lina que en absoluto necesita a su padre, y que, si Georges volviera, los papeles serían inversos:

Yo cuento muy poco con él. Me espero de antemano no recibir respuesta. He vivido muy bien siete años sin él, y puedo seguir viviendo otros tantos. Lo único útil que podría hacer —si no quiere oír hablar de ti— sería ayudarme un poco a vivir mientras estoy en Europa. Fuera de esto veo nula su utilidad. [...] Yo me siento demasiado fuerte y demasiado seguro de mí mismo para aceptar la menor autoridad paterna sobre mí. [...] Por otra parte, en lo que se refiere a reglas de vida, métodos de trabajo, ayuda en la existencia, creo que yo le sería más útil a él que él a mí. Tú comprendes que de los dos, el que está por recibir consejos es él. Creo que mis siete años de vida independiente están más llenos de lógica, de probidad y de acercamiento hacia el éxito, que todos los años en Cuba... Si regresara, todavía sería yo el que debería ayudarlo a comenzar la vida de nuevo, a hacerse relaciones [...] (CT:67).

Después de haberle enviado la carta, Georges tardó en responder y, en otra carta a la madre, Alejo afirma que si no hay respuesta pronto, no le va a perdonar nunca a su padre y tampoco va a esforzarse para ponerse en contacto con él. Considerando la posibilidad de que no haya respuesta, dice: “¡Su actitud sería realmente demasiado cobarde!” (ibíd.:169). Poco después, a finales de 1929, Carpentier recibe un cable del padre en Colombia, diciendo que está ocupadísimo y que le escribirá dentro de unos días. Termina el brevísimo mensaje con un “saludo cariñoso”. Carpentier explica a su madre que si Georges, “tan frío e insensible, ha enviado *un cable* es porque el asunto le interesaba” (ibíd.:172). Sin embargo, después de haber esperado en vano durante varios meses, el hijo exclama: “¡Me parece fuerte! Se quiere hacer indigno hasta de que le tienda la mano. ¡En fin! Esas cosas no debían de sorprendernos. ¿Tú te das cuenta de que a esas horas no sabe que su madre ha muerto?” (ibíd. 185).

Viviendo en París, Carpentier estaba en contacto con la familia de su padre en Burdeos, lo cual explica cómo puede saber él que Marie Louise ha muerto. Lo que escribe sobre ellos a la madre resulta revelador de sus emociones hacia el padre. Cuando Carpentier recibe una carta de Adolphe, haciéndole saber que están preparando una habitación para que él los visite en Burdeos, Carpentier comenta que Geneviève, una hermana del padre, a la muerte de su madre, “mandó a paseo” a los miembros de la familia y que este gesto de Geneviève es típico de ella y de su hermano: “Esa rama de los Carpentier tiene la especialidad de abandonar a todo el mundo y de sulfurarse por cualquier cosa lejana y desconocida” (ibíd.:95). Aunque fue a visitar a la familia de Adolphe en Burdeos, llegó en un momento cuando la familia estaba en el campo. Señala a la madre que, a diferencia de una visita 16 años antes, no le ha impresionado la situación acomodada de esta familia:

En Francia, cuando yo era pequeño, mirábamos a Adolphe y a los otros bordeleses como a individuos casi mitológicos, gente rica, dignas de envidia... ¡Si vieras cuán mezquino e insignificante es todo en el fondo! Adolphe es rico; en Burdeos todo el mundo dice que sus negocios son muy importantes. Pues bien, vive en un apartamento idéntico al que tenía hace 16 años. Toda la familia se ha mantenido en el menudo bienestar burgués, contando los centavos, sin viajar, sin vivir (CT:82).

Si por un lado critica a Geneviève y a Georges por renunciar a su familia, Carpentier tampoco quiere acercarse demasiado a sus parientes en Francia. Aunque aparentemente fue a visitarlos, llegando cuando no estaban, Carpentier

es reticente a volver, explicando que quiere “llegar allá en hombre fuerte, bien vestido, con dinero en el bolsillo y la sensación de no pedir nada a nadie” (ibíd.:289). Reconocemos aquí su negativa a escribir a Georges en un tono que le hace creer que se dirige a él para pedirle algo. También vemos reflejado en lo que escribe sobre los parientes de Burdeos el deseo de impresionar a Georges por su éxito intelectual. Cuando sabe que su nombre se va a mencionar por la radio, escribe: “Si la gente de Burdeos tiene aparato de radio [...] dos veces por semana oyen mi nombre; transmitido desde París” (ibíd.:344). Hay una carta de 1930 en la que se deja ver la preocupación de Carpentier por el posible desprecio de la familia del padre:

Otra cosa de la que me culpas: de no haberle escrito a la familia. También tengo mis razones para ello: quiero que *me vean* primero. Como son burgueses, de inteligencia muy limitada, yo no quería que en una de mis cartas se deslizara una falta de ortografía o un giro demasiado español. Como ellos no pueden suponer hasta qué punto domino el castellano, y sólo me juzgarían por el francés, no quiero que se permitan el lujo de sonreír con suficiencia, y decir: «*este escritor que ni siquiera sabe escribir en francés*». Esas faltas de ortografía, a las cuales los intelectuales y la gente inteligente no conceden la menor importancia, podría falsear la idea que tuvieran sobre mí (sic). Además, ya sabes que no confío mucho en ellos (CT:238).

Aquí parece como si Carpentier, dos años después de la invitación de Adolphe y un año después de la de Geneviève, no hubiera ido a verlos ni les hubiera escrito. La misma preocupación se nota en otra carta, cuando se imagina a “algún *primito* capaz de examinar una carta mía allá y decir: «*Mira a este escritor que comete faltas de francés*». No debe olvidarse que son gente de criterio obtuso...” (CT:289). La reticencia de ir a ver a sus parientes, y la satisfacción que le da la idea de que puedan oír su nombre en la radio francesa, genera la pregunta siguiente: ¿por qué temía Carpentier que Adolphe, Geneviève y el resto de la familia del padre, lo mirara con suficiencia? Por una carta de 1931, en la que las acusaciones y el resentimiento hacia el padre finalmente se vuelven explícitos, se vislumbra cuál habrá sido el origen del miedo de sentirse menospreciado:

No olvides que desde los primeros años de mi vida me he acostumbrado a *renunciar*, renunciar a la salud, a la edad de cuatro años, con los primeros ataques de asma; renunciar a jugar como los demás, porque me ahogaba; renunciar a mostrarme tal y como era, porque mi padre esperaba todas las oportunidades posibles para tratarme de «imbécil y de *sietemesino*». Mi padre me

hizo sufrir con todo: la entrada del primer caballo en casa, fue motivo para ridiculizarme; si el caballo tenía garrapatas, era un escándalo; si las cercas tenían un agujero, era otro; si jugaba a la pelota, insultos; si no tomaba parte en las discusiones, insultos; si tenía amigos, luchas continuas para poderlos ver. No olvides que tuve el primer amigo de mi vida a la edad de 16 años: Jorge, el de Loma de Tierra. [...] Cuando quise estudiar, me quiso colocar en casa de un dentista, el piano fue motivo de mil discusiones. ¿Tú crees que mi silencio no encerraba un sufrimiento constante? No sé cómo, viviendo en semejante régimen, no me volví un individuo disimulado, hipócrita y malvado. *¡Había motivos suficientes como para que me descarriara!* Por eso tengo un recuerdo abominable de mi infancia y mi adolescencia. He comenzado a vivir cuando se fue (CT:295-296).

Si desconfiaba en la capacidad del padre de interesarse por él si no lograba impresionarle intelectualmente, y si declaró que Geneviève era igual a su hermano Georges, resulta probable que Carpentier desconfiara también de que sería aceptado por el resto de la familia del padre. La visita en un momento cuando la familia no estaba, indica, así como la carta intelectual enviada al padre, que a pesar de la desconfianza, Carpentier añoraba el contacto y el reconocimiento del padre y su familia. Sin embargo, en ambos casos, el deseo de contacto es socavado por un rencor basado en la necesidad de defender la propia integridad e independencia. Como vimos, Carpentier asegura a su madre que no necesita realmente a su padre, pero que éste, si volviera, lo necesitaría a él. Del mismo modo, sin conocerlos, indica que es superior a la familia de Georges, describiéndolos como burgueses de una “inteligencia muy limitada” que se han mantenido en el “menudo bienestar burgués, [...], sin viajar, sin vivir”. Hemos visto que Carpentier declaró, en 1928, que nunca volvería a escribir a su padre en el caso de que éste no respondiera a su carta. Sin embargo, en 1932, cuando un amigo le informa que Georges ahora vive en Medellín, Colombia, Carpentier decide escribirle otra vez. Esta vez, señala, no quiere esconder su irritación:

[...] un periodista amigo, [...] me ha enviado la dirección del Desaparecido (Medellín, Colombia). [...] Desde que quedó sin responderme la otra vez, he renunciado totalmente a entrar en contacto con él. Esta vez me reduciré a enviarle tres líneas: será un amable *ultimátum*; si no responde a vuelta de correos, puede quedarse donde está, que no insistiré más en hacer hablar una pared. ¡Tiene toda la culpa y todavía hay que rogarle! *¡Yo en su lugar no me daría tanta importancia!* (CT:307).

No podemos saber si Carpentier envió tal carta o si Georges respondió o no. Posiblemente, el cable con la promesa de escribir pronto fue la última vez que Georges le escribió a su hijo. En todo caso, se constata que la indiferencia del padre con respecto a su hijo parece haber producido en Carpentier un conflicto entre dos emociones contrarias: el rencor por haber sido abandonado, y la añoranza del amor paterno.

2.1.4. Huidas de una madre celosa

En sus memorias, Carpentier señala que su madre, durante la crisis económica, se volvió apática: “No reaccionaba. Dejaba que todo se desplomara” (RDM:10). Describe la reacción de Lina, después de la partida de Georges, como un “mutismo trágico más lacerante que cualquier llanto”, y agrega: “Sufría con silenciosa intensidad, con un dolor venido de lo hondo, tan sostenido y presente que yo no me atrevía a dirigirle la palabra”. Más adelante escribe: “sólo una vez se expresó lacónicamente en mi presencia con un: «Yo lo quería», venido de muy lejos” (ibíd.). En las cartas enviadas desde París, Carpentier expresa sentimientos de culpa por haber dejado sola a su madre y, una y otra vez, vuelve a asegurarle que es consciente de sus obligaciones hacia ella: “*Has tenido una vida demasiado dura como para que sea también yo quien te la complique. Tengo todo tipo de deberes con respecto a ti. Tú eres lo que más vale en el mundo para mí*” (CT:53-54). En otra carta, escrita poco después, Carpentier afirma: “Toutouche, tú has hecho por mí todo lo que hubieras podido; has hecho cosas superiores a tus fuerzas. Eres lo único de valor que tengo en el mundo y no voy a dejar que [...] estés padeciendo...” (ibíd.:69). Los sentimientos de culpa aumentan cuando Lina cae enferma: “¡Pobre pequeña Toutouche! Nunca debí dejarte sola. Ahora lamento amargamente haber realizado este viaje. Fue un gesto egoísta de mi parte, un terrible egoísmo”. Se culpa de haber pensado sólo en su éxito y su carrera, y habla de la madre como la víctima de su “optimismo de veintitrés años” (ibíd.:122). La imagen de la madre como una víctima indefensa vuelve a aparecer en otras cartas. Escribe que la imagina “sola, delicada, triste, encerrada en un cuarto pequeño, con mala luz, teniendo apenas con qué vivir” (ibíd.:70). También le asegura de que nadie va a ocupar su lugar: “Tú eres mi única y continua obsesión. [...] Pienso en ti todos los días...” (ibíd.:118). En otra carta se lee: “tú eres el único islote de ternura integral que admito, conservo y exalto, en la geografía de mi existencia” (ibíd.:297). Cuando se entera de que su madre vive con sólo 26 dólares al mes, escribe: “Esto quiere decir, rotundamente, que vives en un verdadero solar, que pasas hambre, y que

no tienes un centavo para nada” (ibíd:216), y añade que esta noticia le “ha quitado todo valor ante la vida” (ibíd. 217). Empieza a acusarse a sí mismo, revelando al mismo tiempo sus propias ambiciones en la vida:

Y todo por la culpa de mis ambiciones estúpidas, de mis deseos de *llegar*, de tener un nombre universal. ¿Para qué? Todas estas tonterías no tienen más resultado, hasta ahora, que el de hacer vivir en la miseria a una madre que se lo merece todo. Hoy he aprendido a odiarme a mí mismo (CT:217).

Carpentier termina la carta pidiéndole perdón a Lina por su egoísmo y su torpeza que la obligan a vivir en esas circunstancias y le promete: “*Aunque tenga que hacer los más grandes sacrificios, te juro que consagraré todas mis fuerzas a lograr que tu situación mejore*” (ibíd.:220). Las cartas de los primeros años están llenas de promesas de su reencuentro, o en París o en Cuba. En 1928 le cuenta que dos amigos suyos tienen un negocio en el que va a participar, donde podrá ganar bastante dinero para ir a Cuba y luego llevar a su madre a París (ibíd.:72). Un año después afirma: “A inicios de 1931 iré a La Habana” (ibíd.:171). De una carta de 1932 se entiende que Lina le ha escrito sobre sus planes de venir para quedarse con su hijo en París, y que Alejo, en su respuesta, ha evitado comentar el tema. Se supone que Lina le critica dado que él se defiende, diciendo: “Si no he hablado más de este asunto es porque me es tan grata la idea de ir este año a Cuba” (ibíd.:271). Esta explicación no resulta muy convincente, sobre todo porque el reencuentro no ocurrió hasta 1936 cuando Carpentier volvió brevemente a Cuba. Es probable que Carpentier intentara prolongar la separación de Lina sin apenarla, y que temiera la intromisión de la madre en sus relaciones amorosas y algunas cartas parecen justificar tal temor. En las cartas de 1933, observamos un conflicto revelador entre hijo y madre a propósito de la relación que tuvo Carpentier con una mujer suiza llamada Marguerite de Lessert. De lo que escribe Carpentier se entiende que ya en 1928, Lina se había preocupado de que su hijo perdiera sus “*energías corriendo detrás de las mujeres*” (ibíd.:78). En las cartas de 1933, Carpentier intenta persuadir a Lina de que Marguerite, o “Maggie”, no es una mala mujer y de que no reemplazará a la madre. Le asegura que Maggie no quiere casarse con él, sino que prefiere permanecer independiente (ibíd.:361-363). En una carta anterior explica que él tampoco quiere casarse: “por buena, por comprensiva, por rica, que pueda ser una mujer, acabará siempre por ejercer sobre mí una suerte de freno en mis acciones” (ibíd.:319). En otro lugar, Carpentier expresa su tristeza de que Lina se haya imaginado a Maggie como una “mecanógrafa que ganaba 300 francos” y explica que en realidad es “la secretaria de un periódico político editado por un

embajador” (ibíd:367). Finalmente, Carpentier revela que acaba de separarse de Maggie por lealtad filial: “No te niego que yo renunciaba a ella por ti, por tu tranquilidad. Tú pasarás siempre primero para mí que cualquier mujer” (ibíd.:375). Aparentemente, Lina había hecho todo lo posible para separar a su hijo de la suiza, porque Carpentier añade que encuentra muy injusto que ella se esforzara tanto por alejarlo de la mujer con quien tenía su primera relación seria. Alude al consejo de la madre de una “separación *a toda costa*” y observa: “Francamente, yo encontraba que se producía en ti el fenómeno de «celos con el hijo» que tienen tantas madres” (ibíd.).

Los comentarios negativos acerca de la relación con Maggie deben entenderse en relación con otras quejas que Lina aparentemente le hacía a su hijo. De las respuestas de Carpentier se entiende que la madre se queja del atraso de los artículos que Alejo debió escribir para diferentes revistas cubanas. Una vez responde: “¿Por qué me dices que la gente de aquí se va a cansar antes de saber por qué es el atraso, como si yo tuviera la culpa de todo [...]. No sabes lo que me duelen esas cosas” (ibíd. 244). Otra vez se defiende de la acusación de no tener talento para los negocios (ibíd:240). Lo que más sorprende es que Lina parece haberse quejado de la falta de ambiciones y perseverancia de su hijo:

Me acusas de tener poca voluntad, tú que eres *la única* que no tiene el derecho de dudar de mi voluntad. Francamente: me ves vivir desde la edad de diecisiete años por mis propios esfuerzos; has asistido a mi lenta ascensión, has conocido mis éxitos tanto desde el punto de vista intelectual como desde el punto de vista social; me has visto pasar victoriosamente junto a todos los peligros; me has visto obligado a vivir en íntima relación con gente amoral, con coristas de teatro, con borrachos y narcómanos, sin perder nunca los estribos, sin perder un átomo de personalidad, sin adquirir un vicio siquiera... y me acusas de tener poca voluntad... Es doloroso que digas cosas así (CT:235).

A pesar de asegurar a Lina que él y Maggie no querían casarse, hay indicaciones de que en efecto se casaron. González Echevarría (2012) explica que Carpentier le contó en privado que a fines de los veinte estuvo casado con una suiza, “que se le murió de tuberculosis en un sanatorio en los Pirineos”. En su *Concise encyclopedia of Latin American Literature*, Verity Smith (2000:102) también menciona que Carpentier se casó con Marguerite de Lessert en 1933.⁸³

⁸³ Podemos suponer que Smith ha sacado esta información de una carta privada, ya que Cancio Isla, como hemos visto, indica que Carpentier le había informado a Smith en una carta privada que su Lina era la sobrina de Konstantín Balmont.

En comparación con los primeros años en París, hay muy pocas cartas entre Alejo y Lina de los años 1934 hasta 1937, y la mayoría son breves. Después de la visita de Carpentier en Cuba en 1936, Lina parece haber acompañado a su hijo a Europa, porque la próxima vez que se escriben ella está en un pueblo llamado Ciotat cerca de Marsella junto con Geneviève, la hermana de Georges y alguien que llama “tía Caroline”. Carpentier dice que él se acuerda de haber estado en Ciotat como niño (CT:440).⁸⁴ En la carta dice estar “muy contento de la acogida” que ha recibido en Ciotat su madre (ibíd. 442). En otra carta de 1936, Carpentier habla de una visita de la madre a París y dice que Maggie entonces estará de vacaciones para que se eviten “disgustos” (ibíd. 441).

Aparentemente pues, la relación entre Alejo y Maggie seguía siendo un problema para Lina, y Carpentier se esforzaba por mantener separadas a Lina y Maggie. Sin embargo, con su próxima mujer, Carpentier se separó de su madre de forma más drástica, porque cuando Carpentier volvió a Cuba en 1939, lo hacía acompañado, no por su madre, quien se quedó en Francia, sino por Eva Fréjaville, una mujer francesa con quien se casó poco después del retorno. Según Hernán Loyola (2011:77), Carpentier conoció a Eva a través de su amigo, el gran poeta surrealista Robert Desnos, cuando ella sólo tenía aproximadamente quince años. Loyola añade que “cuando cumpla algunos más devendrá su amante –con ligamen más bien fluido– hasta 1939, año en que ambos, para eludir la gran guerra [...] se trasladan juntos a La Habana donde se casan apenas desembarcados”. Un mes después del matrimonio, Eva dejó a Alejo por el pintor Carlos Enríquez, un amigo de Carpentier desde hacía muchos años. Éste organizaba grandes fiestas en su residencia El Hurón Azul a las que asistían los recién casados. Los testimonios difieren en cuanto a los detalles de la ruptura, pero Heberto Padilla (1985) cuenta lo siguiente: “una tarde Alejo fue a buscarla a la casa de un famoso pintor cubano [...] y cuando comenzó a llamar a la puerta oyó la voz que venía desde un dormitorio que ocupaba la parte superior de la casa: «Ya es tarde, Alejo...»”. La versión dada por Marcelo Pogolotti en *Del barro y las voces* (1968) es más dramática:

Los tres iban en un automóvil, y en pleno Malecón, a la luz del día, Carlos frenó, preguntándole a Eva si prefería seguir con Alejo o irse con él, y al

⁸⁴ Debe tratarse de la misma casa de verano que Carpentier describe en “Recuento de moradas”. Recuerda que el tío del padre, probablemente Adolphe, vivía en una suerte de torre medieval lleno de curiosidades: “estatuas de Budas, de apsaras; pinturas de genios maléficos y demonios; máscaras de teatro, marionetas, dragones de papel; [...]. Paso varios días en ese mundo maravilloso” (RDM:5).

contestarle ella que esto último, invitó al amigo a que bajara del vehículo. Cuando Carpentier, pensando que se trataba de una broma, fue a El Hurón Azul, el pintor esgrimió teatralmente un revólver (citado en Hernan Loyola 2011:78).

Carpentier nunca escribe sobre su relación con Eva, y su matrimonio con ella resulta algo irónico en retrospectiva, porque Fréjaille, quien encontró a otro hombre después de sólo un mes y que además tenía relaciones sexuales tanto con hombres como con mujeres (Loyola 2011:80), podría verse como una encarnación de la mujer francesa, infiel y propensa al lesbianismo, que Carpentier dice despreciar en una carta a la madre escrita en 1932, es decir varios años antes de que se casara con Eva:

[...] la mujer que más temo, para casarse con ella, es la francesa. Tomando como campo de observación el tipo de la francesa superior —intelectual o mujer del mundo— llego a la conclusión de que es una mujer que ha tomado la emancipación concedida por el mundo moderno, en el mal sentido. Es espantoso ver hoy hasta qué punto, [...] la mujer francesa acepta, [...] la idea de engañar a su marido, como una perspectiva absolutamente natural y lógica. Del mismo modo [...] los amores con otras mujeres. [...] En los mejores salones de París, las jovencitas dan la sensación de mujeres dispuestas a todo y que ya lo saben todo. Junto con el novio, eligen ya mentalmente al amante de mañana (CT:321).

En 1941, dos años después de su breve matrimonio con Eva, Carpentier se casó con Lilia Andrea Esteban Hierro, “hija de un aristócrata mestizo de Santa María del Rosario” (Cancio Isla 2010:177). Los Hierro habían vivido cerca de la finca de los Carpentier y Alejo debió conocer a Lilia durante la adolescencia. En la carta en la que Carpentier revela a su madre cuánto sufrió durante su infancia debido al “régimen” de su padre, queda claro que los Hierro representaban para él un alivio de sus sufrimientos:

Sólo los Hierro, en esa época, me levantaban el ánimo, poniéndome en el mejor lugar, recomfortándome a cada instante, porque siempre creyeron en mí (por eso te explicarás que quiero tanto a gente como Amalia, en quien no hallo una mentalidad superior, pero sí un sentido de los valores humanos, que vale más que todas las literaturas del mundo) (CT:296).

También indica que el padre se opuso a que los frecuentara: “tratar a los Hierro me valió las peores luchas” (ibíd.:295). Por lo tanto, es posible

interpretar el matrimonio con Lilia como una manifestación, no sólo de una añoranza de la armonía familiar que había visto en casa de los Hierro, sino también como una rebelión tardía contra la autoridad paterna.

En 1945, los esposos se instalaron en Caracas donde vivirían hasta 1959. Carpentier dice en su diario que el periodo al inicio de los años 50 en que escribió *Los pasos perdidos* era cuando “viví las crisis morales más graves [...] de toda mi existencia. (Momentos de desesperanza, de nihilismo, de negación de mí y de todo, con un solo gran rayo de luz)” (D:116). Creemos que el rayo de luz es una referencia a Lilia dado que, en otros pasajes del diario, Carpentier indica que Lilia es quien siempre lo apoya en momentos difíciles. Cuando se siente “totalmente desalentado” por una sucesión de interrogatorios que se le hace el consulado norteamericano, es Lilia, “con su tremenda energía de siempre”, quien arregla la situación (ibíd:182). Igualmente, durante un vuelo sumamente problemático, que pone a todos de mal humor, “Lilia permanece muy tranquila, muy plácida, con ese gran valor que la caracteriza en todos los momentos peligrosos o desagradables de la vida” (ibíd.185). Sin duda pues, Lilia representaba para Carpentier una fuente de fuerza y seguridad. González Echevarría, quien conoció a Alejo y a Lilia sugiere que la esposa era una suerte de figura materna para el novelista: “los que tuvimos ocasión de tratarlos juntos sabemos que Lilia, una mujer dominante e imperiosa, trataba a Carpentier como a un niño” (2008:29).

Posiblemente, Lina también tuvo esta impresión y sintió los mismos “celos con el hijo” que, según Carpentier, había sentido hacia Maggie. Por lo menos, hay indicaciones de que Lina le tenía antipatía a su nuera. Poco después de la vuelta a Cuba en 1959, Carpentier tuvo una relación secreta con la mexicana Machila Armida, pintora y amiga de Diego Rivera y Frida Kahlo. Fabienne Bradu comenta la relación: “A los 55 años, Carpentier recobró con Machila las emociones de los amores primerizos; [...]. Al mes de abandonarla por primera vez, le escribía [una] carta digna, [...] de un adolescente felizmente enfermo de amor” (2014:154). Bradu explica que la relación terminó definitivamente en 1966 cuando Carpentier se mudó a París. Ahora bien, según cuenta Bradu, varias personas conocían la infidelidad del novelista, “pero la cómplice número uno era la madre de Carpentier, cuya casa hacía las veces de apartado postal y de central telefónica”. Añade que Lina “recibía con agrado las mil atenciones que Machila no faltaba en prodigarle” y que Lina sentía “una tácita hostilidad hacia su nuera, Lilia Carpentier, [...], que se hacía llamar «la señora marquesa»” (ibíd:165).

¿Dónde estaba Lina después de que su hijo volvió a Cuba? Inicialmente no hemos encontrado ninguna información acerca de su vida después de la última carta a Lina en 1937,⁸⁵ cuando estaba en Ciotat en el sur de Francia. Sin embargo, el señor Dufour, a quien hemos escrito a propósito de la maleta, nos puso en contacto con su ex esposa que nos contó, en un correo privado, que sus primas, encargadas de un hotel en París, alojaron “plus ou moins gracieusement” a Lina. Fueron estas primas que pagaron el billete de Lina cuando volvió a Cuba después de la guerra, dada la situación económica precaria de la madre de Carpentier. Cuando se fue, dejó en el hotel la maleta y nunca intentó recuperarla. Dado que Lina no volvió a tomar contacto con las señoras del hotel.

Aunque no se indica cuánto tiempo vivió más o menos gratuitamente en el hotel de las señoras, se entiende que fue durante la segunda guerra mundial dado que la ayudaron a volver a Cuba y, según Padura Fuentes (2002:46), Lina volvió a Cuba en 1945, es decir precisamente en el año en que Carpentier y Lilia se fueron a Venezuela. Como cuenta Padilla (1985), quien conoció a Lina al final de su vida, ella vivía sola en La Habana mientras su hijo vivía en Caracas.⁸⁶ Si consideramos el hecho de que Maggie tenía que irse para que Lina visitara a Carpentier en París, que él volvió a Cuba con Eva, dejando atrás a su madre, y que luego partió otra vez, cuando ella volvió a La Habana, para vivir con Lilia en Venezuela, empezamos a entrever un conflicto entre madre e hijo y un patrón del comportamiento de Carpentier que consiste en huir de este conflicto y de ella. Hay otros datos que iluminan la relación entre Carpentier y su madre. En el diario, la madre es mencionada sólo en dos ocasiones y, en ambos casos, se trata de una visita de Lina para celebrar la Navidad. En 1951 escribe:

Sería magnífico si mi madre [...] no elige esta época, como otras veces, para hacer un recuento de las viejas obsesiones con que me tortura, sin el menor miramiento, desde hacía tantos años. Ella misma, con una de esas maniobras inhabituales, pero que cree prodigiosamente hábiles, se ha puesto en frío con los

⁸⁵ Se trata de una tarjeta postal enviada desde España, el 9 de julio de 1937. Lina está entonces en París (CT:447).

⁸⁶ Aparentemente, Lina traducía libros del ruso al español durante esta época. Hemos podido verificar que en 1946, se publicó en La Habana la novela *Días y noches* de Konstantin Simonov, traducida por Lina, llamándose otra vez Catherine Blagoobrasov. La información está disponible en www.worldcat.org.

L. Por lo mismo, se ha quitado la posibilidad de ir allá en estos días. ¿Qué puedo hacer por una persona que enreda perennemente su propia vida? (D:47).

La noción de que Carpentier quería mantener la distancia en la relación con su madre se confirma cuando, dos años más tarde, durante las navidades de 1953, escribe: “Tremenda tristeza —invencible— durante toda la mañana. Ahora, cena con mi madre, con los temores más justificados” (D:125).

Otro dato iluminador consiste en unas referencias que hace Carpentier a una niñera que, supuestamente, le había cuidado, hablándole en español. En una entrevista declara: “El español fue la primera lengua que oí desde que mi niñera se hizo cargo de mí. [...] aprendí mi a b c en colegios donde se enseñaba en español” (E:273). En otro lugar dice: “El primer idioma que oí fue el español, por boca de la nodriza que me crió” (ibíd.:415). Que Lina y Georges hubiera pagado a una niñera que le hablara a Alejo en español, cuando, aparentemente, vivían en Bélgica o Francia hasta 1914, resulta muy improbable. Desde luego, la referencia a la niñera puede entenderse como una continuación lógica de la mentira sobre el lugar de nacimiento. Sin embargo, la evocación de la figura materna alternativa y latinoamericana parece ser sobre todo una negación simbólica de la importancia que tuvo Lina en su vida, reemplazándola por una nodriza seguramente ficticia.

2.2. ¿Dónde encajo?

Acabamos de ver por qué el origen familiar era un aspecto problemático para Carpentier y cómo usaba los supuestos viajes de sus bisabuelos y la supuesta partida de George a Cuba en 1902 para dar sentido a su propia vida caracterizada por la oscilación entre dos continentes. En esta parte del estudio biográfico se examinan diferentes elementos de su identidad relacionados con la noción de pertenecer a un lugar y un grupo. Empezaremos por estudiar la dimensión nacional y lingüística de la identidad de Carpentier para luego pasar al aspecto profesional o intelectual. Finalmente miraremos la faceta social e ideológica de su identidad y cómo Carpentier creó la imagen de sí mismo como un escritor marxista.

2.2.1. Francés en Cuba y cubano en Francia

La ambigüedad en cuanto a la identidad nacional y lingüística de Carpentier empieza con el propio nombre del autor. Como vimos, Carpentier se llamaba originalmente Alexis Blagoobrasof y, aparentemente, tardó muchos años en llamarse a sí mismo Alejo. En 1914, el profesor Mimó dedicó un libro a Alexis Carpentier, y Padura Fuentes (2002:26) menciona que entre los cuentos juveniles escritos por Carpentier que se descubrieron en la maleta, había uno fechado a 2 de abril de 1922 por “Alexis Carpentier”. Esta fecha es anterior a la partida del padre, que probablemente abandonó a su familia en octubre de este año.⁸⁷ Por lo tanto, mientras Georges vivía con su hijo, éste se identificó, al menos en privado,⁸⁸ como Alexis en vez de Alejo. Más tarde, viviendo en París, Carpentier se hacía a veces voluntariamente pasar por francés, usando otra vez la versión francesa de su nombre. Al obtener un puesto de trabajo en Radio París en 1934, explica a su madre que la situación de los extranjeros en Francia se ha vuelto más difícil, e indica que, por lo tanto, evita hablar de su identidad cubana:

En la radio y el cine no me consideran como extranjero, porque hablo el francés como ellos y me llamo Carpentier. Tampoco los engaño. Es sencillamente que *no se les ha ocurrido* la idea de que yo pudiera ser extranjero. Por precaución, mis conciertos y películas están firmadas *Alexis Carpentier*, en vez de *Alejo*, para no provocar sospechas (CT:416).

Juan Marinello ha señalado que, debido al acento francés de Carpentier, se le tomaba ocasionalmente por extranjero en La Habana (citado en: González Echevarría 2004:77). No tenía este problema en París porque, como atestigua la periodista Clotilde Bernadi-Pradal, Carpentier hablaba un francés “impecable, sin el menor acento” (E:182). En una carta a la madre señala que se siente cómodo en París porque, en ese país, dice: “no tengo la obsesión de mi acento” (CT:46). En una entrevista con Joaquín Soler de 1979 revela que en efecto había intentado librarse de su acento:

⁸⁷ Ya se ha señalado que la solicitud para el examen de ingreso está firmado el 16 de septiembre de 1922 y que el primer artículo se publicó el 5 de noviembre. Por lo tanto, la partida de Georges ocurrió con toda probabilidad entre estas dos fechas.

⁸⁸ Como vimos, en el examen de ingreso, Carpentier firma como Alejo Carpentier y Blagoobrasof.

En mi juventud tenía un cierto complejo por este acento mío. Un especialista me propuso quitarme el acento en un par de meses, sobre todo por esa erre pronunciada por mí deficientemente. Decidí que si había cargado con ese acento durante cincuenta años, podía seguir con él (E:446).

Aquí, Carpentier revela más de lo que quiere. Dice que tenía el complejo durante su juventud, pero parece haber visto al especialista cuando tenía más de cincuenta años, lo cual indica que el acento no había dejado de ser un complejo para él. Si es cierto que el acento de Carpentier hacía que se lo tomara por un extranjero en su propio país, resulta comprensible que haya querido librarse de él. También hay que tomar en cuenta la actitud americanista de algunos intelectuales en América Latina. Es revelador que Márquez Rodríguez en su estudio publicado en 2008, siga negando el hecho de que Carpentier tenía un acento francés, como si este acento representara una descalificación de Carpentier como escritor latinoamericano “auténtico”. En su libro explica:

[...] el pretendido afrancesamiento de Carpentier se fundamenta en gran parte en un defecto de dicción, que muchos atribuyen al acento francés que acompañaría al Castellano aprendido a posteriori. No hay tal. Carpentier aprendió el Castellano desde niño, como su lengua materna que fue, simultáneamente con el Francés, que bien podría considerarse como una segunda lengua materna. Y en cuanto a su dicción defectuosa, aparentemente exótica, se debió simplemente a un rasgo anatómico de su lengua (lo que popularmente llaman en Venezuela la “frenillo”), que le dificultaba la pronunciación de la *r* y la *rr* (Márquez Rodríguez 2008:523).

Esta “defensa” del carácter puramente cubano de Carpentier resulta absurda dado que el mismo Carpentier siempre atribuyó su acento a la lengua francesa y a Georges. En la entrevista en la televisión española con Joaquín Soler Serrano de 1977, cuenta que su padre, insistiendo en que no se hablara más que el francés en casa, le dio “un doble instrumento de conocimiento del mundo y de la cultura”, pero que el francés fue al mismo tiempo un “arma de doble filo, porque me dotó de este acento un poco extraño que tengo, y que efectivamente no es muy caribe ni muy criollo”.⁸⁹ En otra entrevista dice que su padre le ha dado “este acento, esta erre tan francesa” (E:446).

Por absurda que sea la defensa de Márquez Rodríguez, está en línea con la mentira del novelista sobre su lugar de nacimiento y con su manera de

⁸⁹ Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-alejo-carpentier-fondo-1977/1067330/> (4/5 2017).

defenderse de las acusaciones que se le dirigieron de ser un escritor europeizante. Varios entrevistadores hacen hincapié en sus orígenes europeos y sus años en París. Uno le dice: “–Hay quien dice que usted es un escritor europeo...” (ibíd.:104). Otro entrevistador le pregunta: “En su personalidad se dan unos caracteres que invitan siempre a la misma pregunta: ¿es un escritor latinoamericano o europeo?” (ibíd.:421). La irritación que provocaban tales preguntas queda evidente cuando un entrevistador le informa de que frecuentemente se le acusa de ser un escritor “europeo por vocación” y Carpentier le responde: “¡Ay... lo de «europeo», «europeizante», ese sambenito que me vienen colgando desde la publicación de *El reino de este mundo!*”, añadiendo que las personas que le suelen hacer esta acusación “serían incapaces de pasar satisfactoriamente un examen elemental de Historia de América” (E:278). Luego, empieza a enumerar a grandes artistas y escritores latinoamericanos que se destacan por una influencia europea:

Heitor Villa-Lobos fue más brasileño que nadie, a pesar de conocer a fondo lo que hacían sus colegas de París o de Viena. ¿Hay que recordar que Diego Rivera y José Clemente Orozco se formaron en París y que César Vallejo maduró a orillas del Sena? ¿Y Ricardo Güiraldes: acaso no era bastante «afrancesado»? Y más aún: ¿no escribió José Martí en francés algunos de sus más notables ensayos de crítica literaria y artística? Y fue, sin embargo, el hombre que más profundamente, [...] sintió, en su siglo, lo *americano* (E:279).

Hemos visto que Carpentier afirmó, más de una vez, que la primera lengua que oyó no era el francés de sus padres sino el español de su nodriza. Para Pérez Firmat, esta anécdota, como la mentira sobre el lugar de nacimiento, es un intento de darse credibilidad como escritor latinoamericano: “To speak credibly for *el hombre americano*, to describe through native eyes the untold wonders of the New World, he needed to be Latin American himself” (2007:184). Puede resultar curiosa la idea de que un escritor tenga que haber nacido en América Latina para poder describirla, pero el crítico añade: “A self-professed heir to the romantics, Carpentier believed that languages had souls and that to partake of the soul of a language, one had to be born into its speech community” (ibíd.:185). Pérez Firmat también observa que Carpentier, en su ensayo “Tristán e Isolda en Tierra Firme” (1948), escribe a propósito del *Sexto Cuarteto* del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos que hay en esta música un americanismo que le parece ser “tan de nacimiento” como el eslavismo de la introducción del *Boris Godunov* de Mussorgsky.⁹⁰ Añadimos que, en el mismo

⁹⁰ Pérez Firmat cita aquí el ensayo “Tristán e Isolda en Tierra Firme”, cfr Acosta 2004:279.

ensayo, Carpentier subraya que el conocimiento del francés y el cosmopolitismo de Mussorgsky no afectaba la autenticidad de su carácter ruso: “Educado en medio ávido de cosmopolitismo, hablando el francés en toda ocasión, nutrido de Italia y Alemania, Mussorgsky halla un día [...] el acento nacional más hondo y perdurable que haya sonado nunca en boca de un ruso” (citado en: Acosta 2004:261). Lamenta que las obras de la mayoría de los compositores y pintores en América Latina sólo sean nacionales en cuanto a los elementos superficiales y que les falte “la autenticidad profunda”: “la de Mussorgsky, ruso en las seis notas del comienzo de la primera *Promenade*; la de Falla, español en los más simples recitativos de *El retablo*; la de Wilfredo Lam, cubano ante su naturaleza” (ibíd.:279). El ejemplo de Lam aparece también en el artículo “De lo real maravilloso americano”, publicado el mismo año y luego convertido en el prólogo a *El reino de este mundo*. Allí Carpentier indica que no se puede expresar con autenticidad la realidad de un país donde uno es extranjero. Explica que cuando el pintor francés André Masson dibujaba el paisaje de la isla de Martinica, “la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical” (REM:160).⁹¹ Anteriormente, en 1941, Carpentier había caracterizado el *volksgeist* de varias nacionalidades europeas en el último de los artículos llamados “El ocaso de Europa”. Allí se afirma que el pueblo italiano “carece totalmente del espíritu gregario que alimenta la fuerza militar de una nación” (OE:113), que “el germano, [...], nulo como colonizador, constituyó siempre una raza agresiva” y que a “través de los siglos, [...], el pueblo italiano y el pueblo alemán conservan características inmutables y divergentes” (ibíd:114). Aparentemente, Carpentier nunca abandonó estas ideas aunque a final de su vida debieron parecer más obsoletas que en los años 40. En un coloquio de 1976, todavía se percibe la noción de *Volksgeist* en su forma de hablar de los “acentos” y temperamentos nacionales. Se pregunta si las nuevas técnicas representan una amenaza para el “acento nacional en el artista” y argumenta que no es así:

[...] hoy que nos hemos habituado a las técnicas dodecafónicas, nos encontramos que un Pierre Boulez nos resulta tremendamente francés [...].

⁹¹ En la edición que usamos, el prólogo está escrito en cursiva, pero desde aquí en adelante, optamos por no usar la cursiva en las citas sino cuando el objetivo del autor es enfatizar una palabra o una frase, o cuando, en las cartas a la madre, la cursiva indica que la frase está originalmente en francés.

Stockhausen nos resulta tremendamente alemán, por ciertos detalles de acento, [...], y nos encontramos con que Luigi Nono, por un cierto lirismo, una cierta vehemencia, nos resulta profundamente italiano [...]. Ocurre lo mismo en la pintura. Es evidente, [...] que la extrema austeridad de un Mondrian corresponde a su temperamento holandés, como la extrema vehemencia de Picasso, corresponde a su temperamento español (E:321).

Nos parece razonable la sugerencia de González Echevarría que estas ideas de Carpentier se deben al “prejuicio romántico de la «lengua madre» y el espíritu de la nación” que obraba sobre él “por contagio con el nacionalismo latinoamericano del momento, exacerbado en Cuba por su reciente independencia” (2004:31). Sin embargo, para entender plenamente el conflicto emocional que hizo que Carpentier no sólo aceptara tales prejuicios románticos sino que incluso los diseminara, es importante considerar dos circunstancias: en primer lugar, el hecho de que esta lengua formaba parte íntegra de su personalidad y, en segundo lugar, sus emociones negativas hacia esta lengua y hacia los franceses en general.

Hay varios ejemplos de cómo el francés, como lengua materna, “subyacía” al español: una lengua que Carpentier, según parece, no aprendió hasta los diez años. Como se ha indicado, en las cartas a la madre, Carpentier cambia frecuentemente entre francés y español, a menudo en medio de las oraciones. Esta tendencia no desapareció con los años. En su diario de los años 50, abundan los ejemplos de cómo cambia de lengua, como cuando describe *El acoso* como “corto y «ramassé»” (D:133). También mezcla los dos sistemas ortográficos, poniendo puntos de exclamación dobles en oraciones en francés: “Vuelto a Las confesiones de Rousseau (vol. II), con la misma sorprendente coincidencia. ¡Il y a de la magie là-dedans!...” (ibíd:131). González Echevarría (2012) observa que en las cartas a la madre aparecen ciertos galicismos. Por ejemplo, Carpentier pone “palabras” [paroles] en vez de “letras”, hablando de unas piezas para piano y canto, y escribe en una ocasión “nada otro” [rien d’autre] en vez de “nada más”. En otro texto el crítico dice a propósito del estilo periodístico de Carpentier: “Hay [...] repetidos engolamientos en que se transparenta el francés («Pero he aquí que», *mais voici que*)” (González Echevarría 1999:68). Hay un indicio de que cuando estaba cansado, la lengua materna de Carpentier le parecía más fácil que la lengua que había aprendido. Recordando su encuentro en París con un Carpentier cansado, Luis Harss nota que durante su entrevista, el novelista “hablaba lentamente, articulando con dificultad algunas veces —prefirió hablar francés antes que su español franco-cubano gangoso y gutural” (Harss 1973:60).

En cuanto a sus emociones negativas hacia la lengua francesa y los franceses en general, ya hemos visto cómo Carpentier declara que la mujer francesa se caracteriza por la infidelidad. En otra carta, contrasta la frialdad de los Carpentier de Burdeos, que le parece típica de la mentalidad francesa, con el carácter abierto y cordial cubano, ejemplificado por los Hierro, la familia de su futura esposa:

Dices que encontraste la carta de Adolphe un poco fría, incluso un poco resumida... Eso es porque tú has perdido el hábito de tratar con los europeos, y sobre todo, con los franceses. Aquí la gente desconfía hasta de su madre. Nunca saben si se dirigen a ellos por simple amabilidad o es para pedirles algo. El sentido de la familia existe cada vez menos. Esa maravillosa cordialidad, esa tendencia a abrir los brazos a todo el mundo con confianza y franqueza (ejemplo: los Hierro) que se ve en Cuba, se desconoce en Europa (CT:113-114).

La distinción entre un modo francés rígido y un modo cubano más sencillo y franco, parece reflejarse en la manera en que Carpentier percibe las dos lenguas. Sin duda, la lengua francesa era irrevocablemente asociada con Georges y el modo severo de éste de criar a su hijo y, por lo tanto, no debe sorprendernos demasiado que Carpentier asocie el francés con las reglas, la sumisión y hasta con la prisión, mientras que el español representa la libertad creativa. En una ocasión describe el francés como “un idioma terriblemente sometido a reglas, a una suerte de lógica cartesiana de la gramática misma, de la sintaxis, de la escritura” (E:417). En otra ocasión dice que en “la lengua francesa ya no queda nada por inventar”, mientras que el español “deja el máximo de libertad al escritor” (ibíd:174). Declara que una palabra inventada en francés “resulta chocante, extraña, asombrosa, ridícula”, mientras que en español es lícito usar palabras “aunque no estén en los diccionarios” (ibíd:81). Asimismo, señala que el francés, “es una lengua que con frecuencia empleo para escribir artículos, y también ensayos, aunque me siento un poco prisionero en ella” (ibíd.:273). Sin embargo, durante su estancia en París en los años 20 y 30, Carpentier escribió obras literarias tanto en francés como en español. En una entrevista de 1963, menciona que el cuento “Histoire de lunes”, publicado en 1933 en la revista *Les Cahiers du Sud*, fue escrito “íntegramente en francés” (E:81). En sus “Confesiones sencillas...”, dice que también escribió el cuento, “L’étudiant”, o “El estudiante” en francés.

Según sugiere González Echevarría, “en los primeros años Carpentier bien pudo haberse convertido en escritor francés” (2004:77). La decisión de escribir en español podría verse como una estrategia inteligente de un escritor ambicioso

que no veía cómo podría ser un escritor exitoso en Francia, y que por lo tanto optó por introducir en el campo literario latinoamericano aspectos de la vanguardia europea. Sin duda, esto es parcialmente cierto. Sin embargo, basado en lo que hemos visto acerca de las emociones hacia el padre, resulta probable que Carpentier eligiera escribir en español sobre todo para reforzar su identidad cubana, y que reforzara esta identidad a causa de las emociones negativas hacia el padre. Esto corresponde a la interpretación de la situación lingüística de Carpentier que hace Pérez Firmat:

Writing in French, Carpentier remained inside his father's library, the source of the books that he read as a child. As he said [...], he always felt "a little imprisoned" in French [...]. But in Spanish, he could do as he pleased. [...]. Neither his father's nor his mother's tongue, Spanish gave him a license to kill; that is, to reinvent himself, to shed one identity and assume another. If it is true, as he claimed, that he wrote in Spanish because he was Cuban, it is no less true that he became Cuban by writing in Spanish (Pérez Firmat 2007:190).

Hemos visto que Carpentier no quería escribir a los parientes del padre porque no soportaba la idea de que sus errores ortográficos les hicieran creer que no sabía bien el francés. Posiblemente asociaba las reglas exigentes de la ortografía francesa con el "régimen" severo del padre. A propósito de su declaración de sentirse "prisionero" en el francés, es interesante recordar la frase a propósito de Georges: "He empezado a vivir cuando se fue", expresando la noción de un hijo prisionero bajo el mando opresivo de su padre. Si así fuera, correspondería con el hecho de que Carpentier hablaba con cierto orgullo de su conocimiento del argot parisiense, que puede verse como un lenguaje se rebela contra la lengua francesa oficial y correcta. En un artículo de 1931, Carpentier indica que es capaz de entender la complicada jerga de París que, con sus términos de doble sentido, constituye "una suerte de esoterismo parisiense del que sólo son iniciados aquellos que tienen bastante curiosidad o agilidad de espíritu para seguir el hilo de Ariadna de las actividades representativas del carácter de un pueblo (OCVIII:266). Cabrera Infante describe el momento cuando conoció a Carpentier en una reunión de amigos en 1958. Según cuenta, Carpentier alardeaba de sus conocimientos del argot francés. A propósito de una novela de Queneau, les citó una palabra incomprensible: "«Doukipudonktan» dijo Alejo y al vernos [...] con [...] bocas abiertas, tradujo: «Es argot de París. Quiere decir ¿por qué apestan tanto los franceses?»" (Cabrera Infante 1992:372).

A propósito de la conexión entre el lenguaje y la rebelión contra la figura paterna, conviene considerar otros datos. En las obras de Carpentier, la sublevación de los esclavos africanos contra los franceses es un tema recurrente. Leyendo su diario, queda claro que los campesinos que trabajaban para su padre en la finca eran afrocubanos. Recuerda a la “negra Mercedes, que era lavandera de mi casa, y había sido esclava de nación” y al “viejo Miguel, que evocaba los tiempos de la esclavitud, y me mostraba, incluso, los campos que labraban los esclavos” (D:48). En una entrevista explica, acerca del campesino cubano, que en su juventud conoció “sus miserias, sus rebeldías y sus reacciones ante los acontecimientos” (E:446). En una ocasión habla de su “adolescencia guajira”, afirmando que era “metido en pleno campo de Cuba” (OCXIV:154).⁹² También cuenta que su padre le “encargó que inspeccionara las cosechas, que vigilara los cultivos de caña y de varias otras cosas, así como la cría de algunos animales” (ibíd.:73). Como lo presenta Carpentier, en vez de hablar el francés, la lengua del dueño, o sea su padre, él hablaba la jerga de los campesinos. En una carta a González Echevarría escrita en 1977, Carpentier escribe: “Durante esos años de segunda infancia y temprana adolescencia solamente conocí la compañía de campesinos cubanos y acabé, literalmente, por hablar su lenguaje” (González Echevarría 2008:119). Al crítico esta afirmación le parece absurda: “Para los que lo conocimos en persona, pensar en un Carpentier que hablara como un guajiro cubano es impensable. Ridículo” (ibíd. 27). Además, es pertinente recordar que Carpentier inició su carrera literaria escribiendo poemas afrocubanos. La identificación de Carpentier con los campesinos cubanos y afrocubanos, trabajando supuestamente bajo las mismas condiciones y bajo el mismo “régimen” severo, sin duda debe entenderse como un modo de rechazar al padre que lo había rechazado y basar su identidad en una cultura diferente o opuesta a la de Georges. Como veremos también a continuación, la identificación de Carpentier con un grupo opuesto a la identidad intelectual y francesa, es un aspecto típico y esencial de su personalidad.

⁹² En una carta a González Echevarría, el novelista escribe: “mi infancia (y adolescencia) que, habiendo sido exclusivamente cubana y campesina [...] ha marcado toda mi obra” (González Echevarría 2008:133). El crítico, en sus comentarios sobre esta carta, interpreta estas afirmaciones enfáticas de Carpentier como “un esfuerzo realmente patético por apuntalar su cubanía” (ibíd.:26). Luego agrega: Aún de ser cierto que haya vivido algún tiempo en una finca de su familia a las afueras de La Habana, su acomodado padre, un profesional evidentemente bien remunerado que trabajaba en la capital, tendría una especie de *maison de campagne*, en la que él y su hijo disfrutarían del campo como *gentlemen farmers*, no como campesinos cubanos ni mucho menos (González Echevarría 2008:26).

2.2.2. Intelectuales y mundanos: una cuestión de fe

Si eran muy ambiguos los sentimientos de Carpentier hacia la parte de su identidad relacionada con la lengua francesa, lo mismo podría decirse acerca de la dimensión intelectual. Esta ambigüedad se acentúa en particular a partir de su vuelta a Cuba en 1939. Durante su estancia en París a finales de los años 20, Carpentier se expresa en términos positivos sobre el carácter intelectual de Francia. Da a entender que París es donde hay que estar para “trabajar seriamente en cosas del espíritu” (OCVIII:243),⁹³ queda entusiasmado del gran número de librerías especializadas (ibíd. 225-227)⁹⁴ y señala que “Montparnasse es uno de los pocos lugares del universo enteramente habitado por gentes que piensan” (ibíd:217).⁹⁵ Defiende el “esnobismo” intelectual parisiense, explicando que un esnob es simplemente una persona “que ha realizado esfuerzos por enterarse de lo que no sabía, y ha llevado a cabo una completa revisión de valores en sus gustos y aficiones” (OCIX:362).⁹⁶ También señala que “si vivimos en Cuba con un retraso de veinte años sobre el estado actual del arte, esto se debe a la ausencia de snobs en nuestro ambiente” (ibíd.:363).

Una década más tarde, Carpentier expresa lo contrario. En “El ocaso de Europa” de 1941, el rechazo de la cultura europea es violento. Afirma que de “1918 a 1939, las obras más significativas de la producción europea se caracterizan por una ausencia total de fe en el hombre”, contrastando Europa con América: “Nuestro continente entero se caracteriza por una fe ilimitada en sí mismo” (OE:65). También condena a sus antiguos amigos del surrealismo que tanto había admirado poco antes, calificándolos como “¡Compañeros todos del mismo naufragio” (ibíd:66). González Echevarría comenta: “Para quien había sido campeón de la vanguardia europea en los años veinte la nueva postura de Carpentier no podía ser más rara” (2004:79-80). Seguramente, la nueva posición de Carpentier en parte debe entenderse como un modo de adaptarse a la nueva situación política y ideológica que provocó la segunda guerra mundial. Sin embargo, estimamos que el cambio también debe verse en relación con los dos matrimonios de 1939 y 1941, que, de cierto modo, reflejan el cambio de postura. A propósito de un concierto de música del compositor

⁹³ “El encanto cosmopolita del Barrio Latino”, *Carteles*, 30 de junio de 1929.

⁹⁴ “Rincones de París que no conocen los turistas”, *Carteles*, 14 de octubre de 1928.

⁹⁵ “Montparnasse, república internacional de artistas”, *Carteles*, 24 de junio de 1928.

⁹⁶ “La obra reciente de Carlos Enríquez”, *Social*, 5 de julio de 1932.

Marius François Gaillard basado en textos de Carpentier,⁹⁷ éste escribe en una carta a la madre que prefiere que ella no envíe entradas a toda la familia Hierro, sino solamente a una tal Blanquita, que debe de ser o la madre de Lilia o su hermana. Explica que “es imposible que entiendan la música de Gaillard” y que “es tonto hacer ir a las personas donde no se van a divertir”. También comenta que no ve “la necesidad de hacer «mezclas» de intelectuales y mundanos” (CT:233). En otras palabras, divide las personas en dos categorías: intelectuales y mundanos, situando a Lilia entre los mundanos. Debemos suponer que Carpentier hubiera puesto a Eva Fréjaville en la categoría de intelectuales porque en 1942, tres años después de divorciarse de Carpentier, ella publicó un libro de ensayos sobre Proust, titulado *Proust desde el trópico*, y que, por otra parte, solía convocar reuniones literarias (Loyola: 2011:80). Ahora bien, la distinción entre intelectuales y mundanos tiene implicaciones éticas. Ya hemos visto que Carpentier, hablando de una amiga sin una “mentalidad superior”, aprecia que ella tiene “un sentido de los valores humanos, que vale más que todas las literaturas del mundo”. También hemos observado que desconfiaba de la mujer francesa antes de casarse con Eva y, posiblemente, la infidelidad de la esposa representaba para Carpentier algo así como una repetición, en otro plano, de la traición del padre. En el siguiente fragmento de una carta a la madre, Carpentier contrasta su propia visión sobre la dimensión ética de la relación entre hombre y mujer con la que presenta como típica de la generación de su padre:

Creo que nunca un hombre debe acostarse con una mujer mientras no sienta sincero placer en besarle castamente una mano. Pero una teoría como esta indigna a los hombres *civilizados* de la generación de mi padre. Si *civilización* es desconfiar de todo, no creer ni en su madre, carecer de todo sentido religioso (hablo aquí, desde luego, de una religiosidad filosófica), acostarse con mujeres que no se quieren, prefiero ser un perfecto salvaje y seguir como estoy. Y creo, además, que este sentido *salvaje e ingenuo* de la vida responde a necesidades espirituales de nuestra época. Los filósofos ultramodernos alemanes han llegado a la más original de las concepciones filosóficas, basada en la existencia de Dios. «Pero, ¿ustedes creen que Dios exista?» se les pregunta. Y ellos responden: «Es absolutamente igual que exista o no. Lo interesante es que el cerebro del hombre

⁹⁷ La carta es del año 1930 y probablemente se trata de una representación en La Habana de *Poèmes des Antilles: neuf chants sur les textes de Alejo Carpentier, música de M.F. Gaillard*, publicada y estrenada en París en 1929.

sea capaz de producir un concepto tan tranquilizador como el de Dios» (CT:151-152).

En la frase “Si *civilización* es desconfiar de todo, no creer ni en su madre”, oímos un eco de la frase sobre el carácter francés a propósito de los parientes de Georges: “Aquí la gente desconfía hasta de su madre”, que contrasta con la “maravillosa cordialidad” cubana que asocia con los Hierro. Se vislumbra aquí una distinción entre, por un lado, el mundo intelectual, “civilizado” y potencialmente traidor que representan Georges y Eva, y, por otro lado, el mundo sencillo y sincero de los “mundanos” cubanos representado por la familia de Lilia. Esencial para esta distinción es la cuestión de la fe. En la carta, la noción de “no creer ni en su madre” es conectada con la de “carecer de todo sentido religioso”. Ya hemos visto, a propósito de las declaraciones de Carpentier sobre la relación entre Georges y su madre, que Marie Louise respetaba los valores de la iglesia, mientras que su hijo era ateo. En “Recuento de moradas” contrasta el ateísmo del padre con la cultura religiosa de la familia materna que conoció durante el viaje a Bakú en 1913: “Me gustaban las iglesias ortodoxas, a las que me llevaba mi madre, por la suntuosidad de sus mosaicos de oro sombrío, la imaginaria de los iconostasios, y el rutilante atuendo de los Patriarcas de mitras redondas y barbas blancas” (RDM:3). De vuelta en París, la madre de Georges llevaba a Alejo a una iglesia. Cuenta que a Georges le irritaba que su madre le hubiera “metido en «bondieuseries»” a su hijo (ibíd.4). Más adelante en sus memorias, Carpentier describe una crisis existencial durante la adolescencia, caracterizada por un conflicto entre el deseo de tener fe y el ateísmo del padre que había interiorizado. En un lugar escribe: “No me quedaba el remedio de orar, puesto que mi padre había destruido en mí, de antemano, todo amago de fe, inculcándome un ateísmo primario que me hacía considerar con lástima a quien entrara en una iglesia” (ibíd.:5). Más adelante se lee: “Quise tener fe, leer libros religiosos –mi padre se hubiera burlado de mí–”. (ibíd.:9). Aunque él mismo no tuviera una fe religiosa, Carpentier apreciaba aparentemente los ritos religiosos. En una carta a la madre se lee que durante la semana santa en París, Carpentier ha “asistido a la bendición de los panes en la iglesia ortodoxa de la calle Darú, a las doce de la noche” (CT:127). En su diario escribe sobre su asistencia al bautismo del hijo de su amigo Juan Liscano:

No acepto que se saboteen los ritos. Es posible que casi nunca ponga los pies en una iglesia. Pero si he de ir a ella, a bautizar a un niño, quiero que las cosas se hagan bien. (Los ritos son, en fin de cuentas, lo único limpio que queda al hombre moderno) (D:87).

Es interesante comparar la ambigüedad de este aprecio por los ritos religiosos, escrito por alguien que casi nunca participa en ellos y los mira desde fuera, con la carta citada anteriormente en la que dice preferir volverse un salvaje antes de ser un hombre civilizado que carece de todo sentido religioso. Allí describe el escepticismo como una “enfermedad horrenda” y declara a Lina: “no hay que ser escéptico en la vida. Todo lo bueno que puede hacerse en este mundo proviene de la *convicción* que se pone en lo que se hace” (CT:151). Al mismo tiempo, el “sentido *salvaje e ingenuo* de la vida”, que le resulta superior al escepticismo de la generación de su padre, es más bien una preferencia intelectual, respaldada por unos “filósofos ultramodernos alemanes” que una posición existencial firme. Esta preferencia por la ingenuidad en vez de una postura intelectual caracterizada por el escepticismo, es aún más clara en el ensayo “Tristán e Isolda en Tierra Firme”, publicado en 1948. A propósito del carácter romántico e idealista de América Latina Carpentier afirma:

Hoy no podemos considerar con ironía la Religión del Arte de Wagner. Ante una cultura europea que ha perdido la fe en sus mitos, comprendemos que era mejor haber tenido una Religión del Arte, que no haber tenido ninguna. Sin una fe profunda en la trascendencia, en la utilidad de lo que se hace, el artista acaba en fabricante de encajes, girándulas y flores artificiales. Es preferible la “ingenuidad” que propicia una batalla de *Hernani*, que dicta una *Leyenda de los siglos*, que inspira un *Boris Godunov*, que erige un *Bayreuth*, a la finísima inteligencia, muy sutil, muy al día, que se contenta con el misterio surrealista de un guante de mujer, encerrado, junto a un ojo de vidrio, en un pomo de mermelada (Acosta 2004:293).

Hallamos otro ejemplo ilustrativo de esta posición ambigua de Carpentier en su crónica *Visión de América* de 1948, en la que describe sus viajes en el interior de Venezuela. Allí se imagina la pureza que atribuye a los indígenas de la Gran Sabana en cuanto a su relación con el paisaje majestuoso:

Para los indios que viven aquí y han guardado la fe primera, esas montañas salidas de manos del Creador el día de la creación, conservan, [...] por su majestad de grandes monumentos sagrados, toda su índole mítica. [...] Jamás cometerían el pecado, por haber herrado la primigenia medida del ángel, de reducir su visión, por encadenamiento de ideas –como estuve a punto de hacerlo yo, hombre encadenado a la letra impresa– a las proporciones de un escenario de teatro wagneriano. Para ellos, estos *Tepuy* o cerros, siguen siendo las moradas de las Fuerzas Primarias, como lo era el Olimpo para los griegos. [...] Aquí el hombre del sexto día de la creación contempla el paisaje que le es dado por solar.

Nada de evocación literaria. Nada de mitos encuadrados por el alejandrino o domados por la batuta (OCXIII:276-277).

Aquí Carpentier presenta la falta de “evocación literaria” como algo positivo, al mismo tiempo que su propio texto es un *tour de force* de alusiones literarias e histórico-culturales. Dice que estuvo “a punto de” reducir su visión a las proporciones de la cultura occidental, sugiriendo que al final no lo hizo, pero admite simultáneamente que siente la necesidad de comparar este paisaje con castillos de Wagner o de Macbeth, a lo cual añade: “Pero, no. Tales imágenes son inadmisibles, por lo limitadas, en este riñón de la América virgen” (ibíd.:276). Esta ambigüedad del intelectual que quisiera ser ingenuo y tener fe, forma un conflicto central en la biografía de Carpentier. En el prólogo a *El reino de este mundo*, reprocha a los intelectuales de Europa y, en particular, a sus antiguos amigos del movimiento surrealista, su incapacidad “de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe” (REM:162). También afirma que “lo real maravilloso presupone una fe” (ibíd.:161). Como lo explica González Echevarría, Carpentier había llegado “a la conclusión de que lo maravilloso existe *todavía* en América, y que éste se revela a los que creen en él; no por un acto reflexivo o autoconsciente” (2004:174). Según el crítico, Carpentier se topa aquí con una problemática central de la tradición literaria e intelectual latinoamericana: la de querer describir desde fuera la autenticidad del Otro: “Si lo real maravilloso sólo se descubre ante el creyente, ¿qué esperanzas puede tener de aprehenderlo y manifestarlo Carpentier?” (ibíd.:179). Luego añade: “Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea, porque sólo desde otra perspectiva podemos descubrir la alteridad, la diferencia” (ibíd.). Como lo percibe el crítico, la posición tomada en el prólogo debe entenderse como una máscara cuya función es encubrir la perspectiva europea que Carpentier adopta al escribir: “al no poder convertirse en «autóctono y salvaje» en el momento de la escritura, la única posibilidad es el desdoblamiento del yo, de la máscara del prólogo” (ibíd.:208). Como se verá a continuación, los cambios políticos en América Latina produjeron en Carpentier un desdoblamiento parecido.

2.2.3. Un hombre de negocios entre los revolucionarios

En 1959, Carpentier volvió a Cuba después de pasar catorce años en Caracas. La decisión de volver y de identificarse con la Revolución Cubana fue, sin duda alguna, el paso más decisivo de su larga carrera y cambió radicalmente su

existencia. Si antes había sido un periodista y novelista libre, representaba a partir de 1966, en su puesto diplomático en París, a un régimen marxista. Desde Francia Carpentier defendió al régimen de Castro de las acusaciones de la falta de libertad de expresión. Por ejemplo, afirmó en 1977, es decir seis años después del famoso caso Padilla, que en Cuba había “libertad de expresión absoluta” (OCXIV:204). A propósito de la declaración de Castro “Dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada”, dirigida a los intelectuales cubanos, Carpentier declaró:

Y tenía razón. En un momento en que nuestra Revolución se veía asediada por todas partes [...] incluso hubiera sido absolutamente estúpido que en un Estado que representa la voluntad del pueblo cubano en todas sus dimensiones, usáramos las máquinas del Estado [...] la mano de obra del Estado, el plomo del Estado, los esfuerzos del Estado, las librerías del Estado, en producir y difundir una literatura contrarrevolucionaria. Sería absurdo. Nosotros ejercemos la crítica, y muy duramente, pero en otras dimensiones, de una manera más directa y distinta, y de una manera más constructiva (OCXIV:204).

Carpentier no explica en qué consiste esta forma constructiva de ejercer la crítica. Sin embargo, en otra ocasión describe la falta de libertad de expresión como algo positivo para los escritores. El reportero le pregunta, a propósito de la declaración amenazadora de Castro, si no cree que “esta estrecha relación entre el escritor y la praxis revolucionaria vaya en contra de su libertad de expresión”, a lo cual Carpentier contesta: “Me parece que las limitaciones son fecundas para el escritor [...]. Ahora bien, una sociedad revolucionaria fija límites que crean una noción de utilidad” (E:151). En este período de su vida, Carpentier adaptó los lemas revolucionarios. En una conferencia dice: “la frase que resume las aspiraciones de nuestra vanguardia de hoy es la siempre bella y enérgica frase de ¡Patria o Muerte!, ¡Venceremos!, clave del nuevo humanismo” (OCXIV:180). También expresa una admiración por el estilo de Marx, que según dice es “una de las prosas más admirables del siglo XIX”, comparable a “una fuga de Bach: no se puede decir más con menos palabras” (ibíd.:167).

Esta actitud va en contra de algunos comentarios que escribe en su diario de los años 50. Allí Carpentier expresa un desprecio por los que llama “comunistas folklóricos” que define como unos “eternos jueces” que “hacen la revolución para enseñar los pelos del pecho”, señalando “en una corbata, en un traje nuevo, una muestra de espíritu burgués (D:75). En otra ocasión escribe: “Sólo la Desobediencia es fecunda; sólo la Desobediencia es creadora. [Cuando un hombre acepta un yugo de Partido, admite la retractación política, el *Mea*

Culpa empieza a oler a sapo]”⁹⁸ (ibíd.:113). A propósito del comunismo soviético, dice que “ha desembocado —artísticamente, se entiende— en la peor música, la peor literatura, la peor pintura, la peor arquitectura, de la época” (ibíd.:164). También observa que “los comunistas de las nuevas hornadas negaron a Kafka, a Stravinski, a Schoenberg, a Berg, a Claudel [...]. A todo el que inventó algo en este siglo” (ibíd.). En 1941 escribe que los compositores europeos tuvieron que irse a los EEUU para que sus obras fueran publicadas, indicando que el mercado libre es algo positivo para el desarrollo cultural: “Sólo firmas americanas se han atrevido a grabar en disco obras de Scriabin (Prometeo), de Schönberg, [...] (¡Hay mercado, luego hay cultura!)” (OE:64).

Carpentier se mantuvo fiel al régimen hasta su muerte. En 1980 afirmó: “Debo decir que la Revolución Cubana jamás me ha defraudado, jamás me ha decepcionado. Cada día la encuentro más sólida, más hermosa, más firme en sus realizaciones” (E:479). No obstante, no era obvio el porqué había vuelto a Cuba en 1959 y su regreso se ha interpretado de formas diversas. En una entrevista hecha en 1962, Carpentier explica que volvió “porque había triunfado la Revolución en Cuba: fui a ponerme a las órdenes del Gobierno Revolucionario” (E:63). En una encuesta de 1969, Carpentier indica que siempre había deseado ver una revolución comunista en Cuba: “hoy sé que los anhelos, las indignaciones, las rebeldías, que venían bullendo en mí desde los días de mi fraterna amistad con Rubén Martínez Villena [...] no habían madurado en vano” (ibíd.:160). En 1976 asegura que se incorporó inmediatamente a la Revolución después del triunfo. Añade que este paso correspondía a “una larga tradición personal” y que en la adolescencia contaba “entre mis maestros, con hombres que fueron revolucionarios ejemplares, como Rubén Martínez Villena o Julio Antonio Mella” (ibíd.:327).

Sin embargo, el propio Carpentier sabía que algunos consideraban su retorno a Cuba como un paso incoherente con su vida anterior. En una conferencia en Venezuela realizada en 1975 dice: “Algunos se sorprendieron, lo sé, de que en los comienzos del año 1959, [...] haya roto bruscamente con una trayectoria venezolana de catorce años, para regresar repentinamente a mi país...” (OCXIII:137-138). Hay testimonios que dan fe de esta sorpresa o desconfianza. Cancio Isla señala que, cuando entrevistó al periodista cubano Enrique de la Osa en 1981, éste le recordó un discurso que dio Carpentier al volver a Cuba, en el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba: “me

⁹⁸ Los corchetes son del original, y significan que se trata de un fragmento tachado en el documento original.

confesó [de la Osa] que poco tiempo después, [...], no pudo contenerse de llamar a su amigo José Zacarías Tallet [...], para comentarle en broma: «Pepe, no te pierdas esto: Carpentier se nos ha vuelto marxista» (2011:273). Otro testimonio se da por el crítico cubano exilado Sánchez-Boudy. En su estudio sobre Carpentier de 1969, señala que ha leído la primera parte de la trilogía sobre la Revolución Cubana que Carpentier estaba escribiendo. A propósito de esta temprana versión del proyecto literario que se publicaría casi diez años más tarde como *La consagración de la primavera*, señala que la trama transcurre “en la casa confiscada de la gran dama cubana Marquesa de Revilla de Camargo, cuya mano besaba Carpentier en la Cuba de ayer, [...] en los días que asistía al Lyceum para dar lecciones de burguesía, a la burguesía acaudalada de Cuba” (1969:18). En su artículo “El Alejo Carpentier que conocí”, Heberto Padilla dice que cuando conoció a Carpentier en La Habana en 1959, éste venía “precedido de la peor reputación política”, y añade: “Los exiliados cubanos destacaban su indiferencia ante la causa revolucionaria, y los venezolanos radicales le reprochaban su colaboración profesional con el dictador Pérez Jiménez”. Padilla explica también que Carpentier y Lilia se instalaron en un “lujoso apartamento junta a la bahía, en la zona de la Puntilla” desde el cual inició una “diestra ofensiva para lograr el reconocimiento oficial”. Aparentemente, los que criticaban abiertamente a Carpentier por su indiferencia política en Venezuela “apenas tuvieron oportunidad de impugnarlo, pues fueron destruidos políticamente, debido a sus posiciones. Alejo no tenía otra que no fuera apoyar al gobierno, cuya radicalización no parecía perturbarlo” (Padilla 1985).

No obstante, si hubo voces que desconfiaban o se burlaban del repente fervor ideológico de Carpentier en 1959, también las hubo que lo defendieron. En una entrevista realizada por Márquez Rodríguez en mayo de 1975, éste señala a Carpentier que su decisión de adherirse a la Revolución Cubana ha sido para muchos “un hecho un tanto sorprendente”, pero de inmediato añade que en realidad el retorno no debe de sorprender a nadie “puesto que en su obra y en su vida hay una serie de antecedentes ideológicos que explican perfectamente la coherencia de ese momento de su vida” (E:326).⁹⁹ Carpentier claramente apreciaba este apoyo porque en una entrevista en octubre del mismo año dice:

⁹⁹ En su libro de 2008, Márquez Rodríguez mantiene esta posición, afirmando que “el paso dado por Carpentier en 1959 no fue un hecho aislado, sino la consecuencia necesaria, perfectamente coherente, de un encadenamiento de factores muy bien determinables” (2008:514).

[...] Alexis Márquez Rodríguez señaló, para satisfacción mía, se lo confieso, que en mis escritos, —desde los de mi primera juventud— se observa una cierta unidad de propósitos, de anhelos. Valga decir que poco me aparté de una trayectoria ideológica y política que ya se había afirmado en mí, allá por el año 1925 cuando escribí un artículo sobre la admirable novela soviética *El Tren Blindado 14-69* de Vsevolod Ivanov [...] (E:280).

Sin embargo, Padilla sostiene que no fue una convicción ideológica la que provocó el retorno de Carpentier sino una oportunidad de negocio: “Alejo no llegó a Cuba para obtener reconocimiento político. Lo hacía como editor de libros, acompañado de Manuel Scorza, administrador de un capital peruano que no revelaba su nombre, para hacer en Cuba un festival de libros” (1985). González Echevarría también sugiere que el retorno de Carpentier en 1959 era un viaje de negocios, y que volvió a “una Cuba que era entonces todavía capitalista” (2008:27). En otro lugar, el crítico explica que en 1958, el escritor y editor Manuel Scorza había organizado una serie de festivales del libro en Perú, en los cuales se vendían libros a bajo precio para aumentar las ventas. Por ejemplo, se habían vendido en una semana 25.000 copias de *El reino de este mundo*. Con la ayuda de Carpentier y su amigo Juan Liscano, el éxito comercial se repitió en Caracas, y se vendieron 300.000 libros en una semana. Reinstalado en La Habana en 1959, Carpentier organizó dos Festivales para el pequeño grupo de amigos que se había convertido en la Organización Continental de los Festivales del Libro. El grupo se desintegró “como resultado de los cambios económicos y políticos que empezaron a tener lugar en Cuba de 1960 a 1961 (ibíd. 2004:277-278). González Echevarría menciona que “el propio Che Guevara canceló los festivales proclamando que los tiempos no eran para negocios” (ibíd. 2008:27).

Una entrevista hecha en La Habana el 28 de junio de 1959, confirma que el motivo principal de la vuelta de Carpentier fue profesional y comercial. Cuando le preguntan qué labores le han traído a Cuba, Carpentier contesta sin hesitación que está allí como director del Primer Festival del Libro Cubano (E:56). No hay mención de motivos ideológicos, sino que habla de los beneficios económicos para los escritores que significa la estrategia de Scorza, y dice que entre los libros que se venderán está *El reino de este mundo*. Explica luego:

Scorza en los diez festivales que ha ofrecido en Perú, Colombia, Ecuador y Venezuela ha llegado a editar ¡cuatro millones de ejemplares! Y los autores serán los primeros beneficiados: Rómulo Gallegos recibirá veinticinco mil dólares por

sus derechos correspondientes a ediciones hechas por esta organización. En La Habana vamos a instalar ocho *stands* en los lugares más céntricos, y después saldremos a las provincias (E:57).

En una carta a González Echevarría después de la publicación de *The Pilgrim at Home* en 1977, donde se mencionan los festivales del libro como una razón de la vuelta de Carpentier, el novelista se defiende contra esta idea. Dice que el crítico atribuye demasiado importancia a los Festivales del Libro, que describe como una “mera empresa que no podía durar mas de unos ocho meses” y como “un negocio pequeño y efímero” (González Echevarría 2008:139). Aunque no coincidiera con la imagen de sí mismo que Carpentier deseaba diseminar después de haberse identificado con la Revolución Cubana, el negocio que representan los festivales del libro cuadra plenamente con la vida que, según González Echevarría, había llevado Carpentier en Venezuela, trabajando por la compañía *Publicidad Ars*:

En Caracas vivió Carpentier la vida desahogada del ejecutivo que llegó a ser, con casa propia donde se hacían reuniones [...]. Era un businessman, pero al estilo europeo. En Caracas se codeaba con hombres de negocios norteamericanos, como Albert Bildner, empleado de una compañía americana (Venezuela Basic Economy Comporation, de los Rockefeller), que fundaba los primeros supermercados en Venezuela y empleaba a Publicidad Ars para hacer sus anuncios (González Echevarría 2008a:75).

El propio Carpentier escribe en su diario que no le falta “una cierta habilidad para ganar[se] la vida” (D:169) y en una entrevista realizada en 1980, poco antes de fallecer, el novelista admite que “fui muy bueno como hombre de negocios” (E:481). Sin embargo, aunque tenía talento para los negocios y la publicidad, Carpentier despreciaba hasta cierto punto el ambiente en el que trabajaba en Caracas. En el diario Carpentier habla de su “mediocre, odioso, vano oficio de la publicidad” (D:37) y después de asistir a no menos de tres “cocktail-parties” para industriales y comerciantes, escribe tener la sensación “de haber vivido durante tres horas en el infierno”. Luego añade: “Salí del Country Club, a las 8 y media, con una suerte de náusea moral indescriptible. Un poco más y hubiera gritado de aburrimiento, de indignación, de fatiga” (ibíd.:165).

Como se ha visto, Padilla señala que Carpentier volvió a Cuba “precedido de la peor reputación política” y que “los venezolanos radicales le reprochaban su colaboración profesional con el dictador Pérez Jiménez”. Cabrera Infante observa lo mismo: “Para su culpa cubana hasta llegó a organizar un festival de

música internacional patrocinado por Pérez Jiménez, el émulo venezolano de Batista” (1992:73). González Echevarría escribe que Carpentier tampoco “estuvo involucrado en el Pacto de Caracas, cuando diversos grupos de cubanos que luchaban contra Batista se reunieron en la capital venezolana para coordinar sus actividades” (2008a:80). Si la reputación política de Carpentier sufría por la falta de fervor revolucionario durante su estancia en Venezuela, sin duda también hubo personas que se acordaban de la actividad de Carpentier anterior a la partida a Caracas en 1945. González Echevarría cuenta que un día encontró, en la biblioteca de la Universidad de Florida, la publicación en el *Haiti Journal* de una conferencia dada por Carpentier en 1943. Lo que le sorprendió al crítico fue que se identificaba a Carpentier “como representante del gobierno de La Habana: el presidente cubano en ese momento era Fulgencio Batista” (2008a:28).¹⁰⁰ Sin embargo, este viaje no era el único enlace entre Carpentier y Batista. En los años 40, Carpentier tuvo el puesto de codirector y principal creador de teatro radiofónico en la emisora pública CMZ. Cancio Isla (2010:180) explica que CMZ se fundó para ser “un vehículo de cultura para las amplias masas, pero con particular atención a los alumnos y maestros de las escuelas rurales cívico-militares”. Agrega que era “una iniciativa de corte populista que impulsó Fulgencio Batista desde 1936 para afianzar sus alianzas políticas”. El crítico subraya también que es “curioso que en una entrevista de 1974 íntegramente dedicada a su participación en la radio cubana, Carpentier ni siquiera menciona la existencia de CMZ” (ibíd.). Unas líneas en una carta del escritor cubano exiliado Gastón Baquero a Lydia Cabrera, fechada en 1978, podría darnos una pista acerca de la incomodidad de Carpentier con respecto a la emisora CMZ. Después de haber criticado severamente *La consagración de la primavera* que acababa de publicarse, Baquero escribe que, en su novela, Carpentier maltrata “a Batista, a quien tanto le debió siempre (recuerda que él era el favorito cuando lo de la estación CMZ)”.¹⁰¹ En otras palabras, según indica Baquero, Carpentier había sido un favorito de Batista, lo cual, si es cierto, debió ser un punto incómodo en la Cuba postrevolucionaria.

Aún más temprano en la carrera de Carpentier hay otro hecho que sin duda quería ocultar a toda costa: a saber, que había sido miembro del A.B.C., un partido que, según explica Cancio Isla, tenía un “programa revolucionario

¹⁰⁰ En la introducción al Diario de Carpentier (2013:7), el integrante de la Fundación Alejo Carpentier, Armando Raggi, corrobora que Carpentier hizo su viaje a Haití en 1943 “como Delegado Cultural de Cuba”.

¹⁰¹ Sacado de: <http://www.penultimosdias.com/2014/01/06/gaston-baquero-sobre-la-consagracion-de-la-primavera-de-alejo-carpentier/> (2014-02-27)

nacionalista” y fue liderado por “una élite conservadora y decididamente anticomunista” (2010:161). Por su ferviente oposición al gobierno de Machado el partido se convirtió, casi desde el inicio en 1931, en una organización clandestina, para luego hacerse famosa por sus actos de terrorismo, como el asesinato del senador Clemente Vázquez Bello (ibíd.:160). La historiadora francesa Jeaninne Verdès-Leroux escribe sobre cómo era visto el partido en Cuba: “Pour les communistes de l’époque [...] c’était un mouvement fasciste; beaucoup de contemporains remarquaient que ce mouvement révolutionnaire, terroriste, était composé de jeunes gens, charmants et cultivés” (1989:60). En un estudio sobre Carpentier, el crítico cubano Armando Cristóbal Pérez señala que el A.B.C. era formado por la “pequeña burguesía reaccionaria” (2003:105). Lo hace posiblemente sin saber que Carpentier había sido miembro del partido ya que nunca menciona este hecho en las entrevistas o en los artículos y ensayos que se han reeditado. Fue con la publicación de las *Cartas a Toutouche* en 2011, cuando el público pudo leer por vez primera cómo Carpentier, en una carta a su madre de 1933, desvela con mayúscula su gran secreto: “YO ERA, DESDE HACE DOS AÑOS, EL JEFE DE PROPAGANDA DEL A.B.C. EN PARÍS. En Cuba casi nadie lo sabía, desde luego” (CT:371). No obstante, según parece, hubiera sido posible sospecharlo antes porque, como explica Cancio Isla (2010:161), Carpentier publicó dos artículos en los que honraba a los colaboradores de la lucha contra Machado en París, dejando entender que él había tenido un papel en el partido.¹⁰²

Como vimos, al justificar su adhesión a la Revolución Cubana, Carpentier dice que en su adolescencia tuvo por maestros a Mella y Villena, dos revolucionarios del Partido Comunista de Cuba reverenciados como mártires. En otra ocasión explica acerca de ellos: “Con tales maestros anduve, y junto a ellos aprendí a pensar” (OCXIII:137). Si hubo algo de verdad en lo que decía, a saber que Villena, como Carpentier, había formado parte del grupo minorista, queda claro que el novelista había pertenecido al partido político opuesto.

Después de la caída de Machado en 1933, Carpentier escribe a Lina que considera volver a Cuba y que es importante “que se sepa que *he trabajado* contra Machado durante años” (CT:380). Sin embargo, dice también que si

¹⁰² Los artículos son: “Homenaje a nuestros amigos en París”, *Carteles*, 24 de diciembre, 1933 y “La Revolución en Cuba y el público europeo”, *Carteles*, 18 de febrero, 1934. No hemos podido dar con estos artículos. Observamos también que, en una carta a González Echevarría escrita en 1972, Carpentier afirma haber “dirigido en París del año 28 al año 33 un grupo de acción anti-machadista” pero sin indicar el A.B.C. (González Echevarría 2008:48).

vuelve, quiere viajar a Cuba por una ruta más larga para vender su novela *¡Écuel-Yamba-Ó!*. Explica que quiere viajar “por la Transatlántica Francesa, que me dejaría en Santiago, después de un viaje de 30 días por todas las Antillas, Santo Domingo, Puerto Rico, Haití, etcétera, etcétera”. La razón, explica luego, es que de este modo “podría organizar alguna publicidad para mi libro” (CT:380). Carpentier también planea un intento de estafa:

Tú me preguntarás que por qué insisto con la *Transatlántica*, ya que Conchita Freyre tiene entre las manos el dinero de mi viaje. Es que yo quería hacer una combinación: conseguir el pasaje gratis en la *Transatlántica*, decir «que he tenido que pagarlo» y guardar los 3000 francos que me dan [...] (CT:390).

Explica a Lina que ahora ella puede hablar abiertamente de que su hijo es miembro del A.B.C. y agrega: “Muchas gentes deben estarse jactando ahora de haberlo sido, sin haberlo sido nunca. Al principio pensarán tal vez que soy uno de tantos revolucionarios *«después de la victoria»*. Pero mis artículos *«les darán una trompada en plena cara»*” (CT:376). En otra carta, refiriéndose a su artículo “Homenaje a nuestros amigos en París”, observamos la cautela de Carpentier en su modo de “definirse” políticamente.

A pesar de todo lo que está pasando en Cuba ahora, *debes* publicar la crónica sobre mi actuación en el A.B.C. Sé ya que el partido está contra el gobierno y que hasta han amenazado prender a las personas que componen el «ala derecha». Pero mi artículo no es comprometedor. He tomado los nombres de Desnos y Ribemont para no ponerme demasiado adelante y hablar en pasado. El artículo es un pretexto para decir «lo que hice», pero no «lo que haré» (cosa que, te lo confieso, yo mismo no sé por el momento). Te ruego, publica el artículo *de todos modos*. No temas nada. En este momento es necesario definirse, y esa crónica, sin ser una definición, es una sin embargo. Al fin y al cabo, pase lo que pase, el A.B.C. tendrá siempre la victoria final (CT:386).

En otra carta escribe: “Moralmente no puedo mantenerme al margen. *¡Ya se me ha acusado de haber sido demasiado tibio, de estar demasiado tranquilo en medio de esta revolución!* Ahora que no sé por quién ni al lado de quién voy a combatir” (CT:388). Estas cartas muestran hasta qué punto Carpentier era consciente de la presión de “definirse” para no perder su credibilidad como intelectual, aunque tal definición no correspondiera a una convicción política. En 1933, sin embargo, consideró que el viaje era demasiado arriesgado y en vez de regresar, optó por aceptar un puesto en la radio francesa, explicando a su

madre que en su nuevo trabajo “podré ganar diez o quince mil francos de un golpe” (ibíd.:396).

Observamos cierta similitud entre, por un lado, el plan que tenía Carpentier de volver a Cuba después del triunfo de la lucha política contra Machado, y, por otro lado, su retorno en 1959, cuando también esperó hasta que estuviera segura la victoria de los revolucionarios. En ambas ocasiones, el novelista quiere combinar la autopromoción política con la promoción de su obra literaria. Esta similitud revela un conflicto esencial de Carpentier con respecto a la identidad, a saber que intenta combinar dos identidades incompatibles: la máscara del revolucionario comprometido con una causa que asume públicamente, y la cara del hombre de negocios cauto y oportunista que se esconde detrás de esta máscara. La naturaleza y la gravedad de este conflicto se indican por una declaración hecha en una entrevista de 1975. Afirma que un escritor tiene que comprometerse entre los veinte y los treinta años de edad: “En el treinta los juegos están hechos: eres o no eres, estás con nosotros o no estás con nosotros. Ahora, si te quieres ir a París para siempre, vete, pero no eres de los nuestros” (E:292). Irónicamente, esto lo dice un Carpentier que, no sólo se había ido a vivir en París a los treinta años, donde temía comprometerse políticamente, sino que efectivamente todavía vivía allí en 1975.

2.3. ¿Para qué valgo?

Según cuenta Carpentier, Georges trataba a su hijo de “imbécil” y de “*sietemesino*” en todas las oportunidades posibles y el novelista tergiversaba elementos esenciales de su biografía, como si se avergonzara de ellos. Al mismo tiempo, Carpentier se convirtió en una figura monumental de la literatura latinoamericana. El tema del propio valor, pues, es un aspecto esencial de la personalidad de Carpentier, y en este capítulo se examina el conflicto entre la ambición y el sentimiento de inferioridad.

2.3.1. El complejo de inferioridad

Durante su infancia o temprana adolescencia, Carpentier empezó a sufrir ataques de asma. En “Recuento de moradas”, el novelista describe su primera experiencia de esta enfermedad:

Una noche, me vierten piedras sobre el pecho, hay raíces que se cierran sobre mi garganta, clamo, pido aire, trato de respirar, me ahogo, en lugar de voz lo que sale de mi es un silbido espasmódico, y acabo, amoratado, tambaleante, [...] por despertar a mi madre (sic). No puedo acostarme; no puedo respirar [...]. Los hombros, atraídos hacia el cuello por todos sus músculos, se cierran sobre mis oídos. No tolero el contacto con las sábanas, no sé cómo colocarme; necesito aire, aire que no llega a mis pulmones, que se queda en mi alrededor sin penetrarme... Al fin viene un médico vecino [...]: "asma" –dice, pronunciando una palabra que oigo por vez primera (RDM:5).

En el mismo pasaje explica que, debido al asma, la lectura se convirtió en la actividad dominante de su existencia. También señala que la enfermedad le impidió ir al colegio durante semanas enteras. Si el asma hizo que Carpentier se convirtiera en un adolescente muy bien leído, también queda claro que la soledad y el sufrimiento padecido durante estos años lo marcaron para siempre: "descubrí que no podía correr, que no podía jugar, que no podía practicar los deportes: por lo mismo me fui quedando solo, sin camaradas, sin amigos, presa de la tristeza enorme" (RDM:5.). Según indica Carpentier, Georges veía la enfermedad del hijo como una debilidad que podía remediarse fácilmente y declaró: "Lee demasiado. Necesita vivir junto a los animales. Tener un caballo. Hacerse hombre". Sin embargo, instalados en el campo, la enfermedad se empeoró debido a "pólenes, polvillos impalpables, plumones de aves, emanaciones animales". Los ataques asmáticos tuvieron al hijo "a borde de la asfixia, después de siete, de ocho días, sin comer y sin dormir" (ibíd.). Carpentier señala que el asma significó para él una verdadera angustia existencial: "La enfermedad, acompañada de inseguridad en mí mismo –no podía contar con mi propio cuerpo ni asegurar que estaría en condiciones de salir, de ir a un cine, al día siguiente– me volví esquivo, huraño, solitario, víctima, [...] de crisis de desesperación" (ibíd.). Cuenta que los días sin crisis exploraba el campo a caballo e "invadido por congojas inexplicables", se echaba a llorar en medio de los campos por sentirse "el ser más desventurado, más desheredado, del universo". Confiesa que no tenía amigos y nadie "con quien hablar de nada interesante" (ibíd.:9).

En 1924, menos de dos años después de la partida del padre, y antes de cumplir veinte años, la situación de Carpentier había cambiado radicalmente. Ya era un periodista exitoso, publicando sus artículos en los periódicos *Social* y *El País*. Además, era jefe de redacción de *Carteles*, y responsable de la sección "Espectáculos y Conciertos" en *El Heraldo* (Cancio Isla 2010:50). En 1926,

viajó a México como parte de un grupo de periodistas oficialmente invitados. Sus colegas le organizaron un banquete de homenaje por ser el jefe de redacción más joven del continente. Este viaje debió de ser importante para el joven periodista, y no solamente a causa del banquete. En “Recuento de moradas” narra que conoció durante este viaje a Diego Rivera y participó en una fiesta en su casa. Posiblemente, el encuentro con la mujer de Rivera, Guadalupe “Lupe” Marín, fue aún más importante para la autoestima del joven Carpentier. Según escribe años más tarde a su madre, la esposa del famoso pintor le demostró “una violenta inclinación”. Luego añade “¿Si una mujer así sentía atracción por el niño grande que yo era, no era una prueba de que había *algo* en mí que no sospechaba?” (CT:296).

En esta carta, que es la misma en que Carpentier recuerda cómo el asma le obligó a “renunciar a mostrar[se] tal y como era” y cómo Georges le “hizo sufrir con todo”, dice también que una gran timidez le hacía temblar de miedo antes de entrar en una oficina: “me acercaba a la gente con el sombrero en la mano, como quien pide perdón de antemano. No me imaginaba que una mujer pudiese tomarme en serio” (ibíd.). Incluso cuando su éxito en el mundo periodístico cubano era obvio, dice haberse visto durante años como “un tipo inferior, *feo y contrahecho*”, y concluye haber sufrido hasta unos cuatro años antes de “lo que Freud llama «el complejo de inferioridad», casi una enfermedad moral” (ibíd.). Es sin duda como un modo de sobreponerse a este complejo de inferioridad que debemos entender la gran ambición de Carpentier.

2.3.2. Entrar en la vida con el triunfo en los ojos

En 1928, se podía leer en la revista cubana *Social* que desde “los primeros días de su llegada, puede afirmarse que nuestro Carpentier conquistó París” (CT:474). Aparentemente fue escrito a instigación de Lina porque en una carta, Carpentier se enfurece con su madre por haber permitido tal afirmación sin su permiso. Mezclando el francés y el español, y tratándola de “vous”, escribe: “*Todavía no he hecho nada y usted ya habla de «conquista de París». He caído en un ridículo total*” (ibíd.:41). Además señala que “*Todos mis enemigos y los envidiosos se sonreirán con ese artículo para hacerme daño y burlarse de mí*”. También le resulta insoportable la idea de que la gente vea en él un arribista: “*Charles Lescá recibirá Social. Me da tanta vergüenza el arribismo que esas notas podrán hacerle ver en mí que ya no me atrevo a verlo*” (ibíd.). Aunque tal vez le diera vergüenza cuando sospechaba que alguien lo pudiera ver como un arribista, el arribismo de Carpentier queda evidente al leer las cartas a la madre.

Ya se ha visto que habla de su “deseo de *llegar*, tener un nombre universal”, y si bien le irritó que su madre hablara de su “conquista de París”, cuando apenas había llegado, otra carta muestra que la expresión en sí no le molestaba. En 1928 anuncia a Lina que pronto “tendrá lugar el primer ensayo de mi obra”. No hay indicaciones de qué texto se trata, pero Carpentier declara que “*¡Es magnífico! ¡Tú hablabas de conquista! Es eso lo que va a dejar pasmado a todo el mundo* (ibíd.:76). Otra carta, también del 1928, muestra la satisfacción que le da el contacto con los grandes nombres del mundo literario de París: “¿Quién me iba a decir, hace un año, que ese Cocteau que yo admiraba de lejos, como una especie de divinidad remota, ilustraría un artículo mío con un dibujo?” (ibíd.:58). Sin embargo, Carpentier era consciente de que, por exitosa que fuera su carrera, su ambición siempre le empujaba hacia el éxito siguiente. En una carta a Lina, reflexiona sobre el carácter de su ambición:

En el fondo, el secreto de mis éxitos es que siempre miro *con tres años de antelación*. Cuando comencé a escribir en Loma de Tierra, soñé muchas veces — nunca te lo conté— en escribir en todos los números de *Social* o en dirigir una publicación a gran tirada como *Carteles*. Cuando llegué a esto, ya lo inmediato no me interesaba: quería llevar en París la vida que llevo actualmente. Y ahora que estoy empezando a conocer triunfos positivos, mis ambiciones no tienen límite [...] (CT:240).

En las cartas se ve también una actitud calculadora y cínica por parte de Carpentier, y es muy franco cuando explica a Lina su pragmatismo en cuanto a la amistad a propósito del escritor francés Paul Morand, a quien había elogiado anteriormente pero que ya no le sirve como amigo:

¡He inflado a Morand como a tantos otros cuya *inflazón* me conviene! Llega el momento en que Morand publica un libro donde hay algunos párrafos molestos para Cuba: dejo caer a Morand, después de haber utilizado todo lo que en él podría serme valioso. Hay en ello un juego como cualquier otro: se pone dinero sobre un caballo; a veces el caballo pierde (CT:150).

Una carta de 1930 muestra el carácter feroz de la ambición de Carpentier. Explica a Lina que no dejará que nada ni nadie impida su éxito. Cuenta cómo poco antes de irse a París, comenzó “a escribir artículos que indignaban a los artistas que no me gustaban”, y luego añade:

Un nuevo individuo surgía debajo de mí... Y Europa, con la curación casi total del asma, que trajo consigo, acabó de hacer de mí el hombre que no admite

barreras, que entra con pie firme en todas partes, que ha perdido miedo al público, que no teme las peores sorpresas de la vida, que no halla mujer bastante buena para él, que no halla lugar bastante alto para instalarse. Doctrina feroz; filosofía del individualismo; falta de interés por los fracasados y los débiles; dejar caer a todos los que no me interesan... Doctrina feroz, pero doctrina de fuertes... Hay que entrar en la vida con el triunfo en los ojos, la palabra rotunda en los labios, los músculos contraídos. Lanzarse en la acción como el jugador de *foot-ball* que rompe la cabeza al que se interponga a su paso (CT:297).

Esta no es la única vez que Carpentier se describe como imparable. A propósito de una omisión de su nombre en un artículo, aparentemente un gesto de enemistad por algún colega cubano, Carpentier constata: “*No se puede detener el paso de un ferrocarril colocando una rama de árbol en la vía... Los dos o tres envidiosillos que pueden pretender molestarme, nada podrán contra la formidable popularidad que me dan Carteles y Social...*” (CT:113). En sus declaraciones ambiciosas, también se nota cierto desprecio por los que considera como débiles o fracasados. En una carta escribe a propósito de un cierto Eduardo Avilés Ramírez, escritor de origen nicaragüense, a quien había conocido en el mundo periodístico en Cuba, y con quien ya no quiere tener nada que ver: “Yo no cambio mi destino, ascendente, lleno de porvenir, lleno de satisfacciones, por la vida sórdida de *fracasado* que lleva Avilés —empeñado en traer a Europa sus tropismos sexuales de América y sus borracheras de indio” (ibíd.:306).

La división del mundo en “fuertes” y “débiles” vuelve a aparecer en los artículos y cartas de Carpentier. En un artículo de 1929,¹⁰³ señala que “París está lleno de añagazas para el débil de carácter” y que a “partir de veinte años, el individuo incapaz de resistir ante ciertos peligros no merece ser tomado en consideración” (OCVIII:243). En una carta a la madre insiste en la necesidad de perseverar aunque la vida que lleva a París es dura: “Los débiles se quedan a la orilla del camino, pero los fuertes triunfan [...]. Los que resistan serán los vencedores. Hasta ahora sólo he logrado ganarme la vida en París, lo cual es ya una prueba titánica para un extranjero” (CT:354). El Carpentier maduro mantuvo la misma actitud. En el diario de los años 50, Carpentier evoca a unos intelectuales cubanos que le impresionaron en su juventud y recuerda cómo “se me fueron abajo en un tiempo muy corto...” (D:81). En otro lugar, dice a propósito de dos compositores cubanos: “¡Qué pequeños, qué poca cosa, me parecieron mis dos compatriotas [...]. Y pensar que, hace diez años, [...] la

¹⁰³ “El encanto cosmopolita del Barrio Latino”, *Carteles*, 30 de junio de 1929.

opinión de esa gente me importaba...” (ibíd.:150). Más adelante en el diario, vuelve a evocar el mundo intelectual cubano que ahora no le interesa: “Se refocilan en su contexto local de no hacer nada, en sus éxitos debidos a un artículo de periódico, en un mundo que dejé atrás de modo tremendo” (ibíd.:158). La noción de que sólo los intelectuales fuertes son capaces de alzarse a un nivel internacional aparece también en el ensayo “Problemática de la actual novela hispanoamericana”, publicado en 1964: “Quienes sean lo bastante fuertes para tocar a las puertas de la gran cultura universal serán capaces de abrir sus batientes y de entrar en la gran casa” (OCXIII:34).

Harsz señala que para Carpentier era una noticia particularmente grata que sus novelas se estudiaran en el Instituto de Estudios Hispánicos de París. El novelista le explicó: “Para un latinoamericano esto es una especie de consagración definitiva” (Harsz 1973:60). Cuando se le pregunta qué honor le ha causado mayor satisfacción, Carpentier responde que fue el Premio del mejor libro extranjero del año de 1956, por *Los pasos perdidos*, y señala que era uno entre siete escritores de una lista de laureados, cuyos nombres le hacían sentir “realmente, como suele decirse, «en buena compañía»: Nikos Katzantzakis, [...] Miguel Ángel Asturias, Par Lagerqvist... (sic) ¿Podía pedirse algo más?” (E:55). En una carta a González Echevarría, Carpentier vuelve a evocar la buena compañía a la que venció al ganar este premio: “En 1956, al llevarme (por cierto = contra Heinrich Böll) el «Premio del Mejor Libro Extranjero del año», con «Los pasos perdidos», fui allá a recibirlo” (ibíd. 135).

Si, en 1956, después de ganar el Premio del mejor libro extranjero, Carpentier tenía pocos rivales latinoamericanos en lo que se refiere a prestigio internacional, esto cambió radicalmente en los años 60 y 70 cuando surgió el fenómeno del Boom latinoamericano. Es significativo que las declaraciones de Carpentier sobre el Boom sean negativas, sugiriendo cierto resentimiento. En una entrevista dice: “Hoy, demasiados escritores del boom latinoamericano están trabajando para el boom, y eso explica por qué en la producción de algunos de ellos se observan un descenso vertical de calidad (sic)” (E:217). En otro lugar afirma: “ese que se llama *boom* —y debo decir, estoy muy contento de ello, que casi todos los que han hablado del *boom* me han dejado fuera de ese brote, [...]— no es el primer *boom*” (ibíd.:216). El rencor de Carpentier es más evidente cuando reduce el Boom a “un pequeño cenáculo”, añadiendo: “Además, ya nadie piensa en el *boom*, ni habla del *boom* y hasta los que fueron incluidos en el *boom*, ahora tienen la actitud de: ¡Cuidado, no me metan en eso!” (ibíd.:391). Acerca de la relación tensa entre Carpentier y los escritores del Boom, González Echevarría escribe: “probablemente sintió que sus discípulos le

habían «robado el show», que se le habían adelantado” (2008a:101). Como lo explica Cancio Isla, la tensión también tenía elementos políticos: “Es conocido [...] su silencio ante la carta que le enviara Julio Cortázar por el polémico arresto y procesamiento por «actividades subversivas» del poeta Heberto Padilla, en 1971” (2010:260).

Otro factor que posiblemente contribuyó a la actitud negativa de Carpentier hacia el Boom se relaciona con el premio Nobel. González Echevarría (2004:275) ha sugerido que Carpentier sintiera una gran decepción por el hecho de que nunca recibiera este premio. Explica que, ya en 1957, el crítico Charles Poore del *New York Times* había afirmado, en su reseña de la traducción al inglés de *Los pasos perdidos*, que el autor merecía que se le diera el premio Nobel.¹⁰⁴ Ya en 1931, muy contento con su éxito intelectual en París, Carpentier escribe a su madre: “Si esto sigue cinco años más, seré candidato al Premio Nóbel (sic)” (CT:275). Esto se dice sin duda en broma, pero no obstante muestra que para el joven Carpentier, el Premio Nobel representaba la aspiración literaria más alta. Cabrera Infante menciona que “Carpentier sufría de dos obsesiones personales, [...], que lo habrían de acompañar toda la vida: el arte de la novela y el Premio Nobel de Literatura” (1992:74). Más adelante en su libro, vuelve a abordar el tema:

Volví a ver a Carpentier en Bruselas por donde pasó rumbo a París después de dar unas charlas en francés en Estocolmo en 1963. Eufórico por la acogida que tuvo en Suecia, Carpentier me confesó que le habían asegurado allá que el próximo premio Nobel era suyo. Cuando visité a Roger Caillois en su oficina de la Unesco, le conté que Carpentier creía el premio suyo seguro ese año, o el siguiente. Con calma insistencia Caillois me dijo: «No se lo darán nunca. Nunca. Lo peor que hizo Alejo fue ir a Suecia. En Estocolmo consideran estas visitas de candidatos una politiquería intolerable.» Ocurrió así, como sabemos (Cabrera Infante 1992:379).

La alusión a Heinrich Böll, al haber ganado el Premio del mejor libro extranjero, Carpentier la escribe en 1977, cinco años después de que Böll obtuviera el premio Nobel. También menciona que estaba nominado el escritor sueco Pär Lagerkvist, que había recibido el Premio Nobel en 1951. En 1967, Miguel Ángel Asturias, a quien el joven Carpentier había conocido en París, obtuvo el premio, y en 1971 el ganador fue Pablo Neruda, otro conocido de

¹⁰⁴ “Book of the Times”, en: *The New York Times*, 20 de junio de 1957, pp 12-13.

Carpentier desde los años en París.¹⁰⁵ Con el tiempo, el verse ganado por Neruda fue sin duda un golpe duro para Carpentier ya que fue el poeta chileno quien le iba a lanzar la injuria pública más grave de su carrera. En su autobiografía *Confieso que he vivido* (1974), Neruda dice a propósito de su llegada a París en los años 30: “Allí vivía el escritor francés Alejo Carpentier, uno de los hombres más neutrales que he conocido. No se atrevía a opinar de nada, ni siquiera sobre los nazis que ya se le echaban encima a París como lobos hambrientos” (1974:175-176). Esta acusación de cobardía fue dirigida directamente a un aspecto fundamental de la identidad de Carpentier, a saber su auto-imagen heroica.

2.3.3. La auto-imagen heroica

La acusación de ser un hombre neutral que no se atrevía a opinar sobre nada venía de alguien que conocía a Carpentier desde hacía mucho tiempo. En 1937, Neruda y Carpentier habían ido a España para participar en el Congreso de Escritores en Madrid. Carpentier viajó como parte de la delegación cubana y en “Confesiones sencillas”, señala que esta delegación estaba integrada por “Marinello, Nicolás Guillén, Pita Rodríguez, Leonardo Sánchez Fernando y yo. Yo viajo desde París con César Vallejo, Malraux, Marinello y Pita” (Leante 1970:24). En la serie de artículos “España bajo las bombas” de 1937, Carpentier describe cómo él y Neruda, juntos con Octavio Paz, César Vallejo y Pita Rodríguez, andando por las calles de Madrid, no se dejaban intimidar por las balas de los nacionales:

Al llegar a cierta encrucijada, se detiene nuestro guía, un miliciano amigo: —Debo advertirles que si quieren salir al Paseo de Rosales será por su cuenta y riesgo. Estaremos, en pleno, a la vista de las avanzadas enemigas. Tengo, pues, que declinar toda responsabilidad... —¿Es interesante? —¡Hombre!..., ¡interesante sí es, claro está! Pita, Neruda, Vallejo, Octavio Paz y yo nos concertamos con una mirada. —¡Vamos! —¡Adelante, pues! (OCVIII:134).

En el mismo texto, Carpentier describe cómo conoció al escritor alemán Ludwig Renn: “Ludwig Renn —le dije-, no sabe usted cuánto lo admiro. Lo

¹⁰⁵ En efecto, en “Confesiones sencillas” (Leante 1970:23-24), Carpentier indica que realmente fue él quien descubrió a Neruda en 1931, cuando el poeta le envió *Residencia en la tierra* para que se publicaran sus poemas en el primer número de la revista *Imán*. Como no era posible, Carpentier mandó el libro a la editorial *Cruz y Raya*, donde fue publicado en 1934.

admiro porque es usted uno de los pocos escritores de nuestros tiempos que hayan sabido realizar paralelamente su vida y su obra, haciendo de la vida obra, y de la obra vida” (ibíd.:129). Carpentier también se fija en el aspecto físico de Renn: “andaba con el torso desnudo, musculoso y quemado por el sol. Una extraordinaria juventud brillaba en sus ojos azules” (ibíd.). Ambas imágenes, el escritor alemán con sus músculos y ojos brillantes, y los jóvenes escritores latinoamericanos desafiando las balas enemigas, parecen encarnar un ideal heroico con el cual Carpentier quería ser asociado.

Aunque Carpentier ocasionalmente se refiera a sí mismo, los artículos sobre su viaje a Madrid están escritos en la primera persona del plural, o sea desde la perspectiva de un *nosotros* no definido. El mismo rasgo estilístico aparece cuando, en “Recuento de moradas”, describe las actividades tempranas del Grupo Minorista que, según indica, eran revolucionarias. “Todos nos adherimos con entusiasmo al movimiento que no retrocedía ante la peligrosa perspectiva de una insurrección armada” (RDM:12). Habla de reuniones clandestinas, encuentros misteriosos y de prácticas de tiro: “Nadie sabía valerse de un arma de fuego. Por ello íbamos a los tiros al blanco de las ferias para hacer prácticas de romper botellas” (ibíd.). Carpentier nunca dice explícitamente que él hubiera llevado un arma pero lo sugiere de forma indirecta, explicando primero: “Algunos de mis nuevos amigos pasaban del descubrimiento de Picasso a la adquisición de una pistola” (ibíd.). Poco después señala que en Social, él había escrito “varios trabajos sobre Picasso” y un poco más adelante se repite: “Como antes dije, quienes habían empezado a entender la pintura de Picasso, [...], compraron pistolas en aquellos días” (ibíd.). Según señala, los jóvenes intelectuales no querían luchar sólo con pistolas:

Una noche recibimos una bomba oculta en la maleta de una máquina de escribir portátil, envuelta en hojas de lechuga, con la instrucción: *Vuelen los puentes*. En vista de que sólo había tres puentes estratégicos en La Habana [...] y la bomba era una sola, decidimos arrojlarla, a media noche, en la Cámara de Diputados. Pero ante la visión de un vasto edificio vacío donde dormitaban dos apacibles bedeles, pensamos que la explosión no tendría objeto (RDM:12).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Es difícil saber cómo interpretar este pasaje, pero constatamos que, más adelante en sus memorias, Carpentier presenta como un hecho ridículo que se los acusara “de estar complicados en hacer descarrilar un ferrocarril (sic), en acción terrorista enteramente imaginaria” y que se los metiera en la categoría de “*bolcheviques* echadores de bombas” (RDM:16).

El empleo de la primera persona del plural, tanto en las declaraciones sobre su viaje a Madrid, como en las sobre la actividad supuestamente revolucionaria del Grupo Minorista, puede verse como una estrategia de Carpentier para asociarse con personas o movimientos considerados como heroicos en aras de participar de la misma aura heroica. Ya vimos que, al explicar su trayectoria ideológica, Carpentier se refiere a Villena y Mella como sus maestros, sin indicar que había sido miembro del partido opuesto.

En sus memorias, Carpentier explica que fue Villena quien redactó el manifiesto del Grupo Minorista de 1927 (RDM:15). Por haber firmado este manifiesto, Carpentier, junto con otros minoristas, fue arrestado el 9 de julio y estuvo preso hasta el 19 de agosto, es decir por 42 días (Chaple 2008). En un artículo de 1930,¹⁰⁷ Carpentier escribe: “he residido durante más de un mes en Prado núm. 1” (OCVIII:260). Sin embargo, en otras declaraciones sobre su tiempo en la cárcel, Carpentier parece tener la intención de hacer más heroica su biografía. A Luis Harss, Carpentier dice que estaba preso por seis meses (Harss 1973:52), y a Elena Poniatowska declara: “en el año de 1927 estuve siete meses preso” (E:115). Márquez Rodríguez, quien probablemente está repitiendo un dato que Carpentier le hubiera dado personalmente, afirma que, en realidad, el novelista estuvo preso por nueve meses (2008:525).

Las exageraciones de Carpentier acerca de la duración de su estancia carcelaria se podrían interpretar como una estrategia cínica de ganar prestigio político, y aquí conviene citar una observación de Hart Phillips sobre la situación ideológica de Cuba en 1959: “If you haven’t been in jail in Cuba you are a nobody” (1959:100). Sin embargo, ciertos pasajes de las memorias y las cartas, en los que Carpentier otorga a sí mismo el papel de héroe de una forma más explícita, indican que las exageraciones sobre todo deberían entenderse como manifestaciones de una necesidad de compensar por el complejo de inferioridad. En “Recuento de moradas”, Carpentier da a entender que durante el tiempo en la cárcel, él salvó la vida a unos sesenta presos. Según cuenta, varios presos habían sido trasladados a una prisión militar, donde se decía que las condiciones de reclusión serían mejores, y durante un consejo en la galera donde se hallaba Carpentier, hubo varios presos que argumentaron a favor de un traslado para ellos también. Aparentemente, Carpentier sospechaba que era una trampa:

Me opuse a ello con una violencia tal que, enfrentándome con un preso peruano, le aseté varios golpes. Cargándome en peso, me arrojó contra uno de

¹⁰⁷ “El escándalo de Maldoror”, *Carteles*, 20 de abril 1930.

los pilares centrales de la galera. Me golpeé, resbalé, caí, pero seguí protestando mientras otros sujetaban a mi adversario. Al fin prevaleció mi criterio. Los presos, en grupo mayoritario —ya éramos cerca de sesenta— se negaron a ser trasladados. Y, poco después, nos enteramos que el escritor venezolano Laguado Jayme, preso con nosotros, trasladado voluntario por aceptar promesas de mejor prisión, había sido arrojado a los tiburones del puerto de La Habana, de noche (RDM:16).

Sin embargo, esta historia no se corresponde con lo que cuenta en “Confesiones sencillas”, donde la pelea con el peruano ocurre por razones distintas. Después de señalar que uno se vuelve nervioso en la cárcel, Carpentier recuerda a “un preso político peruano” y explica: “al referirme que su padre vivía de un oso amaestrado, le dije que la explotación del oso por el hombre era inmoral. Parece que aquello no le gustó y nos trabamos a golpes” (Leante 1970:18).¹⁰⁸ Hallamos otra anécdota reveladora en una carta a Lina de 1931. Carpentier cuenta cómo salvó a Elvira de Alvear, hija hermosa, joven y rica del antiguo presidente de Argentina, Marcelo Torcuato de Alvear, y conocida como una de las musas de Jorge Luis Borges. Este año, Elvira y Carpentier habían fundado juntos la revista *Imán*, de la cual sólo se produjo un solo número. En la carta a la madre, Carpentier dice que, mientras estaban ausentes los padres de la joven, “tres personas malvadas quisieron hacer un *chantaje* a Elvira”, y “comenzaron a amenazarla, a hacerla seguir por individuos *siniestros*” (CT:264). Luego presenta cómo salvó a su amiga de manera astuta:

Pero por suerte yo estaba presente y, como tengo en las grandes circunstancias una habilidad en la que empiezo a creer seriamente, *por mí* se logró deshacer toda la intriga, venciendo a los tipos que intervenían en el asunto. He obrado sin parecer que sabía nada, como un niño ingenuo y he ido desarmando y derribando a las personas, una por una, de una manera total. Y lo peor es que los enemigos eran gente de cierta posición en París —pero con mentalidad de sinvergüenzas— y los manejé con tal habilidad que se vieron absolutamente deshechos, sin saber siquiera que era yo el autor de la cosa. Pero durante ese periodo yo no abandonaba a Elvira durante un minuto (CT:264-265).

¹⁰⁸ En una entrevista de 1978, Carpentier repite esta versión: “Los meses de cárcel me resultaron muy provechosos, pues pude leer y escribir. Solamente tuve problemas con otro preso peruano, cuyo padre había sido domador de osos. Yo le dije que no aceptaba eso de la explotación del oso por el hombre...” (E:399).

Como en la anécdota de cómo salvó a los presos, luchando con el peruano, se detecta en esta historia un tono novelesco. Carpentier, como un héroe de Alejandro Dumas, supera a los malos sin que ni siquiera se den cuenta de lo que sucede, y es posible ver en los pasajes citados una influencia de las novelas de aventuras que admiraba Carpentier.¹⁰⁹ En cualquier caso, igual que los ejemplos de la ambición feroz, esta manera de convertirse en un héroe novelesco en las anécdotas autobiográficas indica una necesidad de compensar por un complejo de inferioridad que se manifiesta en una ansiedad general acerca de cómo mostrarse al mundo para ser aceptado.

2.4. ¿Cómo mostrarme al mundo?

Hemos observado varios ejemplos de lo que podríamos llamar el carácter camaleónico de Carpentier, es decir su habilidad para adaptarse a una situación política o cultural nueva. Cuando trabaja en la radio francesa, se hace pasar por un francés. Viviendo en la Venezuela de Pérez Jiménez, se convierte en un hombre de negocios exitoso y cuando vuelve a Cuba, se metamorfosea en un representante de un régimen marxista. En este capítulo se examina este aspecto camaleónico de la personalidad de Carpentier, empezando por la mentira sobre el lugar de nacimiento y terminando con una consideración de la tendencia simuladora del autor.

2.4.1. La mentira del extranjero indeseable

Durante su carrera, Carpentier volvió frecuentemente a afirmar que había nacido en Cuba. En “Confesiones sencillas...” empieza por decir que nació en La Habana, en la calle Maloja, y al hablar en 1973 en la televisión cubana, evoca “la calle Maloja, donde yo nací” (OCXIV:83). Más adelante en el mismo programa afirma: “Yo, como ustedes saben, he nacido en una de las calles más habaneras de La Habana, [...]; yo nací en la calle Maloja” (ibíd.:123). En una conferencia de 1975 habla de “La Habana donde nací” (OCXIII:142). La

¹⁰⁹ Aparte de Julio Verne, Carpentier expresaba una admiración por las novelas de Emilio Salgari (OCXIV:250) y por la novela *Las inquietudes de Shanti Andía* de Pío Baroja (Chao 309-310). Aparentemente, el novelista se había identificado con los héroes de Julio Verne, ya que en una entrevista declara: “siempre que llego a Irkutsk me siento Miguel Strogoff” (E:188).

misma expresión aparece en el discurso que dio al recibir el premio Cervantes: “De niño yo jugaba al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana, donde nací” (ibíd:333). La manera enfática de decir “La Habana, donde nací”, y la afirmación de haber nacido en la calle más habanera de todas, indican una necesidad de convencer a otros, y tal vez también a sí mismo, de que Cuba realmente era su hogar.

No es evidente cómo interpretar esta mentira sobre el origen. Hemos visto que Pérez Firmat interpreta la mentira en conexión con la anécdota de la nodriza gracias a la cual el español hubiera sido el primer idioma que oía. Según el crítico, ambas declaraciones sirven a Carpentier para darse credibilidad como escritor latinoamericano. González Echevarría ve en la mentira de Carpentier una forma de negarse a sí mismo: “Negar el lugar de nacimiento equivale a repudiar el origen, a erigir el ser sobre una falseada que lo encubre y constituye el estrato más profundo del ser” (2002:168). Como hemos visto, también la interpreta como una manifestación de cómo Carpentier había interiorizado “el nacionalismo latinoamericano [...], exacerbado en Cuba por su reciente independencia”.

No obstante, si uno quiere entender por qué Carpentier mintió sobre el lugar donde nació, es lógico preguntarse cuándo lo hizo por primera vez. Ya se ha señalado que, al solicitar que le admitieran para un examen de ingreso en la escuela de Ingenieros en septiembre del año 1922, firmó con el nombre de Alejo Carpentier y Blagoobrasof. En el mismo documento admitió ser “natural de Suiza, de nacionalidad francesa” (Chaple 2008:40). Esto indica que antes de la partida del padre, Carpentier no escondía su origen europeo. González Echevarría sugiere que Carpentier empezó a mentir sobre su nacionalidad cuando él tenía que buscar trabajo después de la partida de Georges. Explica que la situación en Cuba no favorecía a los no cubanos: “En una Cuba inundada de extranjeros conseguir empleo sin ser cubano podía haber sido difícil” (2004:29-30).¹¹⁰ Graziella Pogolotti también relaciona la mentira con la situación política y económica del país en los años 20 (CT:18).

En sus memorias, Carpentier recuerda su desesperación después de la partida del padre: “El dinero dejado por mi padre cubriría nuestros gastos, a lo sumo, durante unos pocos meses. ¿Y después? Yo tenía apenas diez y siete años; no era bachiller, siguiera (sic); no tenía oficio ni habilidad” (RDM:10). Por lo tanto, es razonable pensar que en 1922, cualquier ocultación que pudiera

¹¹⁰ Cancio Isla señala que en “la vida periodística cubana resultaba difícil en extremo que un joven redactor, aún desconocido, pudiese acceder a espacios fijos en *Chic* y en *El País*, y mucho menos que lograrse multiplicar sus colaboraciones” (2010:43).

servirle para resolver sus problemas debió parecer justificada. Cinco años más tarde, cuando Carpentier estaba preso junto con otros firmantes del Manifiesto del Grupo Minorista, aparece la primera afirmación de haber nacido en Cuba que hemos encontrado. Chaple presenta una serie de fragmentos de la prensa cubana de 1927, que reportó los eventos. Carpentier quedó preso el 9 de julio y fue puesto en libertad, como la mayoría de los procesados, el 14 de agosto, después de 37 días. Sin embargo, Carpentier prefirió no salir, ya que, como explica Sergio Chaple: “A la salida de la cárcel se hallaban agentes de la policía judicial que procedieron a la detención de los extranjeros, los cuales fueron remitidos al buque de guerra «Máximo Gómez» para su expulsión del país” (2008:34). Aparentemente, estos agentes también iban a expulsar a Carpentier por ser extranjero. El 17 de agosto se leía en *El País* una explicación de la curiosa negativa de Carpentier a salir de la cárcel:

La expulsión anunciada del Jefe de Redacción de la revista *Carteles* y conocido crítico de arte, señor Alejo Carpentier, ha suscitado un serio problema pues mientras las autoridades suponen que es un extranjero indeseable de origen francés, él alega que ha nacido en Cuba y que tiene por tanto derecho a optar por la ciudadanía de nuestro país y verse, de ese modo, a cubierto del viaje forzoso a remotas playas (Chaple 2008:34).

Carlos Rincón ha examinado el mismo artículo y cita un fragmento que no aparece en el texto de Chaple. En este fragmento, hay más detalles sobre lo que contó Carpentier a las autoridades cubanas: “la documentación que acredita la naturalidad del señor Carpentier se ha extraviado y por un incidente de familia, que no es del caso citar, ignora [Carpentier] en que (sic) juzgado de la provincia de La Habana, fue inscrito su nacimiento” (Rincón 2008:191). Aunque en esta ocasión no tenemos acceso directo a las palabras de Carpentier, podemos ver con claridad que se encontraba en una situación en la que una confesión de haber nacido en Suiza hubiera significado ser expulsado de Cuba. El artículo dice que Carpentier tiene “derecho a optar por la ciudadanía de nuestro país”. Se supone pues, que en agosto de 1927, Carpentier todavía no era ciudadano cubano. Corroboramos esta suposición otro artículo publicado en el *Diario de la Marina* el 20 de agosto:

Ayer prestaron fianza de \$2000 ante el juzgado especial que instruye la causa por rebelión, los siguientes individuos. Nuestro compañero el periodista Señor Alejo Carpentier Valmont, de quien a pesar de ser nativo de Cuba, se dijo que iba a ser expulsado por tener la ciudadanía francesa de su señor padre y que no será expulsado por estar tramitando su ciudadanía cubana [...] (Chaple 2008:35).

Según este artículo, los documentos de la ciudadanía cubana de Carpentier, fueron tramitados mientras él todavía estaba en la cárcel. Aunque no podemos saber quién y cómo lo hizo, se indica que Carpentier, en este instante, tenía que “probar” su condición de cubano a los que querían expulsarlo del país. En una carta a Carpentier escrita por su amigo, el compositor Alejandro García Caturla, fechada el 1 de septiembre de 1927, se lee: “Desde el primer momento que supe de tu procesamiento estuve pendiente de todo lo que había en la causa, y también vi todo lo que tuviste que armar para acreditar tu condición de cubano” (OCI:284).¹¹¹

En ningún texto oficial Carpentier dice que estaba a punto de ser expulsado de Cuba y difícilmente lo hubiera podido hacer sin revelar que las autoridades lo habían visto como un “extranjero indeseable”. Hasta en “Recuento de moradas”, que nunca publicó, habla del acontecimiento en términos impersonales. A propósito de la salida de la cárcel, menciona la expulsión de “unos extranjeros”, pero omite el hecho de que él estaba a punto de ser uno de ellos (RDM:16). Considerando la situación aparentemente muy desprotegida de Carpentier en 1922, sin ciudadanía, sin oficio y sin dinero, no resulta curiosa ni reprochable la mentira de Carpentier. Sin embargo, llama la atención que continuara mintiendo durante toda su carrera. La idea de que sólo lo hacía para tener más credibilidad como escritor latinoamericano no resulta convincente dado que no explica por qué Carpentier hubiera interiorizado la idea de que él, con su origen, no tenía legitimidad. Es más probable que Carpentier siguiera mintiendo porque no quería haber nacido en Suiza, lo cual estaría en línea con la idea de González Echevarría, es decir que Carpentier, al mentir sobre dónde había nacido, repudiaba su origen, negando al yo biográfico a favor de un yo inventado. También corresponde bien a la imagen de un Carpentier que, después de haber sido abandonado, primero por un padre francés y luego por una esposa francesa, intenta fortificar su identidad cubana, haciéndose parte de la familia cubana que para él representaba el contrario de Georges y de Eva. Sin embargo, existe otro episodio dramático en la vida de Carpentier, del cual tampoco habló nunca oficialmente, que también apoya la

¹¹¹ Aparentemente, la condición cubana de la madre también era un problema. En una carta a Lina, escrita en 1931, Carpentier pide a su madre que arregle sus papeles puesto que “constituyen todavía un punto oscuro”. También le aconseja que no los establezca “en nombre de «nacionalidad rusa», pues esto puede traer muchas complicaciones” (CT:271). En otra carta a Lina, Carpentier escribe: “la ley francesa no reconoce la nacionalización extranjera del hijo, si el padre no se ha nacionalizado antes” (ibíd.:329). Aunque esta frase no revela mucho, resulta probable que Carpentier intentara obtener la ciudadanía francesa de la que se le había acusado tener en Cuba y que luego se dio cuenta de que era imposible.

idea de que Carpentier tenía razones emocionales para construir su identidad a partir de un origen ficticio. En el diario Carpentier señala que fue encarcelado una vez más, esta vez en Francia:

Mi prisión por cuatro días en 1938 (diciembre) por el terrible delito de tener una «Carte d'Identité» périmée en 18 días (aquél infierno de la cárcel de Dijon) determinó mi firme voluntad de irme de Francia y regresar a Cuba —cuando [...] ganaba maravillosamente mi vida en París [...]. (D:92).

Hay una cruel ironía simétrica en la biografía de Carpentier. En 1927 estuvo preso en Cuba y al salir estaba a punto de ser “expulsado por tener la ciudadanía francesa de su señor padre”. Once años más tarde, después de diez años pasados en Francia, vuelve a quedar preso, esta vez por no tener la ciudadanía francesa de su padre, sino una carta de identidad caducada. Asimismo, tenía un acento francés que le impedía hacerse pasar por cubano en Cuba, y aunque podía hacerse pasar por francés en Francia, fue metido en la cárcel por falta de papeles válidos. Considerando que, en cierto sentido, fue encarcelado por culpa del padre que no le había dado ni la ciudadanía francesa ni la cubana, es oportuno recordar que Carpentier dijo que se sentía prisionero en la lengua francesa y que había empezado a vivir cuando Georges se fue. Probablemente, la mentira continua sobre el lugar de nacimiento representa una solución al problema de estar ligado a un origen familiar y a una identidad nacional que sólo parecían causarle dificultades. Conviene repetir la imagen que da Pérez Firmat, cuando dice que la mentira de Carpentier le permitía salir metafóricamente de la biblioteca paterna para hacerse una identidad propia.

2.4.2. Un sistema de simulación

En *Mea Cuba*, Cabrera Infante cuenta algo que había visto por casualidad Fausto Canel, un cubano que vivía en París durante los años en que Carpentier era Ministro Consejero para Asuntos Culturales en la Embajada de Cuba. Un día, Canel iba por la rue de La Paix, hacia la embajada donde trabajaba Carpentier, y lo vio de repente salir de un taxi:

Enseguida se dirigió [Carpentier] a la boca del metro y se perdió en ella. Canel le iba a advertir, como si no lo supiera, que no tenía que coger el metro, que la embajada estaba a la vuelta de la esquina, cuando lo vio emerger agitado por la otra entrada, caminar unos pocos pasos y dirigirse resuelto a su embajada! Era obvio que había entrado Alejo al metro y había salido Carpentier, el funcionario.

¿Por qué estas pequeñas maniobras? Estrategias de un diplomático socialista que no quería que sus colegas supieran que venía a su embajada en taxi y que, castrista humilde, viajaba en metro como ellos. Simulaciones de un hombre que toda su vida fue un simulador (Cabrera Infante 1992:383).

Cabrera Infante también caracteriza a Carpentier como “un hombre cauto hasta la cobardía y desconfiado hasta la soledad” (1992:374). Hay otros testimonios acerca de cómo hablaba Carpentier. César Leante describe a Carpentier como “un hombre nervioso, de una visible intranquilidad evidente en sus ojos inquietos y enérgicos” (1970:14). Harss (1973:59) menciona que el novelista tiene “cara de pocos amigos” y lo describe como una persona inaccesible (ibid.:60). Klaus Müller-Bergh señala que Carpentier, al ser entrevistado, le parecía un hombre “muy seguro de sí mismo al que no debe ser fácil tratar de «compañero»” (E:175). Observamos que cuando Roberto Jaimes entrevista a Carpentier, empezando por preguntarle: “Maestro, ¿qué nos dice de su obra?”, el novelista, según describe Jaimes, “enciende un puro y, como haciendo un esfuerzo, contesta lentamente: «¿Mi obra? ¿Qué voy a decirte de ella, chico?»” (ibid.:432-433). También hay testimonios interesantes acerca de cómo hablaba Carpentier. Harss observa que durante la entrevista, Carpentier hablaba “para un público invisible, conferenciando, con gestos vagos, citándose a menudo”. También escribe: “Parecen desagradarle las preguntas directas. Prefiere que se le ofrezca un tema sobre el que pueda explayarse libremente” (1973:60). Cabrera Infante dice sobre su manera de hablar que “toda su conversación estaba cundida de anécdotas y cuentos aparentemente cómicos que su modo de contar hacía pesados” (1992:374). Joaquín Santana dice lo siguiente sobre la impresión particular que Carpentier le ha dado durante una entrevista: “Se crece en el contacto personal. Posee una especie de encantamiento oral, una estrategia digna de un hechicero, que lo envuelve a uno de principio a fin” (E:188).

Por un lado pues, se describe a un Carpentier nervioso, inaccesible y desconfiado que se cita a sí mismo y cuenta las mismas anécdotas pesadas una y otra vez y, por otro lado, se habla de un Carpentier muy seguro de sí mismo, capaz de envolver al interlocutor mediante un encantamiento oral. Sugerimos que las imágenes opuestas son dos caras de la misma moneda, es decir que cultivaba una identidad exterior que señalaba la seguridad de sí mismo, para encubrir una situación interior caracterizada por la timidez y una autoestima baja. Como se ha visto, Carpentier escribe a su madre que, en su juventud, la sola idea de entrar en una oficina y pedir algo le hacía temblar. En “Recuento de moradas” dice a propósito del asma: “me había dotado de una timidez tal que

jamás me hubiese atrevido a solicitar trabajo en ninguna parte” (RDM:10). Es probable que Carpentier nunca perdiera su complejo de inferioridad por completo, porque en su última entrevista, Carpentier contesta a una pregunta sobre el rasgo principal de su carácter: “Una invencible timidez que trato de ocultar tras de una forzada expresión fría y severa que en modo alguno corresponde a la realidad de mi carácter” (E:495).¹¹² La entrevista fue publicada nueve días después de la muerte de Carpentier, y es probable que, al saberse muriendo, ya no sintiera la necesidad de protegerse de la misma forma que antes. En una carta a Lina, Carpentier señala que ha vencido su timidez mediante el control que ha adquirido de las palabras. Explica que acaba de dar una conferencia ante 1500 espectadores, y añade:

¡Puedo decir que he perdido miedo al público! La primera vez que hablé en público [...] por poco me desmayo de emoción y de terror. Tengo la sensación muy neta de que la seguridad de palabras que he adquirido ahora [...], es una de las mejores armas de defensa que poseo (CT:242).

Aquí se ve que Carpentier era consciente del “encantamiento oral” del que habla Santana. Esto se observa también cuando escribe a su madre a propósito de los parientes de Georges en Burdeos: “El día en que yo los vea personalmente los conquistaré rápidamente, pues ya sabes que sé desplegar un gran poder de seducción con las personas cuando lo quiero (CT:238-239). Otro aspecto del conflicto entre la timidez y la confianza que le daba el control verbal se ve en las cartas a la madre cuando habla de un “sistema” que ha desarrollado como periodista de atacar violentamente a “un pequeño grupo de gente que ataco siempre por las mismas cosas y que nunca podrán servirme de nada absolutamente. Esto me crea una personalidad intelectual bien definida” (ibid. 150-151). Queda claro que esta agresividad verbal es realmente una expresión de cautela. Explica a Lina que la actitud provocativa que muestra hacia ese grupo de personas le sirve de autodefensa preventiva, porque, como dice: “los neutrales reciben patadas de todas partes”, y escribiendo de esta forma, otros periodistas sabrán “que es un poco peligroso atacarme, porque respondo” (ibid. 151). Este sistema de simulación coincide con rasgo más amplio en la vida del autor, a saber el de hacerse pasar por otro: por francés en Francia, por nativo de Cuba en América Latina y por marxista después de la Revolución Cubana.

¹¹² Es curioso que, en los numerosos estudios sobre Carpentier que hemos leído, nadie haya citado esta última entrevista, que es la única donde Carpentier, hasta cierto punto, va en contra de la imagen oficial de sí mismo que había creado.

Ahora, después enfocarnos en unos conflictos centrales de su personalidad: sus emociones contradictorias hacia sus padres, la tensión relacionada con la identidad nacional, la ambición y la simulación como una defensa de un complejo de inferioridad, podemos finalmente acercarnos a las obras literarias.

3. La introspección críptica

En esta parte de la tesis se analiza la dimensión consciente e intencional del nivel oculto e íntimo de las obras literarias de Carpentier, tal como la hemos postulado. Como se ha explicado antes, nos referimos aquí a una práctica de introspección críptica. Sin embargo, antes de llegar al análisis de pasajes que parecen ser tanto autorreferenciales como crípticos, o sea, escondidos intencionalmente, se examinan dos tendencias del autor que determinan dicha práctica: la tendencia autorreferencial y la tendencia críptica.

3.1. La tendencia autorreferencial en las obras

Carpentier expresa en varias ocasiones que un escritor debe escribir sobre lo que conoce de experiencia propia. En “Habla Carpentier” el escritor afirma: “Toda novela es forzosamente un tanto autobiográfica, puesto que parte de experiencias personales” (Arias 1977:23). En su diario, se irrita con André Gide por escribir sobre experiencias que no ha vivido en su novela *La Symphonie pastorale*: “¿Cómo un escritor se permite la osadía de mover un personaje ciego sin haber estado ciego?”. Luego argumenta que un escritor “solo debe hablar de oficios que ha practicado, de enfermedades que ha padecido, de idiomas que habla, de lugares que ha visitado, de personajes —mujeres, sobre todo— que ha conocido íntimamente, lo demás es mala literatura” (D:38). Por lo tanto, no debe sorprendernos que Carpentier señale que Menegildo, el protagonista de *¡Écue-Yamba-Ó!*, era “compañero mío de juegos infantiles” (EYO:154) o que, respecto a *Los pasos perdidos*, Carpentier pusiera énfasis en el hecho de que había retratado a personas a las que había conocido. Al final de la novela confirma en una “Nota” acerca del personaje Yannes, el minero griego: “baste decir que el autor no ha modificado su nombre, siquiera (PP:332). En una entrevista dice sobre la novela: “Tan reales son todos los personajes que por un momento pensé en publicar los retratos de algunos de ellos, al final, a modo de apéndice” (E:35).

También hay personajes que son similares al propio autor. Uno de los personajes más claramente autobiográficos es Esteban de *El siglo de las luces*. En una entrevista, Carpentier dice que Esteban “padece de una enfermedad de la que yo padecí siendo niño” (E:379). En la novela, el filántropo negro Ogé es el único que entiende que los ataques asmáticos de Esteban son provocados por los “perejiles y retamas, ortiguillas, [...] y hierbas de traza silvestre” que crecen en traspatio y provocan los ataques de Esteban (SL:120). Cuando Ogé quema las plantas Esteban vuelve a respirar normalmente. Esto resulta similar a lo que se cuenta en “Recuento de moradas” acerca del asma: “Cuando, [...] muchos años después, [...], fui curado por el inteligente razonamiento de quien buscó el origen de todo en mi imposibilidad de tolerar [...] el perfume de ciertas flores silvestres, mi vida se vio transformada” (RDM:5). Además de ser asmático como su autor, Esteban es al inicio de la novela un joven cubano que sueña “con París, sus exposiciones de pintura, sus cafés intelectuales, su vida literaria” (SL:99), y que, después de quedar decepcionado con la realidad europea, vuelve al Caribe. Si el autor se convirtió en un hombre de negocios, Esteban se convierte en un “agente comercial” (ibíd.:310) y, como Carpentier, es tratado de “afrancesado” (ibíd.:408). Además, se señala que su fecha de cumpleaños, como la del autor, es el 26 de diciembre (ibíd.:116).

El examen que aquí se presenta de la tendencia autorreferencial de Carpentier se divide en cinco modos: 1) El modo íntimo, caracterizado por referencias a elementos biográficos que no aparecen en sus declaraciones públicas acerca de su familia. 2) El modo auto-irónico, donde Carpentier parece burlarse de sí mismo o socavar una posición que había tomado. 3) El modo emocional, en que se indica que el texto se ha motivado por un fuerte deseo de vengarse. 4) El modo simulador, mediante el cual Carpentier continúa la autopromoción a través de los personajes autorreferenciales. 5) El modo confesional, donde el novelista reconoce ciertos vicios de forma indirecta.

3.1.1. El modo íntimo

En algunos pasajes de las obras literarias, Carpentier ha escondido datos sobre su origen familiar que nunca mencionó en público. Se ve ejemplos de esto en *La consagración de la primavera*. En el apéndice de la novela, Carpentier señala que su madre fue uno de los modelos del personaje de Vera, la mujer del protagonista Enrique. Como Lina, Vera es de origen ruso y ha crecido en Bakú para luego acabar en Cuba. Observamos varios paralelismos casi textuales entre las memorias que escribe Vera en la novela y las memorias del propio autor que

nunca publicó. En la novela Vera escribe que, siendo niña, ha ido al Colegio de Santa Nina, “destinado a las hijas de las mejores familias de Bakú” (CP:531). También recuerda que las niñas recibieron, “como regalo de fin de curso, un álbum, mandado por el Zar a las alumnas aventajadas”, y que ese álbum tenía “dedicatoria, felicitaciones y firmas que, desde luego [...] pasaron al cliché de imprenta, al salir de las Regias Manos” (ibíd.:533). En “Recuento de moradas” leemos que Lina “recordaba con orgullo que había estudiado en el Colegio de Santa Nina, de Bakú [...]. Como premio de una graduación había recibido un autógrafo del Zar, acompañado de un álbum que contenía fotografías de la familia imperial” (RDM:2). Hay otros fragmentos que coinciden casi textualmente con la novela. En las memorias, Carpentier recuerda su experiencia del viaje a Bakú en 1913: “llegaron las Grandes Pascuas y fue la maravilla de las cocinas donde se preparaban enormes pasteles tradicionales, ornados con los votos de *Xristos Voskrés*, moviéndose enormes paletas de madera en las artesas” (ibíd.:3). En *La consagración de la primavera*, Vera recuerda a su vez su infancia en Bakú:

Al llegar las Grandes Pascuas Rusas [...] hubo días de vacaciones para las de Santa Nina; bajaba yo temprano a las cocinas, donde las fámulas, con enormes paletas de madera revolvían, [...], el contenido de artesas [...], con las cuales se edificarían los altos pasteles [...], con filigranas de merengue, [...], epigrafías y retorcimientos de la crema endurecida que pregonaría el tradicional *Xrestos Voskrés* [...] (CP:536).

También se lee que el padre de Vera se llama Vladimir (ibíd:374). Como se ha visto, Carpentier nunca mencionó oficialmente el nombre ni de su madre, ni de su abuelo materno, aunque en “Recuento de moradas” escribe que éste último se llamaba Valdemar, es decir una versión francesa de Vladimir. En la novela, la madre de Enrique ha muerto y él ha crecido en casa de su tía, “la señora condesa”, cuyo nombre no llegamos a saber. Enrique comenta que su tía es “presumida de abolengo” (CP:261). Carpentier parece haber basado este personaje en Marie Louise Gabrielle, la madre de Georges que, en “Recuento de moradas” queda anónima y se hace “llamar condesa por sus sirvientes”. Cuando los amigos de la tía de Enrique comentan que éste, por sus intereses intelectuales, es todo un artista, la tía se santigua y exclama “«Todos los artistas mueren en el Hospital»” (ibíd:64). Como vimos ya, en las memorias, la madre de Georges, viendo que su hijo pinta con habilidad, lo mira “con reojo, [y] declara que los pintores [...] eran unos muertos de hambre”.

Como se verá más adelante, en *El siglo de las luces*, Víctor Hugues representa para Esteban una figura paterna, y ya se ha visto cómo Carpentier, en varias ocasiones, señalaba una conexión entre el Víctor Hugues histórico y un bisabuelo de Georges. Algunos de los detalles de la biografía de Hugues, tal como la presenta Carpentier, pueden verse como alusiones ocultas al padre. En las observaciones *post-scriptum* llamadas “Acerca de la historicidad de Víctor Hugues”, Carpentier menciona que Víctor nació en Marsella y que posiblemente haya muerto cerca de Burdeos (SL:415-416). Como sabemos ahora, Georges también nació en Marsella y su parientes vivían en Burdeos. Asimismo, como vimos, Georges aparentemente dejó otra familia en Bruselas, al irse a Cuba con Lina y Alejo. En la novela observamos una frase que podría referirse al pasado oscuro de Georges y a la esposa abandonada. El capitán Caleb Dexter, un amigo de Esteban y Sofía, les hace saber que Víctor Hugues ha vuelto de Francia al mundo del Caribe: “Víctor Hugues había venido solo, dejando a su mujer en Francia —o acaso no hubiese llegado a casarse: eso no lo sabía Caleb Dexter a ciencia cierta” (ibíd.:345). En *Los pasos perdidos* hallamos una alusión más segura a la partida de Georges de Europa. Como se ha visto, es probable que Georges, Lina y Alejo vinieron a Cuba en 1914, aunque Carpentier declaró oficialmente que sus padres habían venido a Cuba ya en 1902. En la novela, el narrador-protagonista anónimo dice que fue el atentado de Sarajevo en 1914 que impulsó a su padre a emigrar a América con su familia (E:151). Esto parece apoyar la idea de que Carpentier hubiera escondido secretos de su biografía a plena vista. Si por diferentes razones, Carpentier prefería tergiversar su pasado en su discurso autobiográfico oficial, la ficción probablemente representaba un modo de acercarse indirectamente al origen familiar.

3.1.2. El modo auto-irónico

Otro tipo de auto-referencia es el autorretrato crítico o irónico. Fijándose en el carácter irónico y autorreferencial de la obra de Carpentier, Wakefield señala cuán problemático es saber cómo interpretar ciertos pasajes autorreferenciales debido al carácter ambiguo del texto: “by the use of parody, [...], Carpentier throws up a smokescreen creating confusión around the question of authorial intentionality” (2004:85). Según el crítico, esto se ve claramente en la escena de *Los pasos perdidos* en la que el protagonista encuentra a los tres artistas en Los Altos: un músico, un poeta y un pintor, que todos rechazan la idea romántica de que el artista latinoamericano debe inspirarse en la naturaleza del continente.

A los tres les interesa sobre todo la cultura francesa y todos desean vivir en París. Decepcionado con la actitud de los artistas, el protagonista los deja y sale para asistir a un concierto improvisado por un arpista local, quedando admirado por la autenticidad de la escena. Wakefield comenta:

Because of the apparent sincerity with which the three artists are satirised, the previously implied criticism of the narrator himself throws the reader into an uneasy doubt as to who, exactly, is being satirised: the narrator or the deracinated artists. Furthermore, the reader who has any knowledge of Carpentier's life and works could not help but be confused about the author's motivation in producing this apparently self-defeating satire. For, the artists are being criticised for their rejection of the *selva*, and yet, Carpentier was himself involved in an artistic reorientation away from the novela de la tierra which had placed the locus of the novel in the Latin American selva. And at the same time that *Los pasos perdidos* was being published (1953) Carpentier was writing *El acoso*, a work set almost entirely in the city, as were to be almost all of his subsequent novels (Wakefield 2004:83-84).

El crítico añade: "If Carpentier was in the process of turning away from the *selva* towards the city in order to renovate the Latin American novel, the partial modelling of his text on a *novela de la tierra* would have to be read as ironic" (ibid.:84). También explica que en este caso, la búsqueda de la intención del autor finalmente resulta absurda: "Rather than posit an autor consciously involved in such casuistry, I would suggest an autor in transition, whose uncertainty about his artistic direction is driving him to find new means of signification that permit ambiguity" (ibid.:84). Recordemos aquí el Autor "humano" del que habla Compagno: un escritor incoherente y defectuoso, en conflicto consigo mismo y que no controla totalmente el proceso creativo.

El dictador anónimo de *El recurso del método* es otro ejemplo del modo autoirónico de Carpentier. Ofrece a primera vista un retrato humorístico de un arquetípico dictador latinoamericano del siglo XX. Sin embargo, González Echevarría sugiere que el dictador "melómano, afrancesado, que divide su vida entre Hispanoamérica y Francia, es una figura del propio Carpentier" (PP:38). En el texto, hay alusiones que indican que ha sido la intención del autor atribuir al dictador algunos rasgos que se corresponden con el propio autor. Al igual que Carpentier, que publicó esta novela a la edad de 70 años, el Primer Magistrado es un hombre mayor que vive una vida acomodada en París, pero, como el novelista, es de origen humilde y en su juventud ha sido "periodista

provinciano” en su país latinoamericano anónimo (RM:140 & 169). La auto-referencia más clara y auto-irónica está relacionada con el lenguaje. Es famoso el gusto de Carpentier por las palabras inusuales. Rubio Navarro da unos pocos ejemplos del “uso de vocablos desusados” en las obras de Carpentier: “tribadismo, fogarada, ribalda, lardoso, bucráneos, falatorio, jimanguas, gualdrapear, somormujo, areca, lardero, limallas, malaxar, polines, gúmenas” (1999:102-103). En la novela, el Primer Magistrado adopta un lenguaje recargado de palabras poco habituales. Como lo señala su asistente Peralta, el dictador anteriormente ha cobrado “una fama de maestro del idioma” (ibíd. 119), pero ahora, su estilo retórico resulta ridículo, adornándose “demasiado — éste era el parecer de muchos— de expresiones tales como «trashumante», «mirobolante», «rocambolesco», «erístico», «apodáctico»” (RM:118).

Con respecto al Primer Magistrado, sugerimos otra posible alusión auto-irónica más siniestra. En la novela, el dictador vuelve a París después de haber ordenado un masacre brutal para sofocar una rebelión. Se vuelve furioso cuando ve en los periódicos franceses las fotografías de la masacre tomadas por un Monsieur Garcin. A causa de la publicación de las fotos, nadie en París quiere recibirlo. Para que la gente se olvide de la masacre y también del “rarísimo suicidio de Monsieur Garcin” (ibíd.:178), que obviamente fue un asesinato que el dictador también ordenó, el Primer Magistrado intenta cautivar el interés de los periodistas con una nueva noticia: ofrece al Museo del Trocadero de París una momia que sus tropas han descubierto en una cueva. En la misma página en que se revela que el fotógrafo Garcin se ha “suicidado” se lee: “Pero la momia no llegaba. Embarcada en un carguero sueco para ser bajada en Cherburgo, había ido a dar, por error, al puerto de Gotemburgo” (RM:178).

Sospechamos que Carpentier ha escondido otra auto-referencia en este pasaje donde se mezclan tres elementos: una momia en el Museo de Trocadero, el crimen contra un fotógrafo francés y la ciudad de Gotemburgo. La conexión biográfica con la momia y el museo se ve en “Recuento de moradas”, donde Carpentier recuerda que su padre le llevó a los museos de Trocadero y de Guimet, y que se aburría “inacabablemente ante la momia de Thais, que mi padre no se cansa[ba] de contemplar” (RDM:4). En cuanto al fotógrafo, es probablemente una referencia al fotógrafo francés Pierre Golendorf que fue metido en una cárcel cubana en 1971, es decir tres años antes de la publicación de *El recurso del método*. Según cuenta Padilla: “La correspondencia que [Carpentier] sostuvo con las autoridades francesas a propósito de la situación del fotógrafo y poeta francés Pierre Golendorf, que estuvo siete años preso en Cuba por el odio personal de Fidel Castro, es grotesca” (1985). Aunque no tenemos acceso a la correspondencia a la que se refiere Padilla, podemos suponer,

considerando que Carpentier defendía públicamente la censura del régimen castrista e indirectamente la encarcelación de Padilla, que hizo lo mismo a propósito de Golendorf. En cuanto a la referencia a Gotemburgo, donde fue bajada la momia en vez de en Cherburgo, creemos que se refiere al escándalo que causó Carpentier cuando, en vez de instalarse en una conferencias en una universidad francesa, como debía, desapareció por varios días para luego aparecer en Suecia. Padilla cuenta lo siguiente:

Se pensaba en un secuestro. Todos los funcionarios de la embajada de Cuba en París y los organizadores de conferencias que debía dictar en la Sorbona, habían quedado esperándolo. El poeta Nicolás Guillén, de paso por la ciudad, lo había esperado y hasta buscado en su hotel inútilmente. La habitación continuaba alquilada, pero no había señales de Alejo. Después se supo todo: el propio Alejo había llamado desde el pueblo de Suecia donde se encontraba fornicando con una jovencita norteamericana, con quien mantenía relaciones desde Cuba y a la que invitó secretamente a París para correr una aventura en los países nórdicos [...]. Guillén fue el encargado, por orden expresa del embajador, de redactar el informe “donde actuando irresponsablemente como un viejo verde... (Alejo pudo leer años después el informe), el señor Carpentier desatendió sus obligaciones para ir a fornicar a Suecia con una adolescente becada en Cuba, y, además, familia de un gran dirigente del Partido” (Padilla 1985).¹¹³

Aunque no se dice de qué ciudad sueca se trata, podemos estar seguros de que Carpentier había visitado Gotemburgo. En una entrevista dice: “Realicé un recorrido por las universidades de Estocolmo, Gotemburgo y Upsala” (E:125-126). Es probable que el pasaje con el fotógrafo “suicidado” y la momia desaparecida represente una referencia auto-irónica a dos eventos de los que el autor no estaba orgulloso.

3.1.3. El modo emocional

En su introducción a *Los pasos perdidos*, González Echevarría explica que Carpentier, antes de escribir la novela, había empezado y luego abandonado un libro autobiográfico en el que describía sus viajes en la selva venezolana. A propósito del hecho de que Carpentier finalmente prefirió el yo ficcional a un

¹¹³ Padilla no indica el año de lo ocurrido, pero es probable que fuera en 1965 cuando Carpentier, según se indica en la cronología biográfica publicada en la página web de la Fundación Alejo Carpentier, realizó una gira de conferencias en diferentes universidades francesas.

yo abiertamente autobiográfico, el crítico comenta: “La novela le permite ser a la vez más sincero y menos personal” (PP:43). En un sentido, *Los pasos perdidos* es una obra sumamente impersonal. El protagonista-narrador anónimo viaja por un mundo donde las cosas y los lugares tienen nombres simbólicos que hacen pensar en los autos sacramentales: se refiere al acto sexual entre el narrador y su mujer como la “Convivencia del Séptimo Día”, la oficina astrológica de Mouche es la “Casa de las Constelaciones” y durante su viaje el protagonista visita el “Valle de las Llamas”, las “Tierras del Caballo”, y el “Cerro de los Petroglifos”. Müller-Bergh observa acerca de la tendencia abstracta y alegórica de *Los pasos perdidos*: “Todos los términos o son nombres genéricos, comunes a muchos lugares, aplicables a muchas especies, o están cargados de valor simbólico y metafórico” (1972:162). Sin embargo, la novela tiene también, sin duda en un plano menor, un nivel autorreferencial y más directamente emocional, en el que Carpentier parece expresar un resentimiento profundo hacia su antigua esposa Eva Fréjaville.

En la novela, el protagonista empieza su viaje por la selva acompañado por su amante Mouche, una mujer moderna y emancipada con pretensiones intelectuales. En el camino conocen a Rosario, una mujer profundamente enraizada en las tradiciones culturales centenares que sobreviven en la selva. Después de entender que Mouche le ha sido infiel, el protagonista inicia una relación amorosa con Rosario y abandona a Mouche en medio de la selva. Carpentier indicó dos diferentes modelos para el personaje de Rosario. En una entrevista contó a propósito de su viaje en la selva: “Conocí a una mujer que parecía una princesa egipcia. La convertí en la heroína de una novela mía, Rosario” (E:456). Sin embargo, en otra entrevista Carpentier la identificó abiertamente con Lilia: “Sólo puedo decirles que Rosario es mi mujer” (Hars 1973:72). Sospechamos que el nombre Rosario esconde una alusión a Lilia, ya que el pueblo de donde era Lilia y donde ella y Carpentier se casaron en 1941 se llama Santa María del Rosario. Añadimos que *Los pasos perdidos*, como todas las novelas de Carpentier posteriores a este matrimonio, está dedicada a Lilia. En cuanto a Mouche, Leonardo Acosta observa: “Cualquier crítico literario o escritor residente en La Habana identificaría a Mouche con una ex esposa de Alejo, la francesa Eva Fréjaville” (2004:45). Como se verá, tal identificación parece ser adecuada y además revela una tendencia autorreferencial emocional.

Como se ha mencionado, Carpentier había conocido a Eva Fréjaville a través de su amigo surrealista Robert Desnos. De Mouche se lee que “se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista” y que exaspera al protagonista “por su dogmático apego a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de

Saint-Germain-des-Prés” (PP:92). En 1942, Eva Fréjaville publicó un libro de ensayos sobre Proust, llamado *Proust desde el trópico* y es probable que la angustia sentida por el protagonista al sospechar una aventura sexual entre Mouche y una mujer canadiense a la que conocen al llegar al país latinoamericano anónimo, sea una alusión consciente a los celos del narrador Marcel en *La prisonnière*, cuando en vano intenta averiguar si su amante Albertine tiene una relación sexual con su amiga Andrée.¹¹⁴ Recordemos aquí que Eva, como Mouche y Albertine, era bisexual. Otro detalle que vincula Mouche y Eva es que la canadiense, con quien Mouche parece engañar al protagonista, es pintora, lo cual puede leerse como una alusión al pintor Carlos Enríquez, el amigo de Carpentier, por quien Eva le abandonó.

En la novela, Mouche se caracteriza por su intelectualismo superficial y por su ceguera por su entorno. Una noche, el protagonista, Mouche y Rosario dan un paseo por la noche y encuentran un cementerio de antiguos barcos. Al protagonista le asombra la atmósfera maravillosa pero la insensibilidad de Mouche le irrita:

[Mouche] contaba nimiedades, [...] sin advertir, al parecer, que estábamos en un lugar cuyos elementos componían una de esas escenografías inolvidables que el hombre encuentra muy pocas veces en su camino. El mascarón, las llamas, el río, los barcos abandonados, las constelaciones: nada de lo visible parecía emocionarla (PP:173).

Es interesante comparar esta descripción con un fragmento en el diario donde Carpentier recuerda que Eva, durante un viaje a Rotterdam, estaba “leyendo el periódico, cuando el tren cruzaba por un maravilloso barrio del siglo XVII”. Luego concluye: “Desconfío siempre de la gente que no mira el paisaje, lo circundante, los cuadros que adornan una casa. Gente, por lo general, de una sensibilidad terriblemente limitada” (D:86).

Si estas alusiones a Eva no carecen de amargura, hay otras escenas que parecen encubrir los ataques brutales de un amante humillado. Por ejemplo, Carpentier describe en una escena cómo Rosario pega brutalmente a Mouche cuando ésta coquetea con ella como lo había hecho con la pintora canadiense: “veo a Rosario [...] que alcanza a mi amiga, la arroja al suelo de un empellón y la golpea bárbaramente con una estaca” (PP:207). El mismo nombre de

¹¹⁴ Tal alusión a Proust resulta aún más probable cuando se considera la gran influencia del novelista francés en la obra carpenteriana: una influencia convincentemente demostrada por Sally Harvey en su estudio *Carpentier's Proustian Fiction: The Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier* (1994).

Mouche, o mosca en francés, sugiere la insignificancia pero también la fealdad (*moche*), y después de la pelea entre las dos mujeres, se lee: “gozándome de verla fea a la luz del quinqué, sentía una nerviosa necesidad de herirla, de vapulearla”. El protagonista le grita, y Mouche huye corriendo, pero “olvidada del fango, resbaló brutalmente, y cayó en la charca llena de tortugas” (PP:188). Más adelante, cuando Rosario y el protagonista hacen el amor por primera vez, el acto sexual se produce bajo la hamaca donde yace Mouche, que tiene fiebre:

Y la cabeza de Mouche estaba asomada sobre nosotros, crispada, sardónica, de boca babeante, con algo de cabeza de Gorgona en el desorden de las greñas caídas sobre la frente. «¡Cochinos!» —grita—. «¡Cochinos!» Desde el suelo, Rosario dispara golpes a la hamaca con los pies, para hacerla callar (PP:212).

Al lado de su nueva amante Rosario, el protagonista concluye a propósito de Mouche, a quien va a abandonar: “Pudiera morir ahora mismo, aullando de dolor, sin que nos conmoviera su agonía” (ibíd.). Es difícil imaginarse una forma más cruda en que un esposo abandonado pueda señalar a su antigua esposa, mediante una obra de ficción, que está mejor sin ella. Este pasaje sugiere que el resentimiento que debió de producir la humillación sufrida en 1939, al ser abandonado después de sólo cuatro semanas de matrimonio, todavía influía en lo que escribía Carpentier varios años más tarde. Mediante los tres personajes, el protagonista y las dos mujeres, Carpentier se vengaba, y Eva probablemente interpretó el retrato antipático de este modo ya que fue ella quien reveló el acta de nacimiento en 1991.¹¹⁵ Es probable que Carpentier temiera tal revelación y resulta premonitorio que, en la novela, Mouche tome venganza de su antiguo amante mediante un artículo, cuyo título “habla de *revelaciones*” y que desmiente la versión falsa que ha contado el protagonista sobre su viaje. Éste concluye que Mouche, con su artículo, “en realidad se está vengando de mi fuga con Rosario” (PP:303).

¹¹⁵ Si era un acto de venganza, conviene preguntarse ¿por qué no lo hizo mientras Carpentier estaba vivo? Geoffrey Belnap (1993:263-264) escribe que Eva Fréjaville le informó en privado que la madre de Carpentier le había contado que Alejo nació en Suiza y que en la ciudad de Lucerne había una copia del acta de nacimiento. El hecho de que Eva menciona Lucerna, en vez de Lausana, como la ciudad que tenía el acta de nacimiento, podría explicar por qué Eva tardó en encontrarla. También es interesante que, según Eva, fue Lina quien le reveló el secreto, lo cual significa que Carpentier no había contado la verdad sobre su origen ni siquiera a la mujer con quien se iba a casar.

3.1.4. El modo simulador

Ya se ha visto que, a pesar de escribir en su diario que sólo la desobediencia es fecunda, Carpentier se mostró tan obediente al régimen de Castro que, al defender la falta de libertad de expresión, explicó que “las limitaciones son fecundas para el escritor”. También hemos observado una fuerte tendencia a simular y encubrir. Esta actitud servil y fingidora se expresa claramente en las auto-referencias de *La consagración de la primavera*, que constituyen lo que llamamos el modo simulador.

Queda claro que se esperaba de Carpentier que escribiera una novela sobre la Revolución Cubana. Ya en 1963, un año después de la publicación de *El siglo de las luces*, Luis Suárez, un periodista mexicano, le dice en una entrevista: “Señor Carpentier: muchos nos preguntamos por qué usted no ha hecho una novela sobre la Revolución Cubana”. En vez de rechazar el atrevimiento de un periodista que opina sobre qué va a escribir, Carpentier se defiende diciendo que las grandes novelas sobre la Revolución de Octubre “se producen a los cinco o seis o siete años de haberse hecho la Revolución de 1917” (E:106). Aquí es importante recordar el ambiente político del momento. González Echevarría subraya la tensión política después del triunfo de la Revolución Cubana, cuando, para ser aceptados, los intelectuales se encontraban en una situación sumamente penosa:

Nadie expresó más llanamente el sentido de culpa que según la Revolución debían sentir los intelectuales y artistas cubanos que Ernesto «Che» Guevara: «La culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios». Novelas como *La consagración de la primavera* [...], son obras en las que sus autores expían esa culpa intentando una reivindicación de la clase de que provienen (la burguesía letrada), a la vez que sometándose a una confesión que de alguna manera purgare ese pecado original (González Echevarría 2004:348).

El crítico señala también que “pocas obras latinoamericanas han sido esperadas con mayor expectación que *La consagración de la primavera*” (ibíd.:349). Aparentemente, Carpentier compartía estas altas expectativas, declarando que era “la novela más ambiciosa que he escrito en mi vida” (E:374). En otra entrevista dijo: “Creo que *La consagración de la primavera* va a ser acaso la más ingeniosa de las novelas mías, por cuanto realmente el tema va a ser sumamente nuevo” (ibíd.:392). No obstante, la novela debe considerarse como un fracaso. En una entrevista, Márquez Rodríguez le hace saber a Carpentier

que en Caracas los críticos han escrito sobre *La consagración de la primavera* “que se trata de una novela aburrida y que hace concesiones inaceptables al llamado realismo socialista”. Carpentier contesta que “las novelas no tienen por qué ser divertidas”, y que el “aburrimiento no está en el libro, sino en el lector, en la calidad del lector” (ibíd.:442). Sin embargo, incluso el crítico cubano Padura Fuentes, que llama la novela “un verdadero canto a la esperanza, a la fe, a la victoria, a través de un realismo socialista del Carpentier militante” (2002:348), admite que la novela también tiene “una tendencia didáctica, expositiva, definitivamente ancilar y hasta antipoética en ocasiones” (ibíd.:411).

Padura Fuentes (ibíd.:380) también describe *La consagración de la primavera* como la novela más autobiográfica de Carpentier. El personaje autorreferencial más obvio es el protagonista Enrique. Si comparamos las trayectorias del protagonista y del autor, se ve una correspondencia exacta. Como el autor, Enrique viaja de La Habana a México en los años 20 para luego instalarse en París. En los años 30 va a España para luego volver a la capital francesa. En 1939 vuelve a La Habana¹¹⁶ y más tarde el protagonista, al igual que el autor, se instala en Caracas para finalmente volver a Cuba, después de la Revolución Cubana. González Echevarría sitúa la novela de Carpentier a “medio camino entre las memorias que nunca publicó y la fantasía de vidas que quiso haber vivido (como arquitecto, como activista, como revolucionario)” (2008a:71). En una entrevista de 1980, el propio Carpentier se expresa en términos similares:

Es evidente que el personaje principal soy yo, superado por el simple carácter autobiográfico. Más que la vida que he vivido, podría ser la vida que ha pasado por mí, es decir, el conjunto de las vidas que han vivido las esperanzas, las tragedias de este siglo con sus revoluciones, con sus guerras de las que he sido testigo: todo lo vivido que ha atravesado mi vida para llegar a la ficción novelesca (E:488).

En la novela, hay orden de prisión contra Enrique, como lo hubo contra el autor, por haber hecho proclamas vistas como subversivas durante la dictadura de Machado. Sin embargo, la tía de Enrique conoce personalmente al dictador y posibilita su escape a Francia. Antes de irse de la casa de su tía, Enrique intenta asesinar a Machado, que asiste a una fiesta en casa de su tía. Quiere asesinarlo

¹¹⁶ Graziella Pogolotti observa que en la novela, Enrique viaja a Cuba a bordo de un vapor llamado *Burgerdyk*, como se llamó el vapor a bordo del cual volvió Carpentier a Cuba en 1936 para visitar a su madre (CT:438n. 2).

porque el dictador ha hecho matar “al magnífico Julio Antonio Mella –el hombre que me había dado una conciencia de mí mismo”. Añade que Mella “me había enseñado a pensar por cuenta propia, cosa bastante difícil cuando se ha nacido en un medio como el mío” (CP:49). Aquí reconocemos las frases sobre Mella que expresaba Carpentier después de volver a Cuba, con el aparente motivo de asociarse con los héroes del Partido Comunista. Enrique le apunta a Machado con un revolver, pero justo antes de apretar el gatillo, el dictador sale de su campo de visión. Enrique está furioso consigo mismo “por haber perdido tanto tiempo en apuntar” (ibíd.50).

Esta no es la única vez en la novela donde la voluntad de Enrique de tomar armas contrasta fuertemente con la cautela que hemos visto en la biografía del autor. Este contraste se ve claramente en la relación entre Enrique y el personaje llamado Gaspar. Los dos hombres se conocen en París cuando van a viajar juntos a España durante la guerra civil para unirse con las Brigadas Internacionales. A diferencia de Enrique, Gaspar es miembro del Partido Comunista de Cuba y tiene experiencia militar. Sin embargo, a pesar de su inexperiencia, Enrique se comporta heroicamente en la guerra al lado de Gaspar, y más adelante se lee que los dos están “unidos por la viril hermandad que entre hombres crea una prolongada confrontación con una muerte, presente en zumbidos de balas oídos solamente por los que entre ellos pasaron” (ibíd:294). Como señala González Echevarría (2004:354), Carpentier nunca se alistó, como hicieron “cientos de cubanos, entre ellos muchos conocidos y amigos suyos”. El crítico dice acerca del hecho de que Enrique se alista en las Brigadas Internacionales:

Lo que Carpentier quiere exorcizar aquí es precisamente su dudosa politización: la neutralidad que le achacó Neruda en sus memorias [...]. Pero la visión maniquea de la política en *La consagración de la primavera* hiere, de rebote, al propio Carpentier, porque las articulaciones de su vida son decisiones no tomadas [...]. El obsesivo tema de la acción y la contemplación, las armas y las letras en *La consagración de la primavera*, es, en el plano autobiográfico más inmediato, una autocensura desgarradora y pública, ya que es ingenuo pensar que Carpentier pretendiera que sus conocidos, y los enterados de su trayectoria política, no se dieran cuenta de las discrepancias y parecidos ente (sic) los personajes de la novela y su propia vida (González Echevarría 2004:354).

Al final de la novela, Enrique vuelve a Cuba desde Caracas después de la Revolución. Cuando ingresa en la milicia, el teniente le da una mirada irónica al saber que tiene cincuenta años, y le dice que el entrenamiento va a ser duro para

él. Sin embargo, Enrique, a pesar de sus años, impresiona a todos con su fuerza y sus conocimientos. Se lee que las “prácticas de reptar, saltar, trepar, [...] eran poco arduas, en realidad, para quien, como yo, había vivido la terrible retirada de los batallones republicanos españoles” (CP:638). Más adelante, se describe cómo Enrique participa en la batalla de Playa Girón. En medio de la batalla, se cruza con Gaspar, que antes, al ver a Enrique vestido como un hombre de negocio, había dudado de su carácter revolucionario. Una vez más, Enrique puede demostrar su valentía: “«¡Mi hermano!» –me grita el encaramado, sacándose un tabaco de la boca. –«¡Gaspar!» –«¡Sí! ¡Aquí! ¿Y tú?» –«¡Aquí!» –«Como en Brunete.» –«Pero allá la perdimos.» –«¡Aquí la ganaremos!» –«¡Patria o muerte!» –«¡Patria o muerte!»” (CP:651). Enrique recibe una herida en el mismo lugar que en España cuando una granada de mortero le estalla al lado y la novela termina en un tono triunfante, ya que Enrique finalmente se ha integrado totalmente en la Revolución. Sin embargo, como lector, es difícil no sentirse confundido, dado que, como señala Harvey:

We cannot help but remember, [...], that Carpentier’s own role in this ongoing anti-bourgeois crusade and fight against fascism lacked in many respects the commitment he advocates so strongly in *La consagración de la primavera* and differed substantially from that of his narrated self, Enrique. In real life, he did not fight either in the International Brigades or the battle of the Bay of Pigs [...] (Harvey 1994:138).

La perplejidad crece cuando se observa que Carpentier se expresa, en una entrevista, como si realmente hubiera asistido a la batalla de Playa Girón: “en días de mi adolescencia, [...] no me hubiera atrevido a pensar que podría asistir en vida a un acontecimiento tan decisivo, tan importante, para la historia de América, como lo fue la batalla de Playa Girón” (E:365). Conviene comparar esto con otra declaración poco clara del novelista. En el apéndice de la novela, Carpentier se expresa de un modo ambiguo que sugiere que participó en la Brigadas Internacionales: “Conocí, combatiendo en las filas de las Brigadas Internacionales, al hijo de un banquero newyorquino. [...] Vi, en las Brigadas, a muchos jóvenes nacidos en medios conservadores y antimarxistas” (CP:665). Aquí es fácil pensar que fue Carpentier quien luchó y no el banquero.

Si la valentía de Enrique en el campo de batalla representa un tema revelador del modo simulador, su crítica de la burguesía representa otro. Hemos visto que Carpentier se esforzaba para reducir la discrepancia entre su vida en Venezuela y su adhesión a la Revolución Cubana. Esta tendencia se nota también en *La*

consagración de la primavera. Se presenta como una circunstancia atenuante que si bien los burgueses cubanos eran despreciables, la burguesía venezolana no era tan odiosa, dado que “además de ser burgueses, eran historiadores, poetas, novelistas” y que “entre caviar y vodka, cenas y fiestas, negocios y beneficios, eran muy capaces de escribir libros, llevar adelante una investigación folklórica o ejercer, [...] un estimulante mecenazgo” (CP:594). Los burgueses de Caracas también saben apreciar el arte moderno. Enrique observa que en las paredes de las mansiones de Caracas se ven cuadros de Matisse, Picasso, Kandinsky, Klee y Miró pero añade que también se padece la dictadura “de un generalillo gordezuelo, a quien veía yo, no sé por qué, como una suerte de coleóptero uniformado” (CP:516.). Wakefield se fija en la disonancia de este pasaje: “When [...] the Venezuelan ruling class are praised for having Picassos, [...] and Kandinskys hanging on their walls [...], the author feels himself skating on thin ice, and hastily adds a condemnation of the Venezuelan political regime” (2004:190). En otro lugar, Wakefield (2004:179-180), señala que en todas las novelas de Carpentier menos *La consagración de la primavera*, una distanciamiento humorística siempre suaviza el sentimiento de bochorno o vergüenza que produce en el lector el sentimiento de que el autor se identifica con el protagonista:

For example, even when the reader of *El recurso del método* suspects that the Primer Magistrado speaks for the author, suffering the same stigma of *afrancesamiento*, the same anxiety of dislocation between *acá* and *allá*, or the same obsession with what constitutes ‘good’ art, the strong sense of parody throughout the novel ensures that such identification between author and protagonist can be laughed off as either a good-humoured *mea culpa*, or playful defiance of past criticisms. But neither humour, parody, third-person narrative, nor overt fictionalisation are present in *La consagración de la primavera* to act as a buffer between real and implied author (Wakefield 2004:180).

En Caracas, Enrique trabaja como arquitecto, y dice que el estilo que se le pide caía “en lo más manido que se hacía ya, [...] en la Costa Azul de Francia [...] o bien en Beverly Hills, [...] –cuando no se puteaba, ésa era la palabra, con un renacimiento-español-californiano” (CP:351). Como si la palabra “puteaba” no fuera lo suficientemente clara, el tono confesional e indignado aumenta aún más cuando se revela que Enrique, colaborando con norteamericanos, ha ganado dólares: “Y, por haber aceptado miles y miles de estos cochinos papelitos a cambio de mi personalidad verdadera, he vendido mi alma al Diablo [...]. Pero no soy el único: todos los de mi casta hacen otro tanto” (CP:354). Como

el autor, Enrique no tiene contacto con los revolucionarios cubanos ni venezolanos mientras vive en Caracas, pero Enrique sugiere que esto no se debe a su propia cautela sino a la de los venezolanos. A propósito de la dictadura de Pérez Jiménez explica: “yo seguía siendo un forastero recién llegado, ante el cual sería probable que no se hablase libremente de ciertas cosas...” (CP:517).

Después del triunfo de la Revolución en 1959, Enrique se dice: “De súbito, toda la burguesía cubana se volvió revolucionaria”. Y añade con desprecio: “Y se dieron todos a alabar la Revolución, y a tratar de halagar a sus jefes” (CP:614). Para el lector que conoce la historia de cómo Carpentier volvió a Cuba en 1959, es difícil tomar en serio la indignación de Enrique: tales declaraciones indican un intento por parte del autor de tergiversar su pasado a través de un personaje ficticio que lleva una vida sumamente parecida a la suya. Harvey también subraya esta tendencia: “through his presentation of Enrique, he [Carpentier] is effectively modifying his own role to make it acceptable in the eyes of others”. Luego agrega: “Ironically, [...], this novel, clearly intended to demonstrate Carpentier’s allegiance to Castro, ends up accentuating the very ambivalence it seeks to transcend (1994:139).

3.1.5. El modo confesional

Las dos últimas novelas de Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979), resultan muy diferentes: la primera cuenta en más de 600 páginas los destinos de Enrique y Vera desde los años 1920 hasta 1961; la segunda es una obra breve que se centra en las últimas horas de Cristóbal Colón y en cómo, siglos después de su muerte, hubo un intento de beatificarlo. Según, González Echevarría, “son obras antitéticas, pero motivadas por una misma compulsión autobiográfica y confesional” (2004:346). Acabamos de ver varios ejemplos de un modo simulador en la primera, y aquí presentamos dos interpretaciones de *El arpa y la sombra* enfocados en lo que llamamos el modo confesional: son respectivamente las de González Echevarría y de James J. Pancrazio. También consideramos este nivel desde una perspectiva más amplia, tomando en cuenta la tradición literaria de la confesión y el aspecto psicológico de este género.

En la segunda parte de *El arpa y la sombra*, Colón yace en su lecho de muerte, meditando sobre su vida y sus pecados. Está esperando a su confesor, pero cuando éste por fin llega, el Almirante decide no contarle nada fuera de lo que

“pueda quedar escrito en piedra mármol” (AS:331). Por ejemplo, no quiere confesarle que ha mentido sobre su origen humilde.

Entendiendo que sólo se escucha debidamente a quien [...] alinea títulos y honores ya conseguidos, fui haciéndome de una mitología destinada a hacer olvidar la taberna de Savona -¡Honrarás padre y madre!-, con dueño lanero y quesero arrimado a las canillas de sus barriles, [...]. De repente, me saqué de las mangas un tío almirante; me hice estudiante graduado de la Universidad de Pavía, cuyos claustros jamás pisé en mi jodida existencia; [...] (AS:255).

Dado que Carpentier hablaba de varios bisabuelos paternos como marineros y almirantes, es fácil ver aquí una referencia a sus propias tergiversaciones sobre su origen. Según González Echeverría (2004:38), Carpentier sospechaba que, tarde o temprano, la verdad acerca de su lugar de nacimiento se revelaría. En otro lugar, el crítico sugiere que el novelista, con su última novela, quiso adelantarse a los críticos futuros, produciendo “un balance y despedida, y que contiene, como en clave, una apología por las mentiras [...] sobre su nacimiento. Pero todo en tono de burla, de mascarada, de escarnio a la muerte” (2008a:103). Fuera de la novela, Carpentier presentó una apología de las mentiras de Colón, calificándolas como “una especie de estrategia” (Chao 1998:43). Como lo percibe el novelista, Colón estaba obligado a disimular para realizar lo que sentía era su destino:

Ahora bien, ¿Colón embustero?, ¿Colón impostor?, ¿Colón comediante? Sin duda, pero ante todo, era un hombre genial que a menudo superó sus propias limitaciones con una intuición prodigiosa. En sus viajes [...] mentía continuamente al informar acerca de las distancias, [...] pero estaba impulsado por una convicción inquebrantable de que lograría algo importante (Chao 1998:44).

Si Carpentier argumenta que no se debe juzgar a Colón por haber mentido ya que, al mentir, consiguió “algo importante”, el paralelismo sugerido sería que tampoco se debe juzgarle a él por haber mentido sobre su pasado, ya que él también consiguió una obra importante. A propósito de esta apología de las mentiras de Colón, González Echeverría escribe:

La frontera entre imaginación y mentira la borra la grandeza, la importancia de lo que quería lograr Colón, lo cual hacía necesaria la autoinvención. Este es el pretexto que descarga a la mentira de culpa y pone a Carpentier más allá del bien y del mal. Lo irónico de la confesión «ventriloquizada» utilizando a Colón de

títtere convierte *El arpa y la sombra* en una broma elegante en que se da la justa medida de la mentira de Carpentier. Porque, en última instancia, ¿qué perjuicio causó la mentira sobre su nacimiento a nadie, salvo a los que la difundimos con ingenuidad en nuestras publicaciones? (González Echevarría 2008a:106-107).

En la última parte del libro, la sombra de Colón asiste al debate final del proceso de su beatificación, en el siglo XIX. La escena tiene rasgos fantásticos y humorísticos, y el jurado integra a personas y escritores de diferentes épocas, como fray Bartolomé de Las Casas, León Bloy y Jules Verne. El epígrafe de esta última parte es sacado del cuarto canto del *Inferno* de Dante; más específicamente de la escena donde Virgilio y Dante el peregrino conocen a las sombras de los grandes poetas precristianos condenados a la eternidad en el Limbo. Allí, Dante el peregrino es recibido como el sexto miembro del pequeño grupo electo formado por Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano. González Echevarría interpreta esta parte final de la novela como un comentario satírico de Carpentier sobre su propio legado literario: “Carpentier se incluye en esta especie de Panteón de los Notables, o Hall de la Fama de figuras que anuncian la modernidad por su laicismo, y por sufrir un vago anhelo de trascendencia que no pueden definir (la fe religiosa o política)” (2004:365). Al saber que el jurado ha negado su beatificación y que nunca formará parte de los santos canonizados, Colón deja escapar una amarga exclamación: “¡Me jodieron!”, y empieza a sollozar. González Echevarría escribe sobre este pasaje: “there is a private joke too in this trial of Columbus: in the last years of his life Carpentier was proposed several times for the Nobel Prize, but it always eluded him. That is was “me jodieron” means” (2012:223).

En 1977, González Echevarría invitó a Carpentier a dar unas charlas en la Universidad de Yale, y el crítico se fijó en la actitud penitente del autor. Señala que Carpentier, durante una conferencia “quiso presentarse ante su público como el Colón de *El arpa y la sombra* [...] en calidad de penitente en busca de absolución” (2008:39). Luego añade, a propósito de la novela:

Pero, desde luego, como Colón, a quien no se beatifica en la novela, Carpentier viene con su carga de contradicciones y revisionismos demasiado burdos, esgrimiendo un marxismo que nunca practicó en su obra, [...] con un tono conmovedor y hasta un poco patético en lo que resulta ser una *apología pro vita sua*. Es decir, que fue humano, terriblemente humano, lo cual no me atrevo a reprocharle (González Echevarría 2008:39).

Resulta atractiva la idea presentada por González Echevarría de un Carpentier terriblemente humano o sinceramente arrepentido que, al final de su vida, si no

se confesó abiertamente, por lo menos logró convertir sus debilidades y vicios en una elegante y tragicómica broma literaria. Wakefield adopta la misma idea, recordando que Carpentier terminó la novela sabiendo que pronto iba a morir de cáncer: “It would be difficult to read the latter parts of the novel, [...], without seeing the author jocularly drawing up the balance sheet of his own life’s work” (2004:198). Sin embargo, se puede interpretar la supuesta confesión de Carpentier de otra forma. Pancrazio, en vez de una confesión sincera aunque oblicua, ve en *El arpa y la sombra* un ejemplo de la negación de la responsabilidad personal; o sea, algo parecido al modo simulador:

[...] the novelized confessions that appear in books like [...] *El arpa y la sombra* are not autobiographical confessions; but rather these are examples of the wider social practice of the disavowal of personal responsibility through self-justification. The purpose of the insincere confession is to camouflage the individual; these narrators become chameleons whose self-criticism displaces guilt to the society that produces the subject, and absolves the individual of the need to confess (Pancrazio 2004:120-121).

Según Pancrazio (2004:120), novelas como *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*, deben verse en relación con una tradición cubana de confesión y culpabilidad. Sugiere que la confesión es un elemento ubicuo en la tradición retórica del país, cuyo origen el crítico vincula con el fuerte imperativo social de sacrificio y de deber, conectado con el código moral asociado con figuras como José Martí y Félix Varela: “In the social register that places quixotic death and self-sacrifice as the highest expression of national virtue, the subject’s very existence implies an act of duplicity, a travesty that must be explained or justified” (2004:122). Señala como ejemplos modernos de esta tradición la “autocrítica” de Heberto Padilla, pronunciado ante la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en 1971, después de ser liberado de la cárcel, y libros como *Las palabras perdidas* (1992) de Jesús Días e *Informe contra mí mismo* (1996) de Eliseo Alberto. El discurso confesional cubano, según Pancrazio, se caracteriza por la demostración pública de la contrición y, al mismo tiempo, la evasión de la responsabilidad personal: “It is as if the subject states: «If everyone is guilty, why should I be punished? And, if society is responsible for the individual’s sins, am I really to blame?»” (2004:123). De este modo, añade Pancrazio, “Confession becomes a double-voiced discourse, [...]: it is a discourse of feigned sincerity” (ibíd.:136). Ya hemos visto que en *La consagración de la primavera*, Enrique se culpa de haberse vendido al Diablo, por haber colaborado, como hizo el propio autor, con hombres de negocios

norteamericanos, y que añade: “Pero no soy el único: todos los de mi casta hacen otro tanto”. En *El arpa y la sombra*, Colón también presenta circunstancias atenuantes de sus pecados, señalando que realmente le hubiera gustado decir la verdad si no fuera por el hecho de que las personas en su entorno no serían lo suficientemente magnánimas como para perdonarlo: “Para decirlo todo, contarle todo, habría de estar en deuda [...] con los hombres de una fe, de un modo de sentir, que me hubiesen sido magnánimos y encubridores. Y no fue así” (AS:330). Puesto que Colón sabe de antemano que los demás lo juzgarían si contara la verdad sobre sí mismo, esto le permite considerarlos como mezquinos, y por lo tanto, se permite concluir que él no les debe nada en absoluto. Aquí, entonces, la interpretación de Pancrazio parece adecuada.

Otra forma en que Colón parece negar su responsabilidad personal es mediante el desdoblamiento, indicando que no fue su yo auténtico el que cometió los pecados, sino un “otro” que le habita. Al recordar cómo se presentó ante la corte española como un elegido de Dios, citando la Biblia y profecías de Séneca y de Joaquín de Fiore para justificar sus viajes, Colón dice que se escuchaba a sí mismo “como quien oye hablar a otro” (AS:301). Se percibe la misma evasiva de responsabilidad cuando decide no contarle la verdad al confesor: “De la boca me sale la voz de *otro* que a menudo me habita. Él sabrá lo que dice...” (ibíd.:331). Pancrazio escribe sobre las dos voces en Colón:

The narrator claims that there is another self inside him that desperately attempts to free itself from the one who envelops and suffocates it. At one moment he represents himself as a dying body lying down with its hands clasped, simulating the appearance of prayer, however, those very tones of contrition and resignation are constantly interrupted by a second voice, a theatrical aside, that not only breaks with the solemnity of the confession but also belies any notion of repentance. [...] This Split between the self and the other produces a serpentine discourse that recognizes guilt and disavows responsibility. The narrator is a chameleon whose self-accusations function to place the subject in an environment that sanctions duplicity (Pancrazio 2004:142).

El crítico añade: “If he admits that he has spent his entire life as a liar and con man, his confession amounts to the culmination of his art. One last attempt to “pull the wool” over someone’s eyes, perhaps his own” (2004:142).

Aquí nos parece pertinente detenernos brevemente en esta noción de la voz doble del discurso confesional, situándola en la tradición literaria. Kurt

Weinberg, en la introducción a su estudio sobre André Gide, examina los orígenes históricos y los elementos retóricos de la confesión literaria que, aunque tenía una larga historia marcada sobre todo por San Agustín y Montaigne, fue reinventada por Rousseau. Weinberg enfatiza el carácter doble de esta nueva voz confesional y el modo en que el escritor intenta presentarse como “más humano” mediante la autocrítica:

[...] there is something new and theatrical about the Calvinist discipline of public confession as it enters French literature with Rousseau, in whom Nietzsche recognizes the first modern man: half idealist, half *canaille*. With Rousseau, self-analysis turns into self-gratification: a type of narcissism which runs the full gamut from self-attraction to self-accusation, from self-pity to self-mortification. The resources of rhetoric [...] are used to persuade us not of the literary verisimilitude but of the author's personal “sincerity”. *Ecce homo* becomes the persuasive posture for a new kind of *captatio benevolentiae*: the novelist, crucified by his enemies, sentimentally or ironically superimposes his image upon that of his heroes. He blackens himself so as to appear more human than his opponents; and since he frankly admits weaknesses and sins, he looks more virtuous than those who are said to be his relentless persecutors (Weinberg 1972:4).

Pancrazio utiliza el término “double logic” para describir el carácter ambiguo del discurso confesional en que el narrador quiere convencernos de que dice la verdad mediante la confesión de que antes ha mentado: “The narrator is a liar who tells the truth, and thus his truth is always contaminated with the possibility of it being a lie” (2004:147). Hallamos la misma dimensión problemática de la confesión literaria expresada por el escritor y ganador del premio nobel J. M. Coetzee. Se fija en cómo algunos personajes de Dostoyevski, como el narrador morbosamente autoconsciente de *Memorias del subsuelo* o Keller en *El Idiota*, tratan de desenmascararse a sí mismos infinitamente, siempre encontrando otro motivo detrás de cada motivo aparente. Coetzee comenta que en *El Idiota*, el protagonista, el príncipe Myshkin, analiza este patrón:

At the kernel of the pattern lies what Myshkin calls a *dvoynaya mysl'*, literally a “double thought”, but what is perhaps better imagined as a doubling back of thought, the characteristic movement of self-consciousness. [...] it is a doubling back of thought that undermines the integrity of the will to confess by detecting behind it a will to deceive, and behind the detection of this second motive a third motive [...], and so on (Coetzee & Attwell 1992:282).

Coetzee señala que según Dostoyevski, la confesión secular desarrollada por Rousseau, está condenada a ser inauténtica: “Because of the nature of consciousness, Dostoevsky indicates, the self cannot tell the truth of itself to itself and come to rest without the possibility of self-deception” (ibíd.:291). Nos parece que esta idea de la duplicación de la consciencia sirve para entender por qué resulta tan problemático determinar el carácter del modo confesional de Carpentier. Si el aspecto confesional de *El arpa y la sombra* debe verse como una continuación del modo simulador o como una contrición sincera por parte del autor, depende finalmente de las suposiciones que hace el lector acerca de la consciencia. En todo caso, queda claro que Carpentier era consciente de lo problemático que es la sinceridad del yo frente a sí mismo. En el diario de los años 50, el novelista parece ver, releendo sus propias anotaciones, un tono inauténtico: “Cuando releo algo de lo aquí dejado, lo encuentro todo muy literario... Lo que demuestra que, aun en un diario, no se enseña el verdadero rostro” (D:63).

3.2. La tendencia crítica en las obras

Después de examinar estos cinco modos autorreferenciales en la obra de Carpentier y antes de mirar unos ejemplos concretos de la introspección crítica, consideremos la tendencia crítica general en Carpentier. En primer lugar, se presentará lo que llamamos el modo crítico, en que el autor plantea conscientemente un nivel escondido en el texto. Luego se introducirá una variante del modo crítico que denominamos el modo numerológico.

3.2.1. El modo crítico

Un aspecto importante de la creación literaria de Carpentier consiste en esconder referencias culturales, creando así un nivel crítico en el texto. González Echevarría (1983:51) se ha fijado en el modo lúdico y refinado en que Carpentier, en *El recurso del método*, esconde una alusión a *El mágico prodigioso* de Calderón, jugando con el significado musicológico de la palabra *calderón*: “el presidente era muy sensible [...], a la pureza de timbre de los largos, sostenidos, increíbles calderones agudos de Caruso, voz de mágico prodigioso en cuerpo de tabernero napolitano” (RM:196). Wakefield (2004:52-53) señala que las referencias encubiertas y los varios niveles de significación es algo típico de las

obras carpenterianas y compara su estilo con la tradición simbólica manifiesta durante el Barroco y cuyo origen se rastrea a la iconografía medieval, cuyo código se hacía cada vez más exclusivo y críptico. Wakefield también observa que estos niveles o códigos no son necesariamente imprescindibles para una comprensión del texto que le resulte satisfactoria al lector. Del mismo modo, las alusiones crípticas de Carpentier en absoluto son imprescindibles para una lectura satisfactoria de las obras. Sin embargo, por inútiles que puedan parecer desde un punto de vista narrativo, estas alusiones forman parte de las obras y constituyen una dimensión del sentido.

A propósito de *El siglo de las luces*, Carpentier declaró en una entrevista que las citas de los títulos de los *Desastres de la guerra* de Goya al inicio de algunos capítulos “se relacionan directamente con la acción de la novela: conducen al lector hacia un desenlace que yo creo goyesco; todo el final es una visión al estilo de Goya” (E:130). Estos epígrafes constituyen en sí mismos una forma refinada de enlazar las escenas de una novela y crear una atmósfera histórica particular. Sin embargo, Wakefield señala la presencia de referencias más ocultas a Goya. En la descripción de La Habana en la primera página del capítulo primero se lee: “una confusa rocalla de balcones, arcadas, cimborrios, belvederes y galerías de persianas – siempre erizada de andamios, maderas aspadadas, horcas y cucañas de albañilería” (SL:87). En la combinación de palabras “cucañas de albañilería”, Wakefield percibe una alusión sutil a los cuadros goyescos *La cucaña* y *El albañil herido* con su boceto equivalente *El albañil borracho* (2004:150). El crítico también ve, de manera convincente, otras alusiones escondidas a Goya:

There are many other hidden references to Goya, such as the phrases ‘aquellarre’ [...], ‘la Feria de San Isidro’ [...], and ‘estragos de la guerra’ [...], all providing echoes of titles of works of Goya, and suggesting that the works of the great master [...], provided inspiration to the author in creating the mood, local colour and customs of the period depicted in Carpentier’s novel (Wakefield 2004:151).

No es evidente cómo entender tales referencias crípticas, pero es probable que representen un aspecto lúdico del proceso creativo del autor. Un fragmento de una carta de 1972 que mandó Carpentier a González Echevarría, muestra que al novelista le gustaba crear niveles en el texto que luego muy pocos lectores serían capaces de percibir. En la carta, Carpentier felicita al crítico de haber logrado identificar todos los seis niveles históricos en “Semejante a la noche”; un cuento en el que un soldado sigue siendo el mismo aunque el argumento

comienza con la Guerra de Troya y termina en el siglo XX. Cuatro de las diferentes épocas o “tiempos” son bastante fáciles de identificar, mientras que dos resultan casi indetectables:

Mucho se ha escrito sobre ese pequeño cuento, pero es Ud. el primer crítico que encuentra la clave de los Seis Tiempos que en él se encierran. Y esto es tanto más extraño si pensamos que yo mismo doy la clave de esos tiempos. En efecto: en el tercer tiempo, el hecho de dar al río Misisipi el nombre de Colbert, marca una época; en el quinto tiempo, el uso de dos palabras, “Wagneriano” y “Arlequín” fija una época. [...] Lo demás se explica por sí sólo, pero es Ud. el único que lo ha visto, y esto para mí equivale el hecho de que Jean Blanzat, escritor católico, es el único crítico francés que, en “el Acoso”, observó que el episodio de la negra que enciende un tabaco implica, [...], un razonamiento que es el mismo que llevó a Santo Tomás de Aquino, en sus cuatro pruebas de la existencia de Dios, a exponer su “Ley de inmanencia” (González Echevarría 2008:47 & 49).¹¹⁷

Además de estas alusiones ocultas, es pertinente mencionar las numerosas referencias a la criptografía en las obras de Carpentier. En *Los pasos perdidos*, la selva es para el Adelantado un “mapa en clave” que él sabe leer por haberse conseguido “las llaves de secretas entradas” y luego se añade: “Él descifraba el código [...], de las incisiones en las cortezas” (PP:189). En *El acoso*, el acosado sabe “de claves y criptografías, restando al alfabeto la palabra HIPOTENUSA –elegida por no tener letras repetidas–, para disponer nuevamente los caracteres en hileras desordenadas, que respondían, así, a un orden secreto” (EA:102-103). En *El siglo de las luces*, Sofía se siente atraída por la idea que tiene de la francmasonería: “el disfraz, el santo y seña, los buzones ignorados, las criptologías particulares, los cuadernos íntimos guarnecidos de cerrojos” (SL:142). En *El recurso del método*, se habla de espías que transmitan “mensajes por un sistema de cortinas corridas y descorridas, de noche, [...], de acuerdo con una clave luminosa inventada por un criptógrafo prusiano...” (RM:190). Un interés por la criptología podría explicar en parte por qué encontramos escondido en la obra carpenteriana un aspecto enigmático, al que nos referimos como el modo numerológico.

¹¹⁷ El aprecio de Carpentier por González Echevarría como lector también queda claro en otra carta en la que Carpentier escribe: “como se lo dije muchas veces, su enfoque de mi obra en lo literario es perfecto. Difícil sería llegar mas a lo hondo en su análisis pormenorizado de “Los Pasos Perdidos” [...] (sic)” (González Echevarría 2008:117).

3.2.2. El modo numerológico

González Echevarría (2004:241) explica que bajo la superficie de *Los pasos perdidos*, se esconde una complejísima estructura con respecto a las fechas y los días de la semana que llevan la mayoría de los capítulos. En otras palabras, las fechas de los capítulos no son arbitrarias sino que forman “un complejo sistema numerológico”, que fue señalado ya en 1972 por el crítico Eduardo G. González en su artículo “Los pasos perdidos, el azar y la aventura”, y que González Echevarría ha estudiado de forma más sistemática. Según explica: “La acción, que toma seis meses, oscila entre lunes y domingos —el primero es el día de trabajo, de principio, y de historia, y el segundo el día de la libertad y la magia” (2004:242-243).

Según González Echevarría es significativo que *Los pasos perdidos* termine un sábado, el sexto día de la semana y que contenga seis capítulos: “El sábado es el día de la ficción, de la Saturnalia y del Carnaval” (ibíd:243). Además le parece relevante que haya un “error” en cuanto a los días de la semana: el capítulo X lleva “Martes 12” en vez de “lunes 12” como debería si siguiera la cronología presentada hasta este punto en la novela. Según González Echevarría, “el significado que los días de la semana van adquiriendo a lo largo de la novela impide que consideremos éste como un «error» de tipo cervantino” (ibíd.:242). Luego cita una frase del narrador-protagonista que respalda esta interpretación: “Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes” (PP:259). El crítico (2004:190-203) señala que una estructura similar sostiene la acción de *El reino de este mundo*. También en esta obra, Carpentier ha dado una atención particular a los días de la semana y, además de esto, a una alternancia entre Carnaval y Apocalipsis. González Echevarría sugiere que Carpentier ha estructurado los 26 capítulos de la novela en dos ciclos de 12 capítulos, donde el número 12 cierra una parte de la historia; el primer ciclo contiene los capítulos 1-12 y la segunda los 14-25. El capítulo 13, es decir el centro de la novela, describe un carnaval y el capítulo 26, es decir el último, presenta la escena apocalíptica en la que el protagonista Ti Noel y todo su entorno son arrasados por un viento verde misterioso. González Echevarría se fija también en ciertas alusiones al año litúrgico:

[...] el nombre de Ti Noël, que sugiere que nació un día de Navidad, más el hecho de que tenga doce hijos, hace de él una especie de figura Christi; la Navidad en que aparece Mackandal, el Domingo de Pentecostés en que muere la primera esposa de M. Lenormand de Mézy, el Domingo de Ramos casi al final [...]. Y, sobre todo, el vaivén cósmico entre Carnaval y Apocalipsis. Todas estas

repeticiones rituales, todo ese esfuerzo por aparejar la acción del relato al año litúrgico, son un intento de fundir el cosmos con la escritura (González Echevarría 2004:198).

Con todo, se podría pensar que las explicaciones del sistema numerológico y la alternancia entre Carnaval y Apocalipsis propuestas por González Echevarría, no se basan sino en coincidencias. Sin embargo, la apariencia rebuscada del análisis desvanece cuando el crítico pone de relieve que el mismo patrón estructural está presente en el cuento “Viaje a la semilla”, con un punto central asociado con el Carnaval y un final apocalíptico en que el universo se derrumba para el protagonista. Observa además que “la acción del relato, en que se narra retrospectivamente toda la vida de Marcial, [...], ocurre en 12 horas, y se divide en 13 capítulos” y añade: “¿Será entonces fortuito que a finales del capítulo 6 se diga que «se estaba de Carnavales?»” (ibíd.:2004:203). También se pregunta si podría ser una coincidencia que sea en el capítulo 12 donde se produce la vuelta al útero del protagonista, para concluir que “la acción queda enmarcada por dos nada, la prenatal y la muerte, con un centro que es el Carnaval” (ibíd.:204).

Considerando los ejemplos ya citados del modo críptico de Carpentier, la existencia de tales estructuras complejísimas no debe resultar demasiado sorprendente. Además, Carpentier hablaba abiertamente de su casi obsesiva atención artística en cuanto a la organización formal de sus obras. En una entrevista se compara con un compositor: “El músico no puede concebir una obra que no esté perfectamente equilibrada en todas partes. Yo tampoco. Fíjese en los capítulos de *El siglo de las luces*: tienen todos la misma cantidad de páginas” (E:237). En sus “Confesiones sencillas...” señala que su novela *El acoso* “está estructurada en forma de sonata: Primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión o coda. Un lector atento que conozca música puede observar fácilmente este desarrollo” (Leante 1970:26-27).¹¹⁸ La siguiente cita del diario nos acerca aún más a la afinidad con los compositores:

Esta noche, escuchando muy atentamente el primer acto de *Tristán* con la partitura ante los ojos, me sorprendía de los primores armónicos, de los detalles exquisitos, que perdía el oyente, en la escritura orquestal, por el *tempo* mismo de lo ejecutado, siguiéndose fielmente la voluntad del compositor. Wagner no podía ignorar que tal acorde arpegiado [...] no podía ser percibido y tenía que

¹¹⁸ Acerca de esta declaración, Rubio Navarro ha observado: “En el adverbio ‘fácilmente’ se encierra un reto a la crítica, el cual no ha podido ser resuelto de forma convincente por ninguno de los investigadores que han tratado el tema” (1999:147).

perdersen en el movimiento general imprimido [...]. ¡Y, sin embargo, lo escribía! Tal vez por darse a sí mismo la satisfacción de haber cuidado el más mínimo pasaje de su obra. Comprendo ese espíritu. En eso, debo muchísimo a mi formación musical. Solo suelto un libro, cuando creo haber cuidado, en lo posible, de la factura. La publicación de *Los pasos perdidos* está detenida por una angustia ante detalles tan pequeños que el lector nunca se dará cuenta de que allí pudiera estar la barrera (D:32).

Claramente, el acto de esconder elementos casi indetectables en la obra era para Carpentier una forma de “darse a sí mismo la satisfacción de haber cuidado el más mínimo pasaje de su obra”. Sin embargo, hay datos que indican que también hubo un elemento más personal detrás de los juegos numerológicos a los que se dedicaba en sus obras; algo así como una obsesión por ciertas combinaciones de números y fechas que asociaba con su propia vida. En el diario hay un fragmento enigmático, donde Carpentier parece vincular una secuencia numérica con ciertos compositores. Se lee, sin comentario que lo explica:

22 — 30 — 17 — 20. Esa es la ecuación. Con un fuerte acento —prodigioso— en el 17. Y sin embargo, hay quiebra, interrupción, sobre el 20. Tal vez el ciclo se haya colmado. Raro mecanismo de los números en mi vida. Mahler, Werner Egk, Debussy (D:51).

En la introducción al Diario, el crítico Armando Raggi señala a propósito de esta referencia numerológica: “hemos barajado todas las explicaciones posibles y aún no hemos encontrado solución” (ibíd.:22). Sin embargo, aquí presentamos dos posibles explicaciones del fragmento misterioso. Una pista que se da es que los números tienen alguna relación con los compositores mencionados. Podemos suponer que los números representan fechas. Hemos dado con un texto que sugiere que ciertas fechas relacionadas con obras de música eran especialmente importantes para Carpentier: “Por haber acompañado alguna peripecia de mi vida, ciertos temas musicales se imponen a mi memoria, de modo obsesionante, quedando unidos, para siempre, al recuerdo de una fecha [...] importante de mi propia historia” (NL:6). Además, este texto brevísimo y sin título que precede al ensayo “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, muestra la particular importancia que tuvo para Carpentier el compositor Mahler:

[...] durante mi viaje al Territorio Amazonas (en 1947), durante el cual me vino la idea de escribir *Los pasos perdidos* —historia de la momentánea resurrección de

un hombre muerto para su propio espíritu—, un tema me persiguió durante varios días, [...], sin que yo recordara en qué partitura podía hallarse [...]. De vuelta a Caracas, buscando en mi biblioteca, encontré lo que buscaba: era el segundo motivo del primer movimiento de la Segunda sinfonía de Mahler... Y esa sinfonía se titula, muy precisamente, Resurrección... Desde entonces, el tema ha quedado, para mí, unido a la novela escrita, como un elemento inseparable del contexto (NL:6).

Como Mahler, Debussy era un compositor de suma importancia para Carpentier. En “Recuento de moradas” cuenta el descubrimiento del poema sinfónico *Prélude à l'après-midi d'un faune* “entre los acontecimientos capitales de mi existencia” (RDM:8). Incluso señala que esta obra musical fue decisiva respecto a su partida a Francia en 1928, aunque no explica cómo: “La frase *Prélude à l'après-midi d'un faune* actuaba sobre mi imaginación como un conjuro. A esa frase encantatoria se debió mi ida a París, muchos años más tarde” (ibíd.:8). Sería arriesgado intentar relacionar a estos compositores con fechas particulares, ya que no hay manera de saber qué temas de estos compositores hubieran “quedando unidos, para siempre, al recuerdo de una fecha [...] importante de mi propia historia”, ni cuáles hubieran sido, para Carpentier, tales fechas.

La frase “Raro mecanismo de los números en mi vida” contiene otra pista que la musicológica. Aunque es difícil saber qué entiende Carpentier por ese mecanismo raro, podría tratarse de alguna influencia que tienen, según él, los números sobre su vida. Hay fragmentos del diario que indican cierta superstición por parte de Carpentier. Por ejemplo, le interesaban y preocupaban los presagios. En 1952 escribe: “Pierre noire!... L'année commence par un fait dont la symbolique, pour moi, est affreuse.” (D:61). Es imposible adivinar qué significa aquí la “piedra negra”, pero queda claro que Carpentier interpreta algún hecho como un mal presagio. En otro lugar en su diario recuerda un sueño que tuvo en 1938. Escribe que vislumbró en aquel sueño: “mi liberación de París y de Europa, y mi regreso a los países del sol, donde había de *encontrarme*” (D:70). Aparentemente había soñado con la experiencia que tuvo en la cárcel de Dijon, donde había pasado cuatro días el mismo año:

[...] me vi descubriendo, en Dijon, una costa que conducía a América, luego de haber encontrado un extraordinario Museo donde estaban representados, al estado de serpientes emplumadas, de Quetzalcoátl de barro, los jueces que habrían de condenarme por «défaut de carte d'identité». (Desnos había vislumbrado, muy ciertamente, el significado de aquel sueño, en el que

intervenía, por cierto, un caballito gris, diminuto, que mucho montaba, hacia 1920, G. primo de mi esposa; caballito en que iba yo montado, muy alegremente, en seguimiento de E. de quien iba a divorciar [sic] año y medio después) (D:70).

La E. aquí se refiere a Eva Fréjaville y es sugestivo que Carpentier haya soñado que la seguía montado en un caballo que pertenecía al primo de Lilia. Luego pasa a describir otro sueño que acaba de tener y señala que aunque no logra comprenderlo, algo “puede tener de presagio” (ibíd.72). Aparentemente, Carpentier entendía su vida como regida por un destino. Leemos en su diario: “me he habituado a dejarme llevar por las oscuras voluntades que rigen mi destino” (D:93). Considerando esto, no sorprende que Carpentier mostrara cierto interés por los naipes adivinatorios. En *Concierto barroco*, hay una referencia a una forma particular de naipes adivinatorios llamada *minchiate*. Unos amigos del protagonista vienen a pedirle que les traiga diferentes objetos de Europa:

El notario estaba antojado de algo raro: un juego de naipes, de un estilo desconocido aquí, llamado *minchiate*, inventado por el pintor Miguel Ángel, según decían, para enseñar aritmética a los niños y que, en vez de ajustarse a los clásicos palos de oro, basto, copa y espada, ostentaban figuras de estrellas, el Sol y la Luna, un Papa, el Demonio, la Muerte, un Ahorcado, el Loco —que era baraja nula— y las Trompetas del Juicio Final, que podían determinar un ganancioso Triunfo (CB:170).

En sus notas al texto, Antonio Fernando Ferrer explica que el *minchiate* está estrechamente relacionado con el Tarot clásico, en el cual la “carta 30 correspondía a «Las trompetas» o «La Fama» (vinculada con el naipe XX —«El Juicio [Final]»)” (CB:253). Ignoramos si los números 30 y 20 del *minchiate* tenían alguna importancia particular. Sin embargo, se puede constatar que, según González Echevarría, cada uno de los 22 capítulos de *El recurso del método*, “contiene en filigrana una de las veintidós cartas del Tarot y por lo tanto un argumento distinto al de la novela” (2008:84). Tampoco se debe olvidar que los surrealistas a los que admiraba Carpentier al llegar a París, se interesaban por la tradición esotérica o oculta. Por ejemplo, Breton publicó un libro llamado *Arcane 17* (1945), cuyo título se refiere al Tarot. Aunque estos números del Tarot podrían tener alguna conexión con la “ecuación” de 22—30—17—20, el tema es de importancia menor: lo esencial es que los fragmentos citados sugieran, en la mentalidad de Carpentier, una conexión entre la tendencia críptica por una parte, y por otra parte, una necesidad de

interpretar su propia vida en relación con este juego críptico. La suposición de tal necesidad forma la base del análisis que sigue sobre la introspección críptica en las obras literarias de Carpentier.

3.3. Ejemplo 1: ¿Cómo entender mi origen?

En el estudio biográfico se ha visto que el origen representaba un problema fundamental para Carpentier. Si no fuera así, la mentira sobre el lugar de nacimiento resultaría ininteligible. También se ha observado que esta ansiedad acerca del origen por parte del novelista puede explicarse de varias formas. Las circunstancias familiares, y sobre todo la partida de Georges en 1922, son esenciales, pero también es necesario considerar el ambiente nacionalista, tanto en Cuba como en Francia, y que, debido a la falta de ciudadanía, fue primero amenazado con ser expulsado de Cuba y más tarde encarcelado en Francia. En este capítulo se analizarán unos pasajes en los que Carpentier parece meditar sobre este aspecto problemático de su vida. Primero se examinará la noción de tener un origen inadmisibles, con énfasis en las alusiones a Suiza y Bélgica, dos países que Carpentier no reconoció públicamente como lugares de origen. Luego se examinarán la idea de no tener un hogar y el motivo de la casa en ruinas.

3.3.1. El origen hediondo

Sabemos que Carpentier era consciente de que Bélgica era, para él, un lugar de origen, porque, como se indica en “Recuento de moradas”, fue allí donde sus padres se habían casado y vivido en el período de su nacimiento. Aunque no hay información clara sobre dónde vivía Alejo antes de la partida a Cuba, por lo menos queda claro que se acordaba de haber estado en Ixelles, la parte de Bruselas donde sus padres se casaron. En noviembre de 1923, es decir un año después de la partida de Georges, Carpentier publicó en *Carteles*, bajo el nombre de su madre, un artículo llamado “Circos y ferias: divagaciones funambulescas”. Aunque no hemos podido acceder al artículo en sí, hallamos en la página web de la *Fundación Alejo Carpentier* un artículo de Yuri Rodríguez González llamado “Santiago, el circo y Carpentier”, en el cual se lee que en el artículo de 1923, Carpentier “no pierde la ocasión de evocar la feria de Ixel, en Bélgica, que presencié en su niñez”.

Sabemos también que Carpentier expresó un desprecio por la burguesía ya en los años 30. En las cartas a la madre se nota un deseo de desasociarse del mundo burgués representado por los parientes del padre. Ya se ha visto que escribe sobre el tío Adolphe y su familia: “se ha mantenido en el menudo bienestar burgués, contando los centavos, sin viajar, sin vivir”. En efecto, Carpentier rechaza el carácter burgués no solamente de la familia de Georges sino de la ciudad de Burdeos entera. Afirma que la ciudad es peor que Guanabacoa, explicando: “Al menos en Guanabacoa hay negros y mucho color local”. Acerca de los bordeleses escribe: “*¡Y las caras de los provincianos! ¡Y las ropas domingueras! ¡Te garantizo que nosotros no somos burgueses!*” (CT:82).

En dos crónicas de viaje que publicó en los años 30, una sobre Bruselas y otra sobre Brujas, se ve que Carpentier asociaba Bélgica con la burguesía. En la primera crónica,¹¹⁹ Carpentier escribe que la Plaza Mayor de Bruselas “ofrece la perfecta imagen de una época caracterizada por el naciente dominio de la burguesía” (OCVIII:38). En la otra crónica¹²⁰ contrasta las “tierras de vino, tierras de ron” con “las tierras de bebedores de cerveza” (ibíd.:76), es decir, países del sur con países del norte:

A medida que nos desplazamos hacia el sur, [...] las expresiones del alma popular cobran mayor espontaneidad. Es más fácil entablar conversaciones con el músico ambulante, el arriero, [...], el pescador, el sacristán de catedrales... Todos estos personajes os narran sus cuitas o venturas, os hablan de política, comentan, cantan o maldicen... [...] Os invitan a compartir sus colaciones modestas, a probar sus vinos, a acariciar la cabeza de sus chicos. [...] El norte ignora esas expansiones, ese maravilloso impudor. Apenas nos instalamos en un ferrocarril que nos llevará hacia Flandes, [...], nos vemos rodeados de personajes graves, de familias mudas, de obstinados lectores de periódicos, que sólo apartan los ojos de sus hojas impresas para lanzarnos alguna mirada de desconfianza.[...] Los niños no se atreven a esbozar un gesto. Son criaturas de cabello rubio y ojos azules; pronto aprenderán que todo tiene su precio en este mundo, y que el más mísero mendrugo de pan se obtiene a costa de sudor... Ante sus ojos desfilan ciudades tristes, con millares de casas idénticas [...] (OCVIII:71-72).

Si se compara este pasaje con las cartas a la madre donde Carpentier contrasta la frialdad de los parientes de su padre con la cordialidad de los Hierro en Cuba, se vislumbra una red de asociaciones en que las “tierras de ron”, como

¹¹⁹ “Introducción al conocimiento de Bruselas”, *Carteles*, 10 de enero, 1932.

¹²⁰ “Brujas, ciudad de brumas”, *Carteles*, 3 de junio, 1934.

Cuba, se relacionan con la franqueza, la espontaneidad y la generosidad mientras que las tierras de bebedores de cerveza, como Bélgica, representan la desconfianza, la sumisión del niño bajo el régimen del padre, y el bienestar burgués mantenido por el vivir “sin vivir”. Considerando esto, llama la atención que, en la crónica sobre Brujas, Carpentier subraye haber nacido en Cuba, como si el acto de describir el carácter burgués de un lugar relacionado con su origen le produjera la necesidad de afirmar el origen que se había inventado. Primero explica que, “nacido en un país de sol— sólo me convencen totalmente los países de sol” (OCVIII:70). Luego, al final del texto, señala que Bélgica le entristece y exclama: “¡Por algo he nacido en La Habana!” (ibíd.:76).

En las obras literarias, Carpentier evoca una y otra vez sus dos países de origen, Suiza y Bélgica, asociándolos con la burguesía. En *La consagración de la primavera*, las palabras burgués, burguesa y burguesía vuelven a aparecer de modo obsesivo. Enrique describe su origen como “la burguesía más hedionda que pueda imaginarse” (CP:34). Cuando Enrique y Gaspar vuelven a verse en La Habana en los años 40, Enrique, que viste un traje elegante, dice para sus adentros: “muy de burgués habrían de parecer mis algo tiesas solapas, mi camisa de buena hechura” (ibíd.:296?). A su amigo dice: “Ahora debes creer que me he vuelto un cochino burgués” (ibíd.:296). Teresa, la prima de Enrique, le recuerda en un momento de su origen: “«Te dices comunista, pero no militas. [...] Hijo de burgueses, aborreces a los burgueses, pero estás terminando una carrera que te destinará a trabajar para los burgueses»” (ibíd.:328). Al casarse Enrique y Vera, éste constata: “«Nos vamos aburguesando»” (ibíd.:350).

Enrique describe la burguesía cubana, a la que pertenece su propia familia, como “hurgadores, adivinos de crisis y depresiones, funámbulos de la especulación —con cuentas [...], en Suiza...—, aprovechadores de todo acontecimiento, como los Rothschild en la Batalla de Waterloo” (ibíd.:262). Cuando Vera escribe sus memorias, recuerda que su padre Vladimir, el hombre de negocios en Bakú, tenía “grandes sumas de dinero en bancos suizos” (ibíd.:557), y se observa que las Grandes Duquesas rusas que huyeron después de la Revolución de 1917, “estaban en Suiza” (ibíd.:562). A propósito de los peligros de volverse burgués en vez de seguir siendo una persona creativa, se lee: “Y ahí empezaba la Gran Vaina, con el automóvil para la esposa, el automóvil para llevar a los niños al colegio, la quinta para la mamacita y las cuentas en bancos suizos... (ibíd.:604). También se lee que el coche que tiene la tía de Enrique es de la marca Hispano-Suiza (ibíd.:63). La conexión entre la burguesía y los bancos suizos también aparece en *El recurso del método*. Cuando el Primer Magistrado conoce al líder revolucionario conocido como El Estudiante, éste

percibe al dictador como “el Espíritu de la Burguesía” que está “sentado sobre sacos de dólares [...] en las bóvedas de un banco suizo” (RM:317). En otro lugar, el dictador asegura a su hija que tienen “mucho real en Suiza” (RM:103).

Bajo estas referencias a Suiza se vislumbra una simple necesidad de repudiar el origen suizo, similar al aparente impulso de rechazar la burguesía de Bélgica y la de los parientes de Georges. Sin embargo, en las obras literarias también hay alusiones a Suiza que parecen esconder una introspección centrada en su origen. Al final de *El arpa y la sombra*, la sombra de Colón escucha a escondidas a dos empleados del Vaticano que hablan del proceso de beatificación que va a comenzar y donde se escudriñará la biografía de Colón para ver si tiene potencial para ser un santo: “¿Cómo ve usted la causa de Colón?”, preguntó el seminarista. «Mal. En la timba que tienen los alabarderos suizos en su cuerpo de guardia, las apuestas a favor de Colón están, [...], a una contra cinco» (AS:335). Luego, durante el proceso, hay alboroto y el Presidente grita: “¡Silencio! [...]. O llamaré a los alabarderos suizos (ibíd.:165). En la misma escena surge un problema en cuanto al denominado “Obispo del Lugar” de Colón. El Presidente del proceso explica al Abogado del Diablo:

«Es cierto que cuando se sigue *un procedimiento de beatificación normal*, sólo puede officiar un Ordinario o dignitario que disfrute de jurisdicción episcopal en el lugar donde murió el personaje cuya existencia se examina, o donde operó milagros»... «Lo que se denomina “*Obispo del Lugar*”, apuntó el Abogado del Diablo. «No nos va usted a enseñar lo que de sobra sabemos –dijo, severo el Presidente–: Pero, sobre este punto creo que podríamos acudir, una vez más, a la autoridad del Conde Roselly de Lorgues: “*Ni el ‘Obispo del lugar’ de nacimiento – nos dice–: ni el ‘Obispo del Lugar’ de la muerte de Cristóbal Colón podrían presentarse aquí...*» «Creo que se les haría un poco difícil»... (AS:343).

Aquí, por lo tanto, Carpentier incluso menciona “el lugar de nacimiento” en conexión con Suiza. Si se lee estas dos escenas como una confesión alegórica, con Colón representando a Carpentier y el proceso de beatificación sirviendo como un símbolo de la crítica literaria que en el futuro escudriñará la biografía del novelista, es fácil interpretar estas referencias a Suiza como partes de tal confesión. La alegoría podría leerse en la manera siguiente: en la novela, la sombra de Colón quiere que el Vaticano lo canonicé, pero teme que, según parece indicar el mal augurio que representan los alabarderos suizos que apuestan en contra de él, el tribunal se fijen en sus pecados y mentiras. Fuera de la novela, Carpentier quiere que la crítica lo canonicé como escritor y

explorador literario de la autenticidad de la realidad latinoamericana, pero teme que su mentira sobre su origen suizo sea revelada y esto mancille su fama.

Se podría pensar que esta referencia crítica a su nacimiento en Suiza fue un evento único en la carrera de Carpentier, realizada justo antes de morir; algo parecido a la última entrevista en la que, por primera vez, revela que la apariencia exterior fría es una manera de esconder una timidez interior. Sin embargo, una alusión a Suiza en *¡Écue-Yamba-Ó!* indica que este tipo de auto-referencias ocultas formaba parte de la creación literaria de Carpentier desde el inicio. Hacia el final de la novela, el protagonista afrocubano Menegildo Cué ha dejado a su familia y trabaja en un circo, desempeñando el papel del verdugo de San Juan Bautista. Resulta ser un buen actor. Ahora bien, en este breve capítulo hay una referencia al “clásico San Lázaro cubano *«printed in Switzerland»*” (EYO:337). Parece un detalle sin importancia, pero tiene una conexión interesante con la vida del novelista en París durante los años cuando escribió la novela. En una carta a Lina leemos lo siguiente:

Hay cosas a las cuales no concedía la menor importancia cuando estaba en La Habana, que interesan aquí de modo extraordinario. [...] Por ejemplo: en la revista *Documents* están locos por reproducir una estampa de San Lázaro, [...]. Si pudieras encontrármela, te ruego me la mandes. Tú sabes cómo son: unas litografías muy malas, [...], que representan a San Lázaro cubierto de vendas, sostenido por *muletas*, con unos perros que le lamen las heridas. Son las que hay en casa de todos los negros. Si encuentras una, envíamela, pero acuérdate de una cosa: mándame *la más espantosa, la más bárbara, la más fea* que puedas encontrar. Como es para ilustrar una cosa de carácter un tanto etnográfico, explicando las virtudes que los negros atribuyen a San Lázaro, hace falta que sea una cosa verdaderamente salvaje... (CT:162-163).

Queda claro que Carpentier es consciente de que los franceses a los que se dirige tienen una fascinación por la cultura afrocubana, pero que esta fascinación se limita, por lo general, a una imagen estereotípica y superficial de esta cultura. Para complacer a su público, Carpentier enfatiza lo que se espera ver; elementos que parecerán espantosos y salvajes. Sin embargo, el uso de la cultura afrocubana para entusiasmar al público francés sólo es un aspecto de lo que se podría llamar el juego camaleónico de Carpentier en París. Se ha visto que se hacía pasar por francés, pero también escribió una novela sobre campesinos afrocubanos y poemas afrocubanos. De alguna forma simulaba una identidad afrocubana con versos como los siguientes del poema “Liturgia” de la

colección “Cinco poemas afro cubanos”: “Endoko endiminoko / efmere bongó / enkiko bagorofia... / ¡Yamba-Ó!” (OCI:211).

Sugerimos que la imagen del “clásico San Lázaro cubano” manufacturado en Suiza, presentada en conexión con el protagonista iniciando una carrera como actor, contiene una reflexión del autor sobre la situación camaleónica en que se hallaba, presentando al público francés poemas supuestamente afro cubanos, aunque él no solamente no era afro cubano sino incluso un cubano nacido o “manufacturado” en Suiza. Carpentier debió sentir que, aunque había basado el personaje de Menegildo en una persona que había conocido en la adolescencia, había algo profundamente inauténtico y simulado, siendo blanco, en el intento de hablar por la comunidad afro cubana. En efecto, Menegildo puede entenderse como un autorretrato “inverso”. Este guajiro sano, fuerte, enraizado y “auténtico”¹²¹ representa tal vez la “adolescencia guajira” que Carpentier quería haber tenido. En la novela se lee que: “sus músculos, sus bronquios, su sexo, le daban [a Menegildo] una sensación de vivir que excluía toda angustia metafísica” (EYO:335). Llama la atención la palabra *bronquios*, es decir los conductos tubulares que conducen el aire a los pulmones. A diferencia del joven Carpentier, Menegildo tiene pulmones sanos, y es inmune a la angustia que Carpentier describe en “Recuento de moradas”, al decir que debido al asma “no podía contar con [su] propio cuerpo” y se volvió “esquivo, huraño, solitario, víctima, a menudo de crisis de desesperación”.

3.3.2. El meteco indeseable

En la serie de artículos llamada “El ocaso de Europa”, publicada en 1941, Carpentier escribe que durante el tiempo que vivía en Francia, los parisienses a menudo gritaban “abajo los metecos”, y añade acerca de esta palabra: “¡Cuántas veces la oí sonar a mis espaldas, cuando llevaba a la Gare Saint Lazare algún artículo elogioso para Francia, destinado a *Carteles!*...” (OE:95). En las obras literarias, la palabra *meteco* aparece en conexión con detalles autorreferenciales. En *El recurso del método*, el Primer Magistrado, cuyos rasgos autobiográficos ya

¹²¹ Menegildo no sabe leer y ignora “hasta el arte de firmar con una cruz. Pero en cambio era ya ya doctor en gestos y cadencias. El sentido del ritmo latía con su sangre” (EYO:183). Carpentier enfatiza la sencillez espiritual de Menegildo: “unos dientes sin tara eran la síntesis de su vida interior. Sus ojos [...] sólo sabían expresar alegría, sorpresa, indiferencia, dolor o expectación” (ibíd.:207). No es “capaz de analizar su estado de ánimo” (ibíd.:212) pero tiene “una conciencia total de su facultad de existir. Se *sentía* a sí mismo, pleno, duro, llanando su piel sin espacio perdido, con esa realidad esencial que es la del calor o del frío” (ibíd.:334-335).

se han señalado, es tratado de *persona non grata* cuando sus conocidos llegan a saber que es responsable de masacres en su propio país. Entonces se refiere a sí mismo como un “meteco resentido” (RM:201) y después de ser derrocado al final de la novela, se identifica con Napoleón, pensando en el gran general corso como el “meteco portentoso” (ibíd.:380).

Al final de *El reino de este mundo*, el protagonista Ti Noel, después de una larga vida como esclavo, intenta escapar del sufrimiento de la existencia humana, transformándose en diferentes animales. Cuando quiere convertirse en ganso, se da cuenta de que la comunidad de los gansos le está cerrada. En una carta a González Echevarría, Carpentier escribe: “Hay mucho de mí en la adolescencia de Ti Noël [...] así como en el capítulo de los gansos –pues yo mismo he criado gansos, durante años, en la finca de mi padre” (González Echevarría 2008:133). En una entrevista, dice a propósito del mismo pasaje: “el origen de ese capítulo fue que yo poseía grandes crías de gansos” (EN:73). En la escena en la que Ti Noel quiere hacerse ganso, Carpentier parece reflexionar sobre la relación entre su origen encubierto y su destino como “meteco”, tanto en Cuba como en Francia: “Nadie, de los [gansos] vivos, lo había visto nacer. Se presentaba, sin el menor expediente de limpieza de sangre, ante cuatro generaciones en palmas. En suma, era un meteco” (REM:299).

Hallamos una introspección similar en *El siglo de las luces*. Primero hay una probable referencia al hecho de que, en agosto de 1927, la prensa cubana había hablado de la “expulsión anunciada” del “señor Alejo Carpentier, describiéndolo como “un extranjero indeseable de origen francés”. Don Cosme, el albacea de Sofía y Carlos, dice a Víctor Hugues que será metido en la cárcel, ya que “pronto habrá una redada de [...] extranjeros indeseables” (SL:141).¹²² Víctor y su amigo Ogé deciden huir de Cuba puesto que están “en peligro de ser presos y «expulsados de los Reinos»” (ibíd.:150).

Se ha visto que los papeles que debían asegurarle el derecho de vivir en Cuba y en Francia constituían para Carpentier una fuente de problemas. En *El siglo de las luces*, cuando Esteban está en Cayena y quiere escaparse a Surinam para luego poder volver a Cuba, se lee: “Asistíase en esta época a una multiplicación [...] de papeles, cubiertos de cuños, sellos, firmas y contrafirmas, cuyos nombres agotaban los sinónimos de «permiso», «salvoconducto», «pasaporte»”

¹²² Esta interpretación es apoyada por el hecho de que, en *El recurso del método*, se lee a propósito del régimen del Primer Magistrado que “todo extranjero de reciente nacionalización podría ser privado de su carta de ciudadanía y devuelto al país de origen, si caía en fea categoría de indeseable” (RM:157).

(ibíd.:306-307). Esta complicación de permisos y pasaportes, le resulta insoportable: “Esteban se exasperaba, pataleaba de furor, al pensar que el ser humano, [...] tuviese que someter su soberana voluntad de traslado a *un papel*” (ibíd.:307). Para salir de Cayena y volver a Cuba, Esteban pide a un personaje menor llamado Sieger, que use “su influencia en conseguirle un pasaporte” (ibíd.:308). En este pasaje percibimos una alusión críptica a la situación problemática de Carpentier respecto a su nacionalidad. Un poco antes en la novela, cuando Esteban conoce a Sieger, se menciona que éste es un “cultivador suizo” (ibíd.:296). Posiblemente, el nombre de Sieger se refiere al arquitecto suizo Lorenzo Siegerist (1862-1938) que, como Georges, trabajó mayormente en América Latina. Esta interpretación se apoya por el hecho de que aparece unas líneas más adelante un probable juego de palabras críptico basado en el nombre del padre del novelista. Al describir el país de Cayena, Carpentier menciona la presencia de unas “comunidades rousseauianas, repartiéndose tareas, imponiéndose horarios y disciplinas —citando las *Geórgicas*” (ibíd.:297). En una entrevista, Carpentier dijo sobre Georges: “Era rousseauiano, [...] pensaba que se aprende mucho más montando a caballo el día entero que encerrándose en las aulas de un colegio” (E:74). Además, cuando Sieger vuelve a aparecer al final de la novela, encontramos otro posible juego de palabras autorreferencial. Se cuenta que Sofía cada mañana mira lo que hay que hacer en la hacienda donde vive con Víctor Hugues: “impartía [Sofía] órdenes, encargaba alguna obra de carpintería [...] haciéndose mandar por intermedio de un suizo, Sieger, activo agente de negocios” (SL:381). Sugerimos que la palabra “carpintería”, similar al apellido del autor, situada al lado del suizo que ayuda a Esteban con su pasaporte, es otra auto-referencia críptica. En el cuento “El derecho de asilo”, se ve la misma conexión entre Suiza, Rousseau, la ciudadanía y el juego de palabras “carpintería–Carpentier”. Este cuento narra la historia de un hombre que después de un golpe de estado, se esconde en una embajada de otro país latinoamericano, y vive allí sin salir hasta conseguir la ciudadanía de ese país. En un lugar, el protagonista evoca a “Rousseau, ciudadano de Ginebra”, y añade que los niños de un instituto rousseauiano “se consagran a la carpintería” (CON:544). Al comparar estos pasajes aparece una red de asociaciones que vincula al padre del novelista con el problema de la identidad nacional y del pasaporte. Los juegos con el nombre del padre llaman la atención cuando se considera que Carpentier nunca menciona oficialmente el nombre del padre y que tampoco lo nombra en las memorias inéditas. Además, en las cartas a la madre se refiere a Georges únicamente como “l’autre”, como si el acto de nombrar al padre fuera, en sí mismo, algo emocionalmente inadmisibles para el autor.

La meditación vislumbrada aquí sobre la identidad nacional, se clarifica en *El arpa y la sombra*, cuando Colón medita sobre su pertenencia. Yacente en su lecho de muerte, el Almirante constata: “los españoles [...] siempre te vieron como extranjero. Y es porque nunca tuviste patria, marinero: por ello es que la fuiste a buscar *allá* –hacia el Poniente” (AS:327). Al intentar definirse a sí mismo, se da cuenta de que no pertenece ni a Europa ni a Las Indias que ha descubierto, y se caracteriza de la manera siguiente: “Nadador entre dos aguas, naufrago entre dos mundos, [...], Jonás vomitado por la ballena, [...], judío errante” (ibíd.:328). Como se verá a continuación, la noción angustiosa de no estar enraizado a un lugar fijo en el mundo es un tema central en la introspección críptica de Carpentier.

3.3.3. La casa de las raíces muertas

El cuento “Viaje a la semilla” narra la historia de Marcial, conde de Capellanías, que por hechizo vuelve a vivir su vida en sentido opuesto, o sea, de la muerte al nacimiento. Al inicio de cuento, Marcial acaba de morir y al final ha vuelto al útero materno. González Echevarría (2004:33) señala que el brillo narrativo y técnico del cuento ha desviado la atención de los críticos del “angustioso sentido existencial y autobiográfico” del texto:

[...] al doblar la curva de los cuarenta, de regreso al (supuesto) país natal, en una especie de nuevo comienzo de su vida y carrera, Carpentier indaga de la forma más violenta y descarnada sobre el origen como primer móvil de la existencia, de la concepción y nacimiento como los hechos físicos, concretos del origen del ser. ¿Quién soy? ¿De dónde provengo? ¿Cómo me ha marcado mi origen? ¿Cuál es mi origen? Su pesquisa lo lleva, no a una resolución o alivio de su desasosiego, sino, por el contrario, al descubrimiento de que habita entre dos vacíos sin sentido, el nacimiento y la muerte (González Echevarría 2004:33).

El destino de Marcial, yendo y volviendo entre dos puntos de no-existencia, se refleja por la casa familiar de Marcial. Al inicio del cuento, unos trabajadores están desmontando la casa: “varios capiteles yacían entre las hierbas. [...] Una enredadera aventuró sus tentáculos hacia la voluta jónica, [...]. Cuando cayó la noche, la casa estaba más cerca de la tierra” (CON:390). Al final, cuando Marcial ha “desnacido”, su casa también vuelve a ser nada: “El barro, volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa” (ibíd.:404). Esto puede leerse como una alusión a las casas donde había vivido el autor con sus padres en Cuba. En su diario, Carpentier señala: “todas las casas en que ha

transcurrido mi vida han sido destruidas una por una: la del Lucero, no existe. La de Loma de Tierra, se ha desplomado porque nadie cuidara de ella” (D:77). Tal interpretación estaría en línea con la de González Echevarría, que subraya la importancia simbólica de la casa de Marcial:

La casa es símbolo de la familia, representación concreta de su coherencia y cohesión, de su esencia y substancia, de su fundamento; «casa» remite a «casamiento», al matrimonio que legitima la unión, la reproducción, la sucesión, todo aquello que el joven Alejo o no tuvo o perdió de repente cuando la «catástrofe familiar». *Viaje a la semilla* puede leerse así como una especie de alegoría de los avatares de la familia del escritor; de su fundación y disolución, [...] (González Echevarría 2004: 34).

Es pertinente relacionar la historia familiar de Carpentier con la imagen de la casa, no sólo por su valor simbólico sino también porque Georges era arquitecto y porque durante los meses precedentes a la partida del padre, éste estaba preparando a su hijo para ser, él también, un constructor de casas y edificios. En “Recuento de moradas”, el novelista escribe: “Para prepararme a la Universidad, mi padre me enseña a dibujar” y añade que, después de dibujar la columna dórica, “me voy entendiendo [...] con el jónico al que arribo con bastante habilidad” (RDM:10). La voluta jónica que al inicio del cuento yace por la tierra junto con otros escombros, puede interpretarse como un símbolo íntimo, no sólo de la unión familiar perdida, sino también de la carrera arquitectónica nunca realizada. Llama la atención que, en 1979, Carpentier se refiriera a sí mismo como un “arquitecto fracasado” (E:395), como si viera el hecho de que nunca terminó sus estudios de arquitectura como un fracaso.

En *El recurso del método*, Carpentier describe una casa que, como la de Marcial, parece esconder una reflexión sobre el origen familiar. Como se ha señalado en la introducción, esta novela contiene una alusión sugestiva al padre del novelista en forma de un recorte en que se ve a “Dempsey derribando a Georges Carpentier”, puesto en la pared en una “casa de madera, con columnas y frontón de un estilo restringidamente jeffersoniano” (ibíd.:359). Esto representa la única vez que Carpentier menciona públicamente el nombre de su padre y es significativo que, en la página que sigue a esta referencia al boxeador francés, aparezca el tema del lugar de nacimiento y de los papeles de ciudadanía; un tema que ya se ha observado en conexión con Georges. En la escena, el Primer Magistrado, que acaba de ser derrocado en un golpe de estado e intenta huir de su país, se encuentra en una casa guardada por representantes diplomáticos norteamericanos, y entre ellos, un cierto Agente Consular. Allí, el

Primer Magistrado empieza a hojear una Biblia “muy usada por el Agente Consular cuando, después de haber perdido los papeles [...], un marino sólo podía asegurar válidamente, por juramento con mano puesta en las Escrituras, que había nacido en Baltimore o en Charleston” (ibíd.:360). Detrás de la casa de columnas hay un cobertizo adonde el Agente Consular lleva al dictador para mostrarle algo curioso:

Ahora me enseña el Agente Consular una rara colección de raíces-esculturas, [...]—raíces barrocas o severas en su lisura; enrevesadas, intrincadas, o noblemente geométricas; a veces danzantes, a veces estáticas, [...], entre animal y teorema, [...], juego de asimetrías, ora vivas, ora fósiles— [...]. Raíces arrancadas de sus suelos remotos, [...], que, de tanto viajar, [...], acababan por perder su morfología vegetal, desprendidas del árbol-madre, árbol genealógico, para cobrar redondeces de tetas, [...], cabezas de jabalíes o caras de ídolos, dentaduras, garfios, tentáculos, falos y coronas, o amaridarse en obscenas imbricaciones, antes de encallar, al término de un viaje de siglos, en alguna playa olvidada por los mapas (RM:367).

Estas raíces representan una suerte de paradoja, ya que han dejado de ser lo que deberían ser: un símbolo de la fijeza en el tiempo y en el espacio. Flotando sobre las olas del mar hasta que el azar las arroja sobre una playa cualquiera, las raíces de la colección representan precisamente la falta de estabilidad. Un poco más adelante, Carpentier sigue describiendo las raíces:

Y el Agente Consular me presenta ahora a [...] Kikimora, desgredada y espelada, y aquellos tres retoños de un mismo tronco que son los *Pieds-Nicklés* (a quienes bien conozco [...], pues durante años estuve suscrito a *L'Épatant* de París), [...], con, [...], un engendro romántico de manglar cubano, [...], junto a la bailadora liana *Anna Pawlova* [...] (RM:369).

En este pasaje Carpentier inserta varias referencias autobiográficas. En “Recuento de moradas” recuerda que Lina le llevó a ver las representaciones del Ballet Ruso: “ante una frenética danza de brujos y hechiceras mi madre me dice: «Estas se llaman kikimoras [...]». Una tarde me hallo reclinado en el regazo de Anna Pavlova aspirando con deleite su olor a maquillaje escénico” (RDM:4). La referencia a *L'Épatant* y los *Pieds-Nicklés* también es conectada con la infancia de Carpentier. En una conferencia explica: “Cuando yo era niño, antes de la primera guerra mundial, existían [...], unos periódicos infantiles titulados *Le Petit Illustré*, *Cri-Cri*, [...], *L'Épatan* —con las inolvidables aventuras de los Pieds Nickelés de Forton (1908) (sic)” (OCXIV:354). En efecto, las raíces

muertas en sí reflejan una experiencia personal del autor. En el documental-conferencia “Habla Carpentier” de 1973, el novelista, enseñando una raíz que llama “La Bailarina”, recuerda: “remontando el Orinoco en Venezuela me di cuenta de que el agua traía consigo unas raíces de unas formas muy extrañas [...] y me hice de una colección de estas raíces”. (ibíd.:19-20).

Si comparamos el pasaje en *El recurso del método* con “Viaje a la semilla”, se percibe que en ambos casos, Carpentier parece meditar sobre dos aspectos problemáticos de su biografía: por un lado, el evento específico de la partida del padre y los estudios abandonados y, por otro lado, la noción más general de no tener un lugar fijo, una casa duradera en el mundo, siendo traído por sus padres de Suiza a Bélgica, de París a Bakú y de allí a La Habana para luego arriesgar la expulsión tanto de Cuba como de Francia. Las dos casas, una con las columnas jónicas caídas al suelo; la otra con la imagen del boxeador Georges Carpentier cayendo al suelo, pueden verse como un emblema de la caída de la familia y el fracaso de Georges, el arquitecto, de evitar que su propia casa “cayera”. En “Recuento de moradas”, Carpentier describe el período justo antes de la partida de Georges en términos de una “caída”. Señala que fue “el invierno más lluvioso que yo haya visto en Cuba” y que “los corrales, ya sin animales que albergar, cayeron en ruinas” (RDM:10). Georges estaba ausente y, frente a las inundaciones en el sótano y las goteras en el techo, su madre quedaba como paralizada: “No reaccionaba. Dejaba que todo se desplomara, que las maderas cayeran, que todo se maleara” (ibíd.:).

En cuanto al segundo aspecto problemático, el de no estar enraizado, ya se ha visto cómo, en *El recurso del método*, la colección de raíces ofrece una imagen sugestiva de la condición desarraigada del autor. El Primer Magistrado se refiere al cobertizo detrás de la casa de columnas como “un miserable galpón de maderas podridas, poblado de raíces muertas” (RM:372). Esta construcción de maderas podridas recuerda la casa de los Carpentier, donde la madre, al estar ausente Georges, dejaba “que las maderas cayeran”, tal vez porque se pudrían por la lluvia. También vimos que las raíces muertas se asocian con los recuerdos de Anna Pávlova, una figura fuertemente relacionada con Lina. En el apéndice de *La consagración de la primavera*, Carpentier dice que su madre era “amiga de Anna Pávlova —como la Vera de mi novela” (CP:665). En “Viaje a la semilla”, el retorno del protagonista al útero de su madre, es seguido por un pasaje donde todos los materiales que han formado la casa de Marcial, regresan a su condición primera y a sus raíces. Por ejemplo, se lee que los “armarios, [...], las camas, [...], las mesas, [...], salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas” (CON:403). Se vislumbra aquí una meditación angustiada por parte del autor en la que la noción de no tener ni

raíces, ni un hogar, se vincula en primer lugar con la madre. En *La consagración de la primavera*, se ve una fuerte conexión entre la maternidad, el árbol y la identidad enraizada. Después de volver de Europa a Cuba, Enrique se fija en lo que representa la ceiba:

Y pensaba que el guajiro cubano, al llamar «madre de todos los árboles» a la ceiba debía acaso a su ancestral sabiduría la noción de que con ello identificaba a la Mujer y el Árbol, alcanzando la esencia primordial de todas las religiones, donde Tierra y Madre –con cifras de tronco y retoño– son la ecuación signifiante de toda proliferación. Hay un mito del Árbol de la Vida, Árbol-centro-del-mundo, [...], según las viejas cosmogonías caribes. Y es aquí [...] donde [...] el agua de una cañada cercana acaba de devolverme una identidad olvidada, donde los espartos que estrujo entre los dedos me cuentan mi infancia; es aquí donde tengo, por vez primera, la impresión de *formar parte de algo* [...]. Y me doy cuenta de que necesité de un largo periplo, [...], para hallar la más sencilla verdad de lo universal, lo propio, [...] –entendiéndome a mí mismo– al pie de una ceiba solitaria que antes de mi nacimiento estaba [...]. Árbol-de-la-Necesidad-Interna, *Tellus Mater*, que empieza verdaderamente a hablarme aquí, fuera del Camino de Santiago, del Camino de Roma, del Camino de Lutecia [...] (CP:249-250).

En una novela inacabada de Nathaniel Hawthorne llamada *Doctor Grimshaw's secret*, el personaje Redclyffe dice sobre sí mismo: “I grew up without a root, yet continually longing for one [...]. I cannot overcome this natural horror of being a creature floating in the air, attached to nothing” (Hawthorne 1977:257-258). Posiblemente, Carpentier, yendo y viniendo de Europa y América durante su vida, sentía una angustia parecida. En la carta a la madre en la que expresa sus dudas si debería volver a La Habana, Carpentier presenta una imagen de sí mismo que nos parece esencial. Primero confiesa que está “en un estado de crisis moral horrible. Angustiado, desconcertado, inquieto”. Luego añade: “No sé adónde iré a parar. [...] No puedo vivir aquí con las noticias que llegan de allá. Allá no podré vivir tampoco. Estoy como un individuo que está en el aire” (CT:388). Si Carpentier sentía una gran inseguridad en cuanto a su origen y su pertenencia a un lugar fijo, lo mismo parece ser verdad con respecto a su identidad como hombre, que es el tema que se examinará a continuación.

3.4. Ejemplo 2: ¿Soy un hombre como los demás?

Hemos observado que Carpentier, según dice él mismo, sufría de un complejo de inferioridad. En una carta a su madre, Carpentier escribe: “sólo en vísperas de venir a París comencé a pensar que era un *hombre* como los demás y que podía aspirar a todo lo que aspiraban mis semejantes” (CT:296). En sus obras literarias, Carpentier parece ofrecer en forma críptica una meditación sobre su propia identidad masculina. Empezaremos el análisis de esta introspección críptica examinando la presencia de la figura del hombre fuerte en las obras. Luego se examinarán unos símbolos vinculados con el padre, la masculinidad y la castración. Finalmente se analizarán unos pasajes que indican una meditación por parte de Carpentier sobre un aspecto femenino de su identidad.

3.4.1. La admiración por el hombre fuerte

Anteriormente se ha visto que Carpentier, en “España bajo las bombas”, se fija en el aspecto físico del escritor Ludwig Renn que, para él, parece encarnar un ideal heroico que reúne el hombre de letras con el hombre de acción: “andaba con el torso desnudo, musculoso y quemado por el sol. Una extraordinaria juventud brillaba en sus ojos azules”. En *La consagración de la primavera*, Carpentier vuelve a la imagen del torso desnudo de Renn: “Ludwig Renn, siempre de torso desnudo [...]—creo que lo vi por última vez en Minglanilla, [...] con el hombro izquierdo varias veces marcado, en cicatrices rosadas, por el puntado de un fusil-ametralladora” (CP:280). La misma apariencia viril se observa en la imagen que da Carpentier de Diego Rivera. En “Recuento de moradas” describe el tiempo que pasó con el pintor en 1926: “Diego trabajaba en lo alto de sus andamios, con el torso desnudo sobre un pantalón de mecánico” (RDM:14). Más adelante añade: “Un día lo vi pintando un fresco [...] con una tremebunda pistola colgada del cinturón” (ibíd.). En *La consagración de la primavera*, Enrique también conoce a Rivera en su viaje a México, y la imagen se repite: “miraba yo pintar a Diego Rivera, cada mañana, subido en sus andamios, de torso desnudo, pistola al cinto, triscando chile” (CP:72).

Otra figura que aparece con el pecho desnudo es Víctor Hugues. Al inicio de *El siglo de las luces*, cuando acaba de conocer a Esteban, Sofía y Carlos, un ciclón causa inundaciones en la casa de los primos. Se lee que “un torrente de agua sucia, fangosa, [...], venida de la calle” se derrama en el patio de la casa y

empieza a alzarse, “penetrando en el comedor, rebasando el umbral de las estancias” (SL:132). Mientras que los tres jóvenes no saben qué hacer, Víctor se comporta como un padre fuerte y protector:

Sofía, Esteban y Carlos se apresuraban en recoger algunos muebles, [...]. «¡No! —gritó Víctor—: ¡Allá!» Y, metiéndose hasta media pierna en lo hediondo, abrió la puerta que conducía al almacén. Allí también había empezado la inundación, [...]. Ordenando, llamando, [...], Víctor puso los hombres y la mulata a trabajar, señalando lo que debía salvarse. [...] «Los muebles se reparan —gritaba Víctor—: Esto puede perderse». Viendo que los demás habían entendido y trabajaban en lo más urgente, regresó a la casa, donde Sofía, presa de terror, deshecha en sollozos, estaba acurrucada en un diván. Ya había un palmo de agua a su alrededor. Víctor la tomó en brazos y, subiéndola a su cuarto, la arrojó sobre la cama: «No se mueva de aquí. Voy por los muebles». Y se dio a correr de arriba abajo y de abajo arriba, trayendo tapices, [...] sillas, y cuanto podía rescatarse. El agua le llegaba ya a las rodillas (SL:132-133).

Después de haber salvado a Sofía y la casa de esta manera, Víctor se quita “la camisa, quedando con el pecho desnudo” (ibíd.:133). Hay un ruido ensordecedor cuando las tejas del techo caen al suelo del patio y Sofía grita de miedo: “Víctor subió una vez más, cargando un cofre lleno de objetos menudos y, metiendo a la joven en su cuarto con un firme empujón, se dejó caer en una butaca, sofocado: «No puedo hacer más»” (ibíd.:133). Luego le asegura que lo peor de la tormenta ya ha pasado. Esta no es la única vez que Víctor aparece sin camisa. Más adelante, aborde de *The Arrow*, se lee que Víctor, “en el castillo de popa, sin más ropa que unos calzones ceñidos a la cintura”, se baña con agua sacada del mar y su pecho “dibujaba sus músculos en firmes relieves —los dorsales parecían correrle sobre la armazón— cada vez que levantaba un balde sacado del mar” (ibíd.:154).

La primera vez que Víctor entra en la casa de Esteban, Sofía y Carlos, se otorga “atribuciones de *pater familias*” (ibíd.:111). Tomando esto en cuenta, es interesante comparar el comportamiento heroico y protector de Hugues en la escena de la inundación con el pasaje en “Recuento de moradas” donde Carpentier recuerda la inundación en su propia casa. Como ya se ha visto, Georges aparentemente estaba ausente y Lina se quedó paralizada, dejando que “todo se maleara”. Como lo describe, fue él en vez de Georges quien debió arreglar los agujeros en el techo: “Hubo inundaciones que llenaron el sótano de agua. Dos estancias principales de la vivienda se hicieron inhabitables, siendo necesario transportar las camas al salón, cuyo techo había arreglado yo, [...],

con trozos de tela alquitranada” (RDM:10). El comportamiento de Víctor Hugues, pues, puede leerse como una reflexión sobre lo que Georges debió hacer en el invierno de 1922 pero no hizo.

También hay una correspondencia sugestiva entre la escena en la que Víctor Hugues se comporta heroicamente y un pasaje de *Los pasos perdidos*. Al llegar el protagonista y Mouche al país latinoamericano anónimo, quedan atrapados en su hotel cuando de repente estalla una revolución armada en la ciudad. Como señala González Echevarría, la escena en el hotel se basa en una experiencia personal del autor: “Carpentier apenas tuvo tiempo de asentarse en la capital venezolana cuando, en octubre de 1945, un golpe militar derrocó al gobierno. Durante varios días Carpentier y su esposa estuvieron atrapados en un hotel” (2004:219). En la novela, cuando se oyen explosiones y tiroteos en la cercanía, todos los huéspedes se vuelven nerviosos y nadie sabe qué hacer. Sólo el Kappelmeister, un director de orquesta mayor, logra calmarlos y, como Víctor Hugues, es el único que sabe qué hacer en una situación difícil:

Volví al *hall*, donde la nerviosidad llegaba a su colmo. El Kappelmeister apareció en lo alto de la escalera, batuta en mano, atraído por las discusiones gritadas de los presentes. Ante su cabeza desmelenada, su mirada severa y cejuda, se hizo el silencio. Lo mirábamos con esperanzada expectación, como si hubiera sido investido de extraordinarios poderes para aliviar nuestra angustia. Usando de una autoridad a que lo tenía acostumbrado su oficio, el maestro afeó la pusilanimidad de los alarmistas, y exigió el nombramiento inmediato de una comisión de huéspedes que rindiera exacta cuenta de la situación, en cuanto a la existencia de alimentos en el edificio; en caso necesario, él, habituado a mandar hombres, impondría el racionamiento (PP:122-123).

Esta correspondencia no es la única conexión con Georges. En el mismo pasaje, el Kappelmeister dirige una orquesta imaginaria: “Frente al espejo de su habitación, el Kappelmeister austriaco, invitado por la Sociedad Filarmonica de la ciudad, dirigía el *Réquiem* de Brahms con gestos magníficos, dando las entradas fugadas a un vasto coro imaginario” (PP:121). Más adelante en la novela, el protagonista recuerda a su padre, un músico que ocasionalmente, “agarrado por la nostalgia de los conjuntos sinfónicos en que había tocado, sacaba una batuta de la vitrina, abría la partitura de la Novena Sinfonía y dábase a dirigir orquestas imaginarias [...], cantando la obra entera” (PP:152). Estas dos imágenes se reflejan en “Recuento de moradas”, donde Carpentier menciona que Georges, añorando su violoncelo que había abandonado para ser arquitecto, se entretenía a simular los gestos del violoncelista, “cantándose un

concierto de Dvorak o el *Kol Nidrei* de Max Bruch, con observancia estricta de los pasajes de orquesta, que tarareaba en voz más queda” (RDM:2). Además, en la novela se lee sobre el padre del protagonista: “Formado en conservatorios de la Suiza alemana, proclamaba la superioridad del corno de timbre” (PP:151), lo cual es muy similar a una frase en “Recuento de moradas” donde Carpentier describe a Georges: “Formado en Suiza, donde realizaba sus estudios de arquitectura, había vacilado, durante años, entre la Edificación y la Música” (RDM:1). Aparentemente pues, tanto la escena con Víctor Hugues como la con el Kappelmeister, esconden un nivel íntimo relacionado con emociones hacia Georges. Parecen representar una imagen de lo que Carpentier había querido que fuera su padre: responsable y fuerte; un padre-arquitecto que hubiera sabido evitar la “caída” de su casa y de su familia. Pasamos ahora a analizar la presencia de la columna en las obras de Carpentier; un símbolo paterno pertinente no sólo por el hecho de que Georges era arquitecto, sino también por su forma fálica y por su función como apoyo y sostén de la casa y, metafóricamente, de la familia.

3.4.2. La columna y los instrumentos de medición

Como se ha mencionado en la introducción, la columna es un detalle recurrente en los paralelismos señalados y ya se ha visto su presencia tanto en la casa de Marcial como en la casa del recorte del boxeador Georges Carpentier. La columna también aparece en el mismo pasaje de *Los pasos perdidos* en que se menciona que el padre del protagonista ha estudiado en Suiza y que dirige orquestas imaginarias. Se señala que el sonido del corno evoca para el protagonista la imagen de su padre: “con esa peculiar actitud de cornista que parece ignorar cuando toca, que sus labios se adhieren a la embocadura de la gran voluta de cobre que da un empaque de capitel corintio a toda su persona” (PP:150). El instrumento asociado con la columna corintia, se vincula además con la masculinidad ya que el padre solía afirmar “la superioridad del corno de timbre bien metálico, [...], oponiéndolo a lo que, con tono peyorativo, llamaba en francés *le cor*, pues estimaba que la técnica enseñada en París asimilaba su instrumento másculo a las femeninas maderas” (PP:150-151).¹²³

La referencia a la columna coríntica puede parecer poco significativa, pero la importancia de la columna se indica por su apariencia ya en la primera frase

¹²³ El instrumento es una trompa, o corno francés. En francés este instrumento se llama “cor d’harmonie”.

de *Los pasos perdidos* que describe la “casa de las columnas blancas”; una casa que resulta ser una simple construcción en un escenario teatral (PP:67). Esta casa con sus columnas falsas parece anunciar la casa donde el protagonista vivía con sus padres en su infancia: “Nuestra casa tiene un ancho soportal de columnas encaladas” (ibíd.:157), lo cual enfatiza la vida inauténtica y desarraigada que lleva el protagonista adulto al inicio de la novela. Las referencias a las columnas son numerosas en esta novela. Yannes, un griego que también viaja por la selva, sueña con construir allí “una casa cuyo soportal tenga columnas [...] como un templo de Poseidón” (ibíd.:215). Llegado a una aldea edénica en la selva, el protagonista constata que allí no hay columnas sino sólo árboles: “Troncos eran las columnas que aquí hacían sombra” (ibíd.:237). Hacia el final de la novela, después de volver a la ciudad norteamericana, el protagonista se fija en las “columnas enfermas y edificios agonizantes” (ibíd.:308). En otros textos del autor, las columnas también aparecen con un énfasis que resulta obsesivo. En “La ciudad de las columnas”, un ensayo sobre la arquitectura de La Habana, Carpentier afirma que la columna es “una de las más singulares constantes del estilo habanero”, y continúa:

[...] la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales, han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades (OCXIII:64-65).

En el ensayo, Carpentier asocia las columnas con el barroquismo y el mestizaje, pero también con la protección del sol y de la lluvia. Sin embargo, lo que resulta llamativo al lector es la repetición obsesiva de la palabra *columna*:

[...] el barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar, columnas y columnatas en tal demasía de dóricos y de corintos, de jónicos y de compuestos, que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas, era vigilado por columnas que le medían el tranco y lo protegían del sol y de la lluvia, y hasta que era velado por columnas en las noches de sus sueños (OCXIII:73).

La palabra vuelve a repetirse de forma similar en *El acoso*. Al describir La Habana, Carpentier habla de “columnas enfermas”, de “calzadas de columnas; avenidas, galerías, caminos de columnas, [...], tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva” (CON:447). En *La consagración de la primavera*, Enrique, en una conversación con Vera, evoca La Habana como una

ciudad de columnas en frases similares a las del ensayo y las de *El acoso*. En un monólogo interior de Vera se lee:

Quien ahora me habla de la ciudad de su infancia, ciudad de muchas columnas, infinidad de columnas, columnas en tal demasía –según él– que pocas ciudades en el mundo podrían aventajarse en eso, sin saber acaso que existen –¡tan ligadas a mi pasado!– otras alineaciones de columnas, innumerables columnas, [...] en las «noches blancas» [...] de Petrogrado (CP:34).

La repetición de la imagen de la columna, y también de la palabra misma, en parte puede entenderse como una suerte de “tic” verbal de Carpentier, y que está relacionado con la partida del padre que, poco antes de desaparecer, le estaba introduciendo a su hijo al mundo adulto que representaba su profesión. Preparándole para sus estudios de arquitectura, le enseñaba a dibujar columnas. En las memorias, Carpentier describe cómo Georges le hace estudiar “el tratado de los cinco órdenes de Vignola” y luego añade: “Entiendo, por vez primera, lo que es un triglifo, un metopa, un modillón. Me entusiasmo con la armonía de los entablamentos, la progresión lineal de los capiteles, el noble remata de los frontis (RDM:10). También dice que Georges le enseñó a dibujar con “reglas, cartabones y bigoterías” (ibíd.). En *El acoso*, vemos los mismos detalles en la escena en la que el protagonista, escondiéndose en la torre del Mirador, abre un baúl en que, mucho tiempo antes, ha puesto sus libros de arquitectura y instrumentos de dibujo:

[...] al levantar la tapa, encontraba nuevamente la Universidad abandonada, bien presente en el estuche de compases y bigoterías regalado por su padre; en la regla de cálculo, tiralíneas y cartabones; [...]. Ahí estaba el Tratado de Viñola, con los cinco órdenes, [...]. Los insectos se habían cebado con la tela de sus primeros dibujos a pluma, y de los capiteles y basas, copiados en papel transparente, sólo quedaba un encaje amarillento, que se rompía en las manos. Luego, eran libros de Historia de la Arquitectura, de geometría descriptiva [...]. (CON:450-451).

El acosado percibe el contenido del baúl como “una figuración, sólo descifrable para él, del Paraíso antes de la Culpa” (ibíd.:50). Al final de la novela, el acosado recuerda el contenido del baúl como “mis cosas puras, mis cajas de compases, mis primeros dibujos” (ibíd.:506). En *La consagración de la primavera*, Enrique también abandona sus estudios de arquitectura. Wakefield explica de forma convincente a propósito de ambos personajes: “For these protagonists, as for their author, architecture was [...] a frustrated ambition, a

nostalgic yearning, or a failure to emulate the lost father” (2004:104). Añadimos que esta nostalgia de un paraíso perdido coincide con la imagen que se da en “Recuento de moradas”, donde Carpentier se entusiasma con los nuevos conocimientos que le da su padre justo antes de ser abandonado por él.¹²⁴ Es interesante comparar esta nostalgia por un tiempo marcado por los estudios estimulados por un padre bondadoso, con una escena de *El siglo de las luces* en que Víctor, con una regla en la mano, enseña a Esteban cómo llevar la contabilidad. Como en las memorias, la figura paterna enseña a dibujar columnas aunque no se trata de columnas arquitectónicas sino de columnas de cálculo:

Y tomando una pluma y una regla, el Comisario trazó seis columnas en una ancha hoja de papel: «Acércate —dijo— y no pongas esa cara de burro. Llevarás el *Libro de Presas* de la manera siguiente: Primera columna: *Producto bruto*; Segunda columna: *Producto de ventas y subastas* (si las hubiere); Tercera columna: *5 por ciento para los inválidos habidos en las naves*; Cuarta columna: *15 centímetros para el cajero de los inválidos*; Quinta columna: *Derechos de los capitanes corsarios*; Sexta columna: *Gastos legales para el envío de las liquidaciones* [...]. ¿Está claro?»... Víctor Hugues, en aquel momento, parecía un buen tendero provinciano, entregado a la labor de hacer un balance de fin de año (SL:244).

Como en la escena en la que Víctor Hugues interviene durante la inundación y en la donde aparece el Kappelmeister, se vislumbra aquí una añoranza por parte de Carpentier de un padre que, después de introducirle al mundo adulto de su profesión, no le hubiera traicionado. En las “Confesiones sencillas...”, el novelista cuenta que su padre construyó varios edificios importantes en La Habana, “como la planta eléctrica de Tallapiedra, que si bien se examina es un edificio con cuatro enormes chimeneas; el Trust Company, con sus sólidas columnas de granito como asegurando la solidez de su arca” (Leante 1970:15). En esta cita, la columna obtiene un valor simbólico doblemente irónico y trágico para Carpentier: la columna de granito no solamente representa en sí misma “la solidez”, la estabilidad y la confianza; Georges también construyó estas columnas para una compañía irónicamente llamada “Trust Company”. En la novela, Carpentier presenta, mediante el

¹²⁴ Observamos que en “Recuento de moradas” no hay rastro de la rabia expresada hacia Georges en las cartas a la madre. Es importante recordar que un periodo de unos 30 años separan los dos textos.

cuadro llamado *Explosión en la Catedral*,¹²⁵ una imagen que parece captar y expresar precisamente esta trágica ironía: que lo que parecía tan sólido no lo era. La primera vez que aparece el cuadro, se lee:

Pero su [de Esteban] cuadro predilecto era una gran tela, venida de Nápoles, de autor desconocido que, [...] era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos —demorando un poco en perder su alienación, en flotar para caer mejor— antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas (SL:95).

El cuadro vuelve a aparecer más adelante en la novela. Sofía se fija en sus “columnas rotas, disparadas —siempre suspendidas en el espacio” (ibíd.:124). Esteban, cuando vuelve a la casa de Sofía después de sus viajes, ve en el cuadro “la representación [...] de su propio ser” (ibíd.:322).

Se ha visto que Víctor Hugues tiene una regla en la mano cuando enseña a Esteban cómo llevar la contabilidad en columnas, y que tanto el joven Carpentier de “Recuento de moradas” como el protagonista de *El acoso* han usado reglas, bigoterías y cartabones para medir y dibujar. Considerando esto, cobran interés otras referencias a diferentes instrumentos de medición aparentemente asociadas con el origen familiar del autor. El protagonista de *Los pasos perdidos* es compositor y se describe a sí mismo como “maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio” (PP:174). Haciendo música, aunque sea para la publicidad, ha seguido los pasos de su padre formado, como Georges, en Suiza.

En las obras, los relojes aparecen en varios lugares asociados con Suiza. En *El recurso del método*, el Primer Magistrado tiene un despertador suizo y la frase “Este despertador será un portento de relojería suiza” aparece tres veces: en la primera página (RM:77); al final del capítulo 8 (ibíd.:209); y justo al final de la novela (ibíd.:422). En otro lugar, la conexión con Suiza también incluye instrumentos que miden la presión: “Berna, burgo tedioso, con sus estatuas de

¹²⁵ Como señala Wakefield: “It is well recognized that the painting on which Carpentier based his fictional *Explosión en una catedral* is a real but obscure work, now held by the Fitzwilliam Museum, Cambridge (England), painted by the enigmatic artist or artists known variously as Monsú Desiderio, Didier Barra or François de Nomé. The names by which this real painting is known are even more plentiful than the names of its author or authors. They are (in English): ‘King Asa of Judah destroying the idols’, ‘King Asa of Judah destroying the statue of Priapus’, ‘Destruction of the temple’, ‘Interior of a church’ and ‘The explosion in a church’. (Wakefield 2004:18-19).

heraldos hélvetas en medio de calles que eran un vasto muestrario de relojes y barómetros” (ibíd.:168). En *El acoso*, se hace la misma conexión. El protagonista recuerda el evento traumático cuando él y los otros miembros de una célula terrorista parecida al A.B.C., votaron a favor de la ejecución de otro miembro que los había traicionado. El capítulo se abre con la referencia a un “monje del higroscopio suizo” y al final del mismo capítulo hay otra referencia al “fraile del higroscopio suizo” (CON:482 & 485). La relevancia de estas referencias se indica por el hecho de que, en *La consagración de la primavera*, Carpentier vincula el reloj suizo con la arquitectura. Enrique estudia arquitectura en París bajo el gran arquitecto suizo Le Corbusier, un hombre de una “frialdad de relojero suizo” (CP:91).

Otro ejemplo de cómo Carpentier asocia los instrumentos de medición con su padre y con su origen se ve en *El siglo de las luces*. Cuando Esteban vuelve de sus aventuras a la casa familiar, entra en el almacén del padre de Sofía y Carlos. Allí ve unos “relojes suizos” pero también hay “un retrato al óleo del padre, Fundador de la Casa, de ceño fruncido —como lo tenía siempre— respirando la honorabilidad, la severidad, el espíritu de empresa” (SL:333). La conexión entre el reloj suizo y este retrato del padre de Sofía y Carlos es sugestiva, dado que el cuadro sin duda es el mismo que Sofía, al inicio de la novela, arroja al suelo y taconeá, después de una confrontación entre Víctor Hugues y Don Cosme, el albacea de Sofía y Carlos; una escena que contiene no menos que tres figuras paternas. Víctor Hugues, que antes se ha otorgado “atribuciones de *pater familias*”, es una. La segunda es Don Cosme, que ha dicho a Carlos y Sofía cuando perdieron a su padre: “Ahora seré vuestro padre»” (SL:92). Cuando Víctor Hugues consigue mostrar que Don Cosme les ha estafado, Sofía reacciona violentamente, pero no contra él sino contra su padre muerto, la tercera figura paterna de la escena: “Y saltando sobre una butaca arrimada a la pared, descolgó un gran retrato del padre para arrojarlo al suelo con tal saña que el marco se separó del bastidor. Y [...] se dio a taconear la tela, rabiosamente” (ibíd.:143). Más adelante en la novela, hay otro ejemplo de la rabia que se dirige, no a la figura paterna culpable, sino a un cuadro. Sofía primero se casa con un hombre de negocios llamado Jorge, y cuando éste se muere, ella, en vez de volver a vivir con Esteban como él hubiera querido, lo abandona para ir a vivir con Víctor Hugues. En vez de dirigir su rabia contra Víctor o contra Sofía, Esteban intenta destruir la *Explosión en una catedral*, en una escena que refleja claramente la en que Sofía intenta destruir el retrato de su padre.

Se detuvo ante el cuadro de la *Explosión en la Catedral*, donde grandes trozos de fustes, levantados por la deflagración, seguían suspendidos en una atmósfera de pesadilla [...]. Y agarrando un taburete, lo arrojó contra el óleo, abriendo un boquete a la tela, que cayó al suelo con estruendo (SL:364).

Si en los pasajes examinados anteriormente se puede hablar de una introspección enfocada en la añoranza de un padre diferente, aquí se entrevé una rabia hacia el padre que era Georges en realidad. Aunque las dos escenas que muestran la destrucción de cuadros indican, por su simetría, una decisión artística consciente, es importante recordar que el vínculo entre la figura paterna y la columna es invisible para todos menos el propio autor. Por lo tanto, descubrir tal vínculo resulta difícil, sobre todo porque la significación de la correspondencia queda incomprensible.

Más adelante volveremos al deseo de destruir la columna. Sin embargo, a continuación nos centraremos a la conexión entre la columna y la virilidad sugerido por el pasaje de *Los pasos perdidos* en que el instrumento “ másculo ” del padre del protagonista le “ da un empaque de capitel corintio a toda su persona ”. En lo que sigue, se analizan unos pasajes en los que el autor parece entender el comportamiento de Georges frente a su hijo como una castración figurada.

3.4.3. Castraciones figuradas y literales

Las declaraciones de Carpentier a propósito de su decisión de no seguir los pasos de su padre y de no estudiar arquitectura discrepan de forma curiosa. En una entrevista declara que abandonó sus estudios de arquitectura porque su “ vocación no era esa ” (E:103). En otro lugar dice: “ Llegué a La Habana con el deseo de estudiar arquitectura ” (ibíd.:357). A otro entrevistador explica lo siguiente: “ inicié pronto y brillantemente mis estudios de arquitectura, cuando sucesos de orden familiar, de los cuales no viene al caso hablar ahora, me obligaron [...] a ganarme la vida ” (ibíd.:368). En otra ocasión, cuando explica por qué no terminó sus estudios de arquitectura, no hace la menor alusión a estos “ sucesos de orden familiar ”: “ Dejé la arquitectura por dos razones: en primer lugar, por mi incapacidad total para las matemáticas, cosa que era bastante grave; y también por el dibujo: he sido siempre mal dibujante y llegó el momento en que eso no podía continuar ” (ibíd.:74). Es interesante que en la frase siguiente, Carpentier mencione que su “ padre había sido violoncellista y alumno de Pablo Casals ” (ibíd.), como si el hecho de que reprime la importancia del padre con respecto a sus estudios interrumpidos le llevara

inconscientemente a evocarlo en otro contexto. Como se ha visto, en sus memorias, Carpentier señala que las visitas a las construcciones de Georges le aburrían: “Pero tenía que ser arquitecto. Así se decía”. No obstante, también dice que se entusiasma con lo que su padre le enseñó. Ahora bien, lo que queda claro es que le resultaban difíciles el dibujo y las matemáticas. En el mismo pasaje en que Carpentier describe cómo Georges le enseñó a dibujar columnas se lee:

[...] lo cierto es que sólo voy bien en todo aquello que puede dibujarse con ayuda de reglas, cartabones y bigoterías, con muy escasa intervención de la mano suelta. Cuando alcanzo el corintio, con su temible barrera de hojas de acanto, mi incapacidad para el dibujo se revela de modo dramático. Paralelamente, mis profesores particulares tienen que convenir en que mi inteligencia matemática está por debajo de lo normal. La más simple ecuación algebraica me tiene trabajando horas enteras, y, [...] sin el menor interés ni apoyo. [...] Esforzándome enormemente, poniendo en ello toda la buena voluntad posible, logro pasar el examen de ingreso con la mínima calificación admisible (RDM:10).¹²⁶

En *La consagración de la primavera*, Enrique tiene el mismo problema. Después de volver a Cuba de París donde ha estudiado arquitectura, comenta a Vera: “sé más de arquitectura que todo lo que puedan enseñarme aquí”. Sin embargo, añade: “Pero, en cuanto a técnica... Apenas si sabría manejar una regla de cálculo” (CP:269). Ahora bien, poco después de darse cuenta de que su hijo no tenía talento para las matemáticas, Georges lo abandonó. Es probable que el adolescente Carpentier, sufriendo de un complejo de inferioridad, se haya echado parte de la culpa de la partida de Georges, pensando que había fallado en colmar las expectativas del padre. La carta con un “aspecto intelectual” que aparentemente escribió a Georges, indica que Carpentier se imaginaba que el interés del padre por su hijo dependía de su nivel intelectual. También se ha visto que Georges pensaba que, para curarse del asma, el hijo simplemente tenía que “hacerse hombre”, y que el primer caballo en casa fue motivo para que el padre le ridiculizara. En “Recuento de moradas” hay otro ejemplo del régimen injusto del padre. Carpentier describe primero cómo él y Lina fueron a ver el ballet ruso y luego cuenta:

¹²⁶ Es probable que la solicitud publicada por Chaple (2008:40), en la que Carpentier pide que le admitan para hacer un examen de ingreso en la Escuela de Ingenieros de la Universidad de La Habana corresponda precisamente al examen al que se refiere aquí Carpentier.

[...] la orquesta ejerce sobre mí una fascinación tal [...] que declaro un día que, cuando crezca, seré director de orquesta. Con el palo de un arco [...], dirijo en mi cuarto, solo, inacabables sinfonías imaginarias que canto –compongo– a voz en cuello. Los temas son ramplones” –dice mi padre [...] (RDM:4).

Aquí se ve cómo el hijo imita al padre que anteriormente se ha cantado “un concierto de Dvorak [...], con observancia estricta de los pasajes de orquesta, que tarareaba en voz más queda”. Por lo tanto, esta escena puede interpretarse como una especie de anuncio del pasaje en que Carpentier estudia la arquitectura. En ambos casos, el hijo intenta emular al padre para ser como él, sólo para ser rechazado. Se puede interpretar estos eventos como una especie de castración simbólica, en el sentido de que Georges, con su comportamiento, mostró al hijo que, sin talento para la música, el dibujo y las matemáticas, no tenía lo que se requería para ser un hombre como él.

En los *almanachs*, Georges aparece como “architecte-géomètre expert”, y es probable que los estudios matemáticos de Carpentier se centraran en la geometría, empezando tal vez con el teorema de Pitágoras. Considerando la “castración” asociada con la incapacidad de resolver los problemas matemáticos, cobran interés ciertos pasajes bajo los cuales se vislumbra una red de asociaciones en la que se vinculan la figura paterna, la arquitectura, las matemáticas y el instrumento cortador o castrador. La palabra *teorema*, un término central en la geometría y en la lógica matemática, aparece de modo sugestivo en *El siglo de las luces*, donde la geometría y el teorema son palabras usadas para describir la guillotina, a veces llamada simplemente “la Máquina”, que lleva consigo Víctor Hugues cuando vuelve a América. En un lugar se describe la presencia ominosa de la guillotina en la nave: “La Máquina permanecía enfundada en la proa, reducida a un plano horizontal y otro vertical, escueta como figura de teorema” (SL:201). La guillotina también se describe como “una geometría descriptiva de lo vertical, una perspectiva falsa” (ibíd.:199). La importancia de la imagen de la guillotina en la proa de la nave se indica por el hecho de que es el primer objeto que se describe en la novela, y también allí es descrita en términos que evocan las matemáticas: “y ahora nos resurgía sobre la misma proa, delante, como guiadora — semejante, por la necesaria exactitud de sus paralelas, su implacable geometría, a un gigantesco instrumento de marear” (ibíd:85). La guillotina no es lo único que vincula Víctor Hugues con el teorema. Hacia el final de la novela, cuando Sofía se ha reunido con Víctor en Cayena, ella lee todos los libros de su biblioteca, menos los “tratados que nada le decían por la voz de sus álgebras, geometrías y estampas demasiado cargadas

de alusiones científicas, cuyos personajes, llevando una «A» o una «B» sobre el lomo, se inscribían en figuras de teorema” (ibíd.:392).

En *El recurso del método*, el teorema aparece en conexión con el sastre del dictador: ”El sastre, ahora, que me mide y remide, me cubre con pedazos de americanas, [...], ajustando, apretando, ensamblando, dibujando, con la tiza plana, figuras de teorema en un fragmentado revestimiento de lanas oscuras” (RM:83). Dado que es una profesión asociada tanto con las tijeras como con el dibujo y la medición, resulta sugestivo que, en *El acoso*, el padre del acosado, que nunca aparece pero que ha regalado al protagonista los “compases y bigoterías” para sus estudios de arquitectura, es sastre.¹²⁷

Dada la forma de una columna, no es rebuscado ver en ella un símbolo fálico. Aunque este simbolismo no es explícito en Carpentier, lo es en cuanto a un objeto similar. En su ensayo “Tristán e Isolda en Tierra Firme”, Carpentier menciona que el mástil es un “fálico símbolo de fecundidad” (Acosta 2004:281) y en el cuento “Semejante a la noche”, el protagonista, mirando las naves del puerto, se fija en “sus mástiles al descanso entre las bordas como la virilidad entre los muslos del varón” (CON:408). Además, en *El recurso del método*, hallamos una referencia explícita al simbolismo fálico de la torre, cuando se evoca “la erección (tal palabra no debía usarse sino cuando de estatuas u obras arquitectónicas se tratara, según Flaubert) de su Tour Eiffel” (RM:191). Cuando tomamos esto en cuenta, llama la atención que, en los dos pasajes en las obras que describen una castración, haya referencias a columnas. En *La consagración de la primavera*, Carpentier cuenta que los cuerpos de dos alumnos de ballet se encuentran mutilados y castrados: ”entre dos columnas yacen, [...], los cuerpos [...]. Para colmo de horror: sus sexos, cortados, les fueron metidos en las bocas, bocas que quedaron como forzadas, crispadas en el rictus de morder aquellos girones de carne violácea” (CP:489-490). Aquí es pertinente recordar que, en las memorias, es después de ir a ver el ballet que el niño Alejo empieza a jugar a director de orquesta, sólo para ser criticado por Georges. Es

¹²⁷ Es un hecho curioso que varias de las novelas de Carpentier empiezan con referencias aparentes al padre o al origen escondido. La palabra *teorema* aparece en la primera oración del primer capítulo de la primera novela de Carpentier. ¡*Écue-Yamba-Ó!* empieza con evoca la construcción, las ruinas y el teorema: “Anguloso, sencillo de líneas como figura de teorema, el bloque del Central San Lucio se alzaba en el centro de un ancho valle [...]. El viejo Usebio Cué había visto crecer el hongo de acero, [...] sobre las ruinas de trapiches antiguos” (EYO:159). Ya se ha visto que *Los pasos perdidos* empieza con una referencia a unas columnas, que *El siglo de las luces* comienza con una referencia a la “geometría implacable” de la guillotina, y que en la primera página de *El recurso del método* hay una referencia a la “relojería suiza”.

posible que Carpentier practicara el ballet en la niñez, porque en la página web de la Fundación Alejo Carpentier, hay una foto del niño Carpentier, vestido en algo que parece ser un vestuario de ballet de algún cuento de hadas. Es difícil decir la edad del niño pero estimamos que debe tener entre ocho y once años. Esto haría aún más sugestiva e inquietante la imagen de los bailarines de ballet castrados entre dos columnas.

La conexión entre columna y castración también aparece en *El acoso*, aunque sea de forma indirecta. Cuando el acosado pasa cerca del llamado Patio de las Columnas, descrito como un “edificio de altos peristilos”, piensa en la corta distancia entre este patio y la fortaleza donde antes unos policías le han torturado, amenazándole con castrarlo si no revela los nombres de sus camaradas políticos: “La idea del atentado a su sexo se le hizo intolerable, fuera de todo derecho, de todo poder. Él había matado, pero no había castrado. Y ahora iban a mutilarlo de sí mismo; iban a secarlo en vida” (CON:491).

En los textos de Carpentier se vislumbra también otra conexión entre la columna, la falta de apoyo paterno y la castración. En una entrevista dice: “Por razones ajenas a mi voluntad tuve que interrumpir mis estudios de arquitectura, que había emprendido muy joven a la sombra de mi padre” (E:447). La imagen de haber dibujado columnas “a la sombra de mi padre” es interesante porque en *La consagración de la primavera*, Carpentier subraya el hecho de que las columnas no dan sombra a nadie. La imagen es particularmente sugestiva dado que aparece en el mismo pasaje donde Enrique está sentado al pie de la ceiba y le da la sensación de tener raíces. De repente, la meditación sobre el carácter materno de la ceiba es interrumpida por la imagen de la columna y la de la palma real:

Pero más allá de las lomas, donde se espaciaban [...] las columnas cada vez más raquílicas, enfermas, descalabradas, de las antiguas calzadas coloniales, se alzaba, [...], la fastuosa columna de la Palma Real, con su fuste escamado de estaño, cargado, sobre su gorguera de palmiche, con el vivo y siempre renovado capitel de sus hojas –pues capitel y no copa era lo que tan altivamente, sobre la tierra se elevaba–, sin dar sombra a nadie, como sombra no daban al transeúnte, por no estar para eso, las columnas trajanas, rostrales, conmemorativas –trafalgueras, petersburguesas o napoleónicas–, como tampoco dieron sombra nunca sus remotos hermanos-obeliscos consagrado al culto del Sol y al culto de la Virilidad (CP:248).

Aquí vemos que la columna y la palma real tienen en común no sólo el simbolismo fálico sino también el hecho de que no dan sombra. Si Carpentier

estudiaba arquitectura y dibujaba columnas “a la sombra de su padre”, quedó simbólicamente sin sombra cuando Georges desapareció. Asimismo, el ser incapaz de dibujar satisfactoriamente a los ojos del padre las columnas, símbolos de virilidad, posiblemente fue interpretado por Carpentier como una castración simbólica. Esta consideración sugiere, a su vez, un elemento íntimo y irónico en el pasaje siguiente de *El siglo de las luces*:

Víctor Hugues era dueño de la Guadalupe, pudiendo anunciar a todos que ahora se trabajaría en paz. Y, para apoyar sus palabras con algún gesto simbólico, plantó los árboles que habrían de dar sombra en el futuro a la Place de la Victoire. Entonces tuvo lugar el acontecimiento que todos esperaban, [...]: la guillotina empezó a funcionar en público (SL:224).

Esta imagen de un Víctor Hugues falso y traicionero que declara la paz y hace plantear árboles para que den sombra a los ciudadanos, cuando al mismo tiempo hace montar la guillotina para someterlos y aterrorizarlos, indica una meditación personal amarga del autor acerca del carácter de su padre.

En *El reino de este mundo* hay otra referencia a la castración, que cobra cierto interés dado que se trata de la escena final en la que los gansos ven a Ti Noel como un “meteco” por no conocer dónde ha nacido. Para escapar de la condición humana, Ti Noel se convierte en garañón, pero tiene que “huir prestamente de un mulato que le arrojaba lazos para castrarlo con un cuchillo de cocina” (REM:295). Previamente en la novela, hay una escena que describe una castración figurada, similar a las situaciones humillantes que señala Carpentier en sus memorias. Al inicio de la novela, el joven Ti Noel es dejado por Mackandal, un hombre adulto que Ti Noel admira. Percibimos un paralelismo entre esta relación y la entre Esteban y Víctor Hugues que resulta particularmente interesante con respecto al motivo de la castración. Como Víctor Hugues, con su torso desnudo, el esclavo africano Mackandal tiene una presencia física impresionante. “Con [...] su torso potente, [...] el mandinga ejercía una extraña fascinación sobre Ti Noel. Era fama que su voz grave y sorda le conseguía todo de las negras. Y que sus artes de narrador, [...], imponían el silencio a los hombres” (REM:173). Más adelante, se enfatiza aún más la masculinidad del cuerpo de Mackandal, que es “nervudo y duro, con testículos como piedras” (ibíd.:194). Un día, Mackandal se escapa de la hacienda donde él y Ti Noel son esclavos, y Ti Noel se siente abandonado:

Ti Noel estaba profundamente acongojado por la desaparición de Mackandal. De haberle sido propuesta la cimarronada, hubiera aceptado con júbilo la misión

de servir al mandinga. Ahora pensaba que el manco lo había considerado demasiado poca cosa para hacerlo partícipe de sus proyectos. En las noches largas, cuando el mozo era adolorido por esta idea, se levantaba del pesebre en que dormía y se abrazaba, llorando, al cuello del semental normando, hundiendo la cara entre sus crines tibias [...] (REM:183).

En *El siglo de las luces*, el joven Esteban, después de acompañar a Víctor Hugues a Francia, se encuentra solo por varios meses cuando Víctor no le pide que lo acompañe en sus misiones políticas. Al ser privado de Víctor, “de su calor, de su dureza, de su ímpetu”, Esteban tiene “ganas de llorar al sentirse tan poca cosa” (SL:185). La similitud entre esta frase y “Ahora pensaba que el manco lo había considerado demasiado poca cosa” es notable. Constatamos, además, que los protagonistas más autobiográficos de Carpentier –Esteban, Enrique y el protagonista de *Los pasos perdidos*– se caracterizan por ser poco viriles en comparación con los hombres de su entorno. En *El siglo de las luces*, mientras Víctor Hugues gana la batalla de Porte au Prince, Esteban se esconde y más adelante, cuando viaja con los corsarios, se describe como un “escribano sin madera de héroe, muy metido en lecturas, a quien los demás, por broma, invitaban a esconderse en las calas apenas avistábase una chalupa pesquera” (SL:269). En *La consagración de la primavera*, Enrique es tratado de “boyscout” por Gaspar (CP:136) y de “maricón” por su prima Teresa (ibíd.:334). Además, durante la dictadura de Batista, tiene tanto miedo a la policía que huye a Venezuela. En *Los pasos perdidos*, el protagonista es incapaz de proteger a Rosario cuando aparece el leproso Nicasio, y pide que lo ahuyente, en su lugar, Marcos, un hombre joven de la selva. Luego, cuando Nicasio acaba de violar a una niña, el protagonista acompaña a Marcos para ejecutarlo. Otra vez se muestra incapaz de hacer lo que se espera de un hombre en la selva, y en un gesto de castración simbólica, Marcos le arranca el fusil y mata a Nicasio en su lugar. Al final de la novela, Rosario se ha vuelto la mujer de Marcos. En estas escenas, se entrevé una auto-imagen totalmente opuesta al yo heroico y masculino que presentaba Carpentier en otros textos. En lo que sigue, se analizan unos pasajes en los que parece haber una introspección críptica, por parte del autor, centrado en la dimensión femenina de su identidad.

3.4.4. Jacqueline, Henriqueta y el pastorcillo Alexis

Leyendo los textos de Carpentier, hallamos cierto desprecio por los homosexuales. En *Los pasos perdidos*, la bisexualidad de Mouche, un personaje basado en su ex esposa bisexual, se presenta como otra manifestación de su vida depravada. En 1931, Carpentier escribió un artículo llamado “Los de la otra orilla”, que no hemos encontrado, pero que, según Cancio Isla (2010:108), reivindica un “culto a la masculinidad” y critica la homosexualidad como parte de la decadencia europea. Esto tal vez se hubiera podido explicar por el contexto socio-cultural en que escribía el joven periodista, si no fuera porque Carpentier también expresa este desprecio en su diario. Del compositor Julian Krein escribe: “Lástima que a veces, su humorismo responda a un cierto espíritu homosexual que detesto cada vez más” (D:50). En su diario Carpentier también escribe sobre “la inmensa tristeza, la soledad, el engaño, el horror, de la pederastia de [André] Gide”, y lo contrasta con lo que llama “la auténtica pareja humana. A la del versículo 24, del segundo capítulo del *Génesis*” (ibíd.:74).

En algunas cartas a la madre, Carpentier se presenta como un hombre que domina a las mujeres. A propósito de unas historias sentimentales con mujeres “superiorísimas, pero duras como la piedra”, Carpentier explica: “Y yo, en materia sentimental, soy un verdadero bárbaro: quiero dominar absoluta y totalmente. Mato sus iniciativas, porque no tolero la menor majadería, la menor diferencia de opiniones, la menor palabra desagradable” (CT:369-370). Se ha visto que un aspecto curioso de la mentira de Carpentier sobre su lugar de nacimiento, era que él mismo subrayaba la importancia para un escritor de haber nacido en el país sobre el cual quería escribir, como si, de este modo, se defendiera de la sensación de engañarse sobre su origen. Posiblemente, la detestación del “espíritu homosexual” y la declaración a la madre que él sabe dominar a una mujer de forma absoluta, deben entenderse como un fenómeno parecido, es decir como una defensa contra un elemento de su personalidad o de su pasado que no correspondía a la imagen que presentaba de sí mismo como un hombre heroico. Aquí es interesante aclarar que entre 1925 y 1927, Carpentier escribió una serie de artículos sobre la moda femenina europea bajo el seudónimo “Jacqueline”. Pancrazio (2004:37) explica que Carpentier, en estos artículos, fingiendo ser mujer, escribe sobre vestidos, zapatos, peinados, trajes de baño, sombreros, y bufandas, pero también discute diferentes telas como la seda, el terciopelo, la muselina y el raso. En un artículo escribe: “¿Qué líneas nuevas aportará la próxima moda? ¿Qué colores y telas usaremos?... Toda parisiense se plantea estas preguntas actualmente” (citado en: Pancrazio 2004:103). El crítico comenta: “Even the most superficial readings of the

«Jacqueline texts» present the fascinating image of the man who passes as a woman, who, in turn, teaches Cuban women to pass as European women” (ibíd.). A través del seudónimo femenino, Carpentier habla en la primera persona plural femenina, usando un “nosotras, las mujeres” (ibíd.89). Pancrazio señala también que Carpentier escribió estos textos dentro de una tradición periodística en la que la mujer que hablaba sobre la moda invariablemente tenía un nombre francés y escribía como si estuviera fuera de Cuba (ibíd.91-92).

Pancrazio (2004:106) sugiere que el nombre del protagonista de *La consagración de la primavera* es una alusión a Enrique o Enriqueta Faber, el personaje travesti de la novela *Don Enriquito* (1895) del escritor cubano Francisco Calgagno y menciona que la novela de Carpentier se desarrolla parcialmente en Baracoa, donde también se desarrolla partes de *Don Enriquito*. Lo más llamativo es que, según Pancrazio (2004:60), Enrique/Enriqueta es de origen suizo y tiene una pronunciación gutural de ciertas palabras. Curiosamente, como si le pareciera un detalle sin importancia, el crítico pasa a otro tema sin hacer la comparación a la cual invita este detalle: si el nombre de Enrique y el lugar geográfico apenas son más que indicaciones vagas, el origen suizo y el acento gutural deben considerarse como una señal clarísima de que se trata de una auto-referencia irónica y consciente por parte de Carpentier. También da cierta ironía al hecho de que, en un momento dado, Teresa le dice a Enrique: “eres un poco maricón” (CP:334).

En *El recurso del método* se halla un pasaje autorreferencial que cobra interés después de ver la alusión críptica al travesti de *Don Enriquito*. Después de ser derrocado en su país, el Primer Magistrado vuelve a París donde se le trata como a un paria. Al volver a su apartamento una noche, descubre que su hija Ofelia, sin el permiso de su padre, ha organizado una fiesta:

Ahora Ofelia, [...], se daba a bailar, [...], con un inglés de pelo ensortijado que me presentó, [...], como un Lord... no sé qué, a quien había conocido en Capri y que [...] había tenido líos con la policía francesa por usar colegiales del Liceo Jeanson-de-Sailly en artísticas escenificaciones de una «Bucólica» de Virgilio: sí, aquella del pastorcillo Alexis; la conozco, la conozco... (RM:385).

Aquí el nombre Alexis, el nombre original de Carpentier, se menciona en conexión con el Liceo Jeanson-de-Sailly, la escuela donde, según cuenta en sus memorias (RDM:4), pasó unos meses en 1913, una época cuando Alexis todavía era su nombre. El protagonista se refiere a la *Segunda Bucólica* de Virgilio que cuenta cómo el pastor Coridón intenta seducir al pastorcillo Alexis.

Es una alusión particularmente interesante dado que antes se ha visto que el suizo Sieger se asociaba con las *Geórgicas* de Virgilio. Además, no es la única referencia críptica a un Alexis en la novela. También hay una alusión al poeta y ganador del Premio Nobel, Saint-John Perse, mencionado con su nombre auténtico y mucho menos conocido: Alexis Léger (RM:252). En el artículo “Saint-John Perse, urbi et orbi”, Carpentier explica que la poesía de Perse evoca para él su infancia en la finca de su padre y que sus versos tienen para él “resonancias emocionales” (OCXIII:335-338). Además, el propio protagonista, cuyo nombre nunca se menciona, empieza a llamarse el “Ex” después de perder el poder: “ahora se llamaba a sí mismo *El Ex*, con crispada ironía” (RM:379). Posiblemente se esconde bajo “*El Ex*” otra alusión al nombre *Al-Ex-is*.¹²⁸ Como en la red de asociaciones que incluía referencias a Sieger–Siegerist, Carpentier–carpintería y Georges–*Geórgicas*, estos ejemplos parecen representar un juego literario con el propio nombre, parecido a lo hace Dickens en *David Copperfield*.

La alusión críptica al “Lord... no sé qué” que ha usado “colegiales del Liceo Janson-de-Sailly en artísticas escenificaciones de una «Bucólica»” se refiere al barón Jacques d’Adelswärd-Fersen, un dandi y escritor francés, pero de origen sueco, conocido, entre otras cosas, por su novela *Lord Lyllian* que escribió en su exilio en la isla de Capri. Sobre el escándalo que le llevó a exiliarse hemos encontrado el párrafo siguiente:

In July 1903 d’Adelswärd-Fersen was arrested, [...] and charged with indecent assault and ‘exciting minors to debauchery’. The importance of the scandal derived from the fact that the minors in question were boys of good family from well known Parisian schools: the Lycée Carnot, the Lycée Condorcet and the Lycée Janson-de-Sailly. The occasion of the supposed offence was a series of *tableaux vivants* organised at his house in which a number of schoolboys took part [...] (Aldrich & Wotherspoon 2001:5).

En la fiesta, el Ex percibe que muchos los amigos de su hija parecen ser homosexuales: bailan “hembra con hembra” y “macho con macho, agarrados por la cintura” (ibíd.:385). También ve a “aquella otra, del pelo corto, besándose con la rubia flaca del chal amarillo” (ibíd.:385-386). ¿Por qué ha

¹²⁸ El nuevo apodo del antiguo dictador también puede esconder otra auto-referencia irónica. Recordemos que cuando Carpentier publicó esta novela en 1974, ya se había convertido, como escritor, en una especie de “ex”, ya que su última novela, *El siglo de las luces*, se había publicado doce años antes en 1962, y desde entonces su fama había sido ensombrecida en gran medida por novelistas latinoamericanos más jóvenes.

puesto Carpentier una auto-referencia críptica que incluye tanto su antiguo colegio como el nombre que llevaba cuando iba a este colegio, en conexión con una escena que evoca tanto la homosexualidad como la pederastia? Examinemos la red de asociaciones que parece rodear esta imagen.

Hemos visto cómo Carpentier parece crear auto-referencias crípticas de su apellido, el nombre del padre, el título de las *Geórgicas* de Virgilio y la vida campesina o “rousseauiana”. Añadimos ahora que, en “Recuento de moradas”, Carpentier se refiere al periodo en que su padre quería que el hijo se hiciera hombre, trabajando con animales, como “aquel tránsito bucólico” (RDM:7). Como se ha observado, fueron los ataques asmáticos de Carpentier que llevaron al padre a instalarse en el campo cubano y encargar a su hijo que cuidara animales, lo cual empeoró gravemente la enfermedad. Considerando la conexión señalada entre los estudios de las matemáticas y la castración, resulta probable que Carpentier asociara el “tránsito bucólico” con la impresión de no poder “hacerse hombre” y colmar la expectativas del padre.

Carpentier finalmente fue curado del asma y, en una carta a la madre de 1930, habla de cómo esto ha cambiado su personalidad: “hasta la edad de veintitrés años he llevado, físicamente, una especie de media vida. Mis semanas de salud, sólo eran unas treguas concedidas entre dos luchas físicas. Se salía de una crisis y se temía caer en otra” (CT:183). Luego cuenta que se ha identificado con un personaje de una novela de André Gide que, como se observa en una nota a pie de página, no puede ser otra que *Les Nourritures Terrestres* (1897):

Una admirable novela de André Gide [...] me ha impresionado profundamente, porque uno de sus personajes refleja todo el proceso que se ha verificado conmigo. Es la historia de un individuo flacucho y débil que lleva una especie de vida vegetal, enfermiza, hasta los veinte y tantos años. De pronto, un buen día, la naturaleza vence a la enfermedad y el personaje comienza a *vivir* con una fuerza, una seguridad y una insolencia casi increíble. Algo parecido me ha pasado a mí (CT:183).

Este personaje de Gide con quien Carpentier se identifica no puede ser otro que el narrador anónimo del libro; un hombre joven que descubre la sensualidad y el gozo de la vida cuando conoce a un hombre mayor llamado Ménalque, cuyo nombre es sacado de la quinta *Bucólica* de Virgilio;¹²⁹ un

¹²⁹ Ménalque o Menalcas no es el único personaje de Gide que lleva un nombre de un pastor virgiliano. En la novela *Paludes* (1895), que el autor comenzó a escribir en el norte de África, el narrador escribe a su vez una obra literaria, que tiene como protagonista un hombre

personaje basado parcialmente en Oscar Wilde. Aunque en esta novela Gide todavía no escribe abiertamente sobre la pederastia, el libro refleja indirectamente sus propias experiencias en el norte de África durante el invierno de 1892-93, cuando Gide fue introducido a la pederastia con jóvenes árabes precisamente por Oscar Wilde (Segal 1998:180). El personaje Ménalque luego reaparece en *L'immoraliste* (1902), y en esta novela más explícita, el protagonista Michel, pasivo y enfermo, recubre la vitalidad en compañía de adolescentes árabes.

La transformación del personaje enfermizo y débil en un hombre activo y hedonista, sin duda representó al joven Carpentier un destino con el cual se podía identificar, y muchos años más tarde utilizaría, en *El siglo de las luces*, el tema de la transformación del adolescente pasivo, asmático y sin experiencia, en un hombre sexualmente activo. Al inicio de la novela, Esteban sufre del asma y vive casi encerrado en la casa. Al ser curado, se levanta temprano, come con gran apetito, empieza a afeitarse y va al prostíbulo. Preguntado en una entrevista sobre si conoce de experiencia personal el asma del que sufre Esteban, Carpentier dice:

¡Vaya si lo sabré, que padecí de esa maldita enfermedad durante más de veinte años! Esteban es ese personaje, que curado de su enfermedad vuelve a la vida, se instala una persona en él, se hace más hombre, se hace más enérgico, tiene una sed de acción intensa, reprimida por su misma enfermedad que lo ha tenido inmovilizado, minimizado, hecho una caricatura de hombre y que tiene un ansia enorme de lanzarse al vasto mundo [...] (E:379-380).

Sugerimos que el pasaje críptico de *El recurso del método* esconde una reflexión por parte del autor sobre la ambigüedad de su personalidad con respecto a la dimensión masculina. Por un lado, había vivido la transformación de Esteban de la pasividad a la vida activa; había vencido su timidez y se había convertido en el héroe de su propia vida; pero por otro lado, el complejo de inferioridad nunca desapareció por completo y la imposibilidad, o de ser reconocido como un hombre adulto por el padre desaparecido, o de rebelarse directamente contra él, posiblemente dejó en Carpentier una inseguridad perenne acerca de la naturaleza de su identidad masculina. La referencia al pastorcillo Alexis puede leerse como una introspección del autor sobre si

llamado Tityre, el nombre del pastor de la primera *Bucólica* de Virgilio. En *Corydon* (1924), el ensayo en forma de diálogo que Gide escribió como una apología de la homosexualidad y la pederastia, el nombre del personaje principal, Corydon, pero también el de su joven amante Alexis, son sacados de la segunda *Bucólica*.

realmente se había transformado, o si todavía era el mismo niño Alexis, pasivo, enfermizo e incapaz de “hacerse hombre”.

Es posible que tales reflexiones sobre la transformación del adolescente en hombre adulto puedan explicar la curiosa fascinación que parece ejercer sobre Carpentier la sexualidad de Gide. En su diario, Carpentier comenta una y otra vez sobre lo que ha leído en los diarios de Gide, fijándose en la pederastia. También parece haber cierta identificación con el escritor francés. En un fragmento se lee: “de los famosos amores de Gide solo quedan noches, escasas, dispersas, de voluptuosidad mecánica (algo semejante a lo que he ido a buscar, por higiene, muchas veces, a un prostíbulo), sin la menor huella al día siguiente” (ibíd.:50-51). Sobre todo, parece ver en Gide a un hombre trágico. Comenta una vez: “Tristeza, tristeza infinita de la pederastia de Gide” (D:50). El mismo día, Carpentier comenta su propia depresión en términos similares, diciendo que ha “logrado dominar una tristeza profunda” (ibíd.:51). También parece ver a Gide como una víctima de su pasión por los adolescentes de los que el escritor se aprovechaba sexualmente. Se refiere a Gide como “ese hombre que constantemente emprendía viajes inexplicables, sin motivo, [...], a donde fuera, como huyendo de algo... y buscando algo, en realidad. Algo tan triste, [...] como [...], aquel adolescente vicioso del último diario (ibíd.:124).

Las obras literarias de Carpentier parecen ocultar una introspección en la que el autor medita sobre su identidad como hombre. Si, por un lado, parece admirar y añorar la figura paterna fuerte y viril, expresa, por otro lado, una ansiedad en cuanto al proceso de emular esta identidad masculina. El niño que quiere imitar al padre músico y es regañado; el joven enfermizo que, en vez de “hacerse hombre”, sólo se vuelve más débil; el adolescente incapaz de resolver los problemas matemáticos necesarios para ejercer el oficio del padre y es abandonado; estas tres imágenes representan un proceso de identificación fracasado, en el que Georges señala a su hijo que no tiene lo que se necesita para ser como él. Se puede entender esto como una castración simbólica y los pasajes señalados indican que Carpentier lo interpretó de esta forma. La identificación con Gide, por un lado, y la detestación del “espíritu homosexual” por el otro, parecen representar dos soluciones opuestas con respecto al problema de la identidad masculina, lo cual sugiere que el proceso de identificación con el padre, que quedó interrumpida en 1922, seguía persiguiendo al Carpentier adulto. Los pasajes que analizaremos en el capítulo siguiente, indican precisamente que el carácter enigmático del padre era un problema al que Carpentier volvía de forma obsesiva en sus obras.

3.5. Ejemplo 3: ¿Cómo entender a mi padre?

En los dos primeros ejemplos de la introspección críptica de Carpentier, se ha visto cómo el novelista, una y otra vez, vuelve al tema del padre cuando reflexiona sobre su origen y su identidad masculina. En este capítulo se analizarán unos pasajes donde Carpentier parece meditar sobre quién era realmente Georges. Primero se examinarán dos motivos asociados con la figura paterna: el de la protección falsa y el de la indiferencia. Luego se analizarán a unos fragmentos que parecen reflejar las falsas apariencias asociadas con el padre y finalmente especularemos sobre la presencia curiosa del diablo en algunas alusiones crípticas a Georges.

3.5.1. El Alto Personaje y el padre que no protege

A causa de su padre, quien lo había traído a un país donde, en 1927, aparentemente no era ciudadano, a pesar de haber vivido allí por lo menos desde 1914, Carpentier tenía problemas con su visado, primero en Cuba y luego en Francia, donde fue encarcelado por no tener un permiso de residencia válido. No queda claro cómo Carpentier obtuvo la ciudadanía cubana y el artículo sobre su estancia carcelaria citado por Chaple sólo indica que está “tramitando su ciudadanía cubana”. Según la cronología presentada en la página web de la Fundación Alejo Carpentier, fue uno de los amigos minoristas de Carpentier, Emilio Roig de Leuchsenring, quien arregló los papeles de Carpentier mientras estaba en prisión, pero no se indica ninguna fuente.¹³⁰ A continuación se examinará el personaje enigmático en *El acoso* llamado el Alto Personaje, cuya conexión con el visado sugiere una reflexión por parte del autor sobre la relación entre el padre y los problemas con la ciudadanía.

El Alto Personaje es un personaje sumamente enigmático. Nunca aparece y muy poco se dice sobre él. Cuando el acosado, perseguido por sus antiguos camaradas que ahora quieren matarlo, busca refugio en la casa de la prostituta

¹³⁰ Carlos Rincón (2008:192) señala que fue un tal Fernández de Castro, que había sido encarcelado con Carpentier, “quien adelantó las gestiones propias de una tramitación de documentos [...], incluida la indispensable presentación de testigos que bajo juramento debieron asegurar saber del nacimiento de Carpentier en Cuba. La solicitud pasó así, con la petición de un pasaporte cubano, a la instancia superior, la Secretaría de Justicia de la República”. Sin embargo, Rincón tampoco indica de dónde ha sacado esta información.

Estrella, él quiere que ella entregue una carta directamente al Alto Personaje y que le exija una respuesta, haciéndole creer que ella está “muy enterada de la Gestión” (CON:474). Esto se aclara más adelante cuando se revela que el Alto Personaje es un hombre político a quien el grupo terrorista del acosado ha hecho un favor: “Aquel a quien hablaría ahora era Hombre de Palacio. Se le había librado de un adversario temible con un libro enviado por correo que explotó al ser abierto”. El acosado ha guardado la boleta del paquete con el libro, y “amenazando con enviar su copia a los periódicos, [...], obligaría al Hombre de Palacio a actuar sin más demoras”. A través de la carta, el acosado quiere chantajear al Alto Personaje para que le dé “un visado, [y] algún dinero” (ibíd.:478-479). Aunque no se dice explícitamente, el plan del acosado es huir de Cuba. El protagonista confía en que el Alto Personaje le va a ayudar porque fue él quien le liberó de los policías que, en la fortaleza, le amenazaron con castrarlo si no revelara los nombres de sus camaradas. Después de haber “cantado” los nombres, el acosado “pidió que se diera noticia de su prisión al Hombre de Palacio. Media hora después era puesto en libertad” (ibíd.:492). Sin embargo, cuando sale de la fortaleza y camina hacia la Casa de la Gestión donde vive el Alto Personaje, sus camaradas vienen para matarlo y tiene la suerte de encontrar “a tiempo el resguardo de una columna, para librarse de una andanada de balas, disparadas desde un automóvil negro, de placa oculta por una maraña de serpientes –pues se estaba en carnavales” (ibíd.:493). Aunque el uso de su influencia para liberarlo parece indicar que el Alto Personaje le protege al acosado, en realidad le ha echado a los lobos sin tomar ninguna responsabilidad.

Tomando en cuenta la importancia simbólica de la columna, esta escena de una protección falsa o momentánea parece anunciar la escena final, en la que reaparece la imagen de la protección momentánea. Atrapado en la Sala de Conciertos donde será asesinado poco minutos después, el acosado busca desesperadamente cualquier tipo de protección. Intentando esconderse, se echa al suelo y de repente recuerda la sastrería de su padre y las gallinas que había allí:

Los palcos, todos rojos en su penumbra; [...] el color vino de las alfombras; [...] acostarse en el suelo, [...], las piernas debajo de las sillas, como bajo techo, como bajo tejado, rojo como las tejas de la sastrería; echarme como perro, [...], en lo que ablanda el suelo; volver a las chozas de la infancia, [...], donde me agazapaba en días de lluvia, entre las gallinas mojadas, cuando todo era humedad, borbollones, goteras –como ahora– [...] (CON:505).

En su último momento pues, antes de que sus antiguas camaradas lo encuentren y lo maten, el acosado piensa en un espacio seguro, protegido por el padre, el sastre que le regaló los instrumentos de arquitectura; un lugar donde había gallinas. Aquí vislumbramos una auto-referencia críptica similar a la alusión a los gansos en *El reino de este mundo*. En “Recuento de moradas”, Carpentier evoca las gallinas que crió en la finca de su padre. Fueron gallinas de tipo Rhode-Island-Red, Pinkerton y Chantecler, y el novelista dice que siente una “añoranza, traducida en tenaz emoción” cada vez que se topa con “alguna tienda de implementos avícolas” (RDM:7).

Hay otro pasaje en *El acoso* que también sugiere una introspección críptica acerca del aspecto protector del padre. Cuando el acosado entiende que no está a salvo en la casa de Estrella, camina por segunda vez hacia la Casa de la Gestión para buscar la protección del Alto Personaje o tal vez para chantajearlo. Sin embargo, al llegar a la Casa de la Gestión donde antes ha vivido el Alto Personaje, el acosado descubre que esta casa no le dará ninguna protección porque ya no existe:

El fugitivo alcanzó la calle obscura del café triste, con sus columnas de madera verde [...], y a grandes trancos llegó a la esquina donde la Casa de la Gestión, sin paredes, quedaba reducida a pilares todavía parados en un piso de mármol cubierto de piedras, vigas, estucos, desprendidos de los techos. [...] Un camino de carretillas, apuntado a lo alto, atravesaba el gran salón, para desembocar en un cuarto de servicio, donde varias palas se aspaban sobre un montón de restos informes. Junto a la verja de garabatos andaluces, la Pomona del jardín estaba tendida, con zócalo y basa, entre las gramas salpicadas de yesos de una platabanda (CON:488).

En esta descripción reconocemos el motivo de la casa arruinada observado en “Viaje a la semilla” y la noción de la casa que ya no existe descrita por Carpentier en el diario. Además, este pasaje parece contener una referencia directa a Georges aunque sea muy críptica y difícil de acertar. En su tesis “La elaboración artística de *El acoso*”, Sánchez Camejo ha trazando la ruta del acosado en la novela y, consultando el libro *La Habana actual: estudio de la capital de Cuba desde el punto de vista de la arquitectura de ciudades* (1925) de Pedro Martínez Inclán, Sánchez Camejo escribe:

Puede que [la Casa de Gestión] sea alguna de las casas fabricadas por el padre de Carpentier en El Vedado. Pedro Martínez Inclán [...] ofrece una de 2 plantas, de jardín y de rejas altas, de 4 esquinas, entre las páginas 64 y 65, construida por el arquitecto George Carpentier (sic). [...] Aunque desconocemos su exacta

ubicación, tiene las mismas características que la casa de la Gestión (Sánchez Camejo 1972:142n).

Ya hemos señalado la conexión entre la imagen de haber dibujado columnas “a la sombra” de Georges, y el comentario de que ni las columnas ni las palmeras dan sombra a nadie. Por lo tanto, es sugestivo que, dirigiéndose a la Casa de la Gestión, cuyas mayúsculas forman las iniciales inversas de Georges Carpentier, el acosado camina por una avenida “donde varios Presidentes, [...] se erguían en zócalos de granito” y donde “las palmeras, [...] no hacían sombra” (ibid.:487-488); una avenida que, según afirma Sánchez Camejo, lleva la inicial del padre: “No hay duda de que se refiere a la Calle G, llamada también avenida de los Presidentes” (1972:141).

Como se ha mencionado, la primera vez que el acosado camina hacia la casa del Alto Personaje, se esconde detrás de una columna en busca de protección y la segunda vez, la intención del acosado es pedir al Alto Personaje que le dé un visado. Vemos un patrón muy parecido en otras novelas de Carpentier, como si representaran diferentes manifestaciones de una idea fija del autor. En *Los pasos perdidos* se ve la misma asociación entre el pasaporte, el tiroteo y la columna. Cuando el protagonista acaba de llegar a la Capital latinoamericana anónima, sale para dar un paseo. De repente, oye disparos y no sabe qué hacer: “Saqué mi pasaporte, como si los cuños estampados entre sus tapas tuvieran alguna eficacia protectora, cuando una grita me hizo detenerme, realmente asustado, al amparo de una columna”. Luego se oye un tiroteo: “Decidido por el zumbir de una bala que, luego de pasar sobre mi hombro, había agujereado la vitrina de una farmacia, emprendí la carrera” (PP:117). Como en *El acoso*, donde el Alto Personaje, con su visado y su casa, resulta ser incapaz de proteger al acosado, el pasaporte que el protagonista saca en *Los pasos perdidos* para que le proteja, representa una defensa completamente inútil.

En *El siglo de las luces*, hallamos una conexión entre el pasaporte, Suiza y las columnas; todo en el mismo pasaje que contiene el juego de palabras “*Geórgicas-Georges*”. Además, como los ejemplos anteriores, este pasaje sugiere el motivo de una protección falsa. Víctor Hugues, ahora gobernador de Guadalupe, ha pedido a Esteban que vaya a Sinnamary, un pueblo en la selva de Cayena, para buscar a su antiguo amigo Billaud-Varennes y darle una suma de dinero. Billaud-Varennes es uno de varios políticos de la Revolución Francesa en Sinnamary que han sido deportados por el Directorio después de caer en desgracia. Antes de irse Esteban, Víctor le dice: “Esto es el salvoconducto, con dinero para ti” (SL:280). Al llegar a Sinnamary, Esteban es recibido por el suizo

Sieger, que aparece por primera vez en la novela. En el pueblo, todos parecen confiar en la protección de una autoridad que, en realidad, no los protegerán. Sieger explica a Esteban que Billaud-Varenes está “tan confiado en la protección del nuevo Agente del Directorio que ya se disponía a ocupar un cargo importante en la colonia” (ibíd.:296). Esta confianza en la protección de un Agente del Directorio no tiene fundamento alguno porque Billaud-Varenes nunca más ocupó un cargo político. Un grupo de políticos franceses recién llegados también creen que, tarde o temprano, van a ser restituidos en sus cargos. Son ellos que, cultivando la tierra, citan “las *Geórgicas*”. Por lo tanto, es muy llamativo que algunos de ellos, confían “en la amistad de un alto personaje” (ibíd.:297). Como es la única referencia a un “alto personaje” en toda la novela, resulta significativo que aparezca precisamente en conexión con Sieger y las *Geórgicas*. La red de asociaciones sugerida por este pasaje se clarifica aún más cuando, más adelante en la novela, Esteban pide al suizo Sieger que le consiga un pasaporte y, sin razón aparente, asocia a Billaud-Varenes con las columnas: “Billaud-Varenes se pintaba absurdamente a Esteban sobre un fondo de majestuosas columnas” (ibíd.:329).

Otra correspondencia interesante es que el Agente Consular norteamericano al que conoce el Primer Magistrado, después de haber sido derrocado como presidente, y que lo protege en la casa de columnas donde hay un recorte del boxeador Georges Carpentier, sólo para luego explicarle que los Estados Unidos no le puede ofrecer más ayuda, tiene casi el mismo título que Víctor Hugues, quien recuerda haber sido “Agente del Consulado” (SL:400). Como se ha visto, Carpentier evoca en esta escena la costumbre de jurar sobre la Biblia para asegurar que uno ha nacido en un país determinado, en el caso de que falten los documentos para probarlo. Posiblemente, el propio autor obtuvo su ciudadanía cubana mediante este método después de salir de la cárcel en 1928.

Una y otra vez pues, Carpentier vincula el símbolo paterno de la columna con el pasaporte y la noción de una protección falsa. La idea obsesiva al que vuelve el novelista parece consistir en la imagen de un padre que no protege a su hijo. Considerando los problemas que tuvo Carpentier con visados y pasaportes, todo debido al comportamiento de Georges, es probable que esto constituya el núcleo de esta introspección críptica.

En cuanto a la curiosa conexión entre Billaud-Varenes y las columnas, sugerimos una explicación que a primera vista puede parecer rebuscada, pero que tiene más sentido si uno se plantea la pregunta: ¿por qué Carpentier hubiera asociado la figura de Víctor Hugues con su padre? Sospechamos que, detrás de

esta asociación, se esconde una figura relacionada con el apellido Carpentier. En *Histoire et dictionnaire de la Révolution française 1789-1799* de Jean Tulard (1989), hallamos a un cierto Jean-Baptiste Le Carpentier que, al igual que Víctor Hugues, fue un hombre político y militar menor durante la Revolución Francesa. Como Víctor, Le Carpentier aparentemente hizo ejecutar a los enemigos de la Revolución con un fervor particular durante el Terror, para luego ser reprobado por el Directorio después de la muerte de Robespierre (Tulard 1989:939). No sabemos qué fuentes usaba Carpentier para escribir su novela, pero es llamativo que, en la parte del libro de Tulard que narra los eventos de la revolución francesa, encontremos sólo dos referencias a Jean-Baptiste Le Carpentier: la primera en la página que sigue a la única referencia a Víctor Hugues (ibíd.:152-153), y la segunda en conexión con la deportación de Billaud-Varenes a Guayana (ibíd.:192).

Es probable que éste no sea el único libro sobre la Revolución Francesa donde aparezcan juntos estos personajes históricos. En efecto, hemos encontrado un artículo de 1908 de un E. Herpin titulado “Les fêtes à Saint-Malo pendant la Révolution” en que se describe una celebración de la Diosa Razón en Saint-Malo en la que diferentes mujeres jóvenes se disfrazaban para representar a la diosa y que, puestas en un altar, dejaban que los ciudadanos les besaran las rodillas. También se menciona: “A la cérémonie du 10 ventôse an II, assistaient Le Carpentier, Billaud-Varenes et toutes les autorités civiles et militaires” (Herpin 1908).¹³¹ En la novela (SL:220), Carpentier se refiere a la celebración en una iglesia de una Diosa Razón con los pechos desnudos y no es improbable que conociera el hecho de que Billaud-Varenes y el hombre político que era un tocayo suyo, habían asistido juntos a tal ceremonia. Si el general Le Carpentier a veces tenía la oportunidad de ver a figuras importantes como Billaud-Varenes, lo mismo puede decirse acerca de Víctor Hugues. En la novela, cuando Víctor acaba de llegar a Francia, es sólo uno de los numerosos hombres políticos menores y se lee que ocasionalmente tiene “la oportunidad de codearse con Billaud-Varenes” (ibíd.:180).

Recordemos aquí cómo Carpentier juega con los nombres de su familia, y cómo, en varias entrevistas, intentó vincular la historia de Víctor Hugues y la de la Revolución Francesa con la de su propia historia familiar, señalando no sólo que un bisabuelo suyo había conocido a Hugues, sino también que un descendiente directo de Víctor le había visitado para contarle que todo lo que había inventado en su novela acerca de su ancestro era históricamente correcto.

¹³¹ El artículo aparece en *Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Saint-Malo*, y es disponible en: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207430k/f212.image (página 191).

Posiblemente, al leer sobre la historia de la Revolución Francesa, Carpentier haya visto una relación entre Le Carpentier, Víctor Hugues y Billaud-Varenes, y tal vez la red de asociaciones que vincula a Víctor y Billaud-Varenes con Georges deba su origen a este general Le Carpentier que ni siquiera aparece en la novela.

3.5.2. Andrea Doria y el padre indiferente

La respuesta que dio Georges a la carta con un “aspecto intelectual” que su hijo le escribió en 1928, seis años después de su partida, puede verse como una especie de repetición de la desaparición del padre seis años antes. Como se ha visto, Georges aparentemente señaló que estaba muy ocupado pero que pronto le escribiría, y terminó el cable con un “saludo cariñoso”. A Lina, Carpentier expresa primero cierta esperanza, explicando que si su padre “ha enviado *un cable* es porque el asunto le interesaba”. Luego, después de varios meses de silencio, la esperanza se transforma en indignación y amargura. Esta oscilación en el interés de Georges por su hijo refleja la catástrofe familiar en 1922 cuando el padre primero se tomó el trabajo de introducir a Alejo a la arquitectura para luego abandonarlo. Se supone que el enigma que creó Georges al expresar, en ambas ocasiones, un afecto que luego fue seguido por una indiferencia total, debió crear una enorme inseguridad en Carpentier en cuanto a cómo percibir a este padre que ni se interesaba por él, ni lo rechazaba definitivamente.

En *El siglo de las luces*, Carpentier parece meditar sobre este enigma cuando describe la relación entre Esteban y Víctor Hugues. La relación entre los dos hombres fluctúa entre cierto calor amistoso y una gran frialdad por parte de Víctor que hiere la autoestima de Esteban. Al inicio de la novela, Esteban, Carlos, Sofía y Víctor se divierten juntos como si fueran todos de una familia y cuando Víctor va a Francia es natural que Esteban lo acompañe. Más adelante, cuando los dos se ven después de largo tiempo, se lee que “Víctor abrazó fríamente al joven”. Empieza por tutearle pero se rectifica: “«*Vaya* a la intendencia y espere órdenes mías». Esteban comprende entonces que “Víctor se había impuesto la primera disciplina requerida por el oficio de Conductor de Hombres: la de no tener amigos” (SL:191). Es interesante comparar esta última frase con una carta a la madre en la que Carpentier sugiere que Georges tiene un desequilibrio que se manifiesta en su “imposibilidad de vivir con nadie, de tener amigos, de tener familia” (CT:185). Ya se ha visto que Víctor enseña pacientemente a Esteban cómo llevar la contabilidad en columnas. En otro momento le pone “la mano en el hombro, con gesto paternal” (ibíd.:277). Sin

embargo, en otro lugar, Víctor lo ignora por completo, y los sentimientos contradictorios de Esteban son los de un hijo rechazado que, impotente, oscila desesperadamente entre la amargura y el anhelo de ser reconocido:

[...] lo contemplaba con una mezcla de despecho y de malestar; de blandura y de envidia. Despecho, por verse excluido de su ámbito; [...]; blandura casi femenina, al agradecer de antemano cualquier muestra de amistad que hubiera consentido en darle; [...]. Esteban pasaba días dialogando, dentro de sí mismo, con un Víctor ausente, dándole consejos, pidiéndole cuentas, alzando la voz, en preparación mental de un coloquio que tal vez no se trabaaría nunca y que, en caso de trabarse, modificaría el carácter de sus discursos preconcebidos, poniendo sensiblería y hasta lágrimas donde ahora, a media voz, se formulaban reproches, alegatos, preguntas categóricas y amenazas de ruptura (SL:202-203).

En esta ocasión, Esteban intenta acercarse a Víctor, pero el grupo de militares al que pertenece “constituía un mundo al cual no tenía acceso”. Luego aparece una alusión interesante: “«No te abrasces a las estatuas heladas», se decía el joven, con dolida sorna, citándose a Epicteto” (SL:203). Como señala López Calahorro, la cita original de Epicteto viene del precepto XLVII de su *Manual* de filosofía estoica. La investigadora explica: “Epicteto da este consejo porque Diógenes se abrazaba desnudo a las estatuas en invierno para ejercitarse a soportar el frío” (2006:255). En su precepto, Epicteto enseña que no “es conveniente para el ejercicio todo lo difícil y peligroso” (ibíd.). En otras palabras, el consejo original enseña que es mala la autodisciplina exagerada, pero esto no puede ser el sentido que da Esteban a la cita. En la novela, Esteban más bien percibe a Víctor como una estatua helada, y piensa que es mejor no intentar buscar la amistad a una persona que seguramente la rechazará, lo cual corresponde bien a lo que expresa Carpentier en la carta a su madre cuando escribe a propósito de Georges: “Se quiere hacer indigno hasta de que le tienda la mano”. En su diario, Carpentier señala la importancia que ha tenido para él la lectura del *Manual* de Epicteto: “Gran parte de mi fuerza de resistencia ante las peores adversidades se ha debido a un cierto concepto de lo «dependiente de mí» y lo «dependiente de los demás», siempre presente en mi vida” (D:124). En “Recuento de moradas” hay otra referencia a Epicteto cuando Carpentier escribe que hubiera querido tener fe pero que su padre se hubiera reído de él: “¡y gran bien había hecho el Manual, más de una vez, al resignado por fuerza que era yo!” (RDM:9).

Otra meditación sobre la indiferencia enigmática del padre aparece cuando se superpone la escena final de *El arpa y la sombra* a unos pasajes de *Los pasos perdidos*. En la última escena de la última novela de Carpentier, la sombra de Colón, ahora llamado el Invisible, acaba de salir a la Plaza de San Pedro en el Vaticano después de escuchar el debate sobre si es lícito iniciar un proceso de beatificación del Almirante. Antes de entrar, Colón ha llevado “varias horas vagando entre los brazos abiertos de las cuádruples columnatas de Bernini” (AS:333). Ahora, después de oír que se ha rechazado el proceso de beatificación, la sombra de Colón sale y vuelve a encontrarse en la gran plaza. De repente, viene a su encuentro otra persona invisible; es Andrea Doria, un almirante genovés del siglo XVI, que aparece “desnudo el torso, cargando con un tridente de Poseidón, tal como aparece, para la posteridad, en una famosísimo retrato de Bronzio” (ibíd.:361). Este torso desnudo en sí indica que se podría tratar de una figura paterna como la de Víctor Hugues, pero no es el único detalle sugestivo.

La escena entre Colón y Doria empieza en un tono humorístico. Colón le pregunta cómo ha llegado hasta Roma y Doria contesta que ha venido en el tren expreso de *Ventimiglia*. Colón responde: “¿Y te dejaron subir al vagón así, así, casi en cueros, hecho un Neptuno de alegoría mitológica?” (ibíd.). Luego, el ambiente de la escena se vuelve más tenso y triste cuando Doria se muestra arrogante, disminuyendo a Colón como almirante:

«[...] mientras tú aterrizabas con tus lombardas a unos pobres indios en cueros, sin más armas que azagayas que no hubiesen sido suficientes, siquiera, para azuzar una yunta boyera de las nuestras, yo fui, durante años, el azote mayor de los bajeles del Turco.» La conversación se iba agriando, Andrea Doria cambió de tema: «¿Y qué tal tu asunto allá dentro?» (señalando hacia la puerta mayor de la basílica). «Me tumbaron.» «Tenía que ser: marinero y genovés.» [...] «Me tumbaron –repetía el Christophoros, con muy triste voz– [...] (AS:363-364).

Unas líneas más adelante, leemos el final de la conversación. Colón empieza a sollozar y Doria le dice algunas palabras de consuelo sólo para luego dejarlo solo:

Andrea Doria le puso una invisible mano sobre el invisible hombro, y, para consolarlo: «¿A quién, carajo, se le ocurrió eso de que un marinero pudiese ser canonizado alguna vez? ¡Si no hay santo marino en todo el santoral! Y es porque ningún marinero nació para santo.» Hubo una larga pausa. Ya los dos Invisibles nada tenían que decirse. «Ciao, Colombo» «Ciao, Doria»... Y quedó el Hombre-condenado-a-ser-un-hombre-como-los-demás, en el lugar preciso de la plaza

donde, cuando se mira hacia las columnatas de Bernini, la columnata frontal oculta tan perfectamente las otras tres, que cuatro parecen una sola. «Juegos de apariencias –pensó–: como fueron, para mí, las Indias Occidentales (AS:364).

Si el torso desnudo marca un enlace entre Doria y Víctor, se ve otra conexión en el hecho de que Doria pone “una invisible mano sobre el invisible hombro” de Colón, como Víctor le pone “la mano en el hombro, con gesto paternal” a Esteban. Otro correlato es que Doria aparece en conexión con las columnatas de Bernini. En *El siglo de las luces*, Víctor Hugues no sólo enseña a Esteban cómo llevar la contabilidad usando columnas, también quiere levantar columnas arquitectónicas. Al final de la novela, viviendo con Sofía, dice: “Levantaré estatuas y columnatas, [...] hasta donde alcanza la vista” (SL:391). Cuando Doria deja a Colón, Carpentier pone énfasis en las columnas: “Y, en el preciso lugar de la plaza desde donde, mirándose hacia los peristilos circulares cuatro columnas parecen una sola, el Invisible se diluyó en el aire que lo envolvía y traspasaba, haciéndose uno con la transparencia del éter” (AS:365). Observamos además que, ya en la primera parte de la novela, que narra unos episodios de la vida de Mastai Ferretti, el futuro papa Pío XI, hay una conexión entre Andrea Doria y la arquitectura. Pasando por la ciudad de Génova, el joven Mastai se fija en los edificios que recuerda a la familia Doria:

Harto prolongada, [...], la demora en Génova había sido fructífera en descubrimientos para el joven canónigo, maravillado, a cada paso, por el esplendor de la soberbia ciudad de los Doria, [...] toda llena del recuerdo de Andrea, el almirante insigne, representado en laudatorias pinturas alegóricas, de torso desnudo, barbas encrespadas, y emblemático tridente en mano, como viva, posible y presente imagen de Poseidón. Largamente había meditado el joven ante la casa de Branca Doria, [...], a quien Dante halló en el noveno círculo infernal, padeciendo su castigo en alma mientras su cuerpo, movido por un demonio, se mostraba aún viviente sobre la tierra. Frente a la iglesia de San Mateo la mansión de Lamba Doria, edificada por Martino Doria, tan sólida como el linaje de sus dueños, resistía el paso de los siglos, como también pervivían, hermosos y altivas, las de Domenicaccio Doria y la de Constantino Doria, habitada finalmente por Andrea [...] (AS:200).

Aquí hay dos detalles llamativos. El primero es la referencia a la mansión de Lamba Doria, construida por otro Doria, que es “tan sólida como el linaje de sus dueños”. Esta mansión puede verse como el contrario de la idea que Carpentier tuvo de su propia familia, simbolizada por las casas destruidas donde había vivido con sus padres, por la casa arruinada del Alto Personaje y por el

“miserable galpón de maderas podridas, poblado de raíces muertas” que está al lado de la casa con el recorte del boxeador Georges Carpentier.

El otro detalle es que, también en este pasaje, Doria aparece “de torso desnudo” y como una “presente imagen de Poseidón”. Ya hemos visto que, en la escena final entre las columnas de Bernini, Andrea Doria aparece “desnudo el torso, cargando con un tridente de Poseidón” y como “un Neptuno de alegoría mitológica”. Otro personaje asociado con el torso desnudo, Poseidón y las columnas es el griego Yannes en *Los pasos perdidos*. Cuando está preparando la carne de un tapir, se lee: “Con el torso desnudo, puesta toda su seriedad en la tarea, el minero se me hace, de pronto, tremendamente arcaico” (PP:215). Más adelante, el griego deja al grupo de viajeros para buscar diamantes: “Yannes se aleja de nosotros, camino de su barca, de torso desnudo en el amanecer, llevando su remo en el hombro con sorprendente estampa de Ulises” (ibíd.:251).

Ya se ha mencionado que el griego sueña con construir “una casa cuyo soportal tenga columnas [...] como un templo de Poseidón”. En otro lugar el protagonista explica que una casa que ha construido Yannes en un pueblo de la selva, es reminiscente de la arquitectura clásica: “Para servir de pilastras se eligieron troncos de un mayor diámetro en la base, en virtud de una instintiva voluntad de remedar el fuste dórico” (ibíd.:200). Dada la asociación de ambos personajes con la columna, es posible que la similitud fonética entre la columna *dórica* y el apellido *Doria* sirviera de enlace en la cadena de asociaciones que los une.

Yannes, igual que Doria, aparece en la escena final de la novela y como la de *El arpa y la sombra*, la escena empieza con amistad y bromas. De vuelta al país latinoamericano para intentar reunirse con Rosario, el protagonista, de repente, es agarrado desde atrás: “dos manos vigorosas se cierran sobre mis ojos y una rodilla se me afinca en el espinazo, doblándome hacia atrás [...]. Tan necia fue la broma que me retuerzo para zafarme y pegar. Pero estalla una risa cuyo timbre conozco” (ibíd.:326). Luego, como en la escena entre Colón y Doria, el tono se vuelve sombrío. El protagonista señala que los ojos de Yannes están “inquietos, desconfiados” y que “no hay modo de dialogar con él” (ibíd.:327). El griego está nervioso porque teme que alguien sepa su secreto: que ha encontrado una mina de diamantes. Luego revela al protagonista que Rosario ahora es la mujer de Marcos y que está encinta. La reacción del protagonista es interesante: “No sé lo que digo a Yannes. Lo que oigo es la voz de otro que [...] trata de justificarse, pide apelación a su caso, como si estuviese compareciendo ante un tribunal empeñado a destruirlo” (ibíd.:328). Esta referencia al “tribunal empeñado a destruirlo” resulta similar al hecho de que Colón ha sido

“tumbado” precisamente por un tribunal. Como Andrea Doria que explica de forma franca a un Colón sollozando de dolor que “ningún marinero nació para santo”, Yannes no entiende la implicación emocional que tiene para el protagonista lo sucedido. Cuando el protagonista le pide una explicación con un “timbre quebrado, implorante, de una voz que pretende retroceder el tiempo”, Yannes lo mira con sorpresa y constata: “Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido” (PP:328).

Todos estos detalles indican una conexión subyacente entre los dos pasajes y entre Georges, Víctor Hugues, Andrea Doria y Yannes. Como en la relación problemática entre Esteban y Víctor, el autor parece meditar, con la ayuda de estos personajes, sobre el carácter de su padre y su indiferencia enigmática. Considerando que Carpentier y Lina no sabían dónde estaba Georges entre 1922 y 1928, resulta interesante la siguiente descripción de la desaparición de Yannes: “Solitario ha de ser el minero que no quiere compartir su hallazgo: avaro en sus manejos, mentiroso en sus decires, borrando el camino detrás de sí como el animal que barre sus huellas con la cola” (ibíd.:251). Pasamos ahora a analizar unos pasajes que indican una reflexión por parte de Carpentier precisamente sobre el carácter simulador de su padre.

3.5.3. El carnaval, el tridente y el padre farsante

Ya se ha visto que, en la escena final de *El arpa y la sombra*, Colón está mirando las columnas de Bernini: “la columnata frontal oculta tan perfectamente las otras tres, que cuatro parecen una sola. «Juegos de apariencias –pensó–: como fueron, para mí, las Indias Occidentales”. En un nivel narrativo e impersonal, la referencia a los “juegos de apariencias” puede leerse como una versión del motivo clásico de *vanitas*. Los viajes de Colón, como el arte de Bernini y, por supuesto, también el de Carpentier, vistos desde la perspectiva del Eclesiastés y de la eternidad, no son más que *vanitas vanitatum*. Sin embargo, en el nivel íntimo y oculto, la apariencia engañosa de las columnas parece referirse al padre del autor.

A continuación analizaremos un motivo recurrente que indica una meditación por parte de Carpentier sobre las falsas apariencias de Georges: la transformación de un ambiente festivo a un ámbito horrible. Acercándonos a este motivo, nos centramos en tres elementos de gran importancia simbólica: la orquesta, el carnaval y el tridente. Los primeros dos aparecen en la escena donde Esteban y Sofía visitan la finca de los parientes de Jorge, el marido de Sofía. El nombre del esposo no es el único detalle que indica la presencia del nivel

íntimo. También aparece, como tantas otras veces en conexión con los elementos personales, la columna. Acerca de la finca leemos: “Rodeada de palmeras y cafetales, la vivienda de los parientes de Jorge era una suerte de palacio romano, cuyas columnas dóricas se alineaban a lo largo de galerías exteriores” (SL:337). En un capítulo anterior, Esteban se ha indignado de que Sofía se haya emparentado con una familia que se ha enriquecido gracias a sus esclavos. En la vivienda, Sofía se muestra indignada del contraste entre la apariencia festiva y la realidad horrenda de los esclavos escondida detrás de unos árboles:

[...] dábase comienzo al concierto de una orquesta de treinta músicos negros [...]. Sonaba, [...] la grave introducción de una Sinfonía de Haydn, o alborotábanse los instrumentos en un gayo impulso de un Allegro de Stamitz o de Cannabich. [...] Y así transcurría el tiempo, en aquellos días finales de un Siglo de las Luces [...]. «Vida maravillosa —decía Sofía—. Pero detrás de esos árboles hay *algo* inadmisible». Y señalaba hacia la fila de altos cipreses, alzados como obeliscos verdinegros sobre la vegetación circundante, que ocultaba otro mundo: el de los barracones de esclavos [...] (SL:338).

El motivo de las falsas apariencias es subrayado en las páginas siguientes cuando se describe cómo, en la vivienda, se celebra el carnaval de Epifanía: “Las malezas se llenaron de luces y de disfraces. Llegaban pastores, molineros de caras enharinadas, negros que no eran negros, ancianas de doce años, gente barbuda y gente con coronas de cartón” (ibíd.:340).

El detalle de la orquesta vuelve a aparecer en dos otros pasajes caracterizados por el motivo de las apariencias engañosas relacionados con el otro hombre en la vida de Sofía: Víctor Hugues. En el primer pasaje, viene una compañía de ópera a Pointe-à-Pitre donde Víctor Hugues es gobernador, y entonces el patíbulo donde está montada la guillotina es convertido en un escenario para los músicos: “Como la plataforma de la guillotina podía servir de buen escenario, la Máquina fue llevada a un traspatio cercano, quedando en poder de las gallinas, que pasaron el sueño a lo alto de los montantes” (ibíd.:274). Esta referencia a las gallinas en conexión con la guillotina de Víctor es sugestiva en sí misma, dado que en *El acoso*, las gallinas aparecen asociadas con la sastrería del padre que ha regalado los instrumentos de medición al acosado; todo en una escena donde una orquesta está tocando la *Tercera Sinfonía* de Beethoven. Observamos además que en el patíbulo vuelto escenario se instalan unas columnas (ibíd.274), y que es en esta escena, al acabar la ópera,

que Víctor Hugues pone la mano en el hombro de Esteban, “con gesto paternal”.

Más adelante hay un segundo pasaje donde aparece la orquesta en conexión con el motivo de las apariencias engañosas: “Víctor Hugues había llegado a Cayena con una banda de música ostensiblemente instalada en la proa de su barco —allí mismo donde, antaño, se había erguido la guillotina” (ibíd.:345). Recordemos aquí el pasaje en que Víctor Hugues hace plantear árboles para dar sombra a los ciudadanos, al mismo tiempo que empieza a aterrorizarlos con la guillotina. Una y otra vez pues, Carpentier enfoca el carácter enigmático y contradictorio de Víctor. Como Georges, quien podía dar un saludo cariñoso a su hijo, diciéndole que pronto le escribiría, para luego nunca volver a escribirle, Víctor da señales confusas, mezclando arbitrariamente gestos bondadosos con actos de crueldad.

Como se ha visto, González Echevarría sugiere que, bajo la superficie narrativa de *El reino de este mundo* y “El viaje de la semilla”, se esconde un sistema numerológico basado en la alternancia entre Carnaval y Apocalipsis, con el Carnaval formando una especie de eje en el centro de la narración. Tomando esto en cuenta, es interesante observar unas auto-referencias crípticas que aparecen en conexión con el carnaval. En *El recurso del método*, el Primer Magistrado recuerda el día en que perdió el poder y tuvo que huir del país disfrazado de herido mientras que, en su entorno, la gente también estaba disfrazada a causa del carnaval: “Cuando recuerdo aquel día, me parece haber vivido, [...], un carnaval inverosímil —confusión de imágenes, descenso al infierno, turbamulta, [...], giración de formas, disfraces, metamorfosis, mutaciones” (RM:349). En la misma página, el Primer Magistrado piensa que se debería instalar un “teleférico como los de Suiza” para subir al Volcán que se ve desde la capital. Esta referencia a Suiza cobra interés cuando se observa que en la escena de “Viaje a la semilla” donde se lee que “se estaba en carnavales”, es decir precisamente el punto central de la obra según señala González Echevarría, hay una referencia a Bruselas. En esta escena se celebra que Marcial es mayor de edad y él y sus amigos se disfrazan. Marcial está “requebrando atrevidamente” a una joven y ella le da “un pañuelo perfumado, cuyos encajes de Bruselas guardaban suaves tibiezas de escote” (CON:396).

Considerando la complejidad del modo críptico-numerológico de las obras carpenterianas, es improbable que esta correspondencia sea fortuita, pero ¿cómo se ha de interpretar este fenómeno? Como lo interpreta González Echevarría, el sistema numerológico corresponde a una aspiración estética e intelectual de Carpentier, lo cual aceptamos como parcialmente cierto. Sin embargo, creemos

que la presencia recurrente del carnaval en las obras de Carpentier también se explica por razones biográficas relacionados, una vez más, con el padre del autor. En 1923, justo al iniciar su carrera periodística después de la partida de Georges y todavía escribiendo bajo el nombre de la madre, Carpentier escribió dos artículos sobre sus recuerdos de un ambiente carnalesco que había visto en París y en Bruselas a la edad de ocho años aproximadamente. En “Meditaciones carnalescas”, Carpentier dice haber estado presente en las carnales de París en 1912, y en “Circos y ferias: divagaciones funambulescas”, como explica Yuri Rodríguez González,¹³² Carpentier “no pierde la ocasión de evocar la feria de Ixel (sic), en Bélgica, que presencié en su niñez” (2012). Si Georges tenía otra familia en Bruselas, podemos imaginar una situación en la que el niño Alejo, llevado por Georges y Lina a carnales y ferias, hubiera percibido que un conflicto oscuro se ocultaba detrás de la superficie festiva.

En las novelas, hay varios ejemplos de cómo un ambiente festivo esconde una realidad horrible. En *El siglo de las luces*, Esteban viene a París después de la Revolución Francesa y, paseando por las calles, tiene “la impresión [...] de haber caído en una enorme feria, cuyos personajes y adornos hubiesen sido ideados por un gran intendente de espectáculos” (SL:169). En este ambiente nada es lo que parece: “el policía que fingía un catarro para justificar el embozo, el antipatriota demasiado patrióticamente ataviado para que el atuendo no le oliera a disfraz” (ibíd.). En las páginas que siguen, se ve otro aspecto de la Revolución Francesa. Tantas personas son guillotinas en las calles que los parisienses se acostumbran, y hasta los niños apenas se detienen ya ante las ejecuciones “antes de proseguir su camino sin apurar el paso, después de que el cuerpo de alguno hubiese empezado a largar la sangre como vino por cuello de odre” (ibíd.:184).

En *El recurso del método* se ve otro ejemplo cuando el Primer Magistrado vuelve a su país una segunda vez para aplastar la segunda rebelión: “como en Carnavales se estaba, [...], empezó la Fiesta de las Máscaras, con concursos de disfraces” (ibíd.:287). Todo empieza alegremente: “Se cantaba, se bailaba, en los parques, en las azoteas de emparrado”, pero pronto, “en medio de la jocosa turbamulta, unos arlequines, de caras ocultas por medias negras, dispararon sobre la policía”. (RDM:288) Repentinamente, el carnaval se vuelve un caos de

¹³² Como hemos señalado anteriormente, no hemos podido dar con ninguno de estos dos artículos, pero Pérez Firmat (2007) se refiere al primero y Yuri Rodríguez González resume el segundo en su texto “Santiago, el circo y Carpentier”, publicado en la página web de la Fundación Alejo Carpentier.

violencia cuando la policía intenta retener la violencia: “la caballería cargó, al azar, contra farándulas y alegorías; el chillido de los matasuegras y cornetas de cartón se transformó en gritos de atropellados y sableados” (ibíd.:289). En la cárcel, las crueldades continúan: “Y hubo aullidos y estertores, y garrotes apretados, [...], y sexos taconeados, y hombres colgados por tobillos y muñecas, [...], y mujeres desnudas, [...], violadas, de pechos quemados, de carnes penetradas con hierros al rojo” (ibíd.). Esto es una repetición de lo que ha ocurrido anteriormente, cuando el dictador vuelve por primera vez a su país para sofocar una rebelión. También entonces se celebra el carnaval: “Como [...] se estaba en carnavales, el Primer Magistrado asistió al paseo de máscaras y comparsas, al concurso de disfraces, arrojando serpentinas por todo lo alto” (ibíd.:112-113). Luego, cuando las tropas del Primer Magistrado toman la ciudad de Nueva Córdoba, los soldados “se dieron a la caza de hombres y mujeres, a bayoneta, a machete, a cuchillo, sacando los cadáveres traspasados, abiertos, descabezados, mutilados, al medio de las calles, para mejor escarmiento” (ibíd.:154). También se lee que una mujer ha sido matada por un “tridente en la tripa” (ibíd.:155). Este tridente parece ser un detalle significativo porque más adelante Carpentier lo vuelve a mencionar. Sin el permiso del Primer Magistrado, el fotógrafo francés Monsieur Garcin ha documentado el masacre, y cuando el dictador vuelve a París descubre que las fotos de Garcin “habían salido a tres, cuatro columnas” (ibíd.:167) y que muestran cadáveres “hincados de picas, tridentes, hierros y facas” (ibíd.:167). Si recordamos que Andrea Doria apareció con “tridente en mano” y como “desnudo el torso, cargando con un tridente de Poseidón”, la referencia al tridente en conexión con las “tres, cuatro columnas” y con el carnaval, indica que se trata de otra manifestación de un nivel personal subyacente.

A primera vista, el tridente parece ser un detalle sin importancia, pero al comparar unos pasajes de y “Recuentos de moradas”, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*, vemos que tiene un valor simbólico sustancial. En las memorias, Carpentier describe el tiempo que pasó la familia en Bakú en 1913. En la ciudad hubo un conflicto entre dos bandos religiosos, y un día estalló una bomba sólo a unos treinta metros del lugar donde estaban paseando Alejo y sus padres. Para protegerse, Georges compró un arma: “Mi padre adquirió un revólver Browning que empezó a probar, una noche, en la gran habitación, a la vez salón del apartamento, donde yo dormía. De pronto, el arma, al parecer descargada, disparó una bala debajo de mi cama” (RDM:3). En *El recurso del método*, el Primer Magistrado tiene una pistola Browning. Esta arma aparece por primera vez cuando el Primer Magistrado es informado de la

traición y rebelión del general Hoffman, y dirige su rabia contra los cuadros de su apartamento. Apunta “a los gladiadores de Gerôme con su pistola belga”,¹³³ y luego se lee: “Y de pura rabia pateó un cuadro [...] puesto en el suelo, frente a él: *El suplicio de Ganelón*. «¡Coño de madre! ¡Hijo de puta!», repetía el Primer Magistrado, taconeando la tela” (RM:194). Como se ha señalado en la introducción, esta escena resulta curiosamente similar a las dos escenas de *El siglo de las luces*, en las que Sofía y Esteban taconeaban cuadros asociados con figuras paternas. Aquí nos fijamos en el cuadro específico al que se refiere Carpentier, a saber *Pollice verso* de Jean-Léon Gérôme. Este cuadro representa un reciario, es decir un gladiador luchando con una red y un tridente, que acaba de ser derribado y espera la muerte, su tridente ensangrentado yaciendo a su lado. Dadas las múltiples referencias a los tridentes en escenas asociadas con Georges, es difícil ver como fortuita la elección de Carpentier de este cuadro. Aunque no menciona el tridente en sí, hay dos descripciones del gladiador en cuestión. En la misma página del primer capítulo donde se menciona el sastre del dictador con sus “figuras de teorema”, se describen los “gladiadores de Gerôme, con el reciario vencido, enredado en su propia red” (RM:83). Más adelante en la novela, el Primer Magistrado está mirando “el reciario derribado” (ibíd.:206). De nuevo, el recuerdo de Georges, parece integrarse en el texto de forma sutil y crítica, pero, ¿por qué Carpentier hubiera asociado el tridente con su padre? Un pasaje en *La consagración de la primavera* sugiere que el vínculo entre el tridente y Georges es la figura del diablo.

Trabajando como arquitecto en Venezuela, Enrique piensa que ha vendido su alma al diablo construyendo casas para una burguesía que desprecia. Dice que el diablo se ve “en un papel verdoso [...] que ostentaba su efigie, esta vez reencarnado en la persona de un *pater familias* de plácido semblante, [...], llamado George Washington” (ibíd.:354). Recordamos que, en *El siglo de las luces*, Víctor Hugues aparece en la casa de Esteban, Sofía y Carlos otorgándose “atribuciones de *pater familias*”. Es improbable que este paralelismo y la referencia a un George sean coincidencias porque, dos páginas antes, hallamos un pasaje sobre el mismo tema donde no sólo hay otra referencia al nombre del padre, sino también aparece el tridente, esta vez del diablo:

«He vendido mi alma al Diablo» –decía el Fausto-Arquitecto de aquel día. [...] El Diablo –decía– no se mostraba siempre, [...], como el repelente engendro

¹³³ Más adelante en *El recurso del método*, cuando el Primer Magistrado es derrocado, circula un rumor de que el dictador ha sido asesinado con esta misma pistola, y otra vez se refiere al arma como una “pistola belga” (ibíd.:344).

con alas de murciélago y cola bífida, armado de tridente [...], o retorciéndose bajo los coturnos de San Jorge [...] (CP:352-353).

Otra indicación de que hemos dado aquí con una curiosa red de asociaciones, es que la imagen de George Washington aparece en *El recurso del método*, precisamente cuando el Primer Magistrado se da cuenta, durante el carnaval, de que tiene que huir. Grita a sus asistentes que cojan el dinero, y sobre todo los “*Guasintones*”, o sea los billetes que “ostentan un retrato de Washington...” (RM:354). Como sabemos, es ayudado por un Agente Consular que lo lleva a la casa con columnas, donde está el retrato del boxeador Georges Carpentier.

La existencia de la red de asociaciones también es sugerida por un pasaje en *Los pasos perdidos*, en el que se conectan la columna, el diablo, las ruinas y el ambiente carnavalesco. En su viaje, el protagonista llega a Santiago de los Aguinaldos, una ciudad que la naturaleza ha convertido en ruinas. Ve una “columnata de un soportal cargando con los restos de una cornisa rota” (PP:179). De repente, oye tambores y flautas:

[...] varios Diablos aparecieron en una esquina de la plaza [...]. Los danzantes tenían las caras ocultas por paños negros, [...]; avanzaban lentamente, a saltos cortos, detrás de una suerte de jefe o bastonero que hubiera podido oficiar de Belcebú de Misterio de la Pasión, [...] por su máscara de demonio con tres cuernos y hocico de marrano. Una sensación de miedo me demudó ante aquellos hombres sin rostro, como cubiertas por el velo de los parricidas; ante aquellas máscaras, salidas del misterio de los tiempos, para perpetuar la eterna afición del hombre por el Falso Semblante, el disfraz, el fingirse animal, monstruo o espíritu nefasto (PP:179-180).

En este pasaje también se ve una transformación del ambiente, aunque en vez de ir de lo festivo a lo sombrío, va de lo horroroso a lo burlesco, porque de repente, “los diablos, [...], echaron a correr, riendo y brincando, pasados de demonios a bufones, y se perdieron entre las ruinas de la ciudad” (ibíd.:181).

La red de asociaciones que se vislumbra en los pasajes citados parece conectar tanto el nombre del padre como la columna, con la noción de las falsas apariencias y con la identidad enigmática y transformativa. La imagen subyacente parece ser la de un Neptuno armado de tridente aparentemente bondadoso que, de repente, puede convertirse en un Diablo, con el mismo tridente en la mano. Estas correspondencias nos llevan a un análisis de las referencias curiosas a la figura del diablo en las obras de Carpentier.

3.5.4. El Diablo y las preocupaciones más íntimas

En un prólogo que escribió a *La montaña mágica* de Thomas Mann, Carpentier habla de la importancia del demonio en esta novela y en *Doktor Faustus*. También presenta una breve historia del Diablo en la literatura y en el arte. Entre otras cosas, escribe que el Diablo, en “pleno Siglo de las Luces, reaparece en la obra de Goethe, bajo la identidad de Mefistófeles” (OCXIV:322), y que “hay dos aspectos del Demonio: aquel que compagina su acción con el trabajo del hombre, y el otro, [...] que podría identificarse con las fuerzas [...] desgastantes, [...] haciendo ruinas de sus construcciones” (ibíd.:323). Por insignificantes que parezcan, estos dos fragmentos ofrecen una clave a la red de asociaciones que acabamos de indicar, porque, consciente o inconscientemente, Carpentier parece asociar la figura de Mefistófeles con la transformación de la situación familiar provocada por la crisis económica.

En *El recurso del método*, se describe la llegada de varios cantantes de ópera a la capital del país latinoamericano del Primer Magistrado. Entre ellos está “Nicoletti-Korman, que ya veríamos de pecho desnudo, [...] en el Mefistófeles de Boito...” (RM:277). Esta cita aparece en un pasaje donde se describe, en términos carnavalescos, cómo la gente se deja llevar por un gran crecimiento económico:

Sin percatarse de ello, las gentes se integraban en una enorme feria de birlibirloque, donde todo era trastrueque de valores, inversión de nociones, mutación de apariencias, desvío de caminos, disfraz y metamorfosis —espejismo perpetuo, transformaciones sorprendidas, cosas puestas patas arriba, por vertiginosa operación de un Dinero que cambiaba de cara, peso y valor, de la noche a la mañana, [...] (RM:275).

De repente, la burbuja explota y el precio del azúcar empieza a desplomarse. Entonces vuelve a aparecer la figura de Mefistófeles interpretada por Nicoletti-Korman:

[...] el Primer Magistrado, terminada la maldita temporada de ópera [...], se dio cuenta de que, entre preludios de orquesta y calderones de tenores, el azúcar de la República había sufrido una pavorosa merma en los hules y pizarras de las Bolsas mundiales. A 23 centavos-libra se pagaba nuestro azúcar cuando Nicoletti-Korman, magnífico demonio, elevaba sus loas al Becerro de Oro. [...] Se cotizaba a 11,35 con *Thais* [...]. Puesto en nefasto día de *Rigoletto* [...] cayó a 8,40. [...], con el desastre de *Aida*, nos dejó en 5,22. Y cuando llegaron los

carnavales, el azúcar [...] estaba desplomado, con almacenes llenos de sacos invendidos, en 2,15 centavos libra... (RM:286).

Aunque el país latinoamericano del Primer Magistrado es anónimo, este pasaje refleja claramente la crisis económica en Cuba, cuando el precio del azúcar se vino abajo al inicio de los años 20. En “Recuento de moradas”, Carpentier cuenta que su padre no supo predecir esta crisis y como resultado quedó arruinado:

La mirífica “danza de los millones” que pudo dar a mi padre la ilusión de ser un hombre encaminado hacia la riqueza, se vino abajo en una noche. Había terminado la guerra europea y el azúcar de Cuba, de pronto, [...] se desplomaba en las bolsas del mundo. [...] El crack no tardó en declararse, en Cuba, con una espantable quiebra de bancos. [...] La construcción quedó paralizada, de súbito [...]. Tan improvisador como la mayoría de sus colegas, [...] mi padre se encontró arruinado, sin más reservas que las necesarias para ir tirando durante algunos meses, [...]. En aquellos años, demás, sus relaciones con mi madre se habían agriado (RDM:10).

Anteriormente en “Recuento de moradas”, el novelista recuerda haber visto, la primera vez que sus padres lo llevaron a la ópera, el torso desnudo del cantante Nicoletti-Korman interpretando el papel de Mefistófeles:

Así asistí, maravillado, a un primer espectáculo de ópera: representábase el *Mefistófeles* de Boito en una escenografía de papeles pintados, de un Monte Brocken concebido en la estética del cabaret *El Infierno* de París, que me pareció deslumbradora. Nicoletti, de torso desnudo [...], arrojaba al suelo, en un cuadro realmente “diabólico”, una esfera terrestre de papel plateado, antes de hundirse, maldito, [...] en un escotillón [...] (RDM:7).

La imagen del torso desnudo de Mefistófeles, tanto en las memorias como en *El recurso del método*, nos permite verlo en la misma red de asociaciones que las otras figuras con el torso desnudo: Víctor Hugues, Yannes, Neptuno y Andrea Doria. La importancia de esta figura diabólica también se indica por su presencia en otros pasajes caracterizados por las auto-referencias crípticas. En la escena en *El arpa y la sombra* en la que el Abogado del Diablo aclara que no existe ningún “Obispo del lugar de nacimiento” de Colón, vuelve a aparecer el Mefistófeles que se hunde en un escotillón: “una corriente de aire se cuela repentinamente en la sala, y desaparece el Abogado del Diablo como Mefistófeles tragado por un escotillón en ópera de Gounod” (AS:357).

En “Recuento de moradas”, el episodio donde Carpentier ve a Mefistófeles con el torso desnudo no está conectado ni con el padre ni con la crisis económica que le arruinó. Sólo en *El recurso del método* se ve un vínculo entre esta figura diabólica y la crisis. Sin embargo, hay un pasaje en las memorias que indica por qué Carpentier hubiera asociado la figura de Mefistófeles con su Georges. En un lugar, el novelista resume todo lo que sabe sobre el noviazgo de sus padres en Suiza en tres puntos: 1) “que paseaban en bicicleta a orillas del lago; 2) “que mi abuela era adversa a la unión de su hijo con una rusa”; 3) “que mi padre había tratado en vano de hacerle admirar «La condenación de Fausto», partitura que mi madre tuvo siempre por tremendamente aburrida” (RDM:1). Es esta alusión a *La damnation de Faust* del compositor francés Hector Berlioz que resulta sugestiva. En esta obra musical para orquesta, voces solistas y coro, Fausto acaba entregando su alma a Mefistófeles, el diablo en forma de un caballero bien vestido. Piensa que de ese modo, el diablo le ayudará a salvar la vida de su amada Margarita, pero en la escena final, cuando cree que están cabalgando para salvarla, Fausto se da cuenta, por el paisaje que se vuelve más y más horroroso, de que ya están llegando al infierno y que Mefistófeles le ha engañado. Recordemos aquí la cita de *La consagración de la primavera*, cuando Enrique, o “el Fausto-Arquitecto” como Carpentier lo llama en este pasaje, dice que el Diablo no siempre se muestra “como el repelente engendro con alas de murciélago y cola bífida, armado de tridente [...], o retorciéndose bajo los coturnos de San Jorge”. Aquí, la gran ambigüedad que el comportamiento de Georges seguramente representó para Carpentier parece reflejarse en el hecho, lleno de ambigüedad, de que Georges se asocia con el diablo que, a su vez, es vencido por el santo que lleva el nombre del padre.

¿Cómo interpretar estas referencias al padre y a Mefistófeles? Posiblemente, la clave está en el pasaje ya citado donde Carpentier dice: “hay dos aspectos del Demonio: aquel que compagina su acción con el trabajo del hombre, y el otro, [...] que podría identificarse con las fuerzas [...] desgastantes, [...] haciendo ruinas de sus construcciones” (ibíd.:323). El novelista parece imaginarse el Diablo en la forma siguiente: por un lado puede entenderse como una fuerza maligna que, por ejemplo, hace que las construcciones arquitectónicas de un padre queden en ruinas debido a una crisis económica; por otro lado, se manifiesta en la flaqueza ante la tentación de elegir la solución más fácil, como, por ejemplo, abandonar a su familia durante una situación difícil.

En las obras literarias, hallamos ejemplos de ambas formas diabólicas en conexión con referencias crípticas al origen familiar. En *El siglo de las luces* se ve un vínculo entre el Diablo, un Rey Jorge de Gran Bretaña y la noción de ser

arruinado por una fuerza maligna e invisible. En Cayena, Estaban conoce a un hombre que se identifica como más francés que los franceses aunque, por mucho tiempo, ha vivido en Nueva Escocia antes de acabar en América Latina: “Éramos [...] tan fieles súbditos del Rey de Francia, que durante cuarenta años nos negamos por soberanos [...] a un Rey Jorge, que el Maldito tendrá en los fuegos de sus mansiones” (SL:286). Este hombre también explica a Esteban que la naturaleza indomable de la Guayana se rige por el diablo:

Hombres de abeto y del acre, [...] nos vimos aquí, donde cuanto brota y retoña es engendro maligno; donde la labranza de hoy es malograda, en una noche, por la obra de Diablo. Acá, señor, la presencia del Diablo se manifiesta en la imposibilidad de establecer un orden (SL:287).

En “El Camino de Santiago” son centrales tanto el motivo de la presencia del Diablo en América como el de la flaqueza ante la tentación. En el cuento, el soldado Juan de Amberes cae enfermo y cree que va a morir pero después de una visión que interpreta en términos religiosos, es curado e inicia el peregrinaje hacia Santiago de Compostela como signo de humildad y agradecimiento. Sin embargo, en el camino llega a una feria en Burgos donde un Indiano, o sea un hombre que ha vuelto de América, le habla de las riquezas y maravillas del Nuevo Mundo. Entonces abandona el Camino de Santiago para irse a Sevilla con la intención de cruzar el Atlántico. Precisamente antes de llegar a Burgos, Juan descansa en un hospital en Bayona, y es allí donde su entusiasmo religioso comienza a flaquear. Empieza a beber vino en vez de agua, y una noche, “para beberlo despacio se adosa a un pilar del atrio. En el cielo se pinta siempre el Camino de Santiago” (CON:357). El apoyo ofrecido por el pilar, o la columna, en el momento mismo de la rendición ante la tentación no carece de ironía y corresponde bien con la ambigüedad simbólica de la columna que hemos señalado previamente.

Directamente después, al llegar a la feria en Burgos, se observan varias alusiones al diablo. Se lee que en la feria, además de gigantes y volatineros, hay también una persona que “muestra, en cuadros de muchos colores, el suceso tremendo de la mujer preñada del Diablo, que parió una manada de lechones en Alhucemas” (ibíd.:358), lo cual es una alusión a *El diablo conjuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara.¹³⁴ En la feria, Juan ve a personas que fingen ser ciegos y

¹³⁴ Rita de Maeseener (2003:228) ha observado que se trata de una cita casi textual de *El Diablo Cojuelo* que habla de “una maldita dueña [que] se había hecho preñada del diablo, y que por permisión de Dios había parido una manada de lechones”.

entre ellos está “el jefe de los otros, ciego de grande estatura, tocado por un sombrero negro” que canta una canción para animar a la gente de irse a América (ibíd.:359). Este jefe de los ciegos no se identifica hasta el final del cuento cuando Juan vuelve de América para encontrarse en la misma feria, convertido ahora en un Indiano que, a su vez, habla de las riquezas y maravillas del Nuevo Mundo a otro Juan que luego hará el mismo viaje que él. Entonces se revela que el jefe de los ciegos es en realidad el mismo Diablo: “Y como Belcebú siempre se pasa de listo, he aquí que se disfraza de ciego, vistiendo andrajos, poniendo un gran sombrero negro sobre sus cuernos” (ibíd.:388).

En la feria también hay “un esclavo negro, como Lucifer de auto sacramental” (ibíd.:361). Esta referencia al diablo y al género teatral es esencial porque, aparentemente, Carpentier estructuró el cuento en consonancia con estos dos elementos. Preparando su estudio *El festín de Alejo Carpentier*, Rita de Maeseneer obtuvo el permiso de Lilia Carpentier de estudiar los diferentes manuscritos de este cuento y señala que, en un manuscrito fechado en 1952, el título del cuento es “El Camino de Santiago (Auto sacramental en once capítulos)” (de Maeseneer 2003:216). La investigadora explica que si Carpentier parece estructurar su cuento como un auto sacramental, es decir como un círculo donde el protagonista va de estado de gracia a la redención a través del pecado, falta el último paso. En vez de una redención, el diablo crea un círculo vicioso, enlazando la llegada de Juan a Burgos con la “codá” del final (ibíd.:232-240).¹³⁵ Según observa de Maeseneer, los once capítulos “puede significar que no se cumple el ciclo armónico y que quizá no haya salvación: en palabras de San Agustín la cifra once es el «armario del pecado»” (ibíd.:241).

Sugerimos que ni el pilar, o la columna, que aparece en el momento de la primera flaqueza del protagonista, ni su origen belga, ni las referencias al diablo, son accidentales o arbitrarios, sino que representan, en parte, el mismo tipo de alusiones crípticas al padre del autor que se ha visto en las referencias a Mefistófeles en *El recurso del método* y en *El arpa y la sombra*. Esto nos resulta muy probable porque, aunque no aparezca en la versión final del cuento, un detalle en uno de los manuscritos que estudió la investigadora, muestra que la relación entre Fausto y Mefistófeles subyace la entre Juan y el Indiano en la feria. A propósito del pasaje en el que Juan y el Indiano conversan sobre el oro

¹³⁵ En *El recurso del método*, Carpentier vuelve a la imagen de la historia circular rígida por el Diablo. Regresando por segunda vez en la novela para aplastar una rebelión, el Primer Magistrado se ve “como quien ha sido encerrado en un círculo mágico trazado por la espada de un Príncipe de las Tinieblas. La Historia, [...], era historia que se repetía, se mordía la cola” (RM:205).

en América, la alquimia y elixires leyendarios, Maeseneer señala que, en una versión temprana del cuento, ella encontró un fragmento sacado y adaptado del *Segundo Fausto* de Goethe. Este fragmento que Carpentier, por alguna razón, quitó de la versión final, dice: “El Diablo: Firmas el pacto, Juan de Amberes, sin pluma ni papel, porque Dios te dio la libertad, y tú la usaste en no cumplir con cosa alguna (hiciste oro sin sudarlo, como querían los alquimistas)” (citado en: de Maeseneer 2003:222).

La idea de que América está en las manos del Diablo también aparece en *El reino de este mundo*. Como epígrafe de esta novela, Carpentier ha puesto una conversación entre el Demonio y la Providencia sacada de la comedia *El nuevo mundo descubierto de Cristóbal Colón* de Lope de Vega, en la que el diablo dice: “¡Oh, tribunal bendito, / Providencia eternamente! / ¿Dónde envías a Colón / para renovar mis daños? / ¿No sabes que ha muchos años / que tengo allí posesión?” (REM:165). Con respecto a esto, llama la atención un fragmento del diario de 1954. Carpentier acaba de leer unas reseñas de *El reino de este mundo* en la prensa francesa y observa que un crítico ha comentado que la novela “tiene una moraleja favorable al Diablo”. Luego continúa:

Yo nada de eso he puesto en el libro. Y sin embargo... Su interpretación me parece tan justa como si hubiese sido alusión a un rasgo voluntario. El Reino de los Cielos es donde no hay lucha. El Reino de este Mundo (basándose en la cita inicial de Lope) es donde el hombre puede y debe entablar la lucha... Lucha contra el Diablo. No está lejos, ese concepto, de mis preocupaciones más íntimas (D:146).

Carpentier no clarifica cuáles son estas preocupaciones íntimas pero parecen claramente relacionadas con una lucha contra el Diablo. Tomando en cuenta los ejemplos de arriba, resulta probable que las preocupaciones impliquen la idea de la lucha contra una tentación, en una situación difícil, de “no cumplir con cosa alguna”, o sea de renunciar a toda responsabilidad, como lo había hecho Georges.

Se ha visto que Víctor Hugues es una figura profundamente ambigua. Por un lado, su indiferencia hacia Esteban hace que éste se desespere por sentirse “tan poco cosa”. Por el otro lado, es gracias a él que Esteban, curado de su asma, puede salir de la casa donde la figura materna de Sofía le ha cuidado como un niño. Aunque Esteban, lleno de resentimiento, intenta convencer a Sofía de que Víctor no es más que un aventurero inculto y vulgar (SL:336), es obvio que el joven deba todas sus experiencias de la vida adulta a la figura paterna que es

Víctor. Llama la atención que Carpentier aparentemente se imaginara el Diablo como una figura a la que uno, a pesar de todo, debe algo importante. En el diario hay un fragmento sin fecha, donde el novelista ha puesto una idea para un cuento: “Situación a Adán y Eva en la naturaleza de América (fuera del Par. Terrenal). Dentro, el paisaje domado, con sus frutales, huertos, etc.” (D:198). En el mismo fragmento Carpentier ha escrito un “Monólogo de Adán”:

«Estoy cansado de que Dios quiera hacerme feliz a su manera; cansado de una dicha mantenida a base de obediencia y consignas: Ahora ganaré mi pan con el sudor de mi frente, y mi mujer parirá con dolor. [...] Todo lo que me queda por hacer ahora es saldar ~~ahora~~ nuestra cuenta con el diablo —devolverle lo que le debemos— lo cual tomará muchos siglos» (D:198).

Aquí Adán reconoce a regañadientes que está en deuda con el Diablo por su libertad. Resulta probable que esta noción refleje la ambigüedad emocional de Carpentier hacia su padre. Aunque, por una parte, la partida de Georges fuera una traición que dejó al hijo con un enigma insoluble, también fue el inicio de la vida adulta y la carrera intelectual de Carpentier, sin el cual, según declara él mismo, “estaría de arquitecto en alguna oficina”. Aquí es pertinente recordar la interpretación de *David Copperfield* que presenta Cain. Según la investigadora, Dickens consigue reconocer y reconciliar, mediante los personajes autorreferenciales de la novela, el conflicto entre el yo del niño rechazado por la madre, y el yo del escritor adulto y exitoso precisamente gracias al sufrimiento del niño que había sido.

En la introducción nos hemos preguntado si, en las obras de Carpentier, se encuentran pasajes caracterizados por auto-referencias, suficientes en cantidad y en calidad, para confirmar la existencia de un nivel íntimo y oculto relacionado con las emociones hacia los padres del autor. Los numerosos ejemplos presentados en esta primera parte del análisis ya muestran con claridad que este nivel íntimo existe y forma parte de la obra de Carpentier desde el inicio hasta el final de su carrera literaria. En cuanto a la segunda pregunta, sobre cómo articular de forma satisfactoria la relación entre este nivel textual y la dimensión psicológica de la biografía del autor, podemos constatar que, en esta primera parte del análisis del nivel íntimo y oculto de las obras de Carpentier, hemos dado con numerosos pasajes caracterizados por alusiones crípticas a la historia familiar del autor. El autor juega, por ejemplo, con su apellido y con el nombre de su padre, en un modo que recuerda el de Dickens en *David Copperfield*, que Cain llama “the elaborate self-referential labyrinth constructed from details of his own history and punning on his name”. Estimamos que estos juegos de

palabras deben entenderse como expresiones conscientes del autor y, al comparar los documentos biográficos de Carpentier con estos pasajes, aparece una imagen de un escritor obsesionado por ciertos problemas existenciales relacionados, de forma muy concreta, con su pasado familiar, y que parece reflexionar sobre ellos al mismo tiempo que está creando la obra. En particular, Carpentier vuelve una y otra vez al tema del origen nacional, de la masculinidad y del carácter enigmático de la figura paterna. Esta forma de ocultar conscientemente, en una narración, alusiones autorreferenciales que enfocan problemas existenciales esenciales para el autor, es lo que llamamos la introspección críptica. En el caso de Carpentier, debido al hecho de que nunca publicó sus memorias, muchas de los ejemplos de la introspección críptica han sido tan difíciles de percibir que han pasado mayormente desapercibidos por los críticos.

Aunque el carácter críptico de muchos de los pasajes examinados indica que las referencias a Georges son conscientes por parte de Carpentier, es importante recordar que el novelista quedó sorprendido de que el crítico francés haya visto en *El reino de este mundo* un reflejo de sus “preocupaciones más íntimas”, sin que él recuerde haber puesto “nada de eso” en el texto. Cuando ahora pasamos a la segunda parte del análisis, es con la intención de buscar las situaciones inconscientes detrás de ciertas referencias a los padres.

4. Los mitos personales

Hasta aquí hemos visto varios ejemplos de cómo la creación literaria era una manera para Carpentier de meditar sobre problemas existenciales que, debido a ciertos eventos y circunstancias de su biografía, le preocupaban particularmente. Sin embargo, no es rebuscado pensar que bajo esta meditación o introspección crítica, probablemente hay conflictos inconscientes que también se manifiestan en las obras. En esta segunda parte del análisis, cuando nos sentimos seguros de que realmente existe un nivel íntimo y oculto en las obras carpenterianas, examinaremos las manifestaciones aparentemente inconscientes de este nivel, es decir los mitos personales, o las situaciones psicológicas inconscientes del autor.

4.1. Ejemplo 1. Mamá y yo éramos uno

En las obras literarias de Carpentier, la figura de la madre, en el sentido estricto de la palabra, está casi ausente. El único protagonista que tiene una madre que aparece viva en el texto es Menegildo, de *¡Écue-Yamba-Ó!*. Todos los personajes que hemos señalado como autobiográficos – Ti Noel, el protagonista de *Los pasos perdidos*, el acosado, Esteban, el Primer Magistrado, Enrique y Colón – son personajes sin madres. Sin embargo, las figuras maternas en forma de amantes o nodrizas abundan y suelen asociarse con emociones violentas. En este capítulo analizaremos algunos detalles y motivos relacionados con la figura materna para ver si es posible detectar un mito personal subyacente.

4.1.1. La bailarina: un punto de partida

En la introducción se señaló que la bailarina de ballet rusa Anna Pávlova parece tener un significado particular para Carpentier. Luego la hemos visto como una raíz muerta en conexión con la casa de columnas donde hay un recorte del boxeador Georges Carpentier. Aquí examinamos los otros pasajes en los que

aparece esta figura, ya que sospechamos que la bailarina puede servir como un buen punto de partida para acceder a la dimensión inconsciente del nivel íntimo.

En *Los pasos perdidos*, Anna Pávlova aparece en el mismo pasaje en el que Carpentier parece esconder una referencia a su propia llegada tardía a Cuba, señalando que el padre del protagonista se instaló en América Latina en 1914, huyendo de la Primera Guerra Mundial. En la novela, se lee que el padre viaja a América como miembro de la orquesta que acompaña a la bailarina:

Lo cierto era que a una escena de caza de la Raymunda de Glazounoff se debía mi nacimiento de este lado del Océano. Mi padre había sido sorprendido por el atentado de Sarajevo en lo mejor de una temporada wagneriana del Teatro Real de Madrid, y, [...] había renegado del viejo continente podrido, aceptando el atril de primera trompa en una gira que Anna Pawlova llevaba a las Antillas (PP:151).

La bailarina vuelve a aparecer en *La consagración de la primavera*. Vera, también bailarina de ballet, adora a Pávlova y, al conocer a Enrique, le pregunta qué puede saber un cubano como él de la gran estrella, y él explica que, en efecto, él también la ha visto bailar, en La Habana. Vera luego recuerda en un monólogo interior cómo, después de verla bailar *El Cisne* de Saint-Saëns en Londres, su madre la llevó a conocer a Pávlova, haciendo valer su condición de rusa: “Después de la función mi madre se empeñó en ir a saludar a la danzarina. –«Pero... ¿no la conoces!» –dije [...]. –«No importa. Entenderá que somos unas compatriotas refugiadas recién llegadas» [...]” (CP:165). Después de parlamentar con “un caballero de frac” que Vera cree ser Max Rabinoff, su madre consigue que les dejen entrar al camerino de Pávlova. Allí, la bailarina fija en Vera “sus ojos de mirada honda” y la niña “husmeaba, con devoción, con deleite, el olor de su maquillaje, la humedad de su cuerpo devuelto a la inercia, después del esfuerzo enorme” (ibíd.:166). Después Enrique recuerda una escena casi idéntica:

«La primera vez que la vi bailar *El Cisne*, mi tía fue a saludarla. Recuerdo el perfume del talco [...]. Y el mastic que, tras del esfuerzo, se había cuarteado en su cara [...]. Aún así, me parecía bellísima: [...], había una extraordinaria intensidad en su mirada. No acababa de secarse el sudor [...]» (CP:167).

En “Recuento de moradas” hay pasajes muy similares a los que acabamos de citar, no sólo en cuanto al contenido sino también con respecto a la expresión. Vimos que en el narrador de *Los pasos perdidos* dice: “a una escena de

caza de la Raymunda de Glazounoff se debía mi nacimiento de este lado del Océano”. El primer capítulo de “Recuento de moradas” empieza con las palabras: “Al escándalo del primer Canal de Panamá y al affaire Dreyfus debióse mi nacimiento del lado de acá del Atlántico”. Más adelante Carpentier cuenta que, mientras la familia vivía en París después del viaje a Bakú en 1913, su madre lo llevó a ver el Ballet Ruso y que se les fue permitido pasar entre bastidores:

Un acontecimiento, al decir de mi madre, tiene lugar en París: se trata de una temporada de Ballets Rusos [...]. Mi madre ha rondado por los alrededores del teatro. Haciendo valer su condición de rusa ha sido admitida a asistir a los ensayos por un caballero a quien mencionaba con admirativo respeto, llamado Diaghilev. [...]. Penetro en los camerinos de las danzarinas a quienes trata ya de amigas. Luego, [...], sumido en los terciopelos encarnados de la platea, asisto a los ensayos [...] (RDM:4).

Queda claro que fue una experiencia sensorial y sensual fuerte para el niño: “Los ensayos del Ballet Ruso me tienen viviendo un sueño lúcido: los danzarines me asombran con sus saltos; me enamoro de todas las bailarinas; los trajes me deslumbran” (ibíd.). Luego se describe cómo conoce a la gran estrella:

Una tarde me hallo reclinado en el regazo de Anna Pavlova aspirando con deleite su olor a maquillaje escénico, a sudor, a maderas de teatro. Siempre recordaré la tranquila intensidad de su mirada –mirada que volvería a encontrar en La Habana, años después (RDM:4).

Más adelante en sus memorias, Carpentier cuenta cómo volvió a ver a Anna Pávlova en La Habana, adonde fue traída “por un empresario llamado Max Rabinoff” y donde se ofreció “a nuestros ojos, [...] en Raymonda de Glazounoff” (RDM:7); ambos detalles idénticos a los de las novelas.¹³⁶ En este pasaje de sus memorias, Carpentier compara a la bailarina con un ángel y con la Virgen María:

Anna Pawlova, en *El Cisne* iba mucho más allá de un remedo de agonía donde la metáfora de ave sólo resultaba un pretexto. Su danza era una sucesión de formas puras en movimiento, una prodigiosa *posibilidad humana*, dominada por una

¹³⁶ En su ensayo “De lo real maravilloso americano”, Carpentier menciona que Pávlova, “hacia 1915 y regresando después cada año a La Habana reveló al cubano las técnicas trascendentales de la danza clásica”, pero no indica nada sobre una amistad entre la bailarina y su madre (OCXIV:106).

expresión de dolor que era la de alguna *Pietà* barroca [...]. No era el ave tonta de Saint-Saëns. Era un ángel caído, [...]; infinita era su miseria de ángel caído con el vencimiento del cuerpo entero sobre algo que ya no era escenario sino lápida en sepulcro de yacentes... [...] Mi casa estaba llena de una colección de retratos de las gentes de los Ballets, presidida por una foto de la incomparable –que aún conservo– vestida de pastora de *Amaryllis*, [...] (RDM:7).

Es difícil saber cómo interpretar estas correspondencias, pero queda claro que Anna Pávlova representa un recuerdo positivo de la infancia del autor, caracterizado por la ausencia de Georges y la presencia de la madre. Asimismo, parece simbolizar una sensualidad particular, asociada con la intensidad de la mirada, el sudor y el maquillaje escénico, pero también con la pasividad y seguridad hallado en el regazo de una figura materna y angélica. Al inicio de *Los pasos perdidos* hay un pasaje que ofrece paralelismos llamativos. El protagonista espera en el camerino de su esposa Ruth mientras que ella, una actriz que nunca desempeña los grandes papeles, participa en una representación de teatro. El hombre medita sobre el hecho de que el acto sexual entre él y Ruth se ha convertido en un deber matrimonial mecánico, cuando su mujer de repente vuelve del escenario, vestida de un corpiño que necesita cambiar. El protagonista observa cómo su mujer ensucia “su inquieto rostro con los colores grasos del maquillaje” y, de repente, su deseo sexual se despierta, mezclado con un recuerdo de la madre:

Al salir [Ruth] de aquellos encajes, su cuerpo claro se me hizo novedoso y grato, y ya me acercaba para poner en él alguna caricia, cuando la desnudez se vistió de terciopelo caído de lo alto que olía como los retazos que mi madre guardaba, cuando yo era niño, en lo más escondido de su armario de caoba. Tuve como una fogarada de ira contra el estúpido oficio de fingimiento que siempre se interponía entre nuestras personas como la espada del ángel de las hagiografías [...] (PP:70-71).

Hay varias correspondencias entre esta escena y los pasajes con el niño Alejo y Anna Pávlova. El niño penetra en los camerinos de los danzarinas como el protagonista adulto entra en el de su esposa. El niño se halla “sumido en los terciopelos encarnados de la platea” y, en *Los pasos perdidos*, el deseo sexual del protagonista es despertado cuando su esposa se viste de terciopelo. El niño se encuentra “reclinado en el regazo de Anna Pavlova aspirando con deleite su olor a maquillaje escénico”. En *Los pasos perdidos*, el protagonista observa cómo Ruth ensucia “su inquieto rostro con los colores grasos del maquillaje”. Además, en *La consagración de la primavera*, Vera, al conocer a Pávlova, “husmeaba, con

devoción, con deleite, el olor de su maquillaje”, y Enrique dice recordar “el perfume del talco” y “el mastic que, tras del esfuerzo, se había cuarteado en su cara”. El olor del terciopelo de Ruth despierta la memoria del “armario de caoba” de la madre, y el niño Alejo, yaciendo en el regazo de la bailarina, aspira su olor “a maderas de teatro”. En las memorias, Pávlova, tan sensual por un lado, es por otro lado descrita como un ángel o como una imagen de la Virgen María. En *Los pasos perdidos*, el deseo del protagonista, aparentemente despertado por un olor que asocia con su madre, es frustrado por el trabajo de Ruth, que se interpone entre ellos como “la espada del ángel de las hagiografías”. Es importante observar aquí que casi lo único que se dice en la novela sobre la madre del protagonista, es que leía hagiografías a su hijo cuando estaba enfermo: “Busqué el libro de vidas de santos, [...] que mucho me hubiera leído mi madre, allá, durante las dichosas enfermedades menores que me libraban del colegio” (PP:75).

Estas correspondencias nos proveen con una red de asociaciones que servirá como un punto de partida para analizar otros pasajes. La red de asociaciones consiste en tres elementos centrales: 1) La figura femenina que, por un lado, se asocia con lo sensual y el deseo sexual y, por otro lado, con la pureza y la prohibición sexual. 2) Un espacio protegido, o un escondrijo, representado por el camerino y el regazo de la bailarina. 3) La figura de la madre que, aunque se queda en el trasfondo, parece enlazar los dos primeros elementos. Empezaremos por enfocar el primer elemento en las obras para luego volver a los otros dos sucesivamente.

4.1.2. Los deseos infernales y la mujer niña

Anteriormente se ha observado que, en “Recuento de moradas”, Carpentier recuerda una crisis existencial que experimentó en la adolescencia. Por ejemplo, señala que quería tener fe en Dios y que su padre se hubiera burlado de él si lo hubiera sabido. Según cuenta el novelista, esta crisis fue provocada por sus primeros contactos con el mundo del sexo. Durante un período, cuando iba a La Habana desde la finca en Loma de Tierra, Carpentier pedía a veces a unos camioneros que lo llevaran a la ciudad. Explica que ellos le invitaron a tomar ron y que le “contaban de sus buenas fortuna (sic) con las mujeres. Nada quedaba silenciado en lo tocante a las peripecias de tales logros” (RDM:9). Al enterarse de las enfermedades venéreas relacionadas con el contacto sexual, Carpentier se horroriza: “El mundo del sexo aparecía, ante mí, como un tránsito bastante infernal aunque inevitable, todo erizado de remordimientos, crisis de

conciencia, plagas y purulencias” (ibíd.). Por un lado, este mundo le resulta inexplicable y misterioso:

¿Por qué se hablaba tanto de sus irresistibles atractivos –que eran pocos– y de sus tremebundas consecuencias –muletas, parálisis, demencia...– que eran tantas? Ese mundo se aproximaba a mí como un abismo en el cual hubiese de arrojarme de cabeza, algún día, por mandato obscuro y temido (RDM:9).

Por otro lado, este mundo le atrae fuertemente. Los camioneros también le enseñan fotografías pornográficas, y la excitación se mezcla con vergüenza: “Mi cuerpo era atormentado por infernales deseos. Demasiado demoraba yo en las librerías hojeando con vergonzante prisa los últimos números de *La Vie Parisienne*, cuyos grabados mostraban mujeres desnudas” (RDM:9). Los deseos también le llenan con un sentido de haber pecado en un sentido religioso:

[...] aparecía el Cristo de mi abuela, entreabriéndose el pecho con las dos manos para mostrar el corazón sangrante. La mente se me había llenado de ideas infames: Dios lo sabía. Y Dios se irritaba, señalándome con el dedo. Pensé en pedir la comunión, pero ni siquiera estaba bautizado (mi padre se había opuesto a que me bautizaran, a fin de que llegara, con libre albedrío, con pleno derecho de discernimiento, al momento de mayoría de edad en que pudiese elegir “entre la ciencia y la religión” [...]). Alagunas (sic) tardes anduve vagando por las calles de La Habana en busca de alguna iglesia propicia para prosternarme, sin resolverme por ninguna. Un día caí de rodillas y traté de rezar. Pero no recordaba siquiera el Padrenuestro (RDM:9).

Como lo cuenta Carpentier, la presencia de una muchacha llamada Irene lo ayudó de salir de esta crisis. En una carta a González Echevarría, Carpentier escribe: “Primer noviazgo de adolescente: una muchacha de Mérida (Yucatán) (en 1917) llamada Irene, que me enseñó muchas palabras mayas” (González Echevarría 2008:127). En “Recuento de moradas”, se lee que los dos jóvenes intercambiaban versos de Rubén Darío y Carpentier señala que intentaba impresionarla tocando el piano. Sin embargo, “Irene se complacía en saberse amada, sin más” (RDM:9). También se ve cómo Irene aparece como una figura de pureza virginal y aliviadora durante los momentos de frustración sexual:

Quise tener fe, leer libros religiosos –mi padre se hubiera burlado de mí–, escudarme tras de un Credo mal aprendido. Y fue Irene, una muchacha algo mayor que yo, quien vino en mi auxilio –la evoco hoy como figura de hagiografía– inspirándome una devoción, un amor de una tal pureza que me

imponía verdaderos exámenes de conciencia en cuanto a no evocarla, no pensarla, no imaginarla, sino en visión casi angélica. Apartaba ella las feas imágenes; me devolvía a lo más limpio de lo hallado en mis lecturas de Epicteto (RDM:9).

Si para un adolescente, no hay nada extraño en resistir el mundo “sucio” de los adultos, asociado con las relaciones sexuales, aferrándose a figuras que representan la inocencia y pureza de la infancia, lo mismo no es cierto en una persona adulta y si un hombre maduro busca la compañía de muchachas adolescentes, por lo general se considera censurable. Sin embargo, el Carpentier adulto defiende, hasta cierto punto, el amor entre hombres maduros y niñas adolescentes. En unas referencias a Charlie Chaplin y su relación con niñas adolescentes, se ven detalles sugestivos con respecto a la asociación entre la figura materna, la niña angélica y el deseo sexual señalada anteriormente. En un artículo,¹³⁷ Carpentier escribe:

Chaplin es un Quijote en tono menor, que aspira a ocupar un pequeño lugar a la luz del sol; quiere *ser* y amar como los demás, pero es vencido continuamente por la ferocidad de un destino que ha llenado el mundo [...] de cien enemigos de su bondad, capaces de ridiculizar los gestos más nobles. Una vez Chaplin ha sentido una gran ternura paternal por *The kid*, y ya conocéis las tristes consecuencias de ese episodio de su vida atormentada... (OCVIII:346).

Al escribir *The kid*, Carpentier se refiere a la actriz Lita Grey, que a la edad de doce años había desempeñado el papel del ángel en *The Kid*, y luego, a la edad de quince años, había quedado embarazada por Chaplin, que entonces tenía 35 años. Chaplin, que hubiera arriesgado el encarcelamiento, se casó con Lita Grey. En 1927, la pareja se divorció y Chaplin tuvo que pagar una suma enorme. En la cita, Carpentier parece identificar al protagonista de las películas de Chaplin con el Chaplin real, indicando que ambos sólo quieren amar como los demás y que son perseguidos por unos “enemigos de su bondad”. Carpentier presenta la historia como si Chaplin fuera una víctima que, después de haberle mostrado una “ternura paternal”, ha sido traicionado por una mujer codiciosa e ingrata. Como en el caso de Gide y el “adolescente vicioso”, Carpentier parece tomar el partido del hombre adulto en vez de la persona adolescente que claramente está en una situación de dependencia.

¹³⁷ “Glosas de un festival Chaplin”, *Carteles*, 16 de diciembre de 1928.

En otro artículo,¹³⁸ Carpentier escribe que acaba de leer una entrevista con Chaplin publicada en París. Señala que la entrevista con Chaplin “se adentra, [...], en las zonas más auténticas y recónditas de su personalidad” y que tiene mucho “de confesión, en el sentido rousseauniano de la palabra” (OCXV:67). Luego, Carpentier presenta algunas de las preguntas y respuestas de la entrevista. A la pregunta de por qué, en sus películas, Chaplin prefiere “siempre un cierto tipo de «mujer niña»”, el comediante responde, según Carpentier: “Porque la mujer muy joven es una mezcla de la madre joven y del primer amor. Al envejecer, la joven se vuelve una amante o una señora. En cambio la muchacha combina lo mejor que hay en el mundo con lo más hermoso” (ibíd.:68). Aunque atribuye estas ideas a Chaplin, parecen representar también las del propio novelista, ya que en un tercer artículo,¹³⁹ Carpentier defiende al actor contra los “maliciosos” que critican a Chaplin por preferir mujeres tan jóvenes: “Como siempre —señalan los críticos maliciosos— Chaplin ha encontrado una intérprete, Lee Cobin, que reúne las tres características de todas las actrices a quienes hizo estrellas: joven, desconocida y poco costosa”. Luego señala que la película se llamará *Limelight* y añade: “Chaplin interpretará en ella el papel de un excéntrico de music hall, a cuya exigua personalidad artística se opone, [...], la figura brillante de una bailarina famosa, con madera de Anna Pavlova (ibíd.:64).

Resulta sugestivo que Carpentier asocie a la bailarina rusa precisamente con una de esas “mujeres niñas” que prefiere Chaplin. Además, Carpentier aparentemente compartía esta preferencia. Según cuenta Padilla, el novelista llevaba una vida secreta en La Habana después de la Revolución: “Alejo solía llevar a sus amantes jovencísimas al apartamento que Adrián García Hernández tenía en el edificio Foxa, del Vedado, un sitio estratégicamente situado de modo que nadie podía ver al que entraba o salía” (1985). Como hemos visto, Carpentier menciona en su diario que, “por higiene”, ha ido a buscar la “voluptuosidad mecánica” de los prostíbulos. La palabra *higiene* sugiere una percepción del deseo sexual como algo sucio de lo cual uno debe purgarse, y esto corresponde bien a la declaración de Padilla que indica que, para Carpentier, el sexo está asociado con el acto de esconderse. Una observación que hace Carpentier en su diario sobre Gide sugiere lo mismo, aunque sea de forma indirecta. Se ha visto que Carpentier expresa cierta compasión hacia Gide, a propósito de la relación sexual que tuvo éste con adolescentes en el norte de

¹³⁸ “Las confesiones de Chaplin”, *La Nacional* de Caracas, 2 de diciembre de 1952

¹³⁹ “Una nueva película de Chaplin”, *La Nacional* de Caracas, 7 de julio de 1951.

África. En otro lugar, Carpentier expresa una identificación con el escritor francés a propósito de la posibilidad que tenía Gide de esconderse: “Cómo comprendo a Gide que, en una época, en París, tenía dos domicilios. Uno conocido; otro desconocido. Así podía aislarse cuando lo necesitaba” (ibíd.:161). A continuación examinaremos cómo esta conexión entre el sexo y el acto de esconderse se manifiesta en las obras.

4.1.3. El escondrijo donde todo se confunde

En *Los pasos perdidos*, el protagonista, viajando por la selva, recuerda un momento íntimo y sensual que tuvo en la infancia con la niña María del Carmen. En el pasaje, varios elementos se mezclan: la inocencia infantil, la indignación frente al mundo del sexo, y la excitación sexual en un escondrijo:

Llamo a María del Carmen [...]. Se cuela por el boquete de la cerca de cardón y se acuesta a mi lado, en la cesta de lavandería en forma de barca que es la barca de nuestros viajes. Nos envuelve el olor a esparto, a fibra, a heno, de esta cesta [...]. No me canso de estrechar a la niña entre mis brazos. Su calor me infunde una pereza gozosa que quisiera alargar indefinidamente. Como se aburre de estar así, sin moverse, la aquieto diciéndole que estamos en el mar y que falta poco para llegar al muelle, [...]. En el colegio me han hablado de sucias posibilidades entre varones y hembras. Las he rechazado con indignación, sabiendo que eran porquerías inventadas por los grandes para burlarse de los pequeños. El día que me lo dijeron no me atreví a mirar a mi madre de frente. Pregunto ahora a María del Carmen si quiere ser mi mujer, y como responde que sí la aprieto un poco más [...]. Respiro mal, me lleno de latidos, y este malestar es tan grato, sin embargo, que no comprendo por qué, cuando la negra nos sorprende así, se enoja, nos saca de la cesta, la arroja sobre un armario y grita que estoy muy grande para esos juegos. Sin embargo, nada dice a mi madre (PP:158).

El lugar escondido y protegido que representa la cesta, puede verse como una variante del camerino de Ruth y Anna Pávlova. La importancia de los olores es otro paralelismo, y la negra que le impide el gozo sexual coincide con el trabajo de Ruth que interrumpe la excitación del protagonista. Más adelante, cuando él y Rosario hacen el amor por primera vez, son los olores y el recuerdo de la niña en la cesta que desencadenan el deseo sexual: “Un heno espeso y crujiente se nos viene encima [...]. Una repentina emoción deja mi resuello en suspenso: así —casi así— olía la cesta de los viajes mágicos, aquélla en que yo estrechaba a María del Carmen, cuando éramos niños” (ibíd.:211). Observamos

que la escena contiene elementos autobiográficos ocultos. En un texto llamado “Saint-John Perse, urbi et orbi”, publicado de modo póstumo en 1981, Carpentier describe una escena de su infancia en la que aparece una trinidad de figuras femeninas similar a la de la novela: una anciana que lleva cestas de ropa, una joven mulata que la ayuda, y la madre. Como en la novela, el niño Carpentier se siente atraído por la muchacha y se fija en los olores de la cesta:

Evoco mi infancia: aquella finca desde donde, [...], se divisaban, [...], los humos de La Habana; la cañada donde me bañaba desnudo, yendo a buscar, con la cara, [...], las frescas bocas de manantiales ocultos. Tras de los guayabos olorosos, era el camino por donde, los viernes, acudía la lavandera de chal azafrán, ajorcas doradas y fino perfil yoruba, seguida de la anciana portadora de cestas [...]. Pero yo, [...] sólo tenía ojos para contemplar a la mulata silenciosa, de largas piernas relucientes, altos pechos y mirada esquiva, que aguardaba, paciente, el recuento, hecho por mi madre, de las ropas traídas en una cesta olorosa de vetiver... (OCXIII:335-336).

En cuanto a la escena de *Los pasos perdidos*, Pancrazio se fija en la yuxtaposición de la vergüenza sentida por el protagonista al darse cuenta de las “suciedades” sexuales, por un lado y, por otro lado, su deseo de practicar estas suciedades con la niña. Como lo explica el crítico, el protagonista transforma a su amiga en un sustituto o un fetiche de la madre, lo cual corresponde a un patrón que se repite a través de la novela:

[...] the voyage into the South American hinterland is not only a regression in time, but it is also measured by a backward movement in a long series of fetishes that began with the originary disavowal of maternal lack. As the narrator travels backward, each link in the chain of fetishes disappears: Ruth gives way to Mouche, Mouche gives way to Rosario, and Rosario recalls María del Carmen. In the narrator's first sexual encounter with Rosario, the scents of the herbs drying evoke the scene of the originary displacement, the laundry basket he shared with María del Carmen. [...] The boat in which the narrator travels with Rosario is a metaphor for the basket that he shared with María del Carmen, [...] (Pancrazio 2004:211).

Los ejemplos de la confusión entre la nostalgia del cuerpo materno y el deseo sexual en un escondrijo, son lo suficientemente comunes en las obras literarias de Carpentier para que se pueda hablar de ello como un tema recurrente. En el cuento “El derecho de asilo”, la Embajada es un espacio seguro donde el protagonista perseguido encuentra el asilo y la paz. La Embajadora que

vive allí, en cuyos brazos el protagonista asilado busca la ternura después de una matanza en las calles, es una mezcla entre madre y amante: “Vas hacia la Embajadora y te echas a sollozar en su regazo. [...]. Sollozas. Te hace bien. Luego, para calmarte más, la Embajadora te recuesta a su lado. Cierras los ojos sobre su carne y es noche” (CON:554). Unas líneas más adelante, la conexión entre amante y madre se hace más explícita: “Hallas en ella, dentro de tu infortunio, la ternura de la madre, la solicitud del aya, el calor de la amante” (ibíd.). En *El recurso del método*, volvemos a ver la mezcla entre la ternura materna y el sexo en un nido simbólico. Al final de la novela, el Ex está muy anciano y su amante, la Mayorala Elmirita, lo cuida como si fuera un niño. En un momento le dice: “Mi Ex, hijo; mi Ex...” (ibíd.:414). Cuando el Ex sufre un vértigo en un museo al mirar una momia, lo acuestan en su “chinchorro”, es decir la hamaca en la que siempre duerme en su apartamento en París. Allí se lo mecen como un bebé y la Mayorala le prepara la comida. Luego, satisfecho en cuanto al hambre, nace el deseo sexual del antiguo dictador y Elmirita lo vuelve a satisfacer:

Y pienso, de pronto, que hace ya tiempo, mucho tiempo, que no hago el amor. La última vez —¿cuándo?— fue con Elmirita. Ahora, todo lo que le pido es que se alce un poco las faldas —cosa que hace con sencilla inocencia. Me hace bien contemplar, a ratos, esas carnes firmes y bien sombreadas, hondas y generosas: hay, en ellas, una bondad que se trasciende a sí misma (RM:419).

En *La consagración de la primavera*, Enrique, un personaje abiertamente autobiográfico, se casa con Vera, un personaje abiertamente basado en su madre. Cuando preguntamos a González Echevarría sobre el significado de esto, el crítico señaló una tendencia edípica en la vida y obra del autor: “claro, hay algo perverso en convertir a este personaje autobiográfico en el amante de Vera. Es que Carpentier se quedó de alguna manera como el marido de su madre cuando desapareció su padre. El la mantenía, etc.” (Wahlström 2014:236). Sin embargo, no hay ninguna escena donde Vera aparece asociada con el sexo o con la sensualidad. Al contrario, al final de la novela, Vera recuerda su infancia y cómo idealizaba a Anna Pávlova quien representa para ella la castidad y el celibato:

[...] ¿quién ha visto nunca parir a una bailarina? No podía imaginarme a Anna Pávlova, la ingrátida, la etérea [...] amamantando a un niño. Para alcanzar las cimas de su arte, pensaba yo, la bailarina ha de mantenerse casta y pura [...]. Se ingresaba en el ballet, como se ingresaba en el Carmelo... (CP:551).

El personaje con quien Enrique se acuesta en la novela no es su esposa Vera, sino su prima Teresa, y más adelante volveremos a esta relación incestuosa. Por ahora, examinemos el deseo incestuoso de Esteban por su prima Sofía, descrita explícitamente como una “madre de Esteban —madre tan posesionada de su nuevo oficio que no vacilaba en desnudarlo y darle baños de esponja cuando era incapaz de hacerlo por sí mismo” (SL:100). Más adelante, cuando Sofía entiende que Esteban, curado del asma, ha empezado a frecuentar el prostíbulo, se lee: “La joven sentía una inquietud de madre que advierte los primeros signos de la virilidad en el hijo” (ibíd.:126).

Como Anna Pávlova e Irene, Sofía aparece asociada con la pureza de las santas. Se lee que, para Esteban, Sofía ha sido “la asexuada compañera de juegos, aliviadora de sus crisis” (ibíd.:320). Cuando Esteban sufre una crisis de asma, Carpentier crea un claro eco de la pasión de Cristo, con Sofía desempeñando el papel de la Virgen María. Sofía y Carlos encuentran a su primo en un cuarto oscuro, “asido —colgado— de los más altos barrotes de la ventana, [...], crucificado de bruces, desnudo el torso, con todo el costillar marcado en relieves, sin más ropa que un chal enrollado en la cintura” (ibíd.:92). La comparación con Cristo es aún más evidente cuando se menciona que Esteban es “llevado en un descendimiento de cruz por los hermanos” (ibíd.). Sofía, como la Virgen de la *Pietà*, es incapaz de ayudar pero parece encarnar la misericordia: “Sofía, impotente ante un mal que desafiaba las pócimas y sinapismos, pasó un paño mojado en agua fresca por la frente y las mejillas del enfermo” (ibíd.). Si recordamos la imagen del niño Carpentier yaciendo en el regazo de Anna Pávlova, resultan llamativos dos pasajes en la novela. Cuando Esteban está en España, sin Sofía y sin el apoyo paterno de Víctor Hugues, empieza a llorar: “Hubiese querido hallar, en su congoja, el firme regazo de Sofía, donde tantas veces descansara la frente, en busca de la fuerza sosegadora, maternal, que como de madre verdadera le manara de las entrañas vírgenes...” (ibíd.:185). Más adelante, al volver a la casa donde ha crecido, Esteban llora “largamente, con la cabeza caída en el regazo de Sofía, como cuando, de niño, le confiaba sus congojas de enfermo malogrado para la vida” (ibíd.:321).

El segundo pasaje es aún más llamativo. Se ha visto que, en *El recurso del método*, la Mayorala Elmirita mece al Ex en su hamaca como si fuera un bebé para luego hacer el amor con él. En *El siglo de las luces*, Esteban y Sofía tienen una desagradable discusión cuando éste acaba de volver de sus aventuras. Como un gesto de reconciliación, “Sofía lo besó [a Esteban], como cuando era niño, arropándolo en la hamaca” (ibíd.:334). En la página siguiente, los dos primos viajan solos a la finca de los parientes de Jorge, el marido de Sofía. En el

carruaje, “se hallaban ambos como en una cuna zarandeada por los malos caminos” (ibíd.:335). En este carruaje-cuna, se ve claramente otro nido o escondrijo donde la madre y la amante se mezclan, porque es allí donde Esteban se da cuenta de que está enamorado de su prima:

Se sintió como rescatado, devuelto a sí mismo, por una jubilosa revelación. Todo lo entiendes ahora. Sabes lo que maduraba en ti desde hace años. [...] Fue ella, la primera mujer conocida, madre estrechada por ti en vez de la que nunca llegaste a conocer. Es ella la hembra que te reveló las esplendorosas ternuras de la hembra en el insomnio velado, la compasión de tus padecimientos y la apaciguadora caricia dada en el alba. Es ella la hermana que conoció las sucesivas formas de tu cuerpo como sólo una amante inimaginable, crecida contigo, hubiera podido conocerlas. Reclinó Esteban la cabeza en un hombro que era como hecho de su misma carne y prorrumpió en sollozos tan hondos, tan desagarrados, que Sofía, estupefacta, lo tomó en sus brazos, besándolo en la frente, en las mejillas, atrayéndolo a sí. Pero era una boca [...] demasiado ávida, la que ahora buscaba la suya. Apartándole la cara con las manos, se zafó bruscamente y quedó en pie [...]. Esteban la miraba, adolorido, inerte, [...] (SL:338-339).

Al entender que Sofía no siente por él la atracción que él siente por ella, el júbilo se transforma en vergüenza y Esteban piensa que tendrá que irse: “Lo que había estallado en crisis crearía ya, para siempre, una barrera de desconfianza, de silencios reticentes, de miradas duras, que le sería intolerable. Pensaba lo mejor sería marcharse, abandonar el recinto familiar” (ibíd.:340). Esta escena, inquietante en sí ya que el héroe de la novela quiere iniciar una relación incestuosa con su prima, resulta aún más alarmante cuando se nota que la imagen de la cuna en el carruaje es un eco de una escena de brutalidad sexual que antecede a ésta. Durante un viaje, Esteban y la tripulación de corsarios con la que viaja, están en una playa cuando llega una nave en la que los esclavos se han amotinado, arrojando al mar a los negreros. Los esclavos explican que quieren ir a un territorio francés donde puedan convertirse en ciudadanos libres. También cuentan que han dejado a las mujeres africanas a bordo del nave. El capitán de los corsarios les ofrece comida y amistad, pero cuando los corsarios empiezan a fantasear sobre las mujeres en la nave, el ambiente amistoso cambia. De repente, un grupo de hombres se meten en los botes y reman a la nave para traer a las esclavas por la fuerza. Vueltos a la playa, y mientras unos mantienen alejados a los esclavos, se inicia una violación colectiva de las mujeres. Esteban también participa y encuentra precisamente una “cuna” donde puede estar solo con una de las esclavas:

[...] Esteban, teniendo el buen cuidado de cargar con una lona húmeda para acostarse encima [...] se llevó una de las esclavas a una suerte de cuna, tapizada de líquenes secos, que había descubierto entre las peñas. Muy joven, dócilmente entregada, prefiriendo esto a sevicias mayores, desenrolló la moza el paño roto que la vestía. Sus senos de adolescente, con el pezón anchamente pintado de ocre; sus muslos, carnosos y duros, [...], se ofrecían al varón en tensión y lisura (SL:260-261).

Aunque el amor incestuoso de Esteban es rechazado por Sofía, al final de la novela, los dos primos se reúnen en una gran casa en Madrid donde Sofía vuelve a ser la madre-hermana de Esteban, y tal vez algo más. Después de la desaparición de su hermano y de su primo en el levantamiento del dos de mayo de 1808, Carlos viene a Madrid e intenta saber qué les ha pasado, interrogando a personas que los conocían. Al ver unos subrayados hechos por Esteban en *René* de Chateaubriand, que dice “Es necesario imaginarse que era la única persona en el mundo a quien yo había amado y que todos mis sentimientos venían a confundirse en ella con el dolor de los recuerdos de mi infancia...”, Carlos parece sospechar que sus dos primos vivían como amantes, pero nunca encuentra más que indicios:

[...] una sospecha se abría camino en la mente de Carlos. Y ahora interrogaba a una camarera que durante algún tiempo había servido a Sofía, [...]. No podía dudarse de que Sofía y Esteban se tuvieran un gran afecto, viviendo en una apacible y cariñosa intimidad. En los crudos días del invierno, [...], tomaban sus comidas en la habitación de ella, con las butacas arrimadas a un brasero. [...] También se les había visto, alguna vez, en la feria de San Isidro, [...]. Se agarraban de la mano, así, como pueden hacerlo dos hermanos. No recordaba que los hubiese visto reñir, ni discutir, acaloradamente. Eso nunca. [...] Jamás se habían desleído las malas lenguas [...] en decir que acaso hubiese una intimidad excesiva entre ellos. No. En todo caso, no se había visto nada. Cuando él hubiera pasado malas noches, a causa de la enfermedad, ella, [...] había permanecido a su lado hasta el alba. Por lo demás, ambos parecían como hermanos. [...] «Imposible es sacar ciertas verdades en claro —pensaba Carlos, mientras releía las frases subrayadas en el libro [...], que podían ser interpretadas de tantas maneras distintas— (SL:410-411).

El crítico Boudy-Sánchez, basándose únicamente en las obras literarias de Carpentier, se preguntó: “¿El constante tema sexual en sus novelas tendrá que ver con un trauma en la niñez que tuvo como protagonista a la madre?” (1969:15n). No pretendemos contestar a esta pregunta pero ahora cuando están

disponibles las cartas a la madre y el diario, se puede entrever una especie de ansiedad edípica por parte de Carpentier hacia su madre. Ya se ha visto que cuando tuvo su primera relación seria con una mujer, Lina quiso una “separación a toda costa” y Carpentier lo relacionó con el fenómeno de “celos con el hijo”. En el diario hallamos un fragmento que sugiere que el autor era por lo menos parcialmente inconsciente de tal ansiedad edípica. En 1952, Carpentier describe un sueño que acaba de tener: “Me encuentro en una habitación que mucho tiene de la que ocupé (primera habitación destinada exclusivamente a mí, por mis padres) en la casa de El Lucero. Por lo tanto: paisaje 1917. La misma cama de hierro” (D:70). Luego añade:

[...] de súbito, comprendo que mi habitación está en tinieblas (puede ser la misma en que duermo) y que la luz eléctrica se ha encendido en la de al lado. Segundo de terror. Pero, en el acto voy al frente del peligro —¿ladrones?— y encuentro, en la habitación contigua, una desconocida, trigueña, que está comenzando a desnudarse. Recuerdo que tiene los tirantes de las medias sobre los muslos. Por lo demás, es persona cuya presencia, en la casa, no debe sorprenderme sobremanera: conocida, hermana, amiga, vecina —¿quién sabe? (D:72).

Carpentier escribe que no acierta a entender el sueño, y aquí tampoco pretendemos entenderlo. Sin embargo, considerando lo que se ha visto, nos parece significativo que sueñe que está en la primera habitación donde dormía solo, es decir sin su madre, y que al entrar en la habitación de al lado, descubre a una mujer que está desnudándose y cuya presencia le hace pensar que puede ser una hermana que nunca tuvo. También resulta interesante que la mujer desconocida es “trigueña”, lo cual sugiere que es indígena o mulata. Como vimos, Irene aparentemente era indígena y en el texto sobre Saint-John Perse, el niño Carpentier “sólo tenía ojos para contemplar a la mulata silenciosa, de largas piernas relucientes, altos pechos y mirada esquiva, que aguardaba, paciente, el recuento, hecho por mi madre”. Recordemos también que Lilia y sus hermanas, que vivían cerca de los Carpentier, también eran mulatas. Posiblemente, el sueño indica que dos figuras, la madre que lo dejó dormir solo para dormir con el padre en la habitación de al lado, y la adolescente de piel oscura que despertó sus primeros deseos, se confunden en el sueño, como se confunden en su creación literaria. A continuación, analizaremos unos pasajes que parecen sugerir que el motivo del cuerpo materno como un paraíso perdido, es un mito personal que subyace las escenas analizadas aquí.

4.1.4. El cuerpo materno como paraíso perdido

Ya se ha observado que, en las obras de Carpentier, hay una analogía entre la pareja adulta y la madre y el bebé. Vemos otro ejemplo de esto en *Los pasos perdidos*, cuando un torrente violento sacude la canoa en que están viajando el protagonista y Rosario. Él se siente horrorizado por la sensación de perder el control completamente y busca desesperadamente el cuerpo de Rosario:

[...] incapaz de sobreponerme al miedo, me abrazo a Rosario, buscando el calor de su cuerpo, no ya con gesto de amante, sino de niño que se cuelga del cuello de la madre, y me dejo yacer en el piso de la curiara, metiendo el rostro en su cabellera, para no ver lo que ocurre y escapar, en ella, al furor [...] (PP:231).

Unas líneas más abajo, Carpentier elabora la misma imagen: “resguardando mi cabeza como se resguarda el cráneo del hijo recién nacido en un trance peligroso, Rosario parece de una sorprendente entereza” (ibíd.). Pancrazio observa que este anhelo en el protagonista de volver al seno materno a través de su amante, ofrece una explicación de por qué no se queda en la selva para formar una familia con Rosario. El crítico explica, desde una perspectiva lacaniana, que el protagonista está atascado psicológicamente en un estado pre-édipico:

He cannot father Rosario's child because it will expel him from his passive/effeminate position as the perceived object of desire. In effect, he has yet to avow the separation between himself and the primary signifier; his reflection or projection into the mirror still reverts back to the mother's gaze in the pre-oedipal dyad (Pancrazio 2004:216).

El motivo del cuerpo materno que protege al hombre adulto vuelto a la primera infancia aparece también en *El acoso*. Perseguido por sus compañeros terroristas-revolucionarios, el acosado busca refugio en la “Casona del Mirador” donde vive su antigua nodriza afro cubana, que ahora es anciana y enferma. El acosado se dice que ella seguramente lo esconderá, dado que ella “no podía olvidar que, en un tiempo, lo había llevado colgado de los pezones” (CON:463). Sin embargo, inicialmente la anciana no lo quiere recibir porque, como se señala, anteriormente él ha rechazado su ayuda. Al llegar a La Habana para estudiar arquitectura, la anciana le había alquilado el Mirador y lo aconsejaba “como una segunda madre”, pero él, en vez de estar agradecido, “se había marchado, seguramente, al ver que no le dejaban traer hembras de mal

vivir a una casa de fundamento y religión” (ibíd.). Sin embargo, al verlo de nuevo, la nodriza cede a sus sentimientos maternos y lo ayuda:

Pero parecía tan miserable, [...] sollozando entre sus manos de uñas sucias, que volvió a ser, para ella, el mismo que, cierta vez, pareciera ahogarse de tos ferina entre sus brazos. Eran las venas hinchadas, verdes, en la sien y en el cuello; el espasmódico estremecimiento de los hombros, [...]. Enternecida, la vieja lo había llevado al Mirador, [...] para que esperara allí, oculto, [...] (CON:463).

Es sugestivo que, en este momento, el acosado aparezca ante la anciana como un niño sufriendo algo parecido a un ataque asmático. Cuando Carpentier describe su primer ataque de asma en “Recuento de moradas”, menciona que, aterrorizado, despertó a su madre y que lo único que salía de su voz era un “silbido espasmódico” (RDM:5), lo cual es claramente similar al “espasmódico estremecimiento de los hombros”. Además, las “uñas sucias” y “venas hinchadas” tienen cierta semejanza al recuerdo registrado en las memorias, de tener, después de los peores ataques, “las uñas azules, [...] las arterias a flor de piel” (ibíd.). Después de esconder al acosado en la torre, la anciana cae gravemente enferma y el acosado pasa varios días sin comer. Ya se ha visto que, en las memorias, Carpentier recuerda que sus ataques de asma le tuvieron “a borde de la asfixia, después de siete, de ocho días, sin comer”. Finalmente, el acosado empieza a robarle la comida a la anciana, y en el pasaje siguiente, ha descendido para robarle más comida, sólo para darse cuenta de que su nodriza acaba de morir. Pensando en cómo ella lo acogió, siente vergüenza y culpabilidad:

¡Oh! Madre de Dios, Madre Purísima, Madre Castísima, Virgen Poderosa, Virgen Clemente, ruega por nosotros; [...]... La que calmó mi hambre primera con la leche de sus pechos; la que me hizo conocer la gula con la suave carnosidad de sus pezones; la que puso en mi lengua el sabor de una carne que he vuelto a buscar, tantas veces, en torsos jóvenes de su misma sangre, la que me nutrió con la más pura savia de su cuerpo, dándome el calor de su regazo, el amparo de sus manos que me sopesaron en caricias; la que me acogió cuando todos me echaban, yace ahí, en su caja negra, [...], diminuta, [...], porque yo, [...] he devorado su alimento de enferma, [...] (CON:463-464).

En este pasaje se mezclan las imágenes del cuerpo materno, la Virgen casta y las experiencias sexuales del protagonista con jóvenes afrocubanas, como se mezclan los mismos elementos cuando se juntan la figura de Sofía en la cuna con la de la joven esclava a la que Esteban viola en la otra “cuna”. Por lo tanto,

es interesante observar un paralelismo textual que vincula a Sofía con la nodriza. En un momento, el acosado observa que la nodriza yace “bajo sus palmas de Domingo de Ramos” (ibíd.:457) y, en *El siglo de las luces*, Esteban asocia las palmas de Domingo de Ramos con Sofía, cuidándole como una madre durante sus ataques de asma: “los verdes ramos de un Domingo (Sofía me traía los que le daban las clarisas: eran de hoja de palma real, mullida y amarga; permanecían húmedas, trenzadas en los barrotes de mi cama, durante varios días” (SL:294). Parece haber pues, una red de asociaciones que subyace a estas correspondencias.

La prostituta Estrella es otra figura materna en *El acoso*. Al huir de la Casa del Mirador donde yace el cadáver de la nodriza, el acosado se dirige a la casa de Estrella, y como observa Wakefield (2004:125), en primer lugar es motivado por el deseo de ser protegido por la prostituta, y no por el deseo sexual. El acosado halla en Estrella “el seno ancho y cálido junto a su mejilla”, y las caricias de la prostituta, en vez de excitarlo, le sosiegan: “los brazos de la mujer, más arrullo ahora que incitación: todo lo hacía descender y descender [...] hacia el gran regazo del sueño posible” (CON:469). Reconocemos aquí la imagen del regazo materno. Comparando la Casona del Mirador con la casa de Estrella, Wakefield señala: “Both buildings [...] becomes extensiones of the protective body of a woman: the maternal body in the case of the Casona [...]; and in the case of Estrella’s house, a sublimated return to the womb” (2004:125). Si las dos casas pueden verse como úteros simbólicos donde el acosado busca refugio, Carpentier describe un retorno literal al útero en su cuento “Viaje a la semilla”. En el momento culminante del cuento, el protagonista Marcial, retrocediendo literalmente en el tiempo hasta convertirse en un bebé recién nacido, acaba por volver a entrar en el cuerpo de su madre:

Hambre, sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades esenciales, renunció a la luz que ya le era accesoria. Ignoraba su nombre. Retirado del bautismo, con su sal desagradable, no quiso ya el olfato, ni el oído, ni siquiera la vista. Sus manos rozaban formas placenteras. Era un ser totalmente sensible y táctil. El universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas [...] (CON:403).

En *El acoso*, el protagonista también vuelve al estado del recién nacido, aunque de forma figurativa, y el cuerpo materno está ausente. Escondido en la Casona del Mirador durante varios días sin comer, el acosado tiene tanto

hambre que ya no piensa en sus platos preferidos, sino en términos generales de alimento: “sólo pensaba en el «alimento», cualquiera y único, aceptado de antemano, vuelto al hambre del recién nacido a quien abandonaron al pie de un campanario, y aúlla su miseria buscando la madre en la piedra...” (ibíd.:456). La imagen del bebé que, por falta de madre, intenta amamantar una piedra resulta espeluznante y subraya la importancia del motivo del amamantamiento ya sugerido por la nodriza y Estrella. El hambre que siente el acosado también le hace fantasear con cosas extrañas que el ser humano puede digerir:

Miró a su alrededor: madera, barro, hollín. En las ciudades sitiadas de la Antigüedad, la gente llegó a comer trozos de cuero macerado. [...] También, en una mina inundada, los hombres habían descubierto [...] que los troncos del entibado conservaban cortezas frescas... (CON:455).

Esta imagen del protagonista comparado con un recién nacido en busca del cuerpo materno ausente, y pensando en si podría comer la madera que ve a su lado, es particularmente llamativa cuando se considera que ya hemos visto la palabra *madera* asociada con la figura materna. En “Recuento de moradas”, Carpentier recuerda cómo, yacente en el regazo de Anna Pávlova, aspiraba con deleite su olor “a maderas de teatro” y en la película de Chaplin, la joven Lee Cobin desempeña a una “bailarina famosa, con madera de Anna Pavlova”. También se ha observado que el cobertizo donde el Ex halla la raíz cuya forma evoca la figura de Anna Pávlova, es un “miserable galpón de maderas podridas, poblado de raíces muertas”. Otra referencia a la madera que ya se ha visto es que, en *Los pasos perdidos*, el deseo sexual del protagonista es despertado por un olor que le recuerda el “armario de caoba” de su madre. Además, Carpentier asocia la figura materna con la ceiba y posiblemente la semejanza fonética y gráfica entre *madre-madera* ha fortalecido esta conexión.¹⁴⁰ Por sí solos, estos detalles no indican mucho, pero al observar que en otros pasajes también se vinculan el olor a la madera, el cuerpo materno y el espacio escondido, empezamos a entrever una red de asociaciones subyacente. En *El siglo de las luces*, viéndose solo en su camarote en la nave de los corsarios, Esteban bebe

¹⁴⁰ Posiblemente, esta conexión fonética ha pasado por la palabra *mother* que, si es pronunciada con el acento francés de Carpentier, resulta parecida a la de *madera*, pronunciada con el mismo acento. Aparentemente, Carpentier aprendió temprano un inglés rudimentario. En el segundo capítulo de “Recuento de moradas”, Carpentier escribe que pasó ocho semanas en el Candler’s college, donde los maestros norteamericanos enseñaban en inglés. Aunque no indica el año, podemos suponer que fue en 1914 porque, según cuenta, fue antes de ir al colegio Mimó y, como hemos visto, un libro dedicado en este año al joven Alejo de un profesor de este colegio, es el primer documento que confirma la presencia de Carpentier en Cuba.

vino de “un ancho cuenco de caoba donde se amaridaba el sabor del mosto con el perfume de la madera espesa y fresca, de carnoso contacto para los labios” (SL:255). Luego se añade que en Francia, Esteban ha aprendido “a gustar del gran zumo solariego que por los pezones de sus vides había alimentado la turbulenta y soberbia civilización mediterránea” (ibíd.). Como el protagonista de *Los pasos perdidos* que se acuerda del olor del “armario de caoba” de su madre, el “cuenco de caoba” del cual Esteban bebe su vino salido de “pezones”, despierta recuerdos de infancia: “Husmeando el cuenco húmedo, evocaba Esteban ahora, con repentina emoción, los toneles envejecidos, patriarcales, del comercio habanero” (ibíd.:256). De repente, se siente “condenado, acaso por una vida entera, a oler olores de su infancia” (ibíd.).

La curiosa conexión entre el cuerpo materno, la madera y el sexo se ve también en otros lugares. En una escena anterior, Esteban trepa un árbol y, “a horcajadas, sobre la horquilla cimera de aquella estremecida edificación de maderas”, el joven se entrega “a una soñolienta voluptuosidad que hubiera podido prolongarse indefinidamente” (ibíd.:236-237). También se lee: “Husmeaba con gozo [...] la carnosa blandura de tantas frutas de pulpas rojas y moradas, que en sus recónditos pliegues guardaban semillas suntuosas, con texturas [...] de caoba pulida” (ibíd.:235). Observamos aquí la similitud entre, por un lado, las frases “Husmeaba con gozo” y “Husmeando el cuenco húmedo” que acabamos de citar y, por otro lado, la escena en que Vera “husmeaba con devoción, con deleite” el olor de Pávlova y la en que el niño Alejo está “aspirando con deleite” el olor “a maderas de teatro” que sale del cuerpo de la bailarina.

En el pasaje donde Esteban está en la copa, Carpentier presenta una comparación curiosa entre trepar un árbol y el acto sexual: “Quien se abraza a los altos pechos de un tronco, realiza una suerte de acto nupcial, desflorando un mundo secreto” (ibíd.:236). Unas líneas más adelante, se menciona que el árbol en el que ha subido, una ceiba, es la “madre de todos los árboles» —como decían los sabios negros” (ibíd.:237). Esta no es la única vez en las obras literarias donde la madera del árbol se asocia con el cuerpo femenino. En “Semejante a la noche”, el protagonista anónimo se retira “hacia una higuera en cuya rama gruesa gustaba de montar[se], apretando un poco las rodillas sobre la madera, porque tenía un no sé qué de flancos de mujer” (CON:406).

Empezamos a ver con bastante claridad una red de asociaciones en la que se mezclan el espacio escondido, el cuerpo femenino, la voluptuosidad, la madre y la madera. La copa del árbol, además de simbolizar el cuerpo femenino o materno, es una variante del escondrijo, que también vemos en el camarote de

la nave, el camerino del teatro, la cesta y el armario de caoba. Estos espacios se asocian con una voluptuosidad pasiva. Cuando el protagonista estrecha a María del Carmen entre sus brazos, siente “una pereza gozosa que quisiera alargar indefinidamente”, y Esteban en la copa del árbol goza de “una soñolienta voluptuosidad que hubiera podido prolongarse indefinidamente”. Dado que la mayoría de los ejemplos muestran imágenes nostálgicas de algo perdido, es lógico pensar que el centro de la red de asociaciones consiste en la idea del cuerpo materno como un paraíso perdido. Aunque creemos que la estructura subyacente que acabamos de señalar revela una situación emocional parcialmente inconsciente del autor, queda claro que, en un nivel abstracto e intelectual, Carpentier era totalmente consciente de la idea. En un artículo,¹⁴¹ Carpentier escribe sobre la nostalgia del ser humano por la madre y la inocencia:

Y es que, en realidad, lo que el hombre añoraba obscuramente a través de sus fantasías, era la felicidad de la infancia, la visión de un mundo que el hombre no hubiera mancillado con sus culpas: la identificación total con la madre, siempre asimilada en todas las cosmogonías, a la Tierra o al Agua, factores primordiales de la vida (citado en: Pancrazio 2004:183).

Wakefield (2004:44) se fija en cómo, en las obras carpenterianas, la naturaleza suele ser descrita como un refugio de la Historia y como un espacio de sensualidad, inocencia y cierta abundancia barroca. Esta imagen de la naturaleza representa en sí una regresión a un estado infantil: “the intimate relationship between the baroque, nature, sex and innocence would suggest that the use of the baroqueness of nature as a means of escape from history responds to a pathological regression to a childlike state of innocence” (ibíd.:45). En *Los pasos perdidos*, el tema central es precisamente el paraíso perdido y recuperado. En las profundidades de la selva, el protagonista llega a un lugar edénico donde una catarata ha cavado una estanque en la roca. Allí se baña desnudo con Rosario y goza luego de los rayos del sol:

El sol me ennegrece la franja de caderas a muslo [...]. Y el sol me entra por entre las piernas, me calienta los testículos, [...] me posee, me invade, y siento que en su ardor se endurecen mis conductos seminales y vuelvo a ser la tensión y el latido que buscan las oscuras pulsaciones de entrañas caladas a lo más hondo, sin hallar límite a un deseo de integrarme que se hace añoranza de matriz (PP:259).

¹⁴¹ “El mito paradisiaco”, en *El Nacional* de Caracas, 14 de octubre de 1955.

Aquí, la frase “añoranza de matriz” resulta ambigua, ya que por un lado puede referirse a su deseo sexual del cuerpo de Rosario, pero por otro lado, siguiendo las ideas de Wakefield y de Pancrazio, puede expresar su aparente deseo inconsciente de volver a la matriz y unirse por completo al cuerpo materno.

Podemos suponer que hay un elemento autobiográfico en la sensación, descrita en este pasaje, de estar en comunión total con la naturaleza. En una carta a la madre, Carpentier recuerda una playa en México donde el calor del sol le dio una sensación intensiva de fuerza y vitalidad: “me acostaba sobre las arenas tibias de la playa y el sol entraba en mis poros, con todos los anhelos de gloria, de triunfo, de éxito, de ser más fuerte que la vida y más fuerte que los hombres” (CT:296). En su diario constata en un lugar: “Júbilo interior. Contemplo los árboles y soy feliz” (D:41). En otro fragmento describe dos momentos de felicidad intensa asociados con el agua y el sol respectivamente:

A las 12 y media, desnudo, al sol, junto a la piscina, conocí un momento de *joie de vivre*, de plenitud, de fuerza, que me recuerda aquella extraordinaria mañana del año 1933, en que me eché a andar, fuera de Madrid, en una brisa seca que barría la llanura castellana, disfrutando de un júbilo físico absolutamente inolvidable. Especie de borrachera de ser, de existir, de *sentirme existir*. Creo que, desde entonces, no había conocido un momento de tan absoluto amor a la vida, de tanta fe (D:54).

En *El siglo de las luces* se describe una comunión sensual con el sol y el agua muy parecida y Carpentier utiliza la misma metáfora de la “borrachera”. En esta escena, Esteban se halla solo en una playa caribeña. Como el protagonista de *Los pasos perdidos*, se baña primero y goza después de los rayos del sol:

[...] se sentía tan feliz, tan envuelto, tan saturado de luz que, a veces, [...] tenía el aturdido y vacilante andar de un hombre ebrio. A eso llamaba sus «borracheras de agua», ofreciendo el cuerpo desnudo al ascenso del sol, echado de bruces en la arena, o de boca arriba, abierto de piernas y de brazos, aspado, con tal expresión de deleite en el rostro que parecía un místico bienaventurado [...]. (SL:247).

Mientras se baña, Esteban observa los corales y parece sentir una especie de nostalgia de un paraíso perdido, no sólo anterior a su propio nacimiento, sino anterior a la misma humanidad; un Edén sin estaciones y sin lenguaje, caracterizado por el agua primordial:

La selva coral hacía perdurar, [...], los primeros barroquismos de la Creación, sus primeros lujos y despilfarros: sus tesoros ocultos donde el hombre, para verlos, tendría que remedar el pez que hubiese sido antes de ser esculpido por una matriz, añorando las branquias y la cola que hubieran podido hacerle elegir aquellos paisajes fastuosos por perenne morada. Esteban veía en las selvas de coral una imagen tangible, una figuración cercana —y tan inaccesible, sin embargo— del Paraíso Perdido, donde los árboles, mal nombrados aún y con lengua torpe y vacilante por un Hombre-Niño, estarían dotados de la aparente inmortalidad de esta flora suntuosa [...] (SL:248-249).

Cuando se compara la añoranza de “las branquias y la cola”, o sea el deseo de retroceder al estado de pez que parece expresar Esteban en este pasaje, con la “añoranza de matriz” del protagonista de *Los pasos perdidos* y con el final de “Viaje a la semilla”, vemos un núcleo común que consiste en una nostalgia del estado pre-natal, en que el feto vive circundado de agua. La palabra “inmortalidad” y la referencia a una “perenne morada” también resultan llamativas, ya que sugieren la idea de que la nostalgia del útero puede esconder una nostalgia de la inmortalidad que implica el no haber nacido, o el no haber llegado a un estado de consciencia de la propia mortalidad.

A partir de las observaciones acerca del motivo de la mujer niña, del escondrijo y de la figura materna, pero también acerca de la ansiedad edípica del autor, sugerimos que la noción del cuerpo materno como un paraíso perdido constituye un mito personal de Carpentier, o sea una situación emocional parcialmente inconsciente que halla una expresión en las redes de asociaciones que se esconden bajo el nivel narrativo del texto. Es interesante comparar este motivo del paraíso perdido del cuerpo materno con unos comentarios de Cain en su estudio sobre Dickens. La investigadora se fija en el tema de *eros-thanatos* en *David Copperfield* y en cómo Dickens mezcla imágenes de erotismo, inocencia y de muerte. Esto se ve en la escena en que el niño David vuelve al seno materno, cuando su madre Clara acaba de tener un hijo con Mr. Murdstone.

Eroticized innocence pervades the scene. [...] on seeing him Clara gathers him to her naked breast ‘near the little creature that was nestling there’ and puts its little hand on his lips. This is surely one of the era’s most affective icons of desire. The massive weight of male adult wish-fulfilment can be gauged by the mature David’s response to this intense physicality: ‘I wish I had died. I wish I had died then, with that feeling in my heart! [...]’. [...] The dream of paradise leaps simultaneously forwards to death and backwards towards earliest life,

contracting existence into a brief momento of 'innocent' nursling rapture on the part of the adult author(s) (Cain 2008:108).

La confusión entre la muerte y la sensualidad también se ve en relación con la niña Em'ly, el primer amor de David. El niño fantasea con casarse con ella para luego esconderse en la selva donde nunca dejarán de ser niños y donde finalmente los pájaros los enterrarán. Cain vincula esta fantasía de una muerte romántica con la añoranza que siente David por su madre, que ha muerto igual que el bebé. La crítica señala: "This is the sleep of death which David fantasizes through his projective identification with his dead brother 'hushed for ever on [his mother's] bosom' in an image of primal unity in death" (ibíd.:116). Tales fantasías de unión con el cuerpo materno en la muerte ofrecen un paralelismo llamativo con respecto a la imagen del retorno al estado prenatal que vemos en Carpentier. Como hemos señalado, el ser rechazado por su madre fue un trauma fundamental en la vida de Dickens, y en David Copperfield, la separación del niño de su madre es provocado por el intruso Mr. Murdstone. En el capítulo siguiente examinamos unos pasajes que parecen expresar una frustración infantil por parte del autor, provocada por la idea de ser separado del cuerpo materno como consecuencia de la llegada de un padre intruso.

4.2. Ejemplo 2. Mamá me ha traicionado

Durante un tiempo, Sofía cuida a su marido Jorge como antes había cuidado a Esteban. Para el protagonista, este hecho intensifica su nostalgia del paraíso perdido que representa su infancia y la intimidad con su prima: "Ahora el cariño de Sofía [...] se había fijado en otro hombre, y la evidencia de ello se hacía tanto más dolorosa para quien tuviera mayores motivos que nunca para añorar los tiempos de un Paraíso Perdido" (SL:342). En este capítulo seguiremos analizando los pasajes que parecen corresponder a las emociones inconscientes de Carpentier hacia su madre, centrándonos sobre todo en la tensión emocional relacionada con el triángulo edípico caracterizado por un conflicto entre el hijo y el padre por el cuerpo de la madre.

4.2.1. Entra el intruso

Cuando aparece Víctor Hugues al inficio de *El siglo de las luces*, Sofía inicialmente queda “escandalizada ante el desparpajo de aquel intruso que se otorgaba, en la casa, atribuciones de *pater familias*” (SL:111). Esto cambia con la llegada del ciclón. Mientras que Esteban, Carlos y Sofía no saben qué hacer cuando la casa se llena de agua, Víctor asume el mando con una autoridad natural. Luego, cuando ella se adormece, Víctor entra en su habitación con el propósito de seducirla. Primero Sofía no entiende lo que sucede, y se siente “protegida, envuelta, amparada por el calor de otro ser” (ibíd.133). Después se da cuenta de la intención de Víctor y lo echa de su habitación. Sin embargo, como señala Wakefield, la entrada misma de Víctor en la casa, golpeando fuertemente a la puerta, está cargada de simbolismo sexual:

The family home at the beginning of *El siglo de las luces* is another primal womb, occupied *ab initio* by the three young protagonists. [...]. Until, that is, an outside force reduces it one day to the concrete status of a building by noisily shattering its hermeticism, and entering. Sofía recognices the violence of the action and unwittingly expresses its sexual implication: ‘Tales gañanes – pensó Sofía – sólo pueden golpear una casa cuando quieren *entrar en ella*’ (Wakefield 2004:103).

Si Víctor Hugues es un intruso que se impone entre el protagonista y la figura materna, Jorge es otro. Cuando acaba de morir el esposo de Sofía, Esteban mira hacia el ataúd y constata: “Quien yacía allí era un intruso” (SL:349). Esteban sutilmente intenta ocupar el lugar del intruso: “En los días siguientes, para hacerse útil en algo, fue regularmente al almacén, ocupando el despacho de Jorge —fingiendo que, de pronto, los negocios le interesaban en alto grado” (ibíd.:350). En el propio velorio de Jorge, Esteban está conspirando para quedarse solo con Sofía: “Él se las arreglaría luego para quedarse con Sofía en algún lugar de Europa [...]. Todo estaba en no apresurarse; [...]. Valerse de los inagotables recursos de la hipocresía. [...] Desempeñar, conscientemente, el papel de Tartufo...” (ibíd.:349). Antes en la novela, cuando Esteban vuelve a la casa en La Habana después de sus largas aventuras con Víctor, Sofía está sola en casa. La prima revela al joven que, durante su ausencia, se ha casado. Juntos suben a la habitación en que duermen Sofía y Jorge, y Esteban ve las zapatillas de la pareja colocadas juntas:

De nuevo volvió a sentirse forastero. Ante la oferta de acomodarse en una estancia próxima «que servía de escritorio a Jorge, pero que Jorge nunca usaba»,

Esteban se fue a su viejo cuarto de otros días y, [...], colgó la hamaca de las dos argollas clavadas en las paredes—las mimas que antes sostuvieran la sábana, [...], en la cual descansaba la cabeza durante sus crisis asmáticas. (SL:325).

Este gesto de Esteban es interesante. Sofía le ofrece un nuevo papel en la familia, en la que él ya no es el único objeto de un amor incondicional y Esteban lo rechaza, volviendo simbólicamente al cuarto de su infancia, a la hamaca y, metafóricamente, al estado infantil. Esteban se niega a dormir en la habitación de al lado de la de Sofía y Jorge y, aunque no se dice explícitamente, el lector puede intuir que lo hace para no oír los ruidos producidos en la noche por dos esposos. Considerando el hecho de que el novelista, en los años 50, soñara con una habitación similar a la “primera habitación destinada exclusivamente a mí, por mis padres” y con una mujer desnuda que está en la habitación de al lado parecida a una hermana suya que nunca tuvo, llama la atención que, en las obras, Carpentier vuelva al motivo del hijo que no soporta la idea de la unión entre los padres. En *¡Écue-Yamba-Ó!*, el niño Menegildo siente asco y rabia al oír la cópula de sus padres:

[...] no pudiendo dormir a causa de la excitación nerviosa, Menegildo tuvo la revelación de que ciertas palabras dichas en la oscuridad del bohío, seguidas por unas actividades misteriosas, lo iban a dotar de un nuevo hermano. Sintió un malestar indefinible, una leve crispación de asco, a la que se mezclaba un asomo de cólera contra su padre. Le pareció que, a dos pasos de su cama, se estaba cometiendo un acto de violencia inútil. Tuvo ganas de llorar. Pero acabó por cerrar los ojos... (EYO:188).

La misma imagen del niño que sufre de la idea de que sus padres son sexualmente activos reaparece en otras obras. Ya se ha visto que el protagonista de *Los pasos perdidos* no quiere mirar a su madre después de que sus compañeros de escuela le han hablado de las “suciedades” entre hombres y mujeres. En *El acoso*, el acosado sacude “la cabeza con violencia, como el niño que ve enredarse sucias ideas al cuerpo de sus padres” (CON:482). Observamos que en la frase siguiente aparece la referencia al “higroscopio suizo” que hemos interpretado como una auto-referencia críptica al origen suizo que Carpentier no quería aceptar. Aunque estas citas no indican mucho en sí mismas, se verá, en lo que sigue, que hay motivos para creer que, inconscientemente, Carpentier tuvo dificultades de aceptar otro aspecto de su origen: la relación sexual entre sus padres.

4.2.2. La geometría que viola la madre tierra

Como se ha señalado, Carpentier escribe en un artículo que el hombre, a través de su larga historia, siempre ha añorado el paraíso perdido que es “la identificación total con la madre, siempre asimilada en todas las cosmogonías, a la Tierra o al Agua”. Asimismo, hemos visto que la comunión con la naturaleza, o sea la “madre tierra”, produce en él un “júbilo interior” y una “borrachera del ser”. Tomando en cuenta esta asociación entre el cuerpo materno y la naturaleza y recordando la conexión entre Georges y el estudio de la geometría, nos enfocaremos aquí en algunos pasajes en los que Carpentier describe, con una aversión curiosa, la minería y, en particular, la geometría asociada con la explotación minera. En una crónica de 1932 sobre un viaje a Bruselas,¹⁴² Carpentier primero presenta Bélgica como un país caracterizado por la geometría y los teoremas. Dice sobre la parcelación de la tierra: “Es imposible imaginar mayor euclidización del terreno. Plantíos ínfimos, rectangulares, cuidadosamente cercados, parece una constante demostración de teoremas geométricos” (OCVIII:35). Aquí reconocemos el mundo geométrico al que Georges empezaba a introducir a su hijo antes de desaparecer. También se describen unas enormes acumulaciones de residuos mineros:

Apenas pasamos la frontera belga, hallamos a nuestro paso una sucesión de pirámides negras, de aristas abruptas, rematadas por unas especies de orugas metálicas, destinadas a acarrear y voltear vagonetas de escoria, de tierra robada a sus propias entrañas. Geométricas, artificiales, estas pirámides no nos dan la ilusión de la colina que ameniza un paisaje. Están ahí, plantadas por la voluntad del hombre, denunciando la labor encarnizada de larvas pensantes [...] (OCVIII:34).

La imagen que se presenta de la minería es la de un acto indebido. La tierra es “robada a sus propias entrañas” por unos hombres semejantes a “larvas pensantes”. En otra crónica sobre Bélgica,¹⁴³ Carpentier describe el mismo paisaje en términos similares: “Apenas pasamos la frontera belga, penetramos en tierras de minas. Pirámides de escoria se alzan sobre el paisaje, como gigantescos cartabones negros” (ibíd.:72). Aquí llama la atención la palabra “cartabones”, ya que fue con este instrumento que Georges le enseñaba a su hijo cómo dibujar columnas.

¹⁴² “Introducción al conocimiento de Bruselas”, *Carteles*, 10 de enero de 1932.

¹⁴³ “Brujas en brumas”, *Carteles*, 3 de junio de 1934.

La metáfora de la Tierra como un cuerpo en cuyas entrañas el hombre entra indebidamente, vuelve a aparecer en *El recurso del método*. Un pasaje que describe las canteras de Nueva Córdoba, una ciudad en el país del Primer Magistrado, resulta similar a las descripciones de la explotación minera cerca de la frontera belga. En Nueva Córdoba se ven “ondulados montes de minería, [...] cuyas redondeces originales habían sido transformadas en geometrías por los hombres que, desde hacía dos siglos, extraían las larvarias escorias ocultas en sus entrañas” (RM:147). También se lee que la compañía minera *Du Pont Mining Co*, que por el nombre podría ser belga o francesa, ha creado acumulaciones similares a las “pirámides” descritas en las crónicas:

Como asientos, reclinatorios, sillares de gigantes, eran las entalladuras hechas a la roca por manos callosas, [...], de los peones de la *Du Pont Mining Co*. que, a los euclidianos volúmenes creados por el trabajo, habían opuesto un informe panorama de [...] colinas de desechos, escombros minerales, [...], que añadían su desolación a la esterilidad de la paramera (RM:147).

La repetición de palabras en los diferentes textos resulta llamativa. Las crónicas de viajes hablan de “entrañas”, “teoremas geométricos”, “colina”, “escoria”, “larvas pensantes” y “euclidización”. En la novela hallamos: “entrañas”, “geometrías”, “colinas”, “larvarias escorias” y “euclidianos volúmenes”. ¿Cómo entender estas correspondencias? Sugerimos que bajo la superficie de los textos, hay una red de asociaciones inconsciente centrada en la analogía entre la perforación “geométrica” de la madre tierra, y la penetración sexual de la madre por el padre *geometre-expert*. Dos otros pasajes parecen apoyar tal interpretación. Ya hemos visto que, en *El acoso*, el protagonista es arrestado por la policía y, en una fortaleza, unos agentes lo amenazan con castrarlo si no les revela los nombres de sus camaradas. Se menciona que esta fortaleza fue construida por “un arquitecto militar italiano, grande de ingenio en ocultar mazmorras, corredores y celdas secretas en las entrañas de la piedra (CON:480). También se lee que, cuando va a comenzar la castración, el protagonista “clamó por la madre, con un vagido ronco que le volvió en estertor y sollozo a lo más hondo de la garganta” (ibíd.:491). Considerando los paralelismos que acabamos de ver, el vínculo entre la castración, la madre, la figura del arquitecto y los corredores que éste ha cavado en las entrañas de la tierra, resulta sumamente sugerente.

En el segundo pasaje, se ve una conexión interesante entre la perforación en la tierra y el torso desnudo de una figura diabólica. Durante su viaje, el protagonista de *Los pasos perdidos* llega al Valle de las Llamas, un campo

petrolífero. De repente, empieza a vislumbrar una forma humana en el fuego que se lanza de los pozos. De las astas creadas por el fuego se dice: “El aire las transformaba [...] en teas enfurecidas, para reunir las luego [...] en un solo tronco rojinegro que tenía fugaces esguinces de torso humano” (PP:166). El motivo diabólico se clarifica en las líneas siguientes cuando el narrador se fija en “unas máquinas cuyo volante tenía el perfil de una gran ave negra” y constata: “Había algo imposible, [...] maléfico, en esas siluetas”. Luego continúa: “Daban ganas de darles nombres que fuesen buenos para demonios y me divertía en llamarlas Flacocuervo, Buitrehierro o Maltridente” (ibíd.). Estos nombres parecen ser una alusión a los demonios llamados *malebranche* que, en el *Inferno* de Dante, guardan la quinta fosa del octavo círculo, y llevan nombres como *Farfarello*, *Graffiaccane*, *Barbariccia*, *Draghignazzo* y *Malacoda*.

Sin embargo, creemos que hay también un elemento íntimo en esta alusión. Ya se ha visto que Carpentier reflexionaba sobre su padre mediante imágenes de figuras diabólicas y en particular, la de Mefistófeles. En el nombre de Maltridente, yuxtapuesto a un “torso humano” de una figura maléfica de fuego, se ve una clara conexión entre el torso desnudo de Mefistófeles y el tridente que vincula al Diabolo con Andrea Doria, él también asociado con el torso desnudo. Tomados en cuenta todas estas correspondencias, sospechamos que, detrás de ellas, se esconde un mito personal del autor en el que la unión sexual entre los padres representa un acto abominable. En lo que sigue, analizaremos unos pasajes en los que se entrevé el resultado de esta unión: que la madre angélica queda manchada.

4.2.3. La virgen manchada de mortalidad

En *El siglo de las luces*, Esteban y Carlos parecen pensar que Sofía debe quedarse para siempre con ellos, sin casarse: “Un «marido» traído a aquella casa, era considerado de antemano como una abominación —un atentado a la carne tenida por una propiedad sagrada” (SL:103). Más adelante en la novela, la noción de la virginidad sagrada de Sofía es más explícita: “Siempre se había pintado el nombre de Sofía, en la imaginación de Esteban, como sombreado por la gran cúpula de Bizancio; algo envuelto en ramas de Árbol de la Vida [...], en el gran misterio de la Mujer Intacta” (ibíd.:323). Cuando Sofía cuenta a Esteban que se ha casado con Jorge, éste parece sentir aversión y desprecio ante la idea de que su prima hubiera gozado del sexo y ante la posibilidad de que ella tuviera hijos con Jorge:

Y ahora, había bastado un contento físico, logrado, acaso con el todavía oculto júbilo de una preñez incipiente —con la advertencia de que una sangre de manantiales profundos hubiese dejado de correr desde los días de la pubertad— para que la Hermana Mayor, la Madre Joven, la limpia entelequia femenina de otros tiempos, se volviera una buena esposa, consecuente y mesurada, con la mente puesta en su Vientre Resguardado y en el futuro bienestar de sus Frutos, orgullosa de que su marido estuviese emparentado con una oligarquía que debía su riqueza a la secular exploración de enormes negradas. Si extraño —forastero— se había sentido Esteban al entrar nuevamente en *su* casa, más extraño —más forastero aún— se sentía ante la mujer harto reina y señora de esa misma casa [...] (SL:323-324).

La reacción emocional de Esteban es aún más fuerte cuando se da cuenta de que Sofía, muchos años antes, se había acostado con Víctor Hugues, y que ahora, después de la muerte de Jorge, quiere reunirse con él. Retrospectivamente, Esteban entiende que Sofía le ha sacado la información necesaria sobre Víctor Hugues, fingiendo que lo despreciaba, para poder encontrarlo y reunirse con él, y que su prima había planeado esta reunión incluso antes de la muerte de Jorge, comprando ropas nuevas que luego escondía. En la cita que sigue, se ve la repugnancia de Esteban ante un aspecto de Sofía que rompe su imagen idealizada. Observamos que, en este pasaje, Esteban se refiere a Víctor Hugues como “el *otro*”, precisamente como hace el propio autor en las cartas a la madre cuando se refiere a Georges.

Entendía [Esteban] la intención oculta de mil interrogaciones pasadas en que ella, a cambio de unos cuantos adjetivos denigrantes para el *otro*, lograba saber cuanto le interesaba saber acerca de su vida, sus logros, sus errores. Admitía hipócritamente que era un monstruo, [...] para saber más y más [...]. Y tenazmente había seguido trabajando la voluntad reprimida, silenciosa, hasta desatarse en apetencias que ni siquiera hubiesen sido refrenadas por la presencia de un moribundo. Había en todo ello una asquerosa promiscuidad de flores mortuorias, [...] con el pensamiento turbio, demasiado manifiesto en la compra de galas íntimas, hechas para ajustas a contorno de la desnudez. Sofía se revelaba a Esteban, de pronto, en una dimensión larvaria, innoble, impensable, de hembra entregada, aquiescente, gozosa bajo el peso de un hombre que había conocido las resistencias de su carne intacta (SL:356).

Aquí resulta particularmente llamativa la expresión “dimensión larvaria” en referencia al acto sexual entre Víctor y Sofía, ya que, como se ha visto, Carpentier describe los residuos mineros, asociados con la geometría, como “las

larvarias escorias ocultas en sus entrañas”. Sin embargo, la larva no es el único animal que se asocia con la reunión entre Sofía y Víctor en la novela; también hay una escena en la que la reunión romántica con Víctor que Sofía se había imaginado, es interrumpida por unos cerdos que, de repente, entran en la casa de Víctor, precisamente cuando los dos amantes se vuelven a ver después de varios años. Los animales sucios manchan con lodo la falda de Sofía:

Sofía salió al atrio de la vivienda sin advertir, en su precipitación, que una piara de cerdos negros se entregaba, frente a la entrada, a la regodeada tarea de asolar los canteros de flores, desenterrando los tulipanes y revolcándose, con jubilosos gruñidos, en una tierra recién regada. Al ver la puerta abierta, los animales se metieron en la casa, en tropeles, pasando sus cuerpos enlodados por las faldas de quien trataba de detenerlos con gestos y gritos (SL:376).

Con la imagen de Sofía manchada por los cerdos, Carpentier crea una clara metáfora de la virgen manchada por el sexo. Los cerdos enlodados representan claramente la impureza pero sugerimos que, para Carpentier, también simbolizan la muerte o la consciencia de la mortalidad. En *Los pasos perdidos*, el protagonista recuerda una “olvidada danza macabra que desarrollaba sus motivos, sobre las vigas del osario de San Sinforiano, en Blois” (PP:156). En el patio del osario, hubo unos “cochinos gruñendo como el cerdo de San Antón, al pie de las calaveras talladas en una madera engrisada por siglos de lluvias” (ibíd.:157). Otro ejemplo de la conexión entre los cerdos y la muerte se ve en una de las escenas más horrendas de *El siglo de las luces*. Carpentier describe la sepultura del antiguo revolucionario Collot d’Herbois, amigo de Billaud-Varenes. El día del entierro, se celebra el Carnaval de Epifanía:

Los negros, [...] habían pensado, aunque tardíamente, en celebrar su Carnaval de Epifanía, [...]. Desde temprano se habían disfrazado de Reyes y Reinas del África, de diablos, hechiceros, generales y bufones, [...]. Los sepultureros, [...] cavaron a toda prisa una fosa exigua, donde metieron a empellones el ataúd de tablas rajadas cuya tapa, además, estaba medio desclavada. A mediodía, mientras se bailaba en todas partes, aparecieron varios cochinos, de los plumizos, pelados, orejudos; de los de trompa afilada y hambre perenne, que metieron el hocico en la sepultura, encontrando buena carne tras de una madera ya vencida por el peso de la tierra. Empezó la inmundicia sobre un cuerpo removido, empujado, hurgado por la avidez de las bestias. Alguna se llevó una mano que le sonaba a bellotas entre los dientes. Otras se ensañaron en la cara, en el cuello, en los lomos (SL:289-290).

Los cerdos parecen representar pues, el contrario del cuerpo materno: en vez de la inmortalidad, simbolizan la muerte y la descomposición del cuerpo. Teniendo esta idea en cuenta, volvamos ahora a la escena en la que Esteban, en la copa de la “madre de todos los árboles”, realiza “una suerte de acto nupcial, desflorando un mundo secreto”. Después de gozar de la voluptuosidad que ofrece esta especie de útero simbólico, el protagonista siente cómo de repente cambia la atmósfera benigna, y el mundo materno y seguro se transforma de manera dramática:

Las sombras del atardecer sorprendían a Esteban en el mecimiento de algún alto tronco [...]. Entonces pintábanse con nuevas siluetas ciertas criaturas vegetales de abajo: los papayos, con sus ubres colgadas del cuello, parecían animarse, emprendiendo la marcha hacia las lejanas humosas de La Souffrière; la Ceiba, «madre de todos los árboles» —como decían los sabios negros—, se hacía más obelisco, más columna rostral, más monumento y elevación sobre las luces del crepúsculo (SL:236-237).

Aquí la columna, el máximo símbolo del padre, que también es un símbolo fálico, entra en el útero que es la copa de la ceiba. Considerando la conexión señalada entre la figura materna que es Sofía y el valor simbólico de los cerdos y la virgen manchada, es interesante ver cómo, en las líneas que siguen, las imágenes de la muerte y la descomposición se multiplican. Carpentier se detiene en la descripción de un mango muerto y asocia el proceso de pudrimiento con la danza macabra, es decir la misma referencia que aparece en conexión con los cerdos que gruñen fuera del osario:

[...] las primeras manchas de decrepitud, en pequeños círculos negros, comenzaban a horadar sus carnes olorosas a tanino y yodo. Y una noche, al desprenderse y caer con sordo ruido entre las yerbas mojadas por el rocío, era anuncio de muerte próxima para el fruto, con aquellos lunares que se iban ensanchando y ahondando hasta abrirse en llagas habitadas por las moscas. Como cadáver de prelado en Danza Macabra ejemplar, lo caído se iba despojando de piel y entrañas, hasta quedar en el hueso de una semilla listada, incolora, envuelta en hilachas de sudario (SL:237).

Parece existir una conexión oculta e inconsciente entre esta escena y la reunión entre Víctor y Sofía, que podría tener su origen en el mismo mito personal del autor que ya se ha sugerido: que la unión sexual entre los padres representa una catástrofe. En el próximo capítulo, volveremos a este tema, pero primero pasamos a otro aspecto del mito personal centrado en esta unión: la

noción de que el acto de entregarse la madre al padre representa una traición hacia el hijo.

4.2.4. Las voluntades de violencia

Para ir a juntarse con Víctor Hugues en Cayena, Sofía se embarca en una nave en el puerto de La Habana. Al mismo tiempo, el capitán Dexter, un amigo de Esteban a través de Víctor, revela al protagonista que unos años antes, Víctor y Sofía tuvieron una relación sexual. Esteban, horrorizado, va al puerto con “voluntades de violencia” para impedir que Sofía se vaya, pero viéndola, su impulso violento queda “en imploración” (SL:359). Aun después de fracasar, Esteban se dice: “Tenía la obligación de impedir que Sofía llegara a Cayena. No había que vacilar en recurrir a los medios más extremos” (ibíd.:360). Sin embargo, finalmente Esteban ayuda a Sofía a escaparse cuando logra retener a unos agentes de la policía que la están buscando para arrestarla por su actividad revolucionaria en Cuba. En efecto, Esteban miente a los agentes, confesando crímenes que no ha cometido, y es condenado a trabajar en las canteras de Ceuta. Sin embargo, lo más notable de este pasaje es que el impulso violento de Esteban se dirige únicamente a Sofía, por haberse entregado, y no a Víctor, por haberla seducido, sobre todo porque una serie de paralelismos indican una dimensión violenta del mito personal centrado en la unión sexual entre los padres.

Consideraremos primero un vínculo entre Sofía y Teresa. La conexión más clara entre ellas es que ambas son primas de protagonistas que quieren acostarse con ellas. No obstante, existen otras correspondencias que son más difíciles de detectar. Como se ha mencionado, en *La consagración de la primavera* no hay escenas sexuales entre Enrique y Vera, aunque son esposos, pero sí se describe la relación sexual incestuosa entre Enrique y su prima Teresa. Separado de Vera durante un viaje a Nueva York, Enrique acepta la invitación de su prima cuando le pide que se acueste con ella.¹⁴⁴ Ella le dice para seducirlo: “Yo digo,

¹⁴⁴ Dado que, en otros pasajes de la novela, Carpentier se detiene largamente en las dudas morales del protagonista con respecto a la coherencia entre su vida y su convicción ideológica, resulta raro que tanto la infidelidad de Enrique como el incesto, se describan sin comentario alguno, como si no pudieran afectar la idea que el lector tiene del protagonista. Cuando se considera esto, es interesante pensar en cómo Carpentier presenta la tendencia incestuosa de Esteban. El hecho de que se sacrifica para que Sofía tenga tiempo para escaparse tiene como efecto que el lector puede sentir simpatía por un personaje que, poco antes, ha querido valerse “de los inagotables recursos de la hipocresía” para tener una relación incestuosa con su prima. La solidaridad mostrada por Esteban y el sufrimiento que le cuesta su sacrificio también hacen

como creo que decía Paulina Bonaparte: «¿cuesta tan poco trabajo y da tanto gusto! ¿O es que no tienes ganas?» (CP:326-327). Ahora bien, Paulina Bonaparte, una hermana del emperador, es un personaje de *El reino de este mundo* y, como señala Wakefield, hay una similitud entre ella y Sofía que consiste en que ambas aparecen como figuras inocentes y sensuales en una nave en medio del mar. En *El reino de este mundo*, Carpentier describe el viaje de Paulina Bonaparte a América, y la joven disfruta de saberse rodeada de marineros que la desean. Según Wakefield (2004:44), la mezcla entre inocencia y erotismo se ve claramente en el hecho de que Paulina duerme desnuda en un lugar donde puede verla el vigía y que, al despertarse, ella se ríe “como un niño” (REM:234). En *El siglo de las luces*, Sofía también cruza el mar Caribe antes de entregarse a Víctor Hugues y como comenta el crítico: “Sofía is presented as a Lolita fishing from the deck with a net that had been made for her, to emphasise her immaturity” (Wakefield 2004:44).

También hay un vínculo más inquietante entre Teresa y Sofía. Ya se ha visto que Esteban viola a una esclava en “una suerte de cuna”, y que más adelante empieza a besar a Sofía en “una cuna zarandeada por los malos caminos”. Ahora bien, Teresa también se asocia con la violación. Cuando Enrique vuelve a Cuba después de la Revolución Cubana y va a la casa donde ha nacido, descubre que la tía autoritaria que lo ha criado ha huido a Miami y que Teresa se ha quedado sola. En compañía de su prima disfruta de una cena suntuosa. Luego, Teresa lo lleva al aposento privado de la tía y sugiere que hagan el amor precisamente en la cama de la tía:

(Nunca se me había ocurrido la idea de que en esa cama enorme, hartó señorial, [...], me fuera posible algún día... Pero sentí en aquel momento la artera tentación, la orgullosa y malsana fruición de quien es inducido a cometer un sacrilegio histórico: violar, por ejemplo, a una turista yanki en la cama de Luis XIV, o sobre el lecho de Josefina Bonaparte en la Malmaison...) (CP:617).

La referencia a la familia de Napoleón, el “meteco portentoso” con el cual se identifica el Ex al final de *El recurso del método*, sugiere que existe una red de asociaciones subyacente que conecta todos estos pasajes y, en efecto, hay una

que la relación que tienen Esteban y Sofía al final de la novela, cuando no queda claro si es sexual o no, resulte relativamente adecuada al lector, sobre todo porque los dos desaparecen en otro gesto heroico al salir a luchar contra las tropas francesas en las calles de Madrid. En *La consagración de la primavera*, faltan semejantes “circunstancias atenuantes” del incesto, lo cual, al lado de la cobardía, acaba por desinflar toda pretensión al heroísmo y a la rectitud moral que Carpentier intenta otorgar a Enrique.

conexión aún más oculta entre Teresa, la tía y la violación. Al inicio de *La consagración de la primavera*, se lee que la madre de Teresa tiene una piscina “bastante poco utilizada, [...] ya que mi tía nunca se hubiera arriesgado a mostrarse en traje de baño [...]” (CP:43). de Maeseneer, que ha estudiado los manuscritos de la novela, observa que en esta oración, después de la palabra “tía”, hubo originalmente una referencia a Racine que Carpentier, por alguna razón, tachó. Las palabras omitidas fueron: “consciente de los deterioros debidos a lo que Racine, en bien escondidos alejandrinos, hubiese llamado «el irreparable ultraje de los años»” (de Maeseneer 2003:261). Ahora bien, en *El reino de este mundo*, otra mujer mayor y autoritaria es asociada justamente con este verso de Racine.¹⁴⁵ La mujer de Monsieur Lenormand de Mezy, el dueño de Ti Noel, se hace llamar Mademoiselle Floridor y ha sido actriz en París. Se cuenta cómo ella, cuando no hace azotar a los esclavos, se pone a declamar alejandrinos de *Phèdre* ante ellos. Como la tía de Enrique, Mademoiselle Floridor puede verse como una figura materna ya que el dueño francés es claramente un padre simbólico contra quien Ti Noel se rebela. Cuando la sublevación de los esclavos se inicia, se lee:

Sin meterse en la turbamulta, Ti Noel pegó la boca, largamente, con muchas bajadas de la nuez, a la canilla de un barril de vino español. Luego, subió al primer piso de la vivienda, seguido por sus hijos mayores, pues hacía mucho tiempo ya que soñaba con violar a Mademoiselle Floridor, quien, en sus noches de tragedia, lucía aún, bajo la túnica ornada de meandros, unos senos nada dañados por el irreparable ultraje de los años (REM:218).

Aquí se ve que Carpentier cita exactamente el mismo verso de Racine que tachó al describir a la tía de Enrique. Además, los versos de *Phèdre* que Mademoiselle Floridor declama a los esclavos se refieren directamente al incesto: “Je respire à la fois l’inceste et l’imposture” (ibíd.:208). En la tragedia, es Fedra quien pronuncia estas palabras, expresando su pasión por su hijastro Hipólito, hijo de su marido Teseo. Considerando lo que hemos visto acerca de situación emocional de Carpentier, es probable que estas correspondencias se deban, no a una decisión artística consciente, sino más bien a un conflicto inconsciente del autor. Sugerimos que, bajo las imágenes de violencia asociadas con figuras maternas, se esconde un mito personal donde la madre se ha

¹⁴⁵ El verso en cuestión, sacado del segundo acto de la tragedia *Athalie* (1691), dice en el original: “Pour réparer des ans l’irréparable outrage”.

convertido en una traidora por haberse entregado voluntariamente al padre, rompiendo la unidad exclusiva entre madre e hijo.

Tal mito personal estaría en el mismo nivel prelógico que la situación emocional inconsciente que Rancour-Laferriere ha detectado en *La sonata de Kreutzer*. Como vimos, los diferentes manuscritos de la novela de Tolstói, en los que el protagonista, similar al autor, tiene celos de su propio hijo que amamanta, mata a su mujer, y argumenta en contra de la procreación humana, pueden verse como el resultado creativo de una crisis emocional de Tolstói, durante la cual le llenaba de angustia la simetría curiosa entre su propia situación familiar como hombre adulto y la situación en que había perdido a su madre. Según el crítico, la situación emocional inconsciente de Tolstói consistía en la noción infantil de que si las relaciones sexuales cesaran, su madre no hubiera muerto. Aunque el conflicto interior de Carpentier difiere del de Tolstói, las manifestaciones del mito personal tienen cierta semejanza en cuanto a la agresión infantil hacia la figura doble de la madre-amante.

Es posible que la historia de Fedra, llena de conflictos y secretos dentro de la familia, le fascinara a Carpentier por razones inconscientes. En el mismo acto en que se halla la cita de *Phèdre*, Teseo pide a Neptuno que mate a su hijo, ya que cree que éste ha tratado de seducir a Fedra y no viceversa. A continuación, se examinarán unos pasajes que sugieren que, inconscientemente, Carpentier fantaseaba con la idea que su padre, asociado precisamente con Neptuno, lo considerara incapacitado para vivir.

4.3. Ejemplo 3. He nacido por error

Cuando Monsieur Lenormand de Mezy sale del lugar donde se había escondido durante la lucha, encuentra a Mademoiselle Floridor yacente “despatarrada, sobre la alfombra, con una hoz encajada en el vientre” (REM:219). Aunque no se dice explícitamente, se entiende que es Ti Noel quien la ha matado de esta forma, después de violarla. Cuando se piensa en la importancia que tiene en la obra de Carpentier la imagen del útero, tanto literal como simbólica, el hecho de que Ti Noel haya apuñalado a Mademoiselle Floridor en el vientre resulta muy sugestivo. En este capítulo analizaremos unos pasajes en los que se vislumbra un mito personal basado en la noción de haber nacido por error. Empezaremos por examinar la representación del sexo y de la procreación en las obras para luego pasar a la noción de no ser lo suficientemente fuerte como para merecer vivir a los ojos del padre. Finalmente, se analizarán unos pasajes que

indican una situación emocional inconsciente del autor caracterizada por la idea de que habría sido mejor si no hubiera nacido.

4.3.1. El fruto de un acto inadmisibile

En el trasfondo metodológico se ha observado que Tolstói, tanto en *La sonata de Kreutzer* como en sus panfletos, expresaba con toda seriedad la idea de que el sexo y la procreación humana son fenómenos abominables que no deben existir. Carpentier nunca expresa una idea similar. Sin embargo, en sus obras, el sexo se describe como una actividad que convierte al ser humano en un ser bestial. Ya se han visto las violaciones cometidas por Esteban y Ti Noel, pero hay muchas otras. En el cuento “Los fugitivos”, el protagonista llamado Cimarrón y su perro viven solos en la naturaleza y cazan juntos. A veces se acercan al mundo civilizado para saciar sus deseos sexuales. Cimarrón viola a una mujer mientras el perro “viola” a una perra:

Perro y Cimarrón seguían acercándose, lado a lado, la cabeza del hombre a la altura de la cabeza del perro. De pronto, una negra de la dotación atravesó el sendero de la herrería. Cimarrón se arrojó sobre ella, derribándola entre las albahacas. Una ancha mano ahogó los gritos. Perro avanzó, ya solo, hasta el lindero del batey. La perra inglesa, [...], estaba allí. Hubo un intento de fuga. Perro le cortó el camino, erizado de la cola a la cabeza. Su olor a macho era tan envolvente, que la inglesa olvidó que la habían bañado, horas antes, con jabón de Castilla (CON:339).

En el cuento “Historia de lunes”, la violación es un tema aún más recalcado. El protagonista afro cubano Atilano se transforma misteriosamente en “el escurridizo”, una suerte de violador mitológico. Una vez más, el sexo se presenta como algo que transforma al ser humano en una bestia: “¡Ah, trae buena suerte ser violada por un escurridizo, un animal de la sombra, el ánima sola de Eleguá, chivo de cara humana, el que cree violar, mientras una grita de placer, haciendo resbalar las falanges por su espalda untada de grasa!” (CON:305-306). La comunidad afro cubana intenta averiguar quién es el escurridizo, vigilando a las mujeres, pero las violaciones continúan:

Esa noche, a pesar de la vigilancia, el escurridizo regresó al pueblo. A las 11 violó a la mulata china, madrina de la banda; a las 2, a la amante del peluquero Jesús; a las 5, cuando ya cantaban los gallos, saltó a la cama de Paulita, que, esta vez, se dejó arrancar los panes sin dar la alarma. Las tres mujeres lo contaron más tarde,

pues el embrujado se había embadurnado el cuerpo de sebo y difícilmente hubieran podido lavarse las negras manchas (CON:307).

En los textos de Carpentier, el sexo y sus consecuencias no solamente se asocian con la violencia bestial, sino que también se relaciona con la enfermedad y la muerte. Se ha visto ya que, en “Recuento de moradas”, el autor describe cómo, en su adolescencia, asociaba el sexo con “sus tremebundas consecuencias –muletas, parálisis, demencia...– que eran tantas”. En *La consagración de la primavera*, Vera no sólo percibe el sexo como algo negativo, sino que también asocia la gravidez con la enfermedad y la deformación:

...Cuando, pequeñita, observaba yo que una señora había engordado extrañamente en algunas semanas y mostraba alguna sorpresa ante el caso, mi madre me daba siempre la misma explicación: «Puede ser que tenga hidropesía». Y parecía que el clima de Bakú favoreciera esa enfermedad, como favorecía las viruelas [...]. Pero ningún caso de hidropesía, que hubiese podido observar de cerca, se había dado en mi familia. Ahora, sin embargo, mi prima Capitolina comenzaba a deformarse en ánimo, cara y silueta –sobre todo, eso. [...] Y, esta vez, mi madre no habló de hidropesía. –«Va a tener un bebé» –me dijo. Y, enseriando el tono, se enfrascó en un cauteloso y eufemístico discurso, sobre [...] lo sublime del amor materno, etc. etc., palabras que escuché gravemente con la más abominable cara de hipócrita que me hubiese visto jamás en un espejo, pues, a los pocos días de haber ingresado en la escuela de Madame Christine, mis condiscípulas me habían enterado de todo lo que puede saberse en materia de procreación humana... Me pareció que el procedimiento inventado por el Señor era bastante feo y brutal, y, por lo pronto, en lo que se refería a mí, estaba bien resuelta a no someterme a semejante prueba (CP:550-551).

En *Los pasos perdidos*, hallamos una yuxtaposición inquietante entre la noción de formar una familia, por un lado, y la violación y la deformación por el otro. Primero Rosario le indica al protagonista que quiere tener un hijo con él y la idea comienza a gustarle cuando, de repente, ocurre algo horrible:

Puse una mano sobre su vientre en gesto propiciatorio. Por primera vez tengo ansias de acariciar a un niño que de mí haya brotado, de sopesarlo y saber cómo habrá de doblar las rodillas sobre mi antebrazo y ensalivarse los dedos... Me sorprendo en estas imaginaciones, [...] cuando una grita me hace salir al umbral de la casa. Algo ha sucedido en el caserío de los indios [...]. Rosario, [...], echa a correr bajo el aguacero. Lo que allá ocurre es atroz: una niña, de unos ocho años, ha regresado del río, hace un momento, ensangrentada de las ingles a las rodillas.

[...] se supo que Nicasio, el leproso, había tratado de violarla, desgarrándole el sexo con las manos (PP:287).

El protagonista siente asco e indignación, pero también culpa: “es como si yo, el hombre, todos los hombres, fuésemos igualmente culpables del repugnante intento, por el mero hecho de que la posesión, aun consentida, pone al varón en actitud agresiva” (ibíd.:287-288). La imagen presentada es que toda procreación humana es moralmente manchada por el acto supuestamente agresivo y violento de la penetración y que, por lo tanto, cada bebé sería el fruto de un acto inadmisibile.

4.3.2. La ley de Licurgo

Anteriormente se ha visto que Carpentier parece reflexionar sobre el efecto inhibitor o castrador que sobre él tuvo el régimen de Georges. A continuación sugeriremos que bajo esta reflexión se esconde una situación emocional inconsciente en la que el hijo se cree sin valor a los ojos del padre. Primero hay que volver a dos fragmentos de “Recuento de moradas” que ya hemos considerado. En el primero, Carpentier cuenta cómo, durante la estancia en Bakú en 1913, Georges estaba a punto de matarlo con un revolver que no sabía usar. Carpentier presenta este evento como un accidente. Sin embargo, cuando se considera lo poco que cuenta Carpentier sobre su padre en sus memorias, resulta sugerente que eligiera contar una historia donde Georges estaba a punto de matarlo, sobre todo porque hay otro pasaje en las memorias donde Carpentier implica que, por culpa del Georges, estaba a punto de morir.

En la parte de “Recuento de moradas” donde se cuenta cómo Georges decidió que su hijo, para ser curado del asma y “hacerse hombre”, debía vivir en el campo, Carpentier implica que esta experiencia casi lo mató. También se ve que el joven asmático estaba atormentado por la idea de estar destinado a morir joven y de no tener valor a causa de su enfermedad, hablando de sí mismo como una persona que la naturaleza sin duda arrojará de sí misma como un ser inútil:

Estaba convencido de que mi dolencia se complicaría con la tuberculosis. Moriría como un hermano de mi madre, en algún sanatorio. No alcanzaría la edad de veinte años. La vida de los demás no era para mí. Ya estaba fuera de ella. [...] No tenía nada que esperar de nada ni de nadie; yo era uno de esos desechos que la naturaleza arroja de sí misma como lujo de su creación: las tribus perdidas, las razas malogradas, los animales desaparecidos por inútiles, torpes o inadaptados. “Hay que llevarlo al campo”—dijo mi padre un día. “Adonde respire

aire puro. [...] Lee demasiado. Necesita vivir junto a los animales. Tener un caballo. Hacerse hombre. Nos iremos a vivir a una finca cercana a La Habana, donde viva casi encueros” [sic]. Y así fue. [...] Todos, sin embargo, ignorábamos un hecho desconcertante: mejor se sienten los asmáticos en un húmedo sótano, en una caverna o subterráneo, que en el campo donde el aire acarrea pólenes, polvillos impalpables, [...]. Fue en aquella finca donde algunos ataques me tuvieron al borde de la asfixia, después de siete, de ocho días, sin comer y sin dormir. Salía de mis ataques con las uñas azules, los ojos encajados en el fondo de ojerías amoratadas, las arterias a flor de piel. Pero seguía vivo, [...] (RDM:5).

En *El siglo de las luces* hallamos varios paralelos a este pasaje. Cuando Esteban, asmático como Carpentier, aparece por primera vez en la novela, Carlos y Sofía lo hallan en el cuarto más húmedo de la casa, donde acaba de sufrir una crisis. En la cita siguiente reconocemos ecos de las “arterias a flor de piel”, los “ojos encajados” y las “uñas azules”:

Las manos buscaban en la reja un hierro más alto del que prenderse, como si el cuerpo hubiese querido estirarse en su delgadez surcada por venas moradas. [...] Pronto sus dedos soltaron el hierro, [...], y, [...], Esteban se desplomó en una butaca de mimbre, mirando con ojos dilatados, de retinas negras, ausentes a pesar de su fijeza. Sus uñas estaban azules [...] (SL:92).

Las uñas azules también se mencionan en el diario, cuando Carpentier recuerda “un día de asma, de esos que me tenían clavado, con las uñas azules, en un sillón” (D:48). Más adelante en la novela, Sofía recuerda que su padre ha intentado “llevar a Esteban al campo «para respirar aire puro»” (SL:99), una frase que se repite casi textualmente en “Recuento de moradas” donde Georges quiere llevar a Alejo “adonde respire aire puro”. En la novela se lee además que esto no había “servido sino para empeorar su estado. Donde menos padecía, [...], era en su habitación de bajo puntal” (ibíd.). Aquí también vemos la similitud casi exacta entre novela y texto autobiográfico.

El padre de Sofía y Carlos, es decir el tío de Esteban, está muerto cuando se inicia la novela, pero se entiende que admiraba la dureza de los espartanos y de los romanos. En una referencia a la relación entre Carlos y su padre se lee: “«He cabalgado ochenta leguas para traer doce coles», observaba el adolescente, cuando vaciaba sus alforjas, luego de otro viaje al campo. «Así se templan los caracteres espartanos», respondía el padre” (ibíd.:96). Esta admiración por el carácter espartano, es algo que el tío de Esteban tiene en común con otra figura paterna. Más adelante en la novela, se leerá que Víctor Hugues piensa que “una educación espartana era realmente satisfactoria y adaptable a la época”

(ibíd:149). Cuando se juega a las charadas vivas, Víctor interpreta el papel de Licurgo, “personaje por el cual parecía tener una especial admiración” (ibíd.:129). Aunque el padre de Carlos y Sofía intenta tratarle bien a su sobrino asmático, queda claro que su condición de enfermizo le molesta:

Se asomaba a veces al cuarto del doliente, frunciendo el ceño con disgusto cuando lo hallaba en padecimiento de crisis. Mascullaba algo acerca de la humedad del lugar; de la gente que se empeñaba en dormir en cuevas, como los antiguos celtíberos, y después de añorar la Roca Tarpeya se ofrecía a regalar uvas recién recibidas del Norte, evocaba las figuras de tullidos ilustres, y se marchaba encogiéndose de hombros [...] (SL:97).

Aquí hay dos detalles interesantes. El primero es que al tío no le gusta que Esteban duerma en una “cueva”, exactamente como Georges no entiende que su hijo asmático se siente mejor “en una caverna o subterráneo” que en el campo, respirando “aire puro”. El segundo detalle es la referencia a la Roca Tarpeya. En la cita no queda claro por qué el tío de Esteban añora esta pendiente empinada desde la cual, según la leyenda romana, fueron arrojados los traidores de la República Romana. En un nivel superficial, es una simple alusión a Roma y la rigidez de su ley, pero sugerimos que la referencia a la Roca Tarpeya es más complicada y más personal.

Según señala Chau, Carpentier le contó que su “primera producción ensayística fue a la edad de trece años un pequeño trabajo sobre la *Vida de Licurgo* de Plutarco” (1998:308). Podemos suponer que el joven adolescente escribió este ensayo sobre el legislador de Esparta alentado por Georges o para obtener la aprobación del padre; sobre todo porque Georges aparentemente era un aficionado de la Antigüedad. No sólo conocía bien la arquitectura clásica; Carpentier también señala que su padre tenía una pasión por la egiptología y que se jactaba de saber “pronunciar correctamente las palabras caldeas y asirias” (RDM:2). En la *Vida de Licurgo*, Plutarco describe como los espartanos, siguiendo la ley impuesta por Licurgo, practicaban la eugenesia. Al nacer un bebé, fue inspeccionado por una comisión para ver si parecía sano y fuerte. En el caso contrario, fue arrojado o abandonado en los barrancos de la montaña Taigete. Aunque se trata de un error, circula la idea de que los romanos hicieron lo mismo desde la Roca Tarpeya.¹⁴⁶ Posiblemente, Carpentier se refiere a esta

¹⁴⁶ Hemos encontrado este error en varios libros: *Bioética cristiana*, Cruz, Antonio (2008), p. 223; *A History of Plastic Surgery*, Santoni-Rugiu, Paolo & Sykes, J. (2007) p. 214; y *Psychoanalysis and Severe Handicap: The Hand in the Cap*, Villa, Angelo, 2013, p. 15.

idea para indicar que el tío de Esteban, involuntariamente y en medio de un intento de animarle, sugiere que si su sobrino viviese en los tiempos de la República Romana, dada su condición de discapacitado, hubiera muerto al nacer en vez de llevar una vida inútil encerrado en una “cueva”.

También es pertinente recordar la declaración de Carpentier acerca de su padre: “Era rousseauniano, [...] pensaba que se aprende mucho más montando a caballo el día entero que encerrándose en las aulas de un colegio”. Es una referencia a la idea general de *Émile ou sur l'Éducation*, donde Rousseau argumenta que es nocivo criar a los niños de forma delicada:

L'expérience apprend qu'il meurt encore plus d'enfants élevés délicatement que d'autres. [...] Exercez-les donc aux atteintes qu'ils auront à supporter un jour. Endurcissez leurs corps aux intempéries des saisons, des climats, des éléments, à la faim, à la soif, à la fatigue; trempez-les dans l'eau du Styx (Rousseau 1911:14).

También debemos recordar que la filosofía de Rousseau, y no únicamente con respecto a la educación, se basaba, en parte, en una gran admiración por la sociedad de Esparta.¹⁴⁷ Al inicio de *Émile*, el filósofo cuenta una historia sacada de las “Máximas de mujeres espartanas” del tercer libro de las *Moralías* de Plutarco, para ilustrar la relación familiar apropiada en una república sana:

Une femme de Sparte avait cinq fils à l'armée, et attendait des nouvelles de la bataille. Un ilote arrive; elle lui en demande en tremblant: «Vos cinq fils ont été tués. —Vil esclave, t'ai je demandé cela? —Nous avons gagné la victoire!» La mère court au temple et rend grâces aux dieux. Voilà la citoyenne! (Rousseau 1911:6).

El “régimen” rousseauniano de Georges era pues, en cierto sentido, inspirado por la educación espartana. Por un lado, Carpentier describe este régimen como cruel e insoportable: “mi padre esperaba todas las oportunidades posibles para tratarme de «imbécil y de *sietemesino*». Mi padre me hizo sufrir con todo: la entrada del primer caballo en casa, fue motivo para ridiculizarme; si el caballo tenía garrapatas, era un escándalo”. Sin embargo, por otro lado, Carpentier parece haber interiorizado los valores de este régimen. Escribió su

¹⁴⁷ Esta admiración es aparente en diferentes textos de Rousseau. Tres ejemplos son: *Discours sur les sciences et les arts*, *Parallèle entre les deux républiques de Sparte et de Rome* y *Histoire de Lacédémone* (Rousseau, 1964, *Œuvres complètes*, Pléiade, vol. 3). Cfr. Winston, Michael, “Spartans and savages: mirage and myth in eighteenth-century France”, en *Sparta in Modern Thought* (pp. 114-121).

primer ensayo sobre Licurgo, el fundador de la educación espartana y, en una entrevista, habla sobre su infancia como si hubiera sido uno de estos niños endurecidos de Esparta: “Llevaba una vida muy sana, muy, muy sencilla: montaba a caballo siete, ocho horas diarias; y así fue cómo transcurrió mi infancia y mi adolescencia” (E:73). En otro lugar habla de “jinetear caballos durante varias horas al día, de nadar en los ríos y de jugar un poco al base-ball” como actividades típicas de su infancia (E:40). Aquí se entrevé una imagen del niño que Carpentier hubiera querido ser: un hijo sano, fuerte y digno del amor paterno. El resultado de haber interiorizado los valores del padre cuando, al mismo tiempo, se veía incapaz de colmar sus expectativas, parece haber resultado en que Carpentier tuviera la idea de sí mismo como “uno de esos despojos que la naturaleza arroja de sí misma [...] por inútiles”, o sea como una persona que apenas merece vivir.

Es difícil acertar si el pasaje de *El siglo de las luces* esconde o no una referencia al costumbre de dejar morir a los niños enfermizos, abandonándolos en la naturaleza. Sin embargo, sabemos que el Carpentier adulto sufría de pesadillas en las que era un niño abandonado. En “Recuento de moradas”, el novelista recuerda un incidente en Viena, donde pasó la familia durante su viaje a Bakú en 1913. Como lo cuenta Carpentier, una mañana sus padres lo perdieron entre la multitud: “recuerdo haberme extraviado [...], vagando entre gentes desconocidas durante toda una mañana, hasta ser hallado por mis padres, [...], en el pórtico de un edificio que tenía enormes columnas. (Todavía tengo pesadillas que evocan ese extravío)” (RDM:3). Esta imagen del niño dejado por sus padres entre unas columnas enormes recuerda la imagen final de *El arpa y la sombra*, donde Colón, dejado por Andrea Doria, se queda solo entre las enormes columnas de Bernini. Si Carpentier asociaba a su padre con la educación espartana y la ley de Licurgo, según la cual era lícito abandonar a un niño débil, esto corresponde bien a la sospecha que hemos adivinado en Carpentier de que Georges le hubiera abandonado porque, además de ser débil y enfermizo, era incapaz de hacer las ecuaciones y los dibujos de columnas que el padre requería de él. Con este trasfondo en mente, examinemos ahora unos pasajes de las obras donde se vislumbra un mito personal cuyo centro parece consistir en la idea de haber nacido por error.

4.3.3. El feto largado en Suiza

El sexto y último capítulo de *Los pasos perdidos* es precedido por la siguiente cita de *Los sueños* de Quevedo: “Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que

llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo”. Resulta una cita apropiada para una novela que contiene varios pasajes en los que se yuxtaponen y parecen confundirse el nacimiento y la muerte. Al inicio de la obra, la idea de que el nacimiento significa empezar a morir es sugerida cuando el protagonista observa la similitud entre dos edificios: “Maciza y silenciosa, la funeraria de infinitos corredores parecía una réplica en gris [...] del inmenso hospital de maternidad” (PP:74). Más adelante, el deseo que siente el protagonista de tener un hijo con Rosario es suprimido cuando una niña de ocho años es violada por el leproso Nicasio, a quien el protagonista luego tiene que ayudar a matar. Otra conexión entre el nacimiento y la muerte se ve cuando el protagonista se topa con unos cautivos que los indígenas guardan en una suerte de fosa en medio de la selva. Le parecen unos seres infrahumanos, semejantes tanto a ancianos como a fetos:

El Adelantado me agarra por el brazo y me hace asomarme a un hueco fangoso, suerte de zahurda hedionda, llena de huesos roídos, donde veo erguirse las más horribles cosas que mis ojos hayan conocido: son como los fetos vivientes, con barbas blancas, en cuyas bocas gimotea algo semejante al vagido de un recién nacido; enanos arrugados, de vientres enormes, cubiertos de venas azules como figuras de planchas anatómicas, que sonríen estúpidamente, con algo temeroso y servil en la mirada, metiéndose los dedos entre los colmillos. Tal es el horror que me producen esos seres, que me vuelvo de espaldas a ellos, movido, a la vez, por la repulsión y el espanto (PP:243).

Horrorizado por lo que ve, el protagonista quiere que no haya nada en común entre estos seres y él, pero descubre un objeto que le resulta inquietante:

Nada común hay entre estos entes y yo. Nada. [...] Y, sin embargo, en medio de las hamacas apenas hamacas —cunas de lianas, más bien—, donde yacen y fornican y procrean, hay una forma de barro endurecida al sol: una especie de jarra sin asas, con dos hoyos abiertos lado a lado, en el borde superior, y un ombligo dibujado en la parte convexa [...]. Esto es Dios. Más que Dios: es la Madre de Dios. Es la Madre, primordial de todas las religiones. El principio hembra, genésico, matriz, situado en el secreto prólogo de todas las teogonías. La Madre, de vientre abultado, vientre que es a la vez ubres, vaso y sexo, [...] (PP:244).

La imagen de la Madre encinta en medio de esta fosa hedionda llena de huesos roídos y fetos con barba blanca que fornican, representa el contrario absoluto de la pureza virginal de la mujer niña. Una vez más se ve cómo se

entremezclan la procreación y aspectos de la realidad asociados con el asco, el horror y la muerte. Ya hemos observado esta red de asociaciones a propósito de la noción de que la madre que queda manchada o “larvaria” al entregarse al padre y en la escena donde, para Esteban, el paraíso materno de la ceiba se convierte en un mundo donde todo parece morir y pudrirse.

Hay otros pasajes en los que se confunden imágenes de nacimiento, de pudrimiento y de muerte; pasajes que parecen ser conectados por una misma red de asociaciones subyacente. En un texto breve de 1974 llamado “A puertas abiertas”, escrito como el prólogo de la edición francés de *El entierro del Conde de Orgaz* de Pablo Picasso, Carpentier presenta una larga serie de imágenes sin conexión aparente, tal vez inspiradas en el arte del pintor. El texto es uno de los más curiosos del autor y la disparidad total de imágenes sugiere que Carpentier, más que nunca, dio rienda suelta a su imaginación y a la inspiración, tal como la percibe Kris. Se mencionan “las columnatas, muertas de sol, del templo de Paestum” y la “meseta de cascajos donde el Escorial alza sus fúnebres geometrías sobre las tumbas de infantes muertonacidos, demasiado pequeños para haber merecido otra cosa que esas tortas de mármol, en su osario —pudridero— de basalto rojo” (OCXIII:359). En una crónica de viaje, escrita 40 años antes,¹⁴⁸ hallamos casi la misma constelación de imágenes: columnas, edificios grandes, cuerpos en putrefacción. Carpentier describe la catedral de Toledo, y en medio del esplendor arquitectónico se fija en el sarcófago de un obispo:

[...] entre dos columnas [...], se encuentra la lápida tumbal de un obispo que los retratistas escultores no han tenido escrúpulos en mostrarnos en estado de absoluta putrefacción, con un cuerpo que ya no se sabe si pertenece al barro o al mundo de las apariencias humanas, a tal punto ha dejado de tener forma identificable (OCVIII:85).

En el mismo texto, Carpentier menciona una inscripción de una lápida mortuoria, en que se lee: “Aquí yace Polvo Ceniz Nada [sic]” (ibíd.:86). Aunque lo vio en 1934, estas imágenes debieron grabarse profundamente en la memoria del autor porque, en *El arpa y la sombra*, escrita más de 40 años después, Colón se dice: “Recuerda, marinero, las palabras que se enmarcan en una losa hollada a diario por los fieles en el máximo santuario toledano: AQUÍ YACE: POLVO CENIZA NADA” (AS:224-225). En el mismo pasaje, hay una

¹⁴⁸ “Imágenes de Toledo”, *Carteles*, 7 de octubre, 1934.

referencia a una momia en un sarcófago que Colón ha visto durante un viaje en Grecia y el Almirante moribundo parece identificarse con esta momia.

Mirándome con los ojos de otro que junto a mí lecho pasara, me veo como aquella rareza que en la isla de Chío exhibiera un feriante de zodiaco pintado en la cinta del sombrero, diz que como traída de la tierra de Tolomeo: era como una caja, de forma humana, dentro de la cual había una segunda caja, semejante a la primera, que a su vez encerraba un cuerpo al que los egipcios, mediante sus artes de embalsamadores, habían conservado el aspecto de la vida. Y tal energía le perduraba en el semblante reseco y como curtido, que a cada instante parecía que fuese a volver a la vida... Yerta me siento ya la envoltura de estameña que, como la primera caja, envuelve mi vencido cuerpo; pero, dentro de ese cuerpo derribado por las fatigas y los achaques, está el yo de lo hondo, aún claro de mente, [...] (AS:223).

Más adelante, Colón vuelve compararse con un cuerpo muerto en un sarcófago: “vuelvo a acostarme, [...], con las manos juntas, tieso el cuerpo, tal yacente en tapa de sepultura real” (ibíd.:329). Aparentemente, el motivo de la momia era significativo para Carpentier porque lo vuelve a asociar con sus personajes autobiográficos. En *El siglo de las luces*, cuando Esteban sufre un ataque asmático, Carpentier lo compara con un sarcófago similar al de la crónica: “Con las costillas, las clavículas, sacadas en tales relieves que parecía tenerlas fuera de la piel, su cuerpo hacía pensar en ciertos yacentes de sepulcros españoles, vaciados de entrañas, reducidos al cuero tenso sobre una armazón de huesos” (SL:119). Como tantas otras imágenes curiosas y recurrentes en las obras de Carpentier, existe un paralelismo sugestivo en las memorias. El novelista cuenta en “Recuento de moradas” que, mientras la familia estaba en París después del viaje a Bakú, Georges llevaba a su hijo al Museo Trocadero y al Museo Guimet. Allí el niño se aburría “inacabablemente ante la momia de Thais, que mi padre no se cansa de contemplar” (RDM:4).

En *La consagración de la primavera*, se ve un eco de este recuerdo cuando Vera evoca un momento en su niñez: “Un invencible malestar me invade en el British Museum, al verme en la Cámara de la Muerte –en la Sala de las Momias y de los ataúdes-retratos, donde cien ojos que un día vieron y ya no ven me miran fijamente” (CP:559-560). Sin embargo, el eco más interesante desde una perspectiva biográfica y psicológica, se halla en *El recurso del método*. Ahora bien, la imagen del cuerpo podrido en el sarcófago y la de los fetos con barbas blancas de la fosa hedionda, parecen fundirse en la descripción de la momia que los soldados del Primer Magistrado descubren en una cueva. Aquí volvemos a

ver la conexión entre el estado prenatal y el estado post mórtem: “Era aquello como un feto gigantesco y descarnado que hubiese recorrido todos los tránsitos del crecimiento, la madurez la decrepitud y la muerte —vuelto a la condición fetal por recurrencia de transcurso—” (RM:135).

El dictador luego regala la momia al museo Trocadero en París, es decir el mismo museo donde Alejo y Georges miran la moria de Thais. Al final de la novela, poco antes de morir, el Ex tiene “sorpresivos antojos de museos” y visita “el Museo Grevin, para ver si acaso, tal vez, nunca se sabe, se encontraba a sí mismo, hecho figura de cera, en alguna de las salas” (RM:416). Una mañana, el Ex tiene “un repente deseo de visitar el Museo del Trocadero”, y en una sala encuentra la momia. Mirándola, el protagonista se desmaya: “Y parecía mirarme a mí, a mí solamente, como en diálogo entablado, cuando le dije aquello de: «No te quejes, cabrón, que te saqué de tu fanguero para hacerte gente... Para hacerte gen...» Malestar, vértigo, caída. Voces. Gente que llega...” (ibíd. 418).

En un nivel narrativo, hay una ironía aquí que consiste en que el Ex, que busca en vano su propio busto en el Museo Grevin, sólo encuentra la “arquitectura humana” de la momia anónima (ibíd.:417), una expresión que recuerda un pasaje anterior donde el Primer Magistrado se refiere a su propia “arquitectura de carne” (ibíd.:206). La implicación es que su ambición de gloria e inmortalidad es vana ya que pronto estará tan muerto como la momia. Este pasaje también subraya la ironía de una escena anterior, cuando, antes de quitar para siempre su patria, el protagonista ve, desde un escondite, cómo una masa de sus compatriotas, celebrando la supuesta muerte del dictador, arrojan al mar las estatuas del presidente. El Agente Consular norteamericano a su lado le dice:

«Ahora, esas estatuas tuyas descansarán en el fondo del mar; serán verdecidas por el salitre, abrazadas por los corales, recubiertas por la arena. Y allá por el año 2500 o 3000 las encontrará la pala de una draga, devolviéndolas a la luz. Y preguntarán las gentes, [...]: “¿Y quién fue ese hombre?”. Y acaso no habrá quien pueda responderles. Pasará lo mismo que con las esculturas romanas de mala época que pueden verse en muchos museos: sólo se sabe de ellas que son imágenes de *Un Gladiador*, *Un Patricio*, *Un Centurión*. Los nombres se perdieron. En el caso suyo se dirá: “Busto, estatua, de *Un Dictador*.” [...]. Fueron tantos y serán tantos todavía, en este hemisferio, que el nombre será lo de menos.» (Tomó un libro que descansaba sobre la mesa.) «¿Figura usted en el Pequeño Larousse? ¿No?... Pues entonces está jodido»... Y aquella tarde lloré. Lloré sobre un diccionario [...] que me ignoraba (RM:375-376).

La presencia del Agente Consular nos hace percibir una conexión con la escena final de *El arpa y la sombra* y la conversación entre Colón y Andrea Doria. Allí también el protagonista se ha preguntado qué se dirá de él después de su muerte, sólo para sollozar de decepción y, en ambos casos, hay una figura a su lado ocultamente asociada con Georges. La momia también esconde otras referencias íntimas. Aparte de la referencia a la “arquitectura” de la momia y del protagonista, se lee que, antes de ser expuesta en el museo, la momia ha sido “imperceptiblemente restaurada por un taxidermista suizo” (ibíd.:177).

Ahora cuando hemos examinado la red de asociaciones que reúne estos diferentes pasajes, podemos volver a la crónica de 1934 y la descripción del sarcófago del obispo podrido. Wakefield (2004:16) se fija en esta descripción y observa que, en efecto, un sarcófago tal como lo describe Carpentier no se encuentra en la catedral de Toledo. Como explicación, propone que Carpentier escribió el artículo un tiempo después de haber visitado la catedral y que la recordó modificada por sus preferencias intelectuales, quitando y añadiendo detalles. Luego añade: “wherever Carpentier observed this sarcophagus, his description of it recalls many another example of the grotesque in his work” (2004:16). Wakefield da dos ejemplos: la imagen del leproso de *Los pasos perdidos*, después de recibir una bala en la cara: “su rostro se estaba desdibujando, emborronando, perdiendo todo contorno humano” (PP:289), y la escena en *El recurso del método* donde se descubren las momias en una cueva: “una horrible arquitectura – ya apenas humana – hecha de huesos envueltos en tejidos rotos, de pieles secas, agujereadas, carcomidas” (RM:135). Considerando nuestras observaciones previas acerca de la situación emocional inconsciente del autor, estimamos que la conexión señalada por Wakefield entre las descripciones del obispo podrido, del leproso violador y de la momia presentada con un feto, corresponden no tanto a una preferencia intelectual o estética, sino más bien a mito personal que subyace todas estas imágenes.

No podemos estar seguros de que Carpentier sabía que había nacido fuera del matrimonio, pero dado que, en “Recuento de moradas”, señala correctamente el ayuntamiento de Saint-Gilles como el lugar donde sus padres se casaron, resulta probable que también sabía que el año era 1907 y no 1902 como él escribe. Si añadimos esto a la idea que presenta Carpentier del sexo como un acto indebido, y a la noción de ser, a los ojos de su padre, una persona más o menos incapacitado para la vida, resulta sugestivo un detalle de *El recurso del método*. En un momento, el Primer Magistrado constata irónicamente que su hija está embarazada: “En eso llegó Ofelia de Salzburgo, vía Suiza, embarazada del

Papageno de *La Flauta Mágica*. La habían clavado así, tontamente, [...], en una casita rodeada de pinos del Kapuzinnersberg” (RM:180). La hija está “furiosa por tener que ir a largar eso a otra parte, ya que los estúpidos médicos de acá, por más que se les pagara, se negaban a hacer ese tipo de intervención” (ibíd.). El próximo capítulo empieza con una referencia al aborto de la hija del dictador: “Ofelia, después de haberse sacado *eso* en algún lugar de Suiza, había partido para Londres” (ibíd.:196).

La imagen de una joven mujer llamada Ofelia, embarazada, no de un héroe como Hamlet o Tamino, sino “tontamente” de un payaso como Papageno, y que luego hace un aborto precisamente en el país donde nació el autor, resulta inquietante cuando se consideran las referencias a “fetos”, literales y figurativas, en pasajes caracterizados por el nivel íntimo. Tenemos la impresión de que Carpentier, en este pasaje, se refiere conscientemente a la relación sexual de sus padres en Suiza, fantaseando sobre la posibilidad de no haber nacido. Esta impresión se intensifica cuando se recuerda que Carpentier, en su juventud se vio como “uno de esos desechos que la naturaleza arroja de sí misma”, una imagen que sugiere el aborto, y que Georges no sólo trataba a su hijo de imbécil sino también de “sietemesino”, una palabra que significa un bebé nacido a siete meses de gestación. Si Carpentier asociaba a su padre con la eugenesia instituida por Licurgo, tales palabras peyorativas sin duda pudieron empeorar una situación emocional que ya era difícil.

Las imágenes recurrentes e inquietantes de fetos, la idea del joven Carpentier de no merecer vivir, las similitudes señaladas por Wakefield, los diferentes ejemplos de la confusión entre muerte y nacimiento y, finalmente, la referencia a un aborto en Suiza; todos estos elementos nos hacen sugerir que la estructura que parece subyacerlos consiste en un mito personal del autor, cuyo núcleo consiste en la noción de haber nacido por error.

4.4. Ejemplo 4. Tengo que engendrarme a mí mismo

En los tres primeros mitos personales hemos señalado un conflicto edípico caracterizado por una nostalgia de la unidad con la madre, por la noción de que la madre ha traicionado a su hijo al entregarse al padre y, finalmente, por la imagen de un hijo mentalmente aplastado por un padre que lo considera demasiado débil. En su libro *The Denial of Death*, Ernest Becker, inspirándose en la interpretación freudiana de Norman O. Brown, habla de un modo alternativo de entender el conflicto edípico. En vez de percibirlo como un

complejo sexual como lo describió Freud, se puede hablar de un *proyecto edípico*, o sea un proceso que expresa el problema fundamental de cada niño: “whether he will be a passive object of fate, an appendage of others, a plaything of the world or whether he will be an active center within himself” (1997:35-36). Creemos que este conflicto es esencial para entender a Carpentier. Por un lado, el novelista se ve como un juguete del destino: “me he habituado a dejarme llevar por las oscuras voluntades que rigen mi destino” pero, por otro lado, tiene una ambición enorme de crearse a sí mismo, declarándose un “hombre que no admite barreras, que entra con pie firme en todas partes, [...], que no teme las peores sorpresas de la vida, [...], que no halla lugar bastante alto para instalarse”. En el contraste entre esta expresión de confianza en sí mismo y el autodesprecio vislumbrado en los mitos personales, se ve una gran ansiedad con respecto a ser definido por su origen familiar, o sea a no ser más que el hijo ilegítimo y rechazado de un “Papageno” como Georges, que había seducido “tontamente” a su madre. En este capítulo, examinamos unas pistas a un mito personal opuesto a los tres primeros y que parece representar el núcleo del deseo creativo de Carpentier. Según Becker, el proyecto edípico es el proceso mediante el cual un hijo se engendra metafóricamente a sí mismo: “The Oedipal Project is the flight from passivity, from obliteration, from contingency: the child wants to conquer death by becoming the *father of himself*, the creator and sustainer of his own life” (ibíd. 36). El último mito personal que se analizará en este estudio parece consistir justamente en una necesidad del autor de engendrarse metafóricamente a sí mismo para liberarse del origen familiar.

Para convertirse metafóricamente en su propio padre y en el creador de su propia vida, primero es necesario disminuir la importancia del padre y de quitarle la autoridad que tiene sobre su hijo. En su libro famoso *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*, Harold Bloom desarrolla la idea de que la historia de la poesía “sería indistinguible de la influencia poética, pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos” (Bloom 2009:55). Esta idea conlleva otra: que la relación entre el poeta y sus predecesores es análoga a la entre padre e hijo, y que la poesía puede entenderse como una “batalla entre [...] padre e hijo como opuestos poderosos, Layo y Edipo en la encrucijada” (ibíd.:61). El psicólogo israelí y alumno de Jung, Erich Neumann, percibe el proceso creativo como una lucha no sólo contra la figura arquetípica del padre, sino también contra la madre y lo que simboliza. Para hacerse un espacio propio donde pueda crear libremente, el hombre creativo, explica Neumann, debe matar simbólicamente a sus padres:

Dragon fight and “slaying of the parents” mean the surpassing of the “mother” as the symbol of an unconscious that holds the son fast in the collective world of drives; and they signify also the surpassing of the “father,” symbol of the collective values and traditions of his time. Only after this victory does the hero achieve his own new world, the world of his individual mission, in which the figures of [...] the mother and father archetype, assume a new aspect. They are no longer hostile, confining powers, but companions, bestowing their blessings on the life and work of the victorious hero-son (Neumann 1959:21).

Más adelante en este capítulo se examinarán unos pasajes en los que se vislumbra una situación emocional inconsciente de Carpentier que mezcla el deseo de liberarse de las figuras paternas de la literatura, con el de independizarse mentalmente del padre biológico. Sin embargo, antes de llegar a este mito personal, es menester aclarar una red de asociaciones que parece formar la conexión entre la creación literaria del autor y su deseo de independizarse del origen familiar.

4.4.1. El horror de la confusión de las formas

En las obras de Carpentier, el autor vuelve una y otra vez al horror que produce la confusión de las formas. En *Los pasos perdidos*, el protagonista, en compañía de fray Pedro, ve “una suerte de cráter, de ámbito cerrado, en cuyo fondo medran pavorosas yerbas” (PP:265). Estas plantas le causan asco: “Y todo eso, allá abajo, se enmaraña, se anuda, en un vasto movimiento de posesión de acoplamiento, de incestos, a la vez monstruoso y orgiástico, que es suprema confusión de las formas” (ibíd.). Sin embargo, el protagonista también se siente curiosamente atraído por este cráter caótico: “Inclinado sobre el caldero demoniaco, me siento invadido por el vértigo de los abismos: sé que si me dejara fascinar por lo que aquí veo, mundo de lo prenatal, [...], acabaría por arrojarme, por hundirme, en ese tremendo espesor de hojas” (ibíd.:265-266). Las referencias al incesto y al mundo de lo prenatal recuerdan los mitos personales estudiados anteriormente, pero aquí nos interesa sobre todo la noción de “la suprema confusión de las formas”. En una escena anterior, el protagonista entra en la parte más profunda de la selva, pasando por una “puerta” en un muro de árboles tan vertical que parece ser construida “a teodolito y plomada”. Luego, yendo por un túnel angosto de raíces y plantas donde no hay manera de saber “si el techo era de agua, o el agua suelo”, siente una angustia profunda al perder “la noción de la verticalidad” (ibíd.:223):

Como los maderos, los palos, las lianas, se reflejaban en ángulos abiertos o cerrados, se acababa por creer en pasos ilusorios, en salidas, corredores, orillas, inexistentes. Con el trastorno de las apariencias, en esa sucesión de pequeños espejismos al alcance de la mano, crecía en mí una sensación de desconcierto, de extravío total, que resultaba indeciblemente angustiosa (PP:223).

Aquí también parece ser la confusión de las formas que horrorizan al protagonista. Más adelante, cuando el autor describe la cara del leproso Nicasio, se ve un caos de formas similar pero aplicado a la fisionomía humana:

Bajo un gorro puntiagudo hay un residuo, una piltrafa de semblante, una escoria de carne que aún se sujeta en torno a un agujero negro, abierto en sombras de garganta, cerca de dos ojos sin expresión, que son como de llanto endurecido, prestos a disolverse también, a licuarse, dentro de la desintegración del ser que los mueve y despide por la tráquea una suerte de ronquido bronco, [...]. No sé qué hacer frente a esa pesadilla, a ese cuerpo presente, a ese cadáver que gesticula tan cerca [...] (PP:284).

La confusión de la forma humana se ve también en *El reino de este mundo*. En una escena escalofriante, Cornejo Breille, el obispo sepultado vivo en el oratorio del Arzobispado por el rey Henri Christophe, aparece inexplicadamente durante una misa, “como nacido del aire, con pedazos de hombros y de brazos aún mal corporizados” (REM:266). También se menciona que “de su boca sin labios, sin dientes, negra como agujero de gatera surgía una voz tremebunda, que llenaba la nave con vibraciones de órgano a todo registro” (ibíd.). Breille clama el *Dies Irae*, un rayo cae sobre la iglesia y el rey se derrumba al suelo. La imagen del obispo mal corporizado, con pedazos de hombros y brazos naciendo del aire, cuando debería yacer encerrada en una casa oscura, parece ser otra versión de la confusión horribilísima de las formas. Sin embargo, como se verá ahora, Breille también aparece asociado con el contrario de esta confusión, es decir con las formas que son terribles, no por ser confusas, sino por ser demasiado fijas.

4.4.2. Atrapado en las formas fijas

En una escena que precede la aparición aterradora de Cornejo Breille, se lee que Henri Christophe ha emparedado a su confesor Breille “por el delito de quererse marchar a Francia conociendo todos los secretos del rey” (REM:263): También leemos:

En la esquina del Arzobispado un rectángulo de cemento acababa de secarse, haciéndose mampostería con la muralla, pero dejando una gatera abierta. De aquel agujero, negro como boca desdentada, brotaban de súbito unos alaridos tan terribles que estremecían toda la población, [...] (REM:263).

El carácter íntimo y personal de esta escena se indica por dos detalles. Como Esteban, sufriendo sus ataques de asma en su “caverna”, y como el acosado encerrado en la Casa del Mirador, cuyo “espasmódico estremecimiento de los hombros” recuerda los ataques de tos ferina que tuvo cuando era niño, Breille se asocia con el asma y con un lugar angosto y cerrado. El llanto del obispo, que se oye a través de un agujero del edificio donde está encerrado, tiene una “cadencia asmática” (ibíd.). Además, el sonido que sale del agujero también se describe como “un llanto sacado del fondo del pecho, con lloriqueos de rorro metidos en voz de anciano” (ibíd.), lo cual recuerda el motivo de la figura del feto-anciano que vimos anteriormente.

Ahora bien, el detalle que más nos llama la atención de este pasaje es el “rectángulo de cemento [que] acababa de secarse, haciéndose mampostería con la muralla”. Intentaremos mostrar que este rectángulo debe verse como una variación de un motivo oculto y recurrente de las obras, a saber la idea de que la arquitectura, como parte de un principio paterno más general, representa una parte de la realidad donde las formas atrapan o encarcelan a uno. Esta realidad rígida por las reglas y principios de la geometría debe entenderse como el polo opuesto de la dimensión de la realidad dominada por un principio materno y por la horrible confusión de las formas.

Puede resultar rebuscada la idea de tal división de la realidad entre un principio materno potencialmente caótico y un principio paterno demasiado ordenado y autoritario pero, en el caso de Carpentier, sugerimos que es pertinente.¹⁴⁹ Para aclarar la división de la realidad que subyace a los pasajes examinados, presentaremos dos fragmentos. En el primero, sacado de un artículo de los años 50,¹⁵⁰ Carpentier afirma lo siguiente:

¹⁴⁹ Esta división puede verse como un fenómeno psicológico relacionado con la primera infancia del autor, cuando Georges parece haber formado otra familia en Bruselas. El psicoanalítico jungiano Guy Corneau escribe sobre los efectos que puede tener la ausencia del padre y la presencia física de su cuerpo durante la primera infancia de un bebé: “the realm of the body, [...] is thought to belong exclusively to women, and the realm of the mind, [and] of the external world [...], is relegated exclusively to men” (1991:23).

¹⁵⁰ “Gaudí, el alquimista”, *El Nacional de Caracas* (Letra y Solfa), 17 de marzo, 1955.

La arquitectura constituye, acaso, con la música polifónica, la más pura creación del hombre. El Partenón nada tiene que ver con un pino ni con un ciprés. Puede ser que la cercanía del pino y del ciprés contribuyan a hacer resaltar la hermosura de sus proporciones. Pero, por eso mismo: porque se trata de proporciones que obedecen a módulos creados por el hombre. Cuando el hombre alzó el primer obelisco – siempre piedra tallada, [...], inventó la arquitectura. Había surgido una posibilidad nueva, ajena a las ondulaciones marinas, a la espiral de las caracolas, [...] (PA:152).

Carpentier subraya aquí la división entre el mundo natural de los árboles, las olas del mar y las caracolas por un lado, y la arquitectura y los obeliscos por el otro. El segundo fragmento es de la escena en *El siglo de las luces* donde Esteban se encuentra solo en la playa. Allí encuentra una caracola y medita sobre su significado:

El caracol era el Mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias, donde todo era asible y ponderable. De la Mar sometida a ciclos lunares, tornadiza, abierta o furiosa, ovillada o destejada, por siempre ajena al módulo, el teorema y la ecuación, surgían esos sorprendentes carapachos, símbolos en cifras y proporciones de lo que precisamente faltaba a la Madre. Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir (SL:252-253).

Aquí se ve más claramente que “las ondulaciones marinas” corresponden a un principio materno de la realidad, lo cual sugiere implícitamente que Carpentier percibe el principio contrario como paterno. Por lo tanto, el carácter de la realidad, según esta percepción metafísica, es la siguiente: por un lado, está un mundo materno sin leyes y sin estructura formal, representada por la mar con sus ciclos lunares evocativos de la regla femenina; por el otro lado, está un mundo paterno de lo mesurable y ponderable, lo estructurado y proporcionado; un mundo de arquitectura, ecuaciones, teoremas y cifras. Ahora bien, si la confusión de las formas, asociada con el incesto y la unión con la madre, representa un peligro en cuanto al desarrollo de un yo independiente, las formas fijas también son una amenaza. El intento de seguir el camino del padre, convirtiéndose en arquitecto, que terminó con la “catástrofe familiar”, aparentemente resultó tan traumático para Carpentier que, en sus obras literarias, asocia con la castración los teoremas y las ecuaciones de geometría que era incapaz de resolver.

Anteriormente, analizando la imagen de Esteban en la copa del árbol y la de la virgen manchada, hemos señalado una conexión entre la salida del paraíso materno y el motivo de la mortalidad y del pudrimiento corporal. Se podría interpretar esta conexión como una manifestación de un problema existencial relacionado con el desarrollo personal: para poder aceptar la terrible idea de la mortalidad, es necesario apoyarse en algún tipo de estructura fija. La profesión de Georges, de la que Lina y Alejo dependía totalmente hasta 1922, puede verse como tal estructura fija. Considerando esto, resulta llamativo una correspondencia aparentemente intencional entre la frase sobre el “rectángulo de cemento [que] acababa de secarse, haciéndose mampostería con la muralla” y la imagen del cadáver de Henri Christophe que, al final de la novela, es colocado en un montón de argamasa, en medio de la fortaleza La Ferrière que ha hecho construir. Se lee cómo, lentamente, el cuerpo del rey empieza a hundirse en la materia gris: “Por fin se cerró la argamasa sobre los ojos de Henri Christophe, que proseguía, ahora, su lento viaje en descenso, en la entraña misma de una humedad que se iba haciendo menos envolvente” (REM:278). De ese modo, el rey muerto “ignoraría la podredumbre de su carne, carne confundida con la materia misma de la fortaleza, inscrita dentro de su arquitectura” (ibíd.). Ambos hombres pues, son enterrados en las formas geométricas fijas. En el caso del rey, la arquitectura representa, además de la reclusión, un antídoto de la putrefacción del cuerpo. La misma conexión entre el triunfo simbólico sobre el podredumbre del cuerpo y la estructura artística se ve en un pasaje de *Los pasos perdidos* en el que el protagonista medita sobre el poder misterioso que las estructuras creadas por los grandes compositores muertos siguen ejerciendo sobre los músicos vivos:

Siempre que yo veía colocarse los instrumentos de una orquesta sinfónica tras de sus atriles, sentía una aguda expectación del instante en que el tiempo dejara de acarrear sonidos incoherentes para verse encuadrado, organizado, sometido a una previa voluntad humana, que hablaba por los gestos del Medidor de su Transcurso. Este último obedecía, a menudo, a disposiciones tomadas un siglo, dos siglos antes. Pero bajo las carátulas de las particellas se estampaban en signos los mandatos de hombres que aún muertos, yacientes bajo mausoleos pomposos o de huesos perdidos en el sórdido desorden de la fosa común, conservaban derechos de propiedad sobre el tiempo, imponiendo lapsos de atención o de fervor a los hombres del futuro (PP:79).

Este pasaje, comparado con el entierro de Henri Christophe, apunta hacia una red de asociaciones en la que la arquitectura y la música, o sea formas artísticas asociadas con Georges, representan un modo de controlar y estructurar una realidad que, siendo rota la unión con la madre, amenaza al hijo con deshacerse en una angustiosa confusión de las formas. Sin embargo, como se ha señalado, la salvación de esta angustia ofrecida por el principio paterno es mancillada por el hecho de que este principio autoritario no permite libertad individual alguna.

Volvemos ahora al detalle del “rectángulo de cemento” en el arzobispado donde está encerrado Breille, que interpretamos como un símbolo de la sumisión al principio paterno. Basamos esta interpretación en la observación de que Carpentier asocia repetidamente las formas geométricas de la arquitectura con la noción de estar encerrado o enterrado. En la escena de *El recurso del método* que cuenta cómo un carnaval se vuelve un caos de violencia cuando las tropas del dictador se enfrentan con la oposición, se describe el tratamiento horrible de los cadáveres de unos presos que todavía llevan sus disfraces de carnaval. Como en el caso de Breille, la forma rectangular aparece asociada con la cárcel, la muerte y el horror:

[...] metidos en grandes cajas rectangulares, fueron recubiertos de cemento, en tal forma que los bloques acabaron por alinearse al aire libre, a un costado de la cárcel, tan numerosos que pensaron los vecinos que se trataba de materiales de cantería destinados a futuras ampliaciones del edificio... (Y transcurrieron muchos años antes de que se llegase a saber que cada uno de esos bloques encerraba un cuerpo disfrazado y enmascarado, moldeado por la dura materia que lo envolvía —perfecta inscripción de una estructura humana dentro de un sólido) (RM:289).

Otro ejemplo se ve en *El reino de este mundo*, donde Carpentier asocia La Ferrière, es decir la fortaleza donde se entierra a Henri Christophe en argamasa, con las *Prisiones Imaginarias* de Piranesi. En el famoso prólogo, Carpentier habla de su propio viaje a Haití y su visita a la fortaleza: “Había estado en la Ciudadela de La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones Imaginarias* del Piranesi” (REM:162). Luego, en la novela, se ve en la palabra “entrañas” un detalle que recuerda la fortaleza de *El acoso* donde el protagonista está a punto de ser castrado: “Centenares de hombres trabajaban en las entrañas de aquella inmensa construcción, [...], rematando obras que sólo habían sido vistas, hasta entonces, en las arquitecturas imaginarias del Piranese” (ibíd.:256). En *Los pasos perdidos*, Carpentier se refiere

a estos grabados de Piranesi para describir una pesadilla que tiene el protagonista:

Anoche, soñé que estaba en una prisión de muros tan altos como naves de catedrales, entre cuyos pilares se mecían cuerdas destinadas al suplicio de la estrapada; también había bóvedas espesas, que se multiplicaban en lontananza, [...]. Al final, eran penumbras de subterráneos, donde sonaba el galope sordo de un caballo. El colorido de aguafuerte de todo aquello me hizo pensar, al abrir los ojos, que algún recuerdo de museo me había hecho cautivo de las *Invenzioni di Carceri* del Piranesi (PP:314).

La referencia a las “penumbras de subterráneos” es interesante, porque en *El reino de este mundo* se lee que, bajo La Ferrière, “se ahondaban túneles, corredores, caminos secretos y chimeneas, en sombras espesas” (ibíd.:105). Esto, una vez más, recuerda las “mazmorras, corredores y celdas secretas en las entrañas de la piedra” de la fortaleza de *El acoso*.

El “rectángulo de cemento” de la prisión de Breille también es similar a otras descripciones de espacios de reclusión. En *¡Écue-Yamba-Ó!*, se lee acerca del patio de la cárcel donde viene Menegildo: “el sol da lecciones de Geometría descriptiva antes y después del mediodía” y “el vasto cielo se ha vuelto una mera figura de teorema” (EYO:287-288). En una introducción a esta novela, Carpentier pone énfasis en que su descripción de la cárcel coincide con su experiencia personal, diciendo que los “cuadros de la prisión son los que contemplaba yo en los días mismos en que escribí el primer estado de la novela” (ibíd. 155-156). En efecto, en “Recuento de moradas” Carpentier describe la cárcel donde estuvo él en términos parecidos. Dice que el cielo visto de la cárcel era “siempre cuadrado, encuadrado, delimitado, enmarcado, geometrizado” (RDM:16).

Se entrevé en estas citas una red de asociaciones que vincula las formas fijas de la arquitectura con la noción angustiada de estar atrapado. Antes de examinar la idea de liberarse, tanto de las formas demasiado fijas como de las que son demasiado confusas, queremos comparar unos pasajes donde se vislumbra una lucha inconsciente de Carpentier para liberarse de la autoridad de dos figuras paternas del canon literario, Goethe y André Breton; y, a través de ellos, del padre biológico.

4.4.3. El Gran Arquitecto despojado de autoridad

En el ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”, publicada en 1964, Carpentier habla de diferentes contextos en que se ha desarrollado la novela. A propósito de lo que los “contextos burgueses”, evoca como ejemplo a Goethe, pero en medio de su presentación, ocurre algo curioso. Carpentier empieza a dirigirse con cierta amargura a un “señor arquitecto”, sin dejar claro a quién se refiere:

Goethe, contemplando un día la representación de un amable paisaje donde tenía la intención de hacerse construir una casa de campo, escribía en 1831, “ahora que puedo contemplar de vez en cuando la imagen del paisaje situado en lugar tan razonable y hasta me atrevería a decir *sosegado*, me alienta la esperanza de que también la buena naturaleza se haya apaciguado y abandonado para siempre sus locas y febriles conmociones, afianzando con ello, [...] tanto la belleza *circumspecta y complaciente*, como también el bienestar que de ella deriva, para que, en medio de problemáticas ruinas del pasado...”, etcétera. Puede usted señor arquitecto, gran arquitecto, arquitecto del Siglo de las Luces —añadiría yo— edificar mi casa en funciones de propiedad y conveniencia... Pero nuestro continente es continente de huracanes [...], de ciclones, de terremotos, de maremotos, de inundaciones [...] (OCXIII:29).

Dado que no menciona a nadie más que a Goethe, el lector sería inclinado a creer que el “señor arquitecto” es idéntico al escritor alemán, pero hay motivos para pensar que Carpentier, en medio de este ensayo, comienza a desafiar, más o menos inconscientemente, al padre al que casi nunca evocó en público. Puede parecer rebuscado, pero a continuación se presentarán diferentes motivos por creer que Carpentier asociaba a Goethe con Georges, y que intentaba despojar de autoridad a su padre atacándole indirectamente a través de Goethe.

Para empezar, es interesante observar que en la misma página donde aparece la referencia al “señor arquitecto”, Carpentier quita importancia a Suiza. Presenta una imagen de cómo el paisaje latinoamericano empequeñece el paisaje europeo, representado por Suiza: “Esas montañas [latinoamericanas], esos volcanes que aplastarían, si allá se trasladaran por operaciones de magia, los panoramas montañosos de Suiza” (ibíd.). En varias otras ocasiones, Carpentier vuelve a la misma conexión entre Goethe y la noción de una naturaleza latinoamericana indomable que es superior a la de Europa. En su ensayo “De lo real maravilloso americano” escribe: “Hay una carta famosa de Goethe en la

vejez, [...], y dice: «Qué dicha vivir en estos países, donde la naturaleza ha sido domada ya para siempre.» No hubiera podido escribir eso en América, donde nuestra naturaleza es indómita” (ibíd.:189). En *Los pasos perdidos*, la misma cita de Goethe aparece en boca del Kappelmeister, un personaje asociado con Georges: “En su despecho evocaba [el Kappelmeister] una carta en que Goethe cantaba la naturaleza domada, «por siempre liberada de sus locas y febriles conmociones». «¡Aquí selva!», rugía” (PP:124). La cita de Goethe también es evocada en una entrevista:

Recuerdo un texto de Goethe, [...], donde dice: «Aquí estamos, al fin, frente a esta naturaleza que ha sido domada para siempre por el hombre.» Pues bien, creo que fue en esta frase de Goethe donde encontré el contraste que puede haber entre Europa, [...], y América del Sur. En América del Sur, aún no podemos hablar de una naturaleza dominada por el hombre. [...] Porque, por ejemplo, es curioso ver que en una ciudad como mi ciudad natal, [...], La Habana, soportamos como una fatalidad los ciclones que arrasan con ella cada diez años (E:80-81).

La cita de Goethe parece simbolizar para Carpentier una arrogancia frente al principio materno de la naturaleza, y ya hemos visto una analogía entre la minería, cavando en las entrañas de la madre tierra, y el acto sexual entre los padres. Observamos la misma arrogancia en Víctor Hugues cuando intenta levantar columnas en la naturaleza de Cayena. Cuando Sofía se ha reunido con él, Víctor Hugues inicia un gran proyecto de construcción, declarando: “Venceré la naturaleza de esta tierra —decía—. Levantaré estatuas y columnatas, [...], hasta donde alcanza la vista (ibíd.:391). El orgullo de Víctor es castigado cuando el resultado de esta ambición finalmente se limita a algunas “columnas trucas [...] que empezaban a perfilarse sobre las tierras circundantes sin acabar de inscribirse en una vegetación demasiado hostil y rebelde para amaridarse con estilos arquitectónicos sometidos a proporciones y lineamientos” (ibíd.:392). Sofía entiende la futilidad del esfuerzo del proyecto arquitectónico de Víctor, ya que sus edificios serán sorbidos “por la maleza en el primer descuido, sirviendo de muletas, de cebo, a las incontables vegetaciones entregadas a la perpetua tarea de desajustar las piedras, dividir las murallas, fracturar mausoleos y aniquilar lo construido” (ibíd.:391).

Más adelante, la futilidad de la lucha contra el poder orgánico de la naturaleza se enfatiza aún más cuando Víctor vuelve con sus soldados heridos de su expedición fallida contra los esclavos que han huido a la selva. Víctor explica a Sofía por qué su expedición contra los cimarrones ha sido un desastre: “Esto

no es guerra [...]. Se puede pelear con los hombres. No se puede pelear con los árboles” (ibíd.:396). En estos pasajes la naturaleza latinoamericana castiga a la figura paterna arrogante y lo despoja de su autoridad masculina, simbolizada por la columna. La misma noción subyace a un fragmento anterior en la novela, cuando el suizo Sieger habla de la historia de las diferentes cimarronadas y sublevaciones de los afroamericanos en América Latina desde el siglo XVI y menciona que los cimarrones “podían andar por los techos de la selva, cayendo sobre las columnas enemigas como frutas maduras...” (ibíd.:302). Probablemente, la palabra “columna” en el sentido de “columna militar”, aparece aquí como un juego de palabras que sólo entiende el propio autor, similar a las columnas de contabilidad que Víctor enseña a Esteban.

La imagen de la columna caída también aparece al inicio de la novela cuando Carpentier describe cómo las palmeras son derribadas por el ciclón. Se lee que en el patio de la casa de Esteban, Carlos y Sofía, “tal columnas ajenas al resto de la arquitectura, se erguían los troncos de dos palmas cuyos penachos se confundían en la incipiente noche” (SL:92). Luego, cuando ha pasado el ciclón que causa la inundación en la casa, se ve que las palmeras de la isla no han resistido al ciclón, y una vez más Carpentier hace la comparación entre la palmera y la columna: “centenares de palmeras yacían, [...], como fustes de columnas antiguas derribadas por un terremoto” (ibíd.:136).

En *Los pasos perdidos*, volvemos a encontrar la yuxtaposición entre palmeras, columnas y la noción de una naturaleza indomable que destruye las obras de arquitectura que algún intruso se ha atrevido a construir en la selva:

Durante centenares de años se había luchado contra raíces que levantaban los pisos y resquebrajaban las murallas; pero cuando un rico propietario se iba por unos meses a París, [...] las raíces aprovechaban el descuido [...] para arquear el lomo en todas partes, acabando en veinte días con la mejor voluntad funcional de Le Corbusier. Habían arrojado las palmeras de los suburbios trazados por eminentes urbanistas, pero las palmeras resurgían en los patios de las casas coloniales, dando un columnal empaque de guardarrayas a las avenidas más céntricas [...] (PP:105-106).

La referencia al arquitecto suizo Le Corbusier es particularmente interesante. Dado que, con las palabras “señor gran arquitecto”, Carpentier parece dirigirse a Georges en medio de un discurso sobre Goethe, resulta sugestivo encontrar, en *La consagración de la primavera*, un pasaje donde el novelista se refiere a Le Corbusier como “el gran arquitecto”. Primero se lee: “Al

llegar a París, [Enrique] había ido directamente al taller de Le Corbusier, situado en un sexto piso de la Rue de Sèvres, donde el gran arquitecto trabajaba en un tremendo desorden de escuadras, reglas” (CP:90). En la página siguiente leemos que Enrique trabaja “a su lado durante algunos meses” pero que no aprecia su “frialdad de relojero suizo”, añadiendo: “¡por algo era de La Chaux-de-Fonds!” (ibíd.:91). Por lo tanto, Enrique no se queda: “Aproveché un viaje de Le Corbusier para desertar su taller. Tomé un departamento –estudio con loggia, más bien– [...] resuelto a buscar, por medios propios, una arquitectura mía” (ibíd.:92). Al referirse al estudio “con loggia”, Carpentier crea una alusión críptica a los masones. Por supuesto, *loggia* o *logia* significa una estructura o galería cubierta y abierta por uno o más lados, pero también es el lugar donde se reúnen los masones. En su libro *Le Corbusier and the Occult* (2009), Jan Birksted explica que la ciudad suiza de La Chaux-de-Fonds se caracterizaba por una importante presencia masónica, y que Le Corbusier, o Charles-Éduard Jeanneret que era su nombre real, tenía amigos masones. Birksted menciona también que el padre del arquitecto, el relojero Georges-Éduard Jeanneret, visitaba veladas masónicas en La Chaux-de-Fonds (2009:79-80). Aunque Le Corbusier probablemente nunca perteneció a una logia masónica, Birksted observa que el famoso arquitecto, en su libro de dibujos y textos llamado *The Poem of the Right Angle*, utiliza el emblema masónico de la columna trunca yuxtapuesta a una piedra cúbica cubierta con un triángulo (ibíd.:234). Dado que Carpentier sabía que el padre del arquitecto suizo era relojero, es probable que supiera también que se llamaba Georges como el suyo. Por lo tanto, la referencia a Le Corbusier en *Los pasos perdidos* a propósito de la noción de imponer una arquitectura ajena a la naturaleza latinoamericana es probablemente otra manifestación de una red de asociaciones centrada en la figura arrogante del padre.

Como vimos, Carpentier se refiere a Le Corbusier como “el gran arquitecto” y, en el ensayo, se dirige a Goethe o, según sugerimos, a Georges, cuando habla a un “gran arquitecto, arquitecto de Siglo de las Luces”. Considerando la referencia a la masonería mediante la palabra “loggia”, es pertinente aclarar que, en la tradición masónica, se refiere a Dios como el Gran Arquitecto del Universo. Por lo tanto, se podría argumentar que Carpentier sin duda se dirige retóricamente a Dios. Esto puede ser cierto en cuanto a la superficie intelectual. Sin embargo, creemos que, bajo la alusión al Dios de los masones, se esconde una red de asociaciones que relaciona a Goethe con Georges.

Al evocar a los masones en *El siglo de las luces*, Carpentier vuelve a hablar de columnas: “la masonería había renacido, pujante y activa entre los corsarios

franceses. En el Palais Royal tenían su Logia, donde se alzaban nuevamente las Columnas Jakin y Boaz. Por el efímero atajo del Ser Supremo habían regresado al Gran Arquitecto” (SL:272). Para entender este pasaje es necesario saber que en la tradición masónica se cuenta la historia de cómo Hiram Abi, el arquitecto del Rey Salomón, construyó el primer templo de Jerusalén, en cuya entrada estaban puestas dos columnas llamadas Jakin y Boaz, para luego ser asesinado (Bogdan 2003).¹⁵¹ En la novela, hay una referencia a Hiram Abi cuando se revela que Víctor Hugues es un francmasón y Sofía, “pensando en el mito de Hiram Abi”, recuerda haber visto a Víctor “representar el papel de un arquitecto antiguo, alevosamente asesinado por un mazo, en uno de los juegos de charadas vivas”. (SL:142).

También es importante señalar una conexión entre la masonería y la biografía de Goethe; una conexión a la que Carpentier parece referirse oscuramente en *El siglo de las luces*. En el pasaje que describe la iniciación de Esteban en la Logia de los Extranjeros Reunidos, Carpentier se refiere a las actividades místicas de ciertos aristócratas alemanes. Al describir cómo, durante las reuniones masónicas, los participantes se dedican a interpretar los sueños y “recordar” vidas anteriores, se lee que “la Gran Duquesa de Weimar había asistido, en el Palacio de Pilatos, al Juicio del Señor” (SL:179). Aquí, Carpentier se refiere a Luisa de Hesse Darmstadt (1757-1830), que en 1775 se casó con el Gran Duque Carlos Augusto de Sajonia-Weimar-Eisenach (1757-1828), convirtiéndose así en la duquesa de Weimar. En el año de su boda, los duques hicieron llamar a Goethe para que se instalara cerca de ellos en Weimar. En su biografía sobre Goethe, John R. Williams (1998:15-27) señala que en la década siguiente, Goethe y Carlos Augusto estaban activos en diferentes Logias masónicas en Weimar.

De los pasajes examinados surge una red de asociaciones en la que se encuentran vinculados Georges y Goethe. La imagen central de esta red parece ser la de la figura paterna arrogante que quiere imponer sus formas fijas a una naturaleza indómita. Carpentier parece evocar esta figura para luego disminuirla y despojarle de la autoridad. Aunque las alusiones crípticas a los masones y la imagen recurrente de la columna sin duda deben interpretarse como intencionales, también hay otra razón, aparte de la curiosa invocación del “señor gran arquitecto”, para creer que Carpentier fuera inconsciente del origen emocional de la irritación hacia Goethe. En su diario, Carpentier escribe sobre

¹⁵¹ Las dos columnas se mencionan en la Biblia; véase por ejemplo I Reyes, 7:13-22.

el miedo que ha sentido durante una conferencia de que un lapsus le hiciera equivocarse precisamente a propósito de Goethe:

Una conferencia, ayer, en el Museo de Bellas Artes. Tema: vejez del teatro, cristalización de los mitos en formas teatrales. [...] Gracioso temor: sabiendo que yo iba a citar la teoría de Gozzi, Goethe y Polti, sobre las 36 *situaciones* dramáticas, tenía miedo de que un lapsus me hiciera decir: 36 *posiciones*. Ese miedo me hizo controlarme durante toda la conferencia [...] (D:77).

Queda claro que el propio Carpentier no entiende por qué ha experimentado este miedo de perder el control. Sugerimos que este miedo tiene su origen en las emociones inconscientes del autor hacia su padre, porque, como se verá, en el tema de la conferencia se convergen dos elementos asociados con Georges. El primero consiste en la asociación entre Goethe y el padre, que ya se ha examinado. El segundo elemento es relacionado con la referencia a Georges Polti, un escritor francés poco conocido pero sobre quien Carpentier debió saber por lo menos lo bastante para poder hablar de su teoría de teatro en una conferencia. Ahora bien, el hermano de este escritor era el célebre arquitecto Julien Polti. Por casualidad pues, los nombres de los dos hermanos Polti forman el nombre del padre de Carpentier: Georges Julien. Además, Julien Polti había sido el arquitecto de la Catedral Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Manizales en Colombia entre 1927 y 1935, y del Palacio Episcopal de Cali en 1929 (Culot 1991:369). Como se indica por unos fragmentos del periódico colombiano *Vanguardia Liberal*, publicados en la página web de la Fundación Alejo Carpentier, en 1929 el padre de Carpentier estaba activo como arquitecto en la ciudad colombiana de Bucaramanga y, como hemos visto, en 1932 vivía en Medellín: una ciudad cercana a Manizales. Ya se ha visto que Carpentier, ya en 1928, sabía que su padre vivía en esta ciudad. Si sabía quién era Julien Polti, es probable que lo hubiera asociado con Georges dada la posibilidad de que los dos hombres se conocieran, siendo ambos arquitectos franceses trabajando al mismo tiempo en el interior de Colombia.

4.4.4. El Papa del surrealismo despojado de autoridad

Acabamos de ver cómo Carpentier parece despojar a su padre de su autoridad a través de una crítica de Goethe y la noción expresada por él de una naturaleza domada. Esta tendencia es aún más clara en el autor con respecto a André Breton. Si en la figura de Goethe, Carpentier veía un representante de una

actitud europea arrogante, su crítica contra el poeta surrealista es más obsesiva y personal. En “Tristán e Isolda en Tierra Firme”, publicado en 1948, disminuye enormemente la importancia y la influencia del *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924) de Breton, refiriéndose a este texto como un “papel de consumo exclusivamente local” (Acosta 2004:285). En otro lugar afirma que “Breton era antimúsico, Breton no entendía la música, era un hombre completamente de oídos tapiados a la música, decía que la música era un arte disolvente y que no era surrealista” (E:355). También subraya la falta de curiosidad intelectual de Breton: “En 1928 hablé largamente a Breton de los ritos del vudú, de las prácticas de la santería afrocubana, de la mágica vegetación del continente”, y añade: “Todo era inútil. El poeta nos oponía una sonrisa amablemente esquiva. Limitado a sus cafés de Montmartre y Montparnasse, Breton no lograba interesarse por un mundo lejano, cuya existencia no formaba parte de sus cálculos...” (Chao 1998:225). Al hablar sobre la llegada de Breton a Haití, Carpentier lo ridiculiza:

[...] al asistir a una ceremonia *vodu* (donde —puedo asegurarlo— no se jugaba con lo maravilloso), puesto en contacto con lo maravilloso activo, presente, vigente, de mujeres que hacían corbatas, collares, con hierros calentados al rojo, sin sentir mayor dolor ni desasosiego, el Gran Pontífice del surrealismo, estuvo a punto de desmayarse de espanto «C'est horrible» —exclamaba— «C'est horrible!» (E:283).

En las obras literarias, los ataques contra el poeta francés continúan. A veces son más o menos ocultos. En *Los pasos perdidos*, el protagonista se imagina que los tres artistas latinoamericanos que quieren irse a Francia, pronto serán seducidos por las apariencias falsas de la cultura vanguardista parisiense: “les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte” (PP:137). Como bien señala el crítico Stephen Henighan: “The final clause ridicules Breton’s celebrated call for rebellion” (2000:145).¹⁵² Asimismo, cuando Enrique, en *La consagración de la primavera*, vive en París, le irrita el surrealismo: “Todo lo «intelectual» [...] se me hizo odioso. Me jodían los pintores onírico-eróticos, los poetas surrealistas, [...] los «cadáveres exquisitos», los manifiestos, los cafés

¹⁵² Carpentier se refiere a un pasaje del *Primer Manifiesto Surrealista* donde Breton escribe: “L’acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu’on peut, dans la foule” (Breton 1988:782-783).

literarios, las *Nadjas* y las *Gradivas*” (CP:97).¹⁵³ Otras veces, los ataques son más directos. De vuelta en Cuba, Enrique explica que sus experiencias en Europa lo “habían madurado enormemente” y asegura que ya no le interesan los hacedores de literatura, y en particular los surrealistas:

Valéry, Ortega, Breton... ¿qué coño me importaban, si jamás habían respondido satisfactoriamente a las interrogaciones que más me habían angustiado, [...]. La palabra «Libertad», había dicho Breton, «es la única que aún tiene el poder de exaltarme». ¿Y qué libertad, en fin de cuentas, me había traído Breton? ¿La de poder pegar tres plumas de gallo sobre un lienzo revestido de arena? ¿La de poder mostrar un incendio de jirafas en medio del desierto [...]? (CP:267).

Si Carpentier deseaba despojar a Breton de su autoridad en los años 40, cuando el poeta francés era un gigante en el mundo literario y Carpentier era un escritor desconocido que luchaba por liberarse de la influencia del surrealismo, esto no es nada excepcional. Sin embargo, como ha observado de Maeseneer (2003:308), sí resulta curioso que Carpentier, todavía en una novela publicada en 1978, después de una larga carrera literaria exitosa, arremetiera una y otra vez contra Breton, aunque éste había fallecido ya en 1966. A continuación, se intentará mostrar que el deseo de Carpentier de criticar y ridiculizar a Breton, incluso una década después de su fallecimiento, se debe al hecho de que, como en el caso de Goethe, asociaba a Breton con su padre.

De lo que cuenta Carpentier en las entrevistas, es fácil creer que Carpentier conocía íntimamente a Breton y a los demás surrealistas. Por ejemplo, en 1977 dice: “llegado a París, inmediatamente caí en el grupo surrealista, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Jacques Prévert, Artaud, me acogieron como un hermano. Me pidieron que colaborara en sus revistas” (E:362). Sin embargo, Cancio Isla afirma que la relación de Carpentier con los surrealistas “fue tangencial y fructificó a la sombra de la figura de Desnos. Carpentier sólo se encontró con Breton en una oportunidad” (2010:93). Probablemente, Cancio Isla se basa en un texto muy breve escrito por Carpentier, incluido en el famoso panfleto contra Breton llamado “Un cadavre” que publicaron Georges Bataille, Robert Desnos y varios otros antiguos amigos del poeta en 1930. En este texto, Carpentier escribe:

¹⁵³ *Nadja* es una novela de Breton y “Gravida”, originalmente un cuento de Jensen famoso por haber sido analizado por Freud, se refiere aquí probablemente a la galería de arte ubicada en la Rive Gauche, organizada por Breton en 1937.

J'ai vu une seule fois André Breton (au cours de juillet 1928). Je lui dit que le Surrealisme était connu en Amérique Latine par les poèmes de Paul Éluard. Il m'a répondu que si les choses se passaient ainsi le Surréalisme était 'foutu' (il répéta plusieurs fois ce mot). Il m'a déclaré de plus que pour lui, les poèmes d'Éluard étaient l'opposé de la poésie, et qu'il n'y comprenait absolument rien (citado en: González Echevarría 2004:173n).

La impresión que da este texto es la de un joven Carpentier que intenta impresionar a Breton con su familiaridad con la poesía surrealista y la de un Breton que no se deja impresionar, declarando que la poesía que el joven ha leído no vale nada. Sin embargo, en las entrevistas, Carpentier nunca cuenta esta historia y la imagen que describe de su encuentro con Breton es la inversa, es decir que fue Carpentier quien no se dejó impresionar por Breton, y no viceversa. En 1977, declara: "Lo cierto es que Breton, una noche que fui a verlo en el 42 de la Rue Fontaine, donde él vivía con Robert Desnos, me pidió colaboración". Explica luego que se negó a colaborar con Breton ya que, en este momento, tenía la impresión de que su "papel era otro" (E:355). En otra entrevista, Carpentier dice que, cuando Breton le invitó a contribuir a su revista *La Révolution surréaliste*, empezó a escribir un artículo que luego no acabó. Luego agrega: "Me hubiera sido fácil en aquel momento ponerme a hacer surrealismo. Y por un extraño fenómeno, hubo en mí un repliegue. [...] Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América (E:362-363). Según Henighan, esta declaración revela algo esencial en cuanto a cómo entender la base de la carrera literaria de Carpentier, o sea su proceso de crearse un espacio propio, liberándose de las figuras paternas de Breton y de Georges:

Carpentier's use of *repliegue* here is telling: the word means both 'doubling' and 'withdrawal.' In the Parisian context, the duality of Carpentier's creative personality, divided between American and European allegiances, necessitated a withdrawal from the arena of Breton's authority. Carpentier's reaction to Breton both echoed back into the intimate sphere of his unresolved relationship with his father and resonated outward into the larger world of transcontinental cultural tensions. The fibre connecting these discrete obsessions was the codifying system of language (Henighan 2000:141).

Hemos señalado anteriormente que, en los años 20 y 30, Carpentier escribió obras literarias tanto en francés como en español, y que luego, una vez que se había establecido como novelista, habla del francés como una lengua de reglas demasiado fijas como para poder crear libremente. En una entrevista, Carpentier dice sobre su lengua materna: "había aprendido el francés de una

manera totalmente mecánica, lo había hablado con mi padre en la casa” (E:81). Henighan se fija en lo curioso que resulta describir la lengua materna como algo aprendido “de manera totalmente mecánica”, y propone un vínculo entre esta frase y la denuncia que hacía Carpentier de los surrealistas como poetas que se acercaban a lo maravilloso de manera mecánica:¹⁵⁴

Speaking with one’s parents at home is an intimate and personal, not a mechanical, means of language acquisition. The phrase ‘totally mechanical’, which Carpentier employs to denigrate his fluent French recalls his criticism, from the late 1940s onward, of Surrealist attempts to summon the marvellous as hollow mechanisms [...]. The mechanism associated with Breton’s Surrealism became inseparable from the notion of the French language as a mechanism, and as the vehicle of a technologically based European culture alien to the Caribbean (Henighan 2000:142).

En otra entrevista, Carpentier se refiere a Breton como “el Papa, el fundador del surrealismo” (E:455), y en sus comentarios sobre esta denominación, Henighan vuelve a subrayar la ambigüedad del lenguaje y en la importancia simbólica de Breton como una figura paterna:

The word ‘*Papa*’ rings with ambiguity, translating both as ‘Pope’ and colloquially as ‘father’ (and remaining separated by only an accent from the literal form for father, *papá*). To fill the void created by his rejection of the cultural primacy of France, his father’s homeland, and Surrealism, the creed of the would-be Pope/father André Breton, Carpentier elaborated his concept of the ‘marvellous real’ (*lo real maravilloso*). This was a form of the marvellous which only Latin-Americans could express (Henighan 2000:142).

Henighan también observa que el título *Los pasos perdidos* puede leerse como una alusión al libro *Les pas perdus* (1924) de Breton. El crítico ve la traducción del título como una declaración de independencia: “Stealing Breton’s title underlined Carpentier’s assertion of being outside the realm of authority of the French father-figure, his language and his literary tradition” (Henighan 2000:145). Un fragmento de *Les pas perdus* apoya esta interpretación y sugiere que la asociación entre Georges y Breton no se basaba únicamente en la posición autoritaria y paterna de Breton en la literatura

¹⁵⁴ En el prólogo a *El reino de este mundo*, Carpentier señala que los surrealistas quieren invocar lo maravilloso “por medio de fórmulas consabidas” y que han creado “códigos de lo fantástico” (REM:160).

francesa, sino también en un hecho fortuito relacionado con el nombre del padre que, como hemos visto, parece haber obsesionado al autor. En *Les pas perdus*, la actitud de Breton se caracteriza por el escepticismo y el rechazo de valores fijos. Sin embargo, según el propio Breton, hay detrás de la actitud subversiva de los surrealistas un carácter humilde:

Comme quelqu'un nous demandait ingénument, après la lecture du manifeste «Plus de peintres, plus de littérateurs, plus de religions, plus de royalistes, plus d'anarchistes, plus de socialistes, plus de police, etc.», si nous «laissions subsister» l'homme, nous avons souri, nullement résolu à faire le procès de Dieu. Ne sommes-nous pas les derniers à oublier que l'entendement a ses bornes? S'il m'arrive de tant me plaire à ses paroles de Georges Ribemont-Dessaing, c'est qu'au fond elles constituent un acte d'extrême humilité: «Qu'est-ce que c'est beau? Qu'est-ce que c'est laid? Qu'est-ce que c'est grand, fort, faible? Qu'est-ce que c'est Carpentier, Renan, Foch? Connais pas. [...]» (Breton 1988:240-241).

La crítica Marguerite Bonnet comenta este pasaje de Breton: “Sa fonction est d'affirmer le relativisme des valeurs, en premier lieu dans le domaine de l'art, où est refusée toute prétention au définitif” (1975:221). Ahora bien, esta referencia al boxeador Georges Carpentier, en un texto que se muestra escéptico hacia todo e intenta desmontar toda idea preconcebida sobre el arte, debió molestar a Carpentier en un nivel íntimo. Como se ha señalado anteriormente, el escepticismo y el relativismo son conceptos que Carpentier asocia tanto con el surrealismo como con su padre. En una carta a la madre, Carpentier declara que prefiere ser un “perfecto salvaje” a formar parte de la “civilización” que representa la generación de Georges, caracterizada por la tendencia de “desconfiar de todo”. También se ha visto el pasaje donde explica que Georges “había destruido en mí, de antemano, todo amago de fe”. En cuanto a los surrealistas, Carpentier denuncia su incapacidad “de abandonar los más mezquinos hábitos para jugar el alma sobre la temible carta de una fe”. Añadimos ahora que en una carta a Lina, Carpentier escribe: “Si uno se deja llevar por el escepticismo, se llega al nihilismo: se desconfía de todo. ¿Para qué escribir? ¿Para qué esforzarse? No se puede coquetear con las ideas, ni con los sentimientos” (CT:151). Es interesante comparar estas declaraciones con un pasaje de *La consagración de la primavera*, en el que Enrique, de vacaciones en Nueva York, empieza a hojear la revista *VVV* que Breton publicó allí entre 1942 y 1944 en colaboración con Marcel Duchamp y Max Ernst. Primero Enrique se deja impresionar por la calidad estética de la revista, y empieza a dudar si realmente ha cambiado:

Y me preguntaba yo ahora si, a pesar de mis experiencias en las Brigadas, yo, [...], había madurado mucho desde entonces, cuando la lectura de unos textos de André Breton me vino a demostrar que mi espíritu de hoy no era ya el de ayer: «*Acaso llevo demasiado NORTE dentro de mí para que pueda ser un hombre de plena adhesión*»... [...]. El «no». ¡Siempre el «no»! ¡No a esto, no a aquello, no a lo de más allá! Posición negativa del intelectual ante quienes dicen «sí» [...] (CP:317).¹⁵⁵

Enrique afirma que decir no mientras los fascistas y nazis dicen sí es irresponsable, cobarde y egoísta y cierra la revista. Sin embargo, para Carpentier, el significado de esta revista no debió de ser ideológico en primer lugar, sino personal. En *Los pasos perdidos* encontramos una referencia oculta a esta revista, que también parece esconder otro vínculo con el boxeador Georges Carpentier. Como se ha visto, el protagonista, viajando por el río, llega a un lugar donde la selva parece ser construida “a teodolito y plomada”, es decir con instrumentos arquitectónicos. Luego se lee que, en la corteza de un árbol, “se estampaba una señal semejante a tres letras V superpuestas verticalmente, de tal modo que una penetraba dentro de la otra, una sirviendo de vaso a la segunda, en un diseño que hubiera podido repetirse hasta el infinito” (PP:222). Las tres letras V marcan la entrada a la parte más escondida de la selva, donde el protagonista vivirá por un tiempo en un paraíso materno con Rosario. Ahora bien, Randolph D. Pope (2006:266) ha sugerido que estas tres letras V contienen una alusión a la revista de Breton y Duchamp, lo cual, dadas las otras alusiones escondidas a Breton, resulta probable. Sin embargo, Pope no ofrece ninguna explicación de qué podría significar tal alusión, o cuál podría ser su origen. Si empezamos con la génesis de esta referencia a la revista VVV, observamos que la conexión entre esta revista y el boxeador Georges Carpentier no se limita sólo a Breton, que lo había mencionado en *Les pas perdus*. En 1924, el mismo año que se publicó este libro de Breton, apareció, en la portada de la revista dadaísta 391, un retrato del futuro cofundador de VVV, Marcel Duchamp, dibujado por Francis Picabia.¹⁵⁶ En el dibujo se mezclaba los rasgos de Duchamp con los del famoso boxeador. Como explica James W. McManus, en este número de la revista, el dadaísta Picabia ataca a Breton y el surrealismo:

¹⁵⁵ La cita que irrita tanto a Enrique es del texto “Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non”, publicado en VVV en 1942. La primera frase dice: “Sans doute y a-t-il trop de nord en moi pour que je sois jamais l’homme de la pleine adhésion” (Breton 1999:5). A continuación declara que es incapaz de dar crédito a cualquier sistema de pensamiento.

¹⁵⁶ El título del retrato es *Portrait de Rose Sélavy*. Rose Sélavy era uno de los pseudónimos de Duchamp.

[...] Francis Picabia [...] used his journal as a weapon to carry out his assault on André Breton and his nascent surrealism. [...] Accompanying the text [on the cover] is Picabia's profile portrait of the internationally renowned French boxer Georges Carpentier, whose profile and dandyish qualities were strikingly similar to those of Duchamp. Picabia appears to have been trafficking on the similarity of the two men's profiles to create identity confusion. Picabia took some license, slightly adjusting Carpentier's facial features and adding the pipe clenched tightly in his teeth, making him look more like Duchamp. The artist's allegiance to Dadaist irreverence is further demonstrated by crossing out Carpentier's signature in the lower part of the drawing and replacing it with Rose Sélavy's, affecting a crisis of gender identity (Goodyear & McManus 2009:168).

No tenemos pruebas de que Carpentier había leído *Les pas perdus* o la revista *391*, pero es muy probable. En el caso del libro de Breton, es un clásico del surrealismo; un movimiento que el joven Carpentier admiraba durante años. Con respecto a la revista dadaísta, se da una pista en una entrevista en la que dice: "Siendo todavía muchacho, [...], recibía revistas francesas donde se hablaba del movimiento Dadá; también recibía [...] *L'Esprit Nouveau*, dirigida por Le Corbusier... Viví todas estas fiebres..." (E:276). Sugerimos que la conexión curiosa entre Breton, Duchamp y el nombre de Georges Carpentier constituye el origen de la referencia a la revista *VVV* en *Los pasos perdidos* y, en lo que sigue, presentaremos una interpretación de su significado.

4.4.5. La libertad posible entre el caos y el orden

La referencia a la revista *VVV* en *Los pasos perdidos* sin duda debe de corresponder a una decisión consciente por parte del autor. Sin embargo, sugerimos que, detrás de tal decisión, se esconde una situación emocional inconsciente manifestada en una red de asociaciones particular. Ahora se intentará mostrar que bajo la referencia críptica a Breton y su revista, se esconde un mito personal caracterizado por el deseo de liberarse de los padres y de la sensación de ser definido por su origen. Como se ha señalado, Carpentier parece haber percibido la realidad casi como un viaje entre el estrecho de Escila y Caribdis, donde, por un lado, le acecha el principio materno de la angustiada confusión de las formas y, por otro lado, le amenaza la prisión de las formas demasiado fijas, impuestas por una figura paterna. Por lo tanto, es lógico pensar que hubiera sido esencial para el autor encontrar las formas creativas que no atrapen sino que liberen. Algunos fragmentos sobre Debussy dan una pista de

cómo entender estas formas liberadoras. Recordemos aquí que Carpentier se comparaba con un compositor cuando habla de su proceso creativo y que contaba “entre los acontecimientos capitales de [su] existencia” el descubrimiento del poema sinfónico *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy. En las memorias explica por qué le resultó tan importante esta obra:

Así... ¿podía haber una música *distinta* de la conocida hasta ahora? ¿Una música sin encuadres tradicionales, sin aparente sometimiento a formas? [...] Diez, veinte, treinta veces volví a tocar ese disco mágico [...]. Aquel día tuve la intuición de que había un *más allá* del arte; que lo hecho, hasta ahora, en música, pintura, literatura, no era suficiente. Cien puertas se abrían sobre tierras inexploradas de la propia sensibilidad. Ahora puse empeño en mi habilidad de lectura pianística. Pronto traté de leer, [...] *Minstrels, La plus que lente, La Cathédrale engloutie*. No siempre entendía bien lo que tocaba. La gráfica de aquello –la de *La Cathédrale engloutie*, sobre todo– me resultaba tan rara como rara me resultaría, años después, la gráfica de las partituras de Schoenberg. Pero, para mí, *no existía otra música*. [...] Podía mi padre decirme que aquella era “una música muy descosida”. Ya miraba yo hacia Ravel, hacia Stravinsky [...] (RDM:8).

Teniendo en cuenta esta identificación con Debussy y la idea de que esta música no le gustaba a Georges, llaman la atención algunas otras referencias al compositor. En un artículo,¹⁵⁷ Carpentier señala que a Debussy le repugnaban los “lamentables juegos de construcción que transforman al compositor en un arquitecto infantil” y luego añade: “Desconfía de la arquitectura en el sentido petrificado de la palabra, prefiriendo las estructuras que mezclan el rigor con el libre albedrío...” (OCXI:286). En otro artículo,¹⁵⁸ vuelve a subrayar que Debussy se distanció de las formas y estructuras preestablecidas: “Debussy luchaba oscuramente por crearse formas propias. No se trataba, [...], de tratar a su manera la clásica sonata, sino de establecer un vínculo interior, casi invisible, entre las ideas que integraban una partitura” (ibíd.:299). También explica: “Quien analice muy acuciosamente una pieza como *La catedral sumergida* observará que ese preludio [...] está totalmente construido sobre tres notas que engendran, por sí mismas, todo un ámbito armónico” (ibíd.:300).¹⁵⁹

¹⁵⁷ “Debussy visto por Boulez”, 17 de enero, 1957. *El Nacional* de Caracas.

¹⁵⁸ “El demonio en el campanario”, sin fecha, *El Nacional* de Caracas.

¹⁵⁹ El preludio de Debussy evoca la catedral de Ys, una ciudad sumergida en la mitología bretona.

Lejos de asemejarse a la formas geométricas que Georges quería que su hijo copiara, las formas creadas por Debussy se caracterizan por una capacidad de engendrar otras formas infinitamente. Parece representar una posición armoniosa entre la confusión de las formas y las formas arquitectónicas que encierran. Se ve la misma oposición entre las formas estrictas y liberadoras en el ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso”,¹⁶⁰ en el que se contrasta el arte que define como clasicista con el arte barroco. Para definir el arte clasicista y conservador, Carpentier evoca no sólo el Partenón que, como vimos en una cita anterior, simboliza el mundo de ecuaciones y simetría opuesto al principio materno, sino también el acto de dibujar columnas según las reglas de Vignola que Georges le había enseñado. Primero señala que el Partenón se caracteriza por “un eje central, al que están supeditados unos ejes laterales (OCXIII:171-172). Luego continúa:

Todos los que hemos copiado el Vignola al haber estudiado la arquitectura, sabemos que al copiar una de esas fachadas de templos griegos, el Partenón, el Erectión, lo primero que hacíamos era marcar el eje central de donde partía el frontis de dos verticales que nos dividía en dos el entablamento y cada columna tenía su eje lateral y cada eje estaba supeditado en distancia, en sección pitagórica en cierto modo, al eje central que dividía el edificio en dos partes iguales y simétricas (OCXIII:172).

También explica que “la columna sirve para delimitar espacios vacíos y espacios de aire” y que estos espacios vacíos corresponden “a una cierta geometría lineal” (ibíd.). El arte barroco, por el contrario, “se caracteriza por el horror al vacío, [...], a la armonía lineal geométrica” (ibíd.). En vez de basarse en un eje central, el estilo barroco se crea a base de “núcleos proliferantes”. Carpentier señala que estos núcleos o puntos “llenen totalmente el espacio ocupado por la construcción [...], con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia fuera” (ibíd.:173). En otras palabras, los núcleos proliferantes crean “un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que [...] va rompiendo [...], sus propios márgenes” (ibíd.). Para ejemplificar este tipo de arte, Carpentier evoca la Catedral de San Pedro de Bernini; una construcción que le parece hacer “estallar, por su expansión, las columnas compuestas que lo circunscriben y pretenden delimitarlo y que desaparecen literalmente ante tal riqueza” (ibíd.).

¹⁶⁰ Se trata de una conferencia dictada en Caracas, el 22 de mayo de 1975, luego convertido en ensayo.

Es difícil imaginarse una imagen más clara del tipo de arte capaz de liberarse de las reglas geométricas impuestas por Georges que esta catedral que hace estallar las columnas. Además, este fragmento intensifica el aspecto íntimo, tanto del cuadro *Explosión en la catedral* en *El siglo de las luces*, como de la escena final de *El arpa y la sombra* en la que Colón, después de verse con Andrea Doria, queda solo precisamente entre estas columnas de Bernini para hacerse uno con el éter.

La importancia simbólica de la catedral se indica también por otros detalles. En *El siglo de las luces*, Carpentier ha escondido una referencia a *La cathédrale engloutie*, la obra musical de Debussy, cuya partitura le pareció tan gráficamente peculiar. Cuando Sofía está viajando en la nave *The Arrow*, se lee: “Y se entraba, [...], en el País de las Fosforescencias, con sus luces venidas de lo hondo, [...] dibujando formas que recordaban [...] vitrales muy remotos, de catedrales sumergidas” (SL:367). La imagen es la de una estructura arquitectónica sumergida en el elemento materno que, para el autor, es la mar. Además, en la escena donde Esteban se encuentra solo en la playa meditando sobre el caracol como el “Mediador entre [...] la fluidez sin ley ni medida y la tierra de las [...] estructuras [...], donde todo era asible y ponderable”, el protagonista se fija en “la esbeltez catedralicia de ciertos caracoles que por sus piñones y agujas, sólo podían verse como creaciones góticas” (SL:247).

Como se ha visto anteriormente, el caracol se describe también como una expresión de lo barroco, siendo “arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir”. En *El recurso del método*, vemos la misma idea de la catedral como un espacio que armoniza los dos mundos opuestos. Carpentier describe la Catedral de Notre Dame de París, fijándose en su carácter independiente de las reglas arquitectónicas asociadas con Georges:

Y el gótico se le había alzado, [...], en arquerías y vitrales, con una revelación insospechada: al lado de esto, toda arquitectura le parecía elemental, pegada a la tierra, enraizada, harto ctónica, aun en sus expresiones más sometidas a Códigos de Proporciones y Reglas de Oro. Esta edificación lanzada hacia arriba, exaltación de la verticalidad, [...], le minimizaba los frontones del Partenón que no eran, en suma, sino una versión trascendida, sublimada, del techo de dos aguas de la choza arcaica, con la columna acanalada que era transfiguración, en forma regida por módulos, del horcón [...] (RM:408).

Aquí, como en el ensayo, el Partenón es presentado como un símbolo del arte clasicista, y es pertinente recordar aquí el artículo en el que Carpentier describe la arquitectura del Partenón como “ajena a las ondulaciones marinas, a la espiral de las caracolas”. Observamos luego que, en *Los pasos perdidos*, al llegar

a la aldea indígena que representa el final de su viaje, el protagonista queda pasmado al ver la “desconcertante arquitectura telúrica” de una montaña Tepuy, que percibe como “la Capital de las Formas: una increíble catedral gótica, de una milla de alto” (PP:233). En este pasaje se ve claramente que la catedral simboliza para Carpentier un arte libre de las reglas paternas; una estructura formal donde las reglas fijas y los órdenes de Vignola están ausentes. En otras palabras, la catedral y el caracol son para Carpentier símbolos de la independencia que armoniza las formas del principio paterno con el dinamismo creativo del principio materno.

Otro símbolo de la fusión de los dos principios es la ceiba. Aunque la ceiba en parte representa un escondrijo sensual y un útero materno, es totalmente separada de la angustiosa confusión de formas y se describe como un “árbol arquitectónico, [...], crecido de acuerdo con un Orden Inteligente” y también como el “equilibrio dinámico entre lo vertical y horizontal, eje cósmico del universo” (CP:249). Esta última frase recuerda el pasaje de “Lo barroco y lo real maravilloso” en el que Carpentier evoca el acto de dibujar columnas según los órdenes de Vignola, señalando que se debe “marcar el eje central de donde partía el frontis de dos verticales”. También acabamos de ver la catedral gótica descrita como una “exaltación de la verticalidad”. Aparentemente, la división entre un principio paterno y otro materno también coincide con la dicotomía vertical–horizontal. La verticalidad pertenece claramente al principio paterno y las columnas parecen simbolizar un aspecto negativo y tiránico de este principio. En *El recurso del método*, la capital del país latinoamericano donde el protagonista es el dictador, se describe en términos que distinguen entre una naturaleza femenina donde las montañas tienen faldas, y una arquitectura vertical que la divide según las leyes geométricas. Además, se ve aquí otro ejemplo de las formas fijas que atrapan y encierran:

Las chimeneas de fábricas, por él levantadas, le fraccionaban, le quebraban, una naturaleza ignorante, poco tiempo atrás, de las feas crucetas del tendido telegráfico. El Volcán, [...] era menos volcán [...] cuando se insinuaba su majestad, [...], sobre los humos inmediatos y espesos, despedidos por cuatro altas bocas, de la gran Central Eléctrica, recién inaugurada. Al verticalizarse, al geometrizar, seccionando faldas de montañas, cerros, [...], la ciudad se iba cerrando sobre su Príncipe (RM:230).

Unas páginas antes, la dicotomía vertical–horizontal se enfatiza, cuando Carpentier evoca a los arquitectos que, a principios del siglo XX, construyeron

monumentos tan altos que nadie ya podía ver las ornamentaciones. De ese modo, la vieja capital se transforma en una Ciudad Invisible:

Invisible, porque pasando de ser horizontal a vertical, no había ojos que la vieran y conocieran. Cada arquitecto, empeñado en la tarea de hacer edificios más altos que los anteriores, sólo pensaba en la estética particular de su fachada, [...]. Así, adosado a una columna infinita, trataba en vano el transeúnte de contemplar los primores de ornamentaciones perdidos [...] (RM:227).

Estos arquitectos también aparecen en *Los pasos perdidos*, descritos como “aquellos arquitectos que, a comienzos del siglo, hubieran perdido el tino ante una dilatación de la verticalidad” (PP:74). Sin duda, Carpentier incluía a su propio padre entre estos arquitectos y, en la referencia en *El recurso del método* a los “cuatro altas bocas, de la Central Eléctrica”, vemos una posible alusión a la planta eléctrica de Tallapiedra, que construyó Georges en La Habana. En las “Confesiones sencillas...”, Carpentier señala acerca de esta planta eléctrica: “si bien se examina es un edificio con cuatro enormes chimeneas” (Leante 1970:15).

Dada la sofisticación de las dicotomías observadas y de las reflexiones del autor sobre los mecanismos que abren o cierran una obra de arte, es probable que Carpentier fuera más o menos consciente de la conexión que tenían estas dicotomías con su propio origen. Sin embargo, como en los otros ejemplos, creemos que detrás de la reflexión intelectual y abstracto sobre las formas y el arte, se esconde un elemento íntimo e inconsciente. Aquí nos basamos en un detalle en un pasaje de “Recuento de moradas” en el que Carpentier habla de sus ataques de asma. Explica que solía pasar las largas veladas leyendo, y que pronto, gracias a un poder de concentración creciente, era capaz de leer “casi dos tomos entre el mal despertar de los ataques y el temor a la cama, a la horizontalidad, que me hacía recostarme, a las 2 [...] de la madrugada, con un libro en las manos” (RDM:5). El detalle en que nos fijamos es el temor “a la horizontalidad”. Observamos que cuando Carpentier describe su primer ataque asmático, aparecen juntas la madre incapaz de ayudarle, la sensación de ahogarse y la posición horizontal: “me ahogo, en lugar de voz lo que sale de mi es un silbido espasmódico, y acabo, amoratado, tambaleante, [...] por despertar a mi madre. No puedo acostarme; no puedo respirar” (ibíd.). Posiblemente, al describir en *Los pasos perdidos* la pérdida de la “noción de la verticalidad” como extremadamente angustiada, Carpentier se basaba en un temor personal que se hubiera quedado en él desde la infancia, a saber que si se acostaba horizontalmente, se podía ahogar. En la cita de las memorias, se entrevé una

conexión entre, por un lado, la horizontalidad, la madre y la angustia y, por otro lado, la posición vertical, el labor intelectual y la ausencia de angustia. Es decir que la lectura, y tal vez luego la escritura, llegó a representar, para el joven Carpentier, una defensa contra la sensación de perder el control del propio cuerpo y de estar a punto de morir. Según esta interpretación, los ataques asmáticos podrían verse como el origen más o menos inconsciente de la distinción intelectual entre un principio materno y horizontal y otro que es paterno y vertical.

Si ahora volvemos a *El siglo de las luces* y a la referencia escondida a la obra musical de Debussy y a la leyenda de la catedral sumergida en la mar, podemos verla como otra fusión armónica entre los dos principios opuestos y entre lo vertical y lo horizontal. Como la ceiba, la catedral, la expresión suprema de la Madre Iglesia, representa un espacio materno, cuya estructura vertical protege contra la confusión de las formas. De la misma manera, la música de Debussy, parece simbolizar un espacio paterno, cuyo “libre albedrío” protege contra la petrificación de las formas artísticas. En efecto, Carpentier describe la composición de Debussy como una “escritura vertical” (OCXI:293) y afirma en otro lugar: “El estilo musical de Debussy [...] ha originado lo que los armonistas califican de «verticalidad»” (OCIX:36). La música liberadora del compositor consiste pues, en una estructura vertical que, sin embargo, se aleja de “la arquitectura en el sentido petrificado de la palabra” y que se basa en “notas que engendran, por sí mismas, todo un ámbito armónico”.

Otra expresión de la fusión entre los dos principios y del arte liberador se ve en *La consagración de la primavera*, cuando Vera, durante un baile de santería, observa los “saltos verticales” (2004b:301) de una “*danza vertical*” (ibíd.:303). Es entonces cuando tiene la idea de montar un ballet basada en *La consagración de la primavera* de Stravinski con su compañía de ballet.¹⁶¹ Dado que Carpentier asocia el ballet, simbolizado por Anna Pávlova, con su madre, se puede ver la idea de un ballet vertical como otro símbolo de la liberación de los aspectos negativos, tanto del principio materno como del paterno. Además, esta interpretación es apoyada por dos citas donde se vinculan Debussy y Stravinski. En “Recuento de moradas”, después de contar cómo descubrió obras de Debussy como “La cathedrale engloutie” que le revelaban un arte “sin aparente sometimiento a formas”, Carpentier añade: “Podía mi padre decirme que aquella era «una música muy descosida». Ya miraba yo [...] hacia Stravinsky”.

¹⁶¹ La importancia de la obra musical de Stravinski se indica no sólo por el título de la novela sino también por la reproducción de la partitura de *La consagración de la primavera* en la primera página de la novela.

Sacamos la segunda cita de un artículo¹⁶² en el que Carpentier explica: “En cuanto a *La consagración de la primavera*, interesante es saber ahora que esta partitura sonó por vez primera en una lectura a cuatro manos de la partitura, hecha por Debussy y Stravinski en una tarde memorable” (OCXI:298).

Mirando una vez más la imagen de las “tres letras V superpuestas verticalmente, de tal modo que una penetraba dentro de la otra, una sirviendo de vaso a la segunda, en un diseño que hubiera podido repetirse hasta el infinito”, vemos que coincide tanto con la idea de los núcleos proliferantes que “proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia fuera”, como con la declaración: “*La catedral sumergida* [...] está totalmente construido sobre tres notas que engendran, por sí mismas, todo un ámbito armónico”. La interpretación que sugerimos es que las tres V representan otro símbolo o emblema de la independencia creativa. Como el caracol, la catedral y la danza vertical, las tres V tienen para el autor un elemento paterno, ya que son asociadas con la verticalidad, con Breton y el boxeador Georges Carpentier, pero son grabadas en la corteza de un árbol, a la entrada a una parte de la selva que implica, tanto la reunión con la figura materna en forma de Rosario, como el riesgo de caer en el cráter de la confusión de las formas. En cierto sentido, las tres V apuntan hacia la montaña Tepuy que marca el fin de su viaje: “la Capital de las Formas: una increíble catedral gótica”, que puede verse como el emblema absoluto de la fusión armónica de los dos principios que sería necesario para una liberación de las formas tiránicas y caóticas. En la novela, el protagonista no es capaz de quedarse en la aldea al pie de esta Capital de las Formas, sino que vuelve a la ciudad norteamericana para luego intentar retornar al paraíso de la selva. Cuando Yannes le cuenta que Rosario vive con otro hombre, el protagonista entiende que él no encaja en la selva y que no le está permitido volver atrás en la historia para quedarse, “porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las flechas es la raza de quienes hacen arte” (PP:329). Añade, en la última página de la novela, que se han terminado “las vacaciones de Sísifo”, y que tal vez sea “privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda” (ibíd.:330). Esta declaración oscura indica que el protagonista está decidido de volver a la ciudad otra vez para volver a ejercer su profesión de compositor. Sin embargo, el hecho de que la novela es narrada en primera persona por el propio protagonista, indica que, dentro de la ficción, una vez de vuelta en la ciudad, es él quien la ha escrito. Esta indicación se yuxtapone a la última frase del libro que se refiera al “Signo dibujado en la

¹⁶² “Nuevas cartas inéditas de Debussy”, 23 de julio de 1957, *El Nacional* de Caracas.

corteza” que está por surgir de las aguas que están bajando. Las tres letras V parecen simbolizar pues, para un protagonista que ya no puede volver físicamente al estado de inocencia y libertad, otra forma de encontrar el paraíso perdido: la creación literaria.

En la introducción nos hemos preguntado cómo conectar de forma satisfactoria el nivel íntimo y la dimensión psicológica de la biografía del autor? En esta parte del análisis, hemos visto que, aunque es un novelista sumamente meticuloso y consciente de lo que hace, incluso cuando medita sobre el origen traumático familiar, Carpentier también se deja llevar, en su proceso creativo, por situaciones emocionales de las que no parece ser consciente. Hemos identificado tres mitos personales de carácter edípico, centrados respectivamente en la nostalgia de un paraíso perdido materno, en la “traición” de la madre al entregarse al padre, y en la noción de no merecer vivir a los ojos del padre y de haber nacido por error. Sugeremos también que hay un cuarto mito personal que ofrece una solución al conflicto edípico. Según parece, existía para Carpentier dos principios opuestos asociados con el padre y la madre respectivamente y ambos principios representan una amenaza contra la libertad individual y creativa. Las tres V, el caracol, la catedral, y la danza vertical, pueden verse como emblemas creados más o menos inconscientemente, que simbolizan la fusión armónica entre los principios, un espacio de independencia del origen familiar y una libertad creativa; una libertad que el autor capta, al señalar en “Recuento de moradas” cómo empezó a escribir su primera novela *¡Écue-Yamba-Ó!* mientras estaba en la cárcel: “En el momento de escribir aquel relato me sentía liberado de toda prisión” (RDM:16).

Conclusión

Hemos comenzado este estudio preguntándonos: ¿Es posible liberarse de un origen familiar asfixiante mediante la escritura? Es una pregunta que, a primera vista, parece poco pertinente en cuanto a Carpentier pero, a lo largo de nuestro análisis de sus obras literarias, comparándolas con los documentos privados recién publicados, hemos podido constatar en ellas la presencia oculta y extra-literaria de un trauma familiar. Esta dimensión íntima de la obra carpenteriana ha pasado casi desapercibida por los críticos, y ofrece una perspectiva nueva y personal sobre la obra literaria del autor. Obviamente, se puede prescindir de este nivel sin que las obras pierdan su valor estético. Sin embargo, la dimensión íntima tiene un interés fundamental para los lectores que, además del placer intelectual, buscamos la comunión con el autor, la solución a los enigmas biográficos y la comprensión psicológica de los misterios de la creación literaria.

Al descubrir algunas correspondencias enigmáticas entre las obras y los documentos privados del autor, hemos sugerido que ciertos pasajes de las obras literarias de Carpentier esconden un nivel subyacente e íntimo relacionado con las emociones hacia sus padres. A partir de esta suposición, nos hemos preguntado si se encuentran pasajes, suficientes en cantidad y en calidad, para confirmar la existencia de tal nivel. En el análisis de las obras, basado en el trasfondo biográfico que lo precede, hemos podido mostrar, mediante numerosos ejemplos, que las referencias ocultas a los padres del autor son demasiado abundantes como para representar un fenómeno fortuito. Por lo tanto, hemos concluido que existe un nivel subyacente e íntimo.

También nos hemos planteado la pregunta: ¿cómo conectar de forma satisfactoria este nivel textual con la dimensión psicológica de la biografía del autor? Basándonos parcialmente en la psicocrítica de Mauron, pero sobre todo en las ideas de una serie de psicoanalistas, psicobiógrafos y críticos literarios, cuyos textos nos convencieron por su carácter razonable y concreto, nos hemos acercado a la biografía y a las obras de Carpentier con la idea de que el proceso creativo tiene dos dimensiones: una que es consciente y otra que no lo es, y que, hasta cierto punto, es posible distinguir entre las dos. Esta premisa de nuestro

estudio coincide con la que subyace a la perspectiva desde la cual entendemos la realidad emocional: por un lado las emociones están conectadas con la razón y la introspección consciente pero, por otro lado, representan una fuerza irracional y prelógica. Para referirnos a las auto-referencias ocultas que parecen reflejar meditaciones conscientes del autor sobre su propia vida, hemos acuñado el término de *introspección críptica*, y para hablar de la situación emocional inconsciente perceptible en las redes de asociaciones que parecen subyacer a ciertas referencias a los padres, usamos, inspirados por Mauron, el término de *mitos personales*.

En el estudio biográfico que antecede al análisis de las obras, hemos hecho algunos descubrimientos acerca de la vida del autor y de su familia. Particularmente llamativo fue el descubrimiento de que el padre de Carpentier aparentemente vivió con otra familia en Bruselas hasta 1914, lo cual tendría dos implicaciones: que Alejo no vino a Cuba hasta este año, y que posiblemente vivió los diez primeros años sin mucho contacto con su padre. Parece ser el caso que Carpentier no sabía mucho acerca de la historia personal de sus padres y un deseo de sentirse parte de un contexto familiar más amplio y bien definido podría explicar ciertas fabulaciones acerca de sus antepasados. Sin embargo, en cuanto a las declaraciones sobre su historia personal, es probable que el novelista haya tergiversado los datos, no porque le faltaba información sino en primer lugar porque quería que su propio pasado fuera otro de lo que era. Nacido fuera del matrimonio en Suiza, Carpentier inventó una historia en la que había nacido en La Habana y sus padres se habían casado dos años antes de su nacimiento. Había sido un niño enfermizo y solitario, pero habla de su infancia como si se hubiera caracterizado por diferentes actividades deportivas. Abandonado por el padre y expresando en privado emociones violentas hacia él, optó por hablar públicamente de él en términos positivos o neutrales, describiéndolo como un gran arquitecto y un buen violoncelista.

La mentira sobre el lugar de nacimiento y la ansiedad general de Carpentier con respecto al origen familiar deben entenderse en conexión con lo que el autor cuenta sobre su padre: que le dio un complejo de inferioridad, criando a su hijo enfermizo de forma severa, y que le presionó a estudiar las matemáticas y el dibujo, materias para las cuales el hijo no tenía aptitud, para luego abandonarlo para siempre sin explicaciones. La inseguridad también debe verse en relación con el hecho de que Carpentier, dos veces en su vida, tenía que sufrir las consecuencias de que Georges no le había provisto de una cosa fundamental: los papeles que le aseguraran el derecho de vivir en los países que con razón podía ver como los suyos: Cuba y Francia. Por lo tanto, en 1928,

estaba a punto de ser expulsado de Cuba por ser considerado un extranjero indeseable y, en 1938, fue encarcelado en Francia por no tener documentos que validaran su presencia en ese país.

Otro elemento revelador de la ansiedad de Carpentier en cuanto al origen y a la identidad, es la relación entre la lengua francesa y la española. Describe el acto de escribir en español, en vez de francés, en términos de liberación y, cuando en 1928 de repente empieza a escribir las cartas a la madre en español, parece ser una forma de independizarse de la intimidad que había compartido con ella, viviendo juntos sin Georges a partir de 1922. Aunque las cartas dan testimonio de una gran ternura por la madre, el hijo expresa irritación en cuanto al modo en que la madre, como si fuera celosa, interviene en su primera relación seria con una mujer; una irritación que luego reaparece en los pocos comentarios sobre la madre que encontramos en el diario de los años 50. También hemos visto que los momentos en que Carpentier y su madre se mudan de un país a otro, indican un patrón según el cual el hijo primero intenta independizarse y luego es seguido por la madre, lo cual produce en el hijo otro intento de alejarse de ella, y así sucesivamente. Otro conflicto fundamental en la vida de Carpentier es el entre intelectuales y “mundanos”. Hemos señalado en el novelista un fuerte desprecio por la vida inauténtica de los intelectuales sin fe y, al mismo tiempo, es incapaz de adaptar la cosmovisión ingenua que admira en los demás y admite: “mi padre había destruido en mí, de antemano, todo amago de fe”.

En la primera parte del análisis de las obras literarias hemos examinado lo que consideramos como la dimensión consciente e intencional del nivel oculto. Debido al carácter elaborado de ciertas referencias a los padres, y sobre todo considerando unos juegos de palabras que difícilmente podrían verse como casuales, hemos sugerido con confianza que el nivel oculto e íntimo está inscrito en las obras carpenterianas de forma parcialmente intencional. En las obras, Carpentier se refiere una y otra vez al padre de forma críptica y, analizando los pasajes, se vislumbra cada vez más claramente una reflexión sobre tres temas esenciales: la ansiedad acerca de la identidad nacional, la inseguridad respecto a la identidad masculina y, finalmente, el carácter enigmático del padre.

El ejemplo más llamativo de cómo Carpentier trata crípticamente el tema de su origen se ve en una escena de *El recurso del método*, en la que el protagonista se encuentra en una casa con columnas y con un recorte en la pared que representa al boxeador francés Georges Carpentier cayendo al suelo. En este pasaje hay también una alusión a la costumbre de jurar sobre la Biblia para asegurar dónde ha nacido uno. Detrás de la casa hay un cobertizo

miserable “de maderas podridas, poblado de [una colección de] raíces muertas”. En la colección de raíces, descritas como “desprendidas del árbol-madre, árbol genealógico”, hay una raíz que evoca la figura de Anna Pávlova, la bailarina a la que Carpentier conoció durante la infancia en compañía de su madre. Todos estos elementos: las columnas, el boxeador que lleva el nombre del padre, la alusión al lugar de nacimiento, la imagen de la raíz muerta en forma de Anna Pávlova, desprendida del árbol-madre, todo esto indica un nivel oculto, íntimo, intencional y extra-literario; una introspección críptica sobre el sentimiento del propio autor de no pertenecer a ningún lugar y de estar “como un individuo que está en el aire”, como él mismo dice en una carta. La aparente estabilidad de las columnas en la casa conectada con el nombre del padre, es contrastada por la inestabilidad del galpón de maderas podridas y de las raíces que han flotado sobre mares y ríos “antes de encallar, al término de un viaje de siglos, en alguna playa olvidada por los mapas”. Hemos sugerido que esta escena, con el cobertizo en ruinas y el boxeador caído, vista en relación con las columnas derribadas del cuadro en *El siglo de las luces* y con la casa que se disuelve en “Viaje a la semilla”, debe verse como un emblema de la “caída” de la familia Carpentier en 1922 y el fracaso del padre, un arquitecto, de evitar que su propia casa cayera en ruinas. En “Recuento de moradas”, Carpentier señala que, durante el invierno cuando que Georges se fue, “los corrales, ya sin animales que albergar, cayeron en ruinas” mientras su madre dejaba “que todo se desplomara, que las maderas cayeran, que todo se maleara”.

Por otra parte, hemos observado una introspección críptica centrado en el sentimiento de no poder “hacerse hombre” a los ojos del padre y colmar las expectativas de éste. Mediante una compleja red de símbolos personales, en la que la columna es la imagen más recurrente y esencial, Carpentier parece meditar sobre la identidad masculina y su propio complejo de inferioridad, simbolizado en las obras por imágenes de castración. Muy fascinante ha sido ver que Enrique, el protagonista de *La consagración de la primavera* y el personaje más autobiográfico del autor, parece referirse a Enrique o Enriqueta Faber, el personaje travesti de la novela *Don Enriquito* (1895) del escritor cubano Francisco Calgagno. El hecho de que Enrique/Enriqueta, como el propio Carpentier, es de origen suizo y tiene una pronunciación gutural de ciertas palabras, hace sumamente probable que se trate de una referencia intencional y autoirónico, sobre todo dado que el alter-ego de Carpentier sufre de una suerte de complejo de inferioridad con respecto a la virilidad de los revolucionarios comunistas como Gaspar.

El tercer tema que hemos señalado es el carácter enigmático del padre. Nuestro análisis de las obras muestra que, bajo la superficie de los personajes de

Yannes (*Los pasos perdidos*), el Alto Personaje (*El acoso*), Víctor Hugues (*El siglo de las luces*) y Andrea Doria (*El arpa y la sombra*), se esconde un nivel íntimo e introspectivo, relacionado con el padre del autor. Comparados los unos con los otros, y también con lo que cuenta Carpentier sobre su padre en las memorias y en las cartas, estos personajes indican fuertemente que el autor, a través de ellos, medita sobre los rasgos característicos de Georges como padre: la indiferencia hacia el hijo, la negativa a protegerlo y las falsas apariencias. El análisis de las alusiones a estos aspectos de Georges nos ha llevado a unas referencias recurrentes y enigmáticas a Mefistófeles, una figura de la que Carpentier parece servirse para reflexionar sobre su padre y los eventos traumáticos de 1922.

Al inicio del análisis hemos visto que Carpentier, aparte de escribir para las grandes masas, también escribía para unos pocos lectores privilegiados capaces de percibir niveles y detalles que pasarían inadvertidos al lector común. Después de examinar la introspección críptica en las obras, podemos añadir que Carpentier, en un sentido concreto, escribía también para sí mismo, escondiendo detalles que, con la excepción tal vez de su madre, sólo él podía entender. En otras palabras, la decisión de incluir estos detalles no fue motivada por razones estéticas o artísticas sino por causas personales.

Aunque la idea de una introspección críptica nos ayuda a entender el nivel oculto en las obras de Carpentier, todos los ejemplos no se dejan explicar por una intención del autor. A veces, resulta más probable que las referencias del nivel íntimo correspondan a una dimensión inconsciente del proceso creativo. Aunque esta parte del análisis sea más arriesgada, usando el método de la superposición de textos sugerido por Mauron, creemos que la reconstrucción de la red de asociaciones que subyace a ciertos pasajes de las obras, sobre todo cuando se la compara con fragmentos de otros textos del autor, nos deja vislumbrar fragmentos de la realidad psicológica inconsciente que forma la génesis de la creación de las obras. Otras veces, la dimensión inconsciente se sugiere por correpondencias entre los pasajes en las obras y otros textos del novelista en los que se observan, por ejemplo, un miedo irracional, un lapsus curioso, una incoherencia llamativa o una descripción sugerente de un sueño del autor. Lo que surge de los pasajes examinados en la segunda parte del análisis, es una serie de mitos personales de tendencia edípica, centrados en la añoranza del cuerpo materno, en la “traición” de la madre al entregarse al padre, en la noción de haber nacido por error y, finalmente, en el deseo de liberarse de este contexto familiar angustioso mediante la escritura.

En cuanto al primer mito personal, hemos podido señalar, al comparar algunas escenas de las novelas con pasajes de las memorias y de la obra

periodística, una red de asociaciones que sugiere una complicada situación emocional inconsciente en cuanto al cuerpo materno. Esta red de asociaciones se ve, por ejemplo, en las numerosas correspondencias entre la escena de *Los pasos perdidos* en la que el protagonista recuerda a su madre al ver desnudarse a Ruth en su camerino, y el pasaje en “Recuento de moradas” en el que se describe como el niño Alejo es llevado por su madre al camerino de Anna Pávlova y acaba yaciendo en el regazo de estrella rusa. Los elementos que forman el centro de este mito personal parecen reducirse a un conflicto entre, por un lado, la idea del cuerpo de la madre-virgen como un paraíso perdido y, por otro lado, la idea del sexo como una actividad sucia y asociada con la violencia y la enfermedad. Se añade a esto la noción de un lugar secreto, un escondrijo, donde estas tensiones mentales se mezclan y se confunden.

Otro patrón detectable en las obras, al ser comparadas con los documentos personales, ha sido la noción subyacente de la madre como una traidora por haberse entregado al padre, que aparece como un intruso. La red de asociaciones que parece constituir este mito personal es visible, tanto de forma concreta en la relación entre personajes como Sofía y Víctor, como de forma simbólica en la imagen de un principio paterno arrogante representado por la arquitectura, la geometría y la minería que “viola” a la madre tierra. Hemos sugerido que este mito personal contiene huellas de una rabia infantil, no hacia el padre intruso, sino hacia la madre; una rabia que sale a la superficie en algunas escenas inquietantes, caracterizadas por un impulso violento dirigido hacia ciertas figuras maternas. Han sido particularmente sugestivas, con respecto a este mito personal, las curiosas correspondencias ocultas y extra-literarias entre tres figuras maternas asociadas con la “corrupción” del sexo. En *El reino de este mundo*, Mademoiselle Floridor, la amante anciana y sensual del dueño de esclavos que sólo aparece para recitar unos versos de Racine y luego para ser matada con una hoz en el vientre por Ti Noel durante la rebelión contra la figura paterna que es el dueño. En *El siglo de las luces*, Esteban siente un fuerte impulso violento hacia su prima Sofía cuando ella, en vez de ser la madre-amante angélica que él ve en ella, lo abandona para reiniciar la relación sexual con la figura paterna que es Víctor Hugues. En *La consagración de la primavera*, Enrique, casado con la angélica Vera, inspirada en la madre del autor, piensa en una violación mientras practica el incesto consensuado con Teresa, su prima sensual, en la cama de la tía tiránica que los ha criado a ambos y que Carpentier asocia con los mismos versos de Racine que cita Mademoiselle Floridor.

En el tercer mito personal, la rabia infantil parece dirigirse hacia el propio yo del autor, formando una idea de no merecer vivir y de haber nacido por error. Dos pasajes en especial nos han llamado la atención: las referencias

repetidas al aborto en Suiza que se hace la hija del Primer Magistrado y la escena en *El siglo de las luces* que describe la relación entre un Esteban asmático y su tío que lo desprecia por su enfermedad. Ambos pasajes, al ser comparados con el estudio biográfico, parecen reflejar, por un lado, los valores rousseauianos que Georges le había inculcado a su hijo, inspirados por el severo código educativo de los espartanos y, por otro lado, la autoimagen negativa que tenía el joven Carpentier enfermizo, viéndose como “uno de esos despojos que la naturaleza arroja de sí misma [...] por inútiles”.

El último mito personal que hemos descrito sugiere fuertemente que el autor, consciente o inconscientemente, encontraba en la literatura una solución al problema de cómo liberarse del sentimiento angustioso asociado con el origen familiar. La red de asociaciones subyacente que surge de los pasajes estudiados gira en torno al problema de cómo encontrar una posición media entre dos principios extremos y destructivos: un principio paterno, por un lado, caracterizado por las formas fijas, las reglas estrictas y el sentimiento de estar atrapado, y un principio materno, por el otro, asociado con las fuerzas incontrolables, las formas caóticas y la energía creadora. Al analizar unos motivos en las obras que nos han llamado la atención, a saber el caracol, la catedral, la danza vertical que Vera desarrolla en *La consagración de la primavera*, y las tres V grabadas en la corteza de un árbol en *Los pasos perdidos*, hemos sugerido que pueden leerse como emblemas íntimos del autor, constituidos por una compleja red de asociaciones, cuya idea central es la de crearse un espacio propio e independiente del origen familiar mediante un tipo de escritura particular: un modo de escribir que armoniza los dos polos opuestos, o sea que combina la elaboración estructural de la arquitectura, con la libertad expresiva de las formas generativas.

En el trasfondo metodológico hemos presentado estudios sobre Dickens y Tolstói en los cuales nos hemos inspirado. Son llamativas las similitudes entre estos novelistas y Carpentier. Para los tres, la escritura parece representar una catarsis de conflictos emocionales relativos a un origen familiar que les obsesiona. En Dickens, como en Carpentier, vemos una propensión a esconder intencionalmente unas referencias al origen familiar y a usar la escritura como un modo de meditar sobre el significado de eventos traumáticos vividos en la infancia o en la adolescencia. En la situación emocional inconsciente de Tolstói, como en los mitos personales de Carpentier, vemos una obsesión narcisista por el cuerpo materno: una obsesión que se expresa, tanto en una nostalgia por lo perdido, como en las explosiones de rabia hacia la figura materna y hacia el propio yo. Los tres escritores pueden verse como ejemplos de un tipo de autor

para quien la creación literaria se convierte en un acto de liberación con respecto a la sensación asfixiante de ser definido por un origen familiar. Como señala Erik Erikson, la reconstrucción creativa del origen personal protege al individuo de la sensación de que la vida es un caos de coincidencias. Esta idea resulta particularmente adecuada para entender el proceso creativo de Carpentier, un novelista que, en las declaraciones autobiográficas, reedificaba su origen familiar y que transformó este origen en un tema invisible en las obras literarias. Incluso sugeriríamos que los temas y conceptos por los cuales Carpentier es más conocido, como el tema de la revolución de los esclavos contra la autoridad francesa o el del ir y venir entre América y Europa, igual que sus conceptos de “lo real maravilloso” y “lo barroco latinoamericano”, pueden entenderse como la continuación emocionalmente distanciada e intelectual de un proyecto creativo de índole catártica. En otras palabras, la obra carpenteriana, en toda su complejidad estética y rigor intelectual, nació de una necesidad íntima de superar un trauma familiar del que nunca habló o escribió directamente.

Se podría argumentar que el hecho de que las obras de Carpentier están llenas de referencias a su origen familiar, no hace sino indicar su obsesión por este origen y su incapacidad de liberarse de él. Sin embargo, también cabe enfatizar que Carpentier, a través de sus obras literarias, dio un sentido a su vida totalmente independiente de su origen familiar: un sentido que los lectores podemos apreciar cada vez que entramos en su universo imaginario, al que se puede volver una y otra vez para descubrir nuevas riquezas.

Abreviaciones

AS	El arpa y la sombra
CB	Concierto barroco
CON	Cuentos y otras narraciones
CP	La consagración de la primavera
CT	Cartas a Toutouche
D	Diario (1951-1957)
E	Entrevistas
EYO	¡Écue-Yamba-Ó!
NL	La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo
OCI-XV	Obras completas I-XV
OE	El ocaso de Europa
PA	A puertas abiertas
PP	Los pasos perdidos
RM	El recurso del método
RDM	“Recuento de moradas”
REM	El reino de este mundo
SL	El siglo de las luces

Apéndice 1

N° 608 L'AN MIL NEUF CENT SEPT, le quatorze du mois de décembre à onze heures de la matinée devant Nous, François Thibaut Doups, Echevin pélagui,
 OFFICIER DE L'ÉTAT CIVIL DE LA COMMUNE DE SAINT-GILLES-BRUXELLES, ont comparu en la maison commune, en séance publique : Georges Julien Carnenier, sans profession, né à Marville, Roubaix, de Rhône, France, le vingt huit avril mil huit cent quatre vingt quatre, domicilié à Paris septième arrondissement, Seine, France, résidant en cette commune, rue Neydt n° 30, fils naturel reconnu par Marie Gabrielle Carpentier, sans profession, domiciliée à Paris, résidant à Lauterne, Cantou de Vaud, Suisse, consentant à ce mariage par acte authentique, d'une part;
Catherine Blagobrasoff, sans profession, née à Nijni-Novogorod, Nijepocod, Russie, le quatorze novembre mil huit cent trente huit, domiciliée à Trascoli, Cantone Ticino, résidant en cette commune, rue Neydt n° 30, fille majeure de Woldemar Blagobrasoff et d'Éudonie Galaction, conjoints précédés, d'autre part.
 La future épouse déclare, sur la foi jurée, que sa mère, étant précédée est par elle-même et manifeste sa volonté; déclaration certifiée, sur la foi jurée, par les quatre Echevins.

Lesquels nous ont requis de procéder à la célébration du mariage projeté entre eux, et dont la publication a été faite en cette commune, le dimanche dix sept novembre dernier.

Aucune opposition au dit mariage ne nous ayant été signifiée, faisant droit à leur réquisition, après avoir donné lecture aux parties des pièces relatives à leur état et aux formalités du mariage, comme aussi du chapitre VI du titre du Code civil, intitulé : DU MARIAGE, avons demandé au futur et à la future s'ils veulent se prendre pour mari et pour femme : chacun d'eux ayant répondu séparément et affirmativement, **Prononçons au nom de la Loi, qu'ils sont unis par le Mariage.**

Les contractants déclarent qu'ils ont arrêté accusé convention matrimoniale. Les dits époux ont déclaré qu'il est né d'un enfant, savoir : Alexis Blagobrasoff, né à Lauterne, Suisse, le vingt six décembre, mil neuf cent quatre qu'ils reconnaissent pour leur enfant et que'ils entendent légitimer par ce mariage. En présence de Théophile Schwa, aîné, âgé de cinquante sept ans, François Pire, Joseph, âgé de soixante six ans, Emile Laghin, employé, âgé de cinquante quatre ans et de Dionisio Bani, représentant de commerce, âgé de soixante trois ans, tous quatre domiciliés en cette commune, nos parents ou alliés par contractants.

Duquel acte il leur a été donné lecture.

Catherine Blagobrasoff D. Denis Smayl J. P. Doups
Georges Julien Carnenier Th. Schwa

0-000
 7.50 €
 0-000
 A.A.C.



Pour extrait conforme
 Saint-Gilles, le 29/12/16
 Pour l'Officier de l'Etat civil
 F. Doups

Transcripción y traducción del acta de matrimonio

L'an mil neuf cent sept, le quatorze du mois de décembre à onze heures du matin, devant Nous, François Ghislain Poupé, Échevain délégué, Officier de l'État civil de la commune de Saint-Gilles Lez-Bruxelles, ont comparu en la maison commune, en séance publique: Georges Julien Carpentier, sans profession, né à Marseille, Bouches-du-Rhône, France, le vingt-huit avril mil huit cent quatre-vingt-quatre, domicilié à Paris, septième arrondissement, Seine, France, résidant en cette commune, rue Veydt n° 30, fils majeur reconnu de Louise Marie Gabrielle Carpentier, sans profession, domiciliée à Paris, résidant à Lausanne, Canton de Vaud, Suisse, consentant à ce mariage par acte authentique, d'une part: Et, Catherine Blagoobrasoff, sans profession, née à Nijni-Novogorod, Nijégorod, Russie, le quatorze novembre mil huit cent septante-huit, domiciliée à Bacou, Caucase, Russie, résidant en cette commune, rue Veydt, n° 30, fille majeure de Woldemar Blagoobrasoff et d'Eudoxie Galaxtion, conjoints décédés, d'autre part. La future épouse déclare, sous la foi du serment, que sa mère, étant décédée, est dans l'impossibilité de manifester sa volonté; déclaration certifiée, sous la foi du serment, par les quatre témoins. Lesquels nous ont requis de procéder à la célébration du mariage projeté entre eux, et dont la publication a été faite en cette commune, le dimanche dix-sept novembre dernier.

Aucune opposition au dit mariage ne nous ayant été signifiée, faisant droit à leur réquisition, après avoir donné lecture aux parties des pièces relatives à leur état et aux formalités du mariage, comme aussi du chapitre VI du titre du Code civil, intitulé: DU MARIAGE, avons demandé au futur et à la future s'ils veulent se prendre pour mari et pour femme: chacun d'eux ayand répondu séparément et affirmativement, prononçons au nom de la Loi, qu'ils sont unis par le Mariage. Les contractants déclarent n'avoir arrêté aucune convention matrimoniale. Les dits époux nous ont déclaré qu'il est né d'eux un enfant, savoir; Alexis Blagoobrasoff, né à Lausanne, Suisse, le vingt-six décembre, mil neuf cent-quatre qu'ils reconnaissent pour leur enfant et qu'ils entendent légitimer par ce mariage. En présence de Théophile Seha, concierge, âgé de cinquante-sept ans, François Pire, cafetier, âgé de soixante-six ans, Emile Maghin, employé, âgé de cinquante-quatre ans et de Dieudonné Danis, représentant de commerce, âgé de soixante-trois ans, tous quatre domiciliés en cette commune, non parents ni alliés des contractants.

El año 1907, el 14 de diciembre, a las 11 de la mañana, se han presentado ante Nosotros, François Ghislain Poupé, escabino delegado, oficial del estado civil del municipio de Saint-Gilles Lez-Bruxelles, en sesión pública:

Georges Julien Carpentier, sin profesión, nacido en Marsella, Bouches-du-Rhône, Francia, el 28 de abril del año 1884, domiciliado en París, séptimo distrito, Seine, Francia, residente en este municipio, rue Veydt n° 30, hijo mayor reconocido de Louise Marie Gabrielle Carpentier, sin profesión, domiciliada en París, residente en Lausana, Canton de Vaud, Suiza, consentidora de este matrimonio por escritura auténtica, de una parte,

Y, Catherine Blagoobrasof, sin profesión, nacida en Nizhni-Nóvgorod, Nizhniyorod, Rusia, el 14 de noviembre de 1878, domiciliada en Bakú, Cáucaso, Rusia, residente en este municipio, rue Veydt n° 30, hija mayor de Woldemar Blagoograsoff y Eudoxia Galaxtion, cónyuges fallecidos, de otra parte. La futura esposa declara, bajo juramento, que su madre, fallecida, no puede manifestar su voluntad; declaración acreditada, bajo juramento, por los cuatro testigos.

Los dos [futuros esposos] nos han solicitado de proceder a la celebración del matrimonio planeado entre ellos, cuyo anuncio se ha publicado en este municipio, el domingo el 17 de noviembre. Dado que ninguna oposición a dicho matrimonio se ha indicado, después de leer a los dos presentes las partes relevantes en cuanto a su estado y a las formalidades del matrimonio, y también del capítulo IV del Código Civil intitulado ACERCA DEL MATRIMONIO, hemos preguntado al futuro esposo y a la futura esposa si quieren contraer matrimonio: al contestar ambos separada y afirmativamente, pronunciamos, en nombre de la Ley, que son unidos por el Matrimonio.

Los contratantes declaran no haber conculcado ninguna de las convenciones matrimoniales. Dichos esposos nos han declarado que ha nacido de ellos un hijo, a saber; Alexis Blagoobrasoff, nacido en Lausana, Suiza, el 26 de diciembre de 1904, que reconocen por su hijo y que pretenden legitimar mediante este matrimonio. En presencia de Théophile Seha, conserje, 57 años, François Pire, dueño de cafetería, 66 años, Emile Maghin, empleado, 54 años, y Dieudonné Danis, representante de negocio, 63 años, todos los cuatro domiciliados en este municipio, ni parientes ni socios de los contratantes.

COMMUNE D'IXELLES
6^e DIRECTION A
POPULATION

EXTRAIT DES REGISTRES DE LA POPULATION

N°	Nom	Prénoms	Lieu et date de naissance	Etat Civil	Nationalité	Profession	ENTREE		SORTIE		Lien de Parenté
							Résidence précédente	Date D'inscription	Résidence subséquente	Date de radiation	
1	Carpentier	Georges	Saint-Josse-Ten Noode 15/04/1884	Marié	Belge	Géomètre Architecte	Uccle	06/04/1905	Adinkerke	19/02/1914	Personne de référence
2	Huier	Marie Berthe	Ixelles 21/03/1887	Marée	Belge	Repasseuse	Déjà à Ixelles depuis la naissance		Adinkerke	19/02/1914	Epouse de 1
3	Carpentier	Antoine, Henri, Félix	Ixelles 21/07/1906	Célibataire	Belge	Sans Profession	Depuis naissance		Adinkerke	19/02/1914	Fils de 1 et 2
4	Carpentier	Félix, Emile, Joseph, Georges	Ixelles 26/04/1908	Célibataire	Belge	Sans Profession	Depuis naissance		Adinkerke	19/02/1914	Fils de 1 et 2

N.B.: Marié à Ixelles le 5/05/1906

Rec. 1900 _____ vol. 60 _____ fol. 263
 1910-123-116

Dernière adresse à Ixelles: Rue du Vivier, 91
 USAGE: Administratif



Ixelles, le 2 juin 2015

Pour extrait conforme :
 POUR L'OFFICIER DE L'ETAT CIVIL:
 Le Fonctionnaire délégué,


C. VANDOREN

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. (2004). *Alejo en Tierra Firme: intertextualidad y encuentros fortuitos*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Aldrich, Robert & Wotherspoon, Garry. (ed.) (2001). *Who's who in gay and lesbian history [1], From antiquity to World War II*. London: Routledge.
- Becker, Ernest. (1997). *The Denial of Death*. New York: Free Press Paperbacks.
- Belnap, Geoffrey. (1993). *The post-colonial state and the 'hybrid' intellect: Carpentier, Ngugi, and Spivak*. Irvine, CA: University of California Press.
- Birkenmaier, Anke. (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Birksted, J.K. (2009). *Le Corbusier and the occult*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bloom, Harold. (ed.) (1996). *Black American Women Poets and Dramatists*. New York: Chelsea House Publishers.
- _____ (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bogdan, Henrik. (2003). *From Darkness to Light: Western Esoteric Rituals of Initiation*. Diss. Göteborg: Göteborg University.
- Borges, Jorge Luis. (2000). *This craft of verse*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- _____ (2002). *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bradú, Fabienne. (2014). *Damas de corazón*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Breton, André (1988). *Œuvres complètes*. 1. Paris: Gallimard.
- _____ (1999). *Œuvres complètes*. 3. Paris: Gallimard.
- Cabrera Infante, Guillermo. (1992). *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Cain, Lynn. (2008). *Dickens, Family, Authorship: Psychoanalytic Perspectives on Kinship and Creativity*. Aldershot: Ashgate Publishing Company.

- Campuzano, Luisa. (2008). "Chez Loynaz y excursión a Vueltabajo, bis", en: *Revista Casa de las Américas*. 48:253. Págs. 127-138.
- Cancio Isla, Wilfredo. (2010). *Crónicas de la impaciencia: El periodismo de Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Carpentier, Alejo. (1983). *Obras completas de Alejo Carpentier, Vol. 1*. 1 ed. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1985). *Entrevistas*, Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- _____ (1985a). *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1986). *Obras completas de Alejo Carpentier, Vol. 4*. 1 ed. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1986a). *Obras completas de Alejo Carpentier, Vol 9*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1987). *Obras completas de Alejo Carpentier, Vol 11*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- _____ (1989). *El siglo de las luces*, 2 ed. Madrid: Cátedra.
- _____ (1990). *Obras completas de Alejo Carpentier, Vol 13*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1990a). *Obras completas de Alejo Carpentier, Vol 15*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1991). *Obras completas de Alejo Carpentier, Vol 14*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1998). *Obras completas de Alejo Carpentier, Vol 8. 2:a ed*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (2004). *La consagración de la primavera*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2004a). *A puertas abiertas: Textos críticos sobre arte español. Compilados y editados por José Antonio Baujín y Luz Merino*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- _____ (2006). *El recurso del método*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- _____ (2008). *El arpa y la sombra*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____ (2010). *¡Écue-Yamba-Ó!*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____ (2011). *Cartas a Toutouche*. México, D.F.: Editorial Lectorum.
- _____ (2011). *Concierto barroco*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____ (2014). *El reino de este mundo*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____ (2014a). *Cuentos y otras narraciones*. Madrid: Ediciones Akal.

- _____ (2014b). “Recuento de moradas”. Fundación Alejo Carpentier, disponible en: www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/recuento-de-moradas-las-memorias-de-alejo-carpentier [accesado el día 8 de agosto de 2014].
- _____ (2015). *El ocaso de Europa: Crónicas de la revista Carteles, 1941*. Madrid: Fórcola ediciones.
- Carroll, Noël E. (2001). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. New York: Cambridge University Press.
- Chao, Ramón. (1998). *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chaple, Sergio. (2008). “La estancia carcelaria de Carpentier en 1927”, en: Lamore, Jean. (dir.) *Espaces d’Alejo Carpentier*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Coetzee, J.M. & Attwell, David. (1992). *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Cambridge Mass.: Harvard Univ. Press.
- Compagno, Dario. (2012). “Theories of Authorship and Intention in the Twentieth Century. An Overview”, en: *Journal of Early Modern Studies*. 1:1. Págs. 37-53.
- Corneau, Guy. (1991). *Absent Fathers, Lost Sons: The Search for Masculine Identity*. Boston: Shambhala.
- Cruz, Antonio. (2008). *Bioética cristiana: una propuesta para el tercer milenio*. Madrid: Clie.
- Culot, Maurice. (ed.) (1991). *Archives d’architecture du XXe siècle. Vol. 1*. Liège: Mardaga.
- de Maeseener, Rita. (2003). *El festín de Alejo Carpentier: Una lectura culinario-intertextual*. Genève: Librairie Droz.
- Dervin, Daniel. (1990). *Creativity and Culture: a psychoanalytic study of the creative process in the arts, sciences, and culture*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Diamond, Stephen A. (1996). *Anger, madness and the daimonic: the psychological genesis of violence, evil and creativity*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Edel, Leon. (1984). *Writing Lives: Principia Biographica*, New York: 1.ed. W. W. Norton.
- Erikson, Erik. (1962). *Young man Luther: a Study in Psychoanalysis and History*. New York: Norton.
- Frank, Lawrence. (1984). *Charles Dickens and the Romantic Self*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard. (1966). *Figures*. Paris: Seuil.

- González Echevarría, Roberto. (1977). *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (1983). *Isla a su vuelo fugitiva: Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- _____ (1991). “Últimos viajes del peregrino”, en: *Revista Iberoamericana*. 57:154. Págs. 119-134.
- _____ (1999). “Versiones y perversiones de Alejo Carpentier”, en: *Revista Encuentro*. 14. Págs. 65-68.
- _____ (2004). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. 2.ed. corr. y aum. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- _____ (2008). *Cartas de Carpentier*. Madrid: Verbum.
- _____ (2008a). *Oye mi son: Ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*. Sevilla: Renacimiento.
- _____ (2012). “De cuando Carpentier le escribía a su madre”, en: *Diario de Cuba*, 26 de febrero. Disponible en: www.diariodecuba.com/cultura/1330245631_1227.html [accesado el 17 junio de 2014].
- González Echevarría, Roberto & Müller-Bergh, Klaus. (1983). *Alejo Carpentier: bibliographical guide / guía bibliográfica*. Westport Conn.: Greenwood P.
- Goodyear, Anne Collins & McManus, James W. (ed). (2009). *Inventing Marcel Duchamp: The Dynamics of Portraiture*. Washington D.C.: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.
- Green, André. (1978). “The Double and the Absent”, en: Roland, Alan (ed.) *Psychoanalysis, Creativity, and Literature: A French-American Inquiry*. New York: Columbia University Press. (Originalmente publicado como “Le double et l’absent”, en: *Critique*, 1973).
- Harvey, Sally. (1994). *Carpentier’s Proustian Fiction: The Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*. London: Tamesis.
- Hayman, Ronald. (1981). *K: a biography of Kafka*. London: Wiedenfeld and Nicolson.
- _____ (1983). “Kafka and the mice”, en: Kurzweil, Edith & Phillips, William (ed.) *Literature and Psychoanalysis*. New York: Columbia University Press.
- Hawthorne, Nathaniel. (1977). *The centenary edition of the works of Nathaniel Hawthorne, Vol 12, The American claimant manuscripts*. Columbus, Ohio: Columbus State University Press.

- Henighan, Stephen. (2000). "The Pope's errant son —Breton and Alejo Carpentier", en: Fotiade, Ramona (ed.) *André Breton: The Power of Language*. Exeter: Elm Bank Publications.
- Herpin, E. (1908). "Les fêtes à Saint-Malo pendant la Révolution", en: *Annales de la société historique et archéologique de l'arrondissement de Saint-Malo*. Págs. 187-207), disponible en: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207430k/f212.image [accesado el 4 de abril de 2017].
- Hirsch, Eric Donald. (1976). *The Aims of Interpretation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hutcheon, Linda. (1984). *Formalism and the Freudian aesthetic: the example of Charles Mauron*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Jung, Carl. (1960). *The collected works of C.G. Jung. Vol. 8, The structure and dynamics of the psyche*. 2 ed. New York: Pantheon.
- _____ (1968). *The collected works of C.G. Jung. Vol. 12, Psychology and alchemy*. 2 ed. New York: Pantheon.
- Klein, Melanie. (1988). *Love, Guilt and Reparation and other Works 1921-1945*. London: Virago.
- Knafo, Danielle. (2012). *Dancing with the Unconscious: The Art of Psychoanalysis and the Psychoanalysis of Art*. New York: Routledge.
- Kris, Ernst. (1964). *Psychoanalytic explorations in art*. New York: Schocken Books.
- Kuprijanovskij, Pavel Vjaceslavovic & Molcanova, Natal'ja Aleksandrovna. (2001). *Poet Konstantin Bal'mont: biografija, tvorcestvo, sud'ba*. Ivanovo: Ivanovo.
- Leante, Cesar. (1970). "Confesiones sencillas de un escritor barroco", en: Giacoman, Helmy F. (ed.) *Homenaje a Alejo Carpentier*. New York: Las Américas.
- López Calahorro, Inmaculada. (2006). *Alejo Carpentier y el mundo clásico*. Granada: Universidad de Granada.
- Loyola, Hernán. (2011). "Eva: la musa secreta de Neruda en «Las furias y las penas»". En: *América sin nombre*. 16. Págs. 75-92.
- Márquez Rodríguez, Alexis. (2008). *Alejo Carpentier: Teoría y práctica del barroco y lo real maravilloso*. Madrid: Taurus.
- Mauron, Charles Paul. (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la Psychocritique*. Paris: Librairie José Corti.
- _____ (1969). *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*. Paris: Librairie José Corti.
- May, Rollo. (1967). *Psychology and the human dilemma*. Princeton N.J. D. van Nostrand Company.
- _____ (1994). *The courage to create*. New York: W.W. Norton.

- McAdams, Dan P. (2005). "What Psychobiographers Might Learn From Personality Psychology", en: Schultz, William Todd (ed.) *Handbook of Psychobiography*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Müller-Bergh, Klaus. (1972). *Alejo Carpentier: Estudio biográfico-crítico*. Madrid: Anaya.
- Neruda, Pablo. (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral.
- Neumann, Erich. (1959). *Art and the Creative Unconscious: four essays*. New York: Pantheon Books.
- Nussbaum, Martha Craven. (2001). *Upheavals of thought: the intelligence of emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Padilla, Heberto. (1985). "El Carpentier que yo conocí", en: *El Nuevo Herald* (Miami), 9 de junio. Pág. 13-D. Disponible en: <http://letras.s5.com/artpadilla2.htm> [accesado el 16 de septiembre de 2015].
- Pérez Firmat, Gustavo. (2007). "Ese idioma: Alejo Carpentier's Tongue-Ties", en: *Symposium*. 61:3. Págs. 183-197.
- Petot, Jean. (1986). *L'or de Guyane: son histoire, ses hommes*. Paris: Editions Caribéennes.
- Phillips, R. Hart. (1959). *Cuba, Island of Paradox*. New York: McDowell.
- Pomerantsev, Dimitri (2006). "Nizhegoroskaja preamblyla k «magicheskomy realizmy»: Nekatorye stranitsy biografia Alejo Karpentiera", disponible en: <http://kuprienko.info/dmitry-pomerantsev-alejo-carpentier/2>. [accesado el 26 de octubre de 2015].
- Pope, Randolph, D. (2006). "La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975", en: González Echevarría, Roberto & Pupo-Walker, Enrique (ed.) *Historia de la literatura hispanoamericana. 2, El siglo XX*. Madrid: Gredos.
- Rainkin, Marcel. (1987). *L'inconscient à l'œuvre: Que peut la psychanalyse de la littérature?* Bruxelles: Palais des académies.
- Rancour-Laferriere, Daniel. (1998). *Tolstoy on the Couch: Misogyny, Masochism and the Absent Mother*. New York: New York University Press.
- Rangell, Leo. (1985). "Defence and resistance in psychoanalysis and life", en: Blum, Harold P. (ed.) *Defence and resistance: historical perspectives and current concepts*. New York: International University Press.
- Read, Herbert. (1963). *Selected Writings: Poetry and Criticism*. London: Faber and Faber.
- Reis, Carlos. (1981). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. 1. ed. Madrid: Gredos.
- Rincón, Carlos. (2008). "Carpentier, «Extranjero indeseable»", en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 34:68. Págs. 185-200.

- Rodríguez Gonzáles, Yuri. (2012). “Santiago, el circo y Carpentier”, disponible en: www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/santiago-el-circo-y-carpentier [accesado el 13 de enero de 2016].
- Roland, Alan. (1978). “Toward a Reorientation of Psychoanalytic Literary Criticism”, en: Roland, Alan (ed.) *Psychoanalysis, Creativity, and Literature: A French-American Inquiry*. New York: Columbia Univ. Press.
- Rousseau, Jean-Jacques. (1911). *Œuvres complètes, Tome II*. Paris: Hachette.
- _____ (1964). *Œuvres complètes, 3*. Paris: Pléiade.
- Rubio Navarro, Gabriel María. (1999). *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Sánchez-Boudy, José. (1969). *La temática novelística de Alejo Carpentier*. Miami: Ediciones Universal.
- Sánchez-Camejo, Modesto Gaspar. (1972). “La elaboración de El acoso”, M.A. Thesis. Hartford (Conn.): Trinity College.
- Santoni-Rugiu, Paolo & Sykes, Philip J. (2007). *A History of Plastic Surgery*. Berlin: Springer.
- Sartre, Jean-Paul. (1960). *Critique de la raison dialectique (précédé de Questions et méthode)*. Paris: Gallimard.
- Schultz, William Todd. (2005). “How to Write a Psychobiography”, en: Schultz, William Todd (ed.) *Handbook of Psychobiography*. Oxford: Oxford University Press.
- Segal, Naomi. (1998). *André Gide: Pederasty and Pedagogy*. Oxford: Clarendon Press.
- Vásquez, Carmen. (2008). “Alejo Carpentier: el comienzo”, en: Lamore, Jean. (dir.) *Espaces d'Alejo Carpentier*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Villa, Angelo. (2013). *Psychoanalysis and Severe Handicap: The Hand in the Cap*. London: Karnak Books.
- Wahlström, Victor. (2014). “Vida y obra de Alejo Carpentier: una entrevista con Roberto González Echevarría”, en: Pedro de Felipe & Fernando López Serrano (ed.), *Homenaje a Inger Enkvist: colección de artículos en honor a su carrera*. Lund: Études romanes de Lund.
- Wakefield, Steve. (2004). *Carpentier's Baroque Fiction: Returning Medusa's Gaze*. Woodbridge: Tamesis.
- Wellek, René & Warren, Austin. (1966). *Teoría literaria*. 4. e.d. Madrid: Gredos.
- Williams, John R. (1998). *The life of Goethe: a critical biography*. Oxford: Blackwell.

- Winston, Michael. (2012). "Spartans and savages: mirage and myth in eighteenth-century France", en: Hodkinson, Stephen & Macgregor, Ian (ed.) *Sparta in Modern Thought*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Wollheim, Richard. (1980). *Art and its objects*. 2 ed. with six supplementary essays. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zweig, Stefan. (2004). *Tiempo y mundo*. Barcelona: Editorial Juventud.

ÉTUDES ROMANES DE LUND
SÉRIE FONDÉE PAR ALF LOMBARD

ÉD. ALF LOMBARD

1. MALMBERG, BERTIL, *Le roman du Comte de Poitiers, poème français du XIIIe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1940.
2. THORDSTEIN, ARVID, *Le bestiaire d'amour rimé, poème inédit du XIIIe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1940.
3. NILSSON-EHLE, HANS, *Les adverbes en -ment compléments d'un verbe en français moderne. Étude de classement syntaxique et sémantique*. 1941.
4. SCHLYTER, BÖRJE, *La vie de Thomas Becket par Beneit. Poème anglo-normand du XIIe siècle*, publié d'après tous les manuscrits. 1941.
5. RONSJÖ, EINAR, *La vie de saint Nicolas par Wace. Poème religieux du XIIe siècle*, publié d'après tous les manuscrits. 1942.
6. THORNÉ HAMMAR, EVA, *Le développement de sens du suffixe latin -bilis en français*. 1942.
7. MALMBERG, BERTIL, *Le système consonantique du français moderne. Études de phonétique et de phonologie*. 1944.
8. BRANDT, GUSTAF, *La concurrence entre soi et lui, eux, elle(s). Étude de syntaxe historique française*. 1944.
9. NILSSON-EHLE, HANS, *Les propositions complétives juxtaposées en italien moderne*. 1947.
10. MALMBERG, BERTIL, *Études sur la phonétique de l'espagnol parlé en Argentine*. 1950.
11. ANDERSSON, SVEN, *Études sur la syntaxe et la sémantique du mot français tout*. 1954.
12. BOSTRÖM, INGEMAR, *Les noms abstraits accompagnés d'un infinitif et combinés avec avoir. Étude historique sur la syntaxe des articles et des prépositions dans ce genre de constructions françaises*. 1957.
13. NEUMANN, SVEN-GÖSTA, *Recherches sur le français des XVe et XVIe siècles et sur sa codification par les théoriciens de l'époque*. 1959.
14. ANDERSSON, SVEN, *Nouvelles études sur la syntaxe et la sémantique du mot français tout*. 1961.
15. BORNÄS, GÖRAN, *Trois contes français du XIIIe siècle, tirés du recueil des Vies des Pères*. 1968.

16. JACOBSSON, HARRY, *L'expression imagée dans Les Thibault de Roger Martin du Gard*. 1968.
17. NILSSON, ELSA, *Les termes relatifs et les propositions relatives en roumain moderne. Étude de syntaxe descriptive*. 1969.
18. *Mélanges de philologie offerts à Alf Lombard*. 1969.
19. BRODIN, GRETA, *Termini dimostrativi toscani. Studio storico di morfologia, sintassi e semantica*. 1970.

ÉD. ÖSTEN SÖDERGÅRD

20. GUNNARSON, KJELL-ÅKE, *Le complément de lieu dans le syntagme nominal*. 1972.
21. WESTRIN, MAIBRIT, *Étude sur la concurrence de davantage avec plus dans la période allant de 1200 à la Révolution. Comparaison avec l'usage actuel*. 1973.
22. SCHLYTER, KERSTIN, *Les énumérations des personnages dans la Chanson de Roland. Étude comparative*. 1974.
23. ROBACH, INGER-BRITT, *Étude socio-linguistique de la segmentation syntaxique du français parlé*. 1974.
24. BRODIN, BRITA, *Criaturas ficticias y su mundo, en « Rayuela » de Cortázar*. 1975.
25. UNDHAGEN, LYDIA, *Morale et les autres lexèmes formés sur le radical moral étudiés dans des dictionnaires et dans des textes littéraires français de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Étude de sémantique structurale*. 1975.
26. SANDQVIST, SVEN, *Études syntaxiques sur la Chronique des Ducs de Normandie par Benoit*. 1976.
27. SWAHN, SIGBRIT, *Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles*. 1979.
28. LARSSON, EVA, *La dislocation en français. Étude de syntaxe générative*. 1979.
29. SWEDENBORG, EKY, *Jean Barois de Roger Martin du Gard. Étude des manuscrits et des techniques narratives*. 1979.
30. GRAUMANN, GUNNAR, « *La guerre de Troie* » *aura lieu. La préparation de la pièce de Giraudoux*. 1979.
31. KELLNER, SVEN, « *Le Docteur Pascal* » *de Zola: Rétrospective des Rougon-Macquart, Livre de Documents, Roman à Thèse*. 1980.
32. LLAVADOR, YVONNE, *La poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie*. 1980.

33. BIRGANDER, PIA, *Boris Vian romancier. Étude des techniques narratives*. 1981.
34. GRELSSON, SIGVARD, *Les adverbes en -ment. Étude psycho-mécanique et psychosystématique*. 1981.
35. JOSEFSON, EVA-KARIN, *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. 1982.
36. WIJK, MARGARETH, *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau*. 1982.
37. HEED, SVEN-ÅKE, *Le coco du dada. Victor ou les Enfants au pouvoir de Roger Vitrac : texte et représentation*. 1983.
38. ORFALI, INGRID, *Fiction érogène à partir de Klossowski*. 1983.
39. SANDQVIST, SVEN, *Notes textuelles sur le Roman de Tristan de Béroul*. 1984.

ÉD. LARS LINDVALL

40. BORNÄS, GÖRAN, *Ordre alphabétique et classement méthodique du lexique. Étude de quelques dictionnaires d'apprentissage français*. 1986.
41. LARSSON, BJÖRN, *La réception des Mandarins. Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*. 1988.
42. SANDQVIST, SVEN, *Le Dyalogue saint Gregore. Les Dialogues de saint Grégoire le Grand traduits en vers français à rimes léonines par un Normand anonyme du XIVe siècle*. Édition avec introduction, notes et glossaire. 2 vol. 1989.
43. SANDQVIST, OLLE, *La Vie saint Gregore. Poème normand du XIVe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1989.
44. ANGELFORS, CHRISTINA, *La Double Conscience. La prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal*. 1989.
45. *Actes du Xe Congrès des Romanistes Scandinaves, Lund, 10-14 août 1987*, édités par LARS LINDVALL, 1990.

ÉD. SUZANNE SCHLYTER

46. SWAHN, SIGBRIT, *Balzac et le merveilleux. Étude du roman balzacien 1822-1832*. 1991.
47. ELGENIUS, BERNT, *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del Novecento*. 1991.
48. SANDQVIST, SVEN, *La Vie de saint Évroul. Poème normand du XIVe siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1992.
49. HERMERÉN, INGRID, *El uso de la forma en RA con valor no-subjunctivo en el español moderno*. 1992.

50. LARSSON, BJÖRN, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*. 1994.
51. EKBLAD, SVEN, *Studi sui sottofondi strutturali nel Nome della rosa di Umberto Eco. Parte I. La Divina Commedia di Dante*. 1994.
52. ZETTERBERG, ANDERS, *Les propriétés des choses selon le Rosarius (B.N. f. fr. 12483)*. Édition revue et complétée par SVEN SANDQVIST. 1994.
53. EGERLAND, VERNER, *The Syntax of Past Participles. A Generative Study on Nonfinite Constructions in Ancient and Modern Italian*. 1996.
54. BENGTTSSON, ANDERS, *La Vie de sainte Bathilde. Quatre versions en prose des XIIIe et XVe siècles, publiées avec introduction, notes et glossaire*. 1996.
55. SANDQVIST, SVEN, *Le Bestiaire et le Lapidaire du Rosarius (B.N. f. fr. 12483)*. 1996.
56. JÖNSSON, NILS-OLOF, *La Vie de saint Germer et la Vie de saint Josse de Pierre de Beauvais. Deux poèmes du XIIIe siècle, publiés avec introduction, notes et glossaire*. 1997.
57. LARSSON, BJÖRN, *Le bon sens commun. Remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens*. 1997.
58. WIBERG, EVA, *Il riferimento temporale nel dialogo. Un confronto tra giovani bilingui italo-svedesi e giovani monolingui romani*. 1997.
59. SANDBERG, VESTA, *Temps et Traduction. Étude contrastive des temps de l'indicatif du français et du suédois*. 1997.
60. DITVALL, CORALIA, *Études sur la syntaxe et la sémantique de "tot" en roumain ancien et moderne*. 1997.
61. BARDEL, CAMILLA, *La negazione nell'italiano degli svedesi. Sequenze acquisizionali e influssi translinguistici*. 2000.
62. CARIBONI KILLANDER, CARLA, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*. 2000.
63. FORNÉ, ANNA, *La piratería textual. Un estudio hipertextual de Son vacas, somos puercos y El médico de los piratas de Carmen Boullosa*. 2001.
64. LENNARTSSON, VIVI-ANNE, *L'Effet-sincérité. L'Autobiographie littéraire vue à travers la critique journalistique. L'Exemple de La Force des choses de Simone de Beauvoir*. 2001.
65. MÖRTE ALLING, ANNIKA, *Le désir selon l'Autre. Étude du Rouge et le Noir et de la Chartreuse de Parme à la lumière du « désir triangulaire » de René Girard*. 2003.
66. JARLSBO, JEANA, *Écriture et altérité dans trois romans de J. M. G. Le Clézio* :

- Désert, Onitsha *et* La quarantaine. 2003.
67. GRANFELDT, JONAS, *L'Acquisition des catégories fonctionnelles. Étude comparative du développement du DP français chez des enfants et des apprenants adultes*. 2003.
 68. WESTIN, EVA, *Le récit conversationnel en situation exolingue de français - Formes, types et fonctions*. 2003.
 69. BÖRJESSON, ANNE, *La syntaxe de seul et seulement*. 2004.
 70. WILHELMI, JUAN – ENKVIST, INGER, *Literatura y Compromiso*. Serie de estudios hispánicos. 2004.
- ÉD. INGER ENKVIST, BJÖRN LARSSON, SUZANNE SCHLYTER
71. BERNARDINI, PETRA, *L'italiano come prima e seconda (madre)lingua*. Indagine longitudinale sullo sviluppo del DP. 2004.
 72. ÁLVAREZ SALAMANCA, MARÍA DEL PILAR, *De Sobremesa, 1887–1896. José Asunción Silva: El poeta novelista*. 2004.
 73. CONWAY, ÅSA, *Le paragraphe oral en français L1, en suédois L1 et en français L2. Étude syntaxique, prosodique et discursive*. 2005.
 74. JABET, MARITA, *L'omission de l'article et du pronom sujet dans le français abidjanais*. 2005.
 75. BOZIER, CHRISTINE, *La sollicitation dans l'interaction exolingue en français*. 2005.
 76. WIKMAN, CHRISTINE, *L'immagine pubblicitaria dell'olio d'oliva, della pasta e del caffè. Uno studio comparativo sulla ricezione*. 2005.
 77. ENKVIST, INGER – IZQUIERDO, JOSÉ MARÍA (ed), *Aprender a pensar. Simposio internacional en la Universidad de Lund 2005*. 2006.
 78. GUNNARSSON, CECILIA, *Fluidité, complexité et morphosyntaxe dans la production écrite en FLE*. 2006.
 79. DAICIU, VIOLETA, *Enjeux idéologiques dans Le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*. 2007.
 80. JOHANSSON, INGELA, *El personaje femenino de la novela indigenista*. 2008.
 81. BACQUIN, MARI, *Theseus de Cologne, édition partielle d'une chanson de geste du XIVe siècle*. 2008.
 82. LUTAS, LIVIU, *Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau: Fantastique et histoire*. 2008.

83. LEON-VEGAS, CAROLINA, *Ausencia, prohibición y carencia. Estudio de los personajes masculinos y el deseo frustrado en tres obras de García Lorca*. 2008.
84. ÅGREN, MALIN, *À la recherche de la morphologie silencieuse: sur le développement du pluriel en français L2 écrit*. 2008.
85. BERNARDINI, PETRA, EGERLAND, VERNER & GRANFELDT, JONAS, *Mélanges plurilingues offerts à Suzanne Schlyter à l'occasion de son 65^{ème} anniversaire*.
86. JONSSON, PETTER, *Tres lecturas de las novelas de Mario Vargas Llosa. Interpretación psicoanalítica de la producción novelesca de un autor*. 2009.
87. THOMAS, ANITA, *Les débutants parlent-ils à l'infinifitif? Influence de l'input sur la production des verbes par des apprenants adultes du français*. 2009.
88. WIJK, MARGARETH, *Lecture ou confiture. Parcours panoramique de l'éducation des femmes dans la littérature française*. 2010.
89. HOLMLANDER, DISA, *Estrategias de atenuación en español L1 y L2. Estudio contrastivo en hablantes españoles y suecos*. 2011.

ÉD. VERNER EGERLAND, INGER ENKVIST, JONAS GRANFELDT, BJÖRN LARSSON, EVA WIBERG

90. PERSSON, RASMUS, *Ressources linguistiques pour la gestion de l'intersubjectivité dans la parole en interaction. Analyses conversationnelles et phonétiques*. 2014. (Thèse de doctorat/ Doktorsavhandling)
91. GUGLIELMI, RICCARDO, *Loco ubi dicitur...La toponomastica di Vallebona e dintorni. Un territorio di confine tra Liguria e Provenza*. 2014. (Tesi di dottorato/ Doktorsavhandling)
92. SPLENDIDO, FRIDA, *Le développement d'aspects phonético-phonologiques du français chez des enfants bilingues simultanés et successifs. Le VOT et la liaison dans une étude de cas multiples*. 2014. (Thèse de doctorat/ Doktorsavhandling)
93. HÅKANSSON, SANDRA, *La lectura extensiva en la enseñanza de español como lengua extranjera*. 2014. (Tesis de filosofie licentiat / Licentiatavhandling)
94. CEA, MARCELO, *Un modelo cognitivo para la enseñanza del subjuntivo*. 2014. (Tesis de filosofie licentiat / Licentiatavhandling)
95. CAROLSSON GODOLAKIS, HENRIETTA, *Las tecnologías de información y comunicación en las clases de español como lengua extranjera. Un estudio comparativo del efecto de un uso limitado o frecuente del ordenador en las competencias lingüísticas de estudiantes suecos de español de nivel B1*. 2014. (Tesis de filosofie licentiat / Licentiatavhandling)

96. LÓPEZ SERRANO, FERNANDO, *La enseñanza del pretérito indefinido y el imperfecto españoles en ELE: Un modelo didáctico para el bachillerato sueco*. 2014. (Tesis de *filosofie licentiat* / Licentiatavhandling)
97. PONNERT, ANNA, *La enseñanza del español en Suecia. Enfoques y métodos empleados por cinco profesores*. 2014. (Tesis de *filosofie licentiat* / Licentiatavhandling)
98. ROCHER HAHLIN, CÉLINE, *Motivation pour apprendre une langue étrangère – une question de visualisation? Les effets de trois activités en cours de français sur la motivation d'élèves suédois*. 2014. (Thèse de *filosofie licentiat* / Licentiatavhandling)
99. DE FELIPE, PEDRO & LÓPEZ SERRANO, FERNANDO (Ed.), *Homenaje a Inger Enkvist. Colección de artículos en honor a su carrera*. 2014. (Festskrift/Miscelánea)
100. SMIDFELT, LINDA, *Il processo delle inferenze lessicali in italiano L3: il ruolo delle lingue apprese in precedenza e altre strategie di comprensione*. 2015. (Tesi di *filosofie licentiat* / Licentiatavhandling)
101. BENGTTSSON, NINA, *L'analyse de la description en conversation. Pour une interface textuelle-conversationnelle*. 2015. (Thèse de doctorat/Doktorsavhandling)
102. COLONNA DAHLMAN, ROBERTA, *Studies on Factivity, Complementation, and Propositional Attitudes*. 2015. (Tesi di dottorato / Doktorsavhandling)
103. VÁZQUEZ, ANTONIO, *Dificultades en el uso de los tiempos del pasado imperfecto/indefinido con verbos estativos y de logro por estudiantes suecos de español como lengua extranjera con nivel A2, B1 y B2*. 2016. (Tesis de doctorado por la Universidad Antonio de Nebrija/Doktorsavhandling vid Universidad Antonio de Nebrija)
104. TOPCZEWSKA, ANNA, *Sin título. Operaciones de lo visual en 2666 de Roberto Bolaño*. (Tesis de doctorado / Doktorsavhandling)
105. BACQUIN, MARI, *Le Théséus de Cologne de Jean Servion – un cri au secours*. 2017. (Monographie)
106. DE FELIPE, PEDRO, *40 años de investigación académica sobre las novelas de Mario Vargas Llosa. Análisis meta-crítico y metodológico de tesis doctorales escritas en los Estados Unidos (1970-2010)*. 2017. (Tesis de doctorado /Doktorsavhandling)
107. WAHLSTRÖM, VICTOR, *Los enigmas de Alejo Carpentier. La presencia oculta de un trauma familiar*. 2018. (Tesis de doctorado / Doktorsavhandling)

