

EL CANTO DE ORFEO: UN FRAGMENTO ELIDIDO DE LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA DE ALEJO CARPENTIER

LA última novela de Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, no fue recibida favorablemente por la crítica fuera de Cuba.* Demasiado obvio parecía el mensaje político de la novela, que había sido anunciada desde los años sesenta como la novela definitoria de la Revolución cubana.² Según los críticos, el lenguaje y la técnica novelística de Carpentier habían perdido densidad, la novela lindaba con el melodrama y promocionaba la estética del realismo socialista.³ La novela interesó más por su aspecto autobiográfico, el hecho de que los personajes tenían rasgos de la vida del propio autor, algo subrayado por el propio Carpentier, que en una entrevista indica que el libro era la autobiografía que le hubiera gustado escribir.⁴ Carpentier había revisitado en *La consagración de la primavera* sus propios años formativos, pasados entre las vanguardias europeas de los años veinte y treinta, y ese recuento, al final de su vida, le dio también un valor ensayístico a la novela que algunos tomaron por su único interés rescatable.⁵

Carpentier transmite de esos años agitados de las vanguardias sobre todo el debate acerca de la responsabilidad del artista frente a los acontecimientos sombríos de la Guerra Civil española y la amenaza nazi en el resto de Europa. *La consagración de la primavera* relata esencialmente dos vidas representativas de diferentes caminos hacia el compromiso, la del cubano Enrique y la de la rusa Vera. La primera parte cuenta el aprendizaje intelectual de Enrique, hijo de la alta burguesía cubana, que viaja de Cuba a México y luego pasa varios años en París. Su carrera oscila entre la arquitectura y la bohemia, más tarde participa como soldado en la Guerra Civil y en los cincuenta en la lucha clandestina en contra de Fulgencio Batista. El aprendizaje de Vera es más lento y sinuoso; lucha por mantenerse a distancia de los acontecimientos políticos que, sin embargo, siguen determinando el curso de su vida y se dedica a realizar su propia visión de un ballet renovado. Pero sus esfuerzos se frustran hasta que

¹ En adelante, cito la edición anotada: Carpentier, *La consagración*.

² Véanse las entrevistas dadas por Carpentier, en *Siempre* (México, 25 de diciembre de 1963), *Marcha* (Montevideo, 1 de marzo de 1965), *Mujeres* (La Habana, octubre de 1965), recopiladas en el volumen de Carpentier, *Entrevistas*. Julio Rodríguez Puértolas hace en su introducción un resumen de las diferentes etapas de la publicación de la novela (Carpentier, *La consagración* 38-40).

³ Véase Mentón en cuanto al cambio en el estilo de Carpentier. En cuanto a la discusión sobre el realismo socialista de *La consagración de la primavera*, véase el resumen de González Echevarría, *The Pilgrim at Home* 281. El libro se ha traducido al español: González Echevarría, *Alejo Carpentier, El peregrino en su patria*.

⁴ "Es evidente que el personaje principal soy yo, superado por el simple carácter autobiográfico. Más que la vida que he pasado, podría ser la vida que ha pasado por mí [...]" Carpentier, *La consagración* 40.

⁵ González Echevarría, *The Pilgrim at Home* 288.

Vera se convierte al final en revolucionaria en la Cuba post 1959. Vera representa el camino a la revolución por medio del arte, mientras que el de Enrique es el itinerario del burgués acomodado al soldado revolucionario.

Doce años después de la publicación de *La consagración de la primavera* se publicó un fragmento postumo que había sido excluido de la novela por razones desconocidas, y que es un apólogo, una especie de fábula sobre el dilema de Vera.⁶ Mi propósito es analizar "La leyenda del jardinero" como *mise en abyme* de la última novela de Carpentier, *mise en abyme* que cifra todos los elementos de la poética carpenteriana *in nuce*. Me importa sobre todo reconstruir su historia en el contexto de la discusión europea sobre el compromiso del intelectual, cuyos principales protagonistas fueron Romain Rolland, Julien Benda y Jean-Paul Sartre, pero cuya *pièce de résistance* fueron los surrealistas: la conflictiva relación de éstos con el Partido Comunista y su voluntad de independencia intelectual frente a la creciente ortodoxia del ambiente comunista galvanizó este debate en los años treinta. Dentro del campo comunista, los surrealistas reclamaron para sí la resolución dialéctica de la oposición entre el arte y la política por medio de una nueva poética del mito. El personaje de Enrique representa las repercusiones problemáticas de esta postura, que recuerda las contradicciones del mismo Alejo Carpentier en esa época: Enrique elige la acción y se va a luchar en la Guerra Civil; pero después lleva una vida muy acomodada en París y en Cuba, a pesar de compartir las ideas comunistas de sus compañeros intelectuales. El propio Carpentier estuvo en los años treinta en contacto con escritores comprometidos que se fueron a la Guerra Civil española, como César Vallejo y André Malraux, pero no estuvo involucrado personalmente en la misma. Compartió más con intelectuales de proveniencia surrealista como Robert Desnos, Georges Bataille y Antonin Artaud, algo alejados del debate por el arte comprometido. Carpentier trabajó junto con su amigo Desnos en la radio y luego en una agencia publicitaria, lo cual le permitió llevar una vida acomodada -esto es, que tuvo los mismos oficios del amigo de Enrique en la novela, José Antonio, corrompido por su contacto con el capitalismo. El hecho de que Carpentier haya optado por escribir una novela en vez de una autobiografía se explica así por la ambigüedad de su propia biografía, que en la novela pudo repartir en varios personajes. En una autobiografía Carpentier hubiera tenido que figurar como héroe y anti-héroe al mismo tiempo, mientras que los personajes novelescos manifiestan rasgos menos contradictorios con ellos mismos. Representan diferentes momentos de conversiones políticas no realizadas por el autor en vida, incorporando anhelos retrospectivos de un escritor cuya vida había tomado por momentos rumbos opuestos a lo que hubiera deseado el funcionario de la Legación Cubana en el París de los años setenta.⁷

En *La consagración de la primavera* no queda más que un eco remoto del argumento surrealista en cuanto a la posición del intelectual: la defensa de Vera frente al discurso comunista consistirá en *La consagración de la primavera*

- ⁶ Carpentier, "Leyenda".

⁷ Este deseo incumplido del intelectual por la acción política constituye un rasgo defnitorio de la novela de la revolución, descrito por González Echevarría, *The Pilgrim at Home* 279-80.

en el recurso al mito, fuente de memoria y de identidad cultural para ella y representado en el ballet de Igor Stravinsky sobre un rito primaveral que Vera se encarga de reactualizar. En la novela, este proyecto debe fracasar hasta que se logre la Revolución Cubana, que finalmente permite establecer un ballet esencialmente cubano con futuro. Pero la identificación con el mito renovado como contra-discurso de la política se hace particularmente evidente en "La leyenda del jardinero". Ésta no sólo muestra la cohesión mitológica de la obra de Carpentier, empezando por el mito de Prometeo en *Los pasos perdidos* hasta el de Orfeo en el mismo fragmento, sino que al reactualizar el mito de Orfeo como mito del artista, manifiesta una reacción de índole surrealista ante el arte comprometido, que consiste en una estética del regreso a la experiencia subjetiva y a la escritura autobiográfica opuesta a la épica novelesca de *La consagración de la primavera*.

El hecho de que Carpentier finalmente haya optado por no incluir "La leyenda del jardinero" en la novela se debe, creo, al mismo tabú autobiográfico impuesto a una ficción cuyo objetivo debía ser la reconciliación del intelectual con la Revolución y no la expresión individual. El fragmento hace manifiesto algo que está presente, pero nunca se expresa claramente en la novela, que es el dilema del propio Carpentier con respecto a su escritura: el conflicto entre sus funciones públicas, en las que siempre apoyó la Revolución Cubana, y su obra literaria. En ésta, insiste mucho más en la estética de una literatura difícil, escrita para un público selecto, y afirma la expresión individual que se resiste a la historia colectiva.

Tal como aparece en la novela misma, el debate sobre el compromiso de la literatura con la política debe ser tildado de maniqueo. Frente a las perspectivas apocalípticas del período de entre-guerras, la toma de distancia del intelectual se vuelve imposible. El artista tiene que elegir entre el comunismo y el fascismo y finalmente abandonar el arte por la lucha activa. El intento de permanecer "apolítico" se asocia con el fascismo, como se ve en el personaje del "catire" Hans, mientras que el comunista Enrique opta por el anti-intelectualismo (184). Incluso la búsqueda de "terceras soluciones" queda desacreditada, tanto en el Caribe como en Europa, según el protagonista cubano Enrique: en Cuba, el camino medio buscado por el presidente Grau San Martín, entre el conservadurismo de la burguesía cubana después de la caída de Machado y el radicalismo del Ala Izquierda Estudiantil, se frustra (184); el nazismo en Alemania vuelve culpable el intento de permanecer apolítico (212), y en la Guerra Civil española, la urgencia de la lucha hace olvidar toda noción de individualismo: "Lo propio de la guerra está en que quita al individuo toda propensión a pensar para adentro" (245). En los tres casos, el mero intento de buscar una posición intelectual que esté más allá de la política del día se revela como inútil y hasta peligroso, y la ambición de discutir posibles respuestas -como las de Picasso, Unamuno, Cocteau y Julien Benda (184)— de un arte comprometido con los acontecimientos sombríos parece frívola cuando la necesidad urgente de una nueva moral de la guerra prevalece.⁸

⁸ Esta moral de la guerra es mucho menos radical en los reportajes que Carpentier escribe para *Carteles* en 1937, que tratan del Segundo Congreso de Escritores que tuvo lugar en España durante la Guerra Civil Española. Si bien se nota la noción de impo-

El protagonista Enrique le atribuye esta frivolidad sobre todo al círculo de surrealistas cuyo centro es André Bretón. Hasta el hecho de que Bretón haya ingresado en el Partido Comunista en 1930 le parece pretencioso a Enrique, porque piensa que no hace más que seguir la "moda" de la politización de Montparnasse, en vez de realmente interesarse en los acontecimientos que lo rodean. Peor aún, Enrique equipara la postura de Bretón como exiliado en Nueva York y editor de la revista surrealista VVV, con el "no" a cualquier compromiso en el arte, reacción de una ingenuidad absurda y estúpida en la Segunda Guerra Mundial, según él (412).

Si se lee la historia sobre los debates de los años treinta, este juicio negativo de los intelectuales europeos en *La consagración de la primavera* parece exagerado. Si bien es cierto que el ambiente apocalíptico de los años veinte y treinta llevó a una multitud de debates sobre la función del intelectual, su movilización y su impacto sobre la vida política nunca había sido mayor. El debate sobre la creciente responsabilidad del arte en la sociedad moderna tuvo su origen en la Primera Guerra Mundial, cuando en contra del frente unido de monárquicos, socialistas y cristianos, algunos intelectuales protestaban contra la barbarie de la nueva guerra. La actitud pacifista de Romain Rolland, quien escribió su artículo "Au dessus de la mêlée" en 1916, que pronto se hizo proverbial, insistió en la independencia espiritual del artista. Rolland creó así verdaderamente un mito del intelectual comprometido y le imprimió su marca a la memoria colectiva. Pascal Ory y Jean-Francois Sirinelli caracterizan el impacto de Rolland así: "La position de l'écrivain est devenue par la suite un symbole et une référence dans des débats qui dépassent largement le premier conflit mondial... Ainsi rehaussée au rang de symbole de la dignité ou au contraire de la trahison des clercs, cette position a été déformée et a acquis, de ce fait, la dimension d'un mythe, entendu ici au sens d'une déformation de la réalité devenue part integrante de la mémoire collective" (71). El libro de Benda sobre *La trahison des clercs* (1927) continuó luego la discusión de la responsabilidad del escritor ante su sociedad. Benda reivindica una postura privilegiada de los intelectuales sobre los otros sectores de la sociedad, opuesta a los "legos" identificados con el realismo y la pasión nacionalista en vez del análisis intelectual. Carpentier conocía esta discusión a fondo, como se nota en sus citas en *La consagración de la primavera* (184; 413), que repetidamente se refieren a este mito del intelectual distanciado de las masas, asociado por Carpentier con el "espléndido aislamiento" de Nietzsche en Sils-Maria y con Bretón.⁹ La toma de postura política de los artistas de los años veinte se hizo entonces

tencia del escritor frente a las bombas y la destrucción de la guerra, la fe en la importancia del testimonio del escritor y del periodista penetra todos los artículos. Eso se nota, por ejemplo, en los versos del *Romancero de la guerra de España* de Emilio Prados, que anteceden varios artículos, y luego en el preámbulo del propio Carpentier, que informa de la gravedad de los acontecimientos, y de su función de testigo directo (Carpentier, *Bajo el signo de la Cibeles* 134).

⁹ Los escritores del arte comprometido por excelencia son André Malraux y Ludwig Renn, entre otros que fueron a visitar el Primer y el Segundo Congreso de Escritores en defensa de la cultura. Estos dos son mencionados específicamente en los artículos de Carpentier sobre el segundo Congreso en España por su enemistad frente a los intelectuales puros. Carpentier, *Bajo el signo de la Cibeles* 143; 164.

un tópico obligatorio y fue tal vez la cuestión más crítica para las vanguardias francesas, alemanas y españolas, la de cómo reaccionar en el arte a la politización de la vida diaria. Fue sólo en los años treinta, con la llegada al poder de los nazis en Alemania y la Guerra Civil española, cuando realmente se presentó la cuestión de abandonar el arte por la lucha militar. Es significativo el hecho de que Carpentier haya decidido no relatar las instancias que llevaron a esta movilización, no sólo política sino militar, de los intelectuales en los años treinta. Los dos "Congresos de los intelectuales en defensa de la cultura" que tuvieron lugar en 1935 en París y en 1937 en Madrid no son mencionados en *La consagración de la primavera*, aunque Carpentier mismo haya estado personalmente en el segundo Congreso en Madrid. De hecho, la idea de que el intelectual deba estar más allá de los conflictos multitudinarios, con la que son identificados per se los intelectuales en *La consagración de la primavera*, había sido absolutamente suplantada en los años treinta por un clima general de movilización intelectual.¹⁰ Es especialmente interesante analizar los debates de los dos Congresos porque es en ellos donde se decidió el cambio de rumbo decisivo hacia la militarización, tanto de la literatura como de los escritores. No mencionar estos Congresos en *La consagración de la primavera* significa privilegiar sistemáticamente el relato de los hechos militares sobre el del debate y cerrar el horizonte ideológico de los años treinta. La omisión de estos Congresos en el libro puede deberse también a la voluntad de evitar el problema de la creciente ortodoxia del Komintern. Su intransigencia con respecto a las críticas de sus propios miembros y su imposición de una estética del realismo socialista se hizo particularmente evidente en estos Congresos, y la ceguera ante ella de muchos intelectuales como Louis Aragón y André Gide se hizo escandalosa. De hecho, en el primer Congreso de 1935 los surrealistas fueron los únicos marxistas en tomar distancia del Partido Comunista, protestando contra su afirmación de valores burgueses como la familia y el nacionalismo, y reivindicando su libertad de expresión estética, lo cual llevó a su exclusión del Congreso. Vista desde hoy, esta actitud de los surrealistas los distingue de los otros intelectuales, menos clarividentes. Roger Shattuck escribe: "Critics have generally neglected or mocked the political record of Surrealism under Breton's leadership. Yet compared to Gide, Aragón, and Malraux, he begins to look like an oíd walrus of intractable political sagacity... Under pressure, Breton's political naïveté took the form of an uncompromisingly principled idealism. It served him better than the conciliatory maneuverings of the literary figures who led the Congress" (35).

La postura de los surrealistas abarca el deseo de dar un paso más allá de la dicotomía entre la escritura y la acción política. En su discurso ante el primer Congreso, Bretón insiste en la resolución dialéctica de esta oposición: "'II faut rever', a dit Lénine: 'II faut agir', a dit Goethe. Le surréalisme n'a jamais pré-

¹⁰ El mismo Julien Benda cambió gradualmente, y en 1937, se pronunció en favor del compromiso intelectual al lado de los comunistas. David Schalk, relatando la evolución de Benda después de 1927, cita lo que escribe en 1937: "I say that the cleric must now take sides. He must choose the side which, if it threatens liberty, at least threatens it in order to give bread to all men, and not for the benefit of wealthy exploiters. He will choose the side of which, if it must kill, will kill the oppressors and not the oppressed" (43).

tendu autre chose, á ceci prés que tout son effort a tendu á la résolution dialectique de cette opposition" (Bretón II, 453). Es decir, que nunca existió un no categórico del surrealismo a la acción política. Por el contrario, Maurice Nadeau demuestra en su conocido libro la participación activa de los surrealistas, junto con otros intelectuales como André Malraux, en los eventos políticos en Francia, como por ejemplo su protesta contra el decreto de expulsión de León Trotski de Francia y las manifestaciones fascistas del 6 de febrero de 1934. Insiste, por lo demás, una y otra vez, sobre los inicios del movimiento surrealista en la experiencia traumática de la Primera Guerra Mundial. En cuanto a los años veinte y treinta, Bretón, en entrevistas radiofónicas, recuerda la época de la politización del movimiento -que, según él, comienza en 1925- y su conflictiva relación con el comunismo, subrayando la voluntad surrealista de comprometerse: "Durant ees années, la déviation qui sera traquee entre toutes est celle qui entraine a considérer l'art comme un refuge et, sous quelque prétexte que ce soit, á nier ou simplement a mettre en doute que la libération sociale de l'homme nous concerne moins que l'émancipation de l'esprit".¹¹ Veremos aparecer este mismo debate entre la liberación social y la libertad del espíritu en "La leyenda del jardinero", pero no en *La consagración de la primavera*.

El fragmento excluido ilustra el conflicto principal de la protagonista rusa, Vera, su ansia de protegerse de los acontecimientos políticos graves que ponen en peligro su vida privada. En la versión definitiva y publicada de la novela, se alude a la leyenda dos veces, siempre para resumir la necesidad que tiene Vera de huir. Según Ornar González, el fragmento hubiera sido insertado después de la primera mención de la leyenda: "Volvíase, en el fondo, a una muy vieja noción que nos venía de los tiempos sin historia, anteriores a la Historia y que ahora había resurgido brutalmente, para mí, en la historia de mi época -historia a la que quise permanecer ajena, pero que ahora me alcanzaba, apólogo del Jardinero de Ispahán- donde pude crearme a salvo de ella..." (309).¹² Vera acaba de enterarse de la muerte de su amante Jean Claude en la Guerra Civil española, el apólogo es una alegoría de su desesperación y temor de que los horrores se repitan.¹³ Dicho de otra manera, el problema fundamental de

¹¹ Bretón III, 511. Es cierto que el interés social de los surrealistas fue menor que su interés por la exploración poética de su mundo: "Le goût de l'aventure en tous les domaines était tres loin de nous avoir quittés, je parle de l'aventure dans le langage aussi bien que de l'aventure dans la rue ou dans le réve" (513-514). Sin embargo, fue justamente esta poetización del mundo la que Carpentier retomó en su prólogo a *El reino de este mundo* (1946). La teoría de lo real maravilloso reformularía en cierta manera la idea surrealista de la preeminencia de lo maravilloso sobre el realismo social, por ello el giro de su último libro parece tan sorprendente.

¹² La segunda alusión da el mismo contexto: Enrique menciona la leyenda para describir el alejamiento de Vera de su época: "Es mujer que viene huyendo de la Revolución -de todas las revoluciones- como de la muerte huía el Jardinero de Ispahán, cuyo apólogo cita con frecuencia" (425).

¹³ El comienzo de la leyenda identificaría el mismo conflicto con el jardinero, pero con el cambio significativo del lugar en Hispahán, que interpretaré más tarde: "Quedándome a solas con el Jardinero de Hispahán que se identificaba conmigo en un monólogo acaso distinto en palabras, pero que andaba por dentro de mí - tenazmente empeñada de huir de lo que siempre, aunque bajo aspectos diferentes, en los más diversos resguardos, me alcanzaba..." (37).

Vera es su relación con el tiempo y la mortalidad: confrontada con su pérdida, Vera se rebela contra la voluntad de Jean-Claude de morir por un ideal, que también implica el suplicio de ella: "mi desesperanza causada por una idea -la Idea, la eterna Idea, religiosa o política, unida siempre a la existencia de un sacrificio, Idea a la que estaba pagando el tributo de mí misma sin haberla aceptado jamás" (309). La ley mítica de la Idea ha vuelto a destruir la vida personal de Vera, después de ya haber hecho de ella una exiliada de la Revolución rusa, el problema que se le presenta es cómo salir de este dilema.

A modo de breve resumen, la leyenda trata de un jardinero encargado de un jardín de rosas lleno de ruinas en las alturas de una montaña. Un día se le aparece un visitante al jardinero que le anuncia que desde ese momento él es su nuevo dueño. Asustado, el jardinero va y le pide al dueño de los rosales un caballo para huir y bajar a la ciudad, pero todo es en vano. Lo están esperando a la entrada de la misma ciudad y tiene que acompañar a este nuevo dueño. En carreta, cruzan un puente y entran en una total obscuridad. Pero ante la creciente resistencia mental del jardinero, el "Hombre-sin-rostro" se desvanece, acusándolo de no haberse entregado suficientemente a la nueva causa, por querer "quedarse en el ayer". El jardinero puede así regresar a sus rosales, pero se siente perdido en la paz recuperada, y vuelve a viajar, lleno de terror, huyendo ante un futuro encuentro con su destino.

La leyenda se puede leer como lucha alegórica entre las fuerzas del pasado y las del futuro. El ambiente del jardín es de una belleza antigua y solitaria: dominado por un alcázar, está lleno de ruinas antiguas, capiteles y anábas, rodeado de picos nevados y lleno de rosales -siendo la rosa el símbolo por excelencia de la belleza pura.¹⁴ El visitante es el primero en introducir la noción del presente en este eterno ciclo del nacer y morir de las flores frente al pasado petrificado de las ruinas, anunciando la ruptura "desde hoy". La huida del jardinero, ayudado por el dueño de los rosales, es motivada por el deseo de obviar este presente indeseable, pero sólo alcanza a cumplir lo que estaba previsto de todas maneras: el jardinero se encuentra en Hispahán con el mismo hombre del que había querido huir.¹⁵ En la discusión que tendrán el encapuchado y el jardinero camino a su dirección desconocida, su diferencia de opiniones radica en sus divergentes nociones del tiempo. Para el encapuchado la resistencia del jardinero se debe a su afán de "quedarse en el ayer", cuando ya sus compañeros están en el otro mundo. El jardinero, mientras tanto, defiende su deber de permanecer con sus plantas, profesando su fe en la tenacidad y el poder de éstas; a los muchos "calendarios" del encapuchado prefiere

¹⁴ Este jardín recuerda el altiplano de México, descrito por Enrique en *La consagración de la primavera*, e imagen de una visión telúrica del mundo americano: "Ahora despertaba en el aire transparente y frío del altiplano, ante la tremebunda realidad de un continente que me acogía con volcanes en puerta, inmensos ujieres de bocas mudas, solemnes y helados, guardianes de enigmas que no eran tan sólo los que desasosegaban a los arqueólogos, sino que, bajando a mi nivel, me rodeaban de arcanos..." (153).

¹⁵ La agudeza de la versión de la leyenda de Cocteau estaba justamente en este encuentro necesario en Ispahán del jardinero con la muerte. El título, "El gesto de la muerte", se refiere al gesto de sorpresa de la muerte cuando se encuentra con el jardinero en su jardín, tan lejos del lugar donde va a tener lugar la cita. Carpentier omite este detalle crucial para poder fusionar su apólogo con otro mito, el de Orfeo, como veremos en adelante.

lo que siempre se está renovando más allá de las catástrofes. El encapuchado lo hace regresar entonces, concediéndole un "aplazamiento" que se convertirá en la obsesión del jardinero, porque hace de él un refugiado eterno.

Este mismo contraste entre un discurso utópico de ideas por las que vale arriesgar la vida y los recuerdos personales de un mundo perfecto marcan, como vimos, la biografía de Vera. Su historia terminará en la novela con su conversión a la causa de la Revolución Cubana, conversión que toma la forma de un "tiempo nuevo": "Yo, burguesa y nieta de burgueses, había huido empujados de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución... Tengo la impresión de que la hora presente se me ensancha, se me aclara, ofreciéndome un Tiempo nuevo en cuyo transcurso futuro llegaré a ser -¡por fin!- la que nunca fui" (764-65). La transformación de Vera en revolucionaria significa la afirmación del futuro a costas de un pasado al que se ha renunciado; como pasa en todas las revoluciones, el corte con el pasado es marcado por un nuevo calendario. Puede parecer que la leyenda describe, por ello, simplemente el dilema de Vera antes de su conversión; hay, sin embargo, elementos en el texto que desestabilizan y subvierten este discurso demasiado afirmativo de la Revolución.

Una de esas señales es, por ejemplo, la jerarquía estricta establecida por el encapuchado en cuanto a la orientación del camino. El jardinero advierte la imposibilidad de orientarse en la oscuridad completa en la cual van avanzando, a lo cual el encapuchado le responde que "el sol no ha muerto. Pero sólo saldrá, ahora, para quienes tengan el permiso de mirarlo" (39). Esta amenaza contradice el discurso utópico del encapuchado sobre la "nueva vida" del jardinero, asociada con su "Liberación" -no es casual que el lugar del segundo encuentro del jardinero con el anciano sea la "Puerta de la Liberación" (37). Lo que éste le promete al jardinero es además demasiado elusivo para ser prometedor: "es ya una multitud la que te espera, delante de ti y no detrás de ti. Hacia ella te llevo y en medio de ella, con los tuyos, los verdaderamente tuyos porque contigo han compartido una historia -cualquier historia-, te empezará una nueva existencia" (39). De nuevo, el hecho de que no se trate de una historia concreta e individual, sino de "cualquier historia", traiciona al discurso del encapuchado a pesar suyo: es todavía una historia pretexto y por construir, que no tiene realidad, la que debe reunir al jardinero con sus nuevos "compañeros".

El jardinero se muestra reservado ante esta amenaza velada del encapuchado. En su reacción aparece el típico doble discurso de la alegoría, porque toma la forma de un pronunciamiento no tanto sobre su propia vida o muerte, sino sobre la representación de esta vida; adopta la perspectiva de un escritor y no de un subdito cualquiera de la corte de Ispahán: "Bien puede alguna vez el jardinero/jardinera, de Hispahán, contar a su manera la historia del jardinero/jardinera/de Hispahán. Y el jardinero/jardinera/de Hispahán no quiere morir esta noche" (39). La primera pregunta que surge aquí es por qué la historia del jardinero de Hispahán será tan importante. Se puede interpretar, por un lado, como voluntad de contar la historia de un sujeto arbitrario, y su derecho igual al derecho de todos los hombres de vivir y recordar su propia vida en vez de dedicarse a una colectividad abstracta. Por otro lado, la insistencia en el derecho de contar su historia personal indica, más que creencia en originali-

dad o deseo de alcanzarla, un tipo de relación con la sociedad que es metafórica en vez de metonímica, si se quiere usar la terminología de Román Jakobson. El privilegio de la historia propia sobre la historia de muchos presupone un discurso de semejanzas que significa que la historia de uno puede tener trascendencia para la experiencia de muchos, mientras que una relación metonímica entre el yo y la colectividad llevaría a una historia contada desde la multiplicidad.¹⁶ Esta diferencia de perspectiva es un problema con el que Carpentier obviamente tuvo que lidiar en estadios previos de *La consagración de la primavera*. Seymour Mentón, comparando capítulos de la novela publicados anteriormente con el resultado final, anota el nuevo énfasis dado a las historias individuales sobre la historia colectiva, y un nuevo tono nostálgico a expensas de lo épico (345).

A este nivel autorreflexivo, el relato se lee a veces como si fuera un tratado poetológico del escritor por fin comprometido: aunque defendiéndose contra los métodos del encapuchado, el jardinero comparte con él el odio por la jerarquía social. Baja de un mundo aristocrático, lleno de palacios, a la vida popular de la ciudad. Sin embargo, cree más en la observación de las ruinas que en la construcción de un mundo nuevo: "He visto cómo mis rosales sabían florecer, una vez más, y otra vez, tras de las granizadas, sequías, plagas y cataclismos, sin más fuerza que la de confiar en que las nubes, a pesar de todo, no desaparecerían del mundo, para futuros júbilos del verdor de abajo..." (40). El "verde de abajo" parece aludir a la lucha de "los de abajo" y más precisamente a la 'primavera' como metáfora de la victoria revolucionaria socialista, según la interpretación del título de la novela dada por Mentón (342). Pero la visión del jardinero de cómo se disuelven las monarquías y las religiones está regida por su fe en la destrucción lenta del tiempo, en vez de creer en la solidaridad con los otros cree en el deber de cuidar sus plantas, flores que bien pueden ser interpretadas como las "flores rethoricae" de la retórica ciceroniana y sugieren la superioridad de la escritura como actividad más durable que las luchas históricas mismas. En la perspectiva escéptica del jardinero, los muchos "calendarios" del otro hombre son inútiles contra el paso inexorable de una historia marcada por el olvido y el eterno retorno de lo mismo.¹⁷ Ante todo esto, la función alternativa del jardinero/escritor sería la de "cultivar su jardín", según la famosa fórmula de Voltaire, es decir, dedicarse a su tarea de escribir y de recordar.

¹⁶ Jakobson 109-114. Jakobson esboza en su ensayo "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" una tipología de períodos literarios, donde siempre domina un elemento o el otro, el principio de metonimia o el de metáfora. El discurso realista es, según él, marcado por la metonimia mientras que el romanticismo y el simbolismo privilegiarían la metáfora, lo cual se puede explicar por el privilegio dado por el realismo a la novela, mientras que el romanticismo y el simbolismo son identificados más con la poesía.

¹⁷ Hay otra mención de "calendarios" en *La consagración de la primavera* que ocurre cuando Enrique conoce el altiplano mexicano: "Tenía, por vez primera en mi existencia, la impresión de vivir en un Tiempo Reversible. O, en todo caso, en Un Hoy que si era Hoy para muchos, no era Hoy para todos. Convivían los días de un Calendario de piedra muy antigua y los días de los almanaques de papel traídos por el cartero" (154). Pero esta convivencia de tiempos depende enteramente de la percepción de Enrique, y solamente sobrevive en su escritura.

El sesgo específicamente "surrealista" de esta postura estética viene aquí no sólo de la preferencia de la expresión individual sobre la épica, sino sobre todo del afán autobiográfico de no sólo contar una historia individual, sino la del narrador mismo. Regresar a la propia experiencia, limitarse a lo más palpable de la existencia subjetiva no niega así el anhelo "realista" de captar las multitudes, sino que aspira a representarlas de otra forma: cada individuo en sí mismo. Nadie ha expresado este deseo autobiográfico surrealista mejor que Michel Leiris en su prefacio a *L'âge d'homme*, "De la littérature considérée comme une tauromachie". Leiris propone la interiorización de la literatura comprometida, una literatura que sea ella misma un "acto" en vez de provocar a la acción militante: "Acte consistant à montrer le dessous des cartes, à faire voir dans toute leur nudité peu excitante les réalités qui formaient la trame plus ou moins déguisée... de mes autres écrits. Il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler 'littérature engagée' que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier" (14). Para Leiris, este compromiso pleno del escritor con su escritura es radical y político en el sentido de que su misma escritura constituye por su autenticidad absoluta consigo mismo un peligro comparable a la lucha ritual del torero con su otro, el toro, en la corrida. El riesgo del escritor estaría no en abandonar su profesión en favor de una lucha social que obedece a ideales ajenos y abstractos, sino en confrontarse con lo que más se resiste a la condición humana, que es la indagación de su propio yo. Aunque Leiris se había distanciado de los surrealistas en un sentido estricto (asociados siempre con el grupo alrededor de André Bretón), su toma de posición en cuanto a la literatura comprometida define la postura tanto de los "disidentes surrealistas" como la de los surrealistas mismos. Todos se oponían a los políticos de la literatura de los años treinta, es decir escritores comprometidos como Paul Nizan o André Malraux.¹⁸

El otro elemento sorprendente de la respuesta defensiva del jardinero es la aparición de la muerte como su preocupación fundamental. Al contrario de la versión de Jean Cocteau, modelo de "La leyenda", según su editor Ornar González, la leyenda de Carpentier no contiene ninguna señal, aparte de ésta, de que el encapuchado sea mensajero de la muerte o alegoría de la muerte misma, como sucede en "El gesto de la muerte" de Cocteau. La angustia del jardinero de Carpentier es metafísica: reconoce que el dejar su vida anterior significa la muerte del que había sido y prefiere el diferimiento perenne a la confrontación con la muerte real. La preocupación existencial por la muerte reunió como problema filosófico a los intelectuales de los diferentes bandos. Denis Hollier la atribuye, en su artículo sobre la popularidad extraordinaria de Heidegger entre los escritores de la generación francesa de los treinta, a la insistencia de éste en una "filosofía de la vida" que no se podía separar de la literatura, porque la angustia del filósofo frente a la nada lo incluía como protagonista en su propia reflexión (895-896). Fue precisamente la revista *Bifur*, donde Carpentier también había publicado, bajo la dirección del escritor

¹⁸ Leiris había publicado en 1929, junto con Robert Desnos, Jacques Prévert, Georges Bataille y otros un manifiesto irónico en contra de Bretón, intitulado "Un cadavre". Bretón reaccionó excluyéndolos del movimiento en su "Segundo manifiesto del surrealismo". Véase Nadeau 118-130.

comunista Paul Nizan, la que le dio expresión a este dilema filosófico. El jardinero representa, por lo tanto, un conflicto típico del intelectual de los años treinta; su huida ante la muerte no es un fracaso, un encuentro fallido, sino que en él se revela la condición humana, la angustia existencial del hombre frente a la nada.

Pero así como el discurso del encapuchado pareció ambiguo, el resultado de la defensa del jardinero tampoco es satisfactorio: el aplazamiento concedido, el sol recobrado le surge de la "mano derecha". La alusión a la "derecha política" revela la futilidad del ansia típicamente conservadora de fijarse en lo que siempre permanece: cuando el hombre se separa del jardinero, éste vuelve a interrogar las estrellas y constelaciones, "pues de entes efímeros es el anhelo de interrogar lo que parece existir dentro de un siempre ajeno a toda idea de muerte" (40). La huida ante la muerte es condenada tanto como el seguir ciegamente al mensajero de la "multitud".

"La leyenda del jardinero" no es un mero collage de los lugares comunes de la vida intelectual en el París de los años treinta. Las ideas del jardinero y del anciano se presentan dentro un marco mítico-oriental que quiero asociar con un leitmotiv de toda la escritura de Carpentier, que es su preocupación por los elementos fundamentales de la cultura latinoamericana. Retomo de nuevo la respuesta del jardinero al hombre encapuchado: en ella, el jardinero se autocalifica como el "jardinero de Ispahán". A primera vista, el nombre de la ciudad adonde huye el jardinero simplemente recontextualiza el relato con respecto a la leyenda persa, que transcurre en Ispahán, gentilicio que también aparece en la versión de Cocteau. Pero la transliteración del nombre original de la ciudad persa se escribe comúnmente sin *h*, y es mencionado en la novela también como Ispahán. La añadida *h* sugiere un contexto mucho más cercano para Carpentier, que es el de España, cuyo nombre en latín es Hispania. Si aceptamos la ambigüedad del porte-manteau Ispahán/Hispania, surgen paralelos importantes entre las dos áreas geográficas. Según la *Enciclopedia del Islam*, Isfahán es también el nombre de la misma provincia cuya capital fue Isfahán, situada en lo que hoy es Irán, en una zona que comprende altas montañas y tierras fértiles, y cuyos campesinos eran conocidos por su laboriosidad y eficaz administración de sus bienes. La ciudad de Isfahán está situada a 1.600 metros sobre el mar en un altiplano, al borde de un río, el Zayadeh. La primera fundación había sido hecha cerca de un pueblo donde vivían judíos, por lo cual la ciudad tuvo desde el principio una importante comunidad judía. Es posible que Carpentier se haya informado sobre Ispahán en el conocido relato de viajes de Sir John Chardin, quien visitó Persia entre 1664 y 1677 y llamaba a Ispahán "la ciudad más grande y más bella del Oriente". Según Chardin, vivían en Ispahán adeptos de todas las religiones, "cristianos, judíos, mahomedanos, gentiles y adoradores del fuego, y comerciantes de todas las partes del mundo" (viii, 134). La confluencia de las tres religiones y culturas, la cristiana, judía y musulmana, sería lo que más acerca Ispahán a la España de Al-Andalus, la cultura que existió allí hasta que se completó la llamada "reconquista" por los Reyes Católicos en 1492. La dispersión cultural contenida en la alusión a su tradición latina y luego el (por lo menos) triple origen de la cultura hispánica antes de su unión impuesta por los reyes Isabel y Fernando se ve continuada

en el origen incierto del jardinero, del que no sabemos si nació en Ispahán, si trabaja simplemente en la provincia de Ispahán, o si se identifica con "Hispahán" por ser el lugar del encuentro con su alter ego, el hombre encapuchado.

Con respecto a la descripción geográfica de "Hispahán", hay asociaciones posibles con la ciudad real de Ispahán.¹⁹ En el relato, el jardinero desciende desde las montañas a la costa, entra en una ciudad amurallada y sale luego junto con el anciano pasando por un mercado y luego el mar. Atraviesan un puente, y a partir de entonces empieza la oscuridad. Casi todos estos detalles concuerdan con el Ispahán real: es una ciudad amurallada, rodeada de montañas siempre cubiertas de nieve, centro importante de negocios, con dos puentes famosos, uno de los cuales se llama el "Puente de los 33 arcos" (que puede haber inspirado la "Puerta de los tres arcos" mencionada en el cuento, p. 37 de la "Leyenda"). Ispahán es además famosa por sus maravillas arquitecturales y sus jardines públicos y hasta existe un tipo de rosa llamada "Rosa de Ispahán", lo cual le da un trasfondo concreto y local a la escena inicial del fragmento en la que aparece el jardinero trabajando en un jardín lleno de rosales.

Otros elementos, como su situación a la costa de un mar, no concuerdan con Ispahán, pero sí con Bakú, la ciudad natal de la madre de Carpentier, Lina Valmont. Bakú no queda tan lejos de Ispahán en la frontera del antiguo reino persa, al borde del mar Caspio y al pie de una montaña y tiene un puerto marítimo importante. La ciudad con la que se identifica el jardinero tendría así ella también orígenes mixtos: uno de su geografía marítima, cifrado en el nombre de Bakú, y otro origen ficticio/real que es el de la leyenda persa, Ispahán. Bakú es también significativo dentro del universo de *La consagración de la primavera* porque es el lugar de nacimiento de Vera, cuyo doble es, como vimos, el jardinero. "Hispahán" (Ispahán/Hispania) funciona así tanto como símbolo del pasado cultural hispánico como el de Carpentier mismo: los orígenes del jardinero son dispersos y contradictorios, autobiográficos y ficticios al mismo tiempo, están en España y en Persia, en la frontera (Bakú) y en el centro (Ispahán). La idea de una Hispania contradictoria y heteróclita, de una cultura construida sobre conversiones falsas e historias inventadas será para Carpentier la chispa que funda Latinoamérica como idea. Esta mixtificación cultural e histórica se explora más detalladamente en su novela histórica sobre el "descubrimiento" de América por Colón, *El arpa y la sombra*, terminada casi al mismo tiempo que *La consagración de la primavera*. Esta ambigüedad rebuscada es además una de las diferencias fundamentales entre "La leyenda del jardinero" y *La consagración de la primavera* -más esencialista en la manera de presentar la cultura cubana para distinguirla de las culturas francesa y española.

Como en *El arpa y la sombra*, donde la situación narrativa parte de un acto de contricción antes de morir, la figura de la muerte es el espectro al que obedece todo y contra el que el jardinero moviliza todos sus esfuerzos. A diferencia de las anteriores versiones de la leyenda, su presencia aquí está solamente

¹⁹ Para la descripción geográfica de Ispahan, Carpentier usó probablemente el relato de viaje de Pierre Loti, *Vers Ispahan* (1904), más detallado y más poético que el de Chardin. Loti describe la ciudad como inundada de rosas, pero en ruinas. También menciona un puente largo precioso que da acceso a la ciudad, el "Puente de los 33 arcos". La última estación del viaje de vuelta de Loti fue Bakú.

insinuada; el hombre con quien se encuentra el jardinero es ahora un "extraño visitante", un "hombre-sin-rostro" o un "encapuchado", anciano de manos reseca, que finalmente deja entrever una cara que es como un "enorme alfil de ajedrez", lisa y de marfil. La muerte es un centro vacío en el relato. Según ya se vio, el encapuchado puede representar la promesa de un futuro comunista, pero también la superficie lisa y blanca de su rostro podría ser la página en blanco de la escritura inconclusa, su marfil, en términos de escultura, el bloque que espera el trabajo del artista. El horror del jardinero ante un "posible Juicio" puede ser leído como el de no sobrevivir en la posteridad, de no acabar la obra, y la "muerte" sería el olvido de la obra del escritor, no el hecho fisiológico de morir.

Pero lo que le da su verdadera profundidad a la reflexión sobre la muerte es la reescritura del mito de Orfeo, emprendida en la segunda parte.²⁰ Las versiones de Cocteau y de Carpentier se separan justamente en cuanto a la postergación lograda o no lograda de la muerte, y la historia de Orfeo es la continuación de la leyenda persa, que en la versión de Cocteau termina con la explicación del "gesto de la muerte" -su sorpresa de ver al jardinero en otro lugar que Ispahán- y la muerte del jardinero. En Carpentier, sin embargo, el verdadero conflicto comienza con el descenso a la oscuridad: el jardinero se resiste demasiado al encapuchado y es devuelto a su vida anterior, de la cual luego huirá a su vez.

El mito de Orfeo es el subtexto implícito en la segunda parte del relato de Carpentier. Ya el camino efectuado por el jardinero recuerda al camino hacia el Hades: el descenso hacia el calor de la ciudad y luego el mensajero que le acompaña en su camino y el puente angosto atravesado por ellos que recuerda al río Aqueronte. Pero sobre todo, Orfeo tanto como el jardinero, ha sido escogido para transgredir en vida la frontera entre vida y muerte y ambos no saben aprovechar la oportunidad que les ha sido dada. Su vida ulterior es, por ello, condenada a la zona entre la vida y la muerte, la de eternos buscadores de la muerte de la que huyen al mismo tiempo.

El mito de Orfeo ha tenido múltiples reescrituras. Orfeo siempre representaba el poder de la música en la antigua civilización griega, porque era su arte musical el que apaciguaba la naturaleza, y luego las furias del Hades hasta que

²⁰ La leyenda de Cocteau se encuentra sólo en la edición revisada y aumentada de la antología (1967, 1980), en la primera edición de 1940 aparecía otro cuento de Cocteau, llamado "El busto". También es posible que Carpentier haya sacado el cuento de su lugar original en la novela de Cocteau *Le grand écart* (1923) que es mencionada en *La consagración de la primavera* (361). Allí, se trata de la formación de carácter de un adolescente, Jacques Forestier, y la leyenda tiene una función claramente didáctica, con una moral sobre la fatalidad del destino, que la antecede: "Nous croyons choisir et nous n'avons pas le choix". A Borges le habrá gustado la leyenda justamente por exponer esta tensión entre el destino y la libertad ilusoria del hombre. Como escribe Ornar González, la segunda parte del relato se debe a un cuento de hadas de la escritora sueca Selma Lagerlöf, llamado *El carretero de la muerte*. Es probable, según González, que Carpentier lo haya conocido a través de una película famosa en los años veinte del director sueco Víctor Sjöström, aunque el libro también se tradujo al español. El desvanecimiento gradual de la muerte puede haberse inspirado, en todo caso, en la técnica de la superposición de imágenes de la película. La presencia del mito de Orfeo ha sido omitida por González.

éstas sueltan a la esposa de Orfeo, Eurídice, muerta en un accidente en su noche de bodas.²¹ De músico, Orfeo pasó en la historia literaria a representar el poeta en sí, y adquirió por ello especial prominencia en la primera mitad del siglo veinte, tan necesitado de renovadas fundaciones para la poesía. Ejemplos famosos de ese nuevo "Orfismo" son los *Sonetos a Orfeo* de Rainer María Rilke y a trilogía dramática-fílmica de Jean Cocteau, quien le añadió el motivo de Narciso en su pieza de teatro y luego película, en la que Orfeo tiene que atravesar un espejo y bajar a la muerte para poder ver a su esposa Eurídice, a la que no supo amar en vida. Su castigo al regresar es el olvido de lo que ha visto en el Hades.²²

Reynal Sorel, en su libro sobre el mito de Orfeo, escribe que la función inicial del culto de Orfeo era la del aprendizaje del duelo y de la memoria. Orfeo llegó a representar la necesidad de cultivar la memoria en vez de rebelarse contra la muerte.²³ Según otra versión de la leyenda, retomada por Cocteau, aun después de haber sido despedazado por las Ménadas a su regreso del Hades, su cabeza cercenada continúa cantando el duelo de Eurídice. La fábula de Orfeo puede ser leída, por ello, como fábula de la creación artística, cuyo deber es el recuerdo del pasado.

Con respecto a "La leyenda del jardinero", Orfeo corrobora la defensa del jardinero/escritor contra el encapuchado, dándole una dimensión mítica, arquetípica al debate por el poder del arte sobre los hombres. Su secreto está en su energía erótica, energía que se dedica a la continuación de las generaciones, al progreso hacia adelante y en no querer recordar un pasado irre recuperable. En esto es parecido a Prometeo. Pero Prometeo privilegia el saber humano sobre la naturaleza, mientras que Orfeo actúa por intuición y talento. El vínculo de Orfeo con Narciso y su oposición con Prometeo ha sido analizado por Herbert Marcuse en su libro *Eros y civilización*. Marcuse opone la sensualidad de Orfeo y Narciso y su armonía con la naturaleza a la fe positivista de Prometeo en el progreso y la razón humana. Orfeo es así un héroe romántico

²¹ Podemos vislumbrar algo de esta noción de armonía con la naturaleza en la vida del jardinero, que vive en medio de su jardín idílico, en un ambiente perfumado de rosas que le abren los "más secretos hábitos del alba" cuando son mordidas (37).

²² Walter A. Strauss ha dado el mejor resumen que he podido encontrar de las "metamorfosis" de Orfeo. Según él, el continuo atractivo del mito consiste en la imagen de Orfeo como reconciliador paradójico, figura intermediaria entre Apolo y Dioniso. En el siglo veinte hubo dos direcciones del Orfismo; escribe Strauss: "The modern Orpheus... was born within the compass of the Romantic quest for reunification of the cosmos. This quest took the form of a creative urge to reassemble the fragments of the intellect and soul under the protectorate of a new Orphic dispensation that was to transform the outer world by first transforming the inner self of man ... In the mid-twentieth century, the tension between the Orphic sensibility has taken two directions: On the one hand there have been poets steadfastly persisting in the quest for continuity and unity (Apollinaire, Emmanuel); and, there have been the descendants of Mallarmé, mostly prose writers, who have created a literature of negation and discontinuity" (268-69).

²³ "Cette nouvelle vie est une morsure, une errance, une solitude, une douloureuse blessure. Mais Orphée est davantage 'conscient' (initié) de l'irréparable qu'il a commis en 'oubliant' la loi de Perséphone. C'est pourquoi son mythe, parfaite illustration de la metempsychose, incitera les hommes a cultiver les vertus de la mémoire des rites á accomplir..." (Sorel 28).

que aprende a creer en el pasado como fuente de identificación, mientras que Prometeo permanecerá encadenado para siempre. Esta oposición entre Prometeo y Orfeo se puede leer en términos culturales también. Según refiere Hortensia R. Morell en su informativo ensayo sobre el mito de Orfeo en *Los pasos perdidos* y *La consagración de la primavera*, los dos mitos representan respectivamente la cultura americana y la civilización occidental. Morell se basa en su análisis de Carpentier en la mención del *Prometeo desencadenado* de Shelley en *Los pasos perdidos* y postula que ya en esta novela el protagonista tiene rasgos de Orfeo, por ser musicólogo y anhelar una vida en armonía con la naturaleza, en contraste con la vida de la ciudad, asociada con Prometeo. En "La leyenda del jardinero" vemos una presencia de Orfeo mucho más contundente. Sin embargo, es bien posible que Carpentier haya jugado con identificaciones culturales de los dos mitos, de manera similar a su inscripción de orígenes culturales en "La leyenda del jardinero", como ya vimos antes.

Orfeo es así el contrapeso de la discusión sobre el arte comprometido, su mito renovado responde al debate con el canto que viene del pasado y la armonía edénica perdida. El final de "La leyenda del jardinero" no significa la victoria de la muerte ni la de la "Idea" sobre la vida de Vera, sino que es la victoria del escritor que seguirá escribiendo precisamente sobre su huida de este jardín donde se había sentido uno con las plantas y con el pasado, encontrando su materia justamente en la angustia de la muerte, y en su inevitable exilio y nostalgia por una armonía con la naturaleza perdida para siempre.

Excluir la leyenda de la novela era así tan inevitable como lo era la exclusión del protagonista Carpentier de su propia obra. El centro de su producción, su biografía y su poética personal, debían quedar fuera del proyecto de una épica novelesca que obedecía a imperativos públicos ajenos a la literatura misma de Carpentier. Pero aun así, los impulsos secretos de la producción de Carpentier contaminan su última obra, son lo que siempre está presente pero no expresado en *La consagración de la primavera*, y hacían necesario el "parto" del fragmento conservado entre los manuscritos de Carpentier y publicado después. "La leyenda" complementa una obra inacabada por definición, forma parte del canto de Orfeo que continúa aun después de su muerte. Texto corto y escrito "sin testigos", la leyenda se puede leer así como el testamento que Carpentier no llegó a terminar, escrito en vísperas de su propia muerte, como la respuesta literaria y definitiva de un escritor a la usurpación de su terreno por un discurso ajeno al suyo, la prosa política. En esto, Carpentier va a la par de sus contemporáneos europeos de los años treinta, cuyas preocupaciones mitológicas retoma, pero incorporándolas a su propio proyecto de renovar la novela histórica latinoamericana. Tiene en común con ellos la nostalgia del escritor moderno por regresar a la función primordial de la escritura, que es la de darle nueva voz poética a la memoria, y reconciliar el pasado y el presente en el mito. Es el legado último del escritor, que le da coherencia a su obra como conjunto, más allá de *La consagración de la primavera* y más allá de su propio silencio.

BIBLIOGRAFÍA

- Bretón, André. *Oeuvres Completes*. 3 vols. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999.
- Carpentier, Alejo. *Bajo el signo de la Cibeles. Crónicas sobre España y los españoles, 1925-1937*. Ed. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Editorial Nuestra Cultura, 1979.
- . *Entrevistas*. Ed. Virgilio López Lemus. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- . *La consagración de la primavera*. México: Siglo Veintiuno, 1978. Ed. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Clásicos Castalia, 1998.
- . "La leyenda del jardinero". *Revolución y Cultura*. Ornar González, ed. (1984): 35-40.
- Chardin, Sir John. *Voyages du chevalier Chardin en Perse, et autres lieux de l'Orient: enrichis d'un grand nombre de belles figures en taille-douce, représentant les antiquités et les choses remarquables dupays*. París: Le Normant, Imprimeur-Libraire, 1811.
- Encyclopedia of the Orient*, <http://i-cias.eom/e.o/>.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier, El peregrino en su patria*. México, D. E: Coordinación de difusión cultural, Dirección de literatura, UNAM, 1993.
- . *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*. Cornell University Press, 1977. 2nd edition. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Hollier, Denis. "1931, June. Plenty of Nothing. The Translation of Martin Heidegger's 'Was ist Metaphysik?' appears in the Final Issue of the Avant-Garde Journal *Bifur*". *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier, Howard Bloch et al. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. 894-900.
- "Manan". *Encyclopedia of Islam. New Edition*. Ed. B. Lewis, H.A.R. Gibb, E. Van Donzel. Leiden: E.J. Brill, 1954-86. 97-107.
- Jakobson, Román, ed. *Language in Literature*. Cambridge, Mass.; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- Lagerlöf, Selma. *El carretero de la muerte*. Trans. Vicente Díaz de Tejada. Barcelona: Editorial Cervantes, 1922.
- Leiris, Michel. *L'âge d'homme*. París: Gallimard, 1939.
- Loti, Pierre. *Vers Ispahan*. 1904. Ed. KA. Kelly, K.C. Cameron. Exeter, England: University of Exeter, 1989.
- Mentón, Seymour. "Reseña: Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*". *Revista Iberoamericana* 46.110-111 (1980): 342-45.
- Morell, Hortensia B. "De *Los pasos perdidos* a *La consagración de la primavera* a través de Orfeo". *HispanicJournal* 7.2 (1986): 101-13.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*. 1944. París: Seuil, 1964.
- Ory, Pascal; Sirinelli, Jean-Francois. *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus a nos jours*. París: Armand Colin, 1992.
- Schalk, David. *The Spectrum of Political Engagement. Mounier, Benda, Nizan, Brasillach, Sartre*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979.
- Shattuck, Roger. "Having Congress. The Shame of the Thirties". *The Innocent Eye: On Modern Literature and the Arts*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1984.
- Sorel, Reynal. *Orphée et l'orphisme*. París: Presses Universitaires de France, 1995.
- Strauss, Walter A. *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.