

AÑO 90, No. 4 OCTUBRE - DICIEMBRE 1999
ISSN 0006-1727 RNPS 0383

33-24
=

REVISTA

DE LA BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ



Pág. 15

UN RETABLO DE MARAVILLAS

Graziella Pogolotti

Pág. 22

**HISTORIA DE LUNAS: UNA CLAVE PARA
EL REINO DE ESTE MUNDO**

Ana Cairo

Pág. 145

BIBLIOGRAFÍA DE ALEJO CARPENTIER

Araceli García Carranza

Índice General

ELIADES ACOSTA MATOS

- Editorial 5

ALEJO CARPENTIER

- Capítulo de novela 9

LILIA ESTEBAN DE CARPENTIER

- Palabras de la directora de la Fundación Alejo Carpentier al recibir
la Orden del Libertador conferida al autor de *El reino de este mundo* 14

GRAZIELLA POGOLOTTI

- Un retablo de maravillas 15

ARACELI GARCÍA CARRANZA

- Grande y sencillo 18

ANA CAIRO

- Historia de lunas*: una clave para *El reino de este mundo* 22

NILDA BLANCO PADILLA

- Cervantes en *El reino de este mundo* 28

AURELIO HORTA MESA

- ¡Mackandal sauvé!... y apaguen la sala 37

YOLANDA WOOD

- El espacio haitiano en *El reino de este mundo* 45

LUISA CAMPUZANO

- Traducir América: los códigos clásicos de Alejo Carpentier 50

ELINA MIRANDA

- Carpentier, el teatro griego y la recepción de los textos clásicos 63

AMAURY B. CARBÓN SIERRA

- La cultura grecolatina en *El siglo de las luces*, de Alejo
Carpentier 77

ALBA PARDO PROL

- La fraseología en la obra de Alejo Carpentier (primer acercamiento) 81

ALEJANDRO CÁNOVAS

- El mito en “Los advertidos”, de Alejo Carpentier 92

MARCIA LOSADA

- Semiosis de una estructura ausente (*El acoso*) 100

EMILIO ICHIKAWA

- Una lectura feliz 114

RÓGER ÁVILA

- Alejo Carpentier: raíces de una visión postmodernista
(cultura, historia, estilo) 118

VÍCTOR FOWLER

- Un diccionario para Carpentier: estado del proyecto 125
FERNANDO RODRÍGUEZ SOSA

- Aproximación a la Fundación Alejo Carpentier 129

CENTENARIO DE LYDIA CABRERA (1900-1991)

ALEJO CARPENTIER

- Los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera 131

- Un mundo arcano 135

- El monte* 136

- Refranes de negros viejos* 137

RESEÑAS

AMAURY B. CARBÓN SIERRA

- Carpentier entonces y ahora 139

ANA CAIRO

- Nuevas ediciones de Carpentier: Edición facsimilar de *El reino de este mundo*;

- La consagración de la primavera*; los tres nuevos *Letra y solfa*

- y *Visión de América* 140

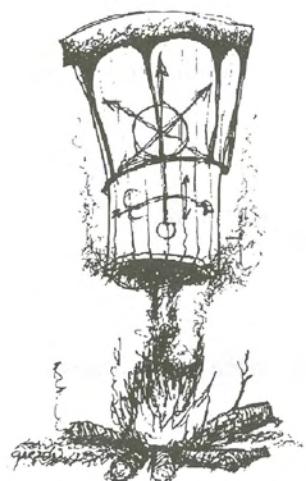
- Alejandro García Caturla*, de Antonieta Henríquez 143

- Robert Desnoes et Cuba*, de Carmen Vásquez 143

BIBLIOGRAFÍA

ARACELI GARCÍA CARRANZA

- Bibliografía de Alejo Carpentier. Suplemento II 145



¡Mackandal sauvé!...y apaguen la sala¹

Aurelio Horta Mesa

Profesor del Instituto Superior de Arte

En las rutas simbólicas que traza toda cultura, en la acumulación de sus prácticas sociales, imaginarios, tradiciones, reverberancias mitológicas y premoniciones, asaltan momentos donde la erudición y el discurso histórico estallan dentro de sus estancos epistemológicos. Es la hora de una nueva representación propia del sentido y espíritu de una conciencia estética en búsqueda de su cabalidad metafórica, que en *lo real maravilloso americano* distingue un tiempo/espacio de excepción en la heredad canónica occidental del siglo xx, prueba de su aura fundacional.

Después de veinte años de intensa actividad socioartística, donde Alejo Carpentier reconoce los impulsos y tendencias en las cuales quedan inscriptas las atracciones y repulsiones del arte y la literatura de la *gran vanguardia*, percibe asimismo el desorden afectivo que la construcción de la modernidad genera en su mundo latinoamericano, más aún en los espacios urbanos, ahora de reciente incorporación a una tentativa de desarrollo social. Hasta entonces, el imaginario artístico había privilegiado aquellos otros espacios suburbanos o rurales, en los que se centraba una única Idea sobre este Otro Mundo

de congregaciones humanas, atmósferas y relaciones temporales a todas luces incomparables, al punto de estimular una categoría de rango/distancia en el pensamiento filosófico contemporáneo de trascendencia para la cultura: la alteridad.

La “Creación de Formas de nuestra naturaleza –con todas sus metamorfosis y simbiosis–”² como señala el prólogo-declaración a *El reino de este mundo* (1949), se orienta en dirección opuesta –no contraria– a la de voces vanguardistas, hasta cierto punto siempre fisgoneadas hacia el espectáculo europeo. Si este buscaba en un tiempo nuevo la recuperación de una lejana autenticidad, de ahí las irreverencias de sus asociaciones imaginarias; en la poética carpenteriana, se trata de alcanzar esa autenticidad a través de un planteamiento civilizatorio, donde la llamada de atención sobre una suficiencia productiva e intelectiva del hombre latinoamericano pretende demostrar el triunfo de su escala moderna. Por esa razón, el cosmopolitismo que aflora de estas rupturas e innovaciones en el campo de la cultura artística, diseña, “una estructura de emoción”³ que en el caso de América debió filtrarse a través de sus cuerpos más frágiles, riesgosos y desconocidos, porque, ubicados en el subsuelo social, desencadenan la crisis y la gloria del hallazgo de una decisiva autenticidad, revelada por la energía espiritual, física y cromática que el contraste de los cuerpos y almas negras descubren en su apasionante hibridación con el entretejido cobrizo/blanco-sucio que predisponen la sensibilidad, instinto, humor y temple de la cultura latinoamericana.

Lo real maravilloso americano del que tanto hemos conocido y del que tanto nos falta por descubrir, viene desenmascarando desde su lectura total, es decir, aquella que considera el *corpus* completo de su dialéctica teórico-creadora, cómo el imaginario fundador de su texto constituye más un acto de emancipación cultural que una alternativa ventajosa a la desordenada metáfora y al carácter regional de la literatura latinoamericana de mediados de siglo. Su repercusión y vigencia en las redes de los discursos filosóficos, antropológicos, estéticos, y artísticos del pensamiento cultural contemporáneo, que mucho deben a la esencialidad latinoamericana en su pauta de postmodernidad, traza con su enunciación simbólica una paradoja que ha derivado múltiples entradas y desaciertos en su estudio desde una perspectiva culturológica. Aquella que reafirma la no desviación del carácter asimétrico de su producción, siendo simétrico en la polifonía universal de su escritura.

Esto se explica en un primer momento, por la misma contradicción genética que trasunta el *epos* y el *ethos* de lo real maravilloso entre América y Europa, frente a la dinámica competitiva de un juicio crítico hegemónico o tradicional, desconocedor de la regencia de gusto o distinción que en la creación establece el grupo y la tendencia estética dominante. Es conocido que los movimientos artísticos que presumen adscribirse a un particular programa estético, quiebran o abandonan su fe colectiva de asociados, cuando sobresale el talento diferenciador de una personalidad artística, que irremediablemente no acepta la poca o insuficiente contemplación de su obra dentro de la supuesta exclusividad

que la ideología constitutiva del canon predispone. El envés de este asunto en lo real maravilloso americano es el que establece una simetría cultural, no siempre avizorada por la insistencia de evaluar su artisticidad desde o en atención con su natural filiación a la Gran Vanguardia, de la que conserva un *esprit de corps* –expresión de Gramsci citada por Bloom refiriéndose a la relación intelectual-ideología dominante⁴ que su autónoma voz canoniza en el asentamiento de una *poeisis* inaugurada desde su propia historia subalterna en colisión. Circunstancias y eventos que desentrañan un acontecimiento-mito, enunciador del sentimiento común de esa inteligencia y estructura silenciosa que sólo el arte puede explicitar sobre los conflictos de la historia, y aún mejor, sobre la identidad de los hombres, leimotiv arqueológico del discurso en lo real maravilloso americano.

El reino de este mundo despliega un esquema cognoscitivo de fuerte apariencia teatral, que nace del mismo espacio de ficcionalización histórica ubicado en *Le Bonnet à l' Evêque* y *La Citadelle de La Ferrière*, donde acaso la realidad pretende desaprender su dato histórico, para proclamar a partir de una escritura autoetnográfica, los fragmentos de una acumulación de símbolos colectivos. La novela en su maestría narrativa, emprende desde sus inicios a manera de *exergum*, sentenciado además en la entrada al capítulo IV final, una manifiesta predisposición a la estructura dramática, que no sólo denuncian la presencia de Lope de Vega y Calderón respectivamente, sino que excusan otros varios recursos expresivos, que centran el caótico entramado histórico que va

de 1757 a 1820 en el recodo insular-periférico haitiano, como configuración de un escenario emblemático donde acontece el primer Grito de Independencia latinoamericano, un primero de enero de 1804.

Con estos elementos se complementa una especie de situación dramática, donde las condiciones espacio-temporales están determinadas en el lapso de colonización-descolonización que comprenden los tres ciclos históricos de la novela (el de los colonos franceses, el del Rey Negro y el de los mulatos republicanos) encarnados por Mackandal, Bouckman, Paulina Bonaparte, Henry Christophe y el *raisonneur* Ti Noel.⁵ En *El reino...* el *pathos* épico que provocan los tres dramas exige de una distensión, resuelta en la estructura narrativa por la diferenciación de los cuadros-escenas que constituyen cada uno de sus capítulos, ensamblados por la misma unidad cronológica histórico-argumental

Carpentier invierte el proceso conocido en el teatro como epización, intervención por la cual la estructura dramática es asaltada por resortes épicos que coartan la tensión desubicando la ilusión teatral, procesos anunciados y reconocidos en Shakespeare y Goethe.⁶ Para el novelista Carpentier, queda claro que el argumento germinal de su teoría una vez proclamada, propone una suerte de epifanía para la autonomía de la palabra latinoamericana, y más, para la decisiva universalización de una epopeya histórica, donde el encantamiento alcanzado por lo real maravilloso, constituirá una especie de reconciliación entre la tradición elitista de la alta cultura occidental y las huestes de lo que más tarde se aceptará

como el promisorio y desconocido imaginario subalterno latinoamericano, de determinante inclusión en los repertorios de pluralidad discursiva de los Estudios Culturales.

La razón carpenteriana de que “el conocimiento de un arte que no es el suyo es sumamente útil,”⁷ ha sido ampliamente valorada, asimismo como ha quedado demostrado el nivel de jerarquización que este proceso asume en la cosmovisión y dialéctica de lo real maravilloso.⁸ El dieciochesco americano, por el que transcurre gran parte de la narrativa carpenteriana, representa un espacio de preeminencia para el desenmascaramiento de las claves simbólicas del Nuevo Mundo, que tanto sus hombres ilustrados como escarpados inauguran en un convulso proceso de subsistencia y autosuficiencia en la que el mito instaura su prosapia al descifrar una ontología débil o intencionalmente rechazada. En las leyes de transferencia escritural de esa existencia, Carpentier señala en el mito una “cristalización, en acción de personajes, en una acción determinada, en un psicodrama o una acción dramática o en una acción novelesca de las apetencias profundas del hombre.”⁹

Cada uno de los relatos ofrece un encauadre orgánico de relaciones entre espacio, movimiento, iluminación, luces, con un sinnúmero de sentidos en la fábula, delineadores de una arquitectura escénica. En “Las cabezas de cera”, primera narración del capítulo inicial, se sucede una clase de imagen-atrezo que salta de la yuxtaposición de atmósferas aportadas por la peluquería, la carnicería y la quincalla con postales, todas contrastantes en esa galería de retratos

que se nos presenta cinematográficamente a través de “los rizos de las pelucas, [...] las cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, [...] los grabados en colores, de una factura más ligera, en que se veían [...] jóvenes libertinos hundiendo la mano en el escote de una camarista”¹⁰ En “La poda”,

Mackandal aparece como verdadero actor, ya que “Era fama que su voz grave y sorda le conseguía todo de las negras. Y que sus artes de narrador, caracterizando los personajes con muecas terribles, imponían el silencio a los hombres...”¹¹ más adelante una imagen cinética presenta al héroe cuando la mano izquierda “se había ido con las cañas, arrastrando el brazo hasta el hombro”,¹² acaso triunfo de un imaginario cuyas significaciones metafóricas decidirán posteriormente en un ideal estético, asimilado por la novela epigonal latinoamericana, no sin traslucir la difícil tarea de emular una escritura de tan alta conjunción de procederes de la creación artística, a manera de “teatro total”¹³

El clásico motivo del envenenamiento y su impecable trayectoria en la literatura canónica occidental, introduce aquí el contrapunto entre la “alta” y “baja” cultura, uno de los órdenes presentes en lo real maravilloso americano, pero ahora invertido al situar este último

estrato de la cultura popular desde los conflictivos marcos de un sincretismo religioso, propiciador además de un desplazamiento de manifestaciones folklóricas, representadas por el *vodú*, religión africana de origen dahomeyano procedente de la cultura Egwe-Fon (arará).



Para el Caribe en especial, estos elementos son connotativos del carácter senso-perceptivo, histórico-cultural, que deciden una manera de ser imperativamente determinada por el folklore y de ganancia para la “vivencia teatral”, donde la interpretación del acontecimiento social ocasiona un necesario intercambio entre actor y espectador. La casual equivocación de los

animales, según Ti Noel, de tomar “por sabrosas briznas ciertos retoños que les emponzoñaban la sangre”,¹⁴ reafirma en la acción del texto-escena el triunfo de una humanidad marginada, a veces desde sus convicciones mítico-mágicas, otras desde sus atronadoras prácticas, pero siempre a favor de una fuerza espiritual que da fe a la literatura porque existiendo, prueba su confidencia en la realidad, única experiencia que puede dar vida al teatro, y que Ti Noel parece constantemente intuir: “Ahora, los Grandes Loas favorecían las armas negras. Ganaban batallas quienes tuvieran dioses guerreros que invocar. Ogún Badagrí

guiaba las cargas al alma blanca contra las últimas trincheras de la Diosa Rázón”¹⁵

Al igual que su amigo Michel Leiris con la aventura investigativa que produjo el estudio etnográfico de *L'Afrique Fantôme* (1934), al que propone como dato curioso un esbozo de novela, Carpentier con *El reino...* se adelanta a ese texto híbrido contemporáneo que encara al unísono la antropología, la literatura, el arte y otras disciplinas sociales, sincronizando desplazamientos y transferencias de identidades en un siglo que más tarde hablará de culturas globales. Una vía de fusión excepcional de estos discursos es la que ofrece la teatralización por su posibilidad de visualizar escenarios y actores con una marcada intención dramática y épica alrededor de un conflicto,¹⁶ a lo que adiciona Clifford sobre el particular, cómo Leiris antes de partir para África, “había quedado impresionado por la historia de aventuras de William Seabrook sobre el *vodú* haitiano, en *The Magic Island* (traducida al francés en 1929)”¹⁷

Claro que en la novela carpenteriana, la teatralidad de los sucesos se debe a una interrelación de personajes y acciones propios de la práctica teatral por un lado, y al contraste de los héroes-tipos que aporta la misma historia, confundiéndose el espacio épico en una filiación escenográfica que proviene de la misma trama con el campo propiamente teatral. Si por una parte, la metamorfosis y salvación aclamada de Mackandal, el sacrificio de los toros en la construcción de La Citadelle, la llamada de los caracoles, la muerte de Henry Christophe concretan momentos desde

la realidad postulada de una alta sugerión y espectacularidad, la ficcionalización descubierta en un teatro de drama y ópera en la calle Vandreuil, del Tívoli de guano en Santiago de Cuba, de la Mademoiselle Floridor y la cantante vestida con traje de Dido, más el músico alsaciano Lafont, actor amante de Paulina, y las orquestas de cámara de Sans Souci, junto a Atenais pianista y Amatista cantante, testimonian una síntesis privilegiada de asociaciones socioculturales que evidencian la complejidad ideológica de una alegoría de la transculturación subalterna caribeña.

En este sentido, el rito y la figuración-personaje, constituyen la verdadera apoteosis de la emoción, por esa manera de volcánizar la imagen artística en la controversia de sentidos que logran los actos ceremoniales o de conjuro, junto a los vestuarios-disfraces con su infinitud de relaciones difíciles de aprehender, por ese montaje de rostros y voces reveladoras de un anacrónico mosaico humano, que desde sus diferencias comunes admiten como propios la conveniencia del éxtasis y el desafío triunfante de un contradictorio espíritu, el del barroco. En “De profundis,” uno de los relatos más retadores en la recepción literaria, la narración épica desencadena un sistema de imágenes sólo apreciable en la gestualidad y visualidad escénicas: “A la sombra de las cruces de plata que iban y venían por los caminos, el veneno verde, el veneno amarillo, o el veneno que no tenía el agua, seguía reptando, bajando por las chimeneas de las cocinas, colándose por las hendiduras de las puertas cerradas, como una incontenible enredadera que buscara las sombras para hacer de los cuerpos sombras”¹⁸ Lo in-

descriptible trastocado en la acción ascendente de distintos dramas dado el impacto de una desconocida realidad, asume en la novela pótico de lo real maravilloso americano, un desafío a las recurrencias miméticas para exaltar un imaginario de incontenible expresividad, maravilloso ahora desde su significación de incontenible crónica.

Una manera categórica, irreemplazable de admitir el suceso en su dinámica representativa, se debe a la suspicacia de transmisión que en el teatro alcanza el carácter particular del personaje con sus lógicas relaciones exteriores que lo ubican y aseguran en la acción. Este determinante papel es función del vestuario, elemento codificador de la temporalidad, sensibilidad y jerarquía del ser protagónico, que al desempeñarse casi siempre fuera de “contextos” y “tiempos”, suele apareñar como lo son, puros disfraces, que se podrían ilustrar con una amplia galería, quizás suficiente con esta escena de Sans Souci en la que Ti Noel sacado de su conversación con las hormigas, es atronado por ruidos desconocidos que descubre al volver la cabeza y percibir que “Hacia él venían, a todo trote, varios jinetes de uniformes resplandecientes, con dormanes azules cubiertos de agujetas y paramentos, cuello de pasamanería, entorchados de mucho fleco, pantalones de gamuza galonada, chacós con penacho de plumas celeste y botas a lo húsar.”¹⁹

Otra manera de reconocer la función del vestuario en la integralidad de la representación, se debe a la coherencia que el desnudo logra en el cifrado de la imagen artística a través de la Paulina desnuda como la Galatea de los griegos o

la mujer sentida como una Venus de Cánova, donde la realización histórica con el cuerpo parece en este caso no estar despojado de ropas. Se trata de personajes anti-retóricos que representan seres maduros, contradictorios, de dolores inmensos, de éxtasis profundos y plenos de fe, hombres de huracanadas conmociones, donde los gestos resuelven actitudes casi iconográficas, hombres de turbaciones y mundos barrocos hijos de la criolloz, hombres con “una nueva manera de sentir y de pensar, humanista, latinista, espíritu universal”, propio de la epopeya que le correspondió escribir.

Epopeya investigada, estudiada, anticipada por Carpentier desde su primera etapa parisina, aquella donde el taller surrealista o las emergencias de programación de la *Poste Parisien* le permitieron ser activo protagonista de producciones como *La grande complainte de Fantômas*, de Robert Desnos, dirigida por Antonin Artaud, a quien escuchó sus acertos e interrogaciones sobre su teoría del teatro de la残酷. Época esta que le trajo la amistad y suerte de componer para el gran director y actor Jean Louis Barrault, la música de la puesta en escena de la *Numancia* de Cervantes en 1938 y de quien mucho estimó su oficio y facultades intelectuales, presentes acaso en el subtexto del drama de *El reino...*, si nos confiamos en algunos de los juicios enviados por Barrault a Carpentier como este de que “el teatro es cosa de sensación, no de pensamiento [se hace necesario para ello] no perder, en el camino de lo intelectual, lo que la vida nos ha dado por alimento. En materia de teatro, lo que cuenta es la sangre del hombre”.²⁰ Y esa ha sido una

testificación de las jornadas haitianas de Carpentier encabezadas en primer orden por Louis Jouvet,²¹ a quien junto a Leiris, Artaud y Barrault invitamos para el apagón de la sala. ¡Mackandal, está salvado!

NOTAS

¹ Conferencia impartida el 4 de noviembre de 1999 en la Fundación Alejo Carpentier, en ocasión del curso de postgrado “Aproximaciones a Alejo Carpentier. 50 aniversario de *El reino de este mundo*”.

² Carpentier, Alejo. Prólogo a *El reino de este mundo*. En su: Dos novelas: El reino de este mundo. El acoso. La Habana : Editorial Arte y Literatura. 1976. p. 10.

³ A la muy atinada definición de Raymond Williams en *The Country and the City* (1973): “estructura de sentimiento”, citada por James Clifford en: *Dilemas de la cultura*. Barcelona : Editorial Gedisa, S.A., 1995, he creido conveniente sustituir “sentimiento” por “emoción”, tomando en cuenta que Clifford se basaba en su serio análisis sobre la fuga y desarraigó de autenticidad en la modernidad, de la repercusión de este fenómeno en la cultura de un primer mundo. Este mismo análisis desde la plataforma latinoamericana, donde aún no se han alcanzado en muchos estratos sociales una práctica moderna, la preceptiva carpenteriana representa una cruzada de época –en muchos órdenes, de avanzada– al significar una resoluta aspiración de esperanza y optimismo en el desciframiento de una verdad estética que desde su autenticidad no descuida su ser dialógico, diríamos hoy intercultural, que dota a su discurso de una seña particular de emoción.

⁴ Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona : Editorial Anagrama. 1997. pp. 25-54.

⁵ Según Patrice Pavis en: *Diccionario del Teatro*. La Habana : Edición Revolucionaria, 1988. t. 2, p.395, el *raisonneur* (o razonador), es un personaje que representa la moral o el razonamiento correcto, encargado de dar a conocer a través de su comentario, una visión “objetiva” o la que el “autor” tiene de la

situación. Nunca es uno de los protagonistas de la obra, sino una figura marginal y neutra que da su opinión autorizada e intenta una síntesis o una reconciliación de diferentes puntos de vista.

⁶ Para extender la comprensión de este proceso escritural véase: “Epización del teatro”, en: *Op. cit.* (5). t. 1, p. 170.

⁷ Carpentier, Alejo: Del mito, de la magia, de la fantasía, habla Alejo Carpentier. En su: Entrevistas. Compilación, selección, prólogo y notas de Virgilio López Lemus. Ciudad de La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1985. p. 197.

⁸ Justamente, este tema constituye un interés de investigación de quien escribe. Al respecto, aparte de otras publicaciones periódicas podrá consultarse: Horta, Aurelio. *Telón de fondo: Pretextos artísticos carpenterianos*. [En proceso editorial por Letras Cubanas. Instituto Cubano del Libro. Ciudad de La Habana].

⁹ *Op. cit.* (7). p. 197.

¹⁰ *Op. cit.* (2). pp. 19-21.

¹¹ *Ibidem*, p. 25.

¹² *Ibidem*, p. 26.

¹³ En la ya referida semiología estética de Pavis a manera de diccionario, el teatrólogo se refiere al “teatro total” (tomo 2, pp. 492-495) y ejemplifica cómo “es sobre todo a partir de Wagner y su *Gesamtkunstwerk* cuando esta estética adquiere su forma en la realidad y en la dimensión imaginaria del teatro”. Prosigue explicando cómo “Artaud no hace sino sistematizar esta concepción semirrealista, semifantástica: Lo que deseamos es romper con el teatro considerado como un género distinto y actualizar la vieja idea, en el fondo nunca realizada, del *espectáculo integral*. Sin que, bien entendido, el teatro se confunda en ningún momento con la música, la pantomima o el baile, y en particular con la literatura”. Vale traer a juicio la importancia que para Carpentier adquiere la revolución artística wagneriana, detonante entre otras muchas consideraciones de la importancia del mito en la trascendencia de la obra latinoamericana, de sus imbricaciones y desacatos artísticos: así como la articulación que se desprende de los razonamientos de Antonin Artaud, quien fuera parte cercana del

contertulio anticipador de lo real maravilloso americano.

¹⁴ *Op. cit.* (2). p. 33.

¹⁵ Ibídem, p. 87.

¹⁶ *Op. cit.* (3). pp. 203-213.

Clifford alude a cómo "El bosquejo de la novela de Leiris incluye la laboriosa *documentation* de una historia de vida, el *lie* de cualquier versión singular, y el juego mutuo de personaje, escritor y audiencia en su *mise en scène*. Una concepción teatral del tema aparece más tarde en la evocación académica de su investigación sobre el *zár*, su ambiguo y pertubador juego de roles: *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (1958)".

¹⁷ Ibídem, p. 208.

¹⁸ *Op. cit.* (2). p. 36. La magnificencia espontánea e ingenua de esta metáfora, nos atrae

a aquella otra de "la lluvia de flores" en *Los pasos perdidos*, y que reaparece en el Macondo de *Cien años de soledad*.

¹⁹ Ibídem, pp. 97-98.

²⁰ Carpentier, Alejo: Una carta de Barrault. En su: *Letra y Solfa. Teatro*. 4. La Habana : Editorial Letras Cubanias, 1994. p. 75.

²¹ Actor y director francés quien en su paso por La Habana en 1943 con destino a Haití, donde se presentaría con su compañía, invitó a su amigo Carpentier a la temporada teatral, ocasión que desencadena la revolución poética de lo real maravilloso. Jouvet, es de suponer, también llevaría consigo, si no las ideas o parte del manuscrito, uno de los textos más referenciales acerca de la dicción del actor: *El actor desencarnado*, motivo de no poco interés que se suma a la revelación conocida de la Ciudad del Cabo.

