

# Viajando en la obra de Alejo Carpentier

Margaret Shrimpton Masson

*¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?*

ALEJO CARPENTIER

*América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroco desde siempre*

ALEJO CARPENTIER

## 1. MIRADAS DISTINTAS

Un crítico inglés,<sup>1</sup> especialista en la obra de Miguel Ángel Asturias, afirma que Asturias, Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier representan una generación artística decisiva para las letras latinoamericanas del siglo XX, y sin deseos de minimizar la importancia de generaciones posteriores, son probablemente los con más erudición y talento (Martín, G., 1989: 123-195). Es imposible negar el enorme impacto de estos tres escritores, cuya huella ha trascendido más allá de las fronteras, de las lenguas y de las culturas.

Durante más de treinta años, desde la publicación de su primera

novela, *Ecue-Yamba-O* (1933), hasta sus últimas novelas, *El arpa y la sombra* (1978) y *La consagración de la primavera* (1979) hemos disfrutado de un viaje constante entre las páginas del mundo carpenteriano, un viaje que nos lleva siempre entre los dos polos de América y Europa, paseando por Cuba, Haití, Venezuela, la Guyana Francesa, Italia, Francia y España. Otros viajes, también encontramos, como viajes internos e intertextuales, donde, por ejemplo, *La consagración de la primavera* nos lleva de nuevo a pasear por La Habana, como si releyéramos, *La ciudad de las columnas*. Las referencias son infinitas en esta compleja obra

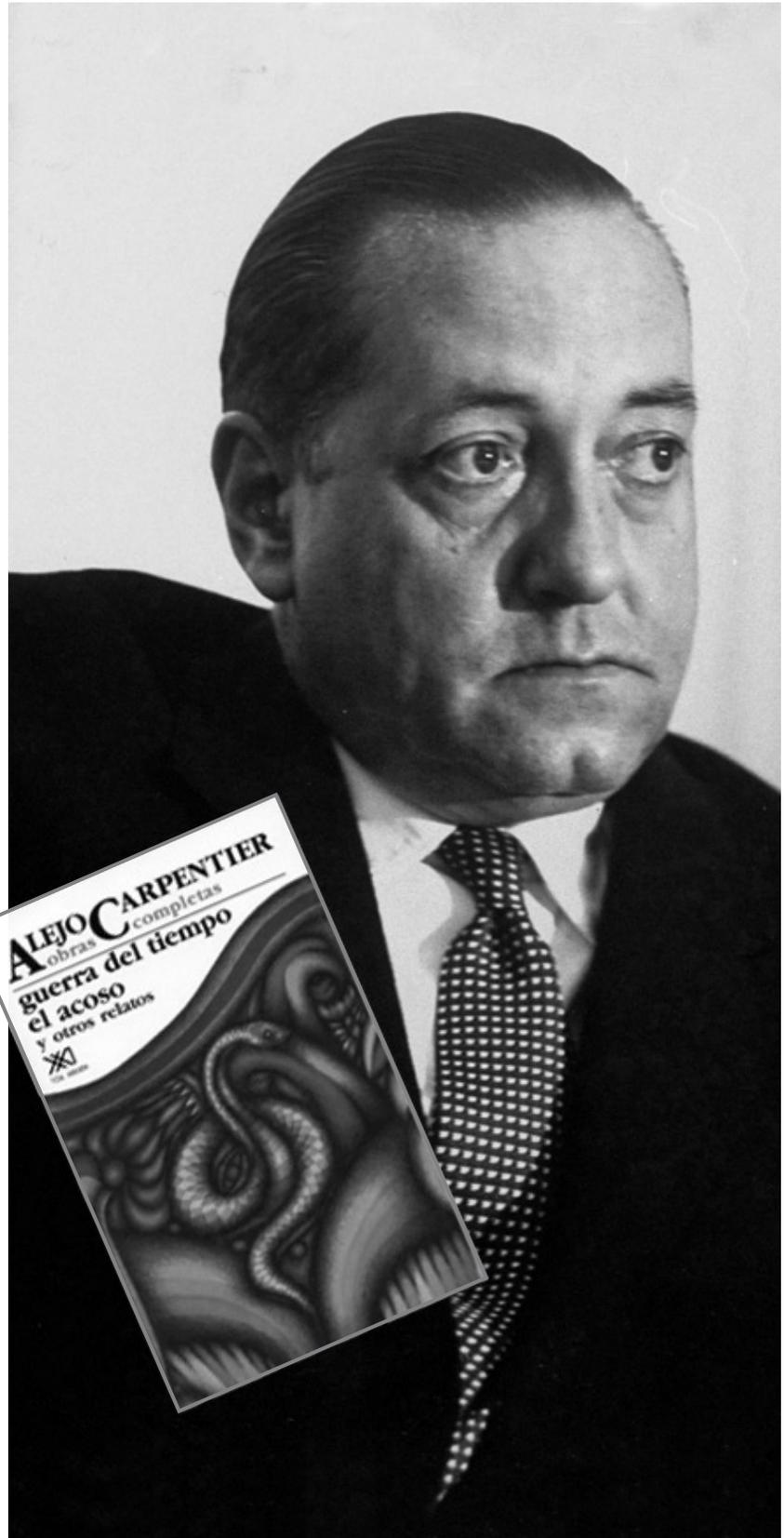
Margaret Shrimpton Masson. Doctora en Literatura. Profesora investigadora de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Especialista en literatura del Caribe.

carpenteriana que es ya paradigma de Cuba y de los cubanos.<sup>2</sup>

Corresponde a esta generación de intelectuales a partir de los años veinte, enfrentar y racionalizar los cambios y el *shock* de la modernización y las transformaciones socio-culturales de las primeras décadas del siglo XX; los contrastes entre Europa y América, que dominarán sus narrativas. Para finales de la Primera Guerra Mundial, Europa, y en particular la ciudad de París, abre sus puertas a intelectuales de América, de Asia y de África. El mundo parisino de los años veinte hervía con las propuestas artísticas de André Breton y los surrealistas, de James Joyce y "la obra total", de los primitivistas, y hacia el final de la década, los escritores caribeños y africanos del nuevo movimiento de Negritud, provenientes de las islas de Martinica, Guadeloupe y de la Guyana Francesa. Los ojos de Europa miraban al Otro, en la pintura, en la escultura y en la literatura, pero desde la perspectiva cosmopolita de París.

## 2. TOCANDO EL MUNDO: DEL SURREALISMO A LO REAL-MARAVILLOSO Y, SIEMPRE, EL BARROCO

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. [...] (Alejo Carpentier)



Donde más le han buscado polémica a Carpentier es con su concepto de lo real-maravilloso. Para críticos como Roberto González Echeverría o Eliane Karp-Toledo, la conceptualización de Carpentier revela una visión europeizante, ya que "Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea" (González-Echeverría); más severa es Karp-Toledo, quien además acusa a Carpentier y Asturias de no tener conciencia de lo que hacen: "[...] adoptan estos conceptos *sin prever* que encierran al indígena en la imagen que Europa tiene de él".<sup>3</sup> Ambos críticos insisten en que Carpentier reconstruye un mundo americano encubierto por una fachada culta, sofisticada y elitista; un texto barroco lejos del mundo americano que quiere retratar.

Pienso que se equivocan y creo —con la fe colectiva que nos permite seguir narrando las historias de Makandal— que es posible reconciliar los mundos en conflicto. Carpentier dice que "Aquí lo insólito es siempre cotidiano; siempre fue cotidiano... solo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo". Imperante es, para Carpentier, que descubramos el Otro, ese mundo distinto que obviamos. Uno de sus propósitos, entonces, es revelar lo que hemos negado. No nos pide armonizar los dos mundos de nuestras herencias

culturales —no pide aculturación, sino transculturación.

Sus dos principales influencias serán sin duda el surrealismo (y de aquí a la negritud caribeña) y James Joyce. En ellas, encontró la manera de combinar múltiples niveles de realidad, o múltiples realidades, y a la vez tejer todas juntas en una narrativa artísticamente unida —en el modelo de *Ulises*— para formar la obra total, una obra intrínsecamente barroca. Su relación con el surrealismo fue siempre tensa, a la vez una influencia que reconoce y rechaza; central en su obra y para su conceptualización artística, pero también modificada —afortunadamente—, para acomodar las realidades profundas, hondas, que quería retratar, en vez de las realidades "ajenas" de los surrealistas. Me parece que el movimiento surrealista y el primitivismo exótico que le rodeaban en París tal vez le abrieron los ojos al mundo americano que esperaba su pluma, pero ni el surrealismo ni una visión primitiva del mundo Otro, le permitieron recrear aquel mundo oculto. Requería de otras herramientas. Escribe Carpentier, años más tarde, que:

Al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido



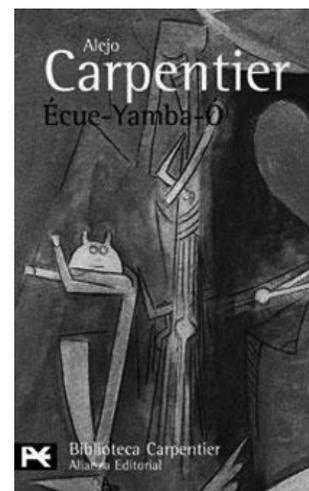
pintar en mi novela (*Ecue-Yamba-O*) había permanecido fuera del alcance de mi observación. [...] Desde entonces desconfío, de un modo cada vez más fundado, de toda una literatura que solían presentarnos, hasta hace poco, como la más auténtica de América (citado por Camayd-Freixas, 1998: 96).

Para Carpentier, entonces, las contradicciones inherentes a las obras no necesariamente representan una debilidad sino más bien una fuerza. Su concepto de arte parte de su particular interpretación y uso del barroco, y es aquí donde revoluciona las letras hispanoamericanas. Rescatando el talento de los poetas barrocos del siglo XVII, aquellos representantes irreverentes de un barroco americano, lúdico, satírico y en gran medida subversivo, Carpentier elabora nuevos palimpsestos, asentando capa sobre capa en un juego de intertextualidades que terminan por reescribir o redibujar el arte culto europeo. *El reino de este mundo*, por ejemplo, tiene como punto de partida la crónica escrito por Moreau de Saint Méry en 1797, sobre los años previos a la revolución haitiana; *Los pasos perdidos* (1953) se construye a partir de la crónica de viajes de Richard Schomburgh, sobre Guyana; *El siglo de las luces* (1962), sobre textos de Humboldt, y

*El arpa y la sombra* (1978), una maravillosa parodia de los *Diarios* de Colón. Lo significativo es, obviamente, que Carpentier seleccionó textos de viajeros eminentes, los testimonios "verdaderos", que formaron la base del canon occidental sobre el Nuevo Mundo. Los viajes que Carpentier reescribe, a manera de palimpsesto, por encima de los "originales", permiten un ir y venir entre los dos mundos, vislumbrando uno y otro, América y Europa, cada uno por el ojo del otro.

Para muchos críticos,<sup>4</sup> la dialéctica América-Europa se mantiene como conflicto ideológico, como tensión constante, que marca su doble mirada a lo largo de su obra. Sin embargo, sería ingenuo pensar que Carpentier no estaba consciente de lo ambivalente y ambiguo de su fórmula, como nos señala Camayd-Freixas en su excelente estudio:

Inconformes con el legado, ya europeizante, ya provinciano, de las generaciones precedentes, estos autores (Asturias y Carpentier) cultivaron explícitamente el choque de ideologías, el encuentro imprevisto de realidades humanas yuxtapuestas [...] La esquizofrenia que se insinúa en el texto era el costo de alcanzar tales objetivos. Asturias y Carpentier lo sabían, cuando se propusieron, a riesgo de contradicciones —"con





el atrevimiento de los fundadores", como diría Martí— abrir un nuevo camino para la ficción hispanoamericana. (Camayd-Freixas, E., 1998: 204)

Este proceso tan complejo y literario es para Antonio Benítez-Rojo, "El Camino de las Palabras por donde uno puede marcharse en un constante ir y venir, sin riesgo de perderse o tropezar para caer al turbulento abismo de la muerte poética".<sup>5</sup> Lo que busca Carpentier entonces, es reproducir en su obra ambos mundos, sin jerarquías, simplemente presentar a los dos yuxtapuestos. Este proceso también implica una modificación del barroco europeo. Para Carpentier, el barroco no puede ser algo tan limitante como un estilo que sofoca con exceso de adorno, o un arte elaborado solamente en busca de una imagen calculada, fija y estática. Lo que importa son las variaciones que nacen con el barroco, entendido como "una pulsación creadora", "un arte en movimiento, [...] un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes" (Carpentier, 1984: 112). Citando nuevamente a Benítez-Rojo entendemos bien el modelo de Carpentier —un barroco que yuxtapone elementos contrariados, y distintos, no para causar un choque agresivo, sin para producir una lectura simbiótica:



Su barroco no es el turbulento metalenguaje extravagante de un espiral; más bien el suyo es vertical, metonímico, una suma lineal de agregados, es la constancia de su ruta existencial, de su oscilación entre dos mundos; es, por encima de todo, el Camino de Palabras que busca unir Europa con América, **su** Europa con **su** América. (Benítez-Rojo, 1996:184<sup>6</sup>)

Para Carpentier, entonces, América es una tierra barroca, forjada por mundos entretejidos, un continente mestizo, una tierra que hierve con los distintos elementos de sus muchas culturas: "América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre" (1984:112/116). Está claro que América no tiene que seguir representándose como la tierra virgen y primitiva de la Silva de Andrés Bello, imagen ideal para el joven continente independiente, pero imagen que también ha permitido que Europa mantenga dominada a la primitiva América.

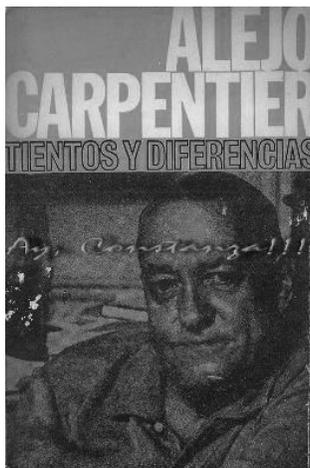
### 3. UNA SIMBIOSIS CULTURAL: PAULINA BONAPARTE Y LA VENUS DE CÁNOVA

[...] la piemontesa descubrió a Solimán el mundo de estatuas que poblaba una de las galerías laterales. [...] Era todo un mundo blanco, frío,

inmóvil, pero cuyas sombras se animaban y crecían a la luz del farol, como si todas aquellas criaturas de ojos en sombras, que miraban sin mirar, giraran en torno a los visitantes de medianoche. (Alejo Carpentier)

Los críticos rechazaron como europeizante la complejidad de las representaciones de Carpentier: su uso repetido de un pretexto originado en el canon europeo (Crónicas, historias, libros de viajeros, novelas románticas), las frecuentes referencias a pinturas y esculturas de las escuelas italianas, y la música —entre los tambores del vudú suenan más fuertes las composiciones de Stravinsky. Pero, ¿cómo utiliza Carpentier estas referencias? ¿Es de manera jerárquica —primero el código Europeo y después minimizado, el americano? No. Carpentier no privilegia un sistema sobre el otro, sino explora la interrelación de ambos, y así observamos con la mayoría de sus personajes —con el esclavo Ti Noel y su dueño Le Mezy, con Paulina, con Soliman y con Henri Christophe; con Victor Hugues, con Christophe; con Cristóbal Colón— cada uno, "sumido en el contexto del otro" (Camayd-Freixas, 1998:139). *América, para Carpentier es el diálogo entre diferentes mundos*. En entrevista, dice:

El personaje de Víctor Hugues [El siglo de las luces] me fascinó [...] porque respondía a una vieja aspiración mía, que



es traer personajes europeos a América o llevar americanos a Europa. Es decir: establecer una fuerte simbiosis de culturas y no cerrarnos solamente a un ámbito limitado, donde no hay penetración de ideas venidas de afuera. (Citado por Fonet, A. 1985: 43-44)

Podemos acercarnos a este proceso con el personaje de Paulina, en *El reino de este mundo*, figura paradigmática de este proceso en su obra. Fiel a su método histórico y su fascinación por los documentos, Carpentier siguió muy de cerca la historia documentada de Haití, para la elaboración de esta novela. Una de las fuentes, como mencioné arriba, fue la crónica de Moreau de Saint Méry, escrita en 1797. Este documento le aportó la información necesaria para recrear la revolución de los esclavos y el Gran Pacto del jamaiquino Bouckman, con que abre la novela. El papel de los generales franceses en los eventos turbulentos de Haití están bien documentados y Carpentier investigó con cuidado a Toussaint L'Ouverture, héroe de la última etapa revolucionaria. Sin embargo, Toussaint no figura en la novela, su lugar está minimizado a favor de los líderes populares, Bouckman y Makandal. En cambio, el general francés y su familia que sí juega un papel grande en la novela es el General Leclerc, enviado

por Napoleón para eliminar a Toussaint, y volver a Haití a la racionalidad francesa. Leclerc, como nos dicen tanto la novela como la historia, ganó la primera batalla, pero luego cayó víctima de la fiebre amarilla, falleciendo en 1802, sin lograr reestablecer la esclavitud en la isla, como le había instruido Napoleón. Su joven esposa, Paulina Bonaparte, hermana de Napoleón, y sobreviviente de la trágica historia, le sirve a Carpentier como fabulosa narradora en la segunda parte de la novela.

Según las *Memorias* de un sirviente de la corte de Napoleón,<sup>7</sup> Paulina fue bella y coqueta, y siempre estuvo al centro de los círculos sociales de París. Fue enviado a Santo Domingo con su esposo por órdenes de Napoleón y en las *Memorias* cuentan que a pesar de sus reconocidos amoríos tanto en París como en Santo Domingo, ella representó a su marido y a su hermano con dignidad. Napoleón es reportado haber dicho, elogiando la valentía de Paulina durante la sublevación de Bouckman en 1802: "Paulina fue predestinada a esposar un romano: pues ella es romana de pies a cabeza."<sup>8</sup>

En la novela, la llegada de Paulina y su esposo a Haití, en 1801, está envuelta en el romanticismo exótico que ya empezaba a apasionar a las jóvenes francesas de entonces. Paulina, en la versión de Carpentier, mira a América desde las páginas





de las novelas románticas, el *Atala*, de Chateaubriand, y *Pablo y Virginia* de B. Saint-Pierre, recién publicadas entonces:

Y así iba pasando el tiempo, entre siestas y deserezos, creyéndose un poco Virginia, un poco Atala, a pesar de que a veces, cuando Leclerc andaba por el sur, se solazara con el ardor juvenil de algún guapo oficial. (Carpentier, 1986: 47)

Esta Paulina es frívola, sensual y ella misma, algo exótica, totalmente fuera de contexto en el Haití de Makandal, Bouckman y Ti Noel. Lejos de ser una imposición de Europa sobre América, la figura de Paulina es víctima de la burla de Carpentier desde el principio. Su caracterización es una parodia de las novelas que probablemente leía entonces, pues ni siquiera es capaz de recordarlas en detalle y sus reflexiones en torno a ellas le fueron preparadas por su amante, un actor del teatro francés:

Desde el momento de embarcar, Paulina se había sentido un poco reina a bordo de aquella fragata cargada de tropas que navegaba ahora hacia las Antillas, llevando en el crujido del cordaje el compás de olas de ancho regazo. Su amante, el actor Lafont, la había familiarizado

con los papeles de soberana...

(Carpentier, 1986:45)

Como han señalado varios críticos, su participación en la política francesa en Haití fue mínima, prefiriendo dedicarse al cuidado de su belleza y a cultivar numerosos amantes. Eso es perfecto para Carpentier, ya que su testigo de los eventos, aportando la visión europea, es incapaz de analizar la situación con seriedad, y solo reacciona a los sucesos, con una participación muy superficial, y externa. Su visión, entonces, marca un contraste tajante con la mirada de Ti Noel, quien, conforme vaya madurándose en la novela, adquiere una visión profundamente haitiano, sembrando para nosotros la necesaria fe colectiva.

Pero Paulina es una maravillosa construcción de Carpentier, una obra de arte en la novela, como lo fue como Musa para Antonio Cánova y su escultura *Paulina Borghese como Venus Vencedora* (1805, Galería Borghese). Su frivolidad durante su estancia en Haití —"su ensueño tropical"— llega a su mejor momento a su regreso a Europa, y en la canonización que Cánova hace de ella, permitiendo a Carpentier de nuevo fusionar el mundo novelesco con el mundo real. La Venus de Cánova, según diversas historias, fue polémica desde el momento de su realización, retratando a la bella

Paulina semidesnuda, en una postura que escandalizó a la sociedad. Por consecuencia, fue marginada a una de las galerías laterales de la Galería Borghese, solamente recibiendo visitas cuando los sirvientes abrían clandestinamente la galería en ausencia de sus dueños. La frívola Paulina, que en Haití vivió desde las páginas del romanticismo, tampoco encaja en Roma, donde está condenada a ser una exótica y sensual escultura —al margen del gran arte del momento.

En la novela de Carpentier, la parodia de las miradas exóticas alcanza su momento cumbre cuando el negro Solimán, el masajista de Paulina (encargado de su imagen física), acaricia la fría escultura de Paulina. De repente, Paulina revive momentáneamente en las calurosas manos de Solimán. Pero, con cruel ironía, el calor de Solimán ya no es el excitante exotismo del trópico sino la enfermedad de los pantanos y Solimán muere de paludismo, lejos de su tierra y del pueblo que le podía auxiliar, víctima como Paulina de su propia enajenación. Ambos sucumbieron frente al deseo del Otro, pero sin realmente conocerlo.

#### 4. EL ÚLTIMO VIAJE

Lento, al comienzo, fue mi discurso, narrando las peripecias del viaje, el arribo a las Indias, el encuentro con sus pobladores. Evoqué, para describir las comarcas, las bellezas de las

más celebradas comarcas de España, las dulzuras —yo sé por qué— de las campiñas de Córdoba, aunque se me fue la mano, ciertamente, cuando equiparé los montes de la Española con las cimas del Teide. Narré como había visto tres sirenas, ...sirenas feas, para decir la verdad, y con caras de hombres... (Alejo Carpentier).

*El arpa y la sombra* (1978), escrita al final de la vida de Carpentier, marca su regreso final al tema de Europa y América, nuevamente recurriendo a la literatura de viajes para explorar una vez más la compleja dialéctica entre los dos mundos de nuestra cultura. Esta novela desmitifica a Cristóbal Colón y reescribe la historia de América, ofreciéndonos un nuevo texto fundacional con el cual podemos reiniciar nuestra propia historia de América. La novela es una parodia de los viajes de Colón y los *Diarios* que escribió, textos que —no lo olvidemos— durante siglos fueron los principales testimonios sobre nuestra tierra. Advierte Carpentier sobre los peligros de la autoridad textual, a la vez que utiliza magistralmente todos los recursos discursivos a su alcance.

Cuando el almirante moribundo recuerda (en primera persona) —y para la posteridad— los motivos de su viaje, rechaza la autoridad científica de los mapas de sus contemporáneos —por ser "petulantes y engreídos con su jactanciosa pretensión de abarcarlo todo" (Carpentier,

1985: 75)— y se informa mejor con los poetas de la antigüedad, específicamente con *Jasón y Medea*, de Séneca. Colón cita su propia traducción de la tragedia griega, tomando la profecía como si fuera escrita para sí mismo:

Vendrán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar Océano aflojará los atamentos de las cosas y se abrirá una gran tierra, y un nuevo marino como aquel que fue guía de Jasón, que hubo nombre Típhi, descubrirá nuevo mundo y entonces no será la isla de Thule la postrera de las tierras. (Carpentier, 1985:76)

Doblemente significativo es que la fuente de inspiración para este Colón, novelada, sea el viaje de Jasón y Medea en busca de oro. Carpentier entonces, desafía la lógica racional que justificaba el viaje de descubrimiento, ubicando el pensamiento de los aventureros dentro de un canon literario, ficticio y por implicación no-racional. No será difícil mover de este punto al siguiente momento en la novela cuando Colón, ahora como talentoso manipulador, recuerda cómo convenció a los soberanos para que financiaran su viaje. De nuevo entramos al País de las maravillas, y observamos un Colón que carece de originalidad y lo único que es capaz de hacer es



armar un teatro de imágenes e ilusiones, mismas que marcarán nuestra historia durante siglos:

Me hice un tinglado de maravillas... [A]rmaba mi teatro ante duques y altezas, financistas, frailes y ricoshombre... Grandes de aquí, grandes de allá, alzaba una cortina de palabras, y al punto aparecía, en deslumbrante desfile, el gran antruejo del Oro, el Diamante, las Perlas, y sobre todo, de las Especies. Doña Canela, Doña Moscada, Doña Pimienta y Doña Cardomona entraban del brazo con Don Zafiro, Don Topacio, Doña Esmeralda y Doña Toda-Plata... Las abría, las mostraba, las movía con destreza del juglar... dramatizando el tono, las alzaba como profeta. (Carpentier, 1985: 81)

A lo largo de la novela se contrasta la última versión de los *Diarios* de Colón —ahora en edición definitiva, narrado como parte de su confesión, ante su inminente muerte— con el mundo natural de América, recreado en los recuerdos del Papa Pío IX, del viaje que hizo a América siendo un joven canónigo. El contrapunteo, característica de Carpentier, aparece de nuevo aquí cuando las expectativas del canónigo, formuladas a partir de una amplia investigación académica

(el estudio de las hagiografías y otros textos), son sacudidas por una realidad distinta. Los Andes y la pampa, involuntariamente interrumpen la idea preconcebida que tenía el joven:

El paisaje era de una agobiante monotonía, pero acababa de imponerse a su atención por una razón de escalas. Creía saber lo que era una llanura, pero la visión de la pampa infinita donde, por más que anduviese, se estaba siempre al centro de un redondo horizonte de tierra monocorde; la pampa, dando al viajero la impresión de que no se movía... Pero pronto el infinito horizontal se transformó en un infinito vertical, que era el de los Andes. (Carpentier, 1985: 32)

Carpentier tampoco deja de jugar con su lector y entreteje en las palabras del joven canónigo ecos de Sarmiento y del propio Carpentier, en diversos ensayos (en particular, *Tientos y diferencias*).

Si la condición mítica y fabulosa de América es para Carpentier una condición innata, la desmitificación de ella refiere no a la región en sí sino a la edificación de su historia. A lo largo de su obra, Carpentier cuestiona y desafía la imposición de una cultura europea sobre otra americana, no para negar su existencia sino para

ponerlo en contexto. La esencia de su pensamiento la encontramos expresada de manera complementaria en sus ensayos: plasma ese nexo entre el hombre, las ideas y la sociedad —la imaginación como bisagra que revela y profundiza, desde el texto literario, el quién somos:

"Soy como soy y no como tú quieres" reza una canción cubana... Dejar las personas en libertad, con sus virtudes, sus vicios, sus inhibiciones... partiéndose de la verdad profunda que es la del escritor mismo, nacido, amamantado, criado, educado, en el ámbito propio, pero lúcido únicamente a condición de que desentrañe los móviles de la praxis circundante. (Carpentier, 1984:16)

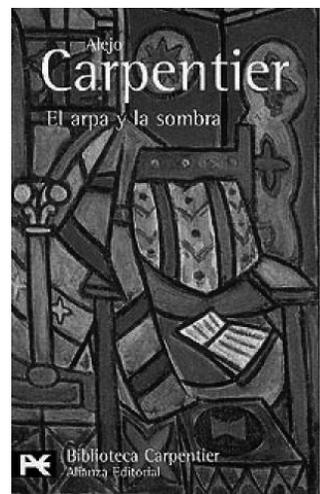
#### NOTAS

- 1 Gerald Martin. Ver su obra, *Journeys through the labyrinth*, Verso, London, 1989. Martin incluye también en esta generación de los grandes a Mario Andrade, y a los poetas Vallejo, Neruda y Octavio Paz. Asturias, Borges y Carpentier conforman lo que llama el ABC de la literatura latinoamericana.
- 2 La película reciente *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001) reconstruye el hotel "La Rusa" en Baracoa, inmortalizado en *La consagración de la Primavera* (1979).
- 3 González-Echeverría, R., y Elian Karp-Tolledo, citados por Camayd-Freixas, 1998:196.
- 4 Ver, por ejemplo, Camayd-Freixas, E. (1998), y su análisis de *El reino de este mundo*, "La última ambigüedad del narrador y su doble visión propone dos lecturas para este final" (pp.148).

- 5 Ver Benítez-Rojo: "It is the Path of Words along which one may march back and forth with no risk of losing one's footing and falling into the turbulent abysses of poetic death" (1998:186). (La traducción es mía)
- 6 Ver. Benítez-Rojo, A.,: "His baroque is not the outlandish and turbulent meta-language of a spiral; it is vertical, metonymic, a linear sumo f aggregates; it is the constancy of his existential route, of his pendular oscillation between two worlds; it is, above all, the path of Words that tries to link Europe with America, *his Europe and his America*". (1996:184) (La traducción es mía)
- 7 *Memoirs of Constant, first valet de chambre of the emperor on the private life of Napoleon, his family and his court* (Trans. Martin, Elizabeth Gilbert, b. 1837) New York, 1907, Digital ed.
- 8 *Op.cit.*, Digital ed.: "Pauline was predestined to espouse a Roman; for she is all Roman, from head to foot" (Vol.1,XIII).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Benítez-Rojo, A. 1996 *The repeating island. The Caribbean and the Postmodern perspective*, Second edition. (Trans. James E. Maraniss), Duke University Press, Durham.
- Camayd-Freixas, E. 1998 *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of América, Lanham, New York.
- Carpentier, Alejo. 1986 *El reino de este mundo*, Editorial Casa de las Américas/Sociedad de la Cultura y la Enseñanza, La Habana, Cuba.
- \_\_\_\_\_. 1985 *El arpa y la sombra*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- \_\_\_\_\_. 1984 *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- \_\_\_\_\_. 1998 *Visión de América*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- \_\_\_\_\_. 1982 *La ciudad de las columnas*, Editorial Bruquera, Barcelona, España.
- Martin, Gerald. 1989 *Journeys through the labyrinth. Latin American fiction in the twentieth century*, Verso, London.
- Martin, Elizabeth Gilbert (trans.). 1907 *Memoirs of Constant, first valet de chambre of the emperor on the private life of Napoleon, his family and his court*, New York (digital).

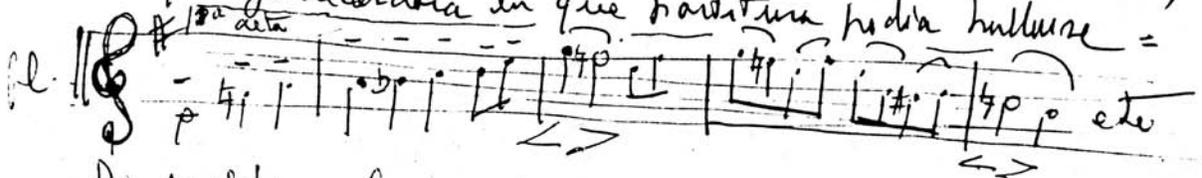


Por haber acompañado alguna peripécia de mi vida, ciertos temas musicales se imponen a mi memoria, de modo obsesivo, quedando unidos, para siempre, al recuerdo de una fecha o de una etapa importante de mi propia historia. Así, toda mi adolescencia revive para mí cuando en mi cabeza suena el tema inicial de "de Sove du Printemps" =



que llegó a ser, para muchos niños de mi generación, algo como un santo y seña que nos hubiese abierto los puertas ocultas de un mundo nuevo sonoro - introducción a otros cosas nuevas que al mundo se mostraban -

Del mismo modo, 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, a todos los honores, sin que yo recordara en qué partitura podía hallarse =



De vuelta a Caracas, buscando en mi biblioteca entre lo que buscaba - era el segundo movimiento del primer movimiento de la "Segunda Sinfonía" de Mahler... y esa sinfonía se llama, muy precisamente, "Resurrección"... Desde entonces el tema ha quedado, para mí, unido a la novela escrita, como un elemento inseparable del contexto -

Miguel Ángel