quienes cuentan la historia. Y quienes la reescriben, si así es menester, si la necesidad así lo requiere, y la necesidad, desde su punto de vista dominante, lo requiere a menudo (p. 60). Entonces, recordar la verdad implica mucho más que la recuperación o invención de la identidad "Semprún": implica una lucha permanente en contra de los que detentan el poder, en contra de "la amnesia organizada y convertida en institución de Estado" (p. 192). O, como dijo Milan Kundera con palabras que Semprún coloca como epígrafe a su libro: "la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido".

Aquel domingo probablemente no es la mejor obra de Semprún (aunque está tan mal traducida que resulta difícil saber si hay que abribuir sus defectos a Semprún o a su traductor). Lo que el autor se propone es muy ambicioso y a veces el texto da la impresión de que Semprún no ha sabido organizar todo el material que maneja. La novela así resulta, además de muy larga, muy dispersa. Es posible que esta dispersión sea consciente, que sólo una estructura tan suelta —hecha de repeticiones y de saltos bruscos en el tiempo— pueda reflejar el caos que es su vida. "Mi vida —dice en algún momento— siempre está deshecha, perpetuamente deshaciéndose, difuminándose, desvaneciéndose en humo. Es una serie azarosa de inmovilidades, de instantáneas, una sucesión discontinua de momentos fugaces, de imágenes que centellean pasajeramente en una noche infinita" (p. 315). Así es, también, la novela. O así sería, si el autor no cargara tanto la mano al hacer su crítica a la política marxista; porque entones, aunque los debates forman una parte esencial de la obra, las imágenes se apagan y la novela empieza a cojear. Por otra parte, se ve que Semprún tiene poca capacidad para crear personajes; líneas arriba comparé su novela con la de Proust; pero, claro, no tiene, ni mucho menos, la profunda penetración psicológica del novelista francés. En *Aquel domingo*, con la excepción del protagonista Semprún, los personajes son apenas esbozados; nunca entramos en su intimidad. En lo que el autor se destaca, en cambio, es en la percepción del espacio, en la recreación de los lugares en que se desarrollan las diferentes escenas (capacidad que refleja, seguramente, su experiencia como guionista de cine). En este sentido, la primera evocación que hace del campo de Buchenwald es particularmente memorable.

Pero quizá no hago justicia a Semprún insistiendo tanto en cuestiones formales. Si la obra resulta ser una novela es porque su autor no encuentra otra forma en que expresarse y no porque la forma novelística en sí le interese especialmente. En alguna parte de su libro Semprún se enoja con los críticos literarios que atacan a Solyenitsin por su estilo. "Si *El archipiélago Gulag* no está bien escrito...", dice, "al menos está bien pensado" (p. 357). Y, seguramente, Semprún quería que el lector, al enjuiciar su obra, se fijara más en las ideas que en la forma de decirlas. De todos modos, si *Aquel domingo* no recibe reconocimiento, será más por su contenido ideológico que por ciertos defectos en su construcción. Porque, como dice Franco Fortini en un pasaje de su libro *Del disprezzo per Solgenitsin*, también citado por Semprún: "Por temor a mezclarnos con los enemigos del comunismo, continuamos, desde hace ya demasiados años, *sin redefinir el comunismo, rechazando su historia*. Preferimos nuestras propias esperanzas a la verdad" (p. 359).

James Valender

LAS FUENTES DE CARPENTIER

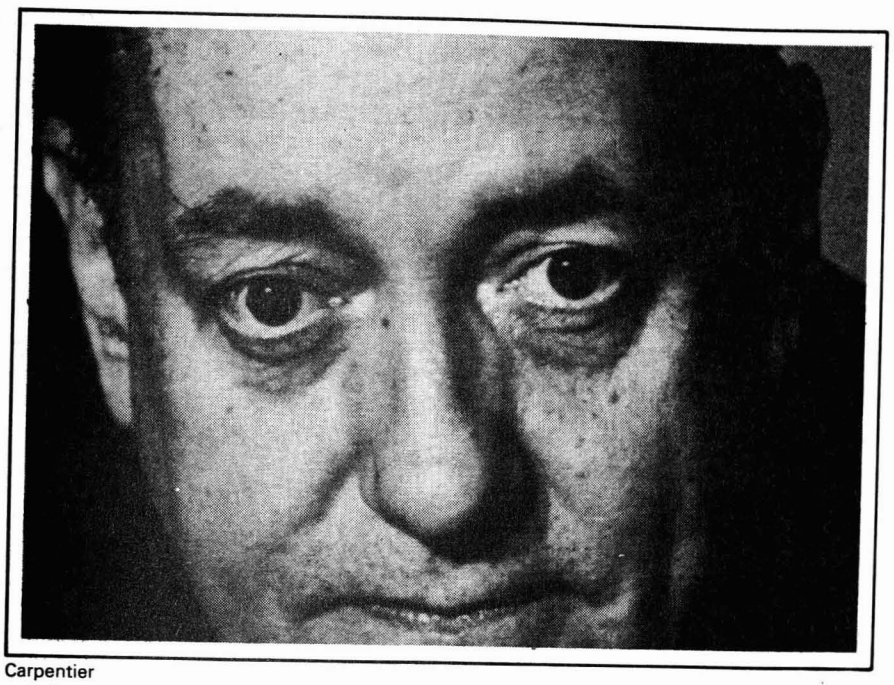
Pasos hallados en El reino de este mundo es un libro verdaderamente legible; la autora, Emma Susana Speratti Piñero, ya había mostrado hace años que Valle Inclán aprovechó algunos elementos de varias crónicas de la rebelión de Lope de Aguirre y de un cuento del Dr. Atl en su *Tirano Banderas*[1], y ahora publica un conjunto de anotaciones parecidas a la novela de Carpentier. Este declaró en el famoso prólogo de esa obra que "el relato (...) ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad de los acontecimientos, los nombres de los personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías". Y la profesora Speratti asegura que "si se quiere tener una noción cabal de la estructura de *El reino* y del modo de trabajar de Carpentier, es imprescindible entregarse a la nada fácil tarea de penetrar la selva bibliográfica consultada y utilizada por él". De acuerdo con esto, la búsqueda de fuentes es sólo un medio para comprender una obra y nunca un fin en sí misma. Por eso el autor de un trabajo de esta naturaleza no sólo tiene que averiguar qué información se maneja en una obra —los hechos históricos o de cualquier otro tipo—, sino también la manera en que se maneja esa información y el papel que así desempeña en la obra.

La profesora Speratti nos dice, por ejemplo, que los historiadores coinciden en que, "antes de suicidarse, Henri Christophe pidió agua para lavarse y un ropaje blanco con el que intentaba simbolizar su inocencia y buenas intenciones", así como que Carpentier "abandona el simple lavado con agua y la vestimenta blanca en favor de *ropa limpia y perfumes*, para luego presentarnos al monarca vistiendo *su más rico traje de ceremonia*, terciándose *la ancha cinta bicolor, emblema de su investidura* y *anudándosela sobre la empuñadura de la espada*", de modo que no permitió que el tirano se le ablandara y por el contrario "acentuó en él hasta el final la egolatría y la petulancia del dictador nato".

Además, la profesora Speratti sostiene que "nada de lo que aparece en el relato es gratuito, especialmente lo mencionado como de pasada", pues, por ejemplo, la afirmación de que Mackandal podía transformarse "hasta en cocuyo de grandes luces" está relacionada con la creencia de los haitianos de que "los insectos fosforecentes son sobrenaturales y los malos espíritus se revisten de ellos cuando quieren satisfacer su sed de sangre" y así el *hasta* no es un término vacío, pues significa que Mackandal domina también los procedimientos de la magia malévola. Además, esta aclaración ilumina otro pasaje de la novela, ya que durante la irrupción de los rebeldes en Sans Souci rea-

[1] *La elaboración artística en* Tirano Banderas.

▲ Emma Speratti Piñero: *Pasos hallados en El reino de este mundo*. El Colegio de México, México, 1982.



Carpentier

parecen los cocuyos, ahora sí claramente maléficos:

> De pronto, muchas luces comenzaron a correr dentro del edificio. Era un baile de teas que iba de la cocina a los desvanes, colándose por las ventanas abiertas, escalando balaustradas superiores, corriendo por las goteras, como si una increíble cocuyera se hubiese apoderado de los pisos altos.

Así, la presencia de los rebeldes en el palacio deja de ser sólo un espectáculo pirotécnico y adquiere un sentido mágico y ominoso, sobre todo desde el punto de vista del monarca que observa.

Hay que señalar al respecto que la profesora Speratti no percibe muy bien el papel que los personajes desempeñan en la composición de la novela, en la que, como en todas las de Carpentier, es muy importante la manera de regular la información mediante la adopción de un punto de vista restrictivo. Por eso enumera las posibles razones por las que Carpentier decidió incluir a Paulina Bonaparte entre los personajes de esta obra, pero no menciona que esa mujer es sobre todo un punto de vista desde el que se puede apreciar lo real maravilloso americano porque le permite presentar algo común de tal manera que resulta sorprendente, como el hecho de que "una tarde, el peluquero francés que la peinaba con ayuda de cuatro operarios negros, se desplomó en su presencia, vomitando una sangre hedionda a medio coagular", pues esta escena está contada desde el punto de vista de Paulina, para la cual el vómito negro es algo nuevo y por eso se describe lo que pasó sin nombrar la enfermedad. Al hablar de los tributos que para librarse de ésta Solimán destina a un "Aguasú, señor del mar", la profesora Speratti anota que, tanto en Africa como en Haití, Aguasú "es el dios de las costumbres y tradiciones", mientras que el verdadero dios del mar es Agwé, pero éste nada tiene que ver con las enfermedades ni con sus curaciones; además, hay un Agassoú, que es un rey africano ascendido a loa y que se asocia en Haití con las aguas dulces, que envía las enfermedades, pero también se ocupa de remediarlas. En fin: la autora no sabe "si el alejamiento de sus prácticas a que Solimán se había sometido o una confusión —¿acaso un capricho?— de Carpentier, han trastocado al loa y su dominio". A pesar de que en alguna parte escribe que "no hay muchos detalles para *ésta época, vista principalmente a través de las reacciones de Paulina Bonaparte*", no cae en la cuenta de que todo el pasaje que comenta está escrito desde la perspectiva de este personaje al que por eso es atribuible la confusión. Detalles como el que comenta la profesora Speratti se deben explicar del mismo modo que el hecho de que en algunas partes de la novela se mencione el "vodú" y en otras el "Vaudoux", según el personaje desde cuya perspectiva se escribe.

Por otra parte, la autora señala que *El reino de este mundo* es "resultado del estímulo de ciertas obras, muy en especial de las semihistóricas, editadas en los Estados Unidos a raíz de y durante la ocupación norteamericana de Haití (1915-1934)", obras que "despertaron la emulación de Carpentier o su deseo de superarlas y (...) lo llevaron a novelar los periodos más intensos de la existencia del pequeño país". Sin embargo, apenas compara la novela de Carpentier con esas obras, y esto me parece lamentable porque no es la primera vez que se relaciona un relato de Carpentier con obras semejantes —*Los pasos perdidos*, por ejemplo, ha sido asociado con *Lost horizons*, de James Hilton—. Más adelante, al hablar de Henri Christophe, la profesora Speratti menciona "esas obras semihistóricas y semificticias hasta cierto punto recientes que se incorporan al monarca como tema o como personaje y que acaso hayan contribuido al proceso mitificador", pero sólo en una nota de pie de página aclara que se refiere a "la de John W. Vandercook y la de Henry Bedford-Jones", y casi no dice nada de ellas y sólo en otra parte del libro proporciona sus títulos al mencionar una vez más "el posible deseo de superar obras como el *Babouk* de Guy Endore, *Drums of Damballa* de Bedford-Jones o *Black Majesty* de Vandercook".

De estos relatos, el primero, descrito como "the story of an African and the effects of the French Revolution in Haiti and Santo Domingo", es sobre Boukman, el jamaiquino, y podría ser una fuente de Carpentier por lo menos tan importante como el drama histórico *Mackendal* de Isnardin Vieux; los otros dos relatos son acerca de Henri Christophe, como ya dije. Todos tuvieron un éxito considerable, pues *Black Majesty* (1928) permaneció durante meses en los primeros lugares de la lista de best-sellers —se vendieron más de cien mil ejemplares— y se publicaron traducciones en varios países de Europa; además, Henry Bedford-Jones, que escribió unas cien novelas, ganó un dineral con ellas, y Samuel Guy Endore ya había publicado varios best-sellers antes

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 painstakingly 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 pùede 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 trabajo 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 diferencia 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 operetas, 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.