

Odiseas y anábasis: la constante del viaje en las ficciones de Alejo Carpentier

SELENA MILLARES*

1. *EN EL MAR DE LA ESCRITURA*

Como en un diario de navegación que reescribiera las crónicas del descubrimiento, fábula e historia ven borradas sus fronteras en todo el itinerario narrativo de Alejo Carpentier, hasta configurar un vasto mural cuya vocación universalizadora quiere ser testimonio de su tiempo y su gente, pero también instrumento de indagación que saque a la luz la verdad escondida de un continente que, a lo largo de los siglos, y desde el prisma de propios y extraños, se vio a menudo proyectado en textos que no supieron recoger su esencia. Desde la historiografía de los tiempos de la colonia a las formulaciones criollistas o del realismo social, la tentativa de aprehender la realidad compleja y fecunda de América Latina no alcanzaba a definir su identidad esquiva. Pero ésta habrá de cristalizar, al fin, tras el reencuentro con el viejo continente, con el que intelectuales y creadores reiteran, a la inversa, el viaje de conocimiento de Ulises para volver a su Itaca americana con el fruto de esa aventura. Y ése será, precisamente, el emblema explícito de la trayectoria de Carpentier, las navegaciones del héroe de Homero, que hace suyas en declaraciones de 1964: “Ulises, sin dejar nunca de ser griego, ha podido contarnos la historia del hombre, y de este modo nos pertenece

*SELENA MILLARES: Doctora en Literatura. Profesora de la Universidad Autónoma de Madrid. Crítica y ensayista.

a todos. Los escritores hispanoamericanos quisiéramos, al contar lo particular nuestro, pertenecer también a todos” (López Lemus, 1985: 164). Como Unamuno, quiere hallar lo local en lo universal, y a pesar de las críticas numerosas que lo asedian, rechaza consignas políticas o cuadros de costumbres para ir al encuentro de los grandes arquetipos de la humanidad. En ellos encuentra las claves que le permiten leer su propio mundo y remontarse al sustrato prehispánico, que los repite en un asombroso juego de espejos. La pasión barroca será el eje de esa identidad americana que, abstraída del tiempo y el espacio, se ve hermanada tanto con el siglo de oro español o el arte hindú como con la vehemencia de los románticos o las formulaciones de la vanguardia europea.

Imantado por ese saber, que determina la multiplicidad de sus dedicaciones y también de sus viajes, su vocación itinerante lo lleva, desde La Habana, al núcleo de la efervescencia parisina de los años veinte y treinta, para retornar transfigurado por esa experiencia y sumergirse de modo definitivo en sus propias raíces. Su sentido ecuménico del saber, a menudo equiparado con el de Borges, lo hace navegante curioso por tres rutas posibles: el espacio, el tiempo y la imaginación, condicionantes del protagonismo que en toda su obra tiene el diálogo eterno de Naturaleza e Historia, así como los maestros venerados. Reitera las travesías de la *Odissea* de Homero o los *Sueños* de Quevedo, “El barco ebrio” de Rimbaud o, muy especialmente, el *Quijote* de Cervantes, el libro que más frecuenta y que en sus ensayos declara piedra de toque de toda la novela moderna: “En el aspecto insólito de la novela cervantina es donde veo inscrito, proféticamente, el futuro de la novela. La novela debe llegar *más allá de la narración*, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello que Jean-Paul Sartre llama ‘los contextos’. En su época, Cervantes alcanzó los contextos de la materia novelística tan absolutamente como, en nuestra época, un Joyce o un Kafka” (1990: 15). Y ése será su norte: hacer de la novela un medio de exploración en la colectividad, un enlace entre lo particular y lo universal, que trascienda la mera ficción aun a riesgo de quebrantar las normas que el género impone¹.

¹Sobre su singular actitud ha anotado Dorfman: “Entre la búsqueda de la Tierra de Promisión y la traición a esa busca, se desarrolla la humanidad, y en ella se repite la caída Bíblica o el Mito Griego, encontramos las formas genéricas, originarias, de lo que somos. La reiteración de estos

El carácter abierto y dinámico será la gran constante de una trayectoria que se nutre, sin complejos ni limitaciones, de todo aquello que pueda enriquecerla, y muy especialmente dos vertientes que la signan: la Historia y la Música. Ese arte, que él considera ventana abierta al mundo y vía de conocimiento, determina su concepción estructural de la novela –afín al desarrollo de sonatas o sinfonías– al igual que los propios códigos –que pueden recurrir tanto a un son de tambores como a una pieza de Beethoven o Mahler– o el lenguaje mismo, sembrado de referencias que delatan su magisterio: “Ciertas mañanas el mar amanecía tan quieto y silencioso que los crujidos isócronos de las cuerdas –más agudas de tono cuanto más cortas fueran; más graves cuanto más largas– se combinaban de tal suerte que, de popa a proa, eran anacrusas y tiempos fuertes, appoggiaturas y notas picadas, con el bronco calderón salido de un arpa de tensos calabrotos, de pronto pulsada por un alisio” (Carpentier, 1979: 137).

El vasto universo de los libros que lo imanta no es incompatible con las inquietudes sociales, tanto por su conocimiento directo de las miserias del campo cubano como por la inmersión en la efervescencia intelectual que en La Habana se enfrenta a la corrupción gubernamental, desde el manifiesto del Grupo Minorista o la *revista de avance*, de amplia proyección continental, portavoz de las ideas de vanguardia y en especial de lo afroantillano. Nace entonces, en las prisiones del dictador Machado, su primera novela, *Écue-Yamba-O* (publicada en Madrid en 1933), que Carpentier siempre criticó con rigor como fruto de una “fiebre de adolescencia”, donde no supo conjugar la difícil propuesta de recoger lo vernáculo –representado en la negritud– con una actitud combativa y un lenguaje nuevo que superase el criollismo precedente, si bien ya está ahí el germen de su obra posterior, en el mestizaje fecundo que aportan, desde el mundo afroantillano, la magia,

motivos en los más diversos contextos nos permite adentrarnos en el estilo de Carpentier, sus mayúsculas, su vértigo de concreciones, su despersonalización del individuo, su paralelismo mitológico. En toda su obra, temática y lingüísticamente encontramos la misma tensión, entre lo intemporal, que se impone como Forma, como Género, como Ciclo (todos los hombres repiten ciertos idénticos esquemas de Búsqueda y Traición), y la presencia sensual de las cosas, su maduración corporal, su danza demoledora, recreada por un frenético instalarse dentro de cada objeto. La forma pendular de su estilo es la corporización de su mirada cósmica, que entrecruza lo temporal y lo intemporal, lo concreto y lo arquetípico, un momento y toda la Historia” (1970: 139-140).

la sensualidad, los ritmos y la cosmovisión de toda una etnia. Con Nicolás Guillén, Fernando Ortiz y muchos otros participa en su dignificación a través del arte que la afirma, si bien esta novela, a su modo de ver, se quedó en lo epidérmico sin alcanzar lo visceral: el animismo de esas gentes y su alianza con las fuerzas naturales, la dialéctica del bien y el mal en su mutua necesidad. Tras su huida rocambolesca de La Habana a París (1928), con la ayuda providencial de Robert Desnos, Mariano Brull y Alfonso Reyes, se inician navegaciones que ya nunca han de finalizar, y su actividad creadora se multiplica, pero igualmente intensa es su actitud combativa, desde la distancia, contra la dictadura cubana, a pesar de las acusaciones eternas que siempre habrán de cuestionar su posición ideológica, ya por su *européismo*, ya por el supuesto pesimismo de sus textos. Su retorno a La Habana (1939), escala para nuevas navegaciones, se cierra con la publicación del cuento “Viaje a la semilla” (1944), que supone el hallazgo definitivo de un estilo propio, de su identidad como fabulador, si bien la gestación de *La música en Cuba* ya le había trazado las directrices del camino a seguir: la simbiosis entre las artes, la importancia de la tarea investigadora, la compleja visión de la temporalidad. De su esquema musical tripartito, de perfecta simetría, que tanto frecuente después –*allegro, andante, allegro*–, se desprende la presencia de las fuerzas oscuras de la magia y los conjuros rituales del mundo negro, así como un explícito amor a la arquitectura que se complace en las descripciones del barroquismo criollo de La Habana vieja. La audacia del relato estriba en la aplicación de una técnica musical –la recurrencia, consistente en el desarrollo de un tema al derecho y al revés– a la narrativa. Un anciano hechicero es el artífice de la enigmática maldición que, a partir de su conjuro, va a provocar el prodigio: el Marqués de Capellanías, en su lecho de muerte, verá sucederse su vida en el vértigo de una trayectoria inversa, hasta el refugio final en el útero materno. Los misterios escondidos en el texto, y en especial la muerte de la Marquesa entre oscuros presagios que la alertan del maleficio de las aguas, están a años luz de las deformaciones fonéticas y los cuadros costumbristas de *Écue-Yamba-O*, donde el nativismo y la intención documental ahogaban el poder sugeridor bajo un lenguaje pretendidamente vanguardista. Ahora las estrategias de lo fantástico le oponen formulaciones fecundas que son metáfora del enigma, de los entresijos que el realismo servil no alcanzaba a tocar, en tanto que un humor sutil prelude igualmente lo que ya será una constante en el resto de su obra.

2. MAGIA O ALQUIMIA. LA HETERODOXIA BARROCA

En el crisol del fabulador, ese “Viaje a la semilla” –emblema del proceso extraliterario que lo acompaña– deposita al fin los ingredientes que configuran su estilo definitivo: la fascinación barroca, la obsesión por el tiempo, los designios de lo fantástico y lo maravilloso, la multiplicación de los ángulos de la mirada a partir de otras disciplinas, el rechazo de la servidumbre hacia las modas de época. Ahora en Venezuela, adonde se desplaza en 1945 para permanecer durante catorce años, comienza el período fecundo en que ha de ver la luz todo el material que durante tanto tiempo se ha ido gestando en la imaginación creadora de Carpentier. El impulso para este golpe de timón en su trayectoria puede hallarse en el conocido ensayo que abre la novela *El reino de este mundo*, de importancia central por contener las bases de su ideario estético, aunque tal vez su sentido se ha visto distorsionado por los innumerables asedios de que ha sido objeto. Tironeado tanto por los fuegos de artificio de la vanguardia como por ese realismo comprometido que asolaba los poderes de la imaginación, Carpentier decide establecer un espacio propio a partir de la revelación que supone en 1943 su viaje a Haití, donde descubre la maravilla cotidiana que, a su modo de ver, los surrealistas no supieron comprender. Considera que a los “trucos de prestidigitación”, que frecuentan códigos agotados y hacen de los taumaturgos simples burócratas, el mundo americano les opone el prodigio cotidiano: en tanto que Maldoror sólo se prolonga en una escuela de vida efímera, el hechicero haitiano Mackandal permanece como mito vivo en los rituales mágicos de su pueblo, porque lo maravilloso presupone una fe, y quienes no creen en santos no pueden curarse con milagros. Considera que el elogio de la locura y el onirismo, convertidos en lugares comunes del artificio, están destinados al fracaso, pero también el realismo social, gregario y estéril, o “el escatológico regodeo de ciertos existencialistas”.

Las estrategias fundadas en el prodigio cotidiano, con sus variantes terminológicas –el realismo mágico, lo real maravilloso–, se convierten en uno de los puntales de la nueva narrativa, y Carpentier, junto con Miguel Angel Asturias y Arturo Uslar Pietri, aporta contribuciones decisivas, que se añaden a la de Borges –con un texto fundamental, “El arte narrativo y la magia”–, si bien Carpentier, en su ensayo “Martí y Francia”, ve ya en el polígrafo cubano el preludio de esa inquietud. La reivindicación de lo

maravilloso, eje del primer manifiesto de Breton, había hallado una formulación en el “realismo mágico” con el que Franz Roh, el mismo año, se refería a la pintura postexpresionista, en un libro que, traducido en 1925 para *Revista de Occidente*, alcanza repercusiones inesperadas. En 1947, Uslar Pietri recoge esa expresión para referirse al nuevo cuento venezolano, que busca el misterio escondido entre los datos realistas, en el marco de lo que considera adivinación o negación poética de la realidad, y el célebre prólogo de Carpentier incide en lo mismo, en tanto que Asturias se incorpora al debate y toma partido por ese controvertido *realismo mágico*, que le permite situar la singularidad de su escritura, alimentada por dos savias distantes: la cosmovisión maya y la reivindicación surrealista de los sueños y la fantasía². El propio Carpentier comparte la actitud crítica hacia el movimiento impulsado por Breton con el reconocimiento de sus hallazgos, aunque concluye, escéptico, que prefiere una ceremonia de santería cubana a los delirios de la escritura automática, si bien todos los poetas de su tiempo le deben algo a ese surrealismo que equipara con el hermoso canto de las sirenas del que Ulises logró sustraerse.

Consecuencia de estas disquisiciones es también la inversión del tópico que opone civilización y barbarie, tan frecuentado desde que el argentino Domingo Faustino Sarmiento, en 1845, lo hiciera emblema de la problemática del continente, de su desgarramiento interno entre fuerzas contrarias. Carpentier cuestiona la lectura tradicional de esa dualidad: prefiere el folclore milenario al mecanicismo de un progreso aparente y contempla el Nuevo Mundo como tierra prometida, no contaminada por esa *decadencia de occidente* que, desde la obra de Oswald Spengler, articula un debate frecuentado en la época; en *El siglo de las luces*, el héroe fracasado que ha presenciado el derrumbe de los ideales revolucionarios, pronuncia al respecto, de regreso en Cuba, unas significativas palabras: “vengo de vivir entre los bárbaros”. Los asedios a esa problemática se amplían en otros ensayos –incluidos en *Tientos y diferencias* (1967) y *Razón de ser* (1976)–, y con nuevos matices: lo maravilloso –que, al igual que Lezama, halla Carpentier en su plenitud en la fascinación barroca– no se identifica necesariamente con lo bello, sino con lo insólito que es motor del asombro.

²Véanse a este respecto los análisis de Bravo (1988) y Márquez (1982).

Recupera así su sentido primigenio, que admite el espanto de los aquelarres goyescos o el mundo del mal de las fábulas y mitos; “todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso. Gorgona, con su cabellera de culebras, es tan maravillosa como Venus surgiendo de las ondas” (1990: 183). Esa dialéctica de la realidad y el sortilegio, del bien y del mal, compone la verdad que fluye bajo los datos empíricos del devenir histórico y da cuerpo a *El reino de este mundo*, novela breve con un marco temporal bien delimitado, que parte de la rebelión, en 1757, del esclavo mandinga Mackandal, quien pone en jaque al poder colonial con un siniestro envenenamiento masivo de la población blanca. Héroe popular y carismático, es fabulador que mantiene viva la memoria de los ancestros africanos y los poderes del hechizo. Ti Noel, el esclavo cuya presencia enhebra todo el relato, lo venera por traerle noticia de los dioses que laten en la selva, tan lejanos de los príncipes débiles que rigen el destino de sus amos. Mackandal, perseguido, se manifiesta disfrazado de iguana, mariposa o alcatraz, y cuando, condenado, perece en la hoguera, sus seguidores sonríen, seguros de que ha burlado a la muerte en una de sus infinitas metamorfosis.

Carpentier halla la fascinación de las fábulas en la historia, que se continúa con sucesivas rebeliones, como la liderada por Bouckman el jamaicano entre inquietantes ceremonias de vudú, que invocan con sangre de animales a los loas africanos contra el dios de los blancos. Le sucede la presencia en el poder del general Leclerc y Paulina Bonaparte, a la que sigue el reinado del tirano negro Henri Christophe, que se hace caricatura de los imperios europeos –hasta el extremo de imitar el palacio de Sans-Souci en Postdam–, a lo que se une una mística africanista que amplifica la opresión colonial. Su símbolo es la construcción de una fortaleza cuyas murallas, impregnadas de sangre de toros que proteja de las armas de los enemigos de su raza, se levantan con el trabajo de doscientos mil *liberados* que, bajo la mirada atenta del látigo y el fusil, reviven los tiempos de la esclavitud. Con la rebelión de 1820, que acaba con el suicidio del tirano y el advenimiento al poder de Jean Pierre Boyer, finaliza el eje histórico de la novela, vertebrado por la presencia de Ti Noel, de cuyo nombre se desprenden connotaciones religiosas que laten en todo el libro, ya desde su título, expresión que después Carpentier frecuenta a menudo –tanto en la ficción como en la palabra viva–, para representar su norte, que resume, a partir de ciertos postulados de Montaigne, en una idea central: interpretar dignamente el Oficio de Hombre.

Con la temática de esta novela establece además una constante en toda la obra que la sucede: el motivo de la revolución traicionada, que la lucidez obtenida por la distancia vislumbra en las paradojas de la Historia. El reinado de Cristophe, que compra esclavos africanos para hacerlos pajes de su corte seudoeuropea, se hace metáfora terrible de esos peligros. El vuelco carnavalesco se distiende en el humor con que se presenta finalmente a Ti Noel, quien, tras el asalto al Palacio de Sans-Souci, se queda con la casaca de seda verde del tirano, y con ella y su sombrero de paja se convierte en la sombra sarcástica de Cristophe, su horror y miseria, su sueño evaporado, mientras dicta órdenes al viento. Sin embargo, donde se ha querido ver una visión pesimista del fatalismo histórico, Carpentier insiste en una intencionalidad opuesta: no son los falsos triunfalismos, sino el análisis riguroso, los que mueven la máquina de la Historia. Y contra las palabras fáciles o estériles de ciertos ideólogos, afirma su certeza de un paraíso posible en ese final de la novela que a menudo invoca: “Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo” (1994: 142-43).

Late ya en estas palabras la imagen que articula *Los pasos perdidos*: el “anhelo prometeico” que Carpentier vio encarnado en José Martí, y que puede ser emblema de ese Oficio de Hombre que quiere interpretar. Los grandes códigos míticos son el hilo de Ariadna que aporta las claves de esta obra, heredera del hondo desaliento que sucede a la Segunda Guerra Mundial. El *Prometeo desencadenado* de Shelley –la grandeza del hombre liberado, que perdona al dios culpable de su condena– es uno de sus grandes referentes, pero también el descenso al infierno de Orfeo y Ulises –así como las versiones que Rimbaud y Baudelaire hicieron del viaje alucinatorio del espíritu–, pero muy especialmente la maldición de Sísifo: el protagonista,

un musicólogo hastiado de la falsedad de la gran urbe, de la era del Hombre-Avispa o el Hombre-Ninguno, se remonta a la selva para culminar un trabajo de investigación, y el trayecto lo acerca al reino perdido de los orígenes; interrumpido el viaje por razones externas, el regreso a ese mundo virgen se hará ya imposible. Es el fracaso de Sísifo, la fatalidad de su condena; prisionero del destino, seguirá siendo la ardilla que gira encarcelada en su tambor de alambre. Sin embargo, la necesidad de un renacer, el eterno retorno de los ciclos, sigue dando impulso y sentido al devenir de la Historia.

La travesía inversa en el tiempo repite el motivo central de “Viaje a la semilla”, pero esta vez se halla impregnado de autobiografismo; de hecho, el origen de *Los pasos perdidos* está en una revelación que ilumina al autor en 1948, en un viaje al Alto Orinoco, y que le presenta la totalidad de su estructura en un instante. Al remontar el río, apagados los designios de la razón occidental, su personaje se va sumergiendo en la verdad de las fábulas que mecen al hombre desde el origen de los tiempos; allí el artificio se derrumba frente a la belleza natural, y se convierte de pronto en cronista que toca por primera vez con sus palabras la virginidad de esos parajes, para saldar una antigua deuda pendiente que impresionara a Carpentier en las *Cartas* de Hernán Cortés, quien se lamenta de la insuficiencia de la lengua para abarcar la maravilla de lo desconocido: “Por no saber poner los nombres a estas cosas, no los expreso” (1990: 188). La contraposición de dos mundos irreconciliables está encarnada en dos mujeres, Mouche –la amante del protagonista, de artificiosa belleza, cuya formación intelectual proviene del “gran baratillo surrealista” y que sólo puede contemplar el cielo a través de los libros de astrología y los nombres de las estrellas– y Rosario –una hermosa mestiza que habla de los dioses de los bosques o dialoga con las plantas, y a cuyo amor sucumbe. Pero como Carpentier, ese *alter ego* innominado también es víctima de sus propias trampas; vive el eterno conflicto del americano que se debate entre dos orillas sin llegar a pertenecer a ninguna, y no se puede liberar de un culturalismo que ve en su reino soñado el Génesis bíblico, en la negación de su realidad la gesta de Don Quijote, en su barco la Nave de los Locos del Bosco, en su aventura la *Resurrección* de Mahler y en su derrota final la maldición del Apocalipsis.

Como creador, Carpentier encuentra con esta obra su estilo definitivo,

el *tempo* musical de la prosa, así como la pulsión barroca que considera bandera del novelista latinoamericano actual y a la que dedica numerosas páginas y declaraciones. El barroco no es la extravagancia del mal gusto o el arte decadente que indican los diccionarios, sino una constante humana que vuelve cíclicamente, y que no se halla solamente en el siglo diecisiete, sino también en el antiacademicismo de los románticos, en la rebeldía de los poetas *malditos* o en las inquietudes de los surrealistas. El barroco es simbiosis, mestizaje, dinamismo centrífugo; su explosión de formas cubre el horror al vacío y se complace en la maravilla y el asombro, que hallan un espacio dilecto en Latinoamérica, cuya naturaleza exuberante —“vasto misterio de los grandes barroquismos telúricos”— espera la fundación adánica del lenguaje. Barroco significa insurgencia y osadía, no sólo de las formas sino también de la imaginación. Es transgresión del tiempo y el espacio, donde los dogmas quedan aniquilados y las artes anulan sus fronteras para arriesgarse en nuevas formulaciones. Carpentier se acoge a su heterodoxia y, desoyendo las acusaciones hacia lo insólito de su modo de narrar, deja que la música, la historia y la arquitectura se adueñen de sus textos, y muy especialmente la pintura, que rige, por ejemplo, *El siglo de las luces* y sus evocaciones goyescas. Porque el barroco es proteico y espúreo, motor de la alquimia, carnaval que ve el mundo desde su revés y cuestiona las fronteras de la verdad y la mentira. El humor en todas sus vertientes, grotesco o festivo, absurdo o diáfano, es también una vía lícita de conocimiento, que en el caso de Carpentier se amplifica en su producción final. Pero con el lujo creador que lo define, también es barroco, ya en sentido estricto, el desengaño y la obsesión por la temporalidad, así como la fiesta de los sentidos que la esconde y envuelve la escritura con su abigarrada sinfonía de sabores, colores y aromas, con una sensualidad avasalladora, liturgia de los sentidos celebrada en el rincón más ínfimo de la creación —como la esbeltez catedralicia de un caracol, transmutado en creación gótica o palacio de gualda— o en lo más antiliterario, como los pozos petrolíferos que se describen en *Los pasos perdidos*, “astas de ese fuego enjambre, de ese fuego árbol, parado sobre el suelo, que volaba sin poder volar, todo silbante de púrpuras exasperadas” (1985:166).

La pasión barroca de Carpentier acoge también en su dominio un erotismo abierto, la “sintaxis de los cuerpos” ajenos a los tabúes y las limitaciones, heredera tanto de la visión africanista de la sensualidad —vía de conocimiento y de diálogo con los dioses o retorno a la inocencia primera—

como de la emancipación del deseo que los surrealistas preconizaran, si bien la crítica al artificio retorna en boca del protagonista de *Los pasos perdidos*³, que se declara enemigo de tabúes pero también de cualquier literatura “que encanallara el amor físico, por vías de la burla, el sarcasmo o la grosería” (1985: 164). Es la sensualidad de Rosario, que arrastra al paraíso original, o la desnudez codiciada de Paulina Bonaparte, que atormenta el deseo de su esclavo Solimán, al que hace cuidar su cuerpo y dormir junto a ella para protegerla. Y es también el *carpe diem* que adviene ante una epidemia mortal: “había que agotar el vino, extenuar la carne, estar de regreso del placer antes de que una catástrofe acabara con una posibilidad de goce” (1994: 78).

Pero tal vez el síntoma más afín al barroco en la trayectoria de Carpentier sea su obsesión constante por la temporalidad, ya preludiada en sus experimentos narrativos e investigaciones históricas, y que cristaliza en los relatos de *Guerra del tiempo*. Como Borges, reitera Carpentier el juego de los anacronismos intencionales, que hallarán en *Concierto barroco* su culminación, y que el autor explica precisamente por la hibridez y la desobediencia a los cánones que caracterizan al barroquismo; de este modo, en la telaraña de las fechas y sucesos que testimonian una investigación ardua, se producirán transgresiones que permitan la coexistencia histórica de Vivaldi y Louis Armstrong o, ya en su obra final, *El arpa y la sombra*, de Bartolomé de Las Casas y Victor Hugo. El enigmático nombre de una taberna en *Los pasos perdidos*, “Los recuerdos del porvenir”, sugería ya esa confusión de la madeja temporal, regida en su laberinto –también barroco– por secretas leyes que escapan a la lógica convencional. La cronología se acerca así al vértigo inmóvil de la estalactita, a la hipnosis estática en los rayos de una rueda en movimiento, y es también la serpiente que parece morderse la cola en los relatos de *Guerra del tiempo*, cuyo título, explicado en un epígrafe de Lope de Vega –“¿Qué capitán es éste, qué soldado de la guerra del tiempo?”–, adelanta el eje temático: el enigma de la linealidad temporal, cuya naturaleza cíclica corre paralela a las navegaciones y los regresos que hilvanan la trayectoria biográfica del propio Carpentier, y también la de sus personajes, desde el protagonista de *Ecue-Yamba-O*, que emigra a La

³Acerca del concepto barroco en *Los pasos perdidos*, véase Bustillo, 1988: 161-184.

Habana para finalmente retornar a su terruño, y también Ti Noel, que se traslada de Haití a Cuba para regresar finalmente, o el Marqués de Capellanías, que tras su ciclo vital interpreta el viaje mágico al útero, o el musicólogo de *Los pasos perdidos*, Icaro que toca su sueño para caer derrotado a las calles de su ciudad, o, igualmente, las pequeñas odiseas individuales que surcan *El siglo de las luces*. El motivo se reitera en estos relatos: en “El camino de Santiago”, Juan el Romero y Juan el Indiano encarnan en momentos distintos la misma identidad, la misma aventura hacia la maravilla americana, el mismo regreso desengañado, hasta encontrarse al final frente a frente: la figura y el espejo. En “Semejante a la noche” se reitera la circularidad –ahora en espiral– y el tema del doble, tan caro a Carpentier –fingimiento, eco, fantasma y apariencia son también barrocos–; el protagonista es guerrero en el conflicto de Troya, indiano que en el XVI va a América a probar fortuna, cruzado medieval, francés que en el XVIII acude también al Nuevo Mundo y soldado que participa en la Segunda Guerra Mundial. La paradoja histórica hace que se desemboque en el inicio del relato, en el que sólo han transcurrido veinticuatro horas; el sentido último del cuento, en declaración del autor, es demostrar que “el hombre tiene un comportamiento eterno y único en medio de circunstancias cambiantes” (López Lemus, 1985: 130).

De ahí el fatalismo, lo inexorable del destino en toda su obra, tan patente en *El acoso*, novela regida por la muerte anunciada de un terrorista perseguido que se esconde en la sala de un teatro donde se interpreta a Beethoven. La génesis del relato parte de un hecho real –un tiroteo en el patio de butacas de la Universidad de La Habana, durante una representación de Esquilo en la que Carpentier trabajaba como técnico de sonido– y su trama –con estructura de sonata en tres tiempos, correspondientes a los tres personajes– se desarrolla en los cuarenta y seis minutos exactos que debe durar la interpretación de la *Sinfonía Heroica*, elegida para una lectura irónica del título: el prófugo es un antihéroe, aterrado por la muerte inminente y acosado por sus propios fantasmas, descreído que se hace grotesco en su repentina crisis mística, en un guiño que el autor extrae de las memorias de Benvenuto Cellini, según cuenta al desentrañar las claves de su novela, que amplía con una respuesta a las acusaciones de pesimismo: “Lo que me preocupaba entonces era una cierta forma de heroísmo inútil que había hecho su aparición con algunos intentos prerrevolucionarios, en Cuba, entre 1935 y 1945. En el transcurso de esa década, numerosos jóvenes

se habían lanzado a una acción revolucionaria que se basaba en palabras y no en verdaderos principios. Su objetivo era el de practicar ‘la rebelión por la rebelión’, de llevar a cabo una acción individual y anárquica, sin preocuparse por vincularla con una realidad política auténtica. En realidad, obedecían a consignas de politiqueros que hacían abuso de la palabra ‘revolución’, y se servían de ella como de un medio que les permitiera alcanzar sus ambiciosos fines. Por esta razón, mi libro es triste, casi desanimado: es la única novela mía verdaderamente desesperada” (López Lemus, 1985: 137). Esas inquietudes serán las que enhebran su producción posterior –ya en su retorno a Cuba tras el triunfo de la revolución en 1959–, que se inicia con lo que él consideró su obra preferida: *El siglo de las luces* (1962).

3. DE REVOLUCIONES Y TRAICIONES: ORMUZ Y ARIMAN

El espíritu combativo y la firme conciencia social de Carpentier hicieron de las revoluciones el eje central de gran parte de sus novelas, ya desde la revisión de la época que le tocó vivir –*El acoso, La consagración de la primavera*–, ya desde la abstracción de la atemporalidad –*El recurso del método*– o la distancia histórica que permite la lucidez en la mirada –*El reino de este mundo, El siglo de las luces*. Pero tal vez es esta última la de mayor densidad en torno a ese tema candente que produjo no pocas condenas a Carpentier, a quien muchos no perdonarían su apartamiento de la consigna fácil y el triunfalismo vacío de análisis. Su visión dialéctica de la historia condiciona la paradoja de su optimismo: su obra se hace amplio mural de la condición del hombre, su agónica ansia de colmar la utopía con un espejismo siempre intacto a pesar de cada desengaño. No hay grandezas sin miserias en una revolución; los árboles pasan con facilidad de ser emblema de la libertad a serlo del patíbulo. No existe la luz sin la tiniebla, pero los esfuerzos nunca son vanos; de ahí la elocuencia del epígrafe: “Las palabras no caen en el vacío”. En la novela, la imagen recurrente del cuadro *Explosión en una catedral* –que se convierte en título de la traducción inglesa– es símbolo de la conmoción que la Revolución Francesa provoca, en tanto que el título original es guiño irónico; en la era del iluminismo, la irracionalidad establece su imperio y su saldo es un verdadero cataclismo. La visión de Carpentier es explícita: “el Siglo de las Luces, que se ha dado como ejemplo de la cordura, del pensamiento filosófico, de la paz y de la calma [...] es uno

de los siglos más sangrientos –economía basada en la esclavitud, represiones, castigos, hechicerías, matanzas de protestantes, etcétera– que se ha visto en la historia” (López Lemus, 1985: 212)⁴.

El motivo de la revolución traicionada articula el libro: los papeles se invierten a un ritmo alucinante y carnavalesco, aliados y enemigos trastruecan sus papeles, en un panorama absurdo donde los ideales se dan la mano con las bajezas y la demagogia se adueña de todo, los libertadores se hacen usurpadores y los profetas se hacen tiranos. De ahí esa imagen dramática en que Victor Hugues llega a tierras americanas con el decreto de abolición de la esclavitud y la amenaza en la proa para hacer cumplir las nuevas leyes: “Con la Libertad, llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo” (1979: 101). Se trata de motivos frecuentados ya por el autor; es el absurdo que convierte en déspotas a los rebeldes en *El reino de este mundo*, donde la humillación se hace doble, y lleva a Ti Noel a exclamar: “Había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y peliclespo, tan narizñato como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno” (1994: 95). Igualmente, el protagonista de *Los pasos perdidos*, involucrado súbitamente en un tiroteo callejero –trasunto de una experiencia real vivida por Carpentier a su llegada a Caracas– queda consternado ante el sinsentido de unas movilizaciones donde nadie sabe a ciencia cierta en qué bando está, y una mecánica grotesca lleva a las mismas personas al poder o a la prisión con absoluta facilidad, entre el absurdo de las luchas fratricidas.

La estructura tripartita de la novela está concebida desde los parámetros de la música: es una sonata, con un tema masculino –Hugues–, uno menor

⁴De entre las infinitas lecturas posibles a esta novela de Carpentier puede destacarse la de un compañero de viaje literario, Carlos Fuentes: “Si se toma *El siglo de las luces* como una crónica histórica, sólo se refiere a la Revolución Francesa. Pero si no es una alegoría –mera ilustración de verdades sabidas– sí contiene una simbología –verdadera búsqueda de verdades nuevas. Y esa simbología nos habla de una conciliación de la justicia y la tragedia. Sí y no: revolución esta vez, y otra vez, y otra más: la libertad es idéntica a una aspiración permanente, la de hombres que viven en la ambigüedad y no la aceptan, sino que mantienen la exigencia de valores humanos absolutos a sabiendas de que la realidad los niega o los impide. La Revolución es Revelación, es Adivinación que recuerda el origen sagrado del tiempo y formula el destino humano del tiempo. La revolución histórica es adivinación literaria cuando la escritura, como en la obra de Carpentier, es radicalmente poética: sólo la poesía puede proponer a un mismo tiempo múltiples verdades antagónicas, una visión realmente dialéctica de la vida” (1969: 55).

–Esteban– y otro femenino –Sofía. El conjunto quiere ser una sinfonía del Caribe, donde la naturaleza se hace protagonista y hay incluso capítulos completamente descriptivos en que la presencia humana se minimiza. Los tres personajes que con sus aventuras vertebran la trama de *El siglo de las luces* son emblema de las actitudes que Carpentier observa en el proceso revolucionario. Esteban encarna el idealismo estéril que se desintegra al estrellarse con el devenir natural de los hechos; tras su personal descenso al infierno, concluirá: “Cuidémonos de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo” (1979: 184). Sofía es el eterno femenino tan caro a Carpentier; es la praxis, que la señala como única portadora de una respuesta a la encrucijada de los acontecimientos. No participa en los debates de retórica vana, ni tampoco en los cantos de sirena del poder y la gloria, pero cuando, ya en Madrid, se ve involucrada en la invasión napoleónica del dos de mayo, no duda en lanzarse a la calle y sumarse al levantamiento popular.

Victor Hugues, por su parte, posee un especial carisma, por tratarse de un personaje real y por encarnar la fascinación de la aventura; Carpentier tiene conocimiento de su existencia en una estancia fortuita en Guadalupe, tras un incidente en el avión en que viajaba, y desde ese momento queda imantado por su figura, que le permite además recrearlo libremente en la novela, por tratarse de alguien poco frecuentado en los anales de la historia. Su llegada a la hacienda cubana donde viven los jóvenes que habrán de participar en su odisea está envuelta en un halo de misterio: encarna la ensoñación y la fantasía, trae relatos maravillosos donde es posible la magia de las fábulas, y le acompaña el Doctor Ogé, que cura a Esteban de sus graves crisis de asma y demuestra la verdad de la hechicería. Bajo el signo de Ulises y Orfeo, Victor Hugues, “transeúnte del Averno”, al compás de los acontecimientos se convierte en el político puro, sin un pensamiento filosófico, preso del devenir de los hechos; en palabras de Sofía, “podía ser Ormuz como podía ser Arimán; reinar sobre las tinieblas como reinar sobre la luz” (1979: 228).

Y si la elección de Hugues permitía al fabulador el libre movimiento, sin verse ahogado por una personalidad de primera línea, en *El recurso del método* (1974), inscrita en la genealogía de las novelas latinoamericanas de dictadura, se busca el mismo fin por otra vía: la del *collage* –también barroco–, que hace del protagonista un retrato robot con ingredientes de

numerosos personajes reales: del cubano Gerardo Machado, sufrido por el autor en carne propia, la absoluta incompreensión del tiempo que le toca vivir; del mexicano Porfirio Díaz y el venezolano Guzmán Blanco, un ridículo afrancesamiento; del guatemalteco Manuel Estrada Cabrera, el falso culturalismo que le lleva a alzar templos a Minerva en su imperio del horror. Este último ya había protagonizado una novela fundamental, *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Angel Asturias, cuya gestación vive Carpentier de cerca en los años parisinos. Ambos autores, junto con Augusto Roa Bastos –*Yo el Supremo* (1974)– y Gabriel García Márquez –*El otoño del patriarca* (1975)– componen esa sólida tetralogía que se hace emblema de una inquietud con amplia andadura en Hispanoamérica⁵. El humorismo, compartido por las tres formulaciones de los setenta, busca el apartamiento de la consigna y el sermón, que harían del relato un mero panfleto. En *El recurso del método*, la invitación a la sonrisa comienza desde el propio título, juego de palabras sobre el *Discurso del método* de Descartes –citado en los epígrafes de los veintidós capítulos–, al que se opone el delirio anticartesiano de un tirano cuyo método consiste en no tener ninguno. De los tres tipos de dictadores que Carpentier observa en su continente, el general “de fusta y pistola” –el Caudillo Bárbaro de Alcides Arguedas–, el “dictador-de-a-porque-sí” que se vale de oscuras artimañas para eternizarse en el poder, y el “tirano ilustrado”, escoge para su relato a este último, en cuyo afrancesamiento y lenguaje arcaizante se ha querido ver un guiño autoparódico. No obstante, el autor responde a las críticas sobre el supuesto anacronismo de su Primer Magistrado con un argumento claro: los discursos del tirano cuyo régimen sangriento asola a Chile en los setenta parecen copias –“en papel carbón”– de los que pronunciara Machado en los años veinte, y es la misma su ceguera hacia el devenir histórico. Afirma que en su novela no hay nada inventado, todos los hechos provienen de la realidad, así como el espacio en que transcurren, fruto de un montaje que unifica paisajes del entorno antillano.

En cuanto a la génesis de la novela, responde a un antiguo sueño de Carpentier: enamorado de la literatura picaresca española, que considera el primer movimiento novelístico universal por acoger al fin los contextos de

⁵Acerca de este universo temático, merecen especial interés las reflexiones de Benedetti (1979), Rama (1976) y Pacheco (1974).

su época y ser una *comedia humana* total y completa, quiere reformularla en nuestro siglo. Además, le sorprende cierta curiosa relación con América, donde culmina el género con el *Periquillo Sarniento* (1816) de Fernández de Lizardi, y adonde ya Quevedo había enviado a su Buscón, en tanto que Vicente Espinel hace transitar a un personaje suyo por Tierra de Fuego, y Mateo Alemán acaba sus días en México. Carpentier, por su parte, halla el mejor trasunto del pícaro de nuestro tiempo en ese tirano que con inmoral desparpajo truca elecciones y da cuartelazos hasta hacerse nombrar presidente por la fuerza; sus declaraciones al respecto son sustanciosas: “Lo que hace la diferencia entre los pícaros españoles y los latinoamericanos está en que aquéllos, descritos por Quevedo, Mateo Alemán o Vicente Espinel, no mataban a nadie. Fueron fulleros y mentirosos, incultos y viciosos, pero jamás atentaron contra la vida humana. Los pícaros de América Latina, en cambio, fusilan centenares de hombres en sus estadios deportivos, es decir, pasan del gracioso plano de *El lazarillo de Tormes* al de *Ubu rey* de Alfred Jarry (...) La picaresca española es graciosa y ocurrente, la latinoamericana es trágica y sangrienta. De ahí que mi libro, empezado en buen humor y ritmo de sainete, se vaya volviendo dramático y duro a medida que avanza la acción” (López Lemus, 1985: 207). Una pasión cervantina común hace que, además, tanto Roa Bastos como Carpentier extraigan un particular humorismo de la contraposición entre la demencia de su personaje y las contrarréplicas de su ayudante sanchopancesco, Patiño para el Supremo, Peralta para el Magistrado, quien afirma haber subido al poder “el 18 Brumario de Monipodio”, siempre fiel a su selecta cultura de Pequeño Larousse. Asimismo, como hiciera Miguel Angel Asturias con las figuras de José Santos Chocano y Rubén Darío, aprovecha la ocasión para introducir una crítica sutil a los intelectuales que pecan de lo que él llama en uno de sus ensayos, a partir de un personaje de Goncharov, *oblomovismo*: plenos de buenas intenciones, son reacios a cualquier compromiso y no tienen ningún escrúpulo a la hora de aceptar prebendas de un poder que reconocen injusto. Igualmente, el Estudiante repite la figura del protagonista de *El acoso* o el heroísmo vano de Esteban en *El siglo de las luces*: es “el clásico estudiante de novela rusa, soñador y doctrinario, más nihilista que político, proletario por deber, habitante de buhardillas, mal comido, mal vestido, durmiendo entre libros, de rencores atizados por las frustraciones de una existencia mediocre” (1974: 281).

De clave barroca, plena de musicalidad y plasticidad escultórica, el sincretismo de la novela acoge así numerosos personajes y espacios en un

movimiento temporal que de nuevo insiste en la misma convicción: el eterno retorno, siempre distinto y el mismo. La humorada final nos lleva a la muerte del exquisito afrancesado en París, en una tumba custodiada por cuatro jaguares y compuesta de tierra patria ...tomada del Jardín de Luxemburgo. El viaje inverso de este pícaro, que lo lleva de sus *tierras calientes* –evocadoras del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán– a territorio europeo, insiste una vez más en un motivo que articula toda la narrativa de Carpentier, y que se continúa en *Concierto barroco* (1974), donde un indiano, invadido del tedio de su vida fácil y acompañado por su siervo negro Filomeno, busca en España e Italia un nuevo aliento a su existencia. Fiel a su trayectoria, el autor insiste en el mestizaje –con un retorno a la temática afroantillana– y la maravilla –en la transgresión de las coordenadas temporales–, en tanto que la música le otorga no sólo el tema sino también la estructura –*allegro, adagio, vivace y coda*– y lo carnavalesco llega a materializarse en tierras venecianas. El prodigio permite que los protagonistas contemplen el discurrir de dos siglos, los que dura el olvido en que se halla Vivaldi hasta su recuperación en el siglo XX, tras el hallazgo de su *Moctezuma*, primera ópera europea de tema americanista. La misma pasión por la música da título a la siguiente novela, *La consagración de la primavera* (1978), que se abre con la reproducción de un fragmento de la partitura de Stravinsky y posee, de nuevo, mucho de autobiográfico. Tres grandes momentos, la revolución rusa, la guerra civil española y la revolución cubana, justifican ese título que parece querer dar una respuesta final al eterno acoso de las críticas. Según sus palabras, Carpentier quiso proyectar en ella “*el epos* de una época revolucionaria en el mundo, en lo que concierne a América Latina y a mi país. La acción comienza en España, durante la Guerra Civil y termina en Cuba, con el épico episodio de la batalla de Playa Girón” (López Lemus: 486).

Un año antes de que la muerte le saliera al encuentro –sumergido en sus tareas diplomáticas en París–, Carpentier publica su última novela, *El arpa y la sombra* (1979), que lo convierte en fundador de un género en alza, la novísima novela histórica⁶, versión que el llamado *postboom* narrativo hace de la novela histórica, ya auspiciada, a su vez, por *El reino de este mundo*. La

⁶Acerca de este concepto y sus posibles lecturas, véase Seymour Menton (1993: 29-66) y Elzbieta Sklodowska (1991: 25-34).

nueva eclosión del género en la panorámica de los ochenta y noventa en Hispanoamérica cuestiona el concepto de la verdad oficial y le opone versiones apócrifas en las que los nuevos cronistas reescriben los hechos desde el distanciamiento irónico y la parodia. La pluralidad sustituye a las voces monolíticas; desaparece el concepto de lo Absoluto y una realidad fantasmática se hace fábula de una imposible objetividad. La Historia es carnavalizada a partir de la ficcionalización de sus personajes, en este caso Cristóbal Colón, que en el siglo XIX –y desde la otra orilla– ve su vida revisada en el Vaticano con vistas a su posible canonización; la conclusión del tribunal sobre los amoríos del Almirante con la Reina Católica descalifica su comportamiento y anula su pretendida santidad. Un humor festivo –insólito por provenir de un Carpentier ya aquejado de una grave enfermedad– recorre las páginas de esta breve novela, donde la rigurosa documentación histórica se da la mano con las más osadas distorsiones temporales y la presencia de lo fantástico: el espectro de Colón –la sombra del título– contempla el jocoso debate de la Audiencia, donde toman la palabra personajes tan inesperados como Julio Verne o Bartolomé de Las Casas. La segunda parte de su estructura tripartita –sonatesca de nuevo– da la clave del título, en la rememoración del descubridor: “Esta noche vibran en mi mente las cuerdas del arpa de los escaldos narradores de hazañas, como vibraban en el viento las cuerdas de esa alta arpa que era la nave de los argonautas” (1979b: 82). Desde el epígrafe, el fragmento de una leyenda completa el sentido: “En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: el arte, la mano y la cuerda. En el hombre: el cuerpo, el alma y la sombra”. La extravagancia domina el libro, donde el autor parece parodiarse a sí mismo, navegante entre dos mundos que observa risueño, desde la distancia, los debates absurdos que cuestionan los detalles intrascendentes de su itinerario⁷, ajenos

⁷La fecunda heterodoxia de Carpentier fue objeto de constante censura a lo largo de toda su vida. Sin embargo, no son pocas las lanzas rotas en su defensa. Valgan como muestra las de Miguel Barnet, quien considera que con él “todo lo telúrico de nuestro continente entró por primera vez en el ámbito de la novela. Lo que hizo Neruda con la poesía, rompiendo los cristales de una época, lo logró Alejo con sus obras inaugurales” (1990: 46) y María Luisa Puga, para quien “Carpentier descolonizaba, reconstruyendo con un lenguaje que había conquistado para darnoslo; con una información que había recopilado para devolverla como conciencia a su mundo; con una comprensión que lo obligaba a mirar a su continente y decir: es hora de ponerse de pie y hablar” (1980: 59).

al verdadero sentido de su tarea. Con la mirada serena, su respuesta es la estrategia de Ulises, sumergirse en un nuevo viaje –siempre sin abandonar el Reino de este Mundo– como alguno de sus personajes (1979: 123): “Ahora se iba hacia el mar, y más allá del mar, hacia el Océano inmenso de las odiseas y anábasis”.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BARNET, MIGUEL. 1990. *Autógrafos cubanos*, La Habana, Unión.
- BENEDETTI, MARIO. 1979. *El recurso del supremo patriarca*, México, Nueva Imagen.
- BUSTILLO, CARMEN. 1988. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Avila.
- BRAVO, VÍCTOR. 1988. *Magias y maravillas en el continente literario*, Caracas, La Casa de Bello.
- CARPENTIER, ALEJO. 1974. *El recurso del método*, La Habana, Arte y Literatura.
- . 1979. *El siglo de las luces*, Caracas, Ayacucho. Prólogo de Carlos Fuentes.
- . 1979b. *El arpa y la sombra*, México, Siglo XXI.
- . 1985. *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra. Ed. de Roberto González Echevarría.
- . 1990. *Ensayos*, en *Obras completas*, XIII, México, Siglo XXI.
- . 1994. *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral.
- DOREMAN, ARIEL. 1970. *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama.
- FUENTES, CARLOS. 1969. “Carpentier o la doble adivinación”, en *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz: 48-58.
- LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO. 1985. *Alejo Carpentier. Entrevistas*, La Habana, Ministerio de Cultura.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS. 1982. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI.
- MENTON, SEYMOUR. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. 1974. “Vous êtes tous des sauvages!”, *Plural* 6: 74-76.
- PUGA, MARÍA LUISA. 1980. “Homenaje a Alejo Carpentier”, *Cuadernos Americanos* 4: 53-56.
- RAMA, ANGEL. 1976. *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA. 1991. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.