

# **.LA NOVELA ÉPICA CARPENTERIANA: UNA NUEVA NOVELA HISTÓRICA**

*Ana C. Sánchez Molina*

## **RESUMEN**

La novela épica ha sido reconocida como un legado muy importante de Alejo Carpentier para la literatura latinoamericana. Concebida como nueva novela histórica, permite a los novelistas escribir, pensar y trabajar como historiadores de la cultura, como hombres comprometidos con la historia, como archivistas por excelencia. En este texto, estos conceptos son analizados para proponer que la novela épica desmantela la historia oficial y se convierte a sí misma en una forma de resistencia y liberación para el ser humano.

## **ABSTRACT**

Alejo Carpentier's epic novel has been recognized as an important legacy to Latin American literature. Conceived as a new historical novel, it allows novelists to write, think and work as cultural historians, as men compromised with history, as archivists by excellence. These concepts are analyzed in the text to propose that the epic novel dismantles official history and turns itself into a sort of resistance and liberation for the human being.

“Alejo Carpentier es el maestro de la novelística hispanoamericana contemporánea porque fue él quien logró dar con la fórmula para convertir en novela la historia americana. Fue él quien pudo entrar en el archivo y convertirlo en la figura mayor en la constitución de la narrativa hispanoamericana”

Roberto González Echevarría

En el texto *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, Seymour Menton ha afirmado el predominio de la Nueva Novela Histórica en Latinoamérica (1993: 29) y le ha otorgado a *El reino de este mundo* la categoría de *primera verdadera Nueva Novela Histórica* (1993: 39). Junto con otros críticos literarios (entre ellos Fernando Aínsa), señala a Alejo Carpentier como su iniciador: “Sea 1949, 1974, 1975 o 1979 el año oficial del nacimiento de la NNH, no cabe ninguna duda de que fue engendrada principalmente por Alejo Carpentier con apoyo muy fuerte de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos” (Menton 1993: 42). Aínsa (1995: 21), por su parte, asegura: “Alejo Carpentier, el más solemne y riguroso de



los autores de la generación de los años sesenta, fue quien ancló las posibilidades literarias de lo que hoy llamamos la nueva novela histórica”.

Definida como una reescritura de la historia, una ficcionalización de la historia -una forma de la ciencia histórica (Le Goff 1991: 17 b)-, la nueva novela histórica responde a la demanda de reconstrucción de la identidad individual y colectiva, a partir de la integración y recuperación de la oralidad, del imaginario colectivo, así como de subgéneros ubicados en el origen de la narrativa: parábolas, crónicas, baladas, leyendas, etc. Por esta reactualización de géneros olvidados, Aínsa (1995:19) habla de “una poderosa función integradora retroactiva” en la nueva narrativa latinoamericana.

Así, en un doble movimiento de ruptura y continuidad, la propuesta carpenteriana de la novela épica, nueva novela histórica, se inscribe en la historia literaria latinoamericana. Su concepción de la novela como género -como trabajo de varias generaciones de novelistas, como una novelística (Carpentier 1990: 12)- está planteado dentro de un proceso, cuyo dinamismo permite engendrar diferentes novelísticas, que nacen y mueren para dar cuenta de una realidad en constante cambio. De esta manera, inserta la novela dentro de la tradición -como una tradición de escritura, que inicia su evolución con la novela picaresca española en el siglo XVI- pero a su vez, la ubica dentro del ámbito de la ruptura por cuanto nace de una novelística capaz de engendrar nuevas novelísticas, *novelísticas posibles* (Carpentier 1990: 18). Con el fin de responder al imaginario social de las sociedades latinoamericanas, Carpentier concibe la novela como un género que participa de estas fuerzas de continuidad y renovación.

“El conflicto entre la tradición y la renovación signa claramente las letras latinoamericanas de hoy”, afirma Emir Rodríguez Monegal en su artículo “Tradición y renovación” (1978: 139). La ruptura de la tradición central que atraviesa la literatura latinoamericana se ha dado como un proceso permanente desde sus orígenes y se ha concretado en momentos históricos específicos. No obstante, “en cada una de estas rupturas hay un corte brusco con la tradición inmediata, pero al mismo tiempo un enlace con alguna tradición anterior” (Rodríguez Monegal 1978: 143). La ruptura existe, pero siempre hay algo que se continúa, cambia y se amplía. El doble movimiento, hacia el futuro y el pasado, permite integrar la ruptura dentro de la tradición. Crear es volver al pasado, a la tradición, para proyectar hacia el futuro. “Ruptura y tradición, continuidad y renovación: los términos son antagónicos pero a la vez están honda, secretamente ligados” (Rodríguez Monegal 1978: 144). Octavio Paz, en su ensayo *Los hijos del limo*, se refiere también a este proceso:

Desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como de una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio. Al decir que la modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, otra tradición (1991: 18).

De esta forma, la poética de la novela carpenteriana pone de manifiesto la persistencia de la continuidad en el discurso novelesco (sobre todo en lo relativo al oficio de escritura de este discurso) y de las rupturas que se han ido generando en el intento por construirlo (su propuesta sobre la novela épica, en claro intertexto con el cantar de gesta y la crónica). El género, como una categoría fundamental de la historia literaria, evidencia el enlace con la historia al subrayar la continuidad y se convierte en una categoría esencial en su propuesta historiográfica.



Aunque Seymour Menton incluye en la categoría de novela histórica “aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor” (1993: 32), lo que deja por fuera -como él mismo reconoce- las novelas de Carpentier *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*, la novela épica rebasa estas condiciones. Independientemente de que la acción narrativa ocurra en una época anterior a la del novelista<sup>1</sup>, la novela épica es concebida como una ficcionalización de la historia, como una nueva escritura que propone una nueva lectura del discurso historiográfico, como una re-lectura de la historia del continente, que busca la re-construcción de la historia de América a partir de múltiples lecturas parciales. Como un cronista, cada escritor debe fijar, criticar, mostrar la historia que “le ha tocado en suerte vivir” (Carpentier 1990: 261) para, finalmente, conocer esa gran historia de América, siempre en revisión, siempre en diálogo, siempre en proceso.

El novelista latinoamericano sólo podrá hallar su razón de ser en erigirse en una suerte de Cronista de Indias de su continente, trabajando en función de la historia moderna y pasada de ese continente, mostrando, a la vez, sus relaciones con la historia del mundo todo, cuyas contingencias también le atañen, poco o mucho (Carpentier 1990: 245).

Tal y como lo expresa en el Prólogo a su novela *El reino de este mundo*, el método de trabajo que debe seguir el autor en la escritura de la novela épica es el mismo utilizado por León Tolstoi: el del rigor documental e informativo, el del historiador, el de la historicidad textual, como lo llama Fernando Aínsa (1995: 24)<sup>2</sup> que juega con el sentido de *verdad* y de *verosimilitud*.

Método que consistía en valerse de cuanto documento se ofrecía a su avidez informativa, acerca de la época que le interesaba. Sabemos el papel desempeñado por el examen de memorias y memoriales, de referencias de primera mano, de correspondencias diplomáticas, de datos recogidos de viva voz, en la elaboración de su novela... (Carpentier 1991: 314).

El texto novelesco no sólo responde a las convenciones de ficcionalidad y verosimilitud propias de la creación literaria (la *ilusión referencial* de que hablaba Barthes (1972: 100)), sino que participa de la voluntad de objetividad y la convención de veracidad que han definido el discurso histórico. A diferencia de él, produce un discurso plurisémico y, por tanto, posiblemente equívoco -lo que engendra un proceso infinito de lecturas-escrituras de la historia- y no el discurso aparentemente unisémico e inequívoco (científico) propio de la historia (Aínsa 1993: 15). Las mediaciones y la consecuente relativización de la verdad acercan ambos discursos. Como afirma Roland Barthes (1987: 174), todo hecho histórico tiene una existencia tan sólo lingüística, adquiriendo por medio del lenguaje *estatuto de verdad-realidad*. De tal manera, el discurso histórico es también una construcción ideológica que no concuerda con la realidad: la significa.

Así, la distancia entre el discurso literario e histórico se acorta y es el proceso de producción y de recepción el que determina el estatuto de historia o de ficción y, en última instancia, de novela histórica. La competencia del lector se convierte, de esta forma, en un elemento esencial en el reconocimiento de la historicidad del discurso, sobre todo cuando el texto literario no conserva las marcas canónicas del discurso historiográfico, esto es, cuando el texto remite al texto cultural -a la cultura oral, al imaginario colectivo- que aún no se ha discursivizado. Martina Guzmán (1993: 58) ha afirmado que “merced a la discursivización del



texto cultural -que hemos llamado fundante- y al ingresar a la escritura de ficción, éste cobra estatuto de realidad-verdad, o sea estatuto histórico”.

La novela, o lo que hemos convenido en llamar novela a lo largo de más de tres siglos, pretende siempre no ser novela y sobre todo reniega de ser literatura; la novela quiere hacerse pasar por historia, confesión, documento hallado casualmente, intercambio de cartas, o una sola carta, relato de viajes, crónica periodística, informe dado a las autoridades (González Echevarría 1988: 442 a).

Al estudiar las relaciones existentes entre la crónica y la novela, Roberto González Echevarría (1988: 442 a) afirma que “la novela moderna sitúa su origen en las crónicas (...) precisamente por el carácter no literario de éstas”. Las crónicas de Indias son documentos legales, estatutos de territorios recién descubiertos, dirigidos a una alta autoridad. De tal manera, la crónica colonial garantiza la verdad de lo afirmado, a la vez que garantiza su circulación al participar en el circuito de comunicación oficial.

En su pretensión de asegurar la verdad de lo narrado, la novela establece relaciones con formas no literarias del discurso, con formas -como el discurso histórico- que al ser consideradas sinónimos de verdad, eliminan la duda sobre la existencia real de lo contado. Roland Barthes (1987: 176) ha afirmado que, en la civilización occidental, “el prestigio del “sucedio” tiene una importancia y una amplitud verdaderamente históricas”; por lo que, si la literatura se asocia a la ficción, a la invención y no al discurso verdadero, la novela debe pretender no ser literaria.

Carpentier once exclaimed that most modern novels were receive by criticism with the complaint that they were not novels at all, making it seem that, to be successful, the novel must fulfill desire not to be literature (González Echevarría 1990: 7).

Así, en el Prólogo de la novela *El reino de este mundo*, Carpentier se esfuerza por ocultar el trabajo de escritura que realiza sobre la historia y su propuesta de mimesis artística: la transformación del discurso histórico, profundamente mítico en América Latina, en discurso literario<sup>3</sup>. Asimismo, busca presentar la novela como hechos verídicos ocurridos en un tiempo y espacio específicos, con la finalidad de que el lector crea en ellos y se disponga a actuar.

Pues bien, yo me encontraba en la América del Sur y en Haití, ante personajes que se convertían en animales, ante reyes increíbles, ante personajes a lo Lautréamont: y todo esto en el contexto de una época y en el contexto de una veracidad histórica. Entonces fue cuando comencé a tratar ciertos temas históricos americanos enfocándolos desde ese ángulo... enfocando esa faceta absolutamente inédita y, en realidad, difícil de situar en un plano paralelo a cualquier verdad histórica europea (López Lemus 1985: 91-2).

Al establecer relaciones específicas entre la ficción y la realidad, entre el texto y el extratexto, Alejo Carpentier trasciende la concepción de la literatura como expresión del binomio ficción / belleza (Bolaños Varela 1990: 64 b) y, por tanto, la función poética del lenguaje (Aguiar e Silva 1972), función que al proponer la autonomía del lenguaje literario se centra en la obra literaria, en el mensaje mismo y encuentra en ella su sentido y sus posibilidades estéticas. De tal manera, aunque el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, el proceso de lectura-escritura-lectura no sólo remite a la novela misma, a la ficción misma, sino también a la realidad externa.



Cuando el escritor, el artista latinoamericano se enfrentan seriamente con la labor creadora, vuelven los ojos hacia el mundo propio, en busca de una temática americana. Todas las obras válidas de nuestra literatura, tanto en el pasado como en el presente, tratan de temas americanos, en un intento cada vez más ceñido de acercamiento a nuestras realidades geográficas, raciales, históricas y psicológicas (Carpentier 1991: 306).

La concepción de la literatura como práctica socio-histórica le permite fundamentar la relación novela / historia, así como establecer los mecanismos de incorporación del discurso histórico en el discurso literario. El cómo de la relación, el problema de escritura que está en la base -la selección de los datos, la ordenación y estructuración de la obra-, está orientado a convencer al destinatario de su veracidad. La creación de un universo de ficción amparado en un contexto histórico-cultural (la *ilusión referencial* barthiana (1972: 100)), así como la utilización de códigos de escritura que, en buena medida, le han sido heredados por la historia y que le permiten crear sus propios mecanismos de escritura para cumplir funciones distintas de las del discurso histórico, lo lleva a proponer una situación comunicativa en la que la verdad de coherencia es tan importante como la aparente verdad de correspondencia: la veracidad del documento.

Soy absolutamente incapaz de inventar una historia. Todo lo que escribo es montaje de cosas vividas, observadas, recordadas y agrupadas, luego, en un cuerpo coherente. Así, *El recurso del método* responde a verdades, hechos, casos, observados durante mi ya larga vida y cuanto más inverosímil le pueda parecer un acontecimiento, puede usted estar seguro de que es tanto más cierto (Labastida 1974: 21).

En este código, la realidad imaginada está fuertemente arraigada en la realidad vivida: la ficción se encuentra en la realidad, en lo real maravilloso americano. El escritor lee la realidad y en un proceso de escritura-lectura-escritura presenta y analiza acontecimientos colectivos para desentrañar las causas de esas acciones, la relación del hombre latinoamericano y sus contextos. Se trata de una novela que vive en función de su época, que expresa realidades de la epopeya de la época contemporánea, que afirma la realidad americana con la intención de fundarla. Por ello, la realidad propuesta, además de poseer la posibilidad de examinar la existencia (lo que el hombre puede llegar a ser, de lo que es capaz), debe respaldarse en lo acontecido. En una entrevista, ante la pregunta por la presencia de un sentimiento de escepticismo frente a los movimientos populares y revolucionarios en algunas de sus novelas, Carpentier afirma:

Yo no puedo rehacer la historia, antes de la Revolución Cubana he estado estudiando acontecimientos como las cuatro revoluciones primeras de Haití que terminaron en un fracaso, he estado estudiando los intentos de implantar la Revolución Francesa en la Guadalupe (...) que terminó con un fracaso, hasta con un movimiento de reacción pues se restableció la esclavitud (...) Ahora bien, en la novela *La consagración de la primavera*, que termina en el primer triunfo de una nación latinoamericana contra el imperialismo en la batalla de Playa Girón, mi visión no puede ser pesimista puesto que la historia no se ha mostrado pesimista. Es eminentemente optimista y las esperanzas de esos días, las esperanzas del pobre hombre en Haití, bueno pues se realizan en Playa Girón (López Lemus 1985: 305).

En una encuesta relativa al concepto de literatura revolucionaria, Carpentier expresa la misma opinión:



(La literatura revolucionaria es) toda literatura que refleje un proceso revolucionario que haya acontecido realmente. No creo en la eficiencia de ciertas literaturas llamadas "revolucionarias", que hablan de revoluciones -o sublevaciones- imaginadas a base de una mera posibilidad (López Lemus 1985: 141).

Concebida como un discurso alternativo, como "un asalto a la historia oficial" en términos de Fernando del Paso (Aínsa 1994: 29 b), como un discurso que subvierte la memoria oficial al recuperar la memoria que se ha ocultado y/o distorsionado, la invención / reconstrucción de la *verdad histórica* debe realizarse de acuerdo con los códigos de escritura propios de la vocación literaria, pero también histórica. "La verdad es un efecto de sentido que se construye en el interior del texto" (Aínsa 1993: 22). Así, las convenciones de veracidad y ficcionalidad se niegan, se neutralizan y complementan. La imposibilidad de aprehender la realidad en forma total propicia un juego permanente en el que la imaginación y la realidad son solidarias.

Y diga el autor escuchándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o novelista) el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido (Carpentier 1980).

Centrado en la ambigüedad de la figura de Cristóbal Colón, Carpentier reconstruye, en su última novela *El arpa y la sombra* (1979), el quehacer histórico del siglo XVI, la invención de América, como la llama Edmundo O'Gorman (1958). Como un historiador, juzga y describe las acciones desde una perspectiva social y continental; como un poeta, delira sobre lo que debió ser y fue silenciado, da voz a una "verdad histórica" posible. Al respecto, Juan Durán Luzio ha afirmado:

Si en algún lado se plantean con franqueza y sentido crítico los problemas reales de nuestra cultura ha sido en la literatura más que en la historia. O, en todo caso, se verá cómo la ficción viene a suplir las amplias deficiencias de una historiografía tradicional, conservadora y prejuiciada, para la cual los problemas son siempre menores y no pasan de ser locales (1982: 23).

La explotación de la ambigüedad que rodea la figura de Colón, así como la utilización de registros del humor (la ironía, la sátira, el humor y sus variantes) le permiten a Carpentier sortear los peligros de una novela construida sobre un personaje central -pero sumamente controvertido- de la historia<sup>4</sup>, como él lo ha afirmado:

No se puede hacer una gran novela cuyo personaje central se llame Napoleón Bonaparte, o se llame Julio César, o se llame Carlomagno porque o bien se achica el personaje con las exigencias del relato novelesco, o bien, por un prurito de fidelidad, no se colocan en su boca las palabras que realmente pronunció y entonces se transforma el gran hombre en una especie de monumento, con facultad de movimiento, pero que pierde fuerza. En cambio, un personaje histórico que se puede situar netamente en una época, que es el protagonista de una acción, acaso secundaria pero muy significativa, es un personaje que tiene las ventajas de la autenticidad, la verosimilitud y un margen de libertad para moverlo (Durán Luzio 1982: 135).

En su artículo "El Almirante, según don Alejo", Leonardo Acosta explicita los aspectos históricos de la novela<sup>5</sup> y pone de manifiesto el análisis exhaustivo de documentos llevado a cabo por Carpentier para poder elegir sus hipótesis y posteriormente fundamentarlas. Señala que el escritor cubano toma partido contra lo que Henri Vignaud llama la *leyenda colombina*, formada en el siglo XIX a partir de tres fuentes principales<sup>6</sup> y contra la leyenda hagiográfica



fundamentada por dos pontífices romanos: Pío IX y León XIII, con base en la apologética sobre Colón de León Bloy y la biografía del conde Roselly de Lorgues. Asimismo rechaza la obra dramática de Paul Claudel *El libro de Cristóbal Colón*, del que realizó una adaptación radiofónica para la emisora Radio Luxemburgo en 1937, y se apoya en afirmaciones hechas por Ramón Menéndez Pidal en *La leyenda de Cristóbal Colón* (1942).

Así, a partir de una preocupación supraindividual y de una reflexión extremadamente rigurosa, el texto replantea la relación literatura / historia y niega los planteamientos de Fernando Aínsa en cuanto a la diferencia entre ambas. Pareciera que tanto la intencionalidad como la técnicas de la historia no difieren de las utilizadas por Carpentier:

Pese a que historia y ficción utilizan una misma forma narrativa, la posible "verdad" histórica no radica tanto en la forma como la historiografía cuenta lo sucedido, "verosimilitud" a la que también aspira la ficción, sino en el esfuerzo (intención) por conocer lo que ha pasado realmente. El deseo de conocer es constitutivo de la intencionalidad histórica. De ahí la especificidad de algunas de las operaciones de la disciplina histórica: la búsqueda y el ordenamiento de datos, la construcción de hipótesis, la verificación de resultados (Aínsa 1994: 36 b).

Estructurada como una especie de *auto sacramental* que pone de manifiesto el esquema clásico: cielo (el arpa), tierra (la mano) e infierno (la sombra) según la propuesta de lectura de Acosta (1980: 28), la novela busca cuestionar la legitimidad del discurso historiográfico oficial -discurso simplificador y reductor- y rescatar el valor -y la repercusión- que "este acontecimiento máximo" (Carpentier 1991: 79) tiene en la historia de la humanidad y, por supuesto, de América Latina.

Por primera vez, el hombre cobraba una conciencia cabal del planeta donde le había tocado existir. Habían desaparecido las tierras incógnitas de los viejos cartógrafos, habían desaparecido los océanos tenebrosos de las consejas antiguas, y de acuerdo con la profecía de Séneca, había dejado de ser la isla de Tule, o sea, Islandia, el límite de la tierra. En ese siglo, el hombre cobra una conciencia cabal de que vive en una tierra redonda, y que hay del otro lado de la que llamaban entonces la Mar Océana un gigantesco continente que planteaba a la humanidad una serie de problemas que realmente podríamos decir que empiezan a resolverse a la hora actual (Carpentier 1991: 79).

La desmitificación de la imagen simbólica de Colón, su conversión en hombre, busca deconstruir la historia, desnudar los mecanismos -ideológicos y escriturales- que la soportan, para reconstruirla con el fin de entender el presente y comprender la mentalidad y la sensibilidad de la época; con el fin de ofrecer una percepción más compleja de ella. La novela busca deconstruir los textos de Colón, escritura de fundación, para explicar el encubrimiento de América como consecuencia de intereses económicos y políticos.

Y la constancia de tales trampas está aquí, en estos borradores de mis relaciones de viaje, que tengo bajo la almohada y que ahora saco con una mano temblorosa -asustada de sí misma- para releer lo que, en estos postreros momentos, tengo por un vasto Repertorio de Embustes -y así lo diré a mi confesor que tanto tarda en aparecer. Repertorio de embustes que se abre en la fecha del 13 de Octubre, con la palabra ORO (Carpentier 1980: 112).

Aunque Occidente manejó la categoría verdadero / falso fundamentando la verdad en lo revelado por Dios, esta disyunción ideológica podría insertarse, de acuerdo con Nietzsche, en la dicotomía válido / inválido, en la que lo que no es cierto no necesariamente es inválido. Porque la verdad, afirma Nietzsche (1990: 25):



...es una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible.

A pesar de que el proyecto de viajar hacia occidente no obedeció a razones teológicas sino más bien mercantiles y políticas (Puiggrós 1989: 85), Cristóbal Colón y los demás cronistas de Indias justificaron el sentido de la conquista y su voluntad de poder en la axiología religiosa medieval: en Dios.

Es como si un maleficio, un hálito infernal, hubiese ensuciado el manuscrito, que más parece describir una busca de la Tierra del Becerro de Oro que la busca de una Tierra Prometida para el rescate de millones de almas sumidas en las tinieblas nefandas de la idolatría (Carpentier 1980: 125).

Así, en la tercera parte de la novela, en *La sombra, umbral del Hades o del Infierno danésco, ante el cual dialogan vivos y muertos* (Acosta 1980: 28), Colón -el Invisible, el espíritu siempre presente en la historia del Continente- es derrotado por el juicio de la Historia. Más allá del debate de la Sacra Congregación de Ritos sobre su canonización, es la historia -entendida como un espacio muy amplio, sin límites cronológicos- quien destruye el monumento por él levantado.

Y quedó el Hombre-condenado-a-ser-un-hombre-como-los-demás, en el lugar preciso de la plaza cuando se mira hacia las columnatas de Bernini, la columna frontal oculta tan perfectamente las otras tres, que cuatro parecen una sola. -"Juego de apariencias" -pensó: "Juego de apariencias, como fueron para mí, las Indias Occidentales (...) Y, en el preciso lugar de la plaza desde donde (...) cuatro columnas parecen una sola, el Invisible se diluyó en el aire que lo envolvía y traspasaba, haciéndose uno con la transparencia del éter (Carpentier 1980: 203-4).

El conocimiento profundo de múltiples y variados documentos -documentos de archivo-, así como la imaginación y la intuición, le permiten "re-inventar" (crear en un contexto cultural) lo que posiblemente fue, aunque no esté registrado. El personaje Víctor Hugues de su novela *El siglo de las luces* es otro ejemplo claro de ello.

...me encontré con un viejo señor (el tataranieta de Hugues) que me agradecía profundamente el que hubiera hecho un retrato "tan fiel" de su antepasado. Me traía unos papeles de familia que demostraban una serie de hechos que me dejaron asombrado: Primero: que Víctor Hugues sí había habido, cosa que no consta en ningún libro de Historia. Segundo: que la mujer que más amó se llamaba Sofía, efectivamente, y era cubana (López Lemus 1985: 102).

Como afirma Fernando Aínsa (1993: 13), la ficción "no sólo *reconstruye* el pasado, sino que, en muchos casos, lo *inventa* al darle una *forma* y un *sentido*". Tal es el caso, especialmente, de *El arpa y la sombra*.

Cristóbal Colón, a pesar de haber sido el protagonista del acontecimiento más importante de la historia universal (...), sigue siendo, sin embargo, uno de los personajes más misteriosos de la historia (...) Las lagunas subsisten, numerosas, enormes, en la obra de Colón (Carpentier 1991: 235-6).

El relato mezcla ficción y realidad y se rige por las convenciones de verosimilitud en las que es más importante lo probable que lo verdadero. Según afirma Juan Durán Luzio (1982:



21) en relación con *El recurso del método*, perfectamente aplicable a ésta y a otras novelas de Carpentier:

...todo lo propuesto como “ficción” en nada falta a la historia; los textos prueban su validez del plano ficticio como necesario y posible, y por la cercanía que se deja ver entre novela y fuentes escritas, la obra gana el nivel de documento histórico por cuanto su relación ni silencia ni altera el pasado.

El texto preserva su intencionalidad histórica no sólo al integrar múltiples documentos, lo que propicia el diálogo de textos, la intertextualidad de la que habla Julia Kristeva (1974: 98), sino también al utilizar un recurso narrativo que le permite reconstruir la vida y hazañas de Colón a partir de hipótesis surgidas de la propia revisión documental que la sustenta.

Libro que, sin querer ser una novela histórica, es absolutamente histórico, salvo en dos puntos que se me pueden discutir<sup>7</sup> pero dado el misterio que rodea la vida de Colón hay más de un motivo para creer que mis hipótesis en ese sentido, además enunciadas ya por muchos historiadores, son las ciertas (Carpentier 1991: 239).

La confesión ante el enunciatario -o más específicamente, el acto de contrición previo a la confesión- de un Colón moribundo (re)crea la verdad que la historia oficial no registra, pero que, desde el punto de vista de la lógica de la época, es muy probable que fuera. “También la verdad se inventa”, ha dicho Antonio Machado. Como preparación a la muerte, como confesión, Carpentier salvaguarda la condición de discurso sincero y por tanto, verdadero. Se trata de la verdadera memoria de lo acontecido, de la verdad ocultada y ahora revelada.

Habrà que decirlo todo. Todo, pero todo. Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir (...) Decir cosas que serán de escándalo, desconcierto, trastrueque de evidencias y revelaciones de engaños para el fraile oidor, aún en secreto de confesión (Carpentier 1980: 51-2).

En todo caso, al plantear “otra” verdad, una verdad más, el texto dialoga con todos aquellos textos, históricos o no, que se refieren al asunto y cuestiona los documentos que sustentan la “verdad” oficial. El texto desacraliza el discurso histórico oficial, mediante la eliminación de la “distancia histórica” -uno de los procedimientos de la nueva novela histórica señalados por Aínsa (1995: 22)- y que en este caso, utiliza como recurso la narración en primera persona: la confesión. Así, “despoja a la historia anterior de su jerarquía distante y absoluta para atraerla hasta un presente que, sólo esclareciéndola e integrándola, podría abrirse paso hacia el futuro” (Chibán 1989: 117). En tanto nueva novela histórica, *El arpa y la sombra* participa del *revisionismo paródico* o de la *crítica historiográfica* de que habla Aínsa (1993: 14).

### La novela épica: una ficción de archivo

Inscrita dentro del concepto de la literatura como almacén de conocimientos, la novela épica se configura como una novela histórica y se comporta como un documento, un monumento y un archivo, según la terminología del historiador Jacques Le Goff. Como todo documento es una construcción social que obedece a móviles de tipo ideológico. Michel Foucault ha señalado que “el documento no es el feliz instrumento de una historia que sea en sí



misma y a pleno derecho memoria; la historia es una cierta manera que una sociedad tiene de dar estatuto y elaboración a una masa documental de la que no se separa" (Le Goff 1991: 236-7 a). Fundamentada en una labor previa de deconstrucción, la novela épica propone una nueva lectura de la memoria colectiva a partir de la recuperación de lo ocultado y/o silenciado, de lo no discursivizado. "El documento -afirma Le Goff (1991: 238 a)- es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro -queriendo o no queriéndolo- aquella imagen dada de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira".

El oficio del escritor se asemeja a la labor del historiador actual. Como él debe reflexionar sobre los documentos existentes, sobre su poder de perpetuarse y consagrarse como verdaderos, sus silencios y sus espacios en blanco, sus signos de poder implícitos o explícitos, sus condiciones de producción y de difusión. Como afirma Bazin, "la lección de la historia oculta otra, de política o de ética, que queda por hacer" (Le Goff 1991: 109 b).

Véase esta novela mía como una novela donde, desde luego, la creación literaria interviene para mucho, pero donde el fundamento histórico, salvo en estos dos puntos controvertibles -¿y cuántos puntos controvertibles más no hay en la vida de Colón?-, es perfectamente riguroso, cotejado y hasta invitan a la lectura de los textos originales de Colón, donde hay mucho que sacar, como suele decirse, leyéndose entre líneas (Carpentier 1991: 240).

Como un historiador en la actualidad, que no memoriza los monumentos del pasado, ni los transforma en documentos, Carpentier transforma en monumentos, los documentos que elige. "Hoy, en cambio -afirma Foucault-, la historia es la que transforma los "documenti" en "monumenti" (Le Goff 1991: 237 a). Su insistencia en mostrar y revelar nuestro mundo americano, en expresar "ciertas realidades de ese mundo aún tan mal descrito y mal conocido que es la América Latina" (López Lemus 1985: 79), pretende descifrar al hombre latinoamericano a partir de elementos que, puestos en relación, permiten reconstruirlo en conjunto y que son tomados no sólo de documentos previos, escritos, privilegiados o de vestigios dejados por el hombre; sino también de documentos vivos, orales: la palabra, el gesto, los íconos, y todo aquello que expresa al hombre, que da cuenta de sus actividades y valores, de su identidad. Si "la diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. (Si) todo lo que el hombre dice o escribe, todo lo que construye y toca, puede y debe proporcionar información sobre él" -como afirma Marc Bloch (Le Goff 1991: 106 a)-, ¿por qué limitar el documento a lo ya consagrado, si esto, además, refuerza la cultura hegemónica y la autoridad?

Carpentier elige sus documentos, entendidos como materiales plurisémicos, a partir de un proceso de democratización de la cultura. Su intención es construir un documento literario, una novela épica concebida como una novela histórica, a partir de los vacíos y silencios de los documentos oficiales -por ejemplo, su novela *El arpa y la sombra*- o de los documentos marginales, según analizamos en *El reino de este mundo*. Todo esto le permite darles estatuto de realidad, puesto que, como afirma Barthes, "paradojalmente, la estructura narrativa, elaborada en el crisol de las ficciones, se convierte en signo y, a la vez, en prueba de la realidad" (1987: 176-7).

En tanto documento, el texto fija una *verdad* y se convierte en prueba. En la concepción legal, el lexema *documentum* ha evolucionado hasta adquirir el sema de *prueba*, de objetividad, de verdad, de realidad. Por ello, al convertirse en monumento, el documento fija el recuerdo y lo perpetua para las generaciones futuras. Como afirma Yuri Lotman, lo convierte en *signo conmemorativo* (Aínsa 1993: 20) que, por supuesto, esconde una intencionalidad. Al ubicar su



origen en las Crónicas de Indias, la novela latinoamericana ubica también su origen en el discurso legal del siglo XVI español, el mismo de la novela moderna, el de la picaresca, documento en el que los criminales confesaban sus crímenes en busca de expiación y legitimación de las autoridades (González Echevarría 1988: 443 a).

La novela (...) parte del discurso legal, de la ley, de la escritura como sistema de proscripciones, y de la acumulación de saber y poder en los grandes archivos que se crean entonces (González Echevarría 1988: 443 a).

Así, el archivo se convierte en la figura fundamental de la narrativa latinoamericana moderna, en su más poderosa memoria. Como "an accumulation of texts that is no mere heap, but an *arché*, a relentless memory that disassembles the fictions of myth, literature and even history" (González Echevarría 1988: 23 a), la novela es una *ficción de archivo*, un archivo histórico, un documento literario de origen legal, que guarda, selecciona, clasifica y por supuesto, fija (González Echevarría 1990: 39 y 18). Un depósito de conocimiento, y por tanto, un depósito de poder.

El archivo, detentor de secretos, poseedor de la primera regla, del gobierno, de la autoridad. Estas dos fuerzas son, por un lado la capacidad para salvaguardar, para acaparar, para retener; el archivo siempre pretende atesorar, conservar, clasificar, su función es dar resguardo y amparo, su forma, mayor o menor, es la del receptáculo, desde la modesta caja hasta el palacio de la justicia. La otra fuerza, contraria, es la pérdida, la ruptura, la fisura, la negación, aquello que no permite la acumulación, que regula denegando, excluyendo. El archivo dice no (González Echevarría 1988: 446 a).

*El arpa y la sombra* -y la novela épica en general- se inscribe dentro de la economía de ganancia y pérdida del archivo. Es arca, baúl, *arche del archivo*, principio *arqueológico*, y también caja de caudales, que guarda lo secreto y misterioso: la prometida confesión de Colón, la verdad que encerraba. Por eso el archivo que consagra verdades no guarda ninguna verdad; sólo la verdad del poder que desea guardarla, del poder del estado medieval que convirtió este fenómeno antiguo en una institución<sup>8</sup> o la verdad que Colón no quiso decir y que, de todas formas, se habría perdido con su *Diario*.

...Y ya me busca la cara, el confesor, en las honduras de las almohadas resudadas por la fiebre, mirándome a los ojos. Se alza la cortina sobre el desenlace. Hora de la verdad, que es hora de recuento. Pero no habrá recuento. Sólo diré lo que, acerca de mí, pueda quedar escrito en piedra mármol. De la boca me sale la voz de otro que a menudo me habita. El sabrá lo que dice... "Haya misericordia agora el cielo y lllore por mí la tierra" (Carpentier 1980: 168).

Como afirma González Echevarría, el archivo -y con él la novela- es ley, es poder y es secreto. Como secreto, no sólo guarda la privacidad del conocimiento, sino también lo supuesto verdadero, lo verdadero ideológico. Como poder, distribuye y administra la ley, el orden, el secreto de la cultura metropolitana -el archivo-, el secreto de la cultura periférica, la novela.

Quizá la idea carpenteriana de convertir al escritor en cronista y la novela, en crónica, obedezca a la indiscutible categoría de documento y de archivo, de aparente prueba fehaciente, que la historia tradicional le dio a las crónicas de Indias y que la historiografía literaria latinoamericana asumió al situarla como origen de la novela moderna. O quizás, porque en las crónicas, génesis de la memoria americana, se neutraliza el discurso histórico y el literario -fue texto



histórico y es texto literario, pero sobre todo, fue acto notarial- para permanecer simplemente como un texto de cultura, como la re-escritura necesaria de la historia de América, proceso permanente de ficción, de re-invencción, de creación, enunciado desde un inicio.

## Sumario

La novela épica, nueva novela histórica, busca reconstruir la historia continental a partir de lo cotidiano, lo oral, los retazos de lo marginal presentes en los documentos y los archivos oficiales, el dolor y el anhelo de los pueblos, con el fin de modificar la relación conocimiento / poder y así lograr modelar (tal vez, sólo tal vez) el curso de la historia. Al dismantelar la historia oficial, la novela épica intenta convertirse en una forma de resistencia y de liberación de los hombres.

Reconocida como un legado importante de Alejo Carpentier a la literatura latinoamericana (Durán 1982: 19), la novela épica, nueva novela histórica, permite a los novelistas escribir, pensar y trabajar como historiadores de la cultura, como hombres comprometidos con la historia, como archivistas por excelencia (González 1988: 446), en diálogo constante con la historia cultural y sus discursos. Así, Roberto González Echevarría afirma:

Alejo Carpentier es el maestro de la novelística hispanoamericana contemporánea porque fue él quien logró dar con la fórmula para convertir en novela la historia americana. Fue él quien pudo entrar en el archivo y convertirlo en la figura mayor en la constitución de la narrativa hispanoamericana (1988: 443-4 a).

## Notas

1. No obstante, Carpentier advierte: "Sin apresurarse demasiado en fijar acontecimientos hartos inmediatos, que pueden ser rebasados en unas pocas semanas, creo que ha llegado, para el novelista cubano, la hora de realizar la tarea más apetecible: la de medir sus propias fuerzas en los dominios de la novela épica" (López 1985: 98).
2. El mismo que utilizó para la elaboración de su libro *La música en Cuba*: "examen de archivos de catedrales, de actas capitulares de iglesias y ayuntamientos, de armarios de parroquias, de documentos manuscritos, de bibliotecas privadas, de colecciones particulares, de estantes de librerías de viejo, revisando a fondo los periódicos, gacetas y revistas coloniales..." (Carpentier 1979: 11).
3. Cfr. Sánchez Molina, Ana. "Alejo Carpentier: Cronista Mayor de Indias de la época contemporánea (1995)", especialmente el apartado 1.3: "Construcción del enunciatario desde el discurso mismo"; así como el artículo de Emil Volek "Análisis e interpretación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier" en Giacoman 1970, entre otros.
4. Al respecto, Leonardo Acosta ha señalado: "El autor se vio obligado a tomar partido entre las disímiles versiones que de Colón nos han dado biógrafos, novelistas, dramaturgos e historiadores que durante más de cuatro siglos han logrado producir la bibliografía más impresionante que pueda existir, por lo gigantesca y polémica" (1980: 27).
5. Cfr. también Durán Luzio, Juan. 1981. "Un nuevo epílogo de la historia: *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier".



6. *La Historia de Cristóbal Colón* del conde Roselly de Lorgues, biografía encargada por el Papa Pío IX en 1851, *The life and voyages of Christopher Columbus* (1828) de Washington Irving y la *Historia de la Indias* del padre Bartolomé Las Casas, quien tomó los datos de los textos de Colón y de su hijo Fernando.
7. Se refiere al romance entre el Almirante y la reina Isabel la Católica y a la tesis del Colón judío.
8. González Echevarría señala que la palabra *archivo* es contemporánea de Colón y del Descubrimiento. Se registra por primera vez en 1490 (1988: 448).

## Bibliografía

- Acosta, Leonardo. 1980. "El Almirante, según don Alejo". *Casa de las Américas*. 121, 26-40.
- Aguiar e Silva. 1972. *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Aínsa Amigues, Fernando. 1993. "La invención literaria y la reconstrucción histórica". *Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*. *América. Cahiers du CRICCAL*. 12, Sorbonne, Paris.
- 1994a. "Entre la frontera y la utopía". *La Nación*. Áncora, 4 de diciembre, 2 D.
- 1994b. "Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico". *CRICCAL*, 14, Sorbonne, Paris.
1995. *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*. Universidad de Costa Rica, Facultad de Letras, Centro de Investigación en identidad y cultura latinoamericanas.
- Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
1972. *Lo verosímil*. 2ª edición. Traducción de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bolaños Varela, Ligia. 1990. "Aproximaciones de lectura". *Fascículo anexo del Programa 1990. Cátedra de Comunicación y Lenguaje*. Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica. San Pedro: Editorial Nueva Década, 59-74.
- Carpentier, Alejo. 1979. *La música en Cuba (1946)*. La Habana: Letras Cubanas.
1972. *El reino de este mundo* (1949). 5ª edición. Montevideo: Arca Editorial.
1968. *El siglo de las luces* (1962). 4ª edición. México: Compañía general de ediciones, S.A.
1974. *El recurso del método* (1974). México: Siglo Veintiuno editores, S.A.



1978. *La consagración de la primavera* (1978). México: Siglo Veintiuno editores, S.A.
1980. *El arpa y la sombra* (1979). México: Siglo Veintiuno editores, S.A.
1990. *Obras completas. Ensayos*. Vol. XIII. México: Siglo Veintiuno editores, S.A.
1991. *Obras completas. Conferencias*. Vol. XIV. México: Siglo Veintiuno editores, S.A.
- Chiampi Cortez, Irlemar. 1983. "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier". *Revista de Estudios Hispánicos. Número dedicado a Alejo Carpentier*. X, 29-41.
- Durán Luzio, Juan. 1982. *Lectura histórica de la novela. "El Recurso del Método" de Alejo Carpentier*. Heredia: EUNA.
- Fernández Moreno, César (coord). 1978. *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno editores, S.A. 5ª edición.
- Giacoman, Helmy F. (editor). 1970. *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Editorial Anaya.
- Goic, Cedomil. 1988. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Epoca contemporánea*. III. Barcelona: Editorial Crítica.
- González Echevarría, Roberto. 1990. *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*. Cambridge University Press.
1981. "Un nuevo epílogo de la historia: *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier". *Casa de las Américas*, 125, 100-10.
- "Carpentier y Colón: *El arpa y la sombra*". *Dispositio*. 28-29, 161-5.
1988. "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana". *La Torre*, 7, 439 -52.
1988. "Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier". En: Goic, Cedomil.
- Guzmán Pinedo, Martina. 1993. "Algunas consideraciones sobre la ficcionalización del discurso histórico". *Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain. América. Cahiers du CRICCAL*. 12, Sorbonne, Paris.
- Kristeva, Julia. 1974. *El texto de la novela*. Traducción de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Lumen.



- Labastida, Jaime. 1974. "Alejo Carpentier: realidad y conocimiento estético (sobre *El recurso del método*)". *Casa de las Américas*, 87, 21-31.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Traducción de Hugo F. Bauza. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, S.A.
1991. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Traducción de Marta Vasallo. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- López Lemus, Virgilio (comp). 1985. *Entrevistas. Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Menton, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, Friedrich. 1990. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducción de Luis Valdés. Madrid: Editorial Tecnos.
- O'Gorman, Edmundo. 1958. *La invención de América. El universalismo de la Cultura de Occidente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. 1991. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Puiggrós, Rodolfo. 1989. *La España que conquistó el nuevo mundo*. Colombia: El Áncora editores.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1978. "Tradición y renovación". En: César Fernández Moreno. (coord.).
- Sánchez Molina, Ana. 1995. "Alejo Carpentier: Cronista Mayor de Indias de la época contemporánea". Tesis. Universidad de Costa Rica. Sistema de Estudios de Posgrado.