

# La muerte como motivo y red intermedial en Alejo Carpentier

Por Nelly RAJAONARIVELLO\*

EL PRESENTE ANÁLISIS parte del hallazgo de un manuscrito de la novela de Alejo Carpentier *La consagración de la primavera*, archivo hasta ahora poco explorado por los investigadores carpenterianos. Antaño cuidadosamente conservados por la viuda del escritor, estos fondos están ahora a disposición de los estudiosos en la nueva sede de la Fundación Alejo Carpentier en La Habana.

Del manuscrito encontrado analizaré una hoja que lleva por título “Sacre du printemps”, cuyo descubrimiento representa la confirmación de gran parte de mis trabajos anteriores sobre el funcionamiento sintetizante e integrador de las referencias artísticas en la novela. A partir de un ejemplo particular, el motivo de la muerte, se desvela el esquema de las redes interartísticas o intermediales —como se diría hoy— que Carpentier movilizó en la escritura para dar potencia, eficacia, universalidad y coherencia a la narración. Analizar la transformación y utilización de estos apuntes en la redacción final de la novela es lo que me propongo en el presente artículo: minuciosamente tejida por el autor, la malla de las artes sirve de soporte para hilvanar a su vez toda una red de hilos narrativos en apariencia desconectados. La figura puntual de la referencia se vuelve en realidad rizoma estructurante.

Empecemos por la transcripción completa de esta nota (en francés y español) encontrada en una carpeta de capítulos manuscritos y mecanografiados de la novela, versiones preparatorias de la edición final del texto:<sup>1</sup>

---

\* Miembro del Centre Aixois d'Études Romanes de Aix-Marseille Université, Francia; profesora titular de Estudios Latinoamericanos en la misma universidad; e-mail: <nelly.rajaonarivello@univ-amu.fr>.

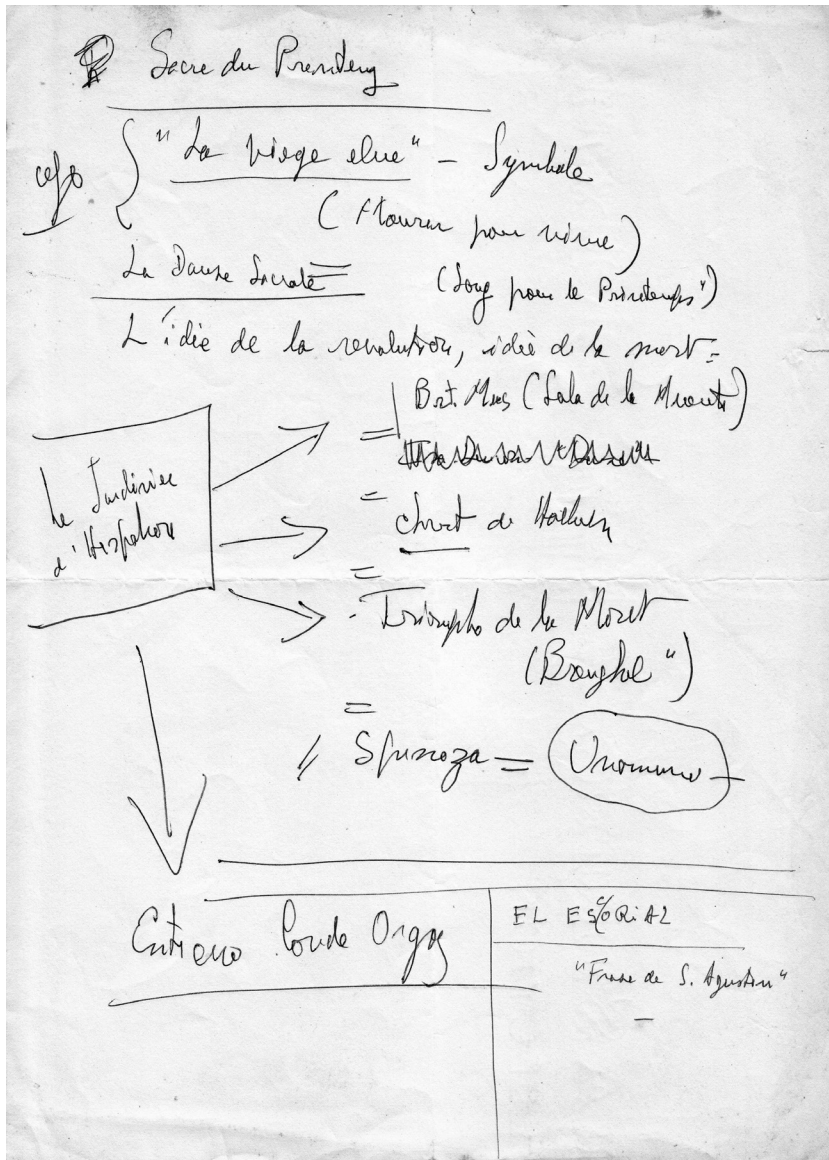
<sup>1</sup> Agradezco a Graziella Pogolotti, actual directora de la Fundación Alejo Carpentier, las facilidades prestadas para la reproducción facsimilar de la nota manuscrita; asimismo va mi agradecimiento a Rafael Rodríguez Beltrán, vicepresidente de la misma Fundación, por su valiosa ayuda para descifrar una palabra de esta hoja.

<p><i>Sacre du Printemps</i>                  ojo “<i>La Vierge émue</i>” — Symbole                  (Mourir pour vivre)                  =  <i>La Danse Sacrale</i> (Sang pour le printemps)                  L’idée de la révolution, idée de la mort =</p>	
<p>Le Jardinier d’Hispanan</p>	→ Brt. Mus (Sala de la Muerte)
	= Isa. Duncan “Danse” <sup>2</sup>
	→ = Christ de Holbein
	→ = Triomphe de la Mort (Breughel)
	→ = Spinoza = Unamuno
<p>→ Entierro Conde Orgaz / EL ESCORIAL                  “Frase de S. Agustín”</p>	

En torno del mensaje del ballet epónimo *La consagración de la primavera* (1913), de Igor Stravinski y Vaslav Nijinski, Carpentier trataba de estructurar en su novela de 1978 una serie de referencias artísticas (musicales, literarias, filosóficas, pictóricas y arquitectónicas) relacionadas con el motivo de la muerte y en especial con el sacrificio ritual de una joven virgen elegida por su tribu para celebrar la entrada de la estación primaveral.<sup>2</sup>

La nota parte de la paradójica simbología de la primavera como fase del ciclo vital natural que antes de volver a florecer requiere de la muerte —el invierno: “sangre para la primavera”/“morir para dar vida”, en francés y entre paréntesis en la nota manuscrita. En primer lugar, con base en la necesidad de un sacrificio regenerador se evidencia la conexión que Carpentier establece entre primavera y “revolución”, *histórica* a la vez que *artística*, tema medular de su novela. Como en la antigua leyenda narta en que la sangre de la joven sacrificada sirve de ofrenda para posibilitar el renacimiento de la naturaleza, nutrir la tierra y apaciguar a los dioses, las revoluciones también requieren de sangre humana como precio insoslayable para alcanzar un futuro renacer político y social, una nueva era mejor. En la novela ése es el caso del francés Jean-Claude —amante de la heroína—, miembro de las Brigadas Internacionales

<sup>2</sup> Aunque incompleta y en parte errónea, una primera transcripción de la nota manuscrita que analizo a continuación, se publicó en el libro de Rita de Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier*, Ginebra, Droz, 2003, p. 201, n. 1.



Derechos reservados Fundación Alejo Carpentier.

en España y muerto en combate. Otro ejemplo es el de los bailarines cubanos Hermenegildo, Filiberto y Sergio, asesinados por la policía de Fulgencio Batista durante la gestación de la Revolución Cubana. Cabe destacar que simbólicamente esta masacre tiene lugar en “mayo de 1957”, es decir, durante la primavera, detalle ficcional que establece un puente temporal con las primaveras históricas y revolucionarias presentes en la novela: el ataque al Palacio Nacional contra Batista, en marzo de 1957, y la invasión de Playa Girón, en abril de 1961, que cierra el relato. Algunas otras señales de la misma índole tornan evidente el paralelo establecido entre ciclos naturales e históricos (primavera/revolución).

En el presente análisis dejaremos de lado la aversión que siente la bailarina Vera, protagonista principal del relato, hacia la idea del sacrificio expiatorio y nos centraremos en la red de referencias utilizadas por Carpentier para plasmar la imagen de la muerte como fatalidad, como destino ineluctable, concepto que a lo largo de la novela reaparece concatenado en citas y referencias variadas por lo que se constituye en verdadero *leitmotiv*.<sup>3</sup> De hecho, en la novela el destino de Vera se encuentra alegorizado y condensado en la primera referencia que aparece a la izquierda en la nota manuscrita, la leyenda del jardinero de Ispahán, que sirve luego de núcleo y vínculo entre todas las demás representaciones artísticas de la muerte que exploramos a continuación. El apólogo del jardinero de Ispahán sintetiza la idea de que el ser humano no puede escapar a su destino e introduce a la vez el tema de la muerte: la historia trata de un jardinero que cultivaba rosales en las alturas de Ispahán, en Persia (hoy Irán), y se negaba a aceptar cualquier tipo de cambio; primero rechaza a un visitante enmascarado, el nuevo dueño del jardín, y luego a la propia muerte que se le cruza en el camino y de la que en vano huye a caballo en diversas ocasiones.

Puede que Carpentier haya concebido esta nota antes del fragmento preliminar titulado “La leyenda del jardinero” encontrado entre sus manuscritos.<sup>4</sup> En ese fragmento se desarrolla mucho el

<sup>3</sup> Cabe precisar que si bien en la citada nota aparece una mínima parte de las referencias relacionadas con la muerte en la novela, el análisis exhaustivo de las mismas rebasaría los límites del presente artículo.

<sup>4</sup> Dicho fragmento fue publicado por Omar González, “La leyenda del jardinero”, *Revolución y Cultura* (La Habana), núm. 12 (diciembre de 1984), pp. 35-40; posteriormente lo comentó Anke Birkenmaier, “El canto de Orfeo: un fragmento elidido de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier”, *Revista Hispánica Moderna* (Nueva York, Hispanic Institute Columbia University), nueva época, vol. 56, núm. 1 (junio de 2003), pp. 117-132.

tema del jardinero, lo que explicaría la posición medular de dicha referencia en el esquema preparatorio de Carpentier, pero sus huellas desaparecieron casi completamente en la versión final de *La consagración de la primavera*. Inspirada en el cuento del jardinero, la sueca Selma Lagerlöf escribió una novela en 1912 que fue llevada al cine por Victor Sjöström en 1920; ambas obras influyeron enormemente en los surrealistas franceses, particularmente en Jean Cocteau que escribió una versión propia, lo cual puede explicar el interés de Carpentier al respecto. Pero en el relato final, el apólogo del jardinero se limita a dos citas: en la primera se establece un parangón entre el famoso jardinero que en vano huía de la muerte y Vera que en vano hizo un largo recorrido tratando de escapar de distintos conflictos bélicos (la Revolución Rusa, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial...), pero que finalmente se encuentra completamente inmersa en la Revolución Cubana. A ella le son impuestas sucesivas pruebas, como la muerte en Benicassim de su amante Jean-Claude, víctima de una de esas revoluciones, hecho que la sumerge en el desconuelo y la desesperación:

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 creerme a salvo de ella.<sup>5</sup>

Señalemos que el contexto de esta primera cita es sumamente coherente con lo anteriormente planteado: tras la noticia de la muerte de Jean-Claude, Vera ensaya el final del ballet *La consagración de la primavera*, la “danza sacra”, en la versión de Leónide Massine, que en época primaveral presentará la compañía de Ballet Ruso del Coronel de Basil. Ella reflexiona sobre el verdadero significado del sacrificio ritual en el ballet, cuyos ensayos acaban por tener un efecto catártico y curativo en su ánimo y la ayudan a superar el duelo por la muerte de su amado. En boca de Enrique, el otro protagonista de la novela, aparece la segunda referencia explícita a la leyenda del jardinero y su similitud con Vera, y asimismo se establece más claramente la relación entre muerte y revolución:

---

<sup>5</sup> Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978), Julio Rodríguez Puértolas, ed., Madrid, Castalia, 1998 (col. *Clásicos Castalia*, núm. 238), II, 16, p. 309.

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.<sup>6</sup>

En el esbozo a mano, Carpentier conecta mediante grandes flechas la leyenda del jardinero con varias referencias del arte universal que aparecen diseminadas en capítulos de la novela muy distantes entre sí. La primera asociación (“Brt. Mus-Sala de la Muerte”) se relaciona con la llegada de la joven Vera a Londres, tras la huida de su familia de Bakú y San Petersburgo; ella recuerda su visita al British Museum, donde las representaciones de la muerte la impresionaron hondamente:

Un invencible malestar me invade en el British Museum, al verme en la Cámara de la Muerte —en la Sala de las Momias y de los ataúdes-retratos, donde cien ojos que un día vieron y ya no ven me miran fijamente, sin embargo, con algo terriblemente perdurable en las retinas y los cuerpos aún presentes en la vertiginosa distancia de sus milenios.<sup>7</sup>

La descripción de la narradora nos permite identificar las salas del museo dedicadas al Antiguo Egipto, en particular la reconstitución de una tumba-capilla (“Cámara de la Muerte”), la exposición de momias, sarcófagos y retratos funerarios, destinados a preparar, de acuerdo con la concepción egipcia, la transición entre la vida terrestre y la eternidad. Aterrada por los trastornos revolucionarios que ha vivido en Rusia y las lejanas noticias que sigue recibiendo de su país, la niña Vera proyecta su espanto en las paredes y los objetos del museo que parecen cobrar vida y comunicarse con ella desde el más allá. La cita anterior remite, por lo tanto, no sólo a la muerte sino a lo que queda después de morir, idea que obsesiona a Vera y que enlaza con otras referencias de índole filosófica indicadas por Carpentier en la nota manuscrita. Conforme sugiere la asociación de los dos autores en la nota manuscrita, se trata de Benedictus de Spinoza o “quizá [de] la lectura que hizo [Miguel de] Unamuno de Spinoza en [*Del*] *sentimiento trágico de la vida*”,<sup>8</sup> obra de hecho explícitamente citada en la conversación que Vera y Jean-Claude sostienen en Benicassim. En palabras de este último se materializa un párrafo de *La Ética* de Spinoza (V, *propositio* 21)<sup>9</sup>

<sup>6</sup> *Ibid.*, IV, 23, p. 425.

<sup>7</sup> *Ibid.*, VII, 37, pp. 659-660.

<sup>8</sup> Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier* [n. 2], pp. 265-266.

<sup>9</sup> Una versión de referencia española propone la traducción siguiente: “El alma no puede imaginar nada, ni acordarse de las cosas pretéritas, sino mientras dura el cuerpo”,

que permite al personaje explicarle a una asustada Vera por qué él no teme morir cuando se lanza al combate.

—“¿Y el alma?” —dije. —“¡Ay, qué ganas de armar líos!...” —“Pero, en fin, el alma...” —“Que por mí conteste Spinoza” —dijo Jean-Claude: “*El alma no tiene imaginación y sólo puede acordarse de cosas pasadas en tanto le dura el cuerpo que la aloja*”. —“¿Y después de la muerte?”. —“Lo que subsiste de seguro es un espíritu, o, si quieres, *una idea* —en el sentido platónico del término”.<sup>10</sup>

Tras afirmar que los soldados en combate —a diferencia del Hamlet shakesperiano citado justo antes en la discusión, modelo del hombre reflexivo y contemplativo incapaz de actuar— no pueden permitirse reflexiones filosóficas ni intelectuales sobre la situación en la que están inmersos, Jean-Claude se vale irónicamente de alusiones filosóficas (Spinoza, Platón) supuestamente incompatibles con la guerra para justificar su compromiso militar ante su novia. Ni en ésta ni en las demás citas de la novela aparecen huellas de una lectura unamuniana de Spinoza,<sup>11</sup> por lo tanto entre ambos autores no se concreta la equiparación prevista por Carpentier en el esquema preparatorio. Sin embargo, en otro momento de la narración se alude al rector salmantino para describir la muerte y el horror que invaden la Península a causa de la Guerra Civil y el peligro fascista:

Y, el 12 de octubre, llamado Día de la Raza, el apóstrofe arrojado por Millán Astray al rostro de Miguel de Unamuno: “¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!”. Toda una España negra, de autos de fe, túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote —suplicios del Berruguete, betunes macabros de Vázquez Leal [*sic*] *El miedo* de Goya...— resurgía de pronto tras del drama que se estaba representando tras de los Pirineos.<sup>12</sup>

Las varias referencias pictóricas incluidas en esta cita cumplen la misma función descriptiva y complementan el conjunto de cuadros mencionados en la nota manuscrita, que vamos a comentar ahora.

---

véase Vidal Peña García, 1984, en DE: <<http://ethicadb.org/pars.php?parid=5&lanid=2&lg=fr&PHPSESSID=8cc25b489f6b34b116e586852b02f75d>>. Consultada el 20-XIII-13.

<sup>10</sup> Carpentier, *La consagración de la primavera* [n. 5], II, 12, p. 244.

<sup>11</sup> Remito nuevamente a la interpretación De Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier* [n. 2], n. 1, que destaca, por ejemplo, la crítica unamuniana a las ideas intelectualistas de Benedictus de Spinoza sobre la felicidad.

<sup>12</sup> Carpentier, *La consagración de la primavera* [n. 5], I, 8, p. 198.

A la referencia al *Guernica* de Picasso, varias veces utilizada en relación con la Guerra Civil Española desde el *incipit* de la novela, se añaden lógicamente otros nombres hispánicos de pintores, ya que de un drama español se trata: Pedro Berruguete, Juan de Valdés Leal (y no Vázquez Leal, como escribe aquí Carpentier) y Francisco de Goya. En primer lugar, los elementos enumerados remiten claramente al famoso panel del políptico de Berruguete conservado en el Museo del Prado, *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* (hacia 1495), que representa una escena donde aparecen atributos de los condenados evocados en la anterior cita, el sambenito amarillo y la coraza de los heréticos, así como el tablado mayor donde dos suplicados están siendo quemados en la hoguera. Los “betunes macabros” de Valdés Leal remiten seguramente al conjunto pictórico del Hospital de la Caridad de Sevilla, *Los jeroglíficos de las postrimerías* (o *Las postrimerías de la vida humana*, 1672), compuesto de dos *vanitas* célebres: *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*. En cuanto a Goya, percibimos una posible alusión al grabado número 2 de la serie los *Disparates*, *Disparate de miedo* (hacia 1812-1823), sobre el tema de los gigantes y cabezudos que aterrorizan a los personajes, pero asimismo a diversos grabados de los *Caprichos* (1799) sobre la sátira de la Inquisición y su persecución de la brujería, en particular el número 23, *Aquellos polvos*, y el número 24, *No hubo remedio*, que representan a varios condenados con la coraza y el sambenito.

Constatamos que la referencia pictórica en la cita es un recurso muy frecuente —por no decir sistemático— en las descripciones de Carpentier y apunta a la eficacia narrativa, además del afán estético y enciclopédico del autor: consiste en apoyarse en el contenido de uno o varios cuadros —a menudo muy famosos y en relación directa con la situación relatada, o, por el contrario, muy alejados— para evocar, sin grandes desarrollos ni necesidad de describirla con más palabras ni detalles, la realidad del momento narrado. Es lo que llamo el “efecto-atajo” de la referencia pictórica en la escritura carpenteriana. Pero, paradójicamente, cuando ese recurso es múltiple —varias referencias acumuladas— se vuelve ornamento barroco proliferante, muy apreciado por Carpentier; crea de cierto modo lo que en retórica literaria se llama “efecto de lista” o “de serie”, y lleva a preguntarnos ¿cuál es la función de semejante saturación enumerativa? En *La consagración de la primavera* su función tiene variaciones según los contextos narrativos, pero a menudo este tipo de pluralidad permite, a semejanza de un pintor



con su paleta de colores, desvelar la realidad narrada a través de variados matices por lo que una sola referencia no sería suficientemente precisa o completa para llevar a cabo una recreación artificial de la realidad mediante el arte. Además, en el presente caso, la enumeración traduce el estado afectivo del narrador —esta vez es Enrique— ante la visión macabra que descubre, amplificándola mediante la serie de referencias. Se observa pues, en la escritura carpenteriana, una tensión permanente entre el estrechamiento y la expansión de la descripción, la concisión y el desarrollo, muy bien ilustrada mediante la recurrencia a las referencias artísticas. Cabe destacar que el orden de la enumeración no es arbitrario: además de la coherencia cultural y temática, las referencias siguen en perfecto orden la progresión cronológica de la serie de cuadros evocados —desde el siglo xv de Berruguete hasta los siglos xviii y xix de Goya— y podría decirse que, en forma natural, llevan al narrador al horror contemporáneo del presente diegético —1936—, insertándolo en el gran ciclo histórico de la violencia y la muerte.

Como vemos en la nota manuscrita, esta cristalización acerca de las desgracias particularmente hispánicas de la Historia, unidad temática en torno de la reflexión sobre la Guerra Civil Española, luego se internacionaliza o universaliza en la novela con pintores de otras nacionalidades, a medida que los conflictos y las muertes pasados o por venir también se internacionalizan en el curso de la narración (Revolución Rusa, Segunda Guerra Mundial, fascismos, lucha contra la dictadura, Revolución Cubana...). Por lo tanto Carpentier en la nota manuscrita planificó las referencias a varios cuadros precisos: *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* de Holbein el Joven (Alemania), *El triunfo de la muerte* de Brueghel el Viejo (Flandes) y *El entierro del conde de Orgaz* de El Greco (España). Todas esas referencias fueron utilizadas en la novela, salvo en el caso de Holbein, cuyo *Cristo* (1521) fue sustituido por una alusión a sus grabados de la danza macabra (1530-1562), asociados además a una referencia a Andrea di Orcagna (Italia), como para crear un mosaico pictórico europeo macabro, susceptible de reflejar la amplitud del cataclismo que representó la Segunda Guerra Mundial para el continente, siguiendo la suerte de “banco de prueba” regional que fue España:

Si en Madrid pudo verse durante muchísimos años el apocalíptico *Triunfo de la muerte* de Brueghel, ahora que estaba clausurado el Museo del Prado los personajes de esa Danza Macabra —mucho más Danza Macabra que las

de Orcagna y Holbein— andaban sueltos por las calles, entre los incendios que cada noche prendían las teas caídas del cielo.<sup>13</sup>

La tradicional farándula de las danzas macabras, aludida aquí, refleja textualmente la concatenación y multiplicación de muertes subrayadas por Vera: cadáveres y víctimas del conflicto cubren las calles madrileñas. La versión de Holbein puede remitir a la serie titulada *Simulacros de la muerte*,<sup>14</sup> cuyo grabado número 36, *La Duquesa*, es evocado con más precisión en otro capítulo de la novela y en otro contexto, relacionando la imagen del esqueleto “descarnado violinista”<sup>15</sup> con los burgueses habaneros descompuestos y arruinados por el triunfo de la Revolución Cubana. De hecho la figuración se asocia con otra expresión pictórica del motivo de la muerte como son los retratos funerarios del Fayum que se complementan con la evocación, analizada más arriba, de los “ataúdes-retratos” del Antiguo Egipto. O puede ser que, para el contexto español, el autor pensase más bien en un dibujo de Holbein titulado precisamente *Danza macabra* (hacia 1521) en el que se representa la vaina de un puñal esculpido por Urs Graf.<sup>16</sup> Se trata de la primera obra conocida de Holbein en su serie de las danzas macabras.

La versión de Orcagna puede remitir, como lo sugiere Ramón García Castro, a sus murales de la catedral de Santa Croce en Florencia (sólo quedan fragmentos del *Triunfo de la muerte*, del *Juicio* y del *Infierno*, realizados hacia 1348),<sup>17</sup> sin embargo, posteriormente es citado en la novela con respecto al motivo del Diablo (“verde Satanás”), lo cual remite claramente a los murales del *Triunfo de la muerte* del Campo Santo de Pisa, *El Infierno* en particular, atribuido por Giorgio Vasari a Orcagna, pero recientemente identificado como obra de Buonamico Buffamalco. En su centro domina un monstruo verde, con cuernos y pústulas, rodeado por numerosos damnificados ahogados por serpientes o siendo hervidos.

<sup>13</sup> *Ibid.*, II, 14, p. 278.

<sup>14</sup> Realizada hacia 1530, se publicó en 1538 y posteriormente en nuevas versiones ampliadas.

<sup>15</sup> Cf. Carpentier, *La consagración de la primavera* [n. 5], VIII, 41, p. 733.

<sup>16</sup> Dos ejemplares de esta navaja esculpida se encuentran respectivamente en Berlín en la Berliner Bauakademie, y en Basilea en el Basler Kunstsammlung.

<sup>17</sup> Ramón García Castro, “La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*”, en Roberto González Echevarría, dir., *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1985, p. 258.

El Diablo —decía— no se mostraba siempre [...] como el repelente engendro con alas de murciélago y cola bifida [...] No. Ni tampoco era necesariamente el verde Satanás de Orcagna que se entronizaba, imperial y tremebundo, en la Danza Macabra del Cementerio de los Capuchinos en Pisa. Ni los demonios multiformes, alucinantes, delirantes, algo lepidópteros, mixtos de monje y rana, pez y buitre, sapo acorazado y tarasca ululante, tricornes, viscosos, alojados en enormes cascarones de huevos, con embudos por sombreros, tenazas y martinetes en mano, que reptaban, trepaban, tocaban el arpa o la cornamusa, o volaban en premonitorios artefactos mecánicos, en torno a la enrabecida Margot-Giganta del Brueghel.<sup>18</sup>

La referencia a la “enrabecida Margot-Giganta del Brueghel” (*Dulle Griet*, hacia 1562), es una nueva representación de los Infiernos a la manera del Bosco,<sup>19</sup> y con extrema coherencia hace eco, por lo tanto, al *Triunfo de la muerte* del mismo Brueghel el Viejo (hacia 1562), explícitamente citado en la serie macabra e infernal del fragmento anterior. Conservado en el Museo del Prado, este último cuadro ofrece una síntesis panorámica de los estragos de la muerte —o de la guerra— sobre el modelo de las danzas macabras medievales: un esqueleto omnipresente, encarnación de la Muerte, golpea a cualquiera, a los buenos y a los malos, a los jóvenes y a los viejos, tanto a los culpables como a los inocentes, entiéndase en el contexto madrileño de la narración, tanto a militares como a civiles. Así pues, se observa cómo se establece un juego de referencias y al mismo tiempo de ecos textuales de uno a otro capítulo de la novela así como de un contexto narrativo a otro, lo que crea intrincadas redes de significado y coherencia en las experiencias paralelas de los dos protagonistas.

El musicólogo y erudito Carpentier no pudo haber reflexionado sobre el tema de la “danza macabra” sin pensar en la famosa pieza musical homónima de Camille Saint-Saëns, citada de hecho en la novela en boca de Anna Pávlova, pero sin conexión con el motivo de la muerte: la bailarina la enumera despectivamente entre las piezas musicales —“excentricidades”— utilizadas por su colega, la coreógrafa norteamericana Isadora Duncan.<sup>20</sup> Esta última realizó verdaderamente un ballet sobre la música de Saint-Saëns, que corresponde exactamente a la referencia tachada que aparece en

<sup>18</sup> Carpentier, *La consagración de la primavera* [n. 5], v, 24, p. 449.

<sup>19</sup> Monstruos, seres híbridos, huevos, larvas y reptiles, en torno de un personaje femenino gigantesco y extrañamente vestido que lleva consigo su botín.

<sup>20</sup> Carpentier, *La consagración de la primavera* [n. 5], ii, 12, p. 252.

la nota manuscrita de Carpentier que nos ocupa: “Isa. Duncan-‘Danse’”. Tras haberla incluido en un primer tiempo en su sistema descriptivo y referencial de la muerte, Carpentier la descartó luego por no tener relación temática concreta, aunque no la abandonó del todo puesto que aparece en otro contexto en la novela. En tanto que tópico artístico sobre el tema de la “danza macabra”, participa implícita e indirectamente en la isotopía de la muerte. Sabemos que Carpentier había pensado antes en ella puesto que en *Los pasos perdidos* evoca la “danza de los huesos” de Saint-Saëns ejecutada al xilófono, o sea un instrumento generalmente de madera cuyo sonido figura los huesos del esqueleto bailarín...

Del mismo modo, el cuadro *El entierro del conde de Orgaz* (1586-1588) de El Greco inicialmente previsto sólo aparece citado dos veces en la novela,<sup>21</sup> y sus contextos de inserción narrativa no se relacionan concretamente con el motivo de la muerte. Tal vez por eso Carpentier lo haya separado del resto de sus anotaciones con una doble raya abajo de la hoja preparatoria, ya que en la novela aparece relacionado más bien con listas de ejemplos de obras maestras del arte pictórico universal, fundadoras e intemporales. Su contribución a la red semántica mortuoria permanece, por lo tanto, implícita en *La consagración de la primavera*: su representación de la ceremonia fúnebre del conde y de su gloria celeste, unidas en una composición muy elaborada, traduce el misterio del paso del alma de la tierra al cielo, lo cual pudiera ser otra manera de figurar las preocupaciones de Vera destacadas en las referencias anteriores.

Las dos últimas referencias que aparecen en la nota manuscrita, separadas del resto del contenido de la hoja y escritas además con otro color de bolígrafo (rojo), parecen destinadas a un uso distinto: se trata del Monasterio de El Escorial —única referencia arquitectónica de la serie— y de “una frase de san Agustín” no especificada. El Escorial aparece en la novela en el contexto de la Guerra Civil Española puesto que Jean-Claude lo menciona en Benicassim mientras tres aviones sobrevuelan amenazadoramente el hospital y asustan a Vera, pero sin prefigurar en ellos la muerte:

—“Tampoco los otros bombardearían un hospital” —dije, vuelta de mi atolondrado pavor. —“Los *Caproni* italianos bombardean a su mismísima

<sup>21</sup> *Ibid.*, I, 4, p. 145; v, 26, p. 471. El epígrafe de la parte v (en la p. 433) utiliza el poemario homónimo de Picasso (1970, traducido al francés y prologado por Alejo Carpentier) y no la obra pictórica de El Greco.

madre” —dijo el cubano. —“Salvo El Escorial, que siempre respetaron, aun cuando los nuestros andaban por ahí” —dijo Jean-Claude.<sup>22</sup>

El complejo de El Escorial incluye un panteón o cripta real y una colección importante de reliquias en el Monasterio, hechos que en cierto modo lo conectan con la temática, sin embargo puede ser que solamente el contexto de inserción haya motivado a Carpentier a añadir la referencia en esta hoja. En cuanto a san Agustín, su nombre aparece una sola vez en la novela, en boca de Ada, la novia alemana y musicóloga de Enrique, para decir que la música no puede estudiarse sin la filosofía y que “san Agustín había presentado y definido la música de un Anton Webern”.<sup>23</sup> Aquí no existe conexión alguna ni con la muerte ni con la guerra. De todas formas resulta imposible identificar en cuál de las frases de san Agustín pudo haber pensado Carpentier cuando elaboraba su sistema de referencias sobre la muerte.

Por el contrario, en la novela aparecen otras numerosas referencias relacionadas con la muerte que no están en la nota preparatoria. Ya que esta ficha parte del ballet del *Sacre du printemps* y de una suerte de “danza macabra” que representa también el final para la bailarina Vera, basta con señalar algunos otros ballets que ella interpreta y que sirven de evocación de la muerte real o simbólica. Así las obras *Presagios* o *Petrouchka*, cuyos argumentos incluyen la muerte del personaje y la idea de sacrificio. El *leitmotiv* de *La muerte del cisne* —un solo de ballet coreografiado por Michel Fokine en 1905 sobre la música de Saint-Saëns e interpretado por Anna Pávlova—, admirado por los dos protagonistas, es otra figuración importante de esta muerte sacrificial y ofrece símbolos muy pertinentes para el significado del motivo: la danza de la muerte es sublime, etérea y casi desencarnada, pero no deja de ser expresión de un fallecimiento que para Vera anuncia una futura regeneración. En la ideal e inmaculada perfección del cisne se cuele la semilla de una extinción estética para Vera que se siente aprisionada en los esclerosados moldes de la danza clásica y del academicismo de eras pasadas, y que busca aire nuevo en la modernidad de los coreógrafos contemporáneos (Balanchine, por ejemplo) y en la espontaneidad de los bailarines cubanos.

<sup>22</sup> *Ibid.*, II, 12, p. 242.

<sup>23</sup> *Ibid.*, I, 7, p. 193.

En resumidas cuentas, todas las referencias aquí agrupadas para su examen dan la impresión de un torbellino de la muerte, resultado probablemente buscado por el autor, muerte que desde los orígenes de la humanidad resuena y llega hasta nosotros como lectores o hasta ellos como personajes. La recurrencia del motivo, cuya trayectoria artística universal se esboza y sintetiza en la novela, señala que la rueda de la Historia, política o cultural, no para de girar: se subraya la idea del sacrificio ritual cíclico y regenerador del *Sacre du printemps*.

El examen exhaustivo del conjunto de referencias apuntadas en la nota manuscrita nos lleva, pues, a la conclusión siguiente: cuando se organiza en torno a un motivo particular, como la muerte en el caso presente, el sistema de referencias carpenterianas funciona como una red a la que designo “nexo de convergencia artística” en la que se asocian y relacionan obras de distintas artes para sobredeterminar la temática y nutrir la isotopía. El motivo artístico transversal y transdisciplinario en el relato permite relacionar de manera soterrada varios acontecimientos diegéticos históricos (víctimas, guerras y revoluciones de distintas épocas y en varios lugares del planeta) que despiertan una reflexión estructural y sincrónica de la novela más allá de la simple sucesión diacrónica y cronológica de los eventos. Se rompe el modo lineal de lectura, o por lo menos se sugiere uno nuevo y asimismo nuevas pistas de asociación. Además, entre las artes se borran las fronteras y entre ellas dialogan directamente, al mismo tiempo que el lector se representa cada obra citada o aludida mediante el filtro del motivo, en función del lazo común que cambia la perspectiva de su apreciación. A la inversa, cada disciplina artística va aportando un matiz particular a la figuración del motivo así como nuevas dimensiones implícitas que enriquecen la descripción, sin necesidad de aclarar tales aspectos mediante el discurso. Como en el caso de la heroína Vera, esteta que vive en el mundo del espectáculo y del arte fuera de la realidad, en todas las descripciones de *La consagración de la primavera* esa realidad no existe sino a través de la mediación del arte sin el cual el narrador artista no encontraría las palabras ni los elementos para poder expresarla ni, de cierto modo, vivirla, entenderla.

RESUMEN

Se analiza la transformación de una nota manuscrita preparatoria de Carpentier en la versión definitiva de *La consagración de la primavera*, y el funcionamiento característico del sistema descriptivo carpenteriano, llamado por la autora del artículo “nexos de convergencia artística”. Dicho sistema consiste en construir en torno de un motivo particular, en este caso el de la muerte, una red intermedial que remite a obras de diversas artes y las disemina en la narración para nutrir y estructurar el relato.

*Palabras clave:* referencialidad, descripción, intermedialidad, muerte como motivo literario, efecto de lista.

ABSTRACT

This paper analyzes the transformation of Carpentier’s preliminary handwritten note into its final form as *La consagración de la primavera*, as well as the characteristic operation of the novelist’s descriptive system, called “nexus of artistic convergence” by the author. This system consists of the weaving of an intermedial network of references to different art works based on a specific motif—death in this case—and then the insertion of the references throughout the narrative to enrich and configure the story.

*Key words:* referentiality, description, intermediality, death as literary motif, listing effect.