

PAUL CLAUDEL Y EL ARPA Y LA SOMBRA DE ALEJO CARPENTIER: UN ENFOQUE INTERTEXTUAL

"La persistencia de lo maravilloso" es una de las constantes de la obra de Alejo Carpentier, y un título cuyo campo semántico—entre surrealista, freudiano y fantástico—reúne todos los elementos fundamentales de la novela *El arpa y la sombra*. "La persistencia de lo maravilloso" a la vez se refiere a "La persistencia de la memoria" (1931), el cuadro de Salvador Dalí (1904-1989) al que el escritor cubano hace una referencia oblicua en un ensayo revolucionario e influyente ("De lo real maravilloso americano") que apareció por vez primera en las páginas de *El Nacional* de Caracas el 8 de abril de 1948, y más adelante se incorporó como prólogo de *El reino de este mundo* (1949). Como ya ha señalado acertadamente José Arrom, en esa fecha Carpentier ya había observado, sopesado, asimilado, adaptado y descartado las lecciones surrealistas aprendidas en el París de los años veinte.¹ Por ello el prólogo prende un auto de fe inquisitorial al tinglado estético y los presupuestos teóricos del surrealismo en literatura, pintura y arte en general, y postula por vez primera su teoría de lo real-maravilloso americano, la alternativa de la insólita realidad del Nuevo Mundo, que pertenece a los escritores latinoamericanos:

... lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'.²

La fortuna literaria del ensayo programático donde Carpentier tal vez haga eco del concepto de "Magischer Realismus" (1925) de Franz Roh, modifique la idea de "le merveilleux" postulada por André Breton en el primer manifiesto de 1924, denuncie la dependencia de desgastadas fórmulas surrealistas y adapte la definición de *Le miroir du merveilleux* (1940) de Pierre Mabilie para sus propios fines, ya ha sido establecida por la crítica.³ Y la importancia tardía adquirida por *Les Chants de*

¹ "De ¡Ecue-Yamba-O! a 'Los fugitivos': Hitos de una trayectoria en ascenso" *Revista de literatura cubana*, 2, nos. 2-3, enero-julio 1984, pp. 22-23.

² Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, México; E.D.I.A.P.S.A. 1949, 10 y 11. Todas las citas se refieren a esta edición y de aquí en adelante se darán entre paréntesis.

³ Véase Irlemar Chiampi, *O realismo Maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispanoamericano*, Sao Paulo: Perspectiva 1980. También existe una traducción al castellano, Caracas: Monte Ávila, 1983. Para las relaciones de Carpentier y el surrealismo véase Emir Rodríguez Monegal: "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo* y Klaus Müller-Bergh: "Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier", ambos en *Asedios a Carpentier* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, pp. 101-132

Maldoror, un oscuro y algo obsesivo texto decimonónico del satanismo francés, tanto como el papel creciente desarrollado por Isidore Lucien Ducasse (1846-90), canonizado como inspirado precursor del movimiento surrealista en el siglo veinte, lo resume Pierre-Olivier Walzer en la conclusión de la "introducción" a la obra del Conde de Lautréamont:

Walzer nota correctamente que los surrealistas vieron en Lautréamont una gran inspiración capaz de abolir las contradicciones entre sueño y realidad, el gran demonio de la libertad absoluta, el gran precursor del automatismo en todas sus formas, el gran mago de lo maravilloso y del *bello como* que de acuerdo con André Breton constituían el manifiesto mismo de la poesía convulsiva.⁴

En *El reino de este mundo* el ataque a Lautréamont, el ídolo de Breton y el papa del surrealismo, es inconfundible, porque Carpentier alude al autor cuatro veces en el prólogo. La alusión más famosa quizás sea la definición de la belleza incongruente del joven Mervyn, "le hijo de la rubia Inglaterra" en el canto sexto, tercera estrofa de *Les Chants de Maldoror*.⁵ La alusión despectiva a la concepción surrealista de lo maravilloso y su incongruencia rebuscada como eco de lo anterior en el prólogo de Carpentier, se hace en los siguientes términos:

Lo maravilloso obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi lluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas ... O, todavía, lo maravilloso ... invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados ... en un desierto de rocas ...⁶

y 13-38, tanto como el estudio de Irlemar Chiampi: "Carpentier y el surrealismo" en *Lingua e Literatura, revista dos departamentos de letras da faculdade de filosofia, letras e ciencias humanas da Universidade de São Paulo*, Año IX, v. 9, 1980, pp. 155-174, Michael Palencia Roth, *García Márquez* (Madrid: Gredos, 1983) pp. 38-40.

⁴ Lautréamont Germain Nouveau, *Oeuvres complètes, textes établis, présentes et annotés* para Pierre-Olivier Walzer (Paris: Gallimard, 1970), pp. 38-40.

⁵ "... Je me connais à lire l'âge dans les lignes physiognomiques du front: il a seize ans et quatre mois! Il est beau comme la étractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!..." (Lautréamont Germain Nouveau 1970: pp. 224-225). Las otras referencias son "adolescentes que hallan placer en violar cadáveres de hermosas mujeres recién muertas" en Canto I, 12, y "poética Rocambole" en Canto IV, 51, de la misma edición.

⁶ *El reino de este mundo*, p. 8 Para un estudio sobre Isidore Ducasse 'le Montevidéen', como a menudo lo llamaban sus contemporáneos franceses, por haber nacido en Montevideo, Uruguay, el significado de su bilingüismo y la importancia para el mundo de habla española, véase Leyla Perrone Moises y Emir Rodríguez Monegal "Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole" en *Poétique*, 55 (September 1983), pp. 351-377. Una versión en castellano de este ensayo también apareció como "Lautreamont español", *Vuelta*, 79, vol. 7 (junio 1983), pp. 4-14.

En una nota al pie de la página a la difundida cita de *Maldoror*, Pierre Oliver Walzer inclusive especula sobre el posible origen de este raro símil, explicando que

las famosas metáforas maldororianas se introducen por *bello como* y que la eterna ratonera en realidad copiaba un anuncio del siglo XIX. En cuanto a la máquina de coser y el paraguas, la extraña asociación de estos diversos objetos resultaban de su presencia en una hoja publicitaria de algún periódico.⁷

Carpentier por otra parte tampoco se queda corto, y probablemente en los años setenta, nos da una memorable versión humorística del origen de la célebre frase de Lautréamont, demostrando una maliciosa actitud ambivalente que pincha el globo de las pretensiones surrealistas mediante una explicación socarrona no menos verosímil. No obstante, Roberto Fernández Retamar, quien la escuchó en casa del autor cubano, advierte que:

... acaso la observación fuera de otro y él citara, lo que no me parece el caso: la sirvienta de un cirujano debe llevar a arreglar la máquina de coser en un día lluvioso, por lo cual se provee de un paraguas. Cuando está casi en la puerta de la calle, oye que el cirujano la llama. Entonces retrocede, coloca los artefactos que llevaba (la máquina de coser y el paraguas) en la primera superficie plana que encuentra, la cual resulta ser la mesa de disección, y va atender la llamada ...⁸

Sea de esto lo que fuere, la alusión a Salvador Dalí junto a otros artistas plásticos estrechamente vinculados al surrealismo no es menos obvia que la puya a Lautréamont, porque "...la cabeza de un león en la pelvis de la viuda", "...relojes amelcochados..." y "...un desierto de rocas..." son tres tópicos de la pintura de Dalí, motivos que se repiten en distintos lienzos de los años treinta.⁹ Como es sabido los últimos dos ejemplos, "...relojes amelcochados..." y "...un desierto de rocas..." también aparecen en "La persistencia de la memoria", el famoso cuadro ya mencionado de relojes blandos, derritiéndose sobre un árbol seco, una losa rectangular y una piedra, en medio de un desierto plomizo, de arenas eternas que se pierden en un lejano paisaje de peñascos, un Cadaqués de ensueño. Además, como veremos más adelante, "La permanencia de lo maravilloso" es el título de la columna "Letra y Solfa" que Carpentier publicó en el periódico caraqueño *El Nacional*, el 10 de julio de 1954 y el cuadro mismo servirá como portada de la segunda traducción alemana de *Los pasos perdidos* [*Die verlorenen Soyreb*]. La portada quizás sea indicada ya que el lienzo surrealista se ha interpretado como "la materialización del tiempo que no se escapa y de la imposibilidad de separar el

⁷ *Oeuvres complètes, Op. cit.*, p. 1138.

⁸ "Alejo: siempre el domingo" en *IMAN*, Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, La Habana, Año I, (1984), pp. 5-16.

⁹ "Acomodaciones del deseo" (1929) y ligera variante del tópico en "Rêve causé par le vol d'une pomme grenade avant l'éveil" (1944); "Les montres molles. Réveille-le matin mon" (1933), "L'Heure triangulaire" (1933); "Shades of Night Descending" (1931), "l'Île des Morts" (1932).

tiempo y el espacio. El tiempo no es rígido, es uno con el espacio: es fluido".¹⁰ Por ahora basta decir que otros seis artículos de *El Nacional* aluden a Salvador Dalí, las ocurrencias y excentricidades del gran pintor y gran histrión, "tremebundo publicista" de sí mismo.¹¹ Si las referencias de Dalí son casi exclusivamente negativas, las referencias a Paul Claudel son invariablemente positivas, destacándose por encima de todo el respeto hacia su persona y su obra. Once artículos del mismo periódico evalúan y critican distintas facetas de la obra *El libro de Cristóbal Colón*, la relación con Dostoievski, "El apocalipsis y el fin de los tiempos", reflexiones sobre la muerte del gran escritor católico francés y el primer tomo de los póstumos *Cuadernos de Paul Claudel* destinados a reunir todos los inéditos que dejó.¹²

Una vez que hemos señalado determinadas constantes del contexto histórico-literario de *El arpa y la sombra*, constantes que nos dejan ver la relación con ciertos textos y lienzos anteriores, de los que han de brotar elementos artísticos fundamentales de la novela, tal vez convenga hacer un salto oportuno de Claudel a Culler.

II

En el quinto capítulo de *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction*, Jonathan Culler llama la atención al enfoque doble de la intertextualidad:

On the one hand, it calls our attention to the importance of prior texts, insisting that the autonomy of texts is does only because certain things have previously been written. Yet insofar as it focuses on intelligibility, on meaning, 'intertextuality' leads us to consider prior texts as contributions to a code which makes possible the various effects of signification ... The study of intertextuality is thus not the investigation of sources and influences as traditionally conceived; it casts its net wider to include anonymous discursive practices, codes whose origins are lost, that make possible the signifying practices of later texts.¹³

¹⁰ *Dalí: Gemälde, Zeichnungen, Objekte, Schmuck*, Ausstellung Staatliche Kunsthalle, Baden Baden 1971, Stuttgart-Bad Cannstadt: Dr. Cantz'sche Druckerei, pp. 320-321.

¹¹ "Salvador Dalí", 18 de septiembre de 1952; "Los toros atómicos", 15 de mayo de 1953; "La manía de asombrar", sábado 5 de diciembre de 1953, p. 40; "Dalí y la jota fleta", domingo 21 de octubre de 1956, p. 16; "Un músico habla", 26 de junio de 1958, p. 16 y "El gran excéntrico", viernes 21 de noviembre de 1958, p. 16.

¹² "El arca de Noé" 16 de agosto de 1952, "El apocalipsis de Claudel", sábado 7 de marzo de 1953, pág. 32; "Conócete a ti mismo", sábado, 18 de julio de 1953, p. 34; "La muerte de Claudel", jueves, 24 de febrero de 1955, pág. 3; "Cartas de Claudel", 27 de mayo de 1955; "Aron rinde homenaje a Claudel", 30 de mayo de 1955; "Claudel y la muerte", domingo 9 de octubre de 1955, pág. 20; "Nacimiento de una gran obra", 21 de diciembre de 1955; "En torno al Apocalipsis", 22 de marzo de 1957, pág. 16; "La juventud de un genio", sábado, 30 de abril de 1960, pág. 4.

¹³ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p. 103.

No obstante, lo que quisiera demostrar en este trabajo no es tanto la participación de *El arpa y la sombra* en el espacio discursivo de la cultura. Mi propósito es más modesto y consiste de tres puntos principales. Primero definir la relación precisa de la novela a un texto previo, *Le livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel, y cómo esta obra sirvió como uno de los posibles antecedentes estéticos (fuente, influencia) de "La mano", la segunda parte de *El arpa y la sombra*; segundo, probar cómo el drama lírico de Claudel anticipa la intertextualidad de la novela y el *Diario del descubrimiento* de Cristóbal Colón y otros textos históricos. Por último me propongo a examinar en mayor detalle la índole de la intertextualidad en la novela de Carpentier, es decir, cómo el autor cubano recupera e incorpora a las letras americanas del siglo XX, un texto largo tiempo descuidado, el *Diario del descubrimiento* de Colón, y a la vez capta y envuelve los componentes del sistema del *Diario*, y traspone éste, y otros tantos sistemas de signos, por ejemplo las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería o la *Colección de los viajes y descubrimientos de Colón* de Martín Fernández de Navarrete (1765-1844), a otro texto de ficción, su novela *El arpa y la sombra*, acompañado de una nueva posición enunciativa y denotativa.¹⁴ De esta manera Carpentier logra una visión original, única, personalísima del descubridor de América, y una obra de ficción que cuenta, reestructura, concibe las peripecias y acontecimientos históricos no "... como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido".¹⁵

Por lo demás sabemos que *El arpa y la sombra* es a la vez uno de los primeros y últimos proyectos de Alejo Carpentier: uno de los primeros, porque la preocupación del novelista cubano por la cuestión colombina se remonta a la infatigable lectura de textos americanos en los años treinta, poco después de haber estrenado su primera novela afrocubana *¡Ecue-Yamba-O!* (1933); uno de los últimos, porque el escritor concluye *El arpa y la sombra* el 10 de septiembre de 1978, apenas año y medio antes de su muerte en París el 25 de abril de 1980. A partir de 1932 Carpentier ejecutó tareas de efectos de sonidos y sincronización musical para la Radiodifusión Francesa en la que también colaboraron Robert Desnos, Antonin Artaud, Jean Louis Barrault, y más tarde fue director de los Estudios Foniric. En el año de 1939, que ha de poner fin a su residencia europea, Carpentier estrena en Radio Luxemburgo un "fresco radiofónico" elaborado sobre *Le livre de Christophe Colomb* de Claudel, dirigido por Barrault. En la contracubierta de la cuarta edición de *El arpa y la sombra* Carpentier nos asegura:

En 1937, al realizar una adaptación radiofónica de *El libro de Cristóbal Colón* de Claudel para la emisora Radio Luxemburgo me sentí irritado por el empeño hagiográfico de un texto

¹⁴ Las columnas de *El Nacional*, Caracas ("El mito paradisíaco" de 'Letra y Solfa' 14 de octubre 1955, p. 16, tanto como "El centenario de Irvinz" (sic) L. / S., 26 de noviembre de 1958, p. 16), tratan de la cuestión colombina. Julia Kristeva: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, edited by Leon S. Roudiez, (New York: Columbia University Press, 1980), p. 15.

¹⁵ *El arpa y la sombra*, contracubierta de la cuarta edición, noviembre de 1979, México: Siglo XXI editores S.A. Todas las citas se refieren a esta edición.

que atribuía sobrehumanas virtudes al descubridor de América. Más tarde me topé con un increíble libro de Leon Bloy, donde el gran escritor católico solicitaba nada menos que la canonización de quien comparaba, llanamente con Moisés y San Pedro ...

Este pequeño libro sólo debe verse como una variación en el sentido musical del término sobre un gran tema que sigue siendo, por lo demás misteriosísimo tema ... Y diga el autor, escudándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o digamos del novelista) (el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido).¹⁶

La cita, pues, nos da a entender de manera implícita que Carpentier rechazaba totalmente el planteamiento hagiográfico del escritor francés, descartando la obra por completo o, mejor dicho, insinuando que poco o nada le debiera a la de Bloy. Pero como me propongo a demostrar, la realidad raramente es blanca o negra sino casi siempre más compleja de lo que aparece a primera vista, o como la quisiera la historiografía oficial.

Por ello conviene echar una mirada a la cuarta escena de *El libro de Cristóbal Colón* que inicia la acción propiamente dicha, después de la procesión que abre la obra, la invocación de Dios y la lectura de los versos del Génesis. El cuadro empieza en una posada de Valladolid, el 20 de mayo de 1506, la misma escena que hallamos en la segunda parte ("La mano") de la novela *El arpa y la sombra de Carpentier*. Aquí también aparece un Colón pobre, viejo, desamparado en el lecho de muerte, poco después de pedir confesión. A la vez la figura del Abogado del Diablo, que ha de desempeñar un papel central en la tercera parte de la novela, "La sombra", ya se esboza en el personaje del L'OPPOSANT, el acusador que se levanta en medio del coro del drama lírico de Claudel:

L'OPPOSANT. *Se levant dans le Choeur*. Et qu'il dit et à ce qu'il fait, car c'est moi qui suis à son coté pour maintenir les droits de la critique.

LE CHOEUR. *Sound et a voix basse*. Prends ton siège avec nous, porteur de Christ! Laisse là ta paille, laisse tes chines, laisse ta mule! Viens avec nous et regarde! Regarde ta propre vie, regarde ta propre histoire! (48)¹⁷

Pero en el drama lírico es el coro el que estimula al personaje principal a recapitular su vida, hacer un examen de conciencia, confesar sus pecados antes de morir.

¹⁶ *El arpa y la sombra*, contracubierta de la cuarta edición. México: Siglo XXI, noviembre de 1979. Todas las citas se refieren a esta edición que de aquí en adelante me limitaré a citar entre paréntesis. Carpentier era famoso por su "memoriación", su extraordinaria memoria casi fotográfica. El autor está, desde luego, citando de la *Poética* de Aristóteles: "Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde..." etc. etc.

¹⁷ Citamos por *Le livre de Christophe Colombe*, Paris: Gallimard, 1935, 48. Todas las citas se refieren a esta edición y de aquí en adelante me limitaré a poner los números de las páginas entre paréntesis. Existe también una edición inglesa, *The Book of Christopher Columbus*, a lyrical drama in two parts, by Paul Claudel, decorations by Jean Charlot, New Haven: Yale University Press, London: Humphrey Milford; Oxford University Press 1930, 59 pages. El ejemplar número 36 de una edición de lujo de doscientos cincuenta ejemplares, ricamente ilustrada por el artista francés y muralista mexicano, J. Charlot, es anterior a la edición francesa de la obra. También existe una traducción al español *El libro de Cristóbal Colón*, Buenos Aires: Losada, 1940.

Aunque no haya coro en la novela, algo parecido ocurre en la escena que abre "La mano":

Ya fueron por el confesor. Pero tardará en llegar, pues despacioso es el paso de mi mula cuando se la lleva por malos caminos (que mula, al fin es montura de mujeres y de clérigos), y más si, como ahora, habrása de buscar al muy inteligente franciscano, curado de perplejidades, donde asiste a un pariente suyo, requerido de santos óleos, a cuatro leguas de la ciudad ... acaso, por los muchos trabajos padecidos que por la enfermedad ... Y habrá que decirlo todo. Todo, pero todo ... (p. 57)

Cuatro de los siete pecados capitales, Envidia, Ignorancia, Orgullo, Avaricia (avaricia no sólo de la bolsa sino también del entendimiento y del corazón) salen al palco en la obra de Claudel. Y el segundo apartado de "La mano" en *El arpa y la sombra* abre con las palabras de Colón, descubridor y ardiente enamorado, que ha pecado más que el protagonista del autor francés:

De los pecados capitales, uno solo me fue siempre ajeno, el de la pereza. Porque, en cuanto a la lujuria, en lujuria viví, hasta que de ellas me librarán afanes mayores, y el solo nombre de Madrigal de las Altas Torres ... llevará mi ánimo a tal obcecación que hasta en la forma de montañas que los cristianos contemplaban por vez primera encontrara yo un parecido con otras formas que se me pintaban, con palpito y saudade en lo más secreto de mi memoria ... (p. 62)

El planteamiento de Colón pecador es el que da lugar a la polémica evidente que reina a lo largo de la novela, los dos extremos postulados en el libro. Por una parte un Colón providencial y santo, digno de canonificación:

CHRISTOPHE COLUMB II. Mon nom est l'Ambassadeur de Dieu, le Porteur de Christ! Mon premier nom est le Porteur de Christ! et mon second nom est tout ce qui est lumière, tout ce qui est esprit et tout ce qui a des ailes! (p. 53)

Estas palabras de Claudel hallan un eco en las palabras del narrador de *El arpa y la sombra*:

Un San Cristóbal, Christophoros, Porteador de Cristo conocido por todos, admirado por los pueblos, universal en sus obras, universal en su prestigio. (p. 50)

Por otra parte un Colón farsante, embaucador o, en las palabras del Acusador, quien resume algunas de las características propias del personaje novelístico de Carpentier:

L'OPPOSANT. Tu te décides donc à parler! C'est à toi que je m'adresse, Christophe Colomb, charlatan, ignorant, halluciné, marchand d'esclaves, menteur, révolté, incapable, calomniateur! (p. 52)

L'EXPLICATEUR. Comme vous savez, Christophe Colomb a souvent prétendu qu'il était d'une illustre naissance. (p. 55)

L'OPPOSANT. La vérité est qu'il était le fils d'un risserand de Gènes. (p. 56)

Attaché à un épave, un vieux marin presque mort ... enlacé et cordé a une figure de proue
... Il y a une terre vers l'Ouest. (pp. 62-66)

Y hasta el descubridor se caracteriza a sí mismo frente a la tripulación como un loco:

CHRISTOPHE COLOMB I. Et qu'est-ce que Christophe Colomb après tout? Un fou, un rêveur, un sans-patrie, un illuminé, un tailleur, un ignorant, un cardeur de matelas! Voilà dans quelles mains vous vous trouvez. (p. 114)

Es decir, no muy lejos de la concepción carpenteriana de un Colón charlatán, gesticulador, creador de mitos, cazador de esclavos, mago, goliardo, embaucador, farsante y máximo protagonista en el "Retablo de Maravillas" de su propia hechura.

Y en la segunda parte de *El libro de Cristóbal Colón* el cocinero negro menciona cómo el almirante introdujo la esclavitud en el Nuevo Mundo:

L'esclavage a disparu du monde et c'est toi qui l'as rétabli. (p. 155)

frase que repercutirá en boca del Abogado del Diablo en *El arpa y la sombra*:

'¡Llamo la atención del Tribunal, sobre el hecho de que Colón instituyó la esclavitud en el Nuevo Mundo!' clama, triunfante, el Abogado del Diablo (p. 207)

Además se escuchan otras voces en la obra de Claudel que levantan cargos semejantes a los que aparecen en la tercera parte (*La Sombra*) de la novela de Carpentier:

LA FEMME DE CHRISTOPHE COLOMB. Christophe Colomb, je suis ta femme, je t'aimais, pourquoi m'as-tu abandonnée? ...

LA MERE DE CHRISTOPHE COLOMB. Christophe Colomb, je suis ta mère, je t'aimais, pourquoi m'as-tu abandonnée?

UN JEUNE HOMME. Pourquoi m'as-tu fait quitter Gènes? (p. 157)

A esto se añade el hecho de que el drama lírico y la novela coinciden en un descubridor carente de originalidad, porque un marinero moribundo cuenta a Colón que hay tierra al este, y en el texto carpenteriano el almirante oye por boca del Maestre Pedro de la existencia de otro mundo. Es decir, los dos planteamientos antitéticos que acabamos de esbozar, representan una tesis y una antítesis que ya se encuentra en germen en *Le livre de Christophe Colomb* de Claudel. Pero a pesar de todo, el personaje novelesco de Carpentier en último análisis viene a ser más bien una síntesis, una tercera concepción más humana del descubridor, ni héroe, ni ser humano común:

... un héroe sublime— así lo veían sus panegiristas—o como un simple ser humano, sujeto a todas las flaquezas de su condición, tal cual lo pintaban ciertos historiadores racionalistas, incapaces, acaso, de percibir una *poesía en actos* situada más allá de sus murallas de documentos, crónicas y ficheros. (p. 191).

Lo que Carpentier califica como "... una *poesía en actos* situada más allá de sus murallas de documentos, crónicas y ficheros", el estudioso de la cuestión colombina Charles Verlinden resume como hazaña propia de un

... genio [que] no era [el] del sabio que busca la verdad. Consistía, en el dominio de las ideas, en la fuerza invencible con que se aferra a una convicción original e inédita, adquirida poniendo en juego toda la información a su alcance, cualquiera que fuese, por otra parte, su valor objetivo. En él, es la fuerza del pensamiento, no su exactitud, lo que rebasa la norma ...¹⁸

En suma, la caracterización carpenteriana es compleja, polifacética y contradictoria, porque crea un visionario genial, poeta de la acción, innovador intrépido, lleno de ideas, estrechamente unido a la de un pecador que carga las debilidades humanas, obsesionado por la avaricia, cegado por el oro y ávido de riqueza fácil.

La utilización de elementos maravillosos, a través de la intrusión de personajes fantásticos o sobrenaturales en la obra, es otro rasgo que Carpentier quizás haya tomado del *Libro de Colón* de Claudel. Es cierto que el autor cubano leyó muchos textos de la larga tradición de literatura fantástica, y que comenta detalladamente el género en el artículo "La permanencia de lo maravilloso", empezando por el latín clásico y pasando más adelante a las letras españolas, inglesas, francesas y alemanas. Entre las obras que menciona específicamente figuran el *Asno de oro* de Apuleyo, el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, las *Canterbury Tales* de Chaucer, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes, los *Voyages imaginaires à la recherche de la vérité humaine* de Cyrano de Bergerac, la novela inglesa del siglo XVII y toda la novela francesa que imita mademoiselle de Scudery, tanto como la reintroducción de elementos sobrenaturales por los románticos alemanes (E.T.A. Hoffman, Jean Paul, Achim von Arnim), *The Narrative of Arthur Gordon Pim of Nantucket* de Poe, culminando en *Die Verwandlung* de Kafka en nuestra época. No obstante, creo que es muy posible que haya sido Claudel el primer escritor que haya alertado a Carpentier sobre las posibilidades artísticas del tema colombino, aquí directamente relacionado con lo maravilloso.

Además de una documentación histórica precisa, el texto de Claudel reúne la intervención directa de la Providencia divina en asuntos terrestres, o la aparición del Espíritu Santo, la Virgen María o el Apóstol Santiago. Este aparece en sus dos manifestaciones, como Santiago el Mayor, Patrón de España, guerrero montado en un caballo blanco, caballero y héroe de la reconquista, y como Santiago Apóstol Peregrino de Compostela, de agigantado bastón y venera, cruzando el Océano Atlántico cargando las columnas de Hércules. A esto se suma la interferencia de demonios, los dioses paganos que persiguen a Colón. En el drama lírico Huitzilopochtli, Quetzalcoatl, Tlacoc, Ixtlipetzloc y Pachacamac, desempeñan

¹⁸ Charles Verlinden, *Christophe Colomb*, Paris: Presses Universitaires de France, 1972, chapitre XI, "L'erreur féconde", p. 117.

papeles de seres maléficis determinados a frustrar la gran empresa colonizadora y catequizadora. La visión de Claudel es resueltamente europea, cristiana y etnocéntrica puesto que los dioses son abominación e idolatría:

L'APPARITEUR. Où est Hikchtli-Horktchli? ... Que le diable l'emporte! Je me demande ou ils sont allés trouver des noms comme ça. *Il crache.*

IXTLIPETZLOC. I fausse la boussole! il met des cafards dans la farine! il met des vers dans le boeuf salé! il boit l'eau! il aigrit le vin! il inocule aux matelots avec une petite seringue la fièvre, l'ennui, la folie et le désespoir! (p. 99)

Los demonios no pueden pronunciar los nombres de Cristo o el de Santa María y han vivido a gusto en el continente americano desde la creación del mundo. Que la relación entre la concepción de elementos fantásticos por Claudel y *El arma y la sombra* no es fortuita, es evidente, porque esta última idea de que el demonio ha encontrado refugio en América desde el principio de la creación, es la que Carpentier también recoge en la cita de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega que sirve como epígrafe a *El reino de este mundo*.

A) *Demonio*

Licencia de entrar demandando...

Providencia

¿Quién es?

Demonio

El Rey de Occidente.

Providencia

Ya se quien eres, maldito; Entra.

B) *Demonio*

¡Oh Tribunal bendito,
Providencia eternamente!

¿Dónde envías a Colón
para renovar mis daños?

¿No sabes que há muchos
años que tengo allí
posesión?

(Entra ahora)¹⁹

O, tal como ya lo había dicho Claudel por boca de Quetzalcoatl "Ah ¡on était si confortable depuis la création du monde dans cette belle Amérique!" (p. 101)

Por si la presencia del demonio en el Nuevo Mundo fuera poco, Claudel pone el dedo en el punto más débil de distintas civilizaciones precolombinas: los sacrificios humanos y el canibalismo, aunque no se distinga entre ambos conceptos. Los caribes, los pueblos de la Isla de Pascua o los antepasados del imperio incaico descritos por Garcilaso de la Vega Inca en los *Comentarios reales* tenían fama de antropófagos. Lo mismo ocurre con los tupinambas que devoraron al Obispo Sardinha, pero que se quedaron con las ganas de merendar las carnes arias del

¹⁹ Lope de Vega, *Comedias americanas: El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón. El Brasil restituído*, observaciones preliminares de M. Menéndez y Pelayo (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943) pp. 53-54.

apetecible y rubio Hans Staden, quien vivió para escribir su *Wahrhaftige Historia* ... (1557), aunque ésta quizás no sea tan verídica como parece a primera vista.²⁰ Sea esto lo que fuere, ello nos dejaría con los sacrificios humanos, parte integral de la guerra florida de la cultura azteca. Por eso en el drama lírico el autor francés carga un poco las tintas cuando el dios de la guerra mexicano Huitzilopochtli exclama:

HUICHTLIPOCHTLI. Hélas! hélas! c'est fini de mes grands repas de chair humaine! c'est fini de la grande chaudière Aztèque! Ce coeur pantelant que le prêtre debout sur une montagne de cadavres retirait des antrailles de sa victime, que c'était bon!

La Sombra, personaje creado por Claudel, una aparición sobrenatural, el propio fantasma de Colón que le interroga, equivale a El Invisible, el espíritu de Colón que aparece en la tercera parte "La sombra" de la novela de Carpentier, y, cuyo epígrafe es la cita de Dante "Tu non dimandi / che spiriti son questi che tu vedi". Como es sabido, la pregunta de Virgilio "¿No preguntas / qué espíritus son estos que tú ves?" se refiere a las almas del limbo, el primer círculo del *Inferno* donde se encuentran los seres espiritualmente suspensos. Además es muy posible que Carpentier haya tomado la estructura del drama lírico de Claudel como modelo para su obra. Así la segunda parte de la novela, "La mano" de *El arpa y la sombra*, abre y cierra con la agonía de Colón en la posada de Valladolid. La tercera parte, "La sombra", una especie de epílogo de la novela, tiene su equivalente en el "Au Paradis de l'ideé" (182) de la obra de Claudel. La proyección cósmica, amplia, del drama lírico, lleno de distintos planos temporales y espaciales que cambian de la corte de Europa a la vegetación tropical americana, también forma parte del trasfondo sobre el que Carpentier proyecta la estructura de la novela. Cotejando la acción del drama lírico con datos biográficos de la vida de Colón sabemos que el esquema temporal oscila entre los años de 1506 (IV) a aproximadamente 1460 (VIII) y (X), 1478-1479 (XI), 1486-1487 (XII), 1492 (XIV-XVIII) y en la primera y segunda parte va de 1500 (I) - (III), 1504 (IV) a 1506 (VI). Y como no se guarda unidad de tiempo, tampoco se guarda unidad de lugar, y las escenas sobre las que transcurre la acción en la primera parte, alternan entre la posada de Valladolid, la niñez de la reina (es decir la corte de Isabel I en el jardín de Mallorca), las mocedades de Cristóbal Colón en Génova, Azores, la corte de los Reyes Católicos, Granada, el Océano Atlántico y América (XVIII). En la segunda parte el escenario cambia de la corte de los Reyes Católicos al Océano Atlántico y la posada de Valladolid (VI). A pesar de estos paralelos evidentes entre el drama lírico y la novela el tono, la concepción de la obra de

²⁰ Hans Staden, *Wahrhaftige historia*, publicado en una edición moderna como *Zwei Reisen nach Brasilien* (Marburg an der Lahn: Transvetter und Fischer, 1963). Véase también Julio Salas, *Los indios Caribes: Estudio sobre el origen del mito de la antropofagia* (Barcelona: Talleres Gráficos Lux, 1921); para una nueva hipótesis polémica sobre el canibalismo en América véase W. Arens, *The Man Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, New York: Oxford University Press, 1979, pp. 22-31; M. Palencia Roth tiene otra opinión en "Cannibalism and the New Man in the 15th and 16th century European Imagination" in *The Comparative Civilization Review*, 12 (Spring 1985) 1-27; y *Hernán Cortés: Letters from México*, traducción y edición de A.R. Pagden (New York: Grossman Publishers, 1971) 457.

Carpentier, la caracterización del personaje de Isabel la Católica, la *Weltanschauung*—fe religiosa, providencialismo del descubrimiento como empresa de fe, la afirmación de la vida después de la muerte—y la técnica de la obra son de índole muy distinta. Para dar un solo ejemplo, en el drama lírico de Claudel, la relación entre Colón e Isabel la Católica es una idealizada y platónica, inspirada por el apóstol Santiago, visión maravillosa, de cuento de hadas.

LE MESSAGER. Ce nom de Christophe Colomb qu'elle avait sur les lèvres, quand elle est morte, et cette parole pleine de pitié et d'affection, et ce sourire radieux, ah, que son sourire est doux avec lequel elle t'attend à la porte d'un autre monde!...(175)

Y es ella quien, a la manera de Gretchen en el *Fausto* de Goethe, o doña Inés en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, intercede con la divinidad, en este caso la Virgen María, para que Colón, su fiel servidor en el reino de este mundo, ingrese como bienaventurado en el reino de los cielos. Pero en la novela de Carpentier la reina se convierte en nada menos que la amante de Colón, una mujer inteligente, voluntariosa, sensual, que domina totalmente a su marido Fernando.

Por último notamos que el drama lírico de Claudel ya incorpora las palabras de Colón al propio texto, citando de la *Letra rarissima* enviada por el descubridor desde Jamaica a los Reyes Católicos y fechada el 7 de julio de 1503:²¹ "Que le ciel me fasse miséricorde et que la terre pleure pour moi" (p. 181) El autor francés las explica en una nota al pie de página como "(1) Paroles authentiques de Christophe Colomb dans une de ses lettres" (p. 181) que efectivamente son las mismas palabras que Carpentier hace suyas, cuando cierra "La mano" de *El arpa y la sombra* con la frase "Haya misericordia agora el cielo y llore por mí la tierra" (168). Es decir, el drama lírico de Claudel y la relación de su discurso del siglo veinte, con el Cristóbal Colón del siglo quince, ya contienen el germen de la intertextualidad que se ha de convertir en uno de los procedimientos artísticos esenciales, sistemáticos, del novelista cubano.

III

Tal como lo ha señalado Leyla Perrone Moises en el tercer capítulo de "Crítica e intertextualidade",

... a intercomunicao dos discursos nao é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse interrelacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade

²¹ Reccolta di documenti e studi pubblicati dalla r. Commissione Colombiana... Parte I, volume II, Roma 1894, pp. 175-205. Citado por José Juan Arrom en "Discurso de ingreso: La otra hazaña de Colón" en *Boletín de la Academia norteamericana de la lengua española*, nos 4-5 (1979-1980). Editorial de la Academia Norteamericana de la lengua española, N.Y. p. 35-50. Véase también Consuelo Varela ed., *Cristóbal Colón: Textos y documentos completos*, Madrid: Alianza Editorial, 1982, pp. 291-305.

(imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distancias claras entre o original auténtico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da "verdade" (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimiento de um sentido do discurso incorporado).²²

No obstante, antes de proceder quizás convenga poner esta afirmación de la crítica brasileña en el debido contexto carpenteriano.

La primera impresión que suele darnos la lectura de los textos arcaizantes del novelista cubano es de un ambiente histórico rigurosamente reconstruido a base de una meticulosa (y a veces obsesiva) documentación de cartas, crónicas, legajos o libros de la época. En el caso de *El arpa y la sombra* reencontramos el trasfondo medieval y renacentista de "El Camino de Santiago", una España a fines del siglo XV y a principios del siglo XVI deslumbrada por el descubrimiento del Nuevo Mundo, El Camino de América: "Camino de Santiago, Campus Stellae—en realidad camino hacia otras estrellas, inicial acceso del ser humano a la pluralidad de las inmensidades siderales" (31). Sin embargo una lectura atenta inmediatamente pone en claro la profunda ambigüedad y plurivalencia temporal de *El arpa y la sombra*. Muy pronto se empiezan a introducir deliberadamente en el tejido verbal de la novela, a veces veladamente, a veces mediante la interrupción del autor en el curso de la narración, inclusive con notas al pie de la página, citas y alusiones literarias anacrónicas, que subvierten la historicidad del texto, la contaminan, hasta romper el marco cronológico tan cuidadosamente establecido por el mismo narrador. O tal vez como lo resume Mario Vargas Llosa al tratar el problema del tiempo real, o histórico, frente al tiempo novelesco:

Si entre la palabra y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay siempre un abismo. El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos. En él el pasado puede ser anterior al presente—el efecto precede a la causa—, como en ese relato de Alejo Carpentier, 'Viaje a la semilla', que comienza con la muerte de un hombre anciano y continúa hasta su gestación, en el claustro materno; o ser sólo pasado remoto que nunca llega a disolverse en el pasado próximo desde el que narra el narrador, como en la mayoría de las novelas clásicas; o ser eterno presente, sin pasado ni futuro, como en las ficciones de Samuel Beckett; o un laberinto en que pasado, presente y futuro coexisten, anulándose, como en *The Sound and the Fury*, de Faulkner.²³

Por ello el hecho de que Carpentier utilice las páginas de "El matadero" (1838) de Esteban Echeverría para crear un ambiente bonaerense de fines de 1823 es verosímil, pero el ensayo de meditación, es decir de redactar un texto sobre otro texto no pasa inadvertido por el lector informado:

²² *Texto, crítica, escritura* (Sao Paulo: Editora Atica), 1978, pp. 59-60.

²³ Mario Vargas Llosa, "El arte de mentir" *EL PAIS*, Madrid, lunes 30 de julio de 1984, p. 9 y en traducción al inglés "Is Fiction the Art of Lying" in *The New York Times Book Review*, October 7, 1984, p. 40.

Había negros, muchos negros, entregados a ancillares oficios y modestas artesanías ... o bien sirvientes de casas acomodadas, identificables éstos por un decente atuendo que contrastaba con los vestidos salpicados de sangre de las negras que traían achuras del matadero—ese matadero de tal importancia, al parecer, en la vida de Buenos Aires, que llegaba Mastay a preguntarse si, con el culto del Asado, el Filete, el Lomo, el Solomillo, el Costillar—o lo que algunos educados a la inglesa, empezaban a llamar *Bife*—el Matadero no resultaría, en la vida urbana, un edificio más importante que la misma Catedral, o las parroquias de San Nicolás, La Concepción, Montserrat o La Piedad. (p. 33)

A veces las alusiones de Carpentier a otros textos pueden ser muy sutiles para los que no tienen un conocimiento preciso de la literatura del Siglo de Oro. Por ejemplo, al mencionar *El retablo de las maravillas* de Cervantes, donde dos pícaros—Chanfalla y Chirino—montan un retablo ante un público ingenuo y crédulo, al que han engañado advirtiéndole que la función de títeres es invisible para “el que tenga alguna raza de confeso o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio”. Es decir, el embuste encarnado en una representación supuestamente invisible para los de sangre judía e hijos ilegítimos. De esa manera *El retablo de las maravillas* es una versión cervantina derivada del ejemplo XXI de *El conde Lucanor* del siglo catorce, y probablemente relacionada con el cuento danés del siglo diecinueve “La ropa nueva del emperador” que desde luego es tan fina que no la puede ver el hombre común y corriente.²⁴ No obstante, mientras que el cuento de Andersen se ríe de pretensiones sociales y aduladores serviles tanto como de la vanidad y la afectación humana, el entremés de Cervantes medra y se burla a costa de todos los intereses creados, hipocresías sociales, el concepto del honor y la credulidad de una época poco tolerante y el racismo institucionalizado de una nación obsesionada por la genealogía y limpieza de sangre. Es decir, no sólo una composición que toca el tema de la ilusión y de la verdad sino también una sátira que zahiere el orgullo de cristianos viejos de rancia prosapia preocupados por la mezcla con infieles o herejes (judíos convertidos, moros conversos); todos vivían en una sociedad que poco se apiadaba de o casi no tenía lugar oficial para hijos naturales o bastardos nacidos fuera de matrimonio. Como los entremeses cervantinos son debidamente famosos y se representan a través del mundo hispano, el uso anacrónico de la expresión “retablo de maravillas” en *El arpa y la sombra* es profundamente irónico y ambiguo en boca de un almirante que repetidamente alude a su ascendencia judía a lo largo de la novela.

La paráfrasis de los versos de “La casada infiel” de Federico García Lorca en boca de Cristóbal Colón es irónica y un poco más sutil, aunque no deja de estar debidamente anotada por René L.F. Durand en la traducción francesa *La harpe et l'ombre* (Paris: Gallimard 1979):

²⁴ Para las fuentes y el alcance del entremés *El retablo de las maravillas* véase Maurice Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Editorial Gredos, 1976.

De matrimonio no hablábamos, ni yo lo quería, puesto que quien ahora dormía conmigo no estaba emparentada con Braganzas ni Medinacelis, habiendo de confesar, además, que cuando yo me la llevé al río por vez primera, creyendo que era mozueta, fácil fue darme cuenta que, antes que yo, había tenido marido. Lo cual no me impidió, por cierto, recorrer el mejor de los caminos, en potra de nácar, sin bridas y sin estribos ... (p. 94)

En otra ocasión la intervención directa del autor en el proceso narrativo es mucho más alusiva, tal como lo revela una cita de los *Pensamientos* (1623-1662) de Pascal por un Almirante que se hace eco del Marqués de Santillana (1398-1458)—Sonetos fechos 'al itálico modo'—y demuestra un conocimiento preciso de Ortega y Gasset (1883-1955):

... entendí, más que nunca, que tiene el corazón—quien dijo eso? razones que la razón ignora (p. 196)

... en la catedral de Sigüenza, inmovilizado en estatua de piedra mármol, envuelto en su capa castrense, recortada la melena al itálico modo—roja la cruz de Santiago pintada en el pecho, como perenne retoño de su sangrante alma. (pp. 219-220)

En una nota al pie de la página marcada por un asterisco Carpentier agrega “‘La más bella estatua del mundo’, dijo Ortega y Gasset”. La ambivalencia de estas referencias a la literatura y el arte de otros tiempos (siglo XVII, renacimiento, el siglo veinte) y de otras culturas y circunstancias (Francia, España, etc.) queda evidente de las citas de la novela y aumentada por el diálogo implícito del narrador con el lector, o la intrusión deliberada en el texto (“¿Quién dijo eso?”, “‘La más bella estatua del mundo’ dijo Ortega y Gasset”). Por ello podemos concluir con Leyla Perrone Moises que

Essa superposição permite certos cruzamentos transversais: diálogo do crítico com o autor, diálogo do crítico com o leitor do autor (con aquele leitor atual que o autor não podia prever, aquele que a continuação da história e o renovamento da cultura lhe deram, por vezes a séculos de distancia), diálogo do texto crítico com outros textos poéticos contemporâneos, anteriores ou posteriores aquele sobre o qual ele concentra sua atenção.²⁵

Posiblemente una de las más divertidas y oblicuas alusiones al toreo y a la cultura popular de nuestro tiempo, a Manuel Benítez “El Cordobés”, sea la del Abogado del Diablo durante el proceso de beatificación, quien se refiere al concubinato de Colón con su segunda mujer Beatriz en los siguientes términos:

Y Colón se sabía tan responsable del estropicio que acaso por tratar de remediarla en su soledad y desamparo, cuando de viuda con marido y un pequeño cordobés a cuestas que ni siquiera fue torero ... (192).

Además, por si estos anacronismos fueran pocos, hay otro tipo de procedimiento más devastador, más propiamente filológico que consiste en una lectura

²⁵ *Texto, crítica, escritura* (Sao Paulo: Editora Atica, 1978, p. 69).

deconstructiva, analítica de los documentos principales sobre los que trabaja Carpentier. Para destacar apenas el ejemplo más importante, en su versión muy selectiva y ambivalente del *Diario del descubrimiento* de Colón, el novelista acentúa determinados factores, ignora otros que atenúan o balancean lo anterior, infiere o subraya ciertas preocupaciones características de nuestra época, desmenuza las partes del texto. Todo ello para transformar por completo la escritura colombina a fin de hacerla obedecer las intenciones del autor, quien nos da una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa volviendo a reunir los fragmentos con el pegamento hermético de un *collage* marcado por un estilo inconfundible y personal.²⁶ En la edición del *Diario del descubrimiento* de Cristóbal Colón, anotado por Manuel Alvar (1976) hallamos la siguiente entrada del diario bajo el 9 de enero cuando el Almirante navegaba por Punta Roxa, el cabo en la costa norte de Santo Domingo, entre el puerto Caballo y el Pan de Marmouset:

En toda esta tierra hay muchas tortugas, de las cuales tomaron los marineros en el Monte Cristi que venían a desovar en tierra y eran muy grandes ... El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro, dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara. Dixo que otras veces vido algunas en Guinea, en la costa de Manegüeta ... (196-197)²⁷

O tal vez como hubiera concluido Mario Vargas Llosa:

No se escriben novelas para contar la vida, (o transcribir crónicas históricas) sino para transformarla, añadiendo algo. ... De una manera menos cruda y explícita, y también menos consciente, todas las novelas rehacen la realidad—embelleciéndola o empeorándola— ... En esos sutiles o groseros agregados a la vida—en los que el novelista materializa sus obsesiones—reside la originalidad de una ficción. Ella es más profunda cuanto más ampliamente exprese una necesidad general y cuantos más sean, a lo largo del espacio y del tiempo, los lectores que identifiquen en esos contrabandos filtrados a la vida, los oscuros demonios que los desasosiegan.²⁸

La fuerza creadora, tanto como la elaboración imaginativa de datos originales por parte de Carpentier, que separa la obra de ficción y la aleja en tono, genio, y propósito de fuentes tradicionales, viene a ser incluso muy evidente en la caracterización de Cristóbal Colón. Este héroe excepcional, una figura hecha un poco a la imagen y semejanza de Alejo Carpentier, con quien el protagonista novelesco comparte ciertas opiniones y determinados rasgos biográficos, es una especie de "alter ego" "persona", máscara o portavoz, por la que el escritor cubano proyecta

²⁶ Para la definición de *collage* y la relación con el arte de vanguardia véase Marjorie Perloff, *The Futurist Movement: Avant-garde, Avant-Guerre and the language of Rupture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986; pp. 45-79.

²⁷ Cristóbal Colón, *Diario del descubrimiento*, estudios, ediciones y notas por Manuel Alvar, Ediciones del Excmo. Cabildo de Gran Canarias, Ediciones La Muralla, 1976, pp. 196-197.

²⁸ "El arte de mentir", 1984, p. 9.

sus teorías de lo real maravilloso americano. Por ello el Colón ficticio no sólo percibe la otredad de la realidad americana, sino en el texto histórico sobre el que se basa, alude a algunos de los elementos maravillosos que componen el Nuevo Mundo que ha descubierto. Por si fuera poco, hallamos un Almirante intelectual, aficionado a las tragedias de Séneca, mujeriego, machista y sensual cuya amante soberana es la reina Isabel I, la Católica, de Castilla. A la vez un navegador febril lleno de fantasías y obseso por el descubrimiento, mendigando naves para su empresa en todas las cortes de Europa. Pero sobre todo, un ser poseído por la codicia y rapacidad, la posibilidad de un “golpe de oro” o perlas, especias o esclavos que traerán riqueza fácil:

... le pinté los monicongos, alhajándolos, con collares de oro, pulseras de oro, petos de oro, cascos de oro, y le dije que también adoraban ídolos de oro, y que el oro, en sus ríos, era cosa tan abundante como el guijarro en la meseta castellana. (p. 104)

En otras palabras la enfermedad contagiosa y endémica que afligía a todos los tripulantes de las naves españolas:

Estaban enfermos del Oro, inficionados del Oro. Pero si su enfermedad era semejante a la mía —pues buscando el oro con encarnizamiento, con obcecación, no hacían sino seguir mi ejemplo ... (p. 148)

Que el protagonista principal, Colón, llegue a esta sensata e incriminadora admisión, mediante el minucioso e implacable análisis estilístico al que el novelista somete el texto del *Diario del descubrimiento*, sobre todo los apartados del 24 al 26 de diciembre, es un ejercicio intertextual y de crítica sumamente revelador como metalenguaje. Es decir, lo que Carpentier ha hecho con los textos del *Diario del descubrimiento* es deportar una obra del siglo XV al presente—el presente del autor cubano de la década de los setenta, la segunda de la revolución cubana, apenas año y medio antes de su muerte en París de cáncer en la laringe—a fin de analizarla con las herramientas críticas—filosóficas, lingüísticas, históricas—del siglo veinte. O tal como lo resume acertadamente Leyla Perrone Moises cuando considera la crítica como metalenguaje:

Segundo o Barthes dos “*Essais critiques*”, o romancista e o poeta falam do mundo, o crítico fala do discurso de outrem. No discurso crítico, transparecem então dois tipos de relação: 1) relação da metalinguagem com a linguagem-objeto; 2) relação da linguagem-objeto com o mundo (que a metalinguagem não pode ignorar).

Entretanto, o crítico também está no mundo, sua linguagem é “uma das linguagens que sua época lhe propoe”. Eis porque, de fato, a crítica é um diálogo entre duas histórias e duas subjetividades. Sendo esse diálogo “deportado para o presente”, o que então aparece não é a verdade do passado mas “a construção do inteligível de nosso tempo”.²⁹

²⁹ *Texto, crítica, escritura*, Sao Paulo: Editora Atica, 68 p.

Esto es efectivamente lo que ocurre cuando el escritor cubano subraya acertadamente, cómo Colón repite la palabra "oro" cinco veces el día de Noche Buena y doce veces el día de San Esteban, primer mártir de la iglesia, y día de cumpleaños de Carpentier. Por lo demás el análisis lleva al autor a la devastadora (y acertada) conclusión de que "mencionar sólo catorce veces el nombre del Todopoderoso es una relación general donde las menciones de ORO pasan de doscientas" no debe ser un rasgo estilístico accidental. Por ello el descubrimiento de América se convierte en las páginas a continuación, en una alucinante busca de la Tierra del Becerro de Oro más que la busca de la Tierra Prometida. Dentro de la mentalidad milagrosa, medieval de los conquistadores, no nos extraña que esa obsesión se manifieste en la firme creencia del mito de El Dorado "Mina Original, la aurea Madre, el Gran Yacimiento, el Supremo Bien de estas tierras de especias sin especias ..." (p. 144) la Cólquida del siglo XVI en términos míticos, o la Serra Pelada brasileña de nuestro tiempo.

La percepción particular e intensa de la realidad americana de parte del héroe se debe al hecho que como hombre del medievo cree en milagros, tanto como en la existencia de las realidades de su época y cultura: animales fabulosos tales como el saura, un lagarto gigante que recobraba la vista en su vejez mirando hacia el sol del levante; el alción, que según las historias antiguas hacía su nido en el mar durante el solsticio de invierno y calmaba las aguas durante el período de incubación; el pez rémora que en grandes números tenía el poder de parar a los barcos con su peso (p. 58); el uranoscopus, un ser escamoso, de un solo ojo; el espinoso rinoceronte... Como se sabe, el rinoceronte, "...animal nuevo, forastero, salido de lo desconocido, perteneciente a una heráldica de selvas ignotas, de paisajes inimaginables...", fue dibujado por Albrecht Dürer, quien también fue uno de los primeros artistas europeos sensibles en admirar la prodigiosa imaginación y la artesanía indígena de la "nueva tierra del oro".³⁰ Así y todo, a primera vista, los fenómenos sobrenaturales con su aparente mezcla de lo concreto y lo abstracto, lo real y lo maravilloso, hechos verdaderos y ficción, parecían confirmar la evidencia empírica de un continente americano casi totalmente desconocido, que explicaba perfectamente muchas de las antiguas fábulas que el Viejo Mundo proyectaba sobre el Nuevo Mundo. El basilisco, la reina de las sierpes, un reptil legendario de aliento y mirada fatal, tenía un equivalente en los inofensivos lagartos tropicales de gran papada y cresta espinosa a lo largo del dorso tales como los iguánidos; la salamandra, la criatura mítica invulnerable al fuego, tenía un paralelo en los venenosos monstruos de Gila de cuerpo negro y anaranjado, que poblaban los desiertos ardientes en México y el suroeste norteamericano. Y, según hemos visto en el *Diario del descubrimiento*, las sirenas carnívoras, mitad cuerpo de mujer, mitad pez, que atraían a los navegantes a naufragar en los escollos con la dulzura

³⁰ Alejo Carpentier: "Problemática de la actual novela latinoamericana" en *Tientos y diferencias*, Arca: Montevideo, 1963, p. 39 y Albrecht Dürer, *Diary of his journey to the Netherlands 1520-1521*, New York: Graphic Society Ltd. & Greenwich, Connecticut, 1971, p. 64.

de su canto, las vió el Almirante en la costa norte de Santo Domingo, cuando es muy probable que topara con un rebaño de manatíes retozones, de cuerpo grueso, piel cenicienta y colas arredondadas que vivían en las costas orientales del Caribe. Hoy en día estos herbívoros acuáticos se pueden ver únicamente en los zoológicos, tales como el parque cerca de Sanibel, Florida, puesto que la especie se encuentra extinguida en su habitat natural.³¹ A estas fábulas podemos añadir la fe de Colón en cíclopes, monstruos con un ojo en la frente; caníbales con caras de perro, tales como el dios egipcio Anubis, hijo de Osiris y Neftis, representado con un cuerpo de hombre y cabeza de chacal; el maravilloso país de 'auau' donde las personas nacen con cola; las Amazonas de la isla de Matinínó, las fabulosas mujeres salvajes que se cortaban un seno para mejor manejar la lanza.³² De aquí es sólo un paso al Colón de Carpentier que cree en la alquimia, el descubrimiento de métodos para prolongar la vida indefinidamente—de Soto y la Fuente de la Juventud—o "...el lincurio que, como es sabido, nace de la orina del lince y la dracontita que se extrae del cerebro del dragón..." (p. 125). En otras palabras, una mentalidad colombina de lo real maravilloso que se hace eco del prólogo de *El reino de este mundo* donde las barreras entre la verdad, el milagro, lo natural y lo sobrenatural se empañan y se borran conscientemente. Y, sobre todo, un Colón ficticio, quien como Carpentier, durante más de cincuenta años de labor literaria fue un abogado eufórico del potencial ilimitado y de las maravillas que existen en el nuevo continente.

En último análisis, la dimensión imaginaria con la que el novelista envuelve al héroe de *El arpa y la sombra* viene a ser como siempre, compleja y polifacética. La exaltación optimista del Nuevo Mundo como un sitio natural donde lo real pueda convivir con lo maravilloso en una realidad privilegiada, de extraordinarias posibilidades, se contrapone a una visión personal y desengañada de la vida. Por ello la voz de Cristóbal Colón es a la vez la voz de la codicia y la rapacidad tanto como la de un moribundo solitario obsesionado por esa vasta y memorable aventura que le tocó vivir. Además es testigo de la poca fortuna y de la mucha desgracia que pueden tocar a los descubridores, visionarios y hombres extraordinarios que se adelantan a su tiempo, en el reino de este mundo.

Klaus Müller-Bergh
University of Illinois at Chicago

³¹ Ver "Manatí: el testimonio de los cronistas y la cuestión de su etimología" *Boletín del Museo del Hombre Dominicano* núm. 2, octubre de 1972, 33-38, citado por J.J. Arrom en "Discurso de ingreso: La otra hazaña de Colón", en *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* 4-5, 1979-1980, New York, Editorial de la A.N.L.E., p. 50.

³² *Diario del descubrimiento*, M. Alvar, vol. II, domingo 4 de noviembre, p. 96; "Carta del descubrimiento" 1493, miércoles, 16 de enero, p. 209; para un estudio excelente de la "Carta del Descubrimiento" véase S.R. Wilson "The Form of Discovery: The Columbus Letter announcing the Finding of America" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. II, No. 2, invierno 1975, pp. 154-168.