

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

DE ALBERT CAMUS A ALEJO CARPENTIER: MITO Y TRAGEDIA CLÁSICA

INMACULADA LÓPEZ CALAHORRO
Universidad de Granada

La obra de Alejo Carpentier se contempla como una polifonía de géneros, en la que el teatro de origen clásico ocupa un lugar fundamental. Así puede analizarse el conjunto de su obra en torno a los efectos de la *Poética* de Aristóteles, temor, compasión y catarsis. A los distintos trabajos que ya hemos realizado en este sentido, ahora sumamos este análisis que profundiza en la relación entre la obra de Carpentier y la creación teatral de Albert Camus, de modo que el modelo clásico presentado por el cubano pudo participar de la mediación de obras como *Calígula* o *Los justos*.

En este trabajo analizamos la influencia del teatro de origen clásico en la obra de Alejo Carpentier a través de la mediación de las obras teatrales de Albert Camus, en concreto *Calígula* (1945) y *Los justos* (1949)¹. Aunque estamos ante una creación novelística, la de Carpentier, en cambio se puede decir que los géneros literarios se difuminan en ella aglutinando distintos códigos *poiéticos*² que se hacen esenciales en su arquitectura literaria, integrando y marcando presencias y ausencias temáticas claramente identificadoras de esos otros modelos literarios. Desde un plano metafórico podemos decir que este entramado de códigos se asemeja al de estilos arquitectónicos que viene a reflejarnos también en su prosa. Es lo que Graziella Pogolotti viene a concretar a través de la mirada de Carpentier, de la que dice que “se somete a un voluntario ejercicio de selección” de modo que “la ciudad no es suma de monumentos arquitectónicos. No es tampoco un mero despliegue de estilos diversos. En ella, los tiempos, el presente y el pasado se solapan” (Pogolotti 2007: 182). Y, como los tiempos o los estilos, en la narrativa carpenteriana se enmascaran

¹ Sobre la relación entre ambos autores hay acercamientos puntuales. En nuestro libro *Alejo Carpentier. Poética del Mediterráneo Caribe* (2010) y en el artículo “Albert Camus y Alejo Carpentier. La luz del Mediterráneo Caribe” (en prensa), hemos profundizado en la relación entre sus obras literarias. Para el tema que nos ocupa sobre el teatro partimos de manifestaciones semejantes entre ambos autores como las siguientes: “Hay un sentimiento que conocen los actores cuando tienen conciencia de haber desempeñado bien su papel [...]. Esto era precisamente lo que yo sentía: había desempeñado bien mi papel. Había hecho mi oficio de hombre” (Camus, *Bodas*). “No hay mejor destino para el hombre que el de desempeñar cabalmente su oficio de Hombre’. Ese *oficio de hombre*, he tratado de desempeñarlo lo mejor posible. [...] Para mí terminaron los tiempos de la *soledad*. Empezaron los tiempos de la *solidaridad*” (Carpentier, *Ensayos*).

² Entendemos *poiético* en su sentido clásico de *poiesis*, esto es, como el acto de la creación artística.

igualmente los códigos poéticos y los trágicos, conformando un magnífico palimpsesto que responde a la figura de un creador poeta, un mediador que, en palabras de Pageaux, se encargará de “ensamblar los elementos dispares, fragmentos de la naturaleza de la historia que solemos llamar ‘real maravilloso’” (Pageaux 2004: 112-3)³.

La obra de Alejo Carpentier la hemos estudiado en función de los efectos de la poética de Aristóteles, temor, compasión y catarsis (López Calahorro 2006)⁴. Ahora profundizamos en la posible mediación que también pudo ejercer la obra teatral de Albert Camus sobre el cubano, *Calígula* y *Los justos*, y que vamos a centrar en dos obras esenciales que evidencian la relación con la tragedia griega, “El acoso” (1956) y “El recurso del método” (1974). Las cuatro obras tienen como motivo temático central el tema del poder. Si la épica de Homero y Virgilio convive en la prosa de Carpentier entre viajes a las islas y las selvas, tanto las físicas como las de la memoria, haciendo de Ulises y de Eneas dos personajes fundamentales para la representación de estos viajes individuales e inquietudes personales del hombre moderno, son los personajes de la tragedia griega los que se asoman desde el principio de su obra literaria para ejercer sobre el lector una presión que lo conduce a la contemplación de un conflicto propio del siglo XX: el individuo *vs.* la colectividad. Podemos decir que los personajes de la tragedia vinculan la obra carpenteriana a procesos colectivos, en correlación con la dialéctica desarrollada de tiempo personal frente al tiempo de la historia, o, en palabras de Camus, rebelión frente a revolución, lo que viene a evidenciar el gran conflicto del siglo XX en torno al concepto “humanismo”⁵. En la tensión de estos dos términos nos asoma el mito y la tragedia clásica para explicarnos, como hará Camus en *El hombre rebelde* (1951) que “hay una naturaleza humana, como pensaban los griegos, y contrariamente a los postulados del pensamiento contemporáneo. ¿Por qué rebelarse si no hay, en uno, nada permanente que preservar?” (Rebelde: 24). ¿Y qué hay de permanente en el ser humano que haya que preservar tal y como exponían los griegos? La rebeldía para Camus no es ni envidia ni

³ En definitiva, en su obra encontraremos con absoluta naturalidad tanto una arquitectura poética donde elementos de las ciudades y de la selva confluirán para componer una poesía semejante a la que embargó a Masson entre pájaros de mármol (y que acaso recuerdan el cielo paralizado por los ojos de Gorgona (López Calahorro 2010: 79), o donde podemos escuchar de lejos los clamores trágicos de Filoctetes, mezclados con otros de Edipo entre las líneas de su narrativa.

⁴ Incluso los estudios más novedosos inciden en algunos de estos elementos, como es el reciente libro de Anke Birkenmaier: “Carpentier incluso compara el poder catártico de un concierto de la Novena Sinfonía con el de la tragedia griega en tiempos de Aristóteles” (Birkenmaier 2006: 199).

⁵ Este tema lo hemos desarrollado más ampliamente en: (López Calahorro http://www.lajiribilla.cu/2010/n468_04/468_06.html) Actualmente está en prensa.

resentimiento, pues todo ello va contra el hombre en sí. Antes bien, “el hombre en rebeldía, por el contrario, en su primer movimiento, se opone a que toquen lo que es. Lucha por la integridad de una parte de su ser” (Rebelde: 26). La rebeldía, como vendrá a insistirnos Camus, es positiva, individualiza⁶, lo que se resume extraordinariamente en “Me rebelo, luego existimos” (Rebelde: 31). Esto es lo que ocurre en la narrativa carpenteriana que, lejos de reivindicar modelos colectivos condenados al fracaso, salva a determinados personajes, individualizados en todos los casos, con una clara coincidencia con personajes como Edipo cuya ceguera final representa la lucidez personal, la conciencia de su integridad. De este modo, la revolución colectiva del siglo de las luces es un fracaso, pero no la rebelión de Sofía, por poner uno de los ejemplos más significativos. Las desapariciones finales de los protagonistas tal y como sucede ante la bajada del telón del teatro permiten el proceso del tiempo y de la historia, esto es, se diluye el individuo y el alcance ya es colectivo. Esto es lo que representa la huida final de Edipo, como es la muerte de Calígula o de los protagonistas de las obras señaladas de Carpentier. Las reflexiones de Camus nos permiten pensar que la puesta en escena a través de esenciales agones es el instrumento para la rebeldía: “CALÍGULA: No, Escipión, ¡eso es el arte dramático! El error en que caen todos esos hombres es que no acaban de creer en el teatro. Si no, sabrían que cualquier hombre puede permitirse representar las tragedias celestes y convertirse en dios. Basta con endurecerse el corazón.” (Calígula, 96).

A la luz de esta interpretación comprendemos también una de las razones por las que la representación teatral es tan importante en la novela carpenteriana, con lo que nos sorprende ya desde su primera obra narrativa, *Écue-Yamba-Ó* (1933), a pesar de ser la obra en que la temática afrocubana y etnológica la distingue del resto⁷. Con estas aparentes breves referencias a la tragedia griega Carpentier ejerce sobre los lectores una presión constante que nos obliga a imaginar a actores y coro de origen griego, los espectadores, el recital de agones y acompañamiento de coturnos, o las muertes escenificadas

⁶ Por ejemplo, no sirve el colectivo se “ama a la humanidad en general para no tener que amar a los seres en particular” (Rebelde, 27).

⁷ Sin embargo, en ella ya se guarda el germen de un material preciado que seguirá utilizando durante toda su narrativa: así los coros trágicos a través de un “batallón de niños descalzos” que gritará “como un eco, en distinto diapasón: -Un negro preso, un negro preso (Ecué, 133). Pero también a través de un Menegildo que mirará al suelo y “su perfil era efigie de la testarudez” (ibid.), imagen que volverá a repetir en otras obras evocando a Antígona; o en esas breves referencias que nos mostrarán cómo “una mañana todos los chicos amanecían alzados en coturnos, como trágicos antiguos, con una lata de leche condensada debajo de cada pie” (Ecué: 173). Y todo convivirá con el escenario teatral de la santería, “mágico teatro, alumbrado, alumbrado levemente por unas candilejas diminutas colocadas dentro de tacitas blancas” (Ecué: 29).

detrás del escenario, caso de *El acoso*. Es más, Camus escribe: “Antes de entrar en el reino de las ruinas, somos, por vez postrera, espectadores” (Bodas: 68), tan cerca de las palabras con las que Carpentier inicia el prólogo de *El reino de este mundo*⁸. Incluso podemos llevar más allá la asimilación del escenario teatral en la obra carpenteriana: la que identifica o diferencia la casa con el teatro como advertimos en Camus⁹. Será en *El acoso* donde la representación teatral de tragedia griega se identifique por completo con el ritmo de la vida del personaje, pues desde el principio sabremos que “Repartidos están los papeles en este Teatro, y el desenlace está ya establecido en el ‘después’ –‘hoc erat in votis’–, como está la ceniza en la leña por prender” (Acoso: 25). Esta arquitectura novelística integrada en la teatral, junto con el tema del atentado terrorista, pone de manifiesto la relación entre *El acoso* y *Los justos*.

En todas las obras de Carpentier Edipo ocupa un lugar fundamental. También para Camus que lo introduce en “El mito de Sísifo”: “Pero las verdades aplastantes desaparecen al ser reconocidas. Edipo, por ejemplo, obedece primero al destino sin saberlo. A partir del momento en que sabe, su tragedia comienza” (Sísifo: 158). Para Camus, Edipo representará la victoria absurda: “Pese a tantas pruebas, mi avanzada edad y la grandeza de mi alma me llevan a juzgar que todo está bien” (Sísifo: 158). Edipo es un héroe mítico ambiguo como lo es Calígula. Como decía Adrados (1999: 188), es un héroe de lo humano, una ambivalencia que lo sitúa en una dimensión parecida a lo que ocurre con Calígula en orden inverso. Ambos personajes, por consiguiente, nos trasladan al territorio resbaladizo donde lo mítico y lo histórico difuminan sus límites, y lo hacen para ejemplificar con sus historias o mitos teatralizados el carácter del poder adquirido que los condena a la ceguera o a la muerte, respectivamente, en ambos casos como ejemplo de esa victoria absurda. Ambos sostienen el peso del destino: el Calígula de Camus dirá que “No puede entenderse el destino, y por eso me he erigido yo en destino. He adoptado el rostro estúpido e incomprensible de los dioses” (Calígula: 96). La referencia a la epidemia o peste de la obra de Sófocles está asumida por el emperador romano, que asevera: “Hasta ahora mi reinado ha sido demasiado feliz. No ha habido ni una epidemia de peste ni una religión cruel, ni siquiera un golpe de Estado; en una palabra, nada que os permita pasar a la posteridad. Y, en parte por eso, procuro compensar la prudencia del destino. [...] Vaya, que yo sustituyo a la peste” (Calígula: 131).

⁸ “A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe –las ruinas tan poéticas, de Sans-Souci” (Reino: 11).

⁹ Es el caso de *El siglo de las luces*, con la casa y la puerta con aldaba a la que está obligado a llamar el que penetrará en sus arcanos secretos, Víctor Hugues, para, a partir de entonces comenzar el juego de los disfraces de personajes de tragedia que posteriormente serán realidad en la historia de sus vidas.

El Edipo de Carpentier aparecerá explícitamente en obras como *El siglo de las luces* (1962). Pero también está la evocación a la peste o al miasma, la misma de Camus, tanto en esta obra como en *El reino de este mundo* (1949). Edipo ya estaba en los escenarios franceses que ambos pudieron presenciar. En este sentido destacamos la crónica que el entonces joven Carpentier escribía en 1928 a propósito de Jean Cocteau, a quien definirá como “el acelerador de tragedias tebanas” (Crónicas: 94)¹⁰, a quien le hace decir¹¹: “En esta tragedias sólo quise contraer la acción, para acentuar su violencia y destacar el ritmo de la fatalidad... La historia de Edipo me parece algo como una causa célebre, un proceso famoso, que se desarrollara en la Antigüedad. Siempre vemos a Grecia como una columna blanca. Imaginad ahora un páramo bajo el cielo huraño. Muros de piedra, muros de ladrillo; rejas, cloacas, cámaras bajas, puertas secretas, metamorfosis y una epidemia de peste” (ibid.). Luego añadirá que “Los dioses griegos tenían la crueldad de la infancia; por ello la tragedia antigua parece siempre un combate entre grandes insectos feroces...” (ibid.). La “causa célebre” o el “proceso famoso” es el que Calígula sabe contar de sí mismo, esa es su absurda verdad: “Lo que ansío hoy con todas mis fuerzas está más allá de los dioses. Voy a hacerme cargo de un reino en el que imperará lo imposible” (Calígula: 37), tan cerca del absurdo de *El reino de este mundo* de Carpentier, donde un negro se convierte en tirano de su propio pueblo. El teatro es el lugar donde el emperador representa su obra legítima y cruel, de ahí que inste a “Que entren los culpables. Necesito culpables. [...] ¡Público, quiero tener mi público! ¡Jueces, testigos, acusados, todos condenados de antemano!” (Calígula: 39). Por su parte, en la obra de Carpentier también estará esta tragedia cruel aparentemente de la infancia, en lo que llamará el “Gran Teatro de la Universal Devoración”, en el que “encendíanse las luminarias del pez-loro, en tanto que el pez-ángel y el pez-diablo, el pez-gallo y el pez-de-San Pedro, sumaban sus entidades de auto sacramental al Gran Teatro de la Universal Devoración, donde todos eran comidos por todos, consustanciados, imbricados de antemano, dentro de la unicidad de lo fluido...” (Siglo: 251), o en la edificación del palacio de Sans Souci, en la que “las escaleras del infierno comunicaban tres baterías principales con la santabárbara [...]”. Allí “varios toros eran degollados, cada día, para amasar con su sangre una mezcla que haría la fortaleza invulnerable” (Reino: 75), fortaleza en la que un rey que,

¹⁰ Sobre el tema de Edipo en la obra de Carpentier, cf. nuestro reciente trabajo (López Calahorra 2010).

¹¹ Sobre la relación de Camus con Carpentier, cf. el texto siguiente del francés: “A veces, en esos estrenos teatrales, que son el único sitio en que coincido con eso a lo que se le da el insolente nombre de ‘el todo París’, me da la impresión de que la sala va a esfumarse, de que ese mundo tal y como aparenta ser, no existe. Son los otros los que me parecen reales, las notables figuras que alzan la voz en el escenario” (A. Camus, *El revés*: 18).

como Calígula, también “esperaba, cerca del cielo que es el mismo en todas partes” (Reino: 78).

Por otro lado, Edipo marca en ambos autores el motivo del parricidio. Esta acción infesta toda la tragedia, tal y como Tiresias tratará de explicar al soberano en un agón intenso inicial que no aceptará Edipo, pero que le hará conectar el destino individual con el colectivo. En la obra de Albert Camus Calígula desgrana la razón de su existencia. Él no es un tirano, sino un emperador que comprende la “utilidad del poder”, pues “el poder brinda una oportunidad a lo imposible”, para luego señalar que “con eso hay que vivir” (Calígula: 33). El destino le pesa como le pesaba a Edipo, le pesa el dolor por la muerte de su hermana, relación incestuosa que transforma en el motivo de parricidio que asoma tanto en *Calígula* de Camus como en *El acoso* de Carpentier con el personaje de la nodriza. Así el joven Escipión dirá que “al matar a mi padre ha elegido por mí” (Calígula: 44). Este asesinato del padre es lo que los iguala en el destino de su muerte, de modo que Calígula lleva al extremo de señalar que “¡No!, no me asesinarán aquellos a cuyos hijos o a cuyo padre mandé matar. Ésos lo han entendido, están conmigo, tienen el mismo sabor en la boca. Me asesinarán los otros” (Calígula: 144). La alusión a la acción parricida es evidente asimismo en el Edipo de Carpentier, pues en *El recurso del método* escuchamos de fondo que “Así, ciertas noches, oyéronse los lamentos de Ajax, los clamores de Edipo, incestuosos y parricida, en el Hemiciclo-Norte, usado por los estudiantes como Teatro Antiguo” (Recurso: 160), o en *El acoso*, con “metopas en los balcones, frisos que corrían de una ojiva a un ojo de buey, repitiendo cuatro veces [...] el tema de la esfinge interrogando a Edipo” (Acoso: 51-2). La acción parricida-matricida en *El acoso* va conformando un personaje híbrido de materiales de tragedia griega, entre *Edipo rey* de Sófocles y *Orestes* de Eurípides, entre hijo de Layo, Yocasta y Clitemnestra¹².

Esta situación híbrida de hijos parricidas incluso se traslada a los tragediógrafos que pudieron servirle de modelo a Carpentier. En este caso nos interesa el personaje del *Orestes* de Eurípides, con el que innova el autor griego mostrándonos un personaje solo, abandonado, enfermo y aterrorizado, cuidado por su hermana Electra. Y así lo vemos en Carpentier: el miedo atenaza al parricida: “Las manos que se acercaban a su rictus, el sudor de sus miembros [...]. Y cuando volvió a sentir el metal sobre su piel recogida, clamó por la madre, con un vagido ronco que le volvió en estertor y sollozo a lo más hondo de la garganta” (Acoso: 127). Es el miedo, con el que vuelve también a Sísifo (“¡Oh, yacer de bruces en el suelo frío, con este peso de piedra que arrastro –la mejilla puesta en la piedra fría, las manos abiertas sobre la piedra fría; aliviada mi fiebre, y esta sed, y este ardor que me quema las sienas, por la

¹² Sobre esta relación entre las distintas obras y tragediógrafos, cf. Losada (1999).

frialdad de la piedra!) (Acoso: 132). Si Camus integraba en “El mito de Sísifo” el mito de Edipo, Carpentier integra ambos en el de Orestes. El miedo lo evoca Calígula, como “ese hermoso sentimiento absoluto, puro y desinteresado, de los pocos cuya nobleza proviene del vientre” (Calígula: 58). El miedo que está también en *Los justos*, donde el atentado terrorista, compartido con *El acoso*, ocurre también a la puerta de un teatro. La relación fraternal semejante a la de Orestes y Electra es la que expresa Dora hacia Kaliayev, el poeta que habrá de morir por cometer el atentado: “Bueno, pues hace tres años que tengo miedo, ese miedo que apenas si te deja mientras duermes, y que encuentras totalmente fresco por la mañana” (Los justos: 43)¹³. Es el miedo que está ligado al ejercicio del poder, pues, el poderoso está condenado a la soledad y sólo la muerte puede salvarlo de esa lógica. En este sentido su imagen es semejante a la del minotauro¹⁴. Por eso junto a la figura del minotauro existe la contrafigura de un héroe-salvador representado en Teseo. Es así que leemos en esta clave a Calígula que “duerme dos horas cada noche y el resto del tiempo, incapaz de descansar, se lo pasa deambulando por las galerías de su palacio” (Calígula: 133)¹⁵. En el mismo sentido nos dirá que: “Es curioso. Cuando no mato, me siento solo. Los vivos no bastan para poblar el universo y ahuyentar el hastío. Cuando estáis aquí, me hacéis sentir un vacío infinito que no puedo mirar. Sólo estoy bien entre mis muertos” (Calígula: 143). Por su parte, Carpentier también construye sus laberintos y sus minotauros, así en *El reino de este mundo*, en el que se levanta el palacio de Sans Souci como lugar que identifica al que habrá de quedar muerto en el fondo del laberinto. La soledad consciente semejante al personaje de Camus está evocada en el Primer Magistrado que dirá que “Vivo aquí rodeado de ministros, funcionarios, generales y doctores, todos doblados en zalamerías y curbetas, que no hacen sino ocultarme la verdad. Vivo en la caverna de Platón” (Recurso: 240-1). Finalmente el protagonista de *El acoso*, cuyo personaje solitario está condenado a morir en el laberinto del teatro, pues “No saldré. Aplaudirán y se encenderán las luces, y será la confusión bajo las luces [...]” (Acoso: 154) para luego seguir señalando que “Nadie permanece ante un escenario vacío, en tinieblas, donde nada se muestra. Cerrarán las

¹³ O en Voinov, que nos dice “Tengo miedo y siento vergüenza de tener miedo. [...] Siempre he tenido miedo” (Los justos: 67). O cuando Dora vuelve a experimentar el frío: “Tengo tanto frío que tengo la impresión de estar ya muerta [...]. Nos envejece tan deprisa todo esto” (Los justos: 124), y dirigido a Kaliayev: “Con tal que no tenga frío. Boria, ¿sabes cómo se ahorca?” (Los justos: 128).

¹⁴ Sobre esta cuestión del poder, la soledad y la figura del minotauro hemos reflexionado con más profundidad en *Francisco Ayala y el mundo clásico*.

¹⁵ En este texto se observa la similitud con lo que hace el minotauro en “La casa de Asterión” de Borges, deambulando de un lado para otro de la casa donde vive. Podemos decir que la lectura del texto del argentino, aunque escrito dos años después de la obra de Camus, nos permite leer el texto del francés-argelino en este sentido.

cinco puertas con cerrojos, con candados, y me echaré sobre la alfombra [...]. Dormir: dormir primero. Más allá empezará otra época)” (Acoso: 156). Dormir para que llegue la muerte, como está acostado Orestes al comienzo de la obra de Eurípides, pero más allá: será el instrumento que hará desaparecer la verdad del teatro para situar a los personajes en el espacio de la historia. Aquí es clave la frase que Calígula dice al final de su obra: “nada hay, ni en este mundo ni en el otro, hecho a mi medida” (Calígula: 150) y que vuelve a situarnos en el fondo de *El reino de este mundo* de Carpentier. La muerte es la única salvación, ante la mano invisible que lo apuñalará dirá: “¡A la historia, Calígula, a la historia!”. El sueño y la necesidad de historia estarán también en el Primer Magistrado de *El recurso del método*. Su comienzo es: “...pero si acabo de acostarme. Y ya suena el timbre. Seis y cuarto. No puede ser. Siete y cuarto”, y así el final: “Duermo. Me despierto. Hay veces, al despertar, que no sé si es de día, si es de noche. [...] Saber la hora. Seis y cuarto” (Recurso: 337). Es el final del teatro, se cierra el telón de la tragedia y nuestros personajes mueren o desaparecen para entrar en la historia y contar el tiempo. Como Edipo, el Primer Magistrado dirá al final: “-‘Desterrado’...-‘Expulsado’...-‘Extrañado’...-‘O huido’...-‘Escapado’...-‘En fuga’...”.

Desaparecido el tiempo mítico que nos propicia la función del teatro, alcanzada la rebeldía después del intercambio de diálogos en intensos agones, quedará ya el camino abierto para la historia, para la colectividad. Le dirá Escipión a Calígula antes de despedirse: “Te dejo, sí, porque creo que te he entendido. Ni tú ni yo, que tanto me parezco a ti, tenemos ya salida” (Calígula 141). En *El recurso del método* todo lo comprendió el Primer Magistrado cuando en su agón con ‘El estudiante’ le dirá: “Para ti, debo ser algo así como un Calígula... ¿no?”, y éste le responde: “Más bien el caballo de Calígula” (Recurso: 243). Y, como Calígula, o su caballo, que uno no puede entenderse sin el otro, el Primer Magistrado también estará condenado a desaparecer: “para que quede en la Historia, debo pronunciar una frase a la hora en que me lleve la chingada. Una frase. Leí en las páginas rosadas del Pequeño Larousse: *Acta est fabula*”.

BIBLIOGRAFÍA

(Debajo de las referencias bibliográficas de las obras de Camus y Carpentier anotamos en paréntesis la forma con que se citan en nuestro texto, a fin de que sea más fácil para el lector la identificación de los textos)

Adrados, Francisco Rodríguez, “Del teatro griego al teatro de hoy”, Madrid, Alianza, 1999.

Birkenmaier, Anke, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

Camus, Albert, *El revés y el derecho* [1939], Madrid, Alianza, 2006

——— *El verano. Bodas*, Barcelona, Edhasa, 2000.

Bodas [1939] incluye: “Bodas en Tipasa”, “El viento de Djémila”, “El verano en Argel”, “El desierto”. En el mismo libro también se incluyen los ensayos pertenecientes a *El minotauro o Alto de Orán*

——— *El mito de Sísifo* [1942], Madrid, Alianza, 1981. (Sísifo)

——— *Calígula* [1945] Madrid, Alianza, 1999. (Calígula)

——— *Los justos* [1949], Madrid, Alianza, 1999. (Los justos)

——— *El hombre rebelde* [1951], Alianza, 2001. (Rebelde)

Carpentier, Alejo, ALEJO, *Écue-Yamba-Ó* [1933], Madrid, Alianza, 1989. (Ecué)

——— *El reino de este mundo* [1949], Barcelona, Mondadori, 1995. (Reino)

——— *El acoso* [1954] Barcelona, Seix Barral, 1992. (Acoso)

——— *El recurso del método* [1974], México, Siglo XXI, 1988. (Recurso)

——— *Crónicas I*, prólogo de J. A. Portuondo, La Habana, Arte y Literatura, 1976.

——— *Ensayos*, México, Siglo XXI, 1990. (Ensayos)

De Diego, Rosa, *Albert Camus*, Madrid, Síntesis, 2006.

López Calahorro, Inmaculada, “Edipo a la búsqueda de la historia en la obra de Alejo Carpentier”, *Alejo Carpentier: Un siglo entre luces*, ed. de A. Salvador y A. Esteban, Madrid, Verbum, 2005, pp. 32-53.

——— “Sobre el tiempo de Edipo y las *Geórgicas* de Virgilio en Alejo Carpentier”, en *Maestro y sabio. Homenaje al Profesor Juan Jiménez Fernández*, ed. de J. L. de Miguel y A. Jiménez, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 29-43.

- *Alejo Carpentier y el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- *Francisco Ayala y el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- *Alejo Carpentier. Poética del Mediterráneo Caribe*, Madrid, Clásicos Dykinson, 2010.
- “Albert Camus y Alejo Carpentier. La luz del Mediterráneo Caribe”, en prensa.
- Losada, Marcela, “Traslación semántica de una estructura ausente (*El acoso*), C. Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- Pageaux, Daniel-Henri, “El área Caribe de Alejo Carpentier. Espacio, novela, mito”, *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980). Foro Hispánico* 25 (2004) 109-117.
- Pogolotti, Graziella, “El ojo de Alejo”, *Alejo Carpentier: acá y allá*, ed. de L. Campuzano, Pittsburgh, Universidad de Pittsburg, 2007, pp. 179-198.