

EL ARPA Y LA SOMBRA
EN LA POÉTICA DE CARPENTIER¹

Carlos Santander

Hay antes que nada en Carpentier un arte de intitular. Los títulos de sus cuentos y novelas provocan, incitan, intrigan, cuando no desconciertan. Se puede pensar, por ejemplo, en *El siglo de las luces*, que irritaba a los editores porque sugería más la densidad de un tratado histórico que el placer que ofrece una buena novela. La naturaleza catafórica de todo título - su capacidad de mostrar hacia delante no es en absoluto transparente en él. Sus títulos rechazan la pura denotación y su amplia connotación crea, por el contrario, el enigma y el equívoco. El texto se abre así con un misterio: la tarea de descifrarlo es fuente de una tensión inaugural. El carácter fuertemente connotativo de los títulos hace que éstos sugieran más de lo que dicen y obliguen a desconfiar de todo lo que parece evidente. Con Carpentier estamos obligados a ir más allá del sentido meramente lexical de las palabras o de las frases y buscar en un campo de significación más exigente: el de la cultura. En sus obras, cada título surge de un contexto de cultura. Y no hay ninguna posibilidad de desciframiento sin este conocimiento particular.

¿Qué significa *EcueYamba-O*? Hay que saber que en dialecto ñáñigo esto quiere decir "el Señor sea loado". *El camino de Santiago* alude, por supuesto, a las peregrinaciones medioevales a la ciudad de Compostela, pero es también la Vía Láctea -Campus Stellae incluso cualquier camino que lleve a cualquiera de las decenas de ciudades que llevan este nombre en América Latina. En *El arpa y la sombra*, por ejemplo, es Santiago... de Chile. No es transparente tampoco en *Semejante a la noche* la alusión a Apolo que caminaba, como lo asegura la *Iliada*, "semejante a la noche".

Así como la estructura gramatical de los títulos es a menudo binaria, así también lo es la estructura semántica. El título es lo que denota más lo que connota. *El reino de este mundo* es este mundo, pero en oposición al otro, al reino de los Cielos. *La consagración de la primavera* alude directamente a la obra de Stravinsky, pero también a la Revolución, como momento inaugural de la Época. Esta estructura binaria se presenta además en una modalidad antitética, bajo forma de contraste, muchas veces irónico: *El siglo de las luces*, *El recurso del método*, *El reino de este mundo*. Estos rasgos característicos del procedimiento de intitulación en Carpentier nos llevan a comprender que su obra surge más bien de una experiencia de cultura que de una experiencia existencial y que el propio texto se ofrece sin equívocos como una experiencia de arte, de un arte que presenta todas las huellas de la poderosa voluntad constructiva del autor.

Si el título no es arbitrario y resulta de una voluntad constructiva, queda claro que expresa conscientemente una concepción del mundo y que forma parte del sistema de medios expresivos que intervienen en la construcción del texto y que, incluso, su manera íntima de ser debe tener una relación de correspondencia coherente con esta concepción. Los títulos presentan una estructura binaria y por consecuencia debe apuntar a una dualidad semántica. En efecto, existe una relación estrecha entre estos dos niveles. Es una relación polar cuyos ejes espaciales son *lo alto* y *lo bajo* en la línea vertical y el *aquí* y el *allá* en la horizontal. Escritura celeste/escritura terrestre (*Camino de Santiago*); origen sagrado/historia profana (*Los pasos perdidos*); discurso ideológico/praxis política (*El siglo de las luces*); lo escatológico/lo temporal (*El reino de este mundo*); el símbolo artístico/el símbolo histórico (*La consa-*

¹ Ponencia leída en el *Coloquio sobre la obra de Alejo Carpentier*, organizado por el Instituto de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad París-Sorbonne, los días 24 y 25 de abril de 1981. Los textos fueron publicados en francés por la *Revista SUD*, en 1982. Se publicó en español en la *Revista de filología y lingüística* (San José: Universidad de Costa Rica) XI-2 (1985) pp. 45-51.

gración de la primavera); la razón especulativa/el disparate histórico (*El recurso del método*). En todo caso el contraste entre una categoría inmutable, eterna, absoluta (o teniendo la pretensión de serio o siendo percibida como tal) y otra fluida, en permanente movimiento, histórica, real, heraclitiana. Como diría Mircea Eliade, lo sagrado y lo profano. No hay escritura sin un texto previo de referencia. La técnica de construcción es la del *palimpsesto*.

Hay que señalar, no obstante, que para el autor cubano estas categorías funcionan en relación con un contexto histórico determinado que es la referencia de la narración y que, por lo tanto, las categorías varían conforme al momento seleccionado para servir de base a la ficción.

Estas breves consideraciones previas deben alertarnos, a partir del título, para la mejor comprensión de la novela. *El arpa y la sombra* inauguran un enigma. Su estructura binaria, antitética, fuertemente connotativa es una buena puerta de entrada para la aventura que nos propone el texto.

Se puede tratar de descifrar el problema que plantea el título con la ayuda de otro recurso que es también un arte en Alejo Carpentier: se trata del epígrafe. En efecto, casi no existe obra de Carpentier que no posea epígrafes y algunas veces, como es el caso de *El siglo de las luces*, todo un sistema de epígrafes que conforman una estructura simbólica determinante para la exacta comprensión del obra o solamente un capítulo. En todo caso, proporcionan la atmósfera afectiva, el tono o el sentido profundo del texto que presiden. Representan una dimensión de lectura que se orienta hacia la profundidad del sentido épico.

Es por esto que no es raro que estos extractos recuerden la palabra sagrada, la verdad, el oráculo que extrae su sabiduría del fondo de los tiempos. Se encuentran en Carpentier epígrafes extraídos de textos bíblicos (*Deuteronomio, Job, Salmos, Isaías*), de otros libros sacralizados (*Zohar, poemas nahuatl, Chilam Balam, Popol Vuh, Leyenda de oro, Iliada, Divina Comedia*) o de voces calificadas en los más altos rangos de la cultura (Lope de Vega, Quevedo, Descartes, Goethe, Goya, Melville, Shelley, Lewis Carroll, Rimbaud, Valéry, Picasso, Stravinsky).

En *El arpa y la sombra* nos encontramos frente a un epígrafe general que afecta al conjunto de la novela y a tres epígrafes, uno para cada capítulo. El epígrafe general posee también una forma binaria: "En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: el arte, la mano y la cuerda. En el hombre: el cuerpo, el alma y la sombra". Hay que notar aquí que, a diferencia del título, el binomio es el arpa y *el hombre* y no el arpa y *la sombra*. En el título tenemos el arpa, en tanto que el hombre es reducido a una, la última, de sus tres componentes. Esto constituye una operación paralela a la que encontramos a nivel del personaje. Del Cristóbal Colón de carne y hueso nos queda un expediente de beatificación, una historiografía, una leyenda, hasta una novela: una sombra del hombre, una escritura. Es evidente que el arpa equivale al canto, a una forma de escritura; es decir, a un significante cuyo tema -el significado es el hombre en general y Cristóbal Colón, en el caso particular de la novela. Es el mismo Carpentier quien nos ofrece la posibilidad de abrir esta correspondencia entre arpa y literatura cuando nos explica que él ha pensado esta novela como "una variación música" (su estructura en tres capítulos nos remite, por lo de más, directamente a la estructura de la sonata - "allegro", "andante", "allegro molto vivace" y nadie ignora que en el conjunto de su obra la relación con la música es constante), es decir, otra manera de interpretar el tema "colombino": "como los hechos han podido o han debido suceder". la relación entre el arpa y la sombra es establecida por la mano; ella constituye el puente, la parte del cuerpo material y terrestre que tiene el privilegio de poder poner en contacto el cielo con el infierno.

Esta mano, sin embargo, debe ser una mano ejecutante, capaz de dominar el arte -el conjunto de normas que lo constituyen y de pulsar la cuerda. En resumen, es el artista, el músico que interpreta quien posee su propia concepción del arte como también del hombre. No es otro el rol del novelista que juega con las palabras, que las organiza conforme a su concep-

ción del arte para dar una interpretación del hombre, de su vida, de su historia. Entre la concepción general o abstracta de la filosofía o de la historia y la concreción individual y viviente del hombre, es el arte el lugar del encuentro.

Del "cuerpo, el alma y la sombra" del epígrafe no nos queda sino la sombra a nivel del título. El cuerpo y el alma han desaparecido en la consumación del tiempo. Sólo la sombra - habitante de los espacios infernales en la literatura mítica occidental recuerdo y resultado de la praxis humana está al alcance de la imaginación de hoy día.

De esta manera, arpa y sombra hay que leerlo como literatura y hombre, novela y personaje, recuperación por el arte de un pasado tal como pudo o debió haber sido.

Las formas estructurales externas del que título y epígrafes forman parte incluyen también la disposición del texto en capítulos. En esta novela hay tres. Y no hay nada de arbitrario ni de azaroso en esta técnica de Carpentier. Basta con recordar *Los pasos perdidos* donde cada capítulo se corresponde con un día del Génesis, o la estructura musical de *Ecue-Yamba-O* y de *El acoso*. En *El arpa y la sombra* presenciamos una disposición del texto narrativo en tres partes o capítulos; cada parte lleva un título y un epígrafe. Las partes son: el arpa, la mano y la sombra. Es decir, un elemento ya incluido en el título general y en el primer epígrafe -el arpa y otros dos que son componentes ya sea del arpa -es el caso de la mano ya sea del hombre -es el caso de la sombra-. En realidad, la mano ocupa una posición intermediaria ya que también es parte del hombre. Esto se refuerza si observamos que la segunda parte, "la mano", la más extensa de la novela, hace de puente entre la primera y la tercera y la tercera, entre el arpa y la sombra y que, al nivel del contenido, está constituida por el monólogo de Cristóbal Colón, su confesión general durante su agonía. El arpa, entonces, está mantenida al nivel de los títulos, subtítulos y de los epígrafes generales y particulares mientras que el hombre no reaparece sino bajo la forma de sombra. Esto constituye ya toda una concepción de! hombre en su relación con el tiempo.

El arpa -ya lo hemos visto es la literatura y ésta puede llegar a ser perfectamente un instrumento de la ideología. Puede alabar a denigrar a conveniencia, convertirse en leyenda blanca o leyenda negra, comprometida en un sentido o en otro. Si alaba, se parecerá al arpa de la tradición bíblica, el arpa de David, el salmo. Es el caso del primer capítulo donde se nos ofrece la historia de esta evolución a propósito de Cristóbal Colón.

Justamente, uno de los fenómenos que se produjo en relación con este personaje es la constitución de una leyenda blanca, cuyo origen se remonta a los escritos del propio Colón y se constituye después con los de su hijo Fernando, el Padre Las Casas, el escritor Washington Irving (1828), Roselly de Lorgues (1851), León Bloy y Paul Claudel. Con ellos la historia se transforma en hagiografía. Motivaciones personales, religiosas o políticas han actuado para elevar a Colón a nivel de lo celeste y rendirle el culto correspondiente. En este sentido, el arpa del primer capítulo es la "historia arpada", escrita intencionalmente, a pedido, con el fin de elevar a Colón y los valores que podría representar, de su condición humana a la condición de beato y de santo. Es el objetivo político de Pío IX que piensa combatir las "ideas nuevas" del siglo XIX -entre ellas la conspiración internacional de la masonería-, derivadas de las ideas igualitarias de la Revolución Francesa, con la ayuda de un santo universal que uniría los dos continentes europeo y americano es un misma devoción. En la novela, es a partir de la firma de Pío IX que va a iniciarse el procedimiento de beatificación. La petición de los obispos, arzobispos y cardenales, sellada con la firma papal, constituye el apogeo de la glorificación del personaje. Se trata de un verdadero proceso de mitificación. La reacción contra éste está a la base de la gestación de la novela: "Yo estaba irritado por la intención hagiográfica de un texto (el de Paul Claudel) que atribuía virtudes sobrehumanas al Descubridor de América", explica Carpentier. Al arpa mitificadora, al arpa ideológicamente comprometida, deformadora del hombre a partir del momento en que éste se transforma en su-

perhombre, Carpentier opone otra arpa, un proceso desmitificador que va a intentar recuperar la estatura humana de Colón por la vía del arte narrativo.

Para oponerse con bases sólidas al entusiasmo celeste de los partidarios de un Colón beato, Carpentier ha debido servirse de los resultados de una muy otra escritura, la que por negativa, escéptica o positivista ha conseguido destruir algunos aspectos de la leyenda y a clarificar una biografía que pone "sombras" sobre el prestigio del héroe. En esta línea se encuentran los trabajos de Alejandro Humboldt, Sophus Ruge, Henri HARRISSE y sobre todo Henri VIGNAUD.

Nos introducimos justamente en el universo narrativo por la persona del Papa Pío IX. El acaba de abandonar la muchedumbre del Vaticano, los cánticos y las ceremonias litúrgicas. Está solo en su oficina delante del expediente de Colón. Escucha los sonidos de las campanas de Roma, es decir, las voces de la Iglesia, de su autoridad, de su responsabilidad. El debe firmar, incluso tratándose de un procedimiento excepcional. Es su viejo sueño; ha llegado a ser Papa casi para esto. Con el gesto de firmar, va a entrar en las páginas gloriosas de la historia, de la memoria de los hombres. Es así, por intermedio de un expediente, de un conjunto de escrituras que va a realizarse nuestro primer contacto con Colón. Es un Colón escrito conforme a las intenciones del Delfín, del Vicario de Cristo. Se comprende en este momento que la novela está construida entonces como un texto-sobre-un texto, como un palimpsesto.

Es interesante subrayar que las motivaciones papales no provienen de una convicción profunda en la personalidad santa de Colón, sino de intereses políticos e ideológicos, es decir, de una maniobra papal que no tiene nada que envidiar a las maniobras de los masones que él quiere combatir. Incluso el Papa no oculta su admiración por O'Higgins, un masón, ni los medios de los que se ha valido para informarse de las intrigas de sus enemigos entre delatores, réprobos y conversos. Su decisión de firmar es un gesto más político que religioso, más un combate político que un acto de fe. Su duda es puramente administrativa; no afecta su convicción profunda. El Papa no hace sino dudar de la estrategia. Colón, como beato, va a servir a los fines de la Iglesia del siglo XIX, va a ser una vez más un instrumento, una mano en la mano de otro.

El personaje principal de este primer capítulo tiene más de una semejanza con el de Colón. Entre otros, ese rasgo común a ambos de no preocuparse de los medios, tan propio de los pícaros. Por otra parte, el Papa, Vicario de Cristo, es él mismo un "cristóforo". Es también una mano, un instrumento de la Iglesia, y su dilema "firmo o no firmo" es paralelo al de Colón delante de su confesión: "¿hablo o no hablo?". El Papa atraviesa el mismo océano, se dirige hacia el mismo continente donde él "descubre" una nueva realidad, quedando, como Colón, cautivo de este mundo ("Me siento un Papa chileno"). A su manera, él también es un *pícaro* (su español lo ha aprendido además en textos de la novela picaresca). Estudios desordenados, el hambre, el conocimiento del mundo en su amplitud geográfica y social, la pobreza, la ambición jerárquica; él y Colón, franciscanos; franciscanos también sus respectivos confesores; habilidad y astucia para tratar con el enemigo; la misma obsesión por una idea, siendo la del Papa la de canonizar a Colón para ofrecer a la humanidad un santo de "culto ecuménico" y combatir el veneno de las ideas filosóficas enemigas de la religión y de sus numerosos fieles en América. Ambos han vivido el continente como un continente de Revelación. Colón como Revelador; el Papa como un Revelador de éste. Es la epifanía de América que transforma a un monje oscuro en Papa brillante, un humilde franciscano en personaje poderoso, un joven resignado en ambicioso diplomático. Del anonimato a la Historia. Una persona en personaje. Un hombre privado en hombre público, Mastaí-Ferratti en Pío IX; una vida individual en vida representativa. A partir de ese momento entra en escena, en el corazón mismo de los conflictos mundiales, una "dramatis persona" ejemplar. Una vez más, con Carpentier, la novela adopta la forma de un *auto sacramental*.

Hay entre ellos también un juego de contrastes. Un "cristóforo" se mueve y habla; el otro, se sienta y firma. Este está rodeado de lujo y de pompa; el otro no podrá jamás alcanzarlos.

El Papa está en la cumbre del poder; el Virrey no lo aprovechará jamás. El Papa tiene un origen noble; Colón estará obligado a inventario. Este terminará en la miseria; aquél en la gloria, el esplendor y la riqueza.

Como recurso, este juego de espejos es permanente en la novela. Hay muchas arpas, muchas manos, muchas sombras. Cristóforos, almirantes, escritores, en juego de semejanzas y contrastes. En el mismo Colón hay dos, como en un sarcófago egipcio: "Somos dos en uno. El yacente... y el otro, el interior". Así el texto de Carpentier incluye el de Claudel de donde él recoge las diferentes voces de Colón o de sus historiadores, planteando esta novela un juego de intertextualidades y extrayendo del hecho literario todas las consecuencias de su literaturalidad. Este fenómeno de refracción incluye a los propios lectores. Estos se encuentran frente a un texto que los hunde en otros textos. Es una aventura -conocimiento y emoción de lectura. Los lectores hacen el descubrimiento de este continente que es el texto y en cuanto descubridores en él encuentran su genealogía: una sucesión ascendente de reveladores: Pío IX que revela a Colón; Colón que tiene su paradigma en Andrea Doria; Doria que reedita a Jasón; Jasón que nos remite a Poseidón, dios del océano..., de un océano de escritura que el lector debe saber, cual buen navegante, descifrar. El libro es el navío que nos transporta a otros mundos así como el navío es el arpa pulsada por el espíritu del viento: "Esta noche, en mi espíritu, vibran las cuerdas del arpa de los Escaldas narradores de hazañas como vibraban en el viento las cuerdas de esta alta arpa que era la nave de los Argonautas".

Todo este viaje a través de una escritura o de varias escrituras tiene como punto de llegada una realidad que no es cultural: es la naturaleza, la naturaleza americana. Para llegar a ella, hay que hacer un viaje dentro del viaje, un verdadero camino de Santiago. Hay que instalarse en el Vaticano, hacer un pequeño viaje al escritorio papal, desplazarse en seguida con él hacia su infancia y su juventud, recordar el Gran Viaje y volver luego para ocuparse del expediente de Cristóbal Colón. Es un viaje a través de una escritura literaria para llegar a una escritura histórica que nos pone en contacto con un personaje -Colón que nos ha revelado el continente americano por medio de su palabra y su escritura. En cuanto lectores descubrimos que los que querían descubrir al Descubridor lo han encubierto y que ha sucedido lo mismo con el continente. El continente americano ha sido encubierto por palabras, por documentos, por documentos sobre documentos, por toda una historiografía espesa como una selva que hay que atravesar para intentar el verdadero Descubrimiento: el de su real maravilloso -el Infinito horizontal y el Infinito vertical-, punto de unión mágico, tan real como surreal, que es esta América, continente nuevo que es la base material de un Hombre Nuevo. Si el mito es vivido por los pueblos primitivos como una historia real, las sociedades más avanzadas, en ausencia de éste, tiene necesidad de recurrir a procesos de mitificación; pero los nuevos mitos, que ya no son morales, que deben escribirse, se alejan de la verdad original, son encubiertos por la escritura y ya no pueden sentirse como historia verdadera. Para desmitificar, para reencontrar la verdad oculta, no queda sino la literatura. Sin duda, en tanto escritura, no alcanzará ella tampoco totalmente su finalidad. Pero en el esfuerzo, ella deja las huellas para el reencuentro original. Aunque máscara -y cual una máscara ocultando, muestra.

El segundo capítulo se intitula *la mano*. Está introducido por un epígrafe extraído de un texto de Isaías: "Extendió su mano sobre el mar para trastornar los reinos...". Se trata esta vez de la mano de Colón. Está calificada por su efecto perturbador. Tal como el capítulo juega un rol intermediario entre los otros dos, así la mano une dos continentes -un *aquí* y un *allá* que es necesario comprender en una relación de oposición sujeto-objeto. Un continente que ejecuta la acción y otro que la padece. Un continente que es cultura y otro que es naturaleza; uno que está en el tiempo y otro que está fuera del tiempo. Un continente que va a descubrir, conquistar y colonizar y otro, virgen que va a sufrir la agresión fálica representada por la mano extendida. No se trata esta vez de narrar la historia de la elaboración del mito Colón. Es la mano misma que habla; esta mano ejecutante que ha orientado el navío; esta mano acti-

va, a punto ahora de desfallecer que antes ha sido capaz de extenderse hasta tocar la fuente misma de lo maravilloso. Esta mano es la mano de la historia, de la época, de las fuerzas sociales y económicas, de las fuerzas productivas, ambiciosas, supersticiosas, poderosas, del Gótico florido, que marchan como el uranoscopio, un ojo para mirar la tierra, el otro para contemplar el cielo. Esa mano ha nacido bajo el signo del Hacer: debe descubrir, conquistar, acumular. Para cumplir su tarea no hay obstáculos morales, a pesar de una conciencia que arrastra todavía remordimientos que ya comienzan a pertenecer a otra época. Cara al postrer desfallecimiento, hace el balance último: "¿Hablaré o no hablaré?". La Edad Media y los Tiempos Modernos; el miedo al infierno o la gloria de este mundo. Ella escogió la modernidad.

Pero esta mano es también la mano del espíritu. Se ha extendido para tocar el otro borde, el borde suave, del océano. En el espejo del Nuevo Mundo, el Mundo ha podido acceder a su verdadera cara, gracias a la mano reveladora. Ella ha aportado también una nueva dimensión al mundo que viene de descubrir. Este conocerá el tiempo, la época; será incorporado a la historia. Estará obligado a pensarse de otra manera a medida que se va transformando y terminará en plena confusión, nueva para él: la de su existencia dual, una carne de cobre y un pensamiento rubio.

Por otra parte, cuando la Ecumene se extiende geográficamente, el continente agente del descubrimiento se verá sorprendido por su propia cara donde podrá contemplar ahora las zonas que hasta este momento sólo había sentido. Culturalmente, estará en condiciones de ver cómo el mito de la Edad de Oro -sus hombres, sus costumbres va a instalarse en un espacio más sólido que el de la imaginación. Es en esta Revelación recíproca de los dos mundos donde reside la proeza que terminará por inscribirse en el mármol de la historia. Es la Revelación de una mano extendida, la mano del Hombre Colón, cuyos trabajos serán contados y cantados por los nuevos "escalas": los historiadores, los biógrafos, los poetas de hoy día.

Sin embargo, este Hombre Colón es solamente *una* manifestación del hombre Colón, *una* de las múltiples máscaras de ese Colón que más bien quiso ser y que, después de él, pudo ser merced a una particular escritura. Ya que el otro Colón existe también, el que fue, la otra máscara, la cara invisible de la luna. Así como las dos manos se unen sobre el pecho en el momento de la muerte, los dos Colones se reúnen en una misma voz, en una misma confesión que expresa el dramatismo de su combate. El segundo capítulo es una confesión total. La confesión se instala en la palabra y sabemos que todo acto de lenguaje comporta un lado subjetivo y un aspecto social; en este caso, un Colón que se quiere para el mármol, otro que establece incluso cínicamente la verdad. Y ambos luchando con la palabra.

Todo este segundo capítulo sirve para ofrecernos la contrapartida de la historia pontifical. El autor utiliza la historiografía positivista para extraer lo esencial de su información, pero seleccionando, condensando y modificando según la conveniencia de la obra. La novela no constituye una novela histórica en el sentido estricto del término. Se apoya sobre datos históricos, pero acomoda también la historia, la maquilla, la cambia cuando no la inventa. El novelista sabe dejarse las manos libres.

En relación con la acción humana, las versiones son diferentes, diferentes los discursos que obedecen a diferentes propósitos ideológicos. Y son estos discursos los que permanecen una vez desaparecido el hombre: un tejido hecho de textualidades diferentes. El hombre deviene magnitud textual, moralmente positiva o negativa. Pero antes de esto, antes de convertirse en sombra, estuvo hecho de carne y hueso y, quizás la magnitud de sus proezas, la grandeza de lo realizado tuvo motivaciones menos elevadas que las que se sugieren, más egoístas, mezquinas, más íntimamente vinculadas al campo del deseo que al del espíritu. Esto es lo que el lector siente en la confesión de Colón; la dimensión privada del hombre que la historia no puede proporcionar. No existe sino la literatura para llegar a ella, cuando reconstruye fan-

tásticamente lo que pudo ser un relato concreto y personal. Porque para tocar esta zona profunda del individuo es necesario referirse a la palabra y dado que el individuo no posee otro medio que el que le ofrece el sistema de la lengua para llegar al fondo de sí mismo, constituye un verdadero acierto el que Carpentier recurra a la confesión en primera persona para ofrecernos un Colón en la búsqueda dramática de su verdad. Sólo el lector tendrá acceso a ella y sólo la ficción le ofrece este privilegio. Así, el texto novelesco nos lleva a las fuentes: a una oralidad que está en el origen del proceso de mitificación y de desmitificación realizado por el propio personaje, su verdadero proceso en el que él es acusado, testigo y juez, adquiriendo así una verdadera y compleja profundidad humana.

De esta manera el segundo capítulo deja la puerta abierta para la representación del tribunal de la historia donde convergerán los representantes de sus tendencias contradictorias. Es la sombra de Colón la que va ser juzgada; Colón mismo, ni siquiera sombra estará allí como el Invisible, como personaje creado por la novela y desapareciendo con ella. Este carácter teatral del tercer capítulo fantasmagórico lo pone en relación, como diría Bajtin, con el espíritu de carnaval que trastoca las categorías de lo serio y lo cómico, de lo sagrado y lo profano, de lo grotesco y lo sublime, de la vida y de la muerte. Por eso en las puertas del Vaticano los guardias suizos juegan a los dados y hacen apuestas sobre la suerte de Colón y los funcionarios de la Lipsonoteca que manipulan los huesos de los santos y dialogan entre groserías. La representación tiene el carácter de una farsa, de un "esperpento" en tres movimientos: la presentación del "juicio final" por los dos funcionarios que nos coloca entre el tono vulgar y la historia sagrada; el proceso con su desfile de personajes que representan los textos correlativos y el diálogo de los dos almirantes que se reflejan el uno al otro contradictoriamente antes de desaparecer. De todas estas sombras, sólo queda el texto, esta novela que quiere concentrar en ella, en juego de apariencias, todos los otros textos. De todas las sombras que hemos visto pasar, no queda sino una. De los tres capítulos leídos, queda la unidad de la novela, un solo título. Juego de apariencias. Estamos justamente en el lugar donde, "cuando se mira hacia las columnatas de Bernini, la columna frontal oculta tan perfectamente las otras tres, que cuatro parecen una sola". La asociación clandestina de columna y Colón da la clave de la arquitectura del texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, Leonardo, "El Almirante según don Alejo", *Casa de las Américas*, La Habana, 121, 1980.
- Bocaz, Luis, "*La harpe et l'ombre*: au sujet du discours sur les régions périphériques", *Sud*, año 12, serie Colloques, Sorbonne, 1982, pp. 207-220.
- Carpentier, Alejo, "Confesiones...", Cuba, La Habana, abril 1964.
- Couffon, Claude, "A l'ami", conferencia, leída en la Casa de la América Latina, París, 21 de noviembre de 1981.
- Dufour, Gerard, "Le viol de Clío", *Sud*, París, 1982, pp. 103- 113.
- Durán Luzio, Juan, "Un nuevo epílogo de la historia: *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier", *Casa de las Américas*, n. 125, mayo-abril 1981, pp. 100-110.
- Fell, Claude, "Mythification et mystification dans *La harpe et l'ombre*", *Sud*, París, 1982, pp. 225-242.
- Leenhardt, Jacques, "Ecrire l'Histoire", *Sud*, París, 1982, pp. 77-89.
- Duarte Mimoso Ruiz, "*Ultima Thule* de Séneca et le statut de la citation dans *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier", *Les langues neo-latines*, n. 236, 1981.

- Pelegrin, Benito, *"La harpe et l'ombre: l'espace de la parole"*, *Cahiers d'études romanes-6*, Aix-en Provence, 1981.
- Saint Lu, André, *"El arpa y la sombra -Alejo Carpentier: libertés du romancier avec l'histoire"*. *Les langages neo-latines*, IV-235, 1980, pp.68-77.
- _____, *"La harpe et l'ombre: roman et histoire"*, *Sud*, Paris, 1982, pp. 90-102.
- Tauzin, Jacqueline, *«La harpe et l'ombre: signification d'une structure"*, *Sud*, 1982, pp. 184-195.