

El leitmotiv 'la mer, la mer toujours recommencée' en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier

R. DE MAESENEER
(Gante-Bélgica)

Una de las características del estilo carpenteriano es la recurrencia. Se repiten palabras, frases, temas, citas tanto dentro de una obra como de una obra a otra. En algunos casos estas repeticiones son tan insistentes que se convierten en leitmotiv, término que proviene del mundo musical que el escritor cubano conocía a fondo. Carpentier explotó esta forma estructurante en casi todas sus novelas de una manera original y variada. En *El siglo de las luces* aparece reiteradas veces un cuadro de Monsu Desideriu, *La explosión en la catedral*, cuya interpretación polifacética ya ha dado lugar a varios artículos¹. Según Joset (1967) se pueden detectar en *El acoso* varias repeticiones y leitmotiv, como por ejemplo la presencia obsesiva de determinados objetos (el baúl del estudiante, la casona del Mirador, el billete nuevo,...). En *Concierto barroco* la indicación de la hora por los «mori» de la torre del Orologio de Venecia constituye un leitmotiv que viene a ilustrar una de las obsesiones carpenterianas, el tiempo². En *La consagración de la primavera* también aparece esta obsesión por el tiempo concretada en el cañonazo de las doce de la fortaleza de Pedro y Pablo de San Petersburgo o el cañonazo de las nueve dado en la fortaleza de La Cabaña de La Habana. Otros leitmotiv de esta novela sacados de lo musical son La Internacional, símbolo de todo lo revolucionario, y *La consagración de la primavera*. La obra de Stravinsky aparece como un hilo rojo tanto en su calidad de obra musical revolucionaria como en su calidad de punto de partida de un ballet que intenta montar la bailarina Vera.

¹ D. MIMOSO-RUIZ, «Du référent iconique à la symbolique des personnages», in *Quinze études autour de 'El siglo de las luces' de Alejo Carpentier*, Baldran, J. (et al.), Paris, L'Harmattan, 1983, 165-186; E., MINARD, «Peinture et inter-texte» dans *Le siècle des lumières*, de Alejo Carpentier, in *Mélanges américains en hommage à Paul Verdevoye*, Paris, Editions hispaniques, 1985, 665-672; C. E. WALL, «The Visual Dimension of *El siglo de las luces*. Goya and *Explosión en una Catedral*», in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIII, nº 1 (otoño 1988), 148-157.

² H. R. MORELL-CHARDON, «Funcionalidad del motivo "moro" en la composición de *Concierto barroco* de Alejo Carpentier», in *Sin nombre*, XII, 2 (julio-septiembre 1981), 60-66.

Ateniéndonos a las referencias literarias en *La consagración de la primavera* algunas citas tienden a cobrar la forma de leitmotiv. Así se menciona varias veces a San Juan de la Cruz, cuyos versos estructuran el viaje de Vera a la España en Guerra Civil. Otro ejemplo del mismo tipo es un fragmento de *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, que aparece en tres puntos estratégicos de la novela, más precisamente como epígrafe preliminar, en el primer *flash-back* de la narradora Vera (capítulo 15) y (en parte) en la última página de la novela. La cita que más veces aparece en *La consagración de la primavera*, es '*la mer, la mer toujours recommencée*'; verso de la primera estrofa del poema '*Le cimetière marin*' (El cementerio marino) de Paul Valéry³. Veamos más de cerca cómo se presenta este verso en la novela, cuál es su función y cómo llega a ser leitmotiv.

El verso '*la mer, la mer toujours recommencée*' aparece seis veces en *La consagración de la primavera*. Las dos primeras menciones se encuentran en el primer capítulo. La narradora Vera evoca sus impresiones cuando cruza la frontera entre Francia y España para ir a ver a su compañero, Jean-Claude, herido en la Guerra Civil Española. La primera vez la cita viene provocada por la visión del mar de Cerbère antes de entrar en el túnel que va de Cerbère a Portbou. Es entonces cuando a la narradora Vera le (13)⁴ «volvía a la mente el sencillo verso que todo lo decía: *la mer, la mer, toujours recommencée*». Después de pasar el túnel ya se identifica y se fusiona el mar concreto con el mar del verso de Valéry, puesto que se introduce la cita mediante un adverbio de lugar: (17) «Detrás: la mer, la mer toujours recommencée». La cita aparece una tercera vez en el capítulo 11. La narradora Vera ha tenido una discusión con el cubano Enrique (futuro esposo de Vera), que la acompaña a Benicàssim, lugar donde está hospitalizado su compañero herido, Jean-Claude. Otra vez el mar concreto (el Mediterráneo) engendra la asociación: (126): «Y luego, fue el mar, a la derecha. Su inmensa vastedad, su quietud, tuvo para mí la acción de un sedante —"la mer, la mer, toujours recommencée". Cuando Vera regresa de su viaje a España pasa de nuevo por el túnel que va de Portbou a Cerbère (capítulo 14). Otra vez resulta evocado el mar concreto por el verso de Valéry: (171) «Y fue el tránsito en noche, y la salida a la luz —*la mer, la mer toujours recommencée*...».

Se crea un silencio alrededor de la cita de Valéry hasta el capítulo 26, que constituye la irrupción masiva de la historia cubana en la narración. Mediante unos titulares de periódicos se evoca el asalto al cuartel Moncada de Santiago de Cuba. Este hecho ocurrido el 26 de julio de 1953, se considera como el punto de partida de la Revolución Cubana, ya que es entonces cuando Fidel Castro se perfila por primera vez como líder. La descripción de estos sucesos engendra una

³ Reproducimos la primera estrofa de la que está entresacado el verso (VALÉRY *Oeuvres* 1957: I: 147):

Ce toit tranquille, où marchent les colombes,
entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

⁴ Indicamos las citas de *La consagración de la primavera* mediante la página únicamente.

prolepsis insertada entre paréntesis en la narración: la narradora Vera evoca una lectura de un texto no identificado sobre este asalto cerca de un mar que tampoco se especifica: (329) «(Años después, entregada a la lectura, junto a un mar muy distinto al primero que hubiese conocido, —*La mer, la mer toujours recommencée*!... (...)). Como Vera cita unos fragmentos de su lectura, podemos deducir que se trata del discurso 'La historia me absolverá' pronunciado por Castro en su propia defensa. Sólo después de haber leído la novela entera, se puede localizar el mar de esta prolepsis. Probablemente se trate de Baracoa, lugar en que se recluye la narradora Vera hasta que triunfe la Revolución Cubana. La última mención del verso, al final del capítulo 33, se refiere también a este lugar cerca del mar. Se menciona la cita cuando la narradora Vera decide ir a Baracoa a fin de olvidarlo todo: (436) «*La mer, la mer toujours recommencée*». En el banco pregunto al cajero que acaba de entregarme algunos miles de pesos, si conoce la ciudad de Baracoa. —Ni que Dios lo quiera» —me responde, riendo: «¡Eso es lo último!» [final del capítulo 33].

Considerando las diferentes menciones en su conjunto, vemos que la cita aparece en unas posiciones estratégicas. Estructura el viaje a España (entrada-paso-salida), se menciona en una de las pocas prolepsis de la novela y se encuentra al final del capítulo 33, que concluye la secuencia siete de *La consagración de la primavera*⁵. De esta manera ya se refiere a dos «aguas» distintas, el Mediterráneo (España) y el Atlántico cerca del Caribe (Baracoa), el *acá* y el *allá*. En cuanto a la técnica de la citación, el leitmotiv presenta unas particularidades muy específicas. Desde el punto de vista sintáctico, el verso casi nunca se introduce mediante un estilo directo, técnica de citación usual en *La consagración de la primavera*. Sólo constituye una excepción la primera mención donde el verso se incorpora a la frase mediante una especie de estilo directo (en sentido amplio): es aposición de 'verso' en 'me volvía a la mente el verso que todo lo decía'(13). De esa manera se textualiza el acto de recordar, procedimiento al origen de cualquier citación. En las menciones ulteriores ya no se insiste en el hecho de que se repiten palabras de otro (en estilo directo), puesto que la cita se integra como inciso o como frase aislada. Este rasgo sintáctico contribuye a una mayor independización de la cita y fomenta su función como leitmotiv, ya que va cobrando una vida propia dentro de sus sucesivos nuevos contextos. En cuanto a las características visuales, las seis menciones de la cita se destacan claramente por la cursiva y las comillas, indicación tipográfica de que se introduce un 'cuerpo ajeno'. Además el verso va mencionado cada vez en francés, procedimiento que queda reservado a unas pocas citas de la literatura francesa. La presencia de otro idioma hace que resalte más la cita e introduce un elemento de musicalidad⁶, de heterogeneidad en el texto español. Desde el punto de vista narrativo, observamos que es cada vez la narradora Vera la que recurre a esta cita, por lo que se puede ver una posi-

⁵ La novela está dividida en nueve secuencias y un interludio, que constan de uno o más capítulos.

⁶ Esta musicalidad ya se puede observar en el mismo verso por la repetición de 'la mer'. Añadimos que Valéry tomó como punto de partida de este poema la estructura decasilábica, o sea una estructura rítmico-musical.

ble identificación de Vera con este verso, hecho que comentaremos más adelante. Otra característica que tienen en común las seis menciones, es que no se especifica nunca al autor o la obra de la que está entresacado el verso, a diferencia de lo que se puede observar en muchas otras citas de la novela donde el intento de reivindicar a un autor/ autoridad es muy patente. No obstante, hemos encontrado dos veces lo que se podría llamar una 'atribución a distancia'⁷ Después de la segunda evocación del verso de Valéry en el primer capítulo, Vera medita sobre el contraste entre Cerbère y Portbou, ejemplificándolo mediante los cuadros alegres de Van Gogh por oposición a *Los horrores de la guerra* de Goya:

18 (subrayamos): Pero aquí [en Portbou] se acabaron los girasoles, las pinceladas de sol en sol mayor, los trigales apesados en el instante de su estremecimiento, la casi alegre luz de cementerios marinos y la tragedia menor de quien se corta la oreja de un navajazo. Aquí entramos en *Los horrores de la guerra* —en albores de espanto, aunque ya es mediodía.

Que sepamos Van Gogh no pintó ningún 'cementerio marino'. Sólo existe un *Cimetière de paysans* y *Cimetière de Saintes Maries*⁸. Se podría considerar esta intrusión del título, escamoteado por el plural, como un guiño hacia el lector para identificar el poema. Otra identificación aparece después de la cuarta mención de la cita en el capítulo 14 que concluye el viaje a España. Leemos en el capítulo 15, hacia el inicio:

172: Regreso a mi fría habitación de hotel adornada por una vista de Sète —lugar del *Cementerio marino*— donde, por misteriosa asociación de recuerdos, vuelvo a vivir, con increíble precisión de detalles, aquel día de 1917, (...).

En los dos casos, una representación pictórica remite al poema de manera que se combinan varias expresiones artísticas en una suerte de 'pluri-intertextualidad' (Bouillaguet: 1990: 99). Vemos por tanto que el leitmotiv presenta unas características muy peculiares que a veces lo diferencian de la técnica de citación manejada para otras citas no leitmotívicas de *La consagración de la primavera*.

Después de comentar la posición e inserción de la cita-leitmotiv de Valéry, intentamos averiguar cuál es su interpretación en cada contexto y qué función desempeña. La primera mención de la cita ya nos proporciona un abanico de interpretaciones y connotaciones. Después de recurrir a una cita de San Juan de la Cruz que va inspirada por la vista de los Pirineos y por el recuerdo de su compañero, Jean-Claude ('¿Adónde te escondiste, amado, ...'), Vera introduce la idea del mar de la siguiente manera:

13: Pero ahora, a la izquierda, es el mar —el mar, opuesto a la majestuosa fijación de la montaña. El mar, danza ante el arca; danza de siempre ante el decorado por siempre inamovible. El mar que me habla con palabras conocidas desde la infancia, desde la

⁷ Bouillaguet (1990: 62) dice sobre este fenómeno: «Il [le citeur] lui arrive d'indiquer le nom de l'auteur à distance, comme par hasard, en l'utilisant à d'autres fins qu'au souci avoué de permettre au lecteur le repérage de la citation».

⁸ Véase: J. HULSKER, *Van Gogh en zijn weg: Het complete werk*, Amsterdam, Meulenhoff, 1985.

cuna— aunque el mar de allá era acaso más oscuro, más lento en sus desperezos, más tardío en alisar las playas, en hacer rodar guijarros con ruido de granizo apretado. Y sin embargo, aquí como allá, o cuando me tocara contemplar el océano de voces abisales, las olas grises que se rompían al pie de las terrazas de Elsinor, las mareas turbias y solemnes del alga y del varec, las aguas en paz o en turbamulta, me volvía a la mente el sencillo verso que todo lo decía: *«La mer, la mer toujours recommencée!»*.

Leyendo frase por frase la descripción del mar, podemos ir presentando varias interpretaciones. En primer lugar, el mar se opone a la 'majestuosa fijación de la montaña' (13). El mar es lo horizontal frente a lo vertical (la montaña). Este contraste ya está presente desde el inicio de *La consagración de la primavera*. La primera página de la novela se elabora a partir de la oposición entre 'el suelo' (11), primera palabra de la novela, y la elevación lograda en la danza, que tienen sus equivalentes en la llanura y la montaña (los Pirineos en este caso)⁹. En la segunda frase se dice que el mar es 'danza ante el arca' (13). Se asocian el mar y la danza, dos expresiones de movimiento¹⁰. Además 'danza ante el arca' es una expresión bíblica, que resume los sucesos cuando fue trasladada el arca a Jerusalén (II Sam 6): David que sólo «llevaba un efod de lino» (II Sam 6,14) baila delante del arca para manifestar su alegría, lo que provoca la burla de Mical, hija de Saúl. La danza equiparada al mar viene a expresar una alegría desahogada frente al arca que simboliza Dios, lo trascendental. La tercera asociación que se establece es la relación entre el mar y la infancia¹¹: (13) 'El mar que me habla con palabras conocidas desde la infancia, desde la cuna'. Esta asociación puede inspirarse en la semejanza fonética entre *mer* y *mère*. Este salto temporal (a la infancia) también implica un salto espacial, ya que se hace referencia al mar de *allá* (que resulta ser el mar de Bakú, la ciudad natal de Vera) y también a otro mar (el de Elsinor en Noruega o ¿es el Elsinor de *Hamlet?*). Estas coordenadas espacio-temporales, la oposición entre estabilidad y movimiento están presentes en el mismo verso de Valéry: la indicación espacial es por supuesto el 'mar' y 'toujours recommencée' implica lo temporal. Además '*recommencée*' sugiere una estabilidad amenazada

⁹ La novela empieza de la siguiente manera: (11): «El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo, mirando al suelo— (...)». Encontramos la misma oposición en la obra de Stravinsky, tal como lo observamos en una ponencia (De Maeseneer: 1991: 63): «Esa oposición [entre lo vertical y lo horizontal] queda también ilustrada por el mismo contenido de la obra de Stravinsky, que consta de dos partes: *L'adoration de la terre-Le sacrifice*, y... ¿Qué es la danza sino una lucha constante entre la elevación y el 'suelo'?».

¹⁰ La importancia del mar para la danza nos hace pensar en lo evocado por Duncan, cuya biografía fue comentada por Carpentier (Carpentier: 1976: El recuerdo de una gran danzarina: 140-142). Escribió Duncan en *My life* (1955: 10): «I was born by the sea, and I have noticed that all great events of my life have taken place by the sea. My first idea of movement, of the dance, certainly came from the rhythm of the waves; (...)».

¹¹ La infancia es la época feliz para Vera, ya que entonces todavía no distinguía entre la Ficción y la Historia, que a lo largo de la novela irrumpe cada vez más en su vida, lo quiera o no. Así se explica también que Vera tiene el monopolio de las citas de lecturas de la infancia que aparecen en momentos clave de la narración. A este respecto nos referimos a lo dicho sobre la cita de *Alice in Wonderland* de Carroll. En nuestra tesis doctoral no publicada (R. DE MAESENEER, Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, una in-cita-ción, Gante, 1992) estudiamos detenidamente la pertinencia de otras citas de lecturas de la infancia, por ejemplo de los cuentos de Perrault.

por una inestabilidad que vuelve de nuevo hacia la estabilidad. El mar implica por tanto calma –y recordamos que es un ‘techo tranquilo’ en el poema de Valéry– interpretación propuesta también por Carpentier en su ensayo ‘Lo barroco y lo real maravilloso’ (Carpentier: 1987: 118):

Y comparen ustedes el agua de Gallegos con el agua que nos pinta Paul Valéry en el Cementerio marino: un agua quieta, armoniosa, sin cóleras, un agua domada.

No obstante, es una calma provisional que anuncia ya agitación, movimiento. En su famoso comentario del poema, Cohen advierte en la primera estrofa una mezcla de calma e inquietud (1946: 49-50):

Pourtant, si l'on y regarde de plus près, quelques éléments possibles d'instabilité et de mobilité apparaissent, ce toit *palpite*, la mer inquiète est toujours *recommencée* ou renouvelée.

Aparte de las interpretaciones ya señaladas, la cita expresa lo cíclico, ya que es un mar ‘*toujours recommencée*’, el mar siempre otro, siempre el mismo, idea en que insiste, por ejemplo Loyola (1986: 4): «El triángulo *danza-llanuras-mares* al mismo tiempo imagen de una existencia vivida como circular y repetitiva». Rodríguez Coronel defiende igualmente esta interpretación (1981: 115):

La rusa se empeña en sustraerse de la historia y cree observar en sus condicionantes vitales una recurrencia, el cumplimiento de ciclos que signalizan su existencia (*La mer, la mer toujours recommencée*).

Se anuncia ya que muchas veces habrá un retorno hacia el punto de origen (el punto cero), imagen de lo cíclico reforzada por la cercanía de la cita de San Juan de la Cruz en la primera mención (primer capítulo) y en la cuarta mención de la cita de Valéry, a la que se opone al mismo tiempo como lo vertical, la huida (lo místico) frente a lo horizontal (el mar)¹². La cita y/en el contexto nos presenta, por tanto, los grandes temas de la novela entera: la danza, la infancia, el mar, la vuelta hacia el punto cero,... Se califica este verso decasilábico de ‘sencillo’, y por ser sencillo lo dice todo y expresa hasta ideas contrarias, como hemos visto.

Vuelve a mencionarse el mismo verso en el primer capítulo después del paso por el túnel de Cerbère a Portbou, durante el cual se ha producido un bombardeo:

17: Miro nuevamente hacia el cráter donde empiezan a vomitar sus aguas turbias los rotos caños del alcantarillado. Detrás: ¶[La mer, la mer, toujours recommencée]¶ ... Y no sé por qué me parece ahora que el mar no es ya, aquí, el que dejamos atrás en Cerbère: *La muerte, tan fácil y tan difícil*, creo que dijo alguna vez Paul Eluard. Al borde de la hoya, de la herida hundida en el suelo, un caballo despatarrado, de vientre abierto, saca una cabeza agónica, relinchante en vagidos, mostrando una enorme dentadura

¹² Observamos de paso que esta asociación entre Valéry y San Juan de la Cruz puede verse reforzada también por una razón externa: en 1941 Valéry se ocupó de la edición de *Cantiques spirituels de Saint Jean de la Croix*, y escribió un ensayo sobre esta excelente traducción (*Cantiques spirituels, à propos du traducteur de Saint-Jean de la Croix* in VALÉRY *Oeuvres* 1957: I: 445-457).

que parece pedir ayuda –desesperada ayuda– a quienes por tanto tiempo lo domaron, montaron y espolearon. Al fin muere, braceando en sus tripas derramadas. Es el caballo de Guernica. El caballo de Picasso que acabo de ver en París, junto a la *Fuente de Mercurio* de Calder, en un Pabellón de España impresionante, lo reconozco, por su desnudez, su altiva pobreza, (...).

Es evidente la función anafórica de esta segunda mención. No obstante, el mar ya no está asociado con la alegría o con la infancia, sino con la idea de la muerte (*mer/ mort?*), otra temática clave del poema de Valéry, ya presente en el mismo título, *Le cimetière marin*. Parece que el verso sirve más bien para introducir otra cita, la de Paul Eluard cuyo verso está sacado del poema 'La victoire de Guernica', evocación del cuadro de Picasso que se describe después confundiendo la realidad y la representación pictórica¹³.

El tercer contexto se sitúa durante el viaje de Vera a Benicassim:

126: Y luego, fue el mar, a la derecha. Su inmensa vastedad, su quietud, tuvo para mí la acción de un sedante –II«la mer, la mer, toujours recommencée»II... ajeno a las humanas contingencias, lo teníamos ahí, uno y múltiple, varón y hembra (Jean-Claude me había revelado que, en castellano, podía decirse *el mar* y *la mar*), camino de naves que por el garbo de sus arboladuras pregonaban el siglo a que pertenecían –imagen efímera del tiempo humano para el agua sin tiempo que en este litoral depositaba sus algas y medusas desde los Siete Días que Conmovieron el Cosmos. Mirando el mar, me sentí más segura, más vuelta a la integridad de mi propio cuerpo, que si me hubiesen bajado a las silenciosas honduras de un abrigo subterráneo...

La narradora Vera explicita su identificación con el verso de Valéry: el mar le devuelve la calma indicada por 'quietud' o 'sedante', después de tener una discusión con Enrique sobre Anna Pávlova y el ballet. Se acentúa también otra connotación: el mar es 'ajeno a las humanas contingencias' (125), se relaciona con el ser fuera del mundo humano. El mar representa también el principio de unión de los contrastes ('uno y múltiple') y es síntesis de lo masculino y lo femenino (por lo que se perfila el ideal de la androginia), fusión sugerida en castellano por el doble género. El mar es camino de naves y así surge el tema del viaje mítico, tan presente en la obra carpenteriana, asociado con el tiempo mítico (el sin tiempo), el tiempo eterno. Advierte Pogolotti (1979: 142):

Vera ha venido desde Rusia huyendo de la historia. Aspira a realizarse en un arte perfecto, eterno, puro, –la danza a la manera de la Pávlova, de quien conserva en una zapatilla–. De ahí su identificación con el mar –*la mer, la mer toujours recommencée*–, también eterno en el permanente deshacerse de sus olas.

A pesar de esta insistencia en el mar como 'sedante', 'principio de unión' y huida de lo circundante, se perfila una posible ruptura de esta quietud. La peri-

¹³ La presencia del cuadro de *Guernica* constituye una especie de atribución del verso de Eluard, sacado de 'La victoire de Guernica': otra vez la pintura se refiere a la literatura. Además vemos que la realidad es vista a través de la ficción de manera que se borran las fronteras, procedimiento muy carpenteriano.

frasis 'los Siete Días que Conmovieron el Cosmos', para remontar al origen de todo, el Génesis, es una variación sobre el título del libro de John Reed 'Los Diez Días que Conmovieron el Cosmos'¹⁴, es decir la Revolución Rusa, revolución que implica movimiento, cambio, inestabilidad.

Esta proliferación de interpretaciones se enriquece y se modifica leyendo el cuarto contexto, que se sitúa al final del viaje de Vera a España (capítulo 14):

171: Y fue el tránsito en noche, y la salida a la luz —[¶]La mer, la mer toujours recommencée...[¶]. Pero, en Cerbère, la calma, la indolencia, la despreocupación de las gentes me pareció casi indecente. Cerbère, Cerbero, Cancerbero. Guardián de los reinos de la muerte... Pero ahora no sabía si los reinos de la muerte eran los que había dejado atrás o los que aquí encontraba. Los hombres de *allá*, *esperaban algo*. *Los hombres de acá*, *nada esperaban*, (...). *Y me siento como culpable de aceptarlos, de aceptarme a mí misma*. Recuerdo un verso de San Juan de la Cruz que a menudo citaba Jean-Claude:

Vivo sin vivir en mí

Vuelve a aparecer el mar como símbolo de 'calma' e 'indolencia', pero esta calma de Cerbère tiene sabor a muerte, ya que se asocia Cerbère con Cancerbero, el guardián de los reinos de la muerte¹⁵. Se ha invertido la interpretación de los lugares respecto al primer capítulo. Cuando Vera va a España, el mar de Cerbère equivale a alegría a diferencia del de Portbou que se asocia con la muerte, con el caballo de *Guernica*. Al regresar al norte, la calma de Cerbère es muerte y se sugiere una toma de conciencia por parte de Vera: los hombres de *allá*, los republicanos esperan algo, creen en algo, luchan por algo. Se perfila otra vez la idea de la Revolución, del movimiento.

Como hemos indicado ya, las dos menciones posteriores de la cita se refieren a Baracoa en una perspectiva de futuro.

329: (Años después, entregada a la lectura, junto a un mar muy distinto al primero que hubiese conocido, —[¶]La mer, la mer toujours recommencée[¶]...— y que, sin embargo, con sus olas promovía un asordado rumor de gravas rodadas igual al que tantísimos años atrás había acompañado mi descubrimiento de la prodigiosa historia de Stenka Razin, hallaría en un texto llevado a la celebridad una serie de aclaraciones sobre *el día aquel* en que tantas cosas se habían gestado, aunque, en el primer momento, todo me pareciera sumamente confuso, enrevesado, caótico. Y leíase en aquel texto que me devolvía al comienzo de todo: *Se dijo por el mismo gobierno, que el ataque al Cuartel Moncada de Santiago de Cuba fue realizado con tanta precisión y perfección que evidenciaba la presencia de expertos militares* (...).

Como en la primera mención del leitmotiv, Vera hace una referencia al mar de su infancia ('primero que hubiese conocido'). Ahora sugiere dónde queda situado, ya que evoca la lectura de la historia del héroe popular ruso, Stenka Ra-

¹⁴ Reed aparece mencionado en varias ocasiones en la novela y el mulato Gaspar Blanco recurre a una cita de Lenin recogida en este libro de Reed (88-89).

¹⁵ El juego entre Cerbère y el perro mitológico podría inspirarse también en el mar, que en el poema de Valéry es designado al final como «chienne splendide», guardián del cementerio.

zin¹⁶. Efectivamente, Vera contará más tarde que pasó su infancia en Bakú. Baracoa, en cambio, supone en el hilo narrativo referencia al futuro, lo que se perfila también en la lectura de 'La historia me absolverá', discurso no señalado explícitamente, del que se cita una parte en el contexto inmediato. El mar implica pasado, presente y futuro, tranquilidad de la infancia y revolución (Castro), diferencia ('distinto') y semejanza ('igual'), de manera que se acentúa de nuevo la polisemia conflictiva del mar. Para terminar veamos cómo se presenta la última mención del verso:

435-436: Antes de salir, miré largamente el mapa que Enrique y yo habíamos comprado en la Rue Saint-Jacques. *Scte. Iago*, camino de Santiago, ruta de andariegos, de penitentes, de menesterosos, guiados por la Venera, signo oceánico. «[La mer, la mer, toujours recommencée]». En el banco pregunto al cajero que acaba de entregarme algunos miles de pesos, si conoce la ciudad de Baracoa. —Ni que Dios lo quiera.— me responde, riendo: «¡Eso es lo último!» [final del capítulo 33]

La vista del mapa de Cuba en casa de Teresa, prima y amante de Enrique, genera una cadena de asociaciones a partir del nombre de la calle donde lo compraron Enrique y Vera. Primero provoca una traducción al latín (*Scte. Iago*), para pasar luego a la imagen simbólica del Camino de Santiago con toda la temática del viaje mítico, al mismo tiempo alusión a uno de los cuentos de Carpentier, 'El camino de Santiago'. Este camino de Santiago es la ruta de los andariegos, y Vera es efectivamente como los andariegos, porque ha estado huyendo constantemente, cruzando varios mares, trasladándose de un sitio cerca del mar a otro. Es como una penitente, puesto que quiere expiar su pasado, lo que se concretará en la redacción de sus *Memorias*, cuando esté en Baracoa. Es como una menesterosa, porque se ve totalmente desamparada. Vera ha fracasado en su vida profesional, ya que los adeptos de Batista han matado a varios integrantes de su grupo de ballet, con quienes quería montar *La consagración de la primavera*. También su vida personal se ha hundido, porque Vera acaba de enterarse del adulterio de su esposo Enrique con Teresa. De ahí que haya decidido retirarse en lo 'último'. Vera al igual que los peregrinos, es guiada por la concha, la Venera, el signo oceánico, metonimia del mar...

Resumiendo, el leitmotiv tiene una función caracterizadora para Vera, porque simboliza su asidero a lo largo de sus andanzas, y sirve tanto para expresar su estado de ánimo como los grandes temas que le preocupan. Respecto a las contradicciones que conlleva, suscribimos lo observado por Gnutzmann (1983: 7-8):

A lo largo de la novela el mar simboliza el sosiego, la luz y se opone, subrayándolo por contraste, al estado contrario,(...), se dan varias interpretaciones, que a veces son contradictorias (movimiento/tranquilidad; muerte/vida; relación con el mundo circundante/ alejamiento de las contingencias humanas; ...).

¹⁶ Stenka Razin fue el héroe de una rebelión popular en la Rusia del siglo XVII, protagonista de muchas leyendas, canciones y novelas.

La riqueza interpretativa del leitmotiv en *La consagración de la primavera* ilustra perfectamente lo que Valéry pretendió al escribir el poema. En su comentario sobre 'Le cimetière marin' dijo: «Il n'y a pas de vrai sens au texte» (Cohen: 1946: 30) y «J'ai écrit une "partition", -mais je ne puis l'entendre qu'exécutée par l'âme et par l'esprit d'autrui» (Cohen: 1946: 29). Carpentier interpretó esta partitura y demostró su gran capacidad recreadora, elemento fundamental en su poética.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUILLAGUET, A., *Marcel Proust: Le jeu intertextuel*, Paris, Editions du Titre, 1990.
- CARPENTIER, A., *La consagración de la primavera*, México, Siglo XXI Editores, 1979⁸.
- CARPENTIER, A., *Letra y Solfa*, Buenos Aires, Nemont, 1976.
- CARPENTIER, A., *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- COHEN, G., *Essai d'explication du cimetière marin*, Paris, Gallimard, 1946.
- DE MAESENEER, R., «La consagración de la primavera»: una in-cita-ción», in *Aleph*, 5 (abril 1991), 53-64.
- DUNCAN, I., *My life*, New York, Liveright, 1955.
- GNUTZMANN, R., «Carpentier, lector», in *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* (1983), 5-18.
- JOSET, J., «Répétitions et leitmotive dans *El acoso* de Alejo Carpentier», in *Revue des langues vivantes*, XXXIII, 5 (1967), 514-524.
- LOYOLA, H., *Narrativa y revolución: «La consagración de la primavera» de Alejo Carpentier*, documento consultado en la Biblioteca José Martí, Sassari, 1986, 1-26.
- POGOLOTTI, G., «La primavera de un consagrado», in *Casa de las Américas*, XXI, 196 (septiembre-octubre 1979), 141-143.
- RODRÍGUEZ CORONEL, R., «Alejo Carpentier: Novela y Revolución», in *Revista de la Universidad de la Habana (Homenaje a Mirta Aguirre y Alejo Carpentier)*, 214 (mayo-agosto 1981), 95-118.
- VALÉRY, P., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, 2T.