

Elementos de intertextualidad en *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier

521

Martha Natividad Pantano
Universidad Nacional del Sur

I - Síntesis argumental y estructura general del discurso

Vera es una bailarina rusa que huye con su familia desde Bakú hacia Occidente, perseguida por las intransigencias de la Revolución rusa 1917. Después de un largo periplo, finalmente en París halla la calma necesaria para desarrollar sus inquietudes artísticas. Allí conoce a Jean- Claude, intelectual francés y estudioso de la literatura española, combatiente en la guerra civil de España. Con la muerte del joven Vera sufre doble pérdida: la del primer hombre que entrara en su vida afectiva y la del soporte moral en su condición de extranjera fugitiva. La cálida presencia de Enrique, intelectual cubano, la reconcilia con el amor y la vida. En esta nueva relación se repite el esquema ideológico antitético que signara la anterior: Enrique busca la Revolución, Vera le huye. Finalmente juntos cruzarán el umbral de un nuevo mundo, y juntos vivirán el renacer de la Primavera en la Revolución cubana de 1959.

La novela está dividida en 9 partes y 42 capítulos, más un Interludio.¹ La acción se apoya sobre dos ejes temáticos condicionantes: a) la Revolución cubana como resultante de los ciclos revolucionarios contemporáneos en Europa y su triunfo en América, y b) la música del ballet Stravinsky y la danza, articulados con el conflicto principal a nivel de historia personal y también colectiva. El Interludio funciona en el discurso a manera de gozne que permite al autor, por boca del personaje masculino, enfrentarse directamente con la crónica de los últimos acontecimientos históricos

522

II - La intertextualidad en el discurso narrativo

Sabemos que todo texto literario es un enunciado que ofrece un autor a un destinatario, con el cual se establece una relación entre oferente y los actantes de lo ofrecido. **La consagración...** es una novela política en la cual la Revolución como acontecer histórico deviene en modelo representativo del siglo, convirtiéndose en actante principal.² Simultáneamente, la música de Stravinsky y la danza vehiculiza lo histórico y lo político para hacerlos legibles en el discurso autobiográfico de ficción cuya base es permeable a la intertextualidad.³ Los hipotextos a considerar aquí serán los literarios y su manifestación el entramado de la acción se verá a través de la cita y menos frecuentemente, en la alusión. Otra relación más distante en el desarrollo del discurso es la que mantiene el texto propiamente dicho con su "paratexto".⁴ La música en especial vale en la narración como un parámetro de invención, un modelo que dialoga con la palabra, marca a los personajes y ordena el material narrativo.⁵ De acuerdo con Genette en su obra **Palimpsestos**, **La consagración ...** correspondería en su clasificación de relaciones transtextuales a la denominada transformación y dentro de ella a una **transvaloración**.⁶

Así podríamos decir que **La consagración de la primavera** nace en el texto de la transformación de la leyenda extraída de la epopeya de los Nartas, aludida desde el comienzo de la novela; epopeya que va a proveer de la materia narrativa necesaria al desarrollo de los tres casos de intertextualidad que rastreamos en el relato:

- 1) las citas literarias y las peripecias vitales de los personajes
- 2) los intertextos fundamentalmente extraliterarios
- 3) las citas de proclamas y comunicados revolucionarios

1- Intertextos literarios:

"El suelo Medida del suelo Tranco, salto, levitación, anhelada ingravidez sobre el suelo La danza La danza siempre, oficio de alción".⁷ Así comienza la confesión de Vera, la bailarina ruso-francesa que por destino ha vivido siempre en llano. Sola, ahora va a enfrentarse con la Alta Presencia de Montañas, en busca del Amado, para gritarle con los versos de San Juan de la Cruz lo absurdo de aquella partida, trampeada por un secreto "harto guardado": "Adónde te escondiste, / amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / habiéndome herido; / salí tras ti, clamando, y eras ido".⁸

523

Vera recurre insistentemente a la poesía del místico español; encuentra en él a la vez que la persistencia en el amor, la réplica exacta de su estado de angustia e impotencia. Como él también inicia las etapas que recorren el "Cántico espiritual" para conseguir su último objetivo, el camino hacia la unión con Dios: la vía Purgativa, la iluminativa y finalmente la fase Unitiva. Impelida por la fuerza de su destino, la joven mujer inicia el largo camino que le marca desde el epigrafe el Gato de Lewis Carroll. Ahora desciende por el túnel oscuro y horizontal de la Muerte, al Reino de las Sombras "en los horrores de la guerra". La alusión a la Eneida de Virgilio es evidente.⁹ Después será el volver, el olvido de sí misma ante la indiferencia de los otros, con la misma sequedad del alma de los místicos: "Vivo sin vivir en mí". Este excentrismo voluntario es la vía del dolor asumida sin reticencias para lograr vencer a la Muerte. Esa oposición muerte-vida del poema de San Juan, ese juego conceptual pertenecen a una larga tradición cortesana, más allá "de la esencial desnudez poética de San Juan de la Cruz". Para sobrellevar esta angustia Vera recurre a la imagen obsesiva del mar; el mar que la ubica en el plano de su vida afectiva, que retrotrae, las agujas de su reloj íntimo: "La mer, la mer toujours recommencée".¹⁰ Aguas claras que hablan de la infancia, o turbias que siguen a los bombardeos,

o las que anuncian la luz al final del oscuro túnel; "fondo alquímico donde se cumple el eterno inicio y reinicio del ciclo vida-muerte, muerte-vida".¹¹ Conciencia alerta que despierta en la joven dudas secretas: el mar es vida, continuidad y energía pero la muerte nunca nos abandona, y repite con Valery, "tan próxima siento su mordedura secreta / que todos los hombres se ajustan a su realidad".¹² Pero la Muerte no puede triunfar sobre la Vida, porque el poeta, como ella, va a sobrevivir en el equilibrio cósmico. Sobre el cementerio de Sète "le vent se lève... il faut tenter de vivre!"... Hay que conjurar a la Muerte incorporándola al gran Todo. La Vida, una vez más se afirmará para Vera cuando transforme en "enorme pas de deux" la danza agónica del ballet de Stravinsky, porque sólo la música y la danza le permitirán salir de la lóbrega noche de San Juan. Cuando el cielo se le muestre despoblado de iconos sólo la Revolución-Primavera le dará sentido a su vida. Pero antes deberá recorrer el duro camino del aislamiento voluntario en Baraccoa, con el que inicia su vía iluminativa. En esa "divina soledad", se prepara para la epifanía final, superando y exorcizando a sus propios fantasmas por la vía Unitiva de los místicos.

Enrique es el prototipo del intelectual latinoamericano que se debate entre su formación cultural europea y lo raigal de América en un itinerario de búsqueda permanente. Carpentier delega en el personaje y a partir de distintas marcas esclarecedoras, su propia búsqueda. Los viajes -en la geografía y en el propio yo- enriquecen el horizonte cultural del joven a la vez que dan fe de hechos históricos contemporáneos: París, España, Nueva York, Alemania, Méjico, Venezuela y su propia isla en redescubrimiento maravilloso. En los himnos revolucionarios escuchados en España la emoción colectiva responde en todos los idiomas al mismo fuego y entusiasmo de los jóvenes combatientes. Estos paratextos se alternan con la música de trompeta de Gaspar Blanco y la voz del gigante negro Paul Robeson el Magnífico. Y las voces se definen en rostros que ignoran la muerte de las próximas horas. Enrique necesita vivir para "algo" ... vivir en dimensión mayor; pero está encorsetado por las dudas: "¿dónde estaba la verdad plástica de la época?", se pregunta ante el desborde creativo de Diego Rivera cuyo arte giraba alrededor del eje de la Revolución. Remordimiento, *preocupación*, medida de la angustia. La palabra clave la halla Enrique en el

intertexto "La preocupación" de Goethe ¹³ Este concepto lo va a conducir al agnosticismo más radical respecto a las soberbias y autosuficientes manifestaciones europeas del siglo que se habían atrevido a poner en sonos de color local para turistas al espíritu de la danza giratoria de "Osain-el-de-un-solo-pie", por ejemplo Carpentier acude en su infatigable búsqueda de las raíces a introducir menciones en el cuerpo del texto, alusiones, insistencias, paralelismos fatigosos entre el "acá" y el "allá" Y compara: en América "el surrealismo se da en estado bruto no hay que suscitarlo, no hay que buscarlo... Se nos presenta así, sin previo aviso, con la fuerza de una revelación" Su cotidianidad nos lleva a ignorar que debajo de la altísima flecha del Sagrado Corazón se vendían en La Habana amuletos y objetos de hechicería sincrética ¹⁴ Ante esta evidencia Carpentier llega a preguntarse por boca de Vera "si en suma, el corpus de la cultura no era sino uno y universal, descansando en unas pocas nociones primordiales que eran de un entendimiento común a todos los hombres" ¹⁵ En el mismo sentido, el poeta cubano agudiza el oído para redescubrir y valorizar en las disonancias de la música de Stravinsky los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a La Habana, se venían oyendo desde hace siglos. Gaspar Blanco, el gran pedagogo de los ritos ñañigos, descubre sus ceremonias musicales y danzarinas en un baile arará, donde los saltos verticales de los danzantes crean la sensación de levitación que pedía la música del compositor ruso El epígrafe de Melville "Mientras nos quede algo por hacer, nada hemos hecho" recubre de carnadura real al personaje y lo obliga a definirse midiendo la distancia que lo separa de los "otros" ¹⁶ La coyuntura histórica lo impele finalmente a "mudar de piel" y comenzar una nueva existencia sin miedo al mañana. La Noche de los Muertos había terminado, como estaba marcado en el Libro del Éxodo ¹⁷

525

2- Paratextos: el título, la música y la danza, los epígrafes

Siguiendo a G. Genette diremos que de todos los paratextos el título es el que plantea mayores problemas y exige un agudo análisis

dada su complejidad. En nuestro caso el título de la novela es el mismo del ballet de Igor Stravinsky con cuya música Carpentier sostiene el tema de la narración convirtiéndose, de esta manera, en un elemento fundamental en el universo del relato, tanto en el orden narrativo como en el dramático. Más tarde, cuando Vera se enfrenta con las cosmogonías y la mitología de América, descubrirá su presencia en los danzantes negros y en sus instrumentos de música folklórica, concluyendo en que sólo el pueblo negro de Cuba sería capaz de dotar al ballet de su plena significación

526

La "Primavera" del **paratexto-título** anticipa rasgos connotativos cargados de intención en la relación temática de ambas piezas. Los elementos dramáticos del texto literario surgen de la textura de la pieza musical. Están presentes en los opuestos indispensables para la musicalización de la operación ritual. En el relato de Carpentier sólo el día, símbolo de la Revolución, puede vencer la noche de las muertes y en ese contexto ya no caben los cobardes ni los apolíticos

Los epígrafes: de hecho es una cita en la cual caben producciones no verbales como la reproducción del inicio de la partitura de "La consagración de la primavera" de Stravinsky cuya simple presencia señala, aunque oblicuamente, la época, la tendencia ideológica, el nivel cultural del autor. El primer epígrafe de Lewis Carroll en "Alicia en el país de las maravillas" marca desde la apertura del texto la metáfora del camino que Alicia-Vera deberá tomar para alejarse de allí sin saber siquiera adónde quiere llegar, pero que ella intuye como un peregrinaje en busca de su destino. El epígrafe de Carroll enmarca el texto íntegro, impregna todos sus incidentes y cierra la secuencia final de la vida de la bailarina, como una recurrencia permanente y obligada.¹⁸

Dentro de esta estructura abarcativa los restantes epígrafes orientan los distintos niveles de construcción de la novela. En primer lugar, su ubicación en la Historia contemporánea y dentro de ella, la revolución cubana. El poema náhuatl correspondiente a la parte III marca el rumbo desafortunado del estudiante de arquitectura, "burgués y nieto de burgueses" que se pregunta, "¿Habré otra vez de ser sembrado?" mientras marcha en busca de sus raíces.¹⁹ Pregunta que

envuelve otra más acuciante que Alejo Carpentier se debe haber formulado en un tironeo constante entre su formación europea y sus zumos americanos. La descripción de la Ceiba, por ejemplo, "Árbol-triada... eje cósmico del universo" y de la Naturaleza devuelve al hijo de estas tierras una identidad olvidada. Allí, al pie del árbol, el héroe halló "la más sencilla verdad de lo universal, lo propio, lo mío y lo de todos"²⁰. Los restantes epígrafes presiden el camino de retorno a las fuentes indispensables para sostener frente al lector la doble filiación social y artística del autor: a cada acontecer en el desarrollo de los personajes replica en mayor o menor grado el mundo de la cultura occidental. A pesar de ello, Carpentier no se aparta de los estratos arcaizantes de la cultura americana en la continuidad de lo autóctono como pervivencia de un pasado intocado y por lo mismo a-histórico. De allí que la escritura de Carpentier en **La consagración**... retorne a las fuentes cosmogónicas y míticas de América, pero sin renunciar a la música de Stravinsky.

527

3- En su búsqueda de verosimilitud Carpentier intenta hacer la crónica detallada de la revolución cubana, el desembarco de las fuerzas rebeldes en Playa Girón y su posterior triunfo, pero sin arrastrar al novelista a la descripción fiel de los hechos. La presencia de las proclamas, discursos y decretos en la trama del relato por mediación de la cita directa logran atenuar el peso de lo histórico en una línea de delicado equilibrio. El autor, empero, cede a los débiles personajes el privilegio de ser voceros de los hechos, resemantizando de ese modo la materia exterior -los intertextos históricos- que se transforman así en discurso. El Diario de Campaña de Martí preanuncia el desembarco de las tropas rebeldes en alusión al ideario del máximo héroe cubano.²¹ Vera lee en los signos americanos la literatura de espera, manifiesto en su propia literatura: Chejov, Pushkin, Gogol, en el mismo Dostoyevsky. Pero la realidad americana grita en los titulares de los diarios: "El Crisol", "Pueblo", "El país", "Diario Nacional".²² En este infierno irrumpen los **Comunicados de Guerra del Gobierno Revolucionario**: "Playa Girón, cayó a las 5 y 30 de la tarde"²³ Y las nuevas medidas revolucionarias: 1959, 1960, Reforma Agraria, Nacionalización, Alfabetización " "

III - Conclusión

La consagración de la primavera de Alejo Carpentier, publicada en 1979 es el corolario de una búsqueda optimista del hombre de nuestra América. La base autobiográfica de este discurso es la que permite un trabajo crítico fundado en la intertextualidad.

528

Los paratextos enmarcan, subrayan y orientan esta búsqueda, sobre todo mediante el símbolo de la música. El texto adquiere así un nuevo sentido al producirse "un doble movimiento de desvalorización y de contra-valorización que afecta a los mismos personajes" (G. Genette). Es decir, se produce el fenómeno de **transvalorización**. La transvalorización consistiría aquí en la toma de partido por los valores de personajes no heroicos. Pues Carpentier no se ha propuesto en este discurso re-escribir las acciones nobles de los personajes, sino exaltar por ellos el hecho histórico de la Revolución cubana.

El texto depara muchos instantes de afirmación latinoamericana. La toma de decisión ante el problema político demuestra la responsabilidad con que Carpentier -hombre de esta tierra- asume su expresión de esteta de maestría indiscutible. Con **La consagración** ... reafirma su concepto sobre la universalidad de la novela latinoamericana, una manera de su autenticidad.

Bibliografía

- ¹ Carpentier, Alejo. **La Consagración de la Primavera**. Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1987.
- ² Pavis, Patrice. **Diccionario del Teatro**, Edic. Paidós, España, 1980, págs. 12-16.
- ³ Carpentier, Alejo. **Entrevistas**, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1985, pag. 488. *La Quinzaine Littéraire*, París, 1980.
- ⁴ Genette, Gerard. **Palimpsestos**, Taurus, Madrid, 1989, pag. 11.
- ⁵ Genette, Gerard. **Seuils**, Edic. du Seuils, París, 1987. Introducción, págs. 7-18.
- ⁶ Genette, Gerard. **Palimpsestos**, págs. 262 y 459-461.
- ⁷ Carpentier, Alejo. *Opus cit.* pag. 9.

HOMENAJE A JOSÉ CARLOS MARIATEGUI EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO (1894-1994)

- ⁹ San Juan de la Cruz **El Cántico Espiritual**, Madrid, 1924
- ¹⁰ Alonso Damaso *Opus cit* págs. 342-345
- ¹¹ Carpentier, Alejo *Opus cit* pág. 15
- ¹² Valery Paul **Le cimetiere marin**, *Cármina*. Bs. As. Traducción y notas de H. F. Ciochini y H. B. Gonzalez
- ¹³ Valery Paul *Opus cit* Notas sin No. de pag.
- ¹⁴ Valery Paul *Opus cit* Notas sin No. de págs.
- ¹⁵ Carpentier, Alejo *Opus cit* págs. 53-54
- ¹⁶ Carpentier, Alejo *Opus cit* págs. 275-276
- ¹⁷ Carpentier, Alejo *Opus cit* pág. 276
- ¹⁸ Carpentier, Alejo *Opus cit* pág. 430
- ¹⁹ **Biblia de Jerusalen**. Edit. Española Desclés de Brouwer, 1967. 3-20
- ²⁰ Carpentier, Alejo **La Consagración de la Primavera** *Opus cit* pag. 418
- ²¹ Carpentier, Alejo **La Consagración de la Primavera** *Opus cit* pag. 472
- ²² Carpentier, Alejo *Opus cit* pag. 472
- ²³ Carpentier, Alejo *Opus cit* pag. 177
- ²⁴ Carpentier, Alejo *Opus cit* pag. 388
- ²⁵ Carpentier, Alejo *Opus cit* págs. 313-314
- ²⁶ Carpentier, Alejo *Opus cit* pag. 459
- ²⁷ Carpentier, Alejo *Opus cit* pag. 466
- ²⁸ Carpentier, Alejo *Opus cit* págs. 432-433