

ULTIMOS VIAJES DEL PEREGRINO<sup>1</sup>

POR

ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA  
*Yale University*

La obra de Carpentier publicada en los primeros años después del triunfo de la Revolución Cubana celebraba un regreso personal, artístico y político a la patria. Pero, si bien anhelado y a menudo móvil de gran parte de su obra, el regreso había sido imprevisto. Porque, aunque la novelística carpenteriana, urdida a base de revoluciones y dilatados periplos de los personajes, todo entretejido en una minuciosa cronología simbólica, parecía haber profetizado esta última fase, el propio Carpentier, de ninguna manera concreta había anticipado, ni participado en la realización de esa ruptura en la trama de la historia. El cumplimiento de la profecía era enteramente literario. Los personajes de Carpentier, sobre todo los de *El siglo de las luces*, se le habían adelantado en su inmersión en las aventuras de la historia; ya cerca de sus sesenta años de edad, él los seguiría, como un Alonso Quijano, de las letras a las armas, del libro a la acción. El regreso a la patria constituía, por lo tanto, un momento de reflexividad plena, en que vida, obra y conciencia se reflejaban las unas en las otras, proyectando una imagen múltiple pero coherente de sí mismas. Es decir, coherente por la misma multiplicidad y reflexión; por su carácter inaugural. “Peregrino de Santiago” iba a llamarse “El camino de Santiago”, aludiendo a su protagonista viajero, proyección temprana de su autor, como romero o peregrino fue el protagonista de *Los pasos perdidos*. Si peregrino había querido significar la rareza de Carpentier, tanto personal como artística, y por lo tanto su originalidad, la llegada a la Revolución era la consagración de esa diferencia, de su pertenencia al origen.

---

<sup>1</sup> El presente ensayo es un capítulo adicional a mi libro *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, publicado originalmente por la Cornell University Press en 1977, que ahora sale en edición *paperback* por la University of Texas Press. La versión española es también de próxima aparición. El título de mi libro está tomado de *El peregrino en su patria*, novela bizantina de Lope de Vega, en parte por la presencia de tanto peregrino en la obra de Carpentier, los peregrinajes de su propia vida, y su intención inicial de utilizar el término (de origen medieval) en el título de su conocido relato “El camino de Santiago”.

El impacto del real y turbulento presente revolucionario se hizo sentir más lentamente, y es lo que viene a marcar la última producción de Carpentier, que abarca principalmente dos novelas escritas después de 1959: *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979). Esta novelística responde a tres factores primordiales, pero de muy diverso orden: la adhesión de Carpentier al régimen cubano, y los conflictos que esto suscita por las contradicciones entre la obra de Carpentier y la Revolución; el llamado Boom de la novela hispanoamericana, realizado en gran medida por discípulos suyos como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa; y la muerte de Carpentier el 24 de abril de 1980<sup>2</sup>. Digo la muerte porque Carpentier, que murió de la consabida "prolongada enfermedad", tuvo tiempo para ponderar sobre su inminente llegada, e incorporarla a sus reflexiones literarias.

El apoyo de Carpentier al régimen revolucionario, a través de todas las crisis, sobre todo las desatadas por los casos Padilla (1969 y 1971), cuando muchos de sus amigos (como Cortázar) titubearon, y otros rompieron con Cuba, le aseguró a Carpentier una posición privilegiada, y a la vez perversamente emblemática en la burocracia cultural<sup>3</sup>. Después de abandonar o ser separado de su puesto como director de la Editorial Nacional en 1967, Carpentier vivió, y murió por cierto, en París, como ambulante ministro de cultura del gobierno revolucionario. Significativamente, sin embargo, pasaba temporadas en La Habana, alojándose en el Hotel Nacional, o el Habana Libre (antes Hilton), como si Cuba fuese no su patria, sino un lugar que se visita en viaje de turismo o vacaciones. Carpentier participó en todas las ceremonias que su tardío ingreso en el Partido Comunista le exigió. Por ejemplo, dejó hacerse elegir diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular por el distrito de La Habana Vieja, cuando era notorio que Carpentier no mantenía residencia en Cuba<sup>4</sup>. El paso de la revolución a la burocratización, de los actos a los rituales políticos, dejó a Carpentier ileso, pero también al margen. La coherencia en la multiplicidad del

---

<sup>2</sup>El cadáver de Carpentier fue regresado a La Habana para el sepelio, en un avión fletado específicamente para ese cometido por el gobierno cubano, a instancias personales del propio Fidel Castro. Fue éste el último regreso del peregrino a su patria. El periódico *Granma* le dedicó una página entera a la muerte de Carpentier en su edición del 4 de mayo de 1980 (p. 6), con testimonio de condolencia de diversas partes del mundo y fotografías. *Bohemia* del 9 de mayo de 1980 contiene breves textos evocativos de Carpentier a cargo de Francisco Pita Rodríguez, Angel Augier, Pedro Pablo Rodríguez, César Leante, y Nati González Freire.

<sup>3</sup>Sobre el caso Padilla la mejor recopilación de textos sigue siendo las de Lourdes Casal, *El caso Padilla; literatura y revolución en Cuba* (Miami: Ediciones Universal, s.f.), pero también merece consultarse el número uno de la revista *Libre*, publicada en París por Juan Goytisolo y Julio Cortázar, entre otros, que recoge textos y testimonios todavía al calor de los acontecimientos. Padilla mismo ha escrito unas memorias en las que figura Carpentier: *Autorretrato del otro*.

<sup>4</sup> *Granma* (4 de noviembre de 1976): 6.

regreso a la patria se había desvanecido. La literatura tenía que convertirse en acto, no en reflejo, y la coherencia en armoniosa unidad de acción, conciencia política, y praxis artística.

Con respecto al Boom, Carpentier se distanció, y, en efecto, trascendió la obra de escritores que lo habían seguido por la senda de "lo real maravilloso americano". El lo había dejado atrás ya en *El siglo de las luces*, suplantándolo con sus teorías sobre el barroco. Ahora sigue alejándose de ese estilo buscando un discurso que no esté basado en nociones esencialistas de la naturaleza americana (*El reino de este mundo*), ni las poéticas versiones de la historia extraídas de Vico y la cábala (*El siglo de las luces*). Esta búsqueda sigue dos caminos. Uno es el experimento de novela revolucionaria en *La consagración de la primavera*, que se basa en un modelo marxista de la historia; el otro, en *El arpa y la sombra*, que pudiéramos tildar un experimento post-estructuralista de relectura de su propia obra y de la tradición literaria latinoamericana. En ambas novelas Carpentier toma distancia de los escritores del Boom, que siguen al Carpentier de lo real maravilloso americano, o al Carpentier barroco, pero, en mi opinión, nunca lo igualan en calidad literaria<sup>5</sup>. En *La consagración de la primavera* se distancia de lo real maravilloso americano por la insistencia en una historia de desarrollo lineal, que se expresa por una serie de revoluciones que jalonan la marcha inexorable de la humanidad hacia un mundo mejor, y la ausencia total de elementos fantásticos. En *El arpa y la sombra*, algo más apegada todavía a las teorías sobre el barroco, Carpentier practica una escritura que surge de barajar distintas versiones del origen de la historia americana y de la propia escritura carpenteriana que, lejos de ser naturales, sobrenaturales, o políticas, son producto de lo erótico, de lo cómico, del error y de la mentira, y constituyen una corrosiva crítica de la unidad del ser, y de la coherencia entre éste y el mundo natural y político a su alrededor. *El arpa y la sombra*, haya o no sido la última escrita, es un experimento técnica e ideológicamente posterior a *La consagración de la primavera*, y constituye un balance y cierre más cabal de la obra de Carpentier. Es, en gran medida, desde *El arpa* que leemos *La consagración*.

*La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra* son novelas también marcadas por la vejez y muerte de Carpentier, por el imperativo de hacer un balance de su carrera y su vida. Las dos novelas son obras antitéticas, pero motivadas por una misma compulsión autobiográfica y confesional. Ambas consideran la posibilidad de una reintegración de vida, historia y escritura. Una novela (*La consagración*) está volcada hacia la inmediatez, hacia el exterior del círculo de fuego del lenguaje; la otra (*El arpa*), por el contrario, constituye una

---

<sup>5</sup> La influencia de Carpentier sobre escritores cubanos del período revolucionario ha sido estudiada por Adriana Méndez en su "Carpentier en la actual generación de escritores cubanos", *Plural*, segunda época, no. 114 (1981): 20-25.

celebración del espesor de la mediación verbal y cultural, de la arqueología viva del lenguaje y las ruinas o reliquias que arrastra, como un vasto río. Una, la afirmación de la vida y la síntesis armoniosa de impulsos vitales y políticos; la otra, la asimilación de la muerte como fuente de toda creación artística. *La consagración de la primavera* aspira a unificar en un credo, y en un discurso, la vida de Carpentier y la carrera del siglo, como diría Quevedo, mientras que *El arpa y la sombra* se centra en la escritura americana y de Carpentier en particular; en sus máscaras de escritor, de fabulador, de urdidor de ficciones. Pero, mientras Carpentier se afana por dar una imagen integradora de sí mismo, de su carrera como escritor y de su vida, sus dos obras finales son, por el contrario, dado el contraste entre ellas, muestra de una tenaz multiplicidad creadora, inmune a todo esfuerzo de reducción. Este parentesco de opuestos que se rechazan y reflejan —aún a este nivel de la producción de Carpentier— revela el subtexto secreto de ambas obras, que es la novela bizantina.

Hay una marcada tendencia autobiográfica en la novela de la Revolución Cubana, porque la gran mayoría de los escritores que se sumaron a ella no participaron en la lucha contra Batista; no eran revolucionarios, ni mucho menos marxistas o comunistas, y por lo tanto había que explicar y justificar vidas que de pronto se veían fuera del juego, pero ansiosas de entrar en él. Nadie expresó más llanamente el sentido de culpa que según la Revolución debían sentir los intelectuales y artistas cubanos que Ernesto "Che" Guevara: "la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios"<sup>6</sup>. Novelas como *La consagración de la primavera* y, por ejemplo, *De peña pobre* (1978), de Cintio Vitier, son obras en las que sus autores "expían" esa culpa, intentando una reivindicación política de la clase de que provienen (la burguesía letrada), a la vez que se someten a una confesión que de alguna manera purgue ese pecado original<sup>7</sup>. La integración perseguida provoca el elemento confesional, de recuento, de arqueo, que en el caso de Carpentier también convierte *La consagración de la primavera* en una re-escritura de *Los pasos perdidos*, obra que fue producto de su previo gran balance. *La consagración* fue, pues, por todos estos factores, una obra de trabajosa, tal vez hasta penosa elaboración, y su

---

<sup>6</sup>"El socialismo y el hombre en Cuba," originalmente en *Marcha* (12 de marzo de 1965). Citado aquí por, Ernesto "Che" Guevara, *Obras. 1957-1967* (La Habana: Casa de las Américas, 1970) 380.

<sup>7</sup>*De peña pobre* (México: Siglo XXI Editores, 1978). Otras novelas autobiográficas son *Memorias del subdesarrollo* (1969), de Edmundo Desnoes, y *En mi jardín pastan los héroes* (1981), de Heberto Padilla, pero hay muchas más. He estudiado este fenómeno en "Autobiography and Representation in *La Habana para un infante difunto*", *World Literature Today*, 61, no. 4 (1987): 568-74. Lo de "burguesía letrada" lo tomo de Angel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984).

rotundo fracaso crítico debe haber sido un trago muy amargo para su autor, en el umbral mismo de la muerte<sup>8</sup>.

Desde luego, no se trataba únicamente de escribir una obra que volviese a integrar el peregrino a su patria, ni de un gesto meramente narcisista por parte de Carpentier. Persistía, además del imperativo autobiográfico, la cuestión de cómo escribir una novela de la Revolución Cubana. Es decir, cómo escribir sobre la revolución en marcha; qué cambios imponía la revolución real en la literatura. Esto era lo que críticos como Portuondo y Marinello le exigían a los novelistas, con resultados muy poco satisfactorios. Para Carpentier, con su amplio sentido de la historia, cómo escribir una novela revolucionaria quería decir cómo insertar la Revolución Cubana en la historia del siglo. Una vez más, como en *Los pasos perdidos*, la interrogante era la de la conciencia creadora ante las exigencias de la historia, pero concebida ésta como una vasta red de interrelaciones simbólicas, no como la laboriosa actividad de masas anónimas, ni mucho menos de protagonistas proletarios. En Carpentier, la historia concreta, del presente, que ansiaban ver Marinello y Portuondo no podía plasmarse en el texto sin el contexto de la Historia con mayúscula. Qué solución daría Carpentier a estos dilemas provocaba la curiosidad de todos, ya que, evidentemente, ni *El recurso del método* ni *Concierto barroco* habían respondido a las presiones que se cernían sobre Carpentier. Por ello, pocas obras latinoamericanas han sido esperadas con mayor expectación que *La consagración de la primavera*<sup>9</sup>.

El fracaso de *La consagración de la primavera* se debe, en mi opinión, no sólo a que Carpentier se haya lanzado a historiar el presente, sino también a que desoyó aquí su propio consejo de no entregarse al melodrama, al "tango"<sup>10</sup>. No

<sup>8</sup> Las críticas más previsibles de la novela giraron en torno al "realismo socialista," y el obvio mensaje político de la obra. Carpentier se defiende de sus críticos en una entrevista con el periodista venezolano Alexis Márquez Rodríguez, publicada bajo el titular "No hay novelas aburridas sino lectores aburridos", Caracas: *El Nacional* (10 de junio de 1979): 1, cuerpo c. Oscar Rodríguez Ortiz había escrito una reseña bastante negativa de *La consagración* en el *Papel Literario de El Nacional* (28 de enero de 1979): 2. Pero no se dice nada en ella sobre realismo socialista. No hay nada que ni remotamente se parezca al realismo socialista en *La consagración de la primavera*. Se trata, más bien, de un vasto melodrama político histórico sobre las vicisitudes de una pareja de burgueses que se ven inmersos en trascendentales eventos revolucionarios. Hay duras críticas, pero mejor informadas, en Angel Rama, "Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904-1980)", *Latin American Research Review*, 16, no. 2 (1981): 224-45, y Donald Shaw, *Alejo Carpentier* (Boston: Twayne Publishers, 1985) 108-119.

<sup>9</sup> Todas las citas y alusiones remiten a *La consagración de la primavera* (México: Siglo XXI, 1978), y *El arpa y la sombra* (México: Siglo XXI, 1979).

<sup>10</sup> Carpentier había declarado que se vio forzado a reescribir la escena de la ruptura de Sofía y Víctor innumerables veces para evitar el melodrama (el "tango" en carta personal al autor), sin embargo, en su conferencia de Yale hizo un elogio del melodrama. Ver "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana: Coloquio de Yale*, ed. Roberto González Echevarría (Caracas: Monte Avila Editores, 1984) 19-48.

deja de haber, como ya debe ser obvio, una evidente conjugación de los destinos individuales de los personajes y las peripecias de la historia del siglo. Hay, además, un evidente alegorismo en la fusión de destinos cuyo impulso surge de la Revolución Rusa (que echa a rodar a Vera por el mundo), continúa en la Guerra Civil Española (donde se encuentran los futuros amantes), y culmina con la Revolución Cubana (donde se re-encuentran purificados). Es decir, Carpentier no se ha abandonado del todo a la narración de vidas aisladas, sino que ha intentado un vasto melodrama histórico, uno de cuyos modelos es, sin duda, *La guerra y la paz*.

Es en este plano, por supuesto, que entra en juego la maquinaria alegórica que se organiza en torno al ballet de Stravinsky. Es evidente, demasiado evidente tal vez, que la danza representa una armonización de lo físico con lo abstracto, de la música con el cuerpo, de la materia con el espíritu, que constituye, además, una fusión de elementos folklóricos y artísticos cultos, una grandiosa síntesis de la tradición con lo nuevo. La novela pretende así ser, como el ballet con el que comparte el título, una integración, una especie de moderna música de las esferas en que historia, destino personal, alma y cuerpo se engranan todos en un vasto mecanismo rítmico, una apoteosis cuya base sería la afloración de lo popular. Claro, lo popular tiene que esperar por la varita mágica de un artista extranjero culto (Vera) y un intelectual burgués (Enrique).

Pero, aparte de la alegoría, la danza refleja el deseo de alcanzar lo inmediato, lo tangible, lo concreto, y someterlo a una forma, libre de disonancias y de mediación; la danza es lo presente, la materia que ahora gira en el tiempo aquí mismo. La danza no es escritura, sino masa medida, movida, sin intervención de un pasado, de una anterioridad temporal o física. Pero, precisamente, uno de los problemas de *La consagración* es que en ella Carpentier se esfuerza por lograr algo para lo cual estaba singularmente mal dotado, y que había logrado evitar a lo largo de su carrera: la representación de lo inmediato, de lo presente, no sólo en el sentido temporal, sino también fenomenológico más amplio y a la vez más primario. Es este impulso, tal vez (combinado con el impulso confesional), lo que lleva a Carpentier a escribir, de soslayo, su propia autobiografía. Exactamente igual que su creador, Enrique estudia arquitectura, viaja a París, termina de publicitario en Caracas. Vera es el músico que Carpentier llevaba dentro y nunca logró expresar, y es, también, una proyección de la madre del autor, rusa "blanca". Pero resulta que para Carpentier —para todos— su propia vida es lo más raro, lo más extraño, lo menos inmediato, aquéllo que más tenazmente se tergiversa. Hay como una falta de honestidad esencial en *La consagración* al pretenderse que no es así, al darse por sentado que la propia vida se ofrece a través de un cristal puro, libre de falseamientos. En *Los pasos perdidos*, lo inmediato había sido distanciado por mediaciones textuales que van desde la misma lengua en que se expresa el protagonista-narrador, que no sabemos si es la suya propia, hasta la sugerencia

de que lo que leemos ya ha sido transmutado a diario, artículo periodístico, o hasta a novela<sup>11</sup>. Aun cuando podríamos suponer que leemos el flujo de conciencia del protagonista-narrador, nos encontramos con un discurso espeso, lleno de alusiones a otros discursos, desde el de los viajeros científicos que atravesaron América en los siglos dieciocho y diecinueve, hasta toda la literatura contemporánea. En *La consagración*, por el contrario, Carpentier pretende despojar de mediaciones el discurso, aun hasta el punto de pretender darnos diálogos entre personajes que habitan su —nuestro— tiempo histórico.

Esta naturalización de lo inmediato falla hasta en la prosa misma. Hay repeticiones de palabras (cientos de “harto esto”, “harto aquello”, que suenan a traducciones del francés “assez ceci, assez celà”, y muchos “ciertos” de falsa reticencia o guiño), y todos los personajes, al hablar o pensar, suenan al propio Carpentier, en su tono de ensayista, que no siempre era el más feliz. Proliferan voces que no son del uso común de cubanos, como “bragas”, por ejemplo, y diminutivos en “illo”. ¿Qué cubano diría jamás “mancuernas” (p. 181) al hablar de yugos o gemelos? Y es irrisorio pensar que un cubano, de cualquiera clase social, diga o piense con estas palabras la parte donde la espalda pierde su casto nombre: “ofreciéndome [dice Enrique refiriéndose a la mujer con quien hace el amor] el panorama de su lomo y de lo que más abajo se redondeaba en valores simétricos” (p. 94). En boca de personajes contemporáneos y cubanos, la falsedad de los diálogos de Carpentier es irritante. Suenan huecas sus iras y falsas determinaciones morales, eróticas, y políticas, cuando más naturales pretenden ser. Esta supuesta naturalidad choca con el tono ensayístico, sapientísimo de Carpentier, para quien el más insignificante objeto provocaba una alusión a la cultura. Enrique, Vera, y el narrador, todos piensan en el estilo literario de Carpentier. No hay diferenciación en las voces; lo que hay, en vez, es un amontonamiento de ideas, opiniones y puntos de vista convergentes.

Como autobiografía *La consagración de la primavera* es la proyección de cómo quisiera Carpentier que hubiese sido su vida, cómo su ser habría sido de poder multiplicarse y tomar caminos que no siguió en ciertos momentos de ésta, cómo era su yo profundo, escindido como el de todos, producto de deseos contradictorios: la acción contra la contemplación, la belleza contra la justicia, la solidaridad contra el egoísmo, la comunión contra el aislamiento, el lujo contra la austeridad. La única posible autenticidad de *La consagración de la primavera* emerge del contraste de esas posibilidades, encarnadas en personajes ficticios, y lo que sabemos sobre las decisiones que en efecto tomó Carpentier y que determinaron, por lo menos, la realidad de su existencia<sup>12</sup>. La

<sup>11</sup> Gustavo Pérez Firmat, “El lenguaje secreto de *Los pasos perdidos*”, *Modern Language Notes*, 99, No. 2 (1984): 342-57.

<sup>12</sup> Casi todo lo que sabemos, por cierto, proviene del propio Carpentier. No hay biografía fidedigna suya, basada en una rigurosa investigación de archivos en Francia, Cuba, y Venezuela.

novela se centra en los momentos decisivos, literalmente de decisión, en la vida del autor. Carpentier los re-escribe, justificando lo que hizo, o haciendo que sus personajes tomen las alternativas que él no tomó; así, por ejemplo, la caída de Machado en agosto de 1933, cuando Carpentier decidió quedarse en París, en vez de regresar a La Habana, como hicieron tantos otros cubanos. En la novela Enrique también decide esperar a ver qué pasa, tratando de justificarlo porque no se llevó a cabo entonces lo que querían los comunistas, que era hacer una revolución a fondo, en vez de simplemente "tumbar" al tirano. Otro momento clave es la Guerra Civil en España. Jean-Claude, el primer amante de Vera, y Enrique se enrolan en la Brigada Lincoln; el primero muere, el segundo resulta herido. Carpentier tenía treinta y un años al iniciarse la guerra, y estaba todavía en Europa, pero no se alistó, como cientos de cubanos, entre ellos muchos conocidos y amigos suyos. Sus personajes cumplen aquí un destino que evidentemente Carpentier quiso que hubiese sido el suyo. La moraleja de la obra, repetida demasiadas veces, es que no se puede ser apolítico, porque la política lo busca a uno y decide. Pero la visión maniquea de la política en *La consagración de la primavera* hiere, de rebote, al propio Carpentier, porque las articulaciones de su vida son decisiones no tomadas, o tomadas para permanecer al margen de la actividad política. El obsesivo tema de la acción y la contemplación, las armas y las letras en *La consagración de la primavera*, es, en el plano autobiográfico más inmediato, una autocensura desgarradora y pública, ya que es ingenuo pensar que Carpentier pretendiera que sus conocidos, y los enterados de su trayectoria política, no se dieran cuenta de las discrepancias y parecidos entre los personajes de la novela y su propia vida. La escritura de *La consagración de la primavera* tiene que haber sido o muy dolorosa (como arqueo de lo hecho), o un acto monumental de autoengaño.

En todo caso, las peripecias de Enrique y Vera, como proyecciones autobiográficas a un nivel alegórico más novelesco, son la expresión más radical de la rareza de Carpentier. El modelo aquí, como ya se ha dicho, es la novela bizantina: personajes que se sienten atraídos los unos por los otros, que viajan por dilatadas geografías simbólicas hacia una plenitud de conocimiento y autoconocimiento representada por el deseo amoroso. Pero esa plenitud se frustra generalmente por el parentesco que los une desde el principio sin que ellos lo sepan, y que apunta a una unidad irreparable en un pasado remoto e irrepetible. Ese parentesco —que hace que se parezcan, como Vera y Enrique con sus voces convergentes— es lo que determina también el atractivo, a la postre frustrado. Como conocimiento la novela bizantina es la forma de su posibilidad, pero a la vez de su diferimiento y diferencia. La plenitud queda formalmente planteada, pero pospuesta. En este plano no importa lo que Carpentier hizo o quiso hacer; todo se manifiesta en un mismo plano narrativo, en el que se busca una armonía formal más que ontológica.

La forma más satisfactoria de leer *La consagración de la primavera* es, probablemente, como si fuera las memorias que Carpentier tal vez empezó a



escribir y luego decidió convertir en novela; o, mejor aún, como una serie de ensayos que Carpentier ensartó en una autobiografía novelada. La prosa, en pasajes como el que narra la llegada de Enrique a México, o los años de la vanguardia en París, o el Nueva York de los años cuarenta, son ensayos, a la altura de los mejores de Carpentier en *Tientos y diferencias*, o cualquiera de sus otros libros de prosa. Como ensayos independientes, libres del impulso integrador de la novela, cada una de esas piezas gana por su poder de observación, y por la unidad de estilo. Esa es la única síntesis final, tal vez la integración que perseguía Carpentier: ese estilo suyo que sostiene un abundante juego de asociaciones cultas, de niveles superpuestos de significación, expresado con una artificiosidad desenfadada, gozoso de formar parte de esos objetos culturales que mira, sopesa, y dispone como una naturaleza muerta. Pero la aceptación plena de esa verdad sobre su estilo, y tal vez sobre sí mismo, tuvo que esperar a su última novela<sup>13</sup>.

Si la metáfora que enmarca *La consagración de la primavera* es el ballet de Stravinsky, la que preside sobre *El arpa y la sombra* es la lipsonoteca, el archivo de huesos de santos (de *ostea sacra*) que atesora y clasifica, en el vaticano, las reliquias que deben colocarse en el altar mayor de toda iglesia católica<sup>14</sup>. Los huesos que invocan la presencia de esa institución son los de Colón, pero por extensión también los de Carpentier, y éstos, metafóricamente, representan los textos del novelista. Porque en esta última obra suya Carpentier especula no con su vida, sino con su papel como autor de ficción latinoamericana; con el origen de su propia obra de ficción, de sus textos, y con el origen de la ficción latinoamericana en general. Dos historias se entretajan en la novela. Una es la de Mastai Ferreti, el Papa Pío IX, que tiene que dictaminar sobre si Colón debe o no ser beatificado, con miras a una eventual canonización. La otra es la vida de Colón recordada por el propio Almirante en su lecho de muerte, mientras espera a su confesor, que viene a administrarle la extremaunción. Ambas historias son, en efecto, versiones de la vida y hechos de Colón, que han pasado a formar parte de la tradición literaria hispanoamericana; en el caso del *Diario*, como primer texto de esa tradición. Mastai Ferreti ha hecho confeccionar un *dossier* de todo lo escrito por y sobre Colón, y preside sobre el juicio en que se debate el caso, con la asistencia de escritores de diversas épocas, a la vez que de otros personajes históricos, como el Padre Las Casas. Al recordar su vida y

---

<sup>13</sup> Es posible que sea la penúltima, ya que al morir Carpentier trabajaba en otra sobre Lidia y Clodomira, dos mujeres que participaron en la guerra contra Batista. Ver el comentario de Alex Fleites, en "¿Qué hay de nuevo?", *La Habana: Juventud Rebelde* (8 de julio de 1979): 4.

<sup>14</sup> Resumen, re-escribo y amplío aquí mi ensayo "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana", *La Torre* (Universidad de Puerto Rico) nueva época, año 2, no. 7 (1988): 439-52.

hacer acto de contrición previo a la llegada del sacerdote, el Almirante cuenta una historia muy distinta de la que conocemos. En ésta la reina Isabel le concede apoyo al Almirante después de tener con él una fogosa relación sexual. En la novela Colón saca de debajo de la cama los manuscritos de sus viajes y los revisa, comentando una y otra vez las muchas mentiras que cuenta en ellos. En *El arpa y la sombra* el descubrimiento de América resulta de una pasión amorosa, no solamente de la ambición o deseo de lucro (aunque éste existe también), y los textos del origen, los primeros escritos sobre Latinoamérica, son, como dice el propio Almirante en la novela, “un vasto Repertorio de Embustes” (p. 112).

La proyección de Carpentier en la figura del Almirante es evidente, y revela el germen autobiográfico de *El arpa y la sombra*. Carpentier, cuya preocupación primordial fue la del principio u origen del discurso literario latinoamericano — el tema de nombrar las cosas presente en varios ensayos suyos — se transfigura en Colón, el narrador primero en la historia literaria latinoamericana. El origen es una sarta de mentiras, y la figura del origen un bribón que se ha acostado, nada menos, que con Isabel la Católica. El humorismo de esta identificación del autor con su famoso y eminentemente histórico protagonista aumenta a medida que el otro relato, el de la beatificación, que es el marco narrativo, se funde con éste. La sombra de Colón, acompañada por la de su coterráneo Andrea Doria (otro gran bribón), presencia el juicio, que culmina con un fallo contrario al Almirante, en parte por su vida sexual algo licenciosa, que dejó como saldo un hijo ilegítimo, pero también por haber dado inicio a la esclavitud en el Nuevo Mundo. Mastai Ferreti, que es otra figura de Carpentier, tanto por su barroca erudición, como por ser hombre de dos mundos, ya que una misión diplomática a Chile lo ha hecho interesarse e identificarse con Latinoamérica, fracasa en su gestión (la identificación Colón-Mastai Ferreti se hace más evidente en la novela por la repetición de gestos, sobre todo el de tener la pluma en suspenso, en ademán cervantino, dudando si escribir algo o no). El *dossier* Colón resulta ilegítimo, no sancionado por la ley, de la misma manera que los huesos del Almirante se encuentran desperdigados por Sevilla, Santo Domingo y La Habana, mezclados con los de sus parientes. De haber sido beatificado y luego canonizado, los huesos del Almirante no podrían haber sido autenticados y clasificados por la lipsonoteca del Vaticano. Dispersos y a la vez signos de la muerte misma, de la disgregación física, los textos de Colón, como sus mentiras, son, no obstante, el origen de la ficción latinoamericana, la que han urdido sucesores suyos como Alejo Carpentier.

El germen exculpatorio de la última ficción de Carpentier que vimos en *La consagración de la primavera* también figura prominentemente en *El arpa y la sombra*. Por un lado tenemos la confesión de Colón en su lecho de muerte, el arqueo de lo hecho, preparación para un Juicio Final que teme. Por otro, evidentemente, el juicio en que se decide el caso de la beatificación del Almirante, que viene a cerrar la novela. En su confesión el Almirante se acusa

una y otra vez de embustero, de creador de ficciones. En la confesión y el juicio Carpentier se somete a un ficticio proceso por tergiversación. El origen en la culpa se transmuta o sublima en ficción literaria, como una especie de compensación. Si Neruda confiesa que ha vivido en sus memorias, Carpentier confiesa que ha mentido, y que esas mentiras no sólo constituyen su ser sino también su obra. La consonancia moral, política, artística y física que se proyecta en la alegoría de la danza en *La consagración* es otra en *El arpa*; aquí, al final, la sombra de Colón se deshace en el éter cuando se sitúa en un lugar estratégico de la Plaza de San Marcos, desde el cual la columnata mayor aparece como una sola columna. La unidad es ilusoria y momentánea, producto de una situación dada en el espacio, tras la cual se oculta la repetición infinita, el espejeo plural de fundación. El cuerpo ha desaparecido, inútil hasta como reliquia; sólo queda el espíritu, la sombra de Colón creada por la literatura, y las representaciones (todas falsas) del físico del Almirante. En *El arpa y la sombra*, el Palacio de Justicia se convierte en Palacio de las Maravillas (p. 171).

Colón aparece como figura de la pluralidad no sólo mediante esa imagen de su disgregación corporal, sino por aparecer como agente de la pluralidad, del infinito, en un estricto sentido histórico. Al comprobar la redondez de la tierra el Almirante hace posible la revolución copernicana, y el disloque del pensamiento europeo. Si el mundo es esférico, entonces cualquier lugar en él es equivalente a cualquier otro, no superior, inferior, occidental u oriental; a la vez, la tierra se revela como un planeta más, de un vasto sistema en el cual no ocupa una posición ni central ni particularmente privilegiada. El océano, la bóveda celeste, la pampa, aparecen como figuras de esa inmensidad que relativiza la posición de la humanidad, y sobre todo, cuestiona la preeminencia de Europa. Uno de los taínos que Colón trae a España en su primer viaje le dice, una vez que aprende algo de castellano, que él y sus compañeros tenían una opinión muy crítica de los españoles:

Por Dieguito, el único [de los indios] que me quedaba, supe que esos hombres ni nos querían ni nos admiraban: nos tenían por pèrdidos, mentirosos, violentos, coléricos, crueles, sucios y malolientes, extrañados de que casi nunca nos bañáramos, ellos que, varias veces al día, refrescaban sus cuerpos en los riachuelos, cañadas y cascadas de sus tierras. Decían que nuestras casas apestaban a grasa rancia; a mierda, nuestras angostas calles; a sobaquina nuestros más lucidos caballeros, y que si nuestras damas se ponían tantas ropas, corpiños, perifollos y faralás, era porque, seguramente, querían ocultar deformidades y llagas que las hacían repulsivas —o bien se avergonzaban de sus tetas, tan gordas que siempre parecían prestas a saltarles fuera del escote. ... Por lo demás, los intentos de inculcarles algo de doctrina, antes de que recibieran las aguas lustrales, habían fracasado. No diré que ponían mala voluntad en entender: diré, sencillamente, que no entendían. Si Dios, al crear el mundo, y las vegetaciones, y los seres que lo poblaban, había pensado que todo aquello era bueno, no veían por que Adán y Eva, personas de divina

hechura, hubieran cometido falta alguna comiendo de los buenos frutos de un buen árbol. No pensaban que la total desnudez fuese algo indecente ... (pp. 142-43).

El eco evidente aquí son los ensayos de Montaigne, inspirados en los encuentros de éste con nativos traídos a Francia del Brasil, que lo llevan a hacerse preguntas que socavan la fundación del pensamiento occidental. Colón aparece, entonces, como precursor, como profeta de un relativismo que hace posible la novela moderna en el siglo XVI, y sobre todo a Cervantes. Si Colón es el origen, lo es no por su singularidad, sino por su pluralidad, por la apertura de un diálogo con el otro y consigo mismo que caracteriza el Occidental desde entonces. Colón/Cervantes.

Menciono a Cervantes porque hay, en la autobiografía de Colón narrada en *El arpa y la sombra*, un enorme guiño literario que se basa en la figura del autor del *Quijote*. La identificación de Colón con Cervantes —que por carácter transitivo identifica a Cervantes con Carpentier— se hace clara cuando el Almirante llama a la presentación que hace ante varios monarcas pidiendo apoyo para su empresa su “Tinglado de Maravillas,” aludiendo, evidentemente al Retablo de las Maravillas. Pero por si hubiera duda, Colón/Carpentier dicen, casi al final: “cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antruejos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria —y venían a menudo a Savona— llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujamán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas ...” (p. 160). No se trata, sin embargo, de una casual asociación, sino que la figura de Cervantes, y otra de sus obras, se erigen como principio de la empresa colombina, a pesar del evidente anacronismo. La idea de cruzar el océano en busca de otro mundo, es decir, el germen de su hazaña, la saca el futuro Almirante de su supuesto viaje a Islandia, donde un viejo judío —Maestre Jacobo— le cuenta la historia de Leif Erikson, y otros exploradores vikingos. Se trata, desde luego, de una “historia septentrional”, de una ficción cuya base es *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, la última novela publicada por Cervantes. El *Persiles* es una obra que Carpentier conocía bien, y que figura prominentemente en *El reino de este mundo*, y la formulación de la teoría de “lo real maravilloso americano,” como ha demostrado Frederick de Armas en un penetrante artículo<sup>15</sup>. El raro mundo de eternas brumas de los primeros capítulos de la obra de Cervantes es el lugar desde donde parte la empresa máxima del Descubridor. Hay resonancias del principio del *Persiles* en el primer párrafo del capítulo de *El arpa y la sombra* que narra la aventura nórdica del Almirante. Dice así en el *Persiles*:

<sup>15</sup> “Metamorphosis as Revolt: Cervantes’ *Persiles y Sigismunda* and Carpentier’s *El reino de este mundo*”, *Hispanic Review*, 49 (1981): 297-316.

Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos que en ella estaban sepultados. Y aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran atendidas articuladamente las razones que pronunciaba, sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada<sup>16</sup>.

En *El arpa y la sombra* leemos:

Broncas, mugientes, tenidas en larga nota caída de la cofa, casi lúgubres, sucnan las trompas de la nave que boga despacio, en tal cendal de neblina que del castillo de popa no se le divisa la proa. El mar, en derredor, parece un lago de agua plomiza, cuyas quietas olas se dibujan en diminutas crestas que ablandan el filo sin nervarse de espumas. Lanza su aviso el vigía y no le responden. Vuelve a preguntar, y su interrogación se pierde en el mecido silencio de una bruma que se me cierra a veinte varas de los ojos, dejándome a solas ... (p. 63)

Sonidos prelingüísticos, sin articulación, y por lo tanto incomprensibles, como si pertenecieran a un mundo aún indiferenciado, inauguran la ficción cervantina y este capítulo que se ofrece como semilla de la idea colombina de América. El primer nombre de América en esta fantasía carpenteriano-cervantina es derivado del extraño mundo del *Persiles*, el más imaginario jamás creado por Cervantes: "Pero yo sabía —y bien sabía— que el trozo faltante para cerrar la circunferencia era el que correspondía a la Nación de los Monicongos" (p. 83). El origen de América en la mente del Colón ficticio —en realidad no hay otro— de Carpentier es el ámbito decididamente imaginario del *Persiles*; el mundo de aventuras, encuentros y desencuentros de la novela bizantina. Es el mundo de *El peregrino en su patria*, donde los diversos yos de Carpentier, emparentados pero distintos, ajenos y propios, se rondan los unos a los otros en busca del original, o de la unidad, como esas columnas que de pronto se hacen una en la Plaza San Marcos.

Pero la indiferenciación de voces del principio es figura de la indiferenciación de la literatura; es decir, de la diferencia que se manifiesta ilusoria, postiza o provisional, identidad múltiple y tramposa, palabra que sólo sirve para mentir, que no puede, o no quiere, dar cuenta ni del tiempo, o la distinción de los tiempos; que incluye a un Cervantes que no ha nacido en vida del Descubridor, pero con el que guarda un parentesco que es, para la narrativa, más fundamental que la verdad histórica. Esta promiscuidad textual por encima del tiempo —bruma en que oímos ecos de lo no dicho aún—, que sólo es coherente a nivel de la ficción, se revela en un detalle al que también apunta la

<sup>16</sup> *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, en *Obras completas*, ed. Angel Valbuena Prat (Madrid: Aguilar, 1900).

anacrónica relación entre el Almirante y Cervantes. Porque es notorio que las crónicas del descubrimiento y conquista de América —de Colón a Acosta, pasando por el Inca Garcilaso— figuran entre las fuentes de la Isla Bárbara. Es decir, que hay una contaminación literaria en el origen de la concepción de América, una especie de circularidad de ficciones que coincide con la ronda de las máscaras carpenterianas. América y la Isla Bárbara son un más allá donde Cervantes-Colón-Carpentier sitúan un mundo pre o post-utópico, un verdadero margen, como ha señalado Diana de Armas Wilson en un brillante artículo sobre el *Persiles*<sup>17</sup>. Y la inscripción del origen en esta novela bizantina de Cervantes, donde según Eduardo González se plasma una especie de escena primaria sobre el origen del yo en su reflexión sobre y en el otro, una contra-utopía que resulta, precisamente, de una lectura de lo americano<sup>18</sup>. El *Persiles* vendría a ser así un origen literario de la diferenciación de Carpentier en sus desdoblamientos ficticios, las múltiples máscaras dispersas por sus ficciones literarias. Este origen literario de la ficción en la ficción se manifiesta en un plano textual muy concreto.

La dispersión de los huesos y los textos como origen múltiple de la literatura hispánica se revela a un nivel de ironía que pudieramos llamar del lector, mediante lo que resulta inevitable llamar una intertextualidad paródica; quiero decir, una intertextualidad que no es sólo una parodia del discurso hegemónico, como en las teorías de Bachtín, sino que es una parodia de esas teorías; una especie de meta-intertextualidad. El discurso de Colón está plagado de citas directas e indirectas de textos literarios —como ya hemos comprobado en el caso de Cervantes— a la vez que de ecos semánticos, como el de Montaigne que acabamos de ver. Desmenuzar esa taracea de citas y alusiones —ese centón— sería una labor, apropiadamente infinita. Por ejemplo, en el texto antes citado sobre los indios la frase “supe que esos hombres ni nos querían ni nos admiraban” es un vestigio de la conocida frase de Rodó sobre los Estados Unidos: “los admiro, pero no los amo”. Hay citas directas que son históricamente posibles, como cuando Colón, al hablar de su matrimonio con Felipa, cita al Arcipreste de Hita: “pensé, como el poeta, que ‘el mundo por dos cosas trabaja’: la primera ‘para haber mantención’, y la otra, ‘por haber juntamento con hembra placentera’” (p. 80). Sin embargo, cuando se *ayunta* con la vizcaína que le dará su segundo hijo, hay una cita mutilada, pero reconocible para casi cualquier hispanoablante, de Lorca: “había 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. 84).

<sup>17</sup> “Cervantes on Cannibals”, *Revista de Estudios Hispánicos* (Vassar College), 22, no. 3 (1988): 1-25.

<sup>18</sup> Véase el capítulo III, “Erase una vez una isla obstinada ...” de su *La persona y el relato: Proyecto de lectura psicoanalítica* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1985): 107-52.

Hay citas más borrosas, como cuando Colón se refiere a la mula que traerá a su confesor, y dice que “despaciioso es el paso de mi mula” (p. 51), lo cual es una evocación de los primeros versos de la “Rapsodia para el mulo” de José Lezama Lima. Parece evidente que hay una identificación aquí entre el archivo, el *dossier* que maneja Mastai Ferreti, la lipsonoteca, y el texto mismo de la novela, que se ofrece al lector como una amalgama de textos anteriores. Nos vemos así en la misma situación de lectores, de relectores, que ocupan Mastai Ferreti y Colón, y por lo tanto presos en el espejeo de la ronda de yos carpenterianos mencionados antes; tal vez habitando uno de ellos.

Semejante proceso dinamiza toda una serie de significados. El más importante es el que no es tanto un significado como un descubrimiento de los mecanismos de significación. El texto no es producto de un acto de creación individual, sino de hechura a base de lo ya dado, de lo recibido, de los huesos de la lipsonoteca literaria que es la tradición, el canon. El texto no es algo completo y cerrado, sino algo abierto a cada lectura, que es siempre una relectura porque ésta acarrea presuposiciones que son producto de lecturas anteriores en que ya existía el texto presente, como el *Persiles* en los escritos del Almirante. Conviene recordar que la confesión del Descubridor no es tal, sino el acto de contrición previo a la confesión, que la confesión es la crónica de un texto anunciado. La anterioridad de estos textos es una imagen de lo muerto, de lo inerte, que cobra vida, dinamismo mediante la lectura/escritura. Resultan así, no una muerte, sino una vida anunciada, una sobrevida que no se sabe a quien debemos. Porque en un nivel autobiográfico aún más próximo e inmediato, *El arpa y la sombra* es el balance póstumo que Carpentier hace de su obra. Hay guiños de toda índole que hacen de la novela un adiós a la vez que un epitafio. De ahí también su relación con el *Persiles* de Cervantes, que, como es sabido, fue una obra de despedida y balance (sobre todo su famoso prólogo).

Mientras flotan por la Plaza de San Pedro, el Invisible se le queja a su compañero fantasma de que lo “jodieron” (p. 202). Hay varios pliegues de ironía en este final que enlaza las diversas historias de la novela. Uno, en el plano más concreto, en que Carpentier se queja por las varias veces que fue finalista, pero no le dieron el Premio Nobel. Otro, que es la que justifica la inclusión de los fantasmas o sombras, es un epígrafe de Dante, específicamente del canto en la *Divina Comedia* (*Inferno*, IV) sobre el Limbo, donde los grandes pensadores y artistas que no conocieron a Cristo porque le precedieron —Homero, Averroes, el propio Virgilio— pasan la eternidad en un hermoso edificio, discutiendo sobre asuntos de interés común, muy serios, pero ni felices ni tristes. Carpentier se incluye en esta especie de Panteón de los Notables, o Hall de la Fama de figuras que anuncian la modernidad por su laicismo, y por sufrir un vago anhelo de trascendencia que no pueden definir (la fe religiosa o política). Es un gesto tragicómico, en el que el Carpentier agonizante se proyecta hacia un futuro desde el cual puede pasar revista a su obra y a la ficción en cuyo contexto se urdió, desde una perspectiva póstuma. Es una manera de convertir la muerte

en fuente de creación, tanto por el humorismo como por la sensación de que, como los huesos del Almirante, los textos tienen una vida propia, independiente del autor, del fabulador que los creó en un momento y circunstancias dadas. Es una manera de no cerrar una vida y obra, sino, por el contrario de abrirla al juego y rejuogo de posibilidades; en *El arpa y la sombra* la muerte se convierte en fuente de diseminación creadora, no de clausura; por eso, en el plano más real y concreto, Carpentier la anticipa y exorciza a la vez en la novela<sup>19</sup>. Pero, desde el punto de vista del origen de la ficción latinoamericana, y de la escritura de Carpentier, la fallida canonización de Colón/Carpentier, significa también la ficcionalidad misma de la tradición literaria, del canon, de la pertenencia a la serie de obras canónicas que, desde Henríquez Ureña a Anderson Imbert han constituido la metanarrativa de la literatura hispanoamericana. Con ese gesto Carpentier nos invita a sus críticos, y a los historiadores de la literatura, al Palacio de las Maravillas, donde, en un simposio perpetuo sobre sus obras, pasaremos juntos el intervalo de la eternidad.

---

<sup>19</sup> Para una lúcida meditación sobre la muerte de un autor en su dimensión y textual, debe leerse el ensayo de Carlos Alonso, "Julio Cortázar: The Death of the Author", *Revista de Estudios Hispánicos* (Vassar College), 21, no. 2 (1987): 61-71.