

*Entre El arpa y la sombra: la mano...
Construcción y deconstrucción del personaje
histórico y héroe mítico Cristóbal Colón en la
obra de Alejo Carpentier*

BEGOÑA SOUVIRON LÓPEZ
Universidad de Bielefeld. Alemania

Resumen

La confesión es en virtud de su “puño y letra” proceso rememorativo: desvelamiento y revelación. Una confesión en toda regla, sincera, no se produce en el caso del Almirante, que se atiene al ritual, pero no observa el fondo teológico del mismo. El encubridor/descubridor no sólo es protagonista, sino también “auctor” de su propia obra, con lo que la lectura de su “memorial” testamentario se convierte en discurso ficcional que debe ser ajustado, examinado y sancionado finalmente como “empírico” y por lo tanto histórico.

Abstract

The genre of the confession necessarily involves a process of rememoration: uncovering and revelation. Columbus here gives no true, sincere confession: he keeps to the ritual, without observing its theological foundation. The coverer/uncoverer is not only the protagonist, but also the author of his own work, so that the reading of his memorial-testament becomes a fictional discourse that has to be defined and examined as “empirical” and in consequence historical.

Como afirmaba Gilbert Dubois¹, el arte poético evoca una dimensión surreal de la realidad que se adivina en la lengua de peregrinos y poetas cuando se hacen a la búsqueda de los secretos de la historia y el universo.

¹ Gilbert Dubois. *Mythe et langage au dixième siècle*. Burdeos. 1989.

El hecho de adoptar la función de agente/operador de la escritura poética obedece por tanto a un deseo de ir más allá, de sobrepasar los límites de la realidad. A tal fin algunos iniciados recurren a una vía identificada con los antiguos procedimientos órficos y mediante la invocación entran en contacto con seres que habitan el reino de la sombra. Claro que para acceder a ellos hoy día habría que proveerse de piedras fosforescentes que fueran marcando la senda para no perder el camino de vuelta.

Derrida² descubre en la diferencia una aventura de la mirada, la conversión en la manera de cuestionar todo objeto, sobre todo los objetos de la historia y literarios.

Si el fin de la narración literaria según Nortrop Frye es producir un sentido, contar una historia en la que se libere un mensaje; el de la estructura mítica es crear un sistema de referencias con sentido propio, a un nivel inconsciente. En el quehacer de Carpentier encontramos el mejor exponente de ambos términos porque mediante su barroquismo, técnica de transfiguración que enlaza rito y mito, costumbrismo e indigenismo, conjuga como nadie saber primordial y universal presentando la vida como una excelsa manifestación. Entre lo mítico y lo histórico sus personajes aparecen a menudo escindidos, pero el oficio del artista es precisamente reintegrar el mito a la historia, descubrirlo en ella, incluso desenmascarándolo. Más allá de las fronteras temporales, trascendiendo el tiempo objetivo, subjetivo, circular o cíclico, el autor actualiza una visión retrospectiva que adquiere calidad de retroproyección.

En el prólogo de su primera edición a *El Reino de este Mundo*, de 1949, Carpentier formula el concepto de «lo real maravilloso» y remite para ubicarlo al surrealismo³. El Surrealismo es una manera o modo de tratamiento de la materia estética, un procedimiento de creación artística a partir de la materia prima realidad o de una manera de percibirla. El Surrealismo sugiere un clima sobrenatural, sin apartarse de la naturaleza y deforma la realidad en el magín de personajes neuróticos. En el realismo mágico se parte de una realidad concreta, ya sea natural, social histórica o sociológica y se elabora en operaciones graduales hasta alcanzar el nivel más fantástico en virtud del ejercicio de la imaginación creadora. Así se crea una nueva realidad de tipo fantástico y mágico a la vez.

² Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Antropos. 1989. Madrid. Seuil. 1967, págs. 11-15.

³ Alexis Márquez Rodríguez, «Teoría carpenteriana de lo Real Maravilloso» en *Casa de las Américas*, núm. 25, 1981, págs. 83-99.

Más tarde en *Tientos y diferencias*, de 1967, Carpentier decía: «Una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christoph —las ruinas tan poéticas de Sans Souci: la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de las Ciudadela de la Ferrière— y de conocer la todavía normanda Ciudad del cabo, el Cap Francais de la antigua Colonia»⁴. Sobre ese viaje declaró que allí se había encontrado ante los prodigios de un mundo mágico, un mundo sincrético, donde hallaba el estado vivo, bruto, hecho ya todo aquello que los surrealistas fabricaban demasiado a menudo a base de artificio. Fue entonces cuando surgió en él la percepción de lo real maravilloso:

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 inusual 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”.

Patricia Struebig, en la *Structure mythique de la Modification de Michel Butor*⁵, trata la novela como una variante de la narración mítica, aplicándole el método desarrollado por Levi-Strauss para el análisis estructural del mito. Según la etnografía el mito es un modo de comunicación humana y su sentido le viene dado gracias a la configuración estructural que adoptan sus elementos, porque la unión de diferentes versiones de un mito transmite un mensaje de la misma manera que los diferentes elementos lingüísticos constituyen un lenguaje y ambos son susceptibles de comunicación. El primer paso obligado en este tipo de procedimiento sería pues el establecimiento de una identificación básica de los mitos que se hallan incorporados en la novela y, luego, habría que investigar el papel que desempeña ese mito según el grado de modificación que experimenta. Para Levi-Strauss todo mito contiene un lenguaje explícito; las tergiversaciones y repeticiones de su relato contienen en sí el verdadero sentido y dotan a la expresión de una verdad negativa: «an unwelcome contradiction which is

⁴ Cit. por Alexis, edición ampliada, Montevideo, 1973, pág. 114.

⁵ Patricia Struebig. *La Structure mythique de la Modification de Michel Butor*. Peter Lange. N.Y. 1994.

a necessary truth». En el mito la expresión consciente de cada uno de sus episodios, acontecimientos o peripecias cotidianas efectúa una confesión inconsciente y manifiesta la evidencia de las oposiciones básicas que caracterizan nuestra vida: las contradicciones insoslayables. El objeto del análisis mitológico es descubrir, a través de ese relato expreso y consciente de información, la significación inconsciente, la lógica del mito. El mito imita a la vida, pero de una manera transformada porque invierte la situación social de actualidad para poder pronunciar lo indecible. Es decir el mito se crea para poder ayudar al hombre a resolver una situación conflictiva que es contraria a un reglamento social.

La Modificación, una secuencia de acontecimientos pasados pero también un esquema dotado de eficacia permanente, permite interpretar la estructura. Mito y Literatura son dos lenguajes que habla el hombre para expresar su pensamiento. Por eso Levi propone examinar la relación entre el discurso mitológico y el discurso literario⁶.

Levi constata que el objeto del mito es formar un modelo lógico para resolver contradicciones y, para él, la función del análisis mítico es la de descubrir el sentido de la lógica del mito, donde la significación inconsciente se percibe mediante el estudio de un contenido aparente o consciente del relato, es decir, la historia.

La situación del narrador crítico es por consiguiente de gran importancia para la organización de la sucesión narrativa y llegados a este punto surgen los siguientes interrogantes: ¿Cómo reacciona Carpentier ante una materia histórica repetidas veces mitificada? ¿Por qué si es sólo parcialmente histórica ha sido tan proclive a la heroización? ¿Qué papel desempeña la política, los intereses económicos y la Iglesia en todas estas operaciones de transmisión de un asunto que más que histórico termina a la postre por ser una causa fieramente humana? En la ficción literaria de Carpentier encontramos al cardenal, futuro Pío Nono, como agente literario mediador. Como bien señala Guadalupe Fernández Ariza en su trabajo «*El arpa y la sombra*», el gesto indeciso de la mano del cardenal es una imagen mnemónica a la que le ha sido conferida la misión de ser guardiana del acceso al pasado. Esa mano intenta concertar en *El arpa* para mayor gloria de la Iglesia la historia del Almirante. Pero el instrumento-proyecto

⁶ Gilbert Durand. *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. París. 1963. Habla de metáforas obsesivas que constituyen el mito personal.

de su imaginación se desvanece en *La sombra*, porque la mano que tensa y pulsa las cuerdas es la mano de un hombre capaz de hablar por sí mismo gracias a la «pro-videncia» de Carpentier, «deus ex machina» e interventor prometeico que cede protagonismo a su criatura para que fluya la voz de una humana conciencia; ya no heroica ni mítica.

Es curioso que Colón a lo largo de la historia no haya llegado a constituirse en mito: algo había en su trayectoria que no cuadraba a esa categoría, todo lo más a la de héroe, y ello a pesar de los denodados intentos de mitificación de políticos y eclesiásticos. Sin embargo en las Letras y en la cultura popular su empresa alcanzó gran nombradía sin haber sido siquiera un buen escribano. Estuvo tantas veces a punto de conseguirlo..., pero permaneció siempre en la esfera de lo fieramente humano. Cabría pensar que esa dificultad para situarse en un estado social donde se le reconociera fama y honra, tanto en vida como después de su muerte pudo deberse a la abundancia de prejuicios contra la gente de la mar, o tal vez a su origen e incluso a su actitud de mosaico, descreído, interesado sólo en bienes materiales.

Durán Luzio⁷ afirma que toda la producción narrativa ficcional del escritor cubano nace de hechos documentados que garantizan la calidad histórica de su obra por su potencialidad literaria, que la enriquece significativamente. Hechos y documentos recuperan su vital mensaje, siendo esa una de las mayores contribuciones de Carpentier al desarrollo actual de las letras hispanoamericanas: reconstruir un pasado que desconocíamos debido —en gran parte— a la incapacidad comunicativa de la historia como género. El novelista recrea el pasado actualizándolo y contribuyendo a «la revivificación poética de las fuerzas históricas, sociales y humanas que en el transcurso de un largo desarrollo conformaron nuestra vida como en efecto es, como la vivimos ahora». Siguiendo a Luckas en su estudio sobre la novela histórica Durán Luzio destaca el novedoso proceso narrativo que le permite a Carpentier mantenerse equilibradamente entre la historia y la ficción. Cuando el discurso narrativo tiene doble referencialidad, una textual y otra extratextual, se percibe una tensión dialéctica entre los dos polos. Es lo que sucede cuando Carpentier da a su personaje la oportunidad de hacer un examen de conciencia no individual, ni privado, ni secreto, sino frente al lector, que convertido en testigo de cargo puede juzgarle como

⁷ Juan Durán Luzio, «Un Nuevo Epílogo de la Historia: *El arpa y la sombra* de Alejandro Carpentier» en *Casa de las Américas*, núm. 25, 1981, págs. 100-110.

humano con mayor benevolencia y que está dispuesto a ello, toda vez que se hace cómplice de las flaquezas del que la historia ha consagrado como gran Almirante.

Durán asegura que Carpentier ha innovado al penetrar en la interioridad de un personaje famoso y «es el lector quien gracias a la mediación del escritor recupera esa “confesión general” según el elaborado discurrir del moribundo»⁸.

Dos procedimientos básicos se manifiestan en este apartado de la confesión según destaca el investigador: uno la lectura de documentos llevada a cabo por el autor y otro la interpretación de los mismos que revela la tesis de Carpentier de «los eventos y móviles» del descubridor. Carpentier interpreta esos documentos y los incorpora a su discurso, consiguiendo proyectar una visión nueva de la historia que observa una disposición dialéctica frente a los documentos oficiales.

A cierto sector de la crítica no ha pasado desapercibido el hecho de que esta toma de partido por un modo de interpretar el acontecer histórico para el cual el autor solicita la comprensión activa y el apoyo incondicional del lector podría despertar disidencia⁹.

Leonardo Acosta en «El Almirante, según Don Alejo»¹⁰ dice que debemos considerar esta obra desde dos perspectivas: la histórica y la artística o literaria, porque si bien ambos aspectos aparecen en la novela como un todo inseparable, esa unidad está en dependencia de la eficacia con que se ajusten y correspondan la visión histórica del autor y la forma artística en que intente o logre plasmarla. Hay una distancia entre el Yo-narrador Colón y el Yo-protagonista y ese distanciamiento permite un ocultamiento de Colón

⁸ *Ídem*, pág. 104.

⁹ Antonio Fama, «Historia y narración. *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier» en *Rev. Iberoamericana*, vol. LII, núms. 135-136, 1986, aporta una visión enriquecedora más allá de la generalizada por la crítica que se solidariza con la idea del afán desmitificador de la historia de Carpentier y refiriéndose a Susan Suleiman en «Ideological Dissent from Works of fiction: Toward a Rhetoric of Roman a these», dice que: «Cuando en *El arpa y la sombra* el autor implícito, mediante sus narradores, pide al lector que comparta una serie de juicios sobre Cristóbal Colón y el papa Pío IX, que además de ser personajes de esa novela son personajes que pertenecen al mundo histórico real, el lector, por esa referencialidad que el discurso narrativo tiene al mundo extraliterario, puede adoptar una posición de disenso ideológico». pág. 554, y al final de su trabajo en pág. 557: «El autor implícito, mediante sus narradores, manipula el punto de vista».

¹⁰ *Casa de las Américas*, núm. 121, 1980, pág. 27.

con respecto a su propia vida que es proverbial: en sus escritos no menciona a sus padres, ni su fecha de nacimiento, y apenas en su testamento afirma haber nacido en Génova. La biografía escrita por su hijo Fernando es igual de escurridiza, el original se perdió y no fue editada hasta 1571 en Venecia por su hijo Luis Colón en italiano, trentaidós años después de terminada. La tercera de las llamadas fuentes colombinas es la *Historia de las Indias* del padre Las Casas, que en lo que respecta a Colón se basa enteramente en las fuentes anteriores, o sea, el propio almirante y su familia.

Salvador de Madariaga ya planteó en su célebre ensayo la posible ascendencia de Colón de judíos españoles emigrados a Génova. Aunque no decisivos, los argumentos a su favor eran numerosos y explicarían porqué Colón no escribía en italiano y sí en español y en latín «genovisco», una especie de *lingua franca* entre los mercaderes de la región; porqué tuvo que ocultar y falsear sus orígenes en una España regida por la Inquisición; porqué en su expedición descubridora no iba ningún representante de la Iglesia, a pesar de sus pretendidas manifestaciones de fervor católico; y por último porqué a su triunfal regreso de las Indias la embarcación fue abordada por inspectores del Santo Oficio. Lo que si parece bien demostrado es que la mayoría de su tripulación y de los empresarios que le protegieron eran judíos.

Carpentier toma partido por esta idea al recrear la dimensión histórica de su personaje y así el monólogo, o más bien confesión interior del Cristóbal Colón carpenteriano, muestra una simulación constante en materia de religión. Dando por sentado que era judío, la ausencia de los Evangelios (es decir, de un cura) en la flota descubridora, aparece como deliberada¹¹.

André Saint Lu¹², asegura que la supuesta ascendencia israelita de Colón no deja de ser una mera suposición del autor, que haciendo uso de su liber-

¹¹ Günter Böhm, «El supuesto origen judío de Cristóbal Colón: una reevaluación» en Titus Heydenreich, *Columbus 1892/1992. Heldenverherung und Heldenmontage*, Vervuert, 1995, pág. 53, se hace eco de la hipótesis de Menéndez Pidal de que Colón pudo haber aprendido a hablar portugués antes que castellano, lo que explicaría la afluencia de portugueses en su discurso. Esta hipótesis casa con la de Celso García de la Reiga que en 1898 apuntaba hacia un origen gallego-portugués de la familia de Colón, al menos por parte de madre, Fontanarosa, cuyo padre Domingo Colón era converso. Ambos se habrían asentado en Génova donde se dedicaron a comerciar y tejer. El padre, además, pudo haber sido vendedor de mapas. Allí se cambiaron el apellido por el de Colombo.

¹² André Saint Lu, «De quelques libertes du romancier avec l'histoire. À propos de *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier» en *Les langues Neolatines*, LXXIV, 4, 1980, págs. 68-77.

tad para novelar saca el mayor partido a esta posibilidad y destaca el efecto tan poderoso que tiene en la segunda parte de *La Mano* y precisamente a la hora del trance los remordimientos del Almirante por haber codiciado el oro, vicio secular atribuido a los judíos. Basándose en las opiniones de Alain Milhou «en torno a la religiosidad de Cristóbal Colón», dice que no queda claro que la codicia de oro Colón fuera el motivo principal de su primer viaje. A la vez reconoce Saint Lu que aunque no sería lógico exigir una objetividad histórica precisa al novelista, si es patente su conocimiento del *Diario de Colón*.

Como bien ha señalado Antonio Fama¹³, en la segunda parte la narración *La Mano* oscila entre el presente del yo sujeto-narrador y el pasado del yo objeto-narrado. El Colón moribundo que recuerda desde su lecho de muerte y el Colón protagonista de las hazañas que llevaron al descubrimiento del Nuevo Mundo, que es el mismo ser pero a la vez es también otro. Fama incide en la importancia de la temporalidad acaecida entre estos dos momentos y la distancia que sobre los acontecimientos toma un narrador que echa la vista atrás desde la «atalaya» de la vida, con una visión de sí y de las cosas del mundo inundada de ironía y sorna propia de la novela picaresca. Poco a poco, mediante la ironía y la sátira va cobrando perfil el Almirante y se va despojando de todos sus atributos heroicos y místicos, dejando sitio a un hombre de carne y hueso, con todos sus humanos defectos, o como dice Carpentier: «[...] el Hombre-condenado-a-ser-un-hombre-como los demás».

Colón adopta la posición del que va a entregar su alma «Como yacente en lápida de piedra espero...», pero enseguida nos damos cuenta de que se trata de una impostura. La imagen de un yo desdoblado de ese yacente, que remite a la imagen tradicional del cuerpo físico como cárcel del alma y de un alma/yo interior que desea liberarse de esa corporeidad física, aparece aquí doblemente impuesto porque el yacente en realidad no está «tan resignado» a enfrentarse a la muerte y «el yo de lo hondo», aún

claro de mente, lúcido, memoriado y compendioso, testigo de portentos, sucios de flaquezas, promotor de escarmientos, arrepentido hoy de lo hecho ayer, angustiado de sí mismo

está «sosegado ante los demás» y tiene la oportunidad de acometer su defensa propia en un juicio donde está a solas con la voz de su conciencia y cuyo

¹³ Antonio Fama, *op. cit.*, pág. 550.

testigo es el lector. Siguiendo el modelo de las confesiones de San Agustín el agonizante se extraña al reconocer su alma ensangrentada, pero recaba la solidaridad humana cuando dice:

Casi inocente llega, ante el Trono de Dios, el labrador que ha vareado en olivar ajeno, como casi inocente comparece la puta (perdóneseme el vocablo pero lo usé sin ambages en sístola dirigida a muy cimeras altezas [...])¹⁴

No falta el tópico del «memento mori cristiano» que le devuelve a la tierra y le impone la humildad que debe al hábito que viste. Y recuerda la voz que oyó en el fragor de la tormenta:

¡Oh, estulto y tardo en creer y en servir a tu Dios, dios de todos. Desde que naciste, El tuvo de ti muy grande cargo. No temas, confía: todas tus tribulaciones están escritas en piedra de mármol y no sin causa.¹⁵

Comienza el examen de conciencia con los pecados capitales y prosigue una digresión por el mundo antiguo y por el de los hiperbóreos. Carpentier presenta a un Colón que se reconoce por encima de cualquier otro rasgo como un embustero. Se fue haciendo embustero... «al caldeársele la mente por pensar siempre en lo mismo» y verse acosado por la misma idea, al no poder abrir un libro sin hallar en su trasfondo un anuncio de su misión... Pero además de la certidumbre de estar en posesión de la verdad, lo que le valió la maldición de Isaías sobre aquellos que creían saber demasiado, el yacente cae en la cuenta de que como dijera el Arcipreste en su *Libro del Buen Amor* él también debía reconocer que su vida había estado impulsada por dos cosas «para haber mantención y por haber juntamento con hembra placentera»¹⁶. El carácter que más nos llama la atención de este Colón construido por el novelista cubano es su relación con la reina que se atiene a los cánones del servicio del amor cortés. Ese servicio a la dama, que constituía una religión y que deparó no poco sinsabores a sus «prosélitos», acusados de paganos y herejes, era la misma pasión que animaba a Calis-

¹⁴ Alejo Carpentier, «El arpa y la sombra» en *Obras Completas*, Méjico, S. XXI, pág. 255.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 258.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 277, punto al que se refiere Dinko Cvitanovic en «La esencia medieval de *El arpa y la sombra*» en *Carpentier una revisión lineal*, ed. Fernando García Cambeiro, Argentina, 1997.

to cuando se declaraba Melibeo o a Juan Rodríguez del Padrón quien jocosamente se burlaba de sí mismo reconociéndose como «sandío» por haber perdido su libre albedrío en empresa de amor.

La fidelidad a la dama y el secreto de amor son los dogmas, para un verdadero amador que a la hora de hacer la postrera confesión reclama para sí un reducto de reserva mental:

Y, aquel día, movido por una audacia de la que me hubiese creído incapaz, pronuncié palabras [...] que no repetiré en mi confesión.¹⁷

Le pesa en la conciencia haber renegado de los Evangelios, cuando temió ver el símbolo de la cruz en las tierras nuevas, lo que habría supuesto un claro indicio de que su empresa se había ido al garete: «¡Fuego de lombardas y espíngolas ordenaría yo contra los Evangelios, puestos frente a mí, si me fuese posible hacerlo!». Colón se reprocha también a la hora de la verdad su afán de Oro, su codicia sentida como un arrebató interior, y considera que un espíritu nefando se había alojado en su alma y le había impulsado a capturar hombres, convertido en mercader de almas y valiéndose a tal efecto de las Escrituras para legitimar la guerra justa y necesaria (sic)¹⁸.

Cuando la voz de la conciencia cobra más peso, se hace más nítida la imagen que tiene el antihéroe de sí mismo, la de un desconfiado, desengañado, la de un descubridor descubierto sin patria, un marinero que no tenía donde caerse muerto en una tierra:

Donde nada se te definió jamás en valores de nación verdadera [...] meciéndote como Absalón colgado por sus cabellos, entre sueño y vida sin acabar de saber dónde empezaba el sueño y dónde acababa la vida [...] anduviste en un mundo que te jugó la cabeza cuando creíste tenerlo conquistado y que, en realidad, te arrojó de su ámbito, dejándote sin acá y sin allá [...] en tus buques llevaste la codicia y la lujuria, el hambre de riquezas, la espada y la tea, la cadena y el cepo [...].

Le atormentan las sentencias del *Eclesiastés*: Aquel que ama el oro carga con el peso de sus pecados, aquel que persigue el lucro será víctima del lucro [...]; y su conciencia zozobra al recordar:

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 296.

¹⁸ *Ibíd.*, 330. Marga Graf se refiere a este tema en, «Cristoph Kolumbus– Realität und Fiktion» en *Acta columbina* 20, Reichenberger, Kassel, 1992.

como un día 7 de julio de 1503 años, estando muy mísero y alicaído en la tierra de Jamaica, pensé que con mis constantes jactancias me había aupado demasiado en mi propia estimación incurriendo en pecado de orgullo, humillé el final de una misiva dirigida a mis Reyes diciendo: “Yo no vine a este viaje a navegar por ganar honra ni hacienda; esto es cierto porque estaba ya la esperanza con sana intención de todo en ella muerta. Yo vine a Vuestras Altezas con sana intención y buen celo, y no miento...”.

En el último momento decide callar para que trascienda la imagen pública que el se había ido forjando durante toda la vida. En paz consigo mismo, tras un prolijo examen de conciencia desecha la idea de contarle todo porque:

Para contarle todo habría de estar en deuda —“dando y dando”, como se dice en jerga de buen trueque— con los hombres de una fe, de un modo de sentir que me hubiesen sido magnánimos y encubridores.¹⁹

En su mano está reducir la confesión a lo que desea revelar y por ello empieza con la jaculatoria habitual: «Haya misericordia agora el cielo y llore por mí la tierra». Entre las numerosas interpretaciones que ha habido sobre esta obra no faltan las que inciden sobre la intencionalidad satírica que abriga esta desmitificación carpenteriana de la historia y su héroes²⁰. Según estos críticos el recurso es ampliable a la historia del descubrimiento ya que Carpentier se proponía la tarea de degradar (para desmitificar) la epopeya nacida en torno a la figura del descubridor. El hecho de que el mismo personaje fuese quien desmintiera su propia historia, además de entrañar una parodia, es decir, una duplicación festiva y burlesca que desplaza a un original poniendo en entredicho su autenticidad, sugería la idea de antropofagia porque en toda esta sección el lector asistía a la autoinmolación de Colón como personaje histórico.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 346.

²⁰ Max Parra, «La parodia histórica en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier» en *Explicación de textos literarios*, vol. XXIII-1, núm. 1994-95. Dice en pág. 65 que el recurso que Carpentier cultiva al ficcionalizar este evento histórico es la parodia, que puede definirse como la duplicación de un discurso pero con una intención semántica que es directamente opuesta a la original. La lectura hace cómplice al lector. «Pero la característica más sobresaliente es “burlesque”, en su modalidad de “low burlesque”, que se define como la discrepancia entre un tema serio (en este caso la Historia) tratado en un estilo “vulgar”», *ibid.*, pág. 66.

El estilo de la novela podría aludir por tanto a que el nuevo continente sólo encontrará su identidad a través de la parodización del modelo cultural imperialista realizada en función de una técnica barroquista de amalgama y fusión de elementos procedentes de las culturas autóctonas y colonizadoras. La parodia del discurso occidental es en esta obra una parodia del logocentrismo europeo y parodiar ese discurso sería una forma de descolonizar la historia, de sacudirse de un lastre que no corresponde a la realidad discursiva latinoamericana, de un acto de liberación al fin y al cabo. Se parodia la historia por medio de una sencilla inversión de los elementos históricos de que se dispone: convertir la epopeya en anti-epopeya, al héroe en anti-héroe, la austeridad en lujuria, la solemne diplomacia cortesana en ópera bufa, etc. Desordenar la historia para refutarla es la consigna de la novela. La inversión carnavalesca, como en otras obras del escritor cubano, lleva el germen de la subversión a la literatura, que para Carpentier es el estilo de la Revolución²¹. En este mismo sentido se expresaba Claude Cymerman²², cuando ponía el énfasis en el carácter barroquista y las intenciones satíricas de una narración, que se constituía en una antihagiografía. Carpentier al emprender su obra de desmitificación no tuvo otra salida que la de hacer del almirante un mentiroso, un hipócrita y un embaucador.

Pensamos que más que desmitificar al personaje lo que se propone Carpentier es una contrafactura que denuncie la impostura de la misma comedia por los dirigentes de la Iglesia o por el Estado en beneficio propio. Mediante esta visión de otra historia denuncia el modo dialéctico en el que ha venido siendo transmitida la interesada visión histórica de la Iglesia y del Imperio colonizador. En su intento de reescribir la historia y amparado en el concepto de lo real maravilloso, Carpentier da una oportunidad a la otra historia, la historia hecha por hombres de carne y hueso y no por pretendidos héroes con afanes de hagiografía²³.

²¹ *Ibíd.*, págs. 72-73.

²² Claude Cymerman, «El arpa y la sombra ou la double imposture» en *Études Hispano Américaines, Les Cahiers du Criar*, núm. 16, pág. 129.

²³ Hermann Herlinghaus, «Cristóbal Colón o El arpa y la sombra de Alejo Carpentier» en *Lateinamerika-Studien 30/II*, Titus Heydenreich (Hg.), *Historische und literarische Wertungen aus fünf Jahrhunderten*, Vervuert Verlag, 1995, es uno de los pocos críticos que valora de la siguiente manera la actitud del Colón de Carpentier: 901, «ante todo era un hombre genial que a menudo superó sus propias limitaciones con una intuición prodigiosa». Otra es la opinión de Titus Heydenreich, «Cristoph Columbus— ein Heiliger? Politische und religiöse» en *Wertungsmotive im 19. Jahrhundert*, en Gerhard Wawor y Titus Heydereich (Hg.) *Colum-*

Dice Gabriela Tineo²⁴ que Carpentier confiere al escritor un carácter de cronista mayor para interrogar al pasado desde una mirada que al tiempo que lo narrativiza, lo reinventa. *El arpa y la sombra* supone un ejercicio movilizador de la memoria en cuyo proceso de entramado y configuración se produce el asedio al discurso histórico, punto de partida de una travesía interesada por releer los orígenes, y al referirse a la supuesta condición de instrumento que para la Divina providencia fue la figura del Almirante, presta a ser condenada por el juicio de la Historia, añade:

De este modo, la zona central impulsada desde la capacidad de predecir que instauro el profeta Isaías y que se formaliza en la confesión postrera —única fuente portadora de la verdad donde se reconocen las culpas—, descubre los rasgos capaces de anticipar el juicio final, pero también de moderar los estigmas condenatorios.

La confesión como forma superior de la autorrevelación —y aquí la autora sigue a Bajtin— asume el protagonismo en la segunda parte de la novela y de esa manera empiezan a hacerse borrosas las versiones historiográficas consagradas. En el plazo de tiempo que media entre la declaración que abre «La mano»: «lo diré todo» y la decisión que la clausura: «sólo diré lo que de mí pueda quedar escrito en piedra de mármol» se hace posible una relectura guiada por el propio protagonista que interviene de manera eficaz el discurso de la historia a través del instrumento retórico más efectivo que es la comunicación directa con el lector a través de la revisión de su propia escritura-huella en el mundo recogida en su diario íntimo.

El contrapunto entre el registro del Diario de las Relaciones de viajes, transcrito en bastardilla o reelaborado y el nuevo registro oral que se interpola: la confesión, manifiesta un desvío que permite desde la zona de lo privado descubrir el proceso de construcción de una escritura histórica enga-

bis 1892/1992. *Heldenverehrung und Heldenmontage*, Frankfurt/M, 1995, pág. 33, quien asegura sobre la dimensión profética de la empresa colombina: «Columbus signierte selbst einige Schriftstücke als “christoferens”, also “Christusträger”; er glaubte sich von Gott ausersehen zur Erfüllung einer Aufgabe, deren Ankündigung in alttestamentlichen, von Columbus persönlich im sogenannten *Libro de las profecías* (1501) zusammengetragenen Textstellen aufscheinen. Name und Nachname haben aus der Sicht seiner Panegyriker Symbolcharakter. “Columbus” ließ Assoziationen mit der Taube Noahs bzw. des Heiligen Geistes zu, die den auf Rettung hoffenden Menschen die neue, andere Welt weist...».

²⁴ Gabriela Tineo, «Resonancias y claroscureidades en *El arpa y la sombra*» en Mónica Scarano, Mónica Marinone y Gabriela Tineo, *La reinvencción de la memoria*, 1997, pág. 43.

ñosa y recuperar un pasado hecho de ocultamientos y de mentiras. Tineo destaca que la conciencia que aflora en *La mano* es la conciencia de un sujeto moderno que encabalga procedimientos de montaje y oscilación permanentes, los cuales dan como resultado la ficcionalización que confiere a *La mano* un carácter de zona fronteriza «donde los opuestos, las contradicciones y las dualidades coexisten o se entrelazan perpetuamente».

La autora destaca dos isotopías que son centrales en este capítulo. El «gran Secreto» y la visión de la empresa como producto de la época, o sea el desvelamiento de la información que había obtenido el marino de los descubrimientos nórdicos por parte del maestro Jacobo y el afán de conseguir oro, de hacer rentable una empresa en un tiempo donde el hombre estaba poseído por el «ansia del vil metal».

El desdoblamiento es por otra parte el signo que actualiza tras haber sido reconocido «el vasto repertorio de embustes»²⁵ las interpretaciones irreconciliables que la condición moderna del Almirante y su empresa legaron a la historia: Golpeador golpeado, Descubridor descubierto, Conquistador conquistado. Desde esa perspectiva que hace ostensible el poder exhumatorio del recuerdo, en el orden del imaginario, la sintaxis del barroco radicaliza y activa el recinto de las imágenes del pasado que llamamos memoria. Ambas operaciones de desdoblamiento hacen según Tineo que aquel continente huidizo, objeto y soporte procesal de la sintaxis narrativa cuya puesta en escena viene a articular una interpretación de la historia indisoluble de su propia construcción, busque afirmarse entre las ambigüedades y los vacíos provocados por el descentramiento de los discursos que se disputan su sentido.

Barbara Bockus Aponte ha profundizado en el nivel estructural del discurso de esta obra y asegura que las técnicas espaciales y la temporalidad pueden aportar una interpretación del tema central del «Yo» creando una simbiosis entre historia y ficción. Ella destaca la disposición temática de

²⁵ Edelmy Conde Pérez en «*El arpa y la sombra*: retrodicción y trascendencia de nuestra memoria histórica» en *Islas*, núm. 106, 1993, establece la contraposición entre la figura del héroe y el planteamiento hagiográfico que pretende darle la Iglesia y la «repentina irrupción de su doble negativo, un Colón charlatán y embaucador», pág. 117. Pero más adelante, recogiendo la información de R. Chao en *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, La Habana, 1985, pág. 35, asegura que las mentiras de Colón formaron parte de una estrategia impuesta por la Europa de entonces e insiste en que no hay que olvidar que las navegaciones se emprendían con un objetivo comercial y que cuando no había una probabilidad certera de obtener ganancias para los armadores o las empresas no se ponían barcos a disposición de realizarlas.

la obra como la de una caja china y siguiendo a Todorov atiende tanto a las estrategias de la trama como a las discursivas²⁶.

En ese sentido la visión proliferante que ofrece Carpentier del Almirante concuerda con el carácter y las condiciones vitales de un hombre que por ascendencia y extracción social tiene inmensas dificultades para mantenerse literalmente a flote²⁷. Sus argumentos debían ser múltiples como diversas e ingeniosas debieron ser sus estratagemas para conservar honra y alcanzar fama, únicas garantías sociales para caballeros que, como él, ni siquiera a través de los hechos de armas tenían fácil el ascenso social. Colón precisaba no sólo dinero, necesitaba además realizar alguna empresa que le deparara gloria. En la medida en que lo consiguiera contribuía al mantenimiento del orden de los estados y permanecía dentro del sistema. La extracción social de Colón se revela de lo más precaria: de ahí su arrojo. Colón teme sobre todas las cosas morir siendo un Don Nadie y por eso no confiesa. Sin embargo Colón se revela en la narración de Carpentier como un gran comunicador cuya pluralidad discursiva cambia de registro y convence a armadores, reyes e indios. Incluso antes de morir salda cuentas con su propia conciencia y con aquellos que puedan atender y disculpar sus humanas faltas. Colón muere en paz consigo mismo, seguro de no deber nada a nadie y amortigua con su conducta el humanismo fariseico de los monarcas católicos descubriendo el poder mediático del discurso y aceptando que su propia vida es ya sólo cuestión de interpretación e historia.

Lo que parece claro y a mi entender no ha sido suficientemente considerado es el hecho de que Colón cuando pasa revista a lo que ha sido su trayectoria de embaucador y filibustero, cuando hace examen de concien-

²⁶ «*El arpa y la sombra: The novel as Portrait*» en *Hispanic Journal*, vol. 3, núm. 1, 1981, págs. 93-105, donde dice: «The confessional mode is motivated by imminent death and does, however, for this reason, bring forth a real effort toward self-recognition in preparation for the final judgment. He is “abogado de sí mismo ante el Tribunal de Suprema Instancia”. What he sees when he looks at himself is that, again and again, in different periods of his life, he has been a “farsante”, one who pretends to be what he is not –and who has been found out», pág. 98.

²⁷ Ernestina Avendaño de Vargas en «Polifonía e intertextualidad en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier» en *Alba de América*, 14, 1996, núms. 26 y 27, pág. 262, dice que «[...] el autor nos acerca al personaje [...] mediante un discurso que genera una tensión con la imagen que la Historia ha creado de él». Carpentier sería también el abogado defensor por antonomasia de otra forma de experimentar la historia y la literatura en sus dimensiones míticas e historiográficas.

cia, apela a un sentido de la humanidad ajeno a los dogmas contrarrefor-
mistas y sobre todo deja bien claro dos cosas: una que no debe nada a nadie,
que es un hombre que se ha hecho a sí mismo; y dos, que llegada la hora,
calla, y por lo tanto otorga, incurriendo en una de las faltas más graves: la
falsa confesión y convirtiéndose, cuando menos en marrano —que ya lo
había «calado» su señora—, o en judaizante.

A pesar de no haberlo confesado «todo, todo», lo que hubiera supuesto
la difamación de la reina por los servicios prestados —parece mentira—,
pero Colón muere en paz y se permite el lujo de vagar como alma en pena
y de asistir desde la sombra al juicio que la historia dictamina sobre su figu-
ra pública. Tal vez para la hora de la muerte Colón ya había perdido la fe
en una causa sobrenatural y sólo permanecía aferrado al peso de la certi-
dumbre que le había mantenido vivo: la única fe y seguridad en sí mismo:

Estoy solo, solo con mi conciencia que mucho me acusa y mu-
cho me absuelve.

Hasta ahora la crítica se ha inclinado por la idea de que Carpentier omi-
te que Colón confiese porque lo más importante era preservar su imagen
pública. Si tenemos en cuenta las postrimerías del Almirante, cuando muer-
re solo, abandonado y excluido de todos, se hace difícil creer en esa últi-
ma voluntad de confesar sólo lo que engrandeciera o sirviera al manteni-
miento de una honra que ya sólo a duras penas existía en ese último lance²⁸.

A diferencia de la tesis de Avendaño donde se habla «del tono admo-
nitorio de la Voz que le recrimina su pasado recordándole que es un sim-
ple mortal y pecador en el momento de rendir cuentas ante Dios», pensa-
mos en un Colón que rinde cuentas a su propia alma. A su conciencia
autosuficiente, capaz de calibrar en su justa medida los motivos y actua-
ciones de su vida y el significado que estos podrían alcanzar para la for-

²⁸ Véase las quejas emitidas por Juan Rodríguez del Padrón en su *Cadira del honor*, en
Paz y Meliá (ed.), *Obras de Juan Rodríguez del Padrón*, Sociedad de Bibliófilos Españoles,
Madrid, 1884, pág. 143. Con estos términos relacionamos la enfermedad de Colón que como
Carpentier dice: «Su enfermedad era enfermedad de gran Almirante». Es sabido que el dis-
curso de la salud y la enfermedad tenía como referentes directos tanto la Fe como la Honra
alcanzada en función de determinadas pruebas que manifestaban la limpieza de sangre. Enfer-
medad de gran Almirante era la enfermedad de los que estaban en peligro de ser marginados
porque estaban situados en el último peldaño de respetabilidad social y como decía Rodríguez
del Padrón estaban condenados a ganarse el sustento y la fama en hazañas allende los mares.

jación de su imagen pública en la Historia y para la Iglesia, que para «el caso» era lo mismo.

No teme, pues, con luminosa arrogancia²⁹ escatimar la confesión y negarse a reconocer en el Viático franciscano al enviado de Dios en la tierra, ratificándose en su supuesta fe judaica y confirmando su carácter literario de marrano.

Como bien apunta al comienzo de su trabajo Karen Stolley una confesión bien hecha hubiera implicado un exhaustivo examen de conciencia, que Colón sólo realiza para sí y para el lector, sujeto interesado en la recepción de la historia en clave de ficción y receloso por tanto de la historia oficial; y por otra parte un verdadero arrepentimiento: lo que en el caso del Almirante no queda nada claro³⁰.

Una confesión en toda regla, verdadera, no se produce en el caso del Almirante, que se atiene al ritual pero no observa el fondo teológico del mismo. Colón es consciente, como afirma Stolley de que la confesión, como cualquier proceso narrativo de carácter autobiográfico, es un constructo, y que él como narrador puede seleccionar las informaciones que desea que sean significativas³¹.

De acuerdo con lo expuesto, Colón se desnuda ante el lector a quien hace cómplice de sus debilidades, al fin y al cabo humanas, y en el momento de la confesión se pone la máscara para que prevalezca la imagen que él ha querido forjarse, rubricándola con su discurso, para que pase a la historia de la comedia humana. Después del examen de conciencia se opera una autorreconciliación del personaje consigo mismo y sólo entonces, cuando reconoce que no le debe nada a nadie, puede morir en paz. Colón no tienen demasiados escrúpulos de conciencia, aquellos que podían asediar

²⁹ La conciencia de superioridad que le concede Carpentier a Colón se revela en frases como: «Pero los que como yo, cargan con el peso de imágenes jamás contempladas por hombres anteriores [...] que [...] penetraron en el reino de los monstruos, rasgaron el velo de lo arcano [...] tienen harto que decir», *op. cit.*, pág. 256. Seguidor de Nicolás de Cusa y de sus principios de *docta ignorantia*, opuesta a la lógica escolástica «que pone mordaza, venda y orejeras a los arrojados, a los videntes, a los Portadores de la Idea, verdaderos cefalóforos, afanosos de violar las fronteras de lo ignoto», *ibid.*, pág. 293.

³⁰ Karen Stolley, «Death by Attrition: The Confessions of Christopher Columbus in Carpentier's *El arpa y la sombra*» en *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XXI, núm. 3, 1997.

³¹ Ella afirma: «Columbu's introspection in this section is both pre-text and gloss –an examination of conscience, in fact, in anticipation of a confession which never takes place», pág. 107.

a los conversos sinceros. En su monólogo de *La mano* el Almirante toma las riendas sobre la dimensión histórica de su destino desvelando, según Stolley, la grieta que existe entre lo que debería ser dicho y lo que en realidad se dice: «Carpentier plays off the tension between true confession and confessional narrative in order to rewrite Columbian history»³².

Stolley propone acertadamente que Colón tiene en cuenta en su confesión tres personajes, marineros como él: el maestro Jacobo, Rodrigo de Triana y Jasón, y asegura que hay una inversión en el modelo de confesión presentado por el escritor cubano frente a la confesión tradicional medieval y renacentista, porque en esta no existe ni vergüenza ni humildad. Colón ha aprendido a no confiar sus secretos y de acuerdo con esta máxima al enfrentarse a un confesor «curado de perplejidades» en el último trance es consecuente con toda su trayectoria vital:

En cuanto a mí —y es nuevo cargo de conciencia que me agobia en hora de prueba postrera— no recuerdo [...] haber cumplido la promesa hecha a la virgen de Guadalupe,

lo que parece ya más superstición que sentimiento de culpa.

Su conciencia le reprocha el mal hecho a los hombres; que del juicio de Dios teme que no le ampare dejándolo a merced de Quien le arrastrará al Reino de las Tinieblas.

El secreto de Colón obedece a una profecía hecha por Séneca y difundida por el maestro Jacobo y como dice Stolley:

Prophecy in the novel thus becomes a strategy for constructing a secret, for revealing it without violating the secret itself. Prophecy is made necessary by the competing demands of the secret—to not be revealed—and the Columbian project (which depends on the secret being revealed in order to authorize itself) and history (which class for the secret not to be revealed in order that Columbus's role in history not be diminished). Rather than something which is said before (as its etymology implies), prophecy is a post-script, written

³² *Ibid.*, pág. 507. Gilda Pacheco en «El verdadero “yo” en la Agonía: *La muerte de Artemio Cruz* y *El arpa y la sombra*» en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. XX, núm. 2, 1994, asegura que Colón toma la palabra y es su mano la que decide lo que se va a escribir. En ese acto es consciente del poder que tiene el escribano, el único poder al fin que le queda a individuo de su procedencia para mantener la honra de los estados. Así informa sobre una realidad nueva transmitida a su manera.

afterward in order to create après-coup the authorization necessary for the initiation of Columbus's project.³³

De ahí que él, consciente de la dimensión profética de su misión, decida comunicar sólo aquello que pudiera quedar «grabado en piedra de mármol», escrito para la historia.

La confesión como revelación o desvelamiento está sustituida por la confesión como proceso narrativo y Colón no sólo es protagonista sino también «auctor» de su propia obra. El descubrimiento aparece por tanto como un acontecimiento empírico y un discurso ficcional que debe ser ajustado, examinado y sancionado finalmente como histórico.

³³ *Ibíd.*, pág. 519.