

ALEPI



Jornada del 20 de enero 1990

organizada con el apoyo del Fondo Nacional de la Investigación Científica de Bélgica (NFWO-FNRS) y de las Universidades de Lovaina y Kortrijk (K.U.Leuven, Kortrijk).

vez que el de la crítica, del pensamiento.

P?demos afum?1" que Alejo CARPENTIER nos hace ver la realidad, esta realidad de la danza, con la mirada y el vocabulario de un especialista, de un experto.

sa actitud tie e el privilegio, según Jean RICARDOU, el "de deJarme ver con OIOSnuevos al desorientar la miopía de mi saber"4.

En definitiva, la danza es una manera de reorientar nuestro saber. Y, má_s importante, para Alejo CARPENTIER, la danza es un compr_o so... político. *La Consagración de la primavera* rechaza todo sacr_ifici0, exalta la unión de las culturas europea y afrocubana por medio de una pareja negroblanca. El humanismo de Alejo CARPE IER lo compromete con su tiempo, con la Historia.

Este _libro se escr bió hace once años y hace poco tiempo, acaba de re_alizarse el sueno de Vera: se ha bailado "La consagración de la pnmavera " en Cuba. De hecho, Jorge LEFEBRE y el Ballet Royal de Wallonie se marcharon en 1987 para el festival de Camagüey. Por supuesto, la coreografía se dejó influir bastante por el tr?,sfondo afrocubano. Pero eso nos lleva a otra historia..

Fran oise GERON.

4. "(**)" de me faire voir avec d'autres yeux en désorientant l'assurance un peu courte de mon savoir". Jean Ricardou, *Problemes du nouveau roman* Paris Seuil 1967, p. 19.

Para citar este artículo: De Maeseneer, Rita. "La consagración de la primavera: una in-cita-cion". *Literatura Cubana*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 5, De Paepe, C. (ed.). 1990, pp. 53-64. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id_7464

LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA: UNA IN-CITA-CION

Al comentar la estructura de la *Consagración de la primavera*. Carpentier dijo en varias ocasiones que era una cantata a dos voces, la de Vera, la bailarina rusa, y la de Enrique, el cubano arquitecto. Intentamos actuar de segunda voz respecto a *La consagración de la primavera...*

Es sabido que Carpentier tenía un saber enciclopédico y el mismo título de la obra ya nos abre al mundo de la cultura. De ahí que nos haya parecido interesante reflexionar sobre algunas citas y su manera de constituir una in-cita-ción...

Miremos qué puede sugerir la palabra "incitación". Empecemos por la raíz 'cita'. Hablar de citas¹ es una forma de hablar de intertextualidad y por consiguiente de dos textos, el hipotexto y el hipertexto en la terminología genettiana². Y la presencia/ausencia de esos dos "textos" ya nos permite hacer una primera aproximación a las citas: se puede ver qué forma tienen, qué transformaciones han sufrido, (eje paradigmático) y cómo se integran en el texto (eje sintagmático)... o sea consideramos en

1.Indiquemos de paso que entendemos la palabra cita no sólo como cita literaria, que son las más frecuentes, sino también menciones de obras de otros campos artísticos, de autores, pintores, ... Nos llevaría demasiado lejos elaborar la delimitación entre cita, referencia, alusión...

2.No vamos a discutir la gran variedad de términos que existen para designar los dos textos entre los que se establece una intertextualidad. Al hablar de la hipertextualidad Genette la define como "toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) ii un texte antérieur A (que j'appelleraei, bien s'fir, *hypotexte*) sur lequel il se greffe (...)". *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 10-11.

primer lugar la 'sintaxis' de la cita³. Luego tenemos el prefijo 'in': la cita se encuentra dentro de un texto y puede desempeñar varias funciones desde el punto de vista temático, narratológico, estilístico... etcétera. Se trata del nivel semántico de la cita. Finalmente tenemos el sufijo 'ión': la cita hace algo, provoca, es una incitación tanto para el mismo texto como para el lector (basta con pensar en el solo hecho de que el lector se ve estimulado a identificar la cita). Se puede denominar este tercer aspecto el nivel pragmático. Para cada cita podemos por lo tanto distinguir un nivel sintáctico, semántico, pragmático. Claro está que estos niveles están estrechamente relacionados y no siempre se pueden tratar por separado, sobre todo en lo que se refiere al nivel pragmático.

Para concretarlo hemos tomado como punto de partida la primera cita muy explícita del primer capítulo, ya que una lectura suele ser lineal, aunque la misma cita pone este concepto en tela de juicio, como veremos más adelante.

En el primer capítulo la narradora es Vera y se acerca a los Pirineos. En una suerte de monólogo interior, piensa en lo que podría decir al volver a ver a su amante herido, Jean-Claude (designado por Aquel) que se fue a luchar en las Brigadas Internacionales. Leemos:

(•••) pienso, de momento, que esas montañas son la última barrera, el cipo, la frontera de lo que pronto (••) me acercará por su absurda partida, trampeada por un secreto hartado guardado, pero apiadada-entrañablemente apiadada - por un dolor suyo cuya hondura e intensidad aún no puedo medir, aquello que él me enseñara a leer alguna vez, en el libro de

3. Nos basamos en gran parte en CLAES, Paul, *Ech's echw's. De kunst van de allusie*, Amsterdam, de Bezige Bij, 1988. Para elaborar la semiótica de la intertextualidad, de la cita, de la alusión, Claes parte de la estructura tripartita tal como quedó establecida por Peirce.

pasta oscura-" color de noche", decía - que siempre tenía en su mesa de trabajo:

¿ Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti, clamando, y eras ido.
(CP, 13)⁴

En cuanto a la fornia, la sintaxis - eje paradigmático, se trata de una reproducción literal, aunque no se mantiene la ortografía del siglo XVI, de los versos iniciales de las "Canciones entre el alma y el esposo" del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz a quien no se menciona. Vemos claramente que el hipertexto resulta 'herido' por el hipotexto: el texto sangrado, la cursiva, la disposición en versos dentro de un texto en prosa constituyen las indicaciones materiales de que se introduce un cuerpo ajeno... En cuanto a lo sintáctico - sintagmático advertimos el paralelismo en el contexto: Vera se acerca a los Pirineos tras una noche en tinieblas y también está presente ese ambiente en el poema del gran místico español. Advierte Rita Gnutzmann (1983, 6-7): "Son la geografía, la "Alta Presencia de Montañas" y el despertar de la luz tras una noche en tinieblas los que evocan aquel "libro de pasta oscura", "color de noche", es decir, la edición del mismo *Cántico* y su contenido. Aunque no se citen los versos, la descripción del ambiente los implica:

"Mi amado las montañas,
los valles solitarios memorosos...
La noche sosegada
En par de los levantes del aurora,

4. A continuación indicamos las citas sacadas de *La consagración de la primavera* mediante CP + página.

La música callada,
La soledad sonora..." (Canciones 14,15)"

Miremos ahora los diferentes niveles de interpretación posibles, o sea las funciones semánticas.

Es obvio que se trata de un homenaje a la poesía de San Juan de la Cruz, pero se puede observar un paralelismo entre la situación narrada y lo evocado en los versos: Jean-Claude huyó de Vera, ella se encuentra en una situación de desolación. La cita es una metáfora para expresar su situación y al mismo tiempo confiere a la relación entre Vera y Jean-Claude un carácter más elevado. Además es como una síntesis que le permite expresar su pena. Vera se identifica con lo expresado en los versos. Esto se ve claramente cuando Vera relata en sus memorias (hacia el final del libro) de manera más detallada su vida con Jean-Claude y la huida.

*La Historia, una vez más, me había salido al encuentro. Y míos, dolorosamente míos, se me hicieron entonces los versos de San Juan de la Cruz, que tantas y tantas veces habíamos leído, juntos, él y yo:
¿Adónde te escondiste(...) (CP, 506-507)*

De esa manera Vera recuerda y completa el sugerido al principio de la narración.

En segundo lugar la cita introduce, presenta, caracteriza a los personajes: "Aquel" (Jean-Claude) es un aficionado a las letras. Cabe advertir que en *La consagración* nunca tendremos una descripción física bien precisa de los personajes, se va caracterizando a los personajes por sus reacciones, por sus intereses culturales... En cuanto a Vera, la cita nos revela algo de su manera de ser o de no ser: Vera habla recurriendo a las palabras de Jean-Claude, a lo que él le enseñó. Más tarde, cuando Vera narra en sus memorias cómo conoció a Jean-Claude indica que fue Jean-Claude quien la inició en la literatura española. Leemos: "(..).

tengo ansias por conocer algo de la literatura española, a la que desconozco totalmente - salvo la consabida versión abreviada del Quijote que se hace leer a todos los niños." (CP, 504).

Por lo tanto no resulta sorprendente que no se mencione a San Juan de la Cruz en el primer capítulo. Jean-Claude es su 'texto citado', su 'biblioteca', su iniciador no sólo en lo sentimental sino también en la cultura española. Vera no realiza su propio ser, piensa, habla por Jean-Claude. El que Vera cite un texto místico ilustra también esta no-realización: el misticismo implica una ascensión hacia otro nivel fuera de lo circundante, sugiere también una no-realización dentro del mundo, una huida de la Historia...

La función de la cita mencionada no sólo consiste en establecer un paralelismo y caracterizar a los personajes, sino que también anuncia otras citas. Llama la atención la insistencia en el aspecto concreto, material del libro. Se trata de un libro de pasta oscura - "color de noche", decía" (CP, 13). "Color de noche" refiere a la "Noche oscura", la lóbrega noche, a la oposición noche - día, pero está relacionado también con otra cita que encontramos dos páginas más adelante, en el momento en que Vera pasa por el túnel que va de Cerbere a Port-Bou.

En esta obscuridad me agarro de mí memoria, me prendo de recuerdos, para no sentirme tan sola. Ahora pienso en Novalis, en sus himnos, que tantas veces leímos *juntos*, lado a lado, antes de apagar la lámpara del velador: "*El mundo yace a lo lejos/con el tornasol de sus gozos*". Y amargos me resultan, en el tránsito de angustia y desconcierto en que me hallo, los versos de la meditación final: "*Los tiempos antiguos son despreciados./ Pero ...¿ qué nos van a traer los tiempos nuevos?*" ... (CP, 15)

Estos versos sacados de *Los himnos de la noche* expresan también lo místico, la huida de la luz, la angustia y la referencia a Jean-

Claude •. En el paratexto⁵ carpenteriano, y más precisamente en los artículos periodísticos sobre la música, reunidos en *Ese músico que llevo dentro*, Carpentier reflexiona sobre "el nocturno" y evoca a varios poetas románticos tales como Young y también "pasándose a un plano místico, encontramos *Los himnos de la noche* de Novalis, que es otro libro clave del romanticismo"⁶. Esta cita de Novalis nos permite también evocar otro problema que surge a menudo al estudiar las citas de *La Consagración de la primavera*. Se trata de las transformaciones que se operan sobre ellas. Más concretamente, nos referimos al verso del sexto himno, *¿Qué nos vana traer los tiempos nuevos?* Vera menciona este verso otra vez al recordar su viaje de Inglaterra a Francia, que suponía otro éxodo para ella.

Pero acaso habíamos entrado en una época de éxodos - siglo de trastornos y migraciones." ¡Qué nos van a traer los tiempos nuevos?" - había escrito Novalis en uno de sus himnos... (CP, 506-507)

En cuanto al texto alemán del sexto himno, cuyo título es *Sehnsucht nach dem Tode*, leemos en la versión del manuscrito: Was kümmert uns das Neue, y en la otra versión: Was soll uns dann das Neue?

5. Para el estudio del paratexto, véase: GENEITE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuifs, 1987.

6. ¿Por qué una composición musical ha de titularse *Nocturno*? ¿A qué idea responde esa palabra? ... recordemos, por lo pronto, que dos de las obras más significativas del romanticismo universal fueron *Las noches de Young* y *Las noches lúgubres* de Cadalso. En ambas obras, la noche queda asociada a la idea de la muerte, a la meditación sobre lo efímero de la dicha, sobre la brevedad de la vida. O, pasándose a un plano místico, encontramos *Los himnos de la noche* de Novalis, que es otro libro clave del romanticismo. Y es que la noche, para los poetas románticos, cobra una considerable importancia, oponiéndose al transcurso de los días, como un valor de libertad. (Carpentier, 1980, t. II p. 349)

7. En la versión del manuscrito leemos:
Was sollen wir auf dieser Welt

En la traducción española leemos: Quien amó con piedad el mundo pasado/ no sabrá ya qué hacer en este mundo. (Novalis, 1975, 59)⁸. La idea que se expresa es por lo tanto: ¿Qué nos importan los tiempos nuevos? Novalis descarta tanto los tiempos antiguos como los tiempos nuevos y exalta un "Vorzeit", una suerte de tiempo metahistórico. ¿Cómo explicar ese cambio? Por una parte el problema está en saber a qué hipertexto se ha recurrido, si se trata de una versión alemana traducida por el mismo escritor o de una traducción. Por otra parte, puede ser que sea una transformación consciente/inconsciente(?) y no es el único caso en *La consagración*. El cambio se podría explicar entonces por la temática un tanto teleológica que está presente en *La consagración* de la primavera. Se trata de la búsqueda de los dos protagonistas para realizarse en un tiempo mejor, lo cual sólo es posible después de recorrer un largo trayecto que desemboca en la Revolución

Mil unsrer Lieb'u(nd) Treu Das
Alte wird hintangestellt, Was
kümmert uns das neue. O!
einsam steht und tiefbetrübt
Wer heill und fromm die Vorzeit liebt.
(Novalis, 1981, 174)
En la versión para la revista Athenaeum:
Was sollen wir auf dieser Welt
mit unsrer Lieb' und Treue.
Das Alte wird hintangestellt,
Was soll uns dann das Neue.
O! Einsam steht und tiefbetrübt,
Wer heill und fromm die Vorzeit liebt.

8. El orden de los versos resulta cambiado en la traducción española:
¿Qué haremos, pues, en este mundo,
llenos de amor y fidelidad?
El hombre abandonó todo lo viejo;
ahora va a estar solo y afligido.
Quien amó con piedad el mundo pasado
no sabrá ya qué hacer en este mundo.
(Novalis, 1975, 58-59)

Cubana. No nos es posible por falta de tiempo profundizar todas las funciones que desempeña esta cita de Novalis. Sólo quisiéramos insistir en un aspecto: aunque André Breton en su *Primer manifiesto* no mencione explícitamente a Novalis, pero sí a Young, como uno de los precursores del surrealismo, es sabido que Novalis fue uno de los autores predecesores de los surrealistas.⁹ En *La consagración* abundan las citas de cuadros y textos surrealistas, no sólo porque en cuanto al tiempo de la historia se evoca el París de los años veinte, época del apogeo del surrealismo, sino también porque en el texto se rechaza el surrealismo como solución estética. De ahí que esa presencia obsesiva de obras surrealistas puede considerarse como una especie de exorcismo. La actitud de Carpentier respecto al surrealismo ha sido comentada ya varias veces. Aunque Carpentier retiene algunos aspectos positivos del surrealismo y fue marcado profundamente por ese movimiento, opone "lo maravilloso fabricado premeditadamente" (el surrealismo.) a lo real maravilloso que se encuentra "al estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano", donde lo "insólito es cotidiano". (Carpentier, 1987, 115). Y sabemos que la teoría de lo real maravilloso y de su expresión estilística, lo barroco, es un elemento clave de la poética carpenteriana. Al citar a Novalis se anuncia ya todo ese ambiente surrealista que se elaborará en los capítulos posteriores y se ejemplifica al mismo tiempo el impacto profundo que tenía el surrealismo en Carpentier.

Después de esta digresión en la que hemos analizado una cita anunciada por y relacionada con la cita de San Juan de la Cruz veamos si hay más menciones de la obra del poeta místico. De hecho ya hemos comentado la mención de los mismos versos al final del libro, cuando Vera escribe sus memorias. Pero hay más. En el segundo capítulo, cuando Vera ha llegado a Valencia, asiste por la noche a una representación de *Mariana Pineda* de Lorca e

9. Advierte Rubin: "The German Romantics attracted special interest, and the poets in the circle around Breton all read Novalis 'Hymns to the Night (...)" (RUBIN, William S., *Dada and surrealist art*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 115)

incluye los comentarios que hacía Jean-Claude respecto a esa obra: "Aquí la poesía se nos mancha de retórica" - opinaba el harto exigente hispanista, siempre enamorado de la esencial desnudez poética de San Juan de la Cruz.) (CP, 24-25). Esa observación es como un guiño al lector que ha reconocido (o no) la cita del primer capítulo. Cuando Vera regresa a Francia después de la reincorporación de Jean-Claude a las Brigadas Internacionales, expresa dos veces su situación mediante la frase "vivo sin vivir en mí" (CP, - 171,181), el primer verso de las "Coplas del alma que pena por ver a Dios". Manuel Azoar Soler advierte con razón: "San Juan de la Cruz, pl.eS, inicia y concluye la breve pero intensa experiencia española del personaje" (Aznar Soler, Manuel, p. 73). También se menciona dos veces la "lóbrega noche", que refiere a la "Noche oscura", cuando Vera se entera de que le niegan la entrada a Estados Unidos a causa del maccartismo (frustración profesional) y al descubrir la infidelidad de su esposo (frustración personal)¹⁰. Llama la atención que en cada primera mención de las dos citas se hace una referencia explícita a San Juan de la Cruz y a Jean-Claude. También se puede observar que las citas sólo aparecen cuando Vera es la narradora y cuando se encuentra en

10. Al retomar a Francia observa Vera la oposición entre el Reino de las Sombras de donde salió y la salida a la luz. p. 171: Recuerdo un verso de San Juan de la Cruz que a menudo citaba Jean-Claude: *Vrvo sin vivir en mi*

De vuelta a París: p. 181: Por no pensar, por no saber de la época, por olvidarme de mí misma - *"vivo sin vivir en mí"* - me atonto a fuerza de trabajar.

Al verse prohibida la entrada en Estados Unidos a causa del Maccartismo.

p. 362: Tras de golpe recibido, salía de una *lóbrega noche* (y pensaba nuevamente en quien me había revelado la poesía de San Juan de la Cruz...).

Al descubrir la infidelidad de su marido:

p. 4351 Esto era demasiado. Había tocado el fondo del charco. En tomo mío era ef vacío absoluto. Nada de qué asirme. Sola en un planeta que me rechazaba... Y, súbitamente engendrada por Lóbrega Noche, una extraña voluntad de seguir viviendo, pero *desviviendo* - como en recurrencia. Abdicación total. Renuncia a todo. Puesta en cero, descender la escala de las *mesas-cero* Hundirme en las sombras de un anonimato total.

una situación de tristeza. Es como si Juan de la Cruz funcionara como 'mise en abime' de su desolación, de su primer amor. Finalmente hay una mención más del poeta místico. Se reproduce en estilo indirecto, lo que dice Jean-Claude irónicamente de la utilidad de los libros que se emplearon en la defensa de Madrid para hacer parapetos. Se emplearon libros

"de Kant, Goethe, Cervantes, Bergson ... y hasta Spengler. Pero mejor cuando eran autores de muchos tomos, porque a Pascal, a San Juan de la Cruz, a Epicteto, los hubiesen traspasado con una sola bala de fuerte calibre." (CP, 130-131)

Y advierte que Voltaire, Galdós, Shakespeare, Víctor Hugo sirven más en esas circunstancias por ser más prolíficos. De esa manera la cultura puede ser "útil". La ironía es otra constante en *La consagración...*

Para terminar el estudio de la primera cita muy explícita de *La Consagración de la primavera*, quisiéramos evocar el contexto que sigue a los versos de San Juan de la Cruz.

"Pero ahora, a la izquierda, es el mar- el mar, opuesto a la majestuosa fijación de la montaña. El mar, danza ante el arca; danza de siempre ante el decorado por siempre inamovible." (CP, 13).

Después de evocar el mar de su infancia, el mar de Elsinor, que dicho sea de paso refiere a *Hamlet*, leemos: "me volvía a la mente el sencillo verso que todo lo decía: "*La mer, la mer toujours recommencée!*" (CP, 13).

No es posible tratar exhaustivamente esta cita del *Cimetiere marin* de Paul Valéry. No obstante quisiéramos destacar tres elementos. En primer lugar, el mar es aquí el símbolo de la danza, de la luz y expresa la estabilidad, la calma. Dice Carpentier en uno de sus ensayos: "Y comparen ustedes esta agua de Gallegos con el agua que nos pinta Paul Valéry en el *Cementerio marino*: un agua quieta, armoniosa, sin cóleras, un agua domada." (Carpentier, 1987, 118). En segundo lugar se establece una oposición: montaña - mar. Esa oposición entre lo vertical y lo horizontal ya está presente desde las primeras líneas del texto. "El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora, sólo he vivido a ras del suelo, mirando al suelo" (CP, 11), leemos al inicio del texto. Esa oposición queda también ilustrada por el mismo contenido de la obra de Stravinsky, que consta de dos partes: *L'adoration de la terre - Le sacrifice*, y... ¿qué es la danza sino una lucha constante entre la elevación y el 'suelo'? En tercer lugar, esta cita es como una especie de *Leitmotiv* que acompaña a Vera a lo largo de la narración. Junto a otro *Leitmotiv*, "uno, dos y tres", contribuye a estructurar la narración y a guiarnos en el mundo de los recuerdos que constituyen el moto de *La consagración* y... ¿Qué es la cita sino un recuerdo?

No hemos agotado todas las posibilidades de análisis, pero podemos deducir de este pequeño esbozo que el uso de las citas es muy consciente. Se observa un intento de integrarlas en el contexto en menor o mayor grado, cambiándolas y adaptándolas a veces. Se les pueden atribuir varias funciones en cuanto a la temática, la caracterización de los personajes, el desarrollo de la narración. Sirven de anuncio, de eco, de punto de referencia en la narración, de manera que se va tejiendo toda una red dentro del texto. Además la cita ilustra el procedimiento narrativo importante en el libro que se elabora precisamente en base a recuerdos, en base a la memoria... De esa manera las citas nos incitan a hacer una lectura más rica, más dispersa quizá en busca de los pasos perdidos, que nunca volveremos a encontrar...

Rita DE MAESENEER

Bibliografía

AZNAR SOLER, Manuel, Alejo Carpentier y la Guerra Civil Española: hacia 'La Consagración de la primavera', in: *Escritura*, 17-18 (1984), p. 67-90.

CARPENTIER, Alejo, *La consagración de la primavera*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

CARPENTIER, Alejo, *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

CARPENTIER, Alejo, *Ese músico que llevo dentro*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, t. **11**.

CL.AES, Paul, *Echo's echo's. De kunst van de a/lusie*, Amsterdant, de Bezige Bij, 1988.

CRUZ, San Juan de la, *Poesías completas*, Barcelona, Bruguera, 1981.

GENEITE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuils, 1987.

GENEITE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuils, 1982.

GNUTZMANN, Rita, Alejo Carpentier, lector, in *Cuadernos para Investigación de la literatura hispánica*, 5(1983), p. 5-18.

NOVALIS, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, ed. preparada por Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1975.

NOVALIS, *Werke in einem Band*, München, Carl Hanser Verlag, 1981.

RUBIN, William S., *Dada and su"ealist art*, London, Thames and Hudson, 1969.

VALERY, Paul, *Oeuvres*, Paris, Bibliotheque de la Pléiade, 1960, 2T.