

Los atisbos cervantinos en Alejo Carpentier

Nilda Blanco Padilla

“No sabía Cervantes, al componer los primeros capítulos del Quijote [...], que iría a escribir una de las novelas más raras, más singulares, más originales, de todos los tiempos”.
(A. Carpentier, *Tientos y diferencias*)

La mayoría de los novelistas han dejado constancia, de una u otra forma, de su deuda para con Cervantes. Bastaría con que recordáramos, a vuelo de pluma, nombres como los de Dostoievski, Galdós, Carlos Fuentes, Torrente Ballester o García Márquez. Sin embargo, me atrevería a afirmar que ninguno es tan explícito ni exhaustivo en ese reconocimiento como el cubano Alejo Carpentier. No se trata sólo de la asimilación, como veremos, de recursos o soluciones narrativas empleadas por el alcañino en su obra que luego pasen a la de Carpentier. Ni tampoco de que se haya penetrado en las claves de la visión del mundo de Cervantes. Todo eso está, por supuesto. Lo que llama la atención es que el narrador cubano, en más de una ocasión, nombra a Cervantes o incluye citas textuales del *Quijote* dentro de algunas de sus novelas. Con lo cual, si el lector no había advertido un “guiño”, o no se había percatado de la intertextualidad, no le queda otro remedio que replantearse lo que hasta ese momento llevaba leído. En el presente trabajo no pretendemos agotar toda la obra narrativa de Carpentier en el aspecto que nos ocupa; ni tan siquiera en toda la complejidad que los propios ejemplos pudieran suscitar. Nos limitaremos a cinco de sus novelas y a un comentario que esperamos sea sugerente. Las novelas que presentaremos son las siguientes: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1963), *El recurso del método* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979).

En *Tientos y diferencias* (1964), apuntaba Carpentier: “[...] la novela, como hoy la entendemos [... es] de invención española. Y esa invención es la Picaresca” (1-a-8). Idea que aparecerá también en su discurso por la entrega del Premio Cervantes (1977). Y es que para nuestro escritor, estará privilegiada, junto a la función estética y lúdica, la función gnoseológica de ese género. La novela dice, debe ser “un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y épocas” (1977). Junto a la Picares-

ca como género iniciador, la figura de Cervantes, y sobre todo su *Quijote*, comparten el sitio del honor.

El "corpus" narrativo de Carpentier nos permitirá adentrarnos en el mundo americano; nos develará lo que para este autor constituye su esencia. De su mano, conoceremos "hombres y épocas", principalmente del ámbito caribeño. Y al mismo tiempo descubriremos que siempre, de una forma u otra, aparece el referente cervantino que amplía las claves y los significados textuales o que los perfilan de manera intencionada.

El prólogo de *El reino de este mundo* (1949) está precedido por una cita del *Persiles*:

[...] Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina (II, 51).

Esta cita se clarifica más adelante cuando, en el mismo prólogo, leemos:

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco [...] en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina (II, 54).

En un estudio crítico que realizó Florinda Friedmann, señala que existe una "complicidad" entre el lector y el narrador en *El reino de este mundo*. Y añade:

La constante organizativa que crea esa complicidad irónica es la alusión. Entendemos por tal la referencia [...] del texto a otro texto, situación, personaje, objeto; este segundo referente contiene su clave, su explicación, completa su significado.

Serán por lo tanto la fe y las creencias de los haitianos las que hagan posible el surgimiento del mito de Mackandal como ser capaz de transformarse en cualquier tipo de animal para evadir a sus perseguidores y continuar alentando la lucha. La misma fe que ya tenía Mackandal en Mamán Loi y en sus poderes extraordinarios.

El lector de *El reino...* sentirá que las creencias de esos negros haitianos no son en nada inferiores a las creencias de otros pueblos; que sus mitos responden a sus necesidades reales, y que les sirven para entender mejor su realidad y lo que es más importante, tratar de transformarla.

Novela de contenido histórico, *El reino de este mundo* relata, como sabemos, hechos ocurridos en Haití desde 1757 hasta la segunda década del

siglo XIX. Lo de fantástico que pudiéramos encontrar en ella responde a lo que el propio Carpentier ha llamado lo “real maravilloso” americano, entre lo que pudiera contarse desde luego, la propia historia de nuestro mundo. No es, sin embargo, de lo particular americano de lo que queremos o estamos hablando. Nuestro interés va más encauzado a encontrar las alusiones organizativas del texto que crean esa “complicidad irónica” a que hicimos referencia y que pueden contener claves que completen su significado. El personaje de Ti Noel puede servirnos de ejemplo. Ti Noel, protagonista de la novela, tiene, en los primeros capítulos, cierta semejanza con Sancho Panza. Es el mejor de los discípulos de Mackandal, el que lo acompaña a casa de Mamán Loi y el que se lamenta de que no lo llevara con él porque “hubiera aceptado con júbilo la misión de servir al mandinga” (II, 71). Mackandal era el que había llenado su imaginación con un mundo para él hasta entonces desconocido a través de sus relatos; y su partida (la de Mackandal) “era también la partida de todo el mundo evocado por sus relatos” (II, 71).

Al final de la novela, Ti Noel elevará su estatura y se convertirá él mismo en una especie de Don Quijote que está dispuesto a jugarse la vida por defender un ideal porque “la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas [...] en el Reino de este Mundo” (II, 167).

Si la cita del *Persiles* iluminaba la comprensión de la época, hacía entendible y justificable para la mirada europea ciertas creencias de los negros haitianos; la configuración de los dos personajes principales de la novela teniendo como referencia intertextual al *Quijote*, nos advierte de la universalidad y validez de todas aquellas actitudes que signifiquen el empeño por mejorar el mundo, aunque en ello nos vaya la propia vida.

En *Los pasos perdidos* (1953), despliega Carpentier toda su comprensión de la esquizofrenia, del descentramiento que sufre su personaje protagonista, agobiado y escindido bajo el peso de una visión eurocéntrica de la cual se va desprendiendo a medida que remonta el Orinoco y descubre paisajes y personajes muy diferentes a la imagen que de ellos y su cultura han propagado los centros emisores del discurso histórico oficial.

En esta novela también será el *Quijote* una referencia permanente. Ya en el capítulo segundo aparece la cita. En el museo de la ciudad de Los Altos (en algún lugar de América que no se especifica) existe “un grano de arroz sobre el que se habían copiado varios párrafos del *Quijote*” (III, 68).

En el capítulo octavo encontramos un “guiño” para iniciados: “y no eran las del alba todavía cuando nos instalamos en el autobús” (III, 77). Más adelante la cita se hará textual, las primeras líneas del *Quijote* aparecen (III, 81-82) para que no pueda pasar inadvertido lo que vendrá después, ya

que Rosario, la futura amante indígena del protagonista, ha hecho su aparición ligada al texto cervantino.

Cuando el protagonista describe la lectura de Rosario y su diálogo con ella no podemos, de ninguna manera, obviar la similitud con don Quijote:

Son cuentos de otros tiempos, le dije por hacerla hablar.

[...]

Lo que los libros dicen es verdad" contestó. Es probable que, para ella, la historia de Genoveva fuera algo actual: algo que transcurría al ritmo de su lectura, en un país del presente (III, 100-101).

Lo que leía Rosario, recordemos, era la *Historia de Genoveva de Brabante*.

En su dolorosa búsqueda de la identidad perdida, en el rescate progresivo de la misma, no podía pasarse por alto la figura del padre y su reevaluación. El fuego y la música transportarán al protagonista, proustianamente, a su infancia. El padre reaparece en su memoria cargado de locura quijotesca:

A veces, agarrado por la nostalgia de los conjuntos sinfónicos en los que había tocado, sacaba una batuta de la vitrina, abría la partitura de la Novena Sinfonía y dábase a dirigir orquestas imaginarias [...] cantando la obra entera con las más tremebundas onomatopeyas de percusión, bajos y metales. Mi madre cerraba apresuradamente las ventanas para que no lo creyeran loco, aceptando, sin embargo, con vieja mansedumbre hispánica, que cuanto hiciera ese esposo, que no bebía ni jugaba, debía tomarse por bueno, aunque pudiera parecer algo estrafalario (III, 87).

Ese viejo bueno y algo loco creía en el mundo del pasado, en el mundo de las "luces". Creía en la cultura como en una nueva "caballería del espíritu" (III, 95) que liquidaría todos los males, como los había liquidado en la "Europa de Beethoven". Males que tenían "su último reducto en el Continente-de-poca-Historia".

Bien sabe el hijo que aquel mundo de las "luces" no había hecho más que lo que le tocó en su momento; que aquel mundo había planteado los problemas, pero que muy lejos estaba el que los hubiera resuelto. En su viaje aprendería además, que los libros habían tergiversado la historia, la habían manipulado desde un discurso del poder impuesto con la misma conquista:

Aquellos indios que yo siempre había visto a través de relatos más o menos fantasiosos, considerándolos como seres situados al margen de la existencia real del hombre, me resultaban, en su ámbito, en su medio, absolutamente

dueños de su cultura. Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto de salvaje. La evidencia de que desconocían cosas que eran para mí esenciales y necesarias, estaba muy lejos de vestirlos de primitivismo (III, 172).

El discurso de los siglos dorados, el de los cabreros, es mencionado en varias ocasiones en la obra carpenteriana. En algunas ocasiones literalmente (I, b-e, 79 y 93; VI, 39), en *Los pasos...* encontramos trasmutada su esencia narrativa acorde con la temática de esta novela. Me refiero al pasaje del capítulo XVI en el cual están reunidos varios personajes. Montsalvatje, el Herborizador, se encuentra en “una choza cercana, que sirve de resguardo a las cabras durante la noche” (III, 139). Ese “Señor-de-los Venenos”, como él mismo se califica, es “científico aventurero” según el narrador, y habla de su tema (las yerbas) a los no iniciados, como lo hacía don Quijote sobre las leyes de la caballería al amo de Andresito. Especie de loco-cuerdo, Montsalvatje se proclama “descendiente directo de Raimundo Lulio” (III, 140).

Ahora no son cabreros, son mineros buscadores de oro, los que “traen el queso de sus cabras”, ofrecen a los recién llegados “la sal, el pan y el vino” y se reúnen con ellos alrededor de la hoguera (III, 140-141).

El herborizador se trasmuta, en la mente del lector, en un Don Quijote que busca El Dorado, seguro de que lo encontrará algún día ya que, para él, “el mito es sólo el reflejo de una realidad” (III, 141). Los que le escuchan también se sienten embelesados por el entorno, se dejan arrastrar por el embrujo de las palabras y “envolver por lo maravilloso, anhelantes de mayores portentos” (III, 143). Junto a todo eso, el ansia por cobrar “eterno nombre y fama”, la legítima ambición de mejoramiento económico, hace que aquellos sanchos y quijotes crean en el mito de El Dorado. De ahí que Carpentier relea y reescriba sabiamente sobre las claves del discurso de los cabreros, con la reminiscencia de su famosa frase: “siglos dichosos aquellos que los antiguos pusieron el nombre de dorados [...]” y nos entregue a los mineros griegos, a Montsalvatje, al Adelantado, a fray Pedro, en esta recreación barroco-americana del texto cervantino.

Con *Los pasos perdidos*, además, Carpentier se ubica dentro de los narradores contemporáneos que ponen en crisis la idea de una temporalidad lineal. Al encontrar el sentido del presente en la simultaneidad de espacios y discursos a los que se les ha impedido el diálogo desde la tiranía monológica eurocentrista, el escritor cubano asesta un golpe mortal a la idea del progreso, del devenir y del desarrollo basada en un enfrentamiento virtual entre civilización y barbarie. El viaje hacia lo desconocido, hacia los orígenes, hace que nuestro descentrado protagonista de *Los pasos...*

encuentre que lo que hasta entonces funcionaba como el discurso de la cultura, la ciencia y el saber, se convierta para él en un discurso sólo sustentado sobre la base de mantener zonas de omisión; en un discurso que se cierra sobre sí mismo y lo encarcela en una incomunicación total.

La quiebra de verdades absolutas y la recomposición de su sistema de valores lo conducen a tratar de romper definitivamente con el mundo hasta ese momento legitimado para él. No puede lograrlo porque el mundo de los silenciados no lo admitirá; aquellos portentos no estaban hechos para su "exigua persona de contrapuntista" (III, 271). Pero tampoco será ya el mismo, porque al menos ha cobrado conciencia de que puede volver a ser "ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda" (III, 272).

El reino de este mundo y *Los pasos perdidos* ya le habían dado fama mundial, pero es *El siglo de las luces* (1962) la novela reconocida como la obra maestra de Alejo Carpentier.

Aunque hemos visto que muchos de los postulados que a partir de la década de los sesentas pasan a formar parte de la reflexión contemporánea están ya maduros en *Los pasos perdidos*, es evidente que en *El siglo de las luces* son más diáfanos, o quizá más aprehensibles para una crítica que puede gozarse más, sentirse más cómoda, en un texto que aborda directamente un periodo tan conocido de la historia.

Los mismos epígrafes de muchos capítulos y subcapítulos de la novela —tomados de *Los caprichos de Goya*— contextualizan el relato, lo cargan de significados mayores y se engarzan con los macroenunciados textuales: las luces de la razón, tan defendidas por los ilustrados, habían llevado al mundo a una paradoja histórica, en la que la realidad social y económica de los marginados pone en evidencia la falsedad de los postulados esgrimidos como verdades absolutas por la Revolución francesa.

Es en el sentido de la historia, en el lugar donde sitúa su perspectiva el autor, donde creemos encontrar, en esta novela, un parentesco entre Carpentier y Cervantes. Permítasenos recordar unas palabras de Torrente Ballester en su discurso por la entrega del Premio Cervantes. Decía en aquella ocasión Torrente:

[...] Ante el espectáculo de la Historia (muchos) se preguntaron qué era la vida del hombre y cuál su coherencia con el resto del Cosmos. Pienso que en el orden del tiempo el primero que se hizo esa pregunta y le dio una respuesta no filosófica, sino poética, fue Miguel de Cervantes [...] (VII, 45-46).

Al igual que Cervantes, Alejo Carpentier nos da una respuesta poética al plantearse los problemas de la historia, al entregarnos con *El siglo de las luces* una "recreación de ese misterioso choque de civilizaciones entre las culturas de Europa occidental y las de África —fusionadas sobre el humus indígena— que es la historia antillana, el mar Caribe, sus luchas y desgarramientos" (IV, 10).

Al igual que en el *Quijote*, en *El siglo...* se enfrentan el mundo de la razón y el de la sinrazón (entendida ésta en el sentido de Michel Foucault); aparece convertido en materia novelesca el juego con los límites; se desmitifica la historia y se pone en primer plano el destino del hombre y la búsqueda de la justicia; las verdades esgrimidas como absolutas quedan relativizadas y en ocasiones pulverizadas; se entroniza una mirada irónica y la ambigüedad del "es no es" adquiere carta de crédito.

Sin embargo, no hay cita textual del *Quijote* en esta novela. Sí en cambio, de una Novela Ejemplar. Sofía, en el juego de disfraces, encarna a la ilustre Fregona (IV, 37). Descubro, ante este hecho, algo insólito en mi pesquisa de elementos cervantinos. Esta vez el autor nos ha obligado a recordar el mundo de las *Ejemplares* y, puestos en ese camino, hay elementos del ambiente y de la configuración de algunos personajes en este primer capítulo que me llevan al *Celoso Extremeño*.

Sofía recuerda, en su inocencia, a Leonora; Víctor Hughes es una especie de Loaysa que intentará seducirla (por supuesto que me refiero sólo al primer capítulo).

También hay un cierto parentesco en el ambiente de la casona de La Habana vieja (cerrada al exterior a causa del luto y por propia decisión de sus habitantes) y la del viejo Carrizales. En ambas casas los juegos infantiles de sus moradores ocupan la mayor parte del tiempo hasta que penetra en ellas alguien del exterior que desequilibra una armonía y un alejamiento contruidos ex profeso. Por supuesto que las diferencias son abismales; pero hay una sustancia subyacente que se trasmite en la configuración, repito, de ambientes y personajes que es donde considero que está el acierto del escritor cubano, su capacidad de lectura para encontrar en la pequeña obra maestra soluciones narrativas.

Los famosos aldabonazos alrededor de toda la casona, dados por el francés, forman como una música repetida que recuerda la que encantó al negro eunuco celador de la casa del viejo celoso. Al igual que en el relato cervantino, el intruso tendrá que insistir y en ambos casos serán los negros sirvientes quienes dejarán pasar, en uno a Loaysa y en el otro a Víctor Hughes. En ambos casos, también, los personajes femeninos centrales se sobrecogerán de miedo, aunque por razones diferentes; las igualará, en cambio, el deseo de proteger su intimidad. Otro detalle a tener en cuenta

es que ambas muchachas estarán en el lecho con los "pícaros" y conservarán su virginidad, aunque aquí también es sutil el parecido en lo que a solución narrativa se refiere.

En cuanto al parentesco entre Víctor y Loaysa, además del señalado, es evidente la simpatía que emanan, su locuacidad, sus artes y sus mañas, como se dice en lenguaje común. No vuelve a producirse, a lo largo del texto, ninguna similitud. Los protagónicos de *El siglo...* tomarán por otros rumbos. Pero ahí quedan esas reflexiones, quizá un tanto atrevidas, de la deuda que, a nuestro entender, trasluce el texto para con Cervantes.

El recurso del método es —afirma Carpentier— "el Discurso del Método... puesto al revés porque creo que América Latina es el continente menos cartesiano que puede imaginarse". Y agrega: "hay una constante oposición entre un pensamiento cartesiano que, mal usado, podría encubrir los peores excesos" (v, 12).

Esta "picaresca del dictador" como la llamó Carpentier se inserta dentro del tema del tirano iniciado por Valle Inclán. Pudiésemos pensar que la coincidencia de perspectivas históricas y, por qué no, estéticas, hace que lo esperpéntico valleinclanesco se transforme en la estética de lo real maravilloso en algún sentido. Veamos, por ejemplo, el agigantamiento y la perversión, a la vez refinada y grotesca, del Primer Magistrado; o la exuberancia de la naturaleza americana junto a una sexualidad sin límites de sus habitantes. Todo parece responder, incluso aquellos sucesos históricos que parecen inverosímiles, al requerimiento de ajuste matemático que exige la estética proclamada por Max Estrella. Pero este no es nuestro tema. Hay en *El recurso...* ricas alusiones cervantinas.

En los primeros ejemplos que mostraremos, el narrador o emisor de los enunciados es el Primer Magistrado, el tirano ilustrado, protagonista de la novela. Veremos en ellos la insistencia en el tópico de la "latinidad" y de la "hispanidad" los cuales ya habían sido abordados desde el punto de vista teórico-analítico por Carpentier en 1961, en su discurso al Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos (1, D 63-74).

El Primer Magistrado se encuentra dialogando con un francés y trata de justificar la matanza y los atropellos cometidos en su país y con su anuencia, por supuesto. Se lamenta en esos momentos de que ya América recibiera de España una mezcla africana que se vería aumentada por la esclavitud. La latinidad pura, desgraciadamente, según él, no existía en España aunque "desde luego no carecía de algunas cualidades porque, en fin, Cervantes, el Greco..." (v, 112).

Más adelante, en el discurso que pronuncia después de la muerte de Hoffman (militar que lo traicionó y se sublevó y muere ahogado en un

pantano), retoma la idea de la latinidad para defenderla e inculcarla en su auditorio:

Lo importante era que [...] se afanzara, ante el conflicto que empavorecía al mundo, nuestra conciencia de Latinidad, porque nosotros éramos latinos, profundamente latinos, entrañablemente latinos, depositarios de la tradición que, a través de las Pandectas romanas, fundamento de nuestro Derecho, de Virgilio, Dante, el Quijote, Miguel Ángel, Copérnico, etc., etc... (v, 154).

Es la década de los veinte y aparece en esa defensa de la "latinidad", además del fantasma del comunismo, el menosprecio a la cultura propia, mestiza, híbrida, en la que lo español, lo africano y lo indígena tienen y desempeñan un papel específico en la configuración de nuestro continente. De ahí que se sobrevalore, en ambos ejemplos, una latinidad que mañosamente oculta los grandes problemas de América Latina. Al situar estos enunciados en boca del Primer Magistrado se responsabiliza a quien los pronuncia del tono demagógico, utilitario, que dichos enunciados poseen. El lector, que repudia al tirano, rechazará los contenidos de esas valoraciones y podrá estar de acuerdo con Carpentier cuando expresaba: "ni el mito de una latinidad, de una hispanidad que ninguna falta nos hace para entender cabalmente el *Quijote*, vendrán a resolver nuestros problemas agrarios, políticos, sociales" (v, 71).

En dos ocasiones más invoca el tirano ilustrado la figura o la obra de Cervantes. Cuando desea ir a tratarse su brazo derecho, artrítico, a Francia, le dice a su secretario Peralta:

[...] Sólo estaremos ausentes unas pocas semanas. Y mi salud es lo primero. No nací para manco. Y andar de manco sin haber estado siquiera en Lepanto es cosa de pendejo (v, 100).

Es una cita culta dentro de una mentalidad vulgar. Él no es un soldado ni un hombre de honor como Cervantes, sino un tirano que se permite las acciones más viles y groseras, un "caudillo desmelenado y corajudo de los que... aullando epinicios pasan de la vanguardia a la retaguardia si la cosa se pone fea" (v, 20).

Por último, aparece de nuevo citado el *Quijote* por él. Espera la salida del país en la residencia del diplomático yankee y piensa:

(Esto de la carrera —diplomática, se entiende— en la boca del otro, se me asocia al calificativo de "gran disparate" dado por don Quijote a un romance de caballería mal presentado en retablo de titeres...) (v, 317).

Hacia el final del paréntesis que encierra la cita, sentimos de nuevo el menosprecio a lo propio, el tono despectivo con que el Primer Magistrado, desde su sitial, se refiere a la incultura de los suyos: (“[...] nuestras gentes que no acababan nunca de asimilar las normas del protocolo y que, por no preguntar, por no asesórase, cometían errores [...]”) (v, 317).

A cargo de otro narrador, esta vez omnisciente, hay dos referencias cerchantinas más. Como advertiremos, éstas tienen peculiaridades muy distintas. En primer lugar, sentimos muy cerca de la voz autoral los enunciados:

[...] el creciente costo de la vida tenía al pobre de siempre en la miseria de siempre —desayuno de plátano asado, batata a mediodía, mendrugo y mandioca al fin de la Jornada, con alguna cecina de chivo soleado o tasajo de vaca aftosa para domingos y cumpleaños [...] (v, 179).

[...] la estampa del Estudiante era invocada en los corrillos de cuarterías, en las veladas de conventillos, en las coplas que a media voz nacían de trastiendas aldeanas... como una suerte de reformador combatiente, defensor de pobres, enemigo de ricos, azote de corrompidos, recuperador de una nacionalidad alienada por el capitalismo, con antecesores en varios caudillos populares de nuestras guerras de independencia que, por sus actos generosos y justicieros, seguían viviendo en la memoria de las gentes (v, 253).

Por otra parte, el tono es diferente; también la temática. Se habla, en el primer ejemplo, de la comida de los pobres y para ello se utiliza una sintaxis y una cadencia tomadas del primer párrafo del Quijote. Muy semejante era la comida de aquel hidalgo, pobre él mismo. En el segundo ejemplo se caracteriza al Estudiante con sintagmas que parecen extraídos de la caracterización del caballero andante: “reformador combatiente”, “defensor de los pobres”, “enemigo de ricos”, “azote de corrompidos”.

El juego de voces narrativas en *El recurso del método* merecería un tratamiento especial. Pero sería una pequeña muestra nada desdeñable, el contraste que se evidencia entre los enunciados que pertenecen —de forma directa o indirecta— al Primer Magistrado y aquellos emitidos por el narrador omnisciente. Ese contraste amplía los significados del texto, al mismo tiempo que los perfila dentro de la visión que del mundo americano nos brinda. Y nos advierte, una vez más, de las disímiles lecturas que tanto una obra (en este caso específico el *Quijote*) como la historia, en su sentido más amplio, pueden tener.

La visión carpenteriana del descubrimiento de América y su figura central —Cristóbal Colón— se nos ofrece en *El arpa y la sombra* (1975).

Entre burlas y veras, drama y sainete, oscilan el tono y la perspectiva de

esta novela. Dividida en tres capítulos (El arpa, La mano y La sombra) cada uno de ellos se ocupa de tres aspectos del mismo asunto: la posible beatificación de Chisto-Phoros. El primero corresponde a la propuesta hecha por el mismísimo Papa 400 años después de la muerte de Colón; el segundo es un monólogo que mantiene Colón consigo mismo y que consiste en su preparación para la confesión ante el cura en su lecho de muerte; el tercero es el “juicio” religioso al cual asiste el alma de Colón y donde se le niega la posibilidad de ser beatificado.

Las citas cervantinas aparecen textualmente en el primer y tercer capítulos. El primero termina con la mención del discurso de los cabreros del Quijote (discurso tan conocido por todos los miembros de su generación y que cita Carpentier en varias ocasiones en su obra, como hemos visto). Es el Papa —personaje principal de ese primer capítulo— el responsable de dicha mención (vi, 39).

En el tercer capítulo, el Invisible (fantasma de Colón) se enfría del susto cuando mencionan la esclavitud a que fueron sometidos los indios americanos (esclavitud de la cual se le responsabilizaba en el juicio). Pues bien, “sintió enfriarse su cuerpo, como frío debía sentir el suyo, en toda estación, el Licenciado Vidriera” (vi, 146).

Pero más importante que las citas directas en esta novela, resulta la concepción del personaje de Cristóbal Colón. Como es lógico, Colón no podría nunca hacer referencia al *Quijote* en su lecho de muerte, puesto que todavía faltan dos siglos para su aparición. Sería jugar con aquello de “los recuerdos del porvenir”.

En cambio, en el tercer capítulo, 400 años después de su muerte, Colón asiste —como Invisible— a su propio juicio. Es en ese capítulo cuando se define a sí mismo como caballero andante —“(¿ Y qué fui yo, sino un Andante Caballero del mar?)”—. Es su manera de defenderse de los “mediocres leguleyos” que denegaron la solicitud de su beatificación. Alega su condición de fiel caballero andante cumplidor de las normas de tan magna institución.

Había amadises y novela de caballería en vida de Colón. El personaje cita a Amadís (también lo cita don Quijote); pero la estatura que se concede (y que sentimos compartida por la voz autoral) es quijotesca. A su condición de “fiel enamorado” le añadirá la de haber sido un hombre que estuvo dispuesto a dar su vida, que la dio, por un ideal. En eso, el único modelo posible, dentro de la caballería andante novelesca, es don Quijote.

Este parentesco literario sugerido en el tercer capítulo ilumina retrospectivamente la configuración del personaje de Colón en el segundo capítulo. En éste, Colón logra su propósito después de enfrentarse a todos y a un sin fin de adversidades: descubre nuevas tierras y confirma su teoría.

En este sentido aventaja al Caballero de la Triste Figura. "Soy quien soy" es su frase ante el triunfo, porque cuenta con la promesa real de que será almirante, virrey y gobernador de todos los mares y tierras a los que llegue en su viaje. don Quijote, en su primera salida afirma: "Yo sé quién soy [...]" Está convencido de que su "disfraz" no lo es, se ha trasmutado esencialmente para tratar de mejorar el mundo y, en ese empeño, se jugará la vida. Piensa obtener nombre y fama a partir de sus acciones caballerescas, en lucha contra la injusticia, del lado de los pobres y desvalidos. Pero será incapaz de mentir y su ingenuidad y buena fe le llevarán a creer que es de día en mitad de la noche, como afirma Sancho. Sus empeños no serán satisfechos porque la realidad se impone y es imposible que un loco transforme, él solo, al mundo.

Colón, por su parte, está también en su lecho de muerte. Asistimos a su confesión y sabemos que ha mentido cuando escribió a los reyes: "Yo no vine a este viaje a navegar por ganar honra ni hacienda [...]" (VI, 125). Es quien es para todo el mundo: el "descubridor" de América. Pero para sí mismo es un escindido, un farsante "náufrago entre dos mundos", "protagonista de ficciones".

Alejo Carpentier ha dado la vuelta al guante: Colón es una especie de negativo filmico de don Quijote: lo blanco es negro y viceversa. Eleva la estatura de Colón al convertirlo en centro de su novela y humanizarlo; pero al mismo tiempo, y por contraste con el modelo, nos entrega a un Colón vencido y castigado por la posteridad. Tras este diseño encontramos la visión que del "descubrimiento" de América nos trasmite el autor: pueblos indígenas invadidos, esclavizados o exterminados. Con justicia poética, rebosante de ironía, enjuicia al responsable material de lo ocurrido.

Sin pretender, como decíamos al inicio, haber agotado todas las posibilidades de análisis en este breve recorrido, se nos concederá el poder afirmar que en Carpentier encontramos a un lector muy especial de la obra cervantina y que de él puede decirse lo que dijo de otro artista: que supo penetrar "en los trasfondos del universo [cervantino], alcanzando la arcana zona de sus mitos" (I-b,80). Haber penetrado en esos trasfondos es lo que hace que pueda presentarnos de cuántas diversas maneras puede ser leído no sólo un texto sino la propia historia.

Notas bibliográficas

Carpentier, Alejo:

I. *Tientos y diferencias*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Contemporáneos, 1974.

- a) "Problemática de la actual novela latinoamericana".
 - b) "Ser y estar".
 - c) "De lo real maravilloso americano".
 - d) "Literatura y conciencia política en América Latina".
- II. *El reino de este mundo*, Madrid, Edhasa, 1987.
- III. *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- IV. *El siglo de las luces*, España, Planeta-Agostini, 1985.
- V. *El recurso del método*, La Habana, Ediciones Huracán, 1974.
- VI. *El arpa y la sombra*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.
- Torrente Ballester, Gonzalo:
- VII. "Discurso" en la entrega del Premio Cervantes, 1985, en *Anthropos*, núm. 66-67, 1986.