Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco

[Rita De Maeseneer](#)

Universiteit Antwerpen (Bélgica)

A Luis Rafael Sánchez

1. ¿Dos alas del mismo pájaro?

Me imagino que mi título hará fruncir el ceño: nadie más diferente que Alejo Carpentier (1904-1980) y Luis Rafael Sánchez (1936). Sánchez es de origen humilde y se crió en un ambiente de radionovelas y de cine de estilo hollywoodiano. Carpentier fue educado en un entorno acomodado y estuvo rodeado de libros y de cultura. Luis Rafael Sánchez más bien es "narraturgo" del contexto coetáneo, Carpentier evoca épocas clave de la Historia en obras que respiran un aliento épico. Muy diferente de cierta musicalidad clásica de los textos de Carpentier es la praxis del puertorriqueño que escribe en un lenguaje "de oído", aunque seriamente retocado. Lo plebeyo hasta lo obsceno es exhibido por el escritor puertorriqueño. En cambio, en la obra de Carpentier hay que buscar con lupa una palabra soez. Proliferan los neologismos y anglicismos en el escritor borinqueño. Carpentier más bien muestra una debilidad por los arcaísmos y es reacio a los anglicismos. El acá y el allá en Carpentier es Europa y América, continente que aborda mediante una constante traslación desde el Viejo Mundo hacia el Nuevo Mundo. El escritor borinqueño, al contrario, sitúa su guagua aérea entre Puerto Rico y Estados Unidos, un acá-allá o allá-acá que lleva a una situación transnacional. Sánchez se centra en seres humanos muchas veces marginados, mientras que Carpentier tiende a pintar frescos históricos a partir de personajes provenientes de familias acaudaladas en la mayoría de los casos.

Soy consciente de que contrarrestar a estos autores es operación harto simplificadora y engañadora, ya que no toda su obra se corresponde a estas oposiciones tajantes. Para demostrar de manera detallada que Carpentier (Cuba) y Sánchez (Puerto Rico) son dos alas del mismo pájaro, se requerirían más "plumas" y más espacio del que dispongo en este artículo. Por tanto, no puedo sino desbrozar el terreno dando los primeros pasos en este encuentro de Carpentier y Sánchez. Quiero agregar que me limitaré esencialmente a la obra narrativa y ensayística de Sánchez escrita a partir de los años setenta y sólo referiré brevemente a sus obras de teatro y sus cuentos de antes de esta década. Carmen Vázquez Arce y otros críticos indican que es en esta última etapa cuando Sánchez encuentra su "verdadera escritura". Para Carpentier me baso en la obra entera, por muy limitadas que sean las referencias a sus novelas y ensayos.

2. Luis Rafael Sánchez lee a Alejo Carpentier

Cuando le hablé a Luis Rafael Sánchez de mi propósito de escribir un artículo sobre la relación entre su obra y la de Carpentier, muy acorde con la discreción que lo caracteriza respecto a los críticos literarios, no aprobó ni desaprobó mi propuesta, sino que empezó a hablarme de lo impactantes que habían sido para él el sufrimiento y la angustia del protagonista de *El acoso*. Me comentó que siempre leía este texto con sus estudiantes cuando impartía clases de literatura. Deduje de sus observaciones que esta novela debía de haberlo impresionado profundamente.

Efectivamente, la única crítica literaria sobre Carpentier de la mano de Luis Rafael Sánchez concierne a esta obra, un tanto particular dentro de la obra creativa del cubano por ser la más experimental y la más centrada en las vivencias de un individuo.⁽¹⁾ Luis Rafael Sánchez publicó en el periódico "El Mundo" del

9 de noviembre de 1963 "Acotaciones a una novela cubana. ("El acoso de Alejo Carpentier")". (2) Algunos fragmentos del inicio y del final del artículo fueron retomados casi textualmente en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, como parte de un "trabajo inédito [de Sánchez] sobre Alejo Carpentier" (Arias 1977: 550) que no llegué a encontrar (¿será una ampliación del artículo de 1963?). Por tanto, me detengo únicamente en el artículo de 1963. Después de formular algunas observaciones sobre el estilo, Sánchez va analizando la posición del lector en el apartado "Subjetivación del lector", el tiempo ("Noticia del tiempo"), la "Veta religiosa", y el "Afán de libertad". Empieza calificando *El acoso* de "obra de arte" que se caracteriza por "la trascendencia poética" (Sánchez 1963: 39). Para lograr crear un "mundo repleto de sugerencias" Carpentier recurre a un léxico "riquísimo y luminoso", a veces, a palabras "desenterrada[s] del polvo de los años" dentro de una "sintaxis difícil" (ibídem). Resume Sánchez:

Difícil la sintaxis. Difícil el estilo todo. De un harto rebuscado pulimento cuya única desventaja podría ser el que un lector apresurado creyera pulsar entre líneas un barroquismo vacuo e inútil. Pero lo libra de ese juicio *a priori* (una sola lectura de Carpentier será siempre un juicio *a priori* en tanto que de ella apenas si se obtiene algo) el hecho ciertísimo de que esa aparente oscuridad inquieta y obliga a volver dos veces sobre lo leído ganando él para su obra la dedicación y seriedad que tanto se escatima. (ibídem)

La obra carpenteriana requiere un lector serio que relea, ya que el cubano es un escritor serio, "seriedad que en Carpentier llega a asustar" (ibídem). Carpentier compagina, por tanto, "arte y oficio". Luego en el apartado "Subjetivación del lector" Luis Rafael Sánchez no encuentra muy logrado que el lector se vea atrapado en esta madeja que es *El acoso*:

(...) el argumento se traba tan cerradamente que el lector no tiene tiempo para alejarse a una esquina desde donde su mirada resulte medianamente objetiva. No sé si esta tendencia de parte del autor a subjetivar al lector resultará en detrimento del género. Porque la lectura deja de ser entretenimiento y se hace compromiso. Compromiso moral. Y cuando la exigencia es anterior a la acción es inevitable el resentimiento. Que es en fin de cuentas lo que puede disgustar de este excelente escritor: el hecho de presaber que seremos juez y parte en su novela. (ibídem)

A partir de la no diferenciación del habla entre el Acosado, el taquillero y la mujer, advierte que todos los personajes de la novela son uno mismo: todos representan al hombre de hoy, al acosado. En el siguiente apartado "Noticia del tiempo" comenta la maestría de los juegos temporales. Al estudiar la dimensión religiosa del acosado subraya el papel de la iglesia, que no da muestras de caridad ni de amor. Finalmente, muy conforme con el ideario sartreano ve en esta obra una reflexión sobre la soledad, el miedo, la angustia, la libertad (individual o colectiva en relación con el compromiso). (3) Termina diciendo sobre esta novela "excelente": "Carpentier inicia en nuestro continente una singular manera de decir nuestras dudas y convicciones de pueblo. Recogen sus páginas las miserias que diariamente nos arrinconan. De ahí que percibamos en Carpentier, artistas y profetas, una gigante procesión americana" (ibídem).

De estas citas y paráfrasis del texto de Sánchez se desprende una actitud sumamente admirativa hacia esta "novela prodigiosa" y una aproximación muy *suigeneris*. A pesar de la valoración muy positiva, se perciben algunas críticas (a veces veladas) como la implicación del lector, este actante fundamental en la futura poética de Sánchez, la seriedad que asusta, aunque después es tildada de profundidad ("Dije seriedad y debí decir carácter profundo" (ibídem)) y el peligro de una vacuidad u oscuridad barrocas, remediado por segundas lecturas. Volveré sobre estas ideas después de haber averiguado primero si los textos carpenterianos se encuentran mencionados de manera explícita en las obras de Sánchez.

3. Luis Rafael Sánchez cita a Alejo Carpentier

En lo que atañe a la "narrativa" de Sánchez, ha sido poco fructuosa mi búsqueda de las huellas intertextuales más evidentes, las citas. Así Arcadio Díaz Quiñones no menciona ninguna remisión a Carpentier en las notas de su excelente edición de *La guaracha del Macho Camacho* en Cátedra. Aunque yo tampoco encontré nada, sí mantengo la hipótesis de que Sánchez a veces hace un pastiche del cubano, por ejemplo, en el ideolecto de Vicente Reinosa. Suena muy carpenteriano el lenguaje rebuscado del Viejo (Vicente Reinosa) cuando le habla a la China Hereje: "Explosión popular la tuya, savia y entraña de la tierra mía, clarinazo a mi núbil corazón, el vendaval de tus besos: dijo el Viejo semanas después. Ella pensó, milésima ocasión: este jodío hombre habla en griego" (Sánchez 2000: 272).

Tampoco en *La importancia de llamarse Daniel Santos* sobresalen las remisiones manifiestas a Carpentier, uno de los autores que dice haber saqueado el mismo Sánchez en su "Despedida" (Sánchez 1989: 211). A pesar de esta restringida exhibición del legado carpenteriano, no se puede pasar por alto que el prólogo, "Presentación", se llama "El método del discurso". Sánchez prosigue el juego de Carpentier con Descartes en su novela del dictador, *El recurso del método*. Aunque en la "Presentación" Sánchez no refiere al tema de la dictadura, arguyo que una de las posibles pistas de lectura de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, sobre todo de la primera parte, "Las palomas del milagro", consiste en una reflexión sobre la temática dictatorial y la novela del dictador. (4) Indico algunas pruebas para corroborar mi hipótesis. En la primera parte se integran diálogos situados en diferentes partes de América en los que se recogen también las palabras características de las diferentes zonas, recurso típico de este subgénero. El tema de las evocaciones es la figura de Daniel Santos, el super Macho que se asemeja a un dictador en determinadas ocasiones (de ahí la alabanza de este "Patriarca" y "Macho" en un fragmento de la segunda parte "Vivir en varón" (Sánchez 1989: 105-106; 124-125)). Así cuando Santos se enamora de una prostituta panameña, la Chola de Chiriquí, no lo para nadie para conseguirla:

Intervino y compró, a precio de oro, el contrato que comprometía a la Chola de Chiriquí a quedarse en sus preciosos cueros, dos veces por noche, en la tarima del *Panameña De Mi Vida*. Intervino y, como un ministro de finanzas deficitarias de alguna república bananera, becó a cuanto bebedor de cerveza o ron o guaro o whisky de importación, cayó por el *Panameña De Mi Vida* mientras duró la corta nostalgia de la Chola de Chiriquí. (Sánchez 1989: 20)

En otro momento surge una referencia a los "santos" dictadores sin que realmente venga al caso: "[Daniel Santos] Hablaba del Caribe azotado por ciclones sin ventarrón ni agua –San Fulgencio, San Rafael Leonidas, San Francois [sic], San Marcos, San Anastasio" (Sánchez 1989: 28). Aparte de otras remisiones a dictadores diseminadas en el libro (Don Marcos de Venezuela; Arias de Panamá, Velasco Ibarra de Ecuador, "El gorilón militarón de la cuenta bancaria en suizo ascenso. El gorilón santurrón que se apodera del reino de este mundo (...)") (Sánchez 1989: 39; 49; 64; 109; mi énfasis) ...), la prueba más contundente del diálogo con Carpentier se encuentra en las observaciones del dominicano Persio Almonte casi al final de la primera parte. A diferencia de todos los demás entrevistados, Persio no evoca a Daniel Santos, sino a la bestia, es decir, Trujillo, que precisamente instrumentalizó la música popular (el merengue) al servicio del poder. (5) Sólo es al final cuando Persio se pone a hablar de Daniel Santos y de su carácter de insubordinación. Entonces Persio facilita algunos recortes sobre Santos, invitado a cantar por Trujillo en 1946 como "*datum* gráfico". Comenta Persio: "Disculpe el latinajo que lo aprendí en el *Larousse*" (Sánchez 1989: 57-58). No puedo sino recordar las citas del *Pequeño Larousse* en *El recurso del método*. El dictador lamenta no figurar en él y antes de morir extrae de las páginas rosadas del *Larousse* su última frase "*Acta est fabula*" (Carpentier VI 293; 338). (6) En *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Sánchez reflexiona de manera indirecta sobre el dictador populista y no sobre el dictador ilustrado, como era el caso de Carpentier. Ya comentó García-Canclini en "La puesta en escena de lo popular" (1989: 191-235) que cultura popular y populismo pueden estar ligados. Por ende, el cantante Daniel Santos que llega con su voz al alma del caribeño y de los latinoamericanos puede parecerse a los líderes populistas, a la vez que constituye una forma de resistencia y oposición. Sánchez apunta hacia el peligro que implica

his master's voice (idea que le robó a González Echevarría (1985), esta arma de doble filo. Por una parte, la bohemia e insubordinación de Daniel Santos significan oposición a la dictadura (Sánchez 1989: 110; 133), por otra parte tanto el dictador como el cantante recurren a la voz para hechizar a la gente, aunque la finalidad es diferente... por suerte. Yendo aún más allá, *La importancia de llamarse Daniel Santos* plantea interrogantes fundamentales a cualquier escritor. Se le presenta siempre un problema de autoría, de poder de la palabra, tema ya tratado en *Yo el Supremo* de Roa Bastos que reduce al autor a un compilador o en *El otoño del Patriarca* de García Márquez donde proliferan tantas voces que se desvanece algún centro ordenador. Sánchez alude en varias ocasiones a este tema, por ejemplo, en "Lector, un texto dictador y absolutista totalizan el güevo y los textículos" (Sánchez 1989: 128). Finalmente, surge la pregunta de qué puede la escritura (de Sánchez) contra la manipulación de la masa por la palabra y la voz, "esta oralidad que constituye una 'narración de la nación' mucho más potente que la escritura" (De Maeseneer 1999: 11). De esta manera unas simples remisiones me han llevado a tocar una serie de problemas fundamentales para el escritor (caribeño) con los que se han enfrentado tanto Carpentier como Sánchez.

Me quedan por señalar otras dos citas de Carpentier que se sitúan en la última parte de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, "Cinco boleros aún por melodiarse". El yo, alter ego de Luis Rafael Sánchez, subraya su nostalgia de Puerto Rico y del Caribe advirtiendo en un restaurante de Cali (Colombia): "El Caribe suena, suena" (Sánchez 1989: 169). Vamos a ver enseguida que Sánchez atribuye esta frase a Carpentier. Luego titula uno de los fragmentos "*Tientos y diferencias*" (Sánchez 1989: 181) e integra en él también los verbos "tentar y diferenciar" para evocar el bullicio y las múltiples actividades comerciales de los indígenas en Quito. Me voy a referir más adelante a la intertextualidad en Sánchez, pero ya puedo adelantar que se ha observado que en gran parte de las referencias intertextuales Sánchez se limita al juego jocoso con un título de una obra y una frase más o menos conocida. Aquí también la presencia de Carpentier en el texto es un guiño no muy profundo a primera vista, aunque las dos citas sugieren la antillanidad cuando está fuera de su tierra natal. El que Sánchez elija remisiones a la obra ensayística de Carpentier me lleva a suponer que concede mucha importancia a esta vertiente de la obra carpenteriana.

Efectivamente, en su "ensayo", "Las señas del Caribe" (1994) Luis Rafael Sánchez selecciona a partir del cubano Alejo Carpentier, el dominicano Pedro Mir, el puertorriqueño Luis Palés Matos, respectivamente la música, la emigración (la errancia) y el componente negro, como los factores sobre los que se afianza la identidad cultural de las Antillas: "El son, la prietura y la errancia definen el Caribe según opinan tres de sus escritores imprescindibles e indudables, Alejo Carpentier, Luis Palés Matos y Pedro Mir" (Sánchez 1994: 45). En "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe" (ensayo no recogido en *Tientos, diferencias y otros ensayos*) Carpentier afirma "Todo suena en las Antillas, todo es sonido" (Carpentier 1981: 180). Señala que se llega a hacer música clásica con los instrumentos de allá: "(...) [los músicos caribeños] están ejecutando en esos instrumentos genuinamente antillanos hasta música de Bach" (ibídem). En "Las señas del Caribe" Luis Rafael Sánchez formula una especie de variación sobre esta idea y va aún más allá, afirmando que la música popular se eleva al nivel clásico: "Oyendo el son gustoso de Lucy Fabery, viendo a Lucy Fabery elevar el movimiento corporal a concierto filarmónico, se reconoce la verdad en que incurre el cubano Alejo Carpentier, cuando escribe *el Caribe suena, suena*" (Sánchez 1994: 42). Luis Rafael Sánchez retiene de la conferencia de Carpentier precisamente este elemento fundamental para su propia poética, la música relacionada con la oralidad, y no la historia, tema en que se explaya ampliamente Carpentier en la mencionada charla (y en su praxis escritural). Como era de esperar la lectura de Carpentier se hace en función de las propias obsesiones y de los propios demonios del autor boricua, la oralidad en relación con el interés por el Caribe, y por extensión por América.

Puedo concluir que Sánchez remite a Carpentier en contadas ocasiones. Las referencias que se limitan casi exclusivamente a títulos parecen reducirse en una primera aproximación a un juego divertido ("método del discurso", "tientos y diferencias", "El Caribe suena"...), pero tienen implicaciones más profundas, como la importancia de la musicalidad en el Caribe y la reflexión sobre la novela del dictador hasta sobre el mismo acto escritural.

Para completar este apartado sobre las citas, me llamó la atención que Sánchez titulara uno de sus ensayos recientes, "El reino de este mundo". Cita en el texto las frases famosas del último capítulo de *El reino de este mundo* que aluden al hecho de que el hombre puede "querer mejorar lo que es" e "imponerse tareas". En base a ellas Sánchez aboga por crear un "reino del lector", una gran biblioteca en Puerto Rico, ya que el libro es "la llave maestra" para este mundo (Sánchez 2003: 114). De manera indirecta asocia a Carpentier con lo literario. El énfasis en la importancia de la lectura sugiere uno de los rasgos que ambos autores tienen en común a mi modo de ver: una intertextualidad canibalesca. El interés por el Caribe (América) mencionado en "Señas de identidad" y la intertextualidad tienen que ver con una visión barroca, enfoques que intentaré elucidar a continuación.

4. Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier (no) se conciertan

4.1 Baroque, vous avez-dit baroque?

Siempre me ha intrigado que tanto a Carpentier como a Sánchez se les haya tildado de barrocos hasta de neobarrocos. Todo consiste en saber cómo se interpreta este término. Si pensamos en las asociaciones más frecuentes, es obvio que uno de los grandes temas, ya del barroco histórico (el del siglo XVII), desempeña un papel protagonista en sendos autores: me refiero al *theatrum mundi*. Basta con pensar en *El siglo de las luces* y los disfraces de Víctor Hugues, Sofía y Esteban o en el inicio de *Los pasos perdidos*, situado en una sala de teatro (Collard 1989; 2003). En *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez el apartamento donde la corteja espera a Vicente Reinoso se asemeja totalmente a un escenario teatral. La estructura fragmentada y la ubicación en varios espacios en *La importancia de llamarse Daniel Santos* hace como que pasemos de un escenario a otro. También el tema de la ambigüedad, que se esconde bajo la máscara otra identidad, está presente desde el título de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, variación sobre *The Importance of being Earnest* de Oscar Wilde. El juego, la máscara, la simulación se sitúan incluso a nivel sexual: el macho latinoamericano, el *latin lover* Daniel Santos, presenta rasgos homosexuales (Aparicio 1993: 85-86; Perivolaris 2000: 122-133). En Carpentier muchos personajes bregan con un ser y un estar aunque no a nivel de *gender*. El ejemplo más elocuente es el Primer Magistrado: no sólo está escindido entre yo y él, sino que también asume varios papeles reflejados en diferentes denominaciones como el Presidente, el Mandatario, el Ex.

Desde otra acepción corriente del barroco -la estilística-, lo verboso, el lenguaje enrevesado y sensorial caracteriza a ambos autores. Recordemos que Luis Rafael Sánchez señaló para *El acoso* el peligro de un "rebuscado pulimento" que podía llevar a un "barroquismo vacuo e inútil", si no se leía bien. Consciente del riesgo que implica, Luis Rafael Sánchez, que también requiere un lector que lea dos (o más) veces, adoptará un estilo que se puede llamar barroco a partir del momento en que escribe "novelas". El autor boricua se labró un lenguaje muy particular caracterizado por sinuosidades sintácticas, obsesivas repeticiones, retruécanos, anáforas, cacafonías y efectos onomatopéyicos, todos generadores de la percepción auditiva del texto, su tan mentada oralidad que rompe con muchas reglas. (7) Sus textos avanzan en "oleajes alucinatorios" para usar una expresión que encontré en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Sánchez 1989: 209). Recuerdo un ejemplo de esta fabulación: "La Noche Nuestra Que Está Acá En Los Suelos radicaliza los sentidos, los persuade a corear el cancionero que impide que el músculo duerma y la ambición descansa. La Noche Nuestra Que Está Acá En Los Suelos se enrosca en los sentidos como serpiente prudente, aguza sus percepciones hasta que el placer o su búsqueda llamean" (Sánchez 1989: 114). O saboreemos esta frase de *La guaracha del Macho Camacho*:

Previo y colectivo y consciente reconocimiento de la inutilidad de la protesta pero: un coro de claxones procedía, todos a una como Fuenteovejuna. Volátil encielado de bocinas. Y, sepultado por el claxónico desafinado, sorteado entre el vocinglerío, culebrea el guaracheo que libertan las trescientas estaciones radiales, grito de purísima salsería: *La vida es una cosa fenomenal*. (Sánchez 2000: 155)

En su capítulo "La escritura barroca de Carpentier" Alexis Márquez Rodríguez (1982: 179-331) comentó ampliamente los procedimientos lingüísticos y léxicos de descripciones detalladas, frases paralelas, adjetivación, efecto eco, etcétera. Miremos el siguiente ejemplo de *El siglo de las luces*:

Pero nada era comparable, en alegría, en euritmia, en gracia de impulsos, a los juegos de las toninas, lanzadas fuera del agua, por dos, por tres, por veinte, o definiendo el arabesco de la ola al subrayarlo con la forma disparada. Por dos, por tres, por veinte, las toninas, en giro concertado, se integraban en la existencia de la ola, viviendo sus movimientos, con tal identidad de descansos, saltos, caídas y aplacamientos, que parecían llevarla sobre sus cuerpos, imprimiéndole un tiempo y una medida, un compás y una secuencia. (Carpentier V: 217)

La obra cumbre al respecto es, por supuesto, *Concierto barroco*, cuyas evocaciones sensoriales y agudezas estilísticas sustentan la recreación de toda una época y un ambiente. Recordemos el bellísimo inicio de la novela. "De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; (...)" (Carpentier IV: 147). (8)

A sabiendas de que requeriría un estudio más profundizado, sostengo que la escritura 'barroca' de Carpentier es más construida y equilibrada que el despilfarro verbal más osado de Sánchez. En una entrevista con Rodríguez Monegal, Sarduy definía a Carpentier como "un neogótico, que no es lo mismo que un barroco" (Sarduy 1999 II: 1168), aunque citaba en su ensayo "El barroco y el neobarroco", un ejemplo de *El siglo de las luces* para ilustrar el procedimiento neobarroco de la proliferación de sintagmas. Las frases de Carpentier son muy construidas, arquitectónicas, equilibradas, mientras que en Luis Rafael Sánchez prima el efecto sonoro y la profusión de sentidos. Coincido con el escritor cubano René Vázquez Díaz quien afirma en un ensayo todavía no publicado: "Carpentier se cuidó mucho de crear una literatura con una estructura gramatical impecable, cartesiana en el sentido de las ideas claras y distintas: el barroco de la descripción, la enumeración y las asociaciones, sí, pero por medio de la historia bien contada y las palabras ajustadas a su exacto significado".

Allende de las interpretaciones más vistosas del barroco que acabo de comentar, cabe indagar más en los fundamentos que están detrás de estas manifestaciones barrocas a nivel formal y a nivel del contenido. Me basaré en "Le néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque?" de Françoise Moulin Civil, teniendo en cuenta también otros estudios específicos sobre Carpentier y sobre el barroco (Burgos, Bejel, Márquez Rodríguez 1992, Guerrero, Wakefield). Françoise Moulin Civil esboza la evolución en la interpretación del concepto desde Carpentier pasando por Lezama Lima hasta Sarduy. Indica que la reflexión sobre el barroco como forma expresiva está íntimamente relacionada con un problema de orden ontológico: es la forma por excelencia para expresar lo real maravilloso de América en Carpentier. También Lezama Lima aboga en *La expresión americana* por un barroco como expresión de lo latinoamericano, ejemplificado en las obras del indio Kondori o del mulato Aleijadinho. Lo que diferencia a ambos gigantes cubanos es que Lezama ve el barroco no como algo típico de la naturaleza americana, sino como cultura, un banquete literario como tema y como código cultural simbólico. Moulin Civil advierte:

En ce sens, le baroque selon Lezama, s'éloigne définitivement du baroque ontologique de Carpentier. Le baroque n'est pas affaire de nature, mais de culture. Dans un discours moins critique que fondé en poésie, le constant renvoi à la culture invalide toute possibilité d'ontologisme chez Lezama. On serait tentée de repérer en cela les premiers signes d'un baroque "culturalisé" comme chez Severo Sarduy, donc d'un néo-baroque... (Moulin Civil 1998 : 39)

Quisiera agregar que entre la "teoría" y la praxis hay un gran trecho en Carpentier: sus textos rebosan de

remisiones a otros textos y volveré sobre este aspecto. Por eso las observaciones de Moulin Civil sólo son válidas para lo expuesto en los "ensayos" carpenterianos.

Moulin Civil explica también la diferencia entre el barroco determinado por la época (el barroco histórico y el neo-barroco) - distinción que defiende Sarduy- y el barroco d'orsiano como fenómeno constante -tesis a la que adhiere Carpentier. Luego define los rasgos del neobarroco sarduyano de la siguiente manera : "Les mots clefs de cette esthétique néo-baroque sont à l'image de ceux qui fondent l'esthétique modèle : la répétition, l'instabilité, la fragmentation. Il est clair en effet que ces trois notions sont déjà constitutives du baroque entendu comme décentrement, excès et excentricité, toutes pratiques que l'on retrouve dans le néo-baroque : (...)." (Moulin Civil 1998 : 30). Y más adelante añade: "Artificialisation, carnavalisation, simulation, voilà donc les maîtres mots du néo-baroque sarduyien. Toutes pratiques qui servent une finalité évidente: la transgression des codes et des canons, fussent-ils physiques, moraux, idéologiques, littéraires..." (Moulin Civil 1998 : 46).

En una primera aproximación, se podría afirmar que la obra de Luis Rafael Sánchez es más cercana al neobarroco sarduyano. De ahí que rinda homenaje a Severo Sarduy en el delirante diálogo entre tres locas cubanas en la primera parte de *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Sánchez 1989: 21-25), donde el estribillo "Que el reloj sea con orden" constituye, entre otros elementos, el guiño más obvio a *De donde son los cantantes*. (9) Tampoco creo que sea casualidad que el psiquiatra de *La guaracha del Macho Camacho* se llame Severo Severino. En cuanto a construcción y concepción de sus textos narrativos, la carnavalización, fragmentación e inestabilidad se destacan en todos los artículos críticos sobre las dos 'novelas' de Sánchez. Pero Sánchez se acerca también a los otros dos pensadores mencionados. Del resumen se desprende que en Lezama y en Carpentier resalta asimismo la estrecha relación del barroco con el carácter mestizo de América. Lezama (y Sarduy) recalcan también la intertextualidad. Miremos más de cerca estos dos conceptos ya anunciados en el tercer apartado: América y la intertextualidad.

4.2 Buscando América

Carpentier subraya el estrecho vínculo entre el barroco y (lo real maravilloso de) América en su ensayo "Lo barroco y lo real maravilloso":

¿Y por qué es América latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente —y eso lo ha visto admirablemente Simón Rodríguez- la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco. (Carpentier 1987: 112)

Esta cita de Carpentier presenta algunas semejanzas con lo observado por Luis Rafael Sánchez en su artículo de 1975 sobre *El otoño del Patriarca*: "¿Necesita reiterarse que el esplendor cimarrón de nuestro continente mestizo, su encantadora cursilería de verso rimado y declamado, su fofa cultura de cartón, se apresan y se emplazan con una lengua barroca y preciosista, cantarina e inflada en su sentido y contenido?" (Sánchez 1975a: 15). (10) Haciendo caso omiso de la caracterización en parte más negativa del barroco en Sánchez (Sánchez construye y destruye al mismo tiempo) y el mayor énfasis en el carácter cimarrón (fuga y resistencia) del mestizaje, me interesa subrayar aquí el vínculo entre lo americano, el mestizaje y el barroquismo.

En la praxis escritural de Carpentier observamos que esta vocación americana se percibe desde sus primeras obras, aunque Cuba y las Antillas ocupan un lugar de honor. En Sánchez más bien asistimos a

una ampliación, por lo menos en sus "novelas". Mientras que en sus "ensayos" sigue predominando Puerto Rico, en su trayectoria "novelística" vamos desde el ambiente asfixiante de Puerto Rico en *La guaracha del Macho Camacho* hasta América en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. New York "la capital ensoñada por Bolívar" (Sánchez 1994: 23), Colombia, México, Panamá, Ecuador, Venezuela, Puerto Rico, Cuba ... constituyen los diferentes escenarios en los que se desarrolla la fabulación. Dicho en las palabras de Tineo vamos "de la isla al continente" (1993). De la manera más emblemática se podría interpretar como "señor barroco" (Lezama) o señor "criollo" (Carpentier) al Amo mexicano, mientras que Filomeno sería el cimarrón (Bejel 1987: 84). En Luis Rafael Sánchez el nuevo señor barroco es Daniel Santos, un Calibán (Morell; Perivolaris 2000: 135-141). Temáticamente, Carpentier rescata la historia escrita y olvidada sobre América (y en particular sobre las Antillas) y la re-escribe, la manipula, la tergiversa al modo americano. Sobre todo en *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Luis Rafael Sánchez introduce la historia oral de América en sus escritos. Dijo en un artículo que los intersticios de la historia latinoamericana se entienden más eficazmente mediante la música popular que a base de los manuales de historia (Sánchez 1992: 8). Gracias al bolero, esta lengua franca, esboza la biografía sentimental del continente. Por lo que se refiere al lenguaje, ambos autores no son nada fáciles de leer en parte a causa de su reivindicación americana. Sánchez escribe "en puertorriqueño", integrando incluso su vertiente plebeya. Carpentier es más parco en su acercamiento a los americanismos y cubanismos, aunque los defiende en sus escritos 'teóricos' (De Maeseneer 1991). De todas formas coinciden en el hecho de que quieren "decir América" en las palabras de Carpentier, o "la América amarga, la América descalza, la América en español que lo idolatra" en la expresión feliz de Luis Rafael Sánchez, variante sobre la "América dura, América amarga, América tomada" de *La pasión según Antígona Pérez* (Sánchez 1975b: 14). (11) Constituyen variaciones sobre "Nuestra América" de Martí o "Buscando América" del cantante panameño, Rubén Blades.

4.3 Citas citables

Otra perla en el mosaico Carpentier-Sánchez nada completo es la intertextualidad. Efraín Barradas (1981: 83-101), Carmen Vázquez Arce y Wilfredo Corral ya indagaron en el tema para Luis Rafael Sánchez en su vertiente auto-intertextual, la relación entre los 'ensayos' y su obra creativa. Queda mucho por hacer en relación a la dinámica propiamente intertextual en su obra creativa. (12) Para Carpentier, es amplísima la lista de trabajos sobre las relaciones intertextuales en su obra y también ha sido estudiado el vaivén entre su trabajo ensayístico y periodístico por un lado y su obra ficticia por otro lado. (13) De manera tentativa podría avanzar las siguientes tesis respecto a la intertextualidad en ambos escritores.

En primer lugar, Carpentier y Sánchez recurren a hipotextos de índole escrita y de índole oral en proporción inversa. Vicente Francisco Torres (1998: 66-78) rastreó las escasas referencias a la música popular en las primeras obras de Carpentier. Por supuesto, en *La música en Cuba*, el autor cubano dedica mucha atención a la canción de origen popular y la influencia afrocubana en el desarrollo musical de la isla. En los "contextos ctónicos" de su ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana" arguye que la tradición oral del romancero en América nos pone en contacto con la cultura directamente heredada de Occidente a través de los conquistadores. La música americana popular muchas veces es introducida por el desvío de Europa. Recordemos que Filomeno transforma el "kabala sum" en la canción para matar la culebra, "calaba son", y que Vera reconoce ritmos africanos en *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Como he demostrado en mi libro *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, en Carpentier el recurso a fuentes escritas de índole esencialmente histórica y literaria es aplastante y cada vez más visible por las marcas de citación a medida que vamos avanzando en su obra. Carpentier cita literalmente en estilo directo fragmentos a menudo poco conocidos, lo que invita a remontarse a las fuentes. Entre los cientos de ejemplos, escojo dos. La cita del "Retablo de Maese Pedro" del *Quijote* de Cervantes (II, 26) en boca del Amo mexicano (llamado el viajero) respecto a la verbosidad de Filomeno: "Prosigue tu historia en línea recta, muchacho –interrumpe el viajero–, y no te metas en curvas y transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y

repruebas" (Carpentier IV: 157). Esta cita constituye una *mise-en-abîme* de todo el proceso (y el problema) escritural en Carpentier en conflicto con la oralidad, a la vez que subraya una característica muy caribeña (latinoamericana), la tendencia a la profusión verbal.⁽¹⁴⁾ Pongamos este otro ejemplo de *El recurso del método*, unos versos de "Pour fêter une enfance" de *Eloges* de Saint-John Perse citados por el Agente Consular de Estados Unidos para alabar a las negras del Trópico: "–'et les servantes de ta mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes chaudes près de toi qui tremblait [sic]... sa bouche avait le goût des pommes-roses, dans la rivière, avant midi'..." (Ignoro de quién pueda ser esto que [el Agente Consular] acaba de recitar (...))" (Carpentier VI: 288-289). A partir de mis pesquisas he formulado la hipótesis de que Carpentier reivindica a los escritos fundacionales de la cultura occidental como la Biblia, Cervantes, Descartes, Shakespeare, Dostoievski, ... Muy pocos escritores latinoamericanos (ni siquiera coetáneos) forman parte de su mundo citacional explícito. Pone a prueba constantemente los conocimientos de la cultura esencialmente occidental y más de un lector, tanto europeo como americano, se empacha con tanta erudición.

Luis Rafael Sánchez "se adueñó de los códigos de la barriada" (Corral 1993: 81). Pone en evidencia la cultura de masas (cine, telenovela, prensa amarilla, anuncios) y la cultura oral reservando las marcas académicas de la citación a estas fuentes orales. La cursiva, la sangría, las comillas indican casi siempre versos de boleros, guarachas, sones... que pululan en las "novelas". No quiere decir que no se incluyan remisiones a la alta cultura. Las notas explicativas de la edición de *La guaracha del Macho Camacho*, al cuidado de Arcadio Díaz Quiñones, revelan que Sánchez cita sobre todo a autores hispanoamericanos, con énfasis en los puertorriqueños, y a peninsulares canónicos. Las referencias a Borges, Quevedo, Darío, Palés Matos están dispersas por el texto sin marcas y muchas veces se reducen al título o a frase-citas, citas muy conocidas, de manera que se las lexicaliza. Hasta se borran los "orígenes de cada texto" (González Echevarría 1983: 99-100). Así se parodia el título del libro de cuentos *Todos los fuegos el fuego* de Cortázar en: " (...) chingüeteo y metemaneio y el que o tiene dinga tiene porquero de Trujillo y tiene naborí: todas las leches la leche: el trigueño subido de aquí" (Sánchez 2000: 177). ⁽¹⁵⁾ Y en *La importancia de llamarse Daniel Santos* la ubicación en un bar de Perú propicia una remisión a Vargas Llosa (¡y a una novela que trata de la dictadura!): "Para rematar la noche que quedaba mudamos la conversación a *La Catedral*" (Sánchez 1989: 33). Estos juegos intertextuales a veces superficiales hacen que "el procedimiento amplí[e] potencialmente el público receptor, al hacer menos elitescos el grado de competencia exigido al lector para reconocer, cómplice, el guiño paródico" (Rotker 1991: 26). Al conceder más preeminencia a la intertextualidad con canciones se trata de una "apertura o democratización del lector ideal *puertorriqueño o caribeño*" (Aparicio 1993: 77). Incluso diría que el lector no latinoamericano, no familiarizado con las canciones más bien se queda fuera de las resonancias de boleros y sones que permean los textos.

En segundo lugar, Carpentier no suele cuestionar la autoridad del texto citado muchas veces con finalidad laudatoria, sino que quiere integrarlo todo en una actitud de caníbal resemantizando y subvirtiendo ligeramente sus queridos textos dentro de lo americano. Luis Rafael Sánchez también canibaliza, pero más bien desvirtúa la cultura alta haciéndola menos visible, equiparada hasta subordinada al fondo oral. Su proliferación intertextual no se funde en un concepto totalizante, sino que los textos nos dejan más bien una impresión de fragmentación y dislocación. Luis Rafael Sánchez ataca de manera radical la misma novela, el mismo discurso, lo que no ocurre de la misma forma en Carpentier. Pero lo que les une es esta conciencia de tomar la palabra intentando englobarlo todo desde la periferia para decir América con énfasis en el Caribe. Luis Rafael Sánchez dijo en una entrevista con Carmen Dolores Hernández:

(...), toda mi obra se podría examinar desde el gusto por replantear lo periférico, lo subartístico, lo subliterario, lo subterráneo, lo que siempre se levanta contra el canon. Tiene que ver mucho con mi misma persona, mi procedencia social e incluso con algo que decía bellísimamente Alfonso Reyes: nuestra generación, los que empezamos a alimentarnos culturalmente en los años cincuenta,

llegamos un poco tarde al gran banquete de la civilización. Ese llegar tarde nos convierte en seres de la marginalidad cultural; habitamos la periferia. Pero en la periferia a veces se producen unas claves más claras, que dicen más sobre las sociedades que lo que marcha por el centro. (Dolores Hernández 1999: 19)

Bajo la influencia de las ideas spenglerianas también Carpentier siempre ha sido muy consciente de su posición periférica y local, pero la ha elevado a un nivel universal, siguiendo el famoso precepto unamuniano.

5. Abrid el concierto

De lo comentado se puede inferir que Luis Rafael Sánchez ha asimilado y digerido a su manera diferentes visiones de diferentes autores (mayoritariamente caribeños) para construir la suya muy propia. Aunque no es la influencia más aparatosa, creo haber demostrado que Carpentier ha sido para Sánchez un ausente-presente que planea sobre su obra como el Colón convertido en sombra en la última parte de *El arpa y la sombra*. Les unen la intertextualidad, cierta tendencia al barroco y el interés por su mundo caribeño/americano. Sé que he dejado de lado muchas aproximaciones como la errancia, el *acá-allá*, la actitud diferente frente a la nación, el negro o la cuestión del *gender*, que enriquecerían y complicarían aún más el diálogo lleno de armonías y disonancias entre Sánchez y Carpentier. (16) También hubiera tenido que tomar en consideración la evolución y los matices en ambos autores respecto a los enfoques tratados. De todas formas, esta confrontación me ha permitido reflexionar más sobre los caminos donde se encuentran ciertos autores caribeños. Y si mis reflexiones no han convencido, me gustaría que por lo menos se les imaginara tocando en una orquesta, tal vez un híbrido de la Sonora Matancera y de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Sánchez bien podría hacer el papel de percusionista y Carpentier sería el violinista en un fenomenal concierto barroco, muy caribeño, profundamente americano.

Notas

(1). Los críticos analizaron el contexto histórico y la relación con el machadato (Sánchez 1975c), la función de la "Tercera Sinfonía" de Beethoven (Volek 1970; Giacomani 1970). También se ha adoptado un enfoque psicoanalítico/filosófico insistiendo en la importancia de la madre-matriz (Vásquez 1996: 30-35) y en la búsqueda de un punto de unión, un refugio, una teodicea (González Echevarría 1993: 238-264). Esther Mocega González (1980) propuso una lectura de índole religiosa que no me convence del todo.

(2). Una vez más agradezco el envío del artículo a Rosa Guzmán, mi infalible último recurso para mis búsquedas bibliográficas.

(3). No me es posible desarrollar la importancia de Sartre para ambos escritores en los años 50/60. Para Carpentier remito al estudio de Mac Donald (1980) "Magical Eclecticism: 'Los pasos perdidos' and Jean-Paul Sartre". También González Echevarría (1993) se refiere a la impronta sartreana. En "Sartre en la literatura puertorriqueña" Méndez dedica una parte a su influencia en la obra temprana de Luis Rafael Sánchez (Méndez 1981: 75-80). El mismo Sánchez incluye en *La guagua aérea* un comentario sobre una recopilación de artículos de Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus* (Véase "Vargas Llosa o el arte de leer" Sánchez 1994: 145-147).

(4). Ortega ya aludió a esta relación con la novela del dictador en su discusión del tema de la modernidad en Sánchez (Ortega 1991: 40-41).

(5). De manera ficticia el dominicano Enriquillo Sánchez elabora esta idea del lazo entre música popular y dictadura en *Musiquito. Anales de un déspota y de un boquerista* (1993) (Véase De Maeseneer 2002: 43-46). Quiero añadir que el nombre de Persio constituye un velado homenaje a un personaje que aparece

casi como alter ego en muchos libros del escritor dominicano, Marcio Veloz Maggiolo, situados en gran parte en el ambiente sofocante del trujillato. Marcio Veloz Maggiolo me confirmó esta conjetura en una entrevista que le hice el 7 de abril de 2003. El tejido intertextual es por tanto muy denso.

(6). Recuerdo los contextos: "([El Agente Consular] Tomó un libro que descansaba sobre la mesa) – "Figura usted en el Pequeño Larousse? ¿No?... Pues entonces está jodido"... Y aquella tarde lloré [el dictador]. Lloré sobre un diccionario – "*Je sème à tout vent*" – que me ignoraba." . (Carpentier VI: 293). En cuanto al otro contexto leemos: "De todos modos, para que quede en la Historia, debo pronunciar una frase a la hora en que me lleve la chingada. Una frase. La leí en las páginas rosadas del Pequeño Larousse: "*Acta est fabula*". – "¿Qué dijo?-preguntó el Cholo Mendoza. – "Habló de una fábula"- dijo Ofelia. –"?Esopo, La Fontaine, Samaniego?" – "También habló de un *acta*." – "Ya se entiende"- dijo La Mayorala- "Que no la vayan a enterrar sin acta de defunción. La catalepsia..." (Era cierto: el miedo mayor de todos los campesinos de *allá*). (Carpentier VI: 338).

(7). Vázquez Arce arguye que muchos de estos procedimientos provienen del escritor puertorriqueño Emilio Belaval, uno de los grandes ejemplos para Luis Rafael Sánchez quien escribió su tesis doctoral sobre este autor (Vázquez Arce 1994: 60).

(8). En su libro *Poétique baroque de la Caraïbe* Dominique Chancé (2001: 52-57) comenta extensamente el ejemplo citado de *El siglo de las luces* y para el análisis estilístico de *Concierto Barroco* remito al estudio de Pelegrin.

(9). Sánchez incluye también un poema de Sarduy sobre el "güevo" en su alabanza de dicha parte del cuerpo: "Mas, no como Severo Sarduy poemando el güevo que saca y mete, mete y saca ¡*Mete!*, *Y si ardor o pudor o amor, Ay saca, lamida maruga, Mojada matraca entra mejor*" (Sánchez 1989: 128). Quiero agregar que se pueden establecer más vínculos a partir del neobarroco. Véase "La guaracha del menéalo: Luis Palés Matos, Luis Rafael Sánchez y el neobarroco" de Barradas (1998). Agradezco a Carmen Ana Pont el que me haya facilitado esta referencia.

(10). Al incorporar el artículo "‘El otoño del patriarca o el escritor como peso completo’ en *La guagua aérea* Sánchez propone una versión un tanto distinta: "Necesita explicarse que el esplendor cimarrón de nuestro continente, prietón por mestizo, además de su cursilería de rima y ripio, se emplaza con una lengua preciosista y cantarina? El barroco, por acá, tiene más de esencia que de forma, más de intrínquilis que de ornamento" (Sánchez 1994: 137). Queda mucho por hacer en la crítica genética tanto en lo que se refiere a Sánchez como a Carpentier.

(11). En esta obra de teatro cuyo subtítulo es *Crónica americana en dos actos*, Sánchez combina lo puertorriqueño y lo latinoamericano. Véase "*La pasión según Antígona Pérez*: mito latinoamericano y realidad puertorriqueña" (Barradas 1981: 31-47).

(12). Caulfield ha abordado su relación con Valle-Inclán. Figueroa y Calaf de Agüera ya indagaron en la intertextualidad de *La guaracha del Macho Camacho*. La influencia de algunos autores puertorriqueños como Emilio Belaval, Luis Palés Matos, Zeno Gandía, René Marqués, José Luis González es sugerida en el libro de Vázquez Arce. Gelpí estudia la liberación de la influencia aplastante de René Marqués en la cuentística de Sánchez. Barradas publicó un estudio dedicado a la influencia de Belaval a partir de la tesis doctoral de Sánchez sobre este autor (Barradas 1997).

(13). Remito muy inmodestamente a "Carpentier, devorador", el cuarto capítulo de mi libro *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual* (De Maeseneer 2003: 209-358).

(14). En su afán de detectar huellas de la oralidad en la obra de Carpentier, Webb interpreta este fragmento como una *mise-en-abîme* de todo el libro: "Throughout Filomeno's reenactment of the legend, the Mexican interjects ironic remarks on both the style and content of Filomeno's story, advising him in

accordance with the rules of classical rhetoric to avoid unnecessary digressions and to follow a logical order of development: (...). The self-referential commentaries of Carpentier's text not only call attention to the relationship between orality and writing (viewed by the Mexican as problematic), but also the intertextual focus of the novel. As Filomeno's tale illustrates, *Concierto barroco* is composed of stories that are retold." (Webb 1992: 140). Lo irónico es que la cita, no detectada por Webb, salga del texto más canónico de las letras hispánicas, donde por cierto asistimos a una pugna entre oralidad y *literacy*. Para un análisis del intertexto cervantino ya presente desde las primeras páginas en la figura del Amo, a quien le piden encargos en el último momento ya "con un pie en el estribo" (Carpentier IV: 151), véase Campuzano (1990), De Maeseneer (1995). Para una lectura de las "curvas y transversales" en sus funciones distorsionantes a nivel de la poética, véanse las lúcidas observaciones de González Echevarría (2000) "Don Quijote: visión y mirada".

(15). Calaf de Agüera cuyo artículo me facilitó Hortensia Morell comenta este ejemplo: "El triángulo amoroso del cuento de Cortázar (el procónsul, Irene y Marcos el gladiador en la época romana al igual que Sonia, Roland y Jeanne en el siglo XX) pasa a ser el triángulo de relaciones sexuales entre las razas: negra, blanca e india que se mezclaron en Puerto Rico (...). La analogía entre los actos de ambos triángulos en "Todos los fuegos" se convierte en la analogía de la acción de las tres razas; (...). El fuego, que en el cuento de Cortázar es el elemento que une los dos tiempos y convierte el triángulo en un arquetipo, es substituido en *La guaracha* por la "leche", el semen, que da a todos los puertorriqueños la misma calidad de mestizo" (1977: 11). Habría que efectuar un estudio más detallado que sin duda revelará más intertextualidad que los meros títulos y nombres. En su análisis del inicio del libro, la descripción de la China Hereje "apelotonada en su sofá", Figueroa (1989:156-159) detecta relaciones intertextuales menos vistosas, por ejemplo, con Darío mediante el poema "En invierno" que describe a Carolina en París: "En invernales horas/mirad a Carolina/Medio apelotonada, descansa en el sillón/envuelta con su abrigo de marta cibelina/y no lejos del fuego que brilla en el salón". La intertextualidad a partir de la repetición de la palabra "apelotonada" aplicada a la China Hereje requiere más que una mera cultura de barniz. Otros ejemplos de intertextualidad se encuentran en mi artículo "*La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez: análisis a partir de algunas reflexiones sobre la modernidad" (De Maeseneer 2000).

(16). Barradas es uno de los pocos críticos en establecer cierto paralelismo entre ambos escritores, ya que destaca su afán de combinar lo local y lo universal en "La importancia de llamarse Luis Rafael Sánchez o permiso para un leve sobresalto crítico-literario". En este artículo Barradas coincide con los tres enfoques que acabo de elaborar y añade el tema del negro: "De esta forma Sánchez explica que nuestra expresión cultural sea *ecléctica*, *mestiza*, *barroca*, y, además, sirva para dar cuenta hasta del porqué del trigueño subido de aquí, cuando aquí no es un lugar fijo sino un estado cultural donde "to be called negrito/ means to be called love"" (Barradas 1988: 201; mi énfasis).

Bibliografía

Aparicio, Frances R. (1993), 'Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña', in *Revista iberoamericana*, LIX, 162-163 (enero-junio): 73-89.

Arias, Salvador (comp.) (1977), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de las Américas.

Barradas, Efraín (1981), *Para leer en puertorriqueño: Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, San Juan, Editorial Cultural.

-- (1988), "La importancia de llamarse Luis Rafael Sánchez o permiso para un leve sobresalto crítico-literario", *La Torre*, II, 5: 191-203.

-- (1997), "El retrato como autorretrato o Luis Rafael Sánchez lee a Emilio Belaval", *Iberoamericana*, 21, 3 / 4: 120-132.

-- (1998), "La guaracha del menéalo: Luis Palés Matos, Luis Rafael Sánchez y el neobarroco", Ansino Campos, Edgardo (ed.), *Actas del Congreso Internacional Luis Palés Matos, Centenario de 1898*, Guayama, Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Guayama.

Bejel, Emilio (1987), "Cultura y filosofía de la historia (Spengler, Carpentier, Lezama Lima), *Cuadernos americanos*, XL, CCXXXIX, nov.-dic., 6: 75-89.

Burgos, Fernando (1984), "La elección barroca en la obra de Carpentier", *Escritura*, IX, 17-18 (enero-diciembre): 41-49.

Calaf de Agüera, Helen (1977) , "La guaracha del Macho camacho: intertextualidad y ruptura", *Caribe*, II, 2 (otoño): 7-16.

Campuzano, Luisa (1990), "Cervantes y Carpentier", Discurso de Ingreso a la Academia Cubana de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española, 23 de abril, documento facilitado por la autora.

Carpentier, Alejo (1981), *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México: Siglo XXI.

-- (1983-1994) *Obras Completas*, México: Siglo XXI Editores, XVI volúmenes. (indicado mediante cifra romana del volumen en el texto)

-- (1987), "Lo barroco y lo real maravilloso", *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona: Plaza y Janés: 103-119.

Caulfield, Carlota (1993), "Diálogo teatral entre *La guaracha del macho Camacho* y *Divinas Palabras*: perspectiva esperpéntica y convergencias entre los personajes", *La Torre*, VII, 25: 1-16.

Chancé, Dominique (2001), *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris: Karthala.

Collard, Patrick (1989) "La máscara, el traje y la teatralidad en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt: Vervuert: 507-514.

-- (2003), "Meditando en el camerino de Ruth (un análisis textual del primer párrafo de la novela)", Carmen Vásquez (ed.), *Alejo Carpentier et 'Los pasos perdidos'*, Paris: Indigo & Côté-femmes Editions: 87-98.

Corral, Wilfrido H. (1993), "Humor y texto bailable en Luis Rafael Sánchez", Sonia Mattalía, Joan del Alcázar (coord.), *Encuentro con América Latina. Historia y Literatura*, Universitat de València: Valencia: 73-86.

De Maeseneer, Rita (1991), "Los americanismos en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier", *El español de América*, Hernández Alonso, C. (et al.- eds.), Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo III: 1409-1415.

-- (1995), "Cervantes y Carpentier: una relectura múltiple", Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas (4-8 abril 1994)*, Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo: 817-830.

-- (1999), "La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez y el juego de la oralidad" *Revista de Estudios hispánicos* (Puerto Rico), XXVI: 3-11.

-- (2000), "La importancia de llamarse Daniel Santos: análisis a partir de algunas reflexiones sobre la modernidad", *Foro hispánico*, 17: 95-104.

-- (2002), "Denzil Romero, Enriquillo Sánchez y Zoé Valdés a ritmo de bolero", *Iberoamericana*, II, 5, marzo: 37-54.

-- (2003), *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Droz: Genève, Romanica Gandensia XXXI.

Dolores Hernández, Carmen (1999), "Nuestros escritores ¿Quiénes son? ¿Cómo son?", *Revista Domingo. El Nuevo Día*, 28 de noviembre: 18-19.

Figueroa, Alvin Joaquín (1989), *La prosa de Luis Rafael Sánchez*, New York: Peter Lang.

Gelpí, Juan (1986), "La cuentística antirpatriarcal de Luis Rafael Sánchez", *Hispanamérica* 43: 113-120.

García-Canclini, Néstor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.

González Echevarría, Roberto (1983), "La vida es una cosa *phenomenal*: La guaracha del Macho Camacho y la estética de la novela actual", *Isla a su vuelo fugitivo*, Madrid, José Porrúa Turanzas: 91-102.

-- (1985), "The Dictatorship of Rhetoric/ the Rhetoric of Dictatorship", *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin: University of Texas Press: 64-85.

-- (1993), *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria*, México: UNAM.

-- (2000), "Don Quijote: visión y mirada", Georgina Dopico Black, Roberto González Echevarría (coords.), *En un lugar de La Mancha: estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, Salamanca: Ediciones Almar: 109-122.

Guerrero, Gustavo (1987), *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona: Edicions del Mall.

Mac Donald, Ian (1980), "Magical Eclecticism: 'Los pasos perdidos' and Jean-Paul Sartre", Salvador Bacarisse (ed.), *Contemporary Latin American Fiction*, Edinburgh: Scottish Academic Press: 1-17.

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

-- (1992), "Alejo Carpentier: teorías del barroco y de lo real maravilloso", *Ocho veces Alejo Carpentier*, Caracas: Grijalbo: 55-91.

Méndez, José Luis (1981), "Sartre y la literatura puertorriqueña", *Sin nombre*, 11, 4: 68-84.

Mocega González, Esther (1980), *Alejo Carpentier: estudios sobre su narrativa*, Madrid: Playor.

Moulin Civil, Françoise (1998), "Le néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque? ", *Amérique*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle : 23-49.

Ortega, Julio (1991), "Teoría y práctica del discurso popular (Luis Rafael Sánchez y la nueva escritura puertorriqueña)", *Reapropiaciones. Cultura y Nueva Escritura en Puerto Rico*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico: 9-52.

Pelegrin, Benito (1980), "Sur le style d'Alejo Carpentier", *Cahier d'Etudes Romanes*, 6: 209-219.

Perivolaris, John Dimitri (2000), *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Rotker, Susana (1991), "Claves paródicas de una literatura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*", *Hispanamérica*, XX, 6(dic): 23-31.

Sánchez, Enriquillo (1993), *Musiquito. Anales de un déspota y de un bolero*, Santo Domingo: Taller.

Sánchez, Luis Rafael (1963), "Acotaciones a una novela cubana. 'El acoso' de Alejo Carpentier", *El Mundo*, 9 de noviembre: 39.

-- (1975a) "'El otoño del patriarca' o el escritor como peso completo", *Claridad*, 27 de junio: 14-15

-- (1975b), *La pasión según Antígona Pérez. Crónica americana en dos actos*, Río Piedras: Editorial Cultural.

-- (1977), "Sobre *El Acoso*", Salvador Arias (comp.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de las Américas: 489.

-- (1989), *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Hanover: Ediciones del Norte.

-- (1992) "Rumba de Salón", *Página Doce*, 6 dic.: 8.

-- (1994) *La guagua aérea*, San Juan: Editorial Cultural.

-- (1999), "La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez y el juego de la oralidad" *Revista de Estudios hispánicos* (Puerto Rico), XXVI: 3-11

-- (2000), *La guaracha del Macho Camacho*, edición de Arcadio Díaz Quiñones, Madrid: Cátedra.

-- (2003) "El reino de este mundo", *El Nuevo Día*, 19 de marzo: 114.

Sánchez, Modesto G. (1975c), "El fondo histórico de *El acoso*: Epoca Heroica y Epoca del Botín", *Revista Iberoamericana*, XLI, 92-93 (julio-diciembre): 397-422.

Sarduy, Severo (1999), "El barroco y el neobarroco", *Obra completa*, Gustavo Guerrero, François Wahl (ed.), Paris: ALLCA XX: 1385-1404.

Tineo, Gabriela (1993), "La importancia de llamarse Daniel Santos: de la isla al continente", *Revista de Estudios hispánicos*, 20: 221-225.

Torres, Vicente Francisco (1998), *La novela bolero latinoamericana*, México: Unam. Giacomán, Helmy F. (1970), "La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía "Eroica" de Beethoven y la novela 'El Acoso' de Alejo Carpentier", Helmy F. Giacomán (ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York: Las Américas Publishing: 441-465.

Vásquez, Carmen (1996), "La Habana -exteriores e interiores- en 'El acoso', de Alejo Carpentier", *Casa de las Américas*, XXXVI, 202 (enero-marzo): 30-35.

Vásquez Arce, Carmen (1994), *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Volek, Emil (1970), "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de 'El Acoso' de

Alejo Carpentier", Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York: Las Américas Publishing: 387-438.

Wakefield, Steve (2003), *Retruning Medusa's Gaze. Baroque Intertext in Alejo Carpentier*, Diss. University of South Wales, Australia.

Webb, Barbara J. (1992), *Myth and History in Caribbean Fiction. Alejo Carpentier, Wilson Harris and Edouard Glissant*, Amherst: The University of Massachusetts Press.