de *Babouk* (1932), que apareció el mismo año que *Drums of Damballa*. Por otra parte, estos escritores trabajaban de un modo semejante al de Carpentier, pues una estancia en Haití, "followed by months of careful historical research", produjo *Black Majesty*, las novelas históricas que constituyen la mayor parte de la producción de Bedford-Jones "were based on notably careful and scholarly research, including painstaking tracing of documents and other source material", y Guy Endore escribió una biografía de Alejandro Dumas considerada su mejor obra y descrita por un crítico como "fiction, but fiction based upon scrupulous research". Total, todos estos autores descendían, acaso sin saberlo, de Marcel Schwob, que en el prólogo de sus *Vidas imaginarias* propuso que los escritores completaran la tarea de los historiadores por medio de la imaginación. Por eso yo lamento que la profesora Speratti no compare *El reino* con sus obras.

A pesar de estas objeciones, *Pasos hallados...* es un libro estupendo, y yo estoy feliz de haber hallado esta aguja (de navegar) en el pajar de la crítica literaria.

Juan José Barrientos

ALEJO CARPENTIER Y LO REAL MARAVILLOSO

Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier es una introducción bastante aceptable a la edición de las obras completas del escritor cubano escrita por Alexis Márquez Rodríguez. Este dedica el primer capítulo a delimitar el concepto de lo real maravilloso de los de realismo mágico y surrealismo, luego un segundo capítulo a lo real maravilloso americano y un tercero a los abundantes ejemplos de éste que se encuentran en la narrativa de Carpentier, después de lo cual se pasa al barroco (y sus hermanos), y así. Desafortunadamente, el autor se empeña en convencernos de que "Carpentier

fue fiel, hasta su último aliento, a su concepción de lo real maravilloso y en consecuencia trata de encasillar bajo este rótulo a todos sus relatos; previsiblemente, acaba por admitir que, si bien lo real maravilloso está presente en toda la obra narrativa de Carpentier, "en ciertos casos esa presencia es avasallante, y en algunos un tanto discreta". Así no se puede apreciar la evolución del escritor, que es muy interesante, porque, y limitándome a sus obras principales, hay una gran diferencia entre las que escribió en Caracas y las que luego trabajó en París y que están marcadas por el humor, que es uno de sus rasgos más importantes. La diferencia entre una y otra parte de su producción se nota más si aparte del criterio cronológico se tienen en cuenta otros como el de género y se comparan *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, por un lado, con *El arpa y la sombra*, por otro, que son novelas históricas, pero muy distintas, porque en las primeras los personajes históricos se ven casi exclusivamente *de fuera* —Victor Hughes es visto desde la perspectiva de Sofía o Esteban, del mismo modo que Mackandal, Boukman y Henri Christophe se presentan desde la del asombrado Ti Noel—, mientras que en la última se manejan los hechos de una manera mucho más audaz, el autor asume deliberadamente algunas de las tesis más escandalosas sobre Colón y por lo menos en la segunda parte del relato todo se cuenta desde el punto de vista del propio protagonista. El humor que caracteriza toda la segunda parte de la producción de Carpentier y que es ya un elemento principal en el *Recurso del método* adquiere todavía más importancia en su novela sobre Colón y en el *Concierto barroco*, donde, según una amiga mía que es una de sus lectoras más entusiastas, el autor accede de lleno al desenfado —sobre todo se refería a la tercera parte de *El arpa...* y al encuentro de Scarlatti, Haendel y Vivaldi con el negrito Filomeno en el *Concierto...*, que son relatos fantásticos—. *La consagración de la primavera* y *Los pasos perdidos* podrían formar otro grupo, aunque menos ortodoxo que el de las novelas históricas, por su contenido autobiográfico; también, por la manera en que manejan los hechos, porque en ambas el protagonista procede de un país que es una combinación de varios y podría ser cualquiera de ellos —la diferen-

cia estriba en que el musicólogo es de un país industrializado y el dictador de una región atrasada y marginal—. En fin: hay varias posibilidades de dar cuenta de la evolución del autor que cada vez se tomó mayores libertades con los hechos que constituyen su material, evolución que resulta muy atenuada en esta introducción.

El capítulo sobre lo real maravilloso en sus obras me parece especialmente débil porque es casi un simple catálogo de personajes y hechos insólitos que no hubieran dejado de interesarle a Ripley —¿Sabía Ud. que el compositor francés Reynaldo Hahn, autor de óperas y óperetas, nació en Puerto Cabello, Venezuela? ¿Sabía Ud. que Paulina Bonaparte, la hermana del emperador, residió un tiempo en Haití, donde murió su esposo el general Leclerc?—. Así se olvida que "lo real maravilloso se nos plantea (...) como un problema de percepción humana" y que "no toda persona está siempre en capacidad de percibir lo maravilloso de la realidad que lo circunda", como señala el mismo Alexis Márquez. Dicho de otro modo, un montón de pinturas no es una exposición, y por eso el mismo Carpentier sostuvo en varias ocasiones la necesidad de "conocer técnicas ejemplares (...) y movilizar nuestras energías para traducir América con la mayor intensidad posible", por todo lo cual este capítulo debería decirnos también algo de esas técnicas, entre las que me parece especialmente importante la que consiste en no escribir en un determinado pasaje sino lo que sabe determinado personaje, que es elegido precisamente porque sólo desde su punto de vista se puede apreciar lo real maravilloso. Así, por ejemplo, las interpretaciones de la música de Esteban Salas —en las que "era imposible comprender por qué ese maestro de capilla al que todos parecían respetar sin embargo, se empeñaba en hacer entrar a sus coristas en el canto general de manera escalonada, cantando los unos lo que otros habían cantado antes, armándose un guirigay de voces capaz de indignar a cualquiera"— se describen desde el punto de vista de Ti Noel, que sólo conocía las fugas de Mackandal, pero nada sabía de las de Juan Sebastián. Todas las obras importantes de Carpentier están integradas por pasajes semejantes, independientemente de que se escriba en primera persona —en este caso tene-

▲ Alexis Márquez Rodríguez: *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Siglo XXI, México, 1982.

mos lo que tradicionalmente se llama *monólogo interior*— o en tercera, como aquí, pues la habilidad de Carpentier consiste en saber colocar la cámara.

En el capítulo anterior, Alexis Márquez observa que los esfuerzos de Carpentier para “diferenciar lo real-maravilloso americano de lo maravilloso natural o artificial que se encuentra en otros lugares y en otras culturas, han generado una confusión sumamente repetida: la de atribuirle a nuestro continente la exclusividad como reserva de lo real-maravilloso”, y aclara que “en ningún texto de Carpentier aparece señalado, al menos de modo explícito, tal exclusivismo”. La aclaración es importante, pero en relación con las técnicas narrativas de Carpentier se habría podido recordar que toda una parte de *El siglo de las luces* está dedicada a la Revolución francesa vista por un extraño, que es un criollo cubano, Esteban —esta parte de la novela ha sido comparada por eso con las *Lettres persanes*, de Montesquieu—, y que hay pasajes semejantes en el *Recurso del método*. Dicho de otro modo, lo real maravilloso es especialmente apreciable cuando es visto por un extraño, y en algunos casos se confunde con esta visión, pero no se reduce a ella y por eso en los relatos de Carpentier hay personajes como Esteban y Ti Noel que nos permiten apreciar lo real maravilloso *de allá* y personajes como Paulina que nos permiten apreciar lo real maravilloso *de acá*.

Estos personajes permiten demostrar la tesis de que para los europeos América latina “es algo que escapa a toda una escala de cómodas nociones”, “un mundo que rompe con sus viejos cálculos”, como le ocurrió al propio Colón que en su primer viaje “llevaba a bordo a un Luis de Torres que había sido judío (...), y diz que sabía hablar, además de la lengua hebraica, el caldeo y algo de arábigo”, el cual pensaba que le podría servir de intérprete si llegaba a un reino señoreado por el Gran Khan o algún otro Príncipe de Indias; sin embargo, también hay otros como la mayorala que ante Notre-Dame comenta que “éstas son las cosas que debieran hacerse en nuestros países para atraer al turista”. Los personajes de Carpentier resultan cómicos a menudo porque se esfuerzan en reducir a esquemas conocidos una realidad que los rebasa.

La civilización occidental es con fre-

cuencia vista por extraños cuya opinión es poco halagadora. Por ejemplo, Ti Noel sabía por Mackandal que en el África “el rey es guerrero, cazador, juez, sacerdote” y que “su simiente preciosa engrosaba en centenares de vientres una vigorosa estirpe de héroes”, pero en cambio en Francia o España “el rey enviaba a sus generales a combatir, era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de sus monteros...”. Por su parte, Colón se entera de que los indios que habían llevado a España no sólo no admiraban a los españoles sino que incluso los tenían “por sucios y malolientes, extrañados de que casi nunca nos bañáramos, ellos que, varias veces al día, refrescaban sus cuerpos en los riachuelos, cañadas y cascadas de sus tierras”, y que pensaban que “si nuestras damas se ponían tantas ropas, corpiños, perfolllos y faralás, era porque, seguramente, querían ocultar deformidades y llagas que las hacían repulsivas —o bien se avergonzaban de sus tetás, tan gordas que siempre parecían prestas a saltarles fuera del escote”. Total, estos relatos abundan en comparaciones entre lo *de allá* y lo *de acá* que parecen inspiradas en las impresiones de viaje de fray Servando, y todo esto revela la importancia de la perspectiva en estas obras.

En el capítulo séptimo, que está dedicado al tiempo como tema y como recurso técnico, Alexis Márquez menciona la distinción entre el tiempo de la aventura, el de la escritura y el de la lectura, así como que “el autor nos da un resumen que leemos en dos minutos (que tal vez él ha necesitado dos horas para escribir) de un relato que un determinado personaje se supone que hace en dos días de hechos que se extienden a lo largo de dos años”, con lo que tenemos “velocidades distintas del relato”. Sin embargo, no aprovecha esta noción para mostrarnos, por ejemplo, que los relatos de Carpentier se componen de escenas entre las que hay huecos y lagunas cronológicas que sólo se explican por la necesidad de concentrarse en los momentos culminantes de la historia y de saltarse los de transición, como ocurre, digamos, en *El reino...*, donde hay un vacío muy notable

entre el momento en que Ti Noel observa embarcar unos mastines en Santiago con destino a la isla de Santo Domingo, adonde alguien le asegura que los llevan a comer negros, y el momento en que el esclavo ya liberado vuelve a esa isla unos trece años después. Aquí, el papel que desempeña este personaje en la composición de la novela se pone de manifiesto porque de toda esta parte de su vida a Carpentier sólo le interesa el momento en que descubre Cuba y el momento en que descubre, al regresar al norte de Haití, el reino de Christophe. En fin, Alexis Márquez no percibe la relación que existe entre las velocidades del relato —que se manifiestan en escenas, sumarios y esos huecos o lagunas de que he hablado— y la perspectiva, y todo lo relacionado con la manera de contar, con las técnicas narrativas de Carpentier, es muy pobre.

Los tres capítulos sobre el barroco en la obra de Carpentier y especialmente el análisis estilístico constituyen un trabajo que no por convencional deja de ser interesante, y, en cuanto a otras partes del libro, yo no sé por qué el autor le dedica todo un capítulo al tema de la libertad y la alienación en vez de tratar esto dentro del capítulo sobre la ideología carpenteriana, que, por otra parte, se hubiera podido relacionar más con la “cosmovisión barroca”, sobre todo teniendo en cuenta que *cosmovisión e ideología* son sinónimos que se distinguen porque la primera palabra está calcada del alemán *Weltanschauung* y en nuestra lengua tiene probablemente un origen orteguiano, mientras que la otra es parte del vocabulario marxista, además de que la primera se relaciona con los estudios estilísticos y la otra con las “nuevas” corrientes de la crítica.

Por último, en el capítulo sobre la ideología carpenteriana, Alexis Márquez divide la biografía de Carpentier en etapas correspondientes a los lugares donde residió, es decir La Habana (1921-1928), París (1928-1939), La Habana (1939-1945), Caracas (1945-1959) y una última etapa correspondiente a la Cuba revolucionaria (de 1959 en adelante) sin mencionar, por lo menos en esta parte del libro, que Carpentier pasó la mayor parte de esos años en París, donde escribió esos relatos que constituyen la segunda parte de su producción y que, aunque se desem-

peñó como diplomático y viajaba frecuentemente a Cuba, esto representa un relativo alejamiento de una revolución con la que se le quiere identificar completamente, pero que apoyó sobre todo por su concepción de la historia, es decir porque sabía que de experiencias como ésta —y la de Victor Hugues— siempre algo queda.

Juan José Barrientos

DE MÚSICA

DOS CLÁSICOS, DOS CONTEMPORÁNEOS Y VARÉSE

Volviendo un poco sobre la pista de las actividades sinfónicas tradicionales, veamos que ha sucedido con la Orquesta Filarmónica de la UNAM, en dos de sus conciertos recientes. La actual temporada, ocho programas distintos en total, está bajo la dirección artística de Eduardo Diazmuñoz, director asociado del conjunto. En el primer concierto de la temporada, gracias a *Carmina Burana* de Carl Orff y a una orquesta bien ensayada, y a un apoyo asombroso del público, Eduardo Diazmuñoz logró un éxito notable. Un poco por lo aventurado (y admirable) de la programación, y otro poco por la apatía consuetudinaria del público, la asistencia y la respuesta populares disminuyeron en los siguientes dos conciertos de la OFUNAM. En la segunda semana de la temporada, la OFUNAM realizó un programa a base de música de Bartok, Revueltas y Mussorgsky. En primer lugar, Eduardo Diazmuñoz realizó una lectura sobria de los *Dos retratos* para orquesta, de Béla Bartok, que es una de las obras más tempranas en el catálogo del compositor. Están presentes, sí, muchos de los elementos típicos de la música de Bartok, pero no se ha dado aún en estos *Dos retratos* la ruptura estilística y sonora que habría de caracterizar la obra posterior del húngaro. Al decir de algunos asistentes al concierto, le faltó energía a esta interpretación de Diaz-

muñoz; para poner las cosas en perspectiva, no hay que olvidar que no todo lo que escribió Bartok se inscribe en la misma tónica dinámica del *allegro barbaro*, y que según el gusto del consumidor (en este caso el director de orquesta) la música de Bartok puede ser interpretada con menos ángulos y asperezas que de costumbre.

Después, la soprano Rosa María Díez cantó las *Canciones para niños* y las *Canciones profanas* de Silvestre Revueltas. La fuente textual de cinco de estas siete canciones es Federico García Lorca, poeta que tenía un lugar muy destacado en el pensamiento de Revueltas. Las canciones mismas no están entre las obras más significativas del compositor mexicano. En realidad, poco hay en la escritura vocal o en la textura orquestal que permanezca en la memoria más que efímeramente. De la interpretación, sin embargo, hay que anotar el muy saludable hecho de que Rosa María Díez cantó con un estilo fresco y directo, desprovisto de la solemnidad insoportable que otras cantantes suelen exhibir hasta para cantar las cosas más mundanas. Además, buena voz y una clara dicción, lo que complementó muy bien su estilo escénico. Desde el punto de vista musical hay que mencionar el hecho de que en una de las canciones, la *Canción de cuna*, Revueltas intentó una aproximación más obvia al lenguaje musical de sonoridades españolas, quizá para no olvidar la fuente textual de su obra musical.

Para terminar este concierto, Diazmuñoz dirigió los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, en la conocida orquestación de Ravel. A decir verdad, a estas alturas de nuestra reciente historia musical resulta difícil emitir un juicio imparcial sobre cualquier interpretación de esta obra. Durante el sexenio pasado, gracias al favor del que esta obra gozaba entre las grandes figuras que patrocinaban a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad (y la sumisa imitación por parte de otras orquestas), tuvimos varias docenas de interpretaciones que, a pesar de sus claros valores musicales, acabó por embotar nuestra capacidad de análisis. Sin embargo, alguna observación pudo rescatarse de la versión de Diazmuñoz. Básicamente, puede decirse que en la versión de la OFUNAM fue evidente el conocimiento que Diazmuñoz tiene de la partitura original

de Mussorgsky para piano, partitura que, en su calidad de pianista, ha estudiado una y otra vez. De ahí se desprendieron algunos detalles interesantes, salieron a primer plano algunos sonidos que en otras interpretaciones suelen quedar ocultos bajo la masa orquestal. Y por otra parte, hay que mencionar que entre las intervenciones de los instrumentos solistas, la más notable fue la del saxofonista Abel Pérez, mientras que algunas otras carecieron de la solidez técnica necesaria para sus partes.

El fin de semana siguiente, Diazmuñoz ofreció el obligado Programa Brahms, con tres obras del compositor alemán, del que se celebra este año el ciento cincuenta aniversario natal. Para comenzar, una obra poco tocada de Brahms en nuestro medio, las *Variaciones sobre un tema de Haydn*. Como suele ocurrir, independientemente del gusto o falta de él que uno sienta por la música de Brahms, se impone reconocer su maestría en el manejo de la forma, cualquier forma. En este caso, la solidez del proceso de composición de las variaciones es evidente, y uno no puede menos que reconocer la eficiencia de Brahms en cuanto al desarrollo formal de esta obra, mencionando además algunos detalles interesantes de orquestación, momentos en los que Brahms se atreve a apartarse un poco de su actitud conservadora hacia los timbres orquestales. La ejecución, si bien fue correcta, se antojó un poco fría en general, sin el calor que hace falta para encender a Brahms. En segundo lugar, una de las obras más populares del compositor: su *Doble concierto* para violín, cello y orquesta. Como solistas actuaron los hermanos Arón y Alvaro Bitrán, que conocen este concierto por dentro y por fuera, y a quienes ya habíamos escuchado interpretarlo sólidamente en un par de ocasiones anteriores. No hay duda que la versión de los hermanos a este concierto fue la parte culminante de este concierto, no sólo por la técnica exhibida por ambos, sino por la espléndida labor de conjunto. Este programa fue tocado en tres ocasiones durante ese fin de semana, y la del concierto del viernes, al que se refiere esta nota, fue la mejor ejecución de los hermanos Bitrán, según sus propias palabras. El abrazo que se dieron los dos al terminar su concierto, además de emotivo, fue muy justificado. Para terminar con este Programa