

Cristóbal Colón entre dos «abogados del diablo»: Alejo Carpentier y Dario Fo

Mayerín Bello Valdés

Profesora. Universidad de La Habana.

Y en esa historia [...] aparecía claramente que el Descubridor de América era merecedor, en todo, de un lugar entre los santos mayores. El Conde Roselly de Lorgues no podía haberse equivocado. Era un historiador acucioso, riguroso, ferviente, digno de todo crédito, para quien el gran marino había vivido siempre con una invisible aureola sobre la cabeza. Era tiempo ya de hacerla visible *ad majorem Dei gloriam*.

Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*

La tendencia a la desacralización es el reverso que ha acompañado siempre a la sacralidad perpetuadora de las distintas formas de convivencia social y de las culturas resultantes. La relación entre las dos caras de esta moneda se fue intrincando a medida que las civilizaciones pasaron de un estadio primitivo a otros más complejos y modernos; se transitó, así, de una relación de complementariedad en sociedades arcaicas —donde, por ejemplo, el rito oficial suponía, asimismo, una degradación o secularización cómica con un

mismo fin mágico— a una interacción que acentúa el antagonismo. Así, la «pérdida de la aureola» que sufren instituciones, dogmas, filosofías, profesiones, personalidades relevantes, terminó por volverse característica de la modernidad y de su percepción por el arte. Esa modernidad que arrolladoramente y con sus ritmos desiguales —con sus saludables afirmaciones y proyectos inconclusos, por un lado, y sus persistentes contradicciones, retrocesos y patologías, por el otro— despega desde mediados del siglo XIX para nunca más detenerse.

«La pérdida de una aureola» —como es sabido— es el título de una de las emblemáticas escenas de la vida moderna que integran el *Spleen de París* de Charles Baudelaire.¹ El que ha sufrido el perjuicio es un poeta, debido a que el tráfico que agita la urbe ha provocado la caída del aura al fango del macadam. Ello, contra toda previsión, le provoca un sentimiento de liberación y de regocijo, pues, según vaticinio del desaureolado, siempre algún impostor o mediocre querrá recogerla para colocársela en la cabeza. La conclusión que sugiere el episodio es que la restauración no será duradera, ni el halo volverá a ser impoluto.

* Premio *Temas* de Ensayo 2010, en la modalidad de Estudios sobre arte y literatura.

Así pues, en la inconveniencia de llevar aureolas en tiempos en que prosperan las deconstrucciones podría estar la causa de la vehemencia con que la figura de Cristóbal Colón, de grandeza ya discutida, pero con su nimbo más o menos intacto, fuera arrastrada por el fango —no ya del macadam sino de la historia— en las décadas de los 60 y los 70 del pasado siglo. En 1963, el dramaturgo y actor italiano Dario Fo pone en escena su polémica obra en dos actos *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* [*Isabel, tres carabelas y un charlatán*]. Su objetivo es desmitificar la imagen que sobre Colón y la España de su época ofrecían los libros al uso. En 1979, Alejo Carpentier publica *El arpa y la sombra*. En una entrevista concedida poco después explica:

Esta novela se relaciona con el hecho de que Cristóbal Colón fue propuesto en tres ocasiones para su canonización. El último intento, respaldado por 850 obispos, terminó en el ruidoso rechazo del candidato, juzgado por la Iglesia indigno de figurar en el santoral. Esa es la historia que cuento en la novela.²

La concomitancia de intenciones, de algunos modos creativos, y la similitud de varios pasajes podría llevar a pensar que *Isabel, tres carabelas y un charlatán* pudo haber funcionado como un intertexto aprovechable para *El arpa y la sombra*, o al menos, como un antecedente digno de consideración. Sin embargo, la documentación revisada no aporta certezas concluyentes. Sobre el tema volveremos, pero, de inmediato, vale la pena escuchar —independientemente de la intencionalidad autoral— el fluido y afín diálogo entablado entre las dos obras, afinidad acentuada por la urdimbre teatral de la novela de Carpentier, y cuya meta común es operar una cabal reconsideración de la figura del Almirante, aupada por una hegemónica tradición textual y cultural.

El Almirante: Fo, Carpentier y el farsante

Y como nosotros hay muchos que, por su fama, porque se sigue hablando de ellos, no pueden perderse en el infinito de su propia transparencia alejándose de este mundo cabrón donde se les levanta estatuas y los historiadores de nuevo cuño se encarnizan en resolver los peores trasfondos de sus vidas privadas.

Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*

Como es conocido, la dramaturgia de Dario Fo revitaliza la tradición juglaresca y farsesca; aprovecha los recursos y formas del teatro popular cómico; confiere una singular expresividad al lenguaje con su *grammelot*, en el que se dan cita lenguas y modalidades dialectales diversas que logran fundirse en una extraña, pero a la vez familiar armonía fónica y entonacional. Y si el fin

inmediato es la diversión, no son objetivos menores la sátira política, la revisión de la historia, y la reflexión sobre aspectos de actualidad que merecen diligente denuncia. Teatro comprometido, pues, con un amplio público que lo ha respaldado hasta en los más sonados escándalos.

Isabel, tres carabelas y un charlatán, como se apuntó, es una risueña revisión de la historia del «descubrimiento» y de su principal protagonista, Cristóbal Colón. Acude Dario Fo a varios expedientes que se revelan eficaces para sus propósitos: el «teatro dentro del teatro»; un lenguaje familiar, cotidiano, actual, en el que se expresan casi todos los personajes históricos; los efectos de farsa; el dinamismo de los continuos cambios de escena, con un decorado esencial y juegos de luces funcionales. Al menos, es lo que el texto permite deducir. Luego, la energía desplegada por el genial actor y autor dramático, su certera labor de dirección de una compañía de fieles colaboradores —en primer término, la actriz Franca Rame, su esposa— harán el resto.

Durante un carnaval, en una plaza del *cinquecento*, se levanta un cadalso para ajusticiar a un hombre, por más señas un actor, culpable, al parecer, de una representación sospechosa de herejía. La inminente ceremonia se interrumpe por la posibilidad de una amnistía, y en espera de ella se le solicita al condenado que interprete una obra sobre la empresa colombina. Durante dos actos se alude a, o se escenifican, conocidos episodios como la petición de financiamiento a los reyes católicos, las campañas militares que estos llevan a cabo —la toma de Granada, la expulsión de los judíos de España, etc.—, la suspicacia de los doctos cortesanos acerca de las razones de Colón para llevar a término la empresa, los viajes del Almirante con sus incidentes, la prisión y el encadenamiento del protagonista en uno de los regresos, y el juicio. La diversión, provocada por las ingeniosas tretas y el desenfado del protagonista, se acrecienta con la intervención de los reyes: la decidida Isabel de Castilla —quien realmente detenta el poder— que pacta con Colón porque le conviene, y Fernando de Aragón, estúpido y manipulado por su mujer. En el segundo acto, el papel de Isabel lo desempeña Juana La Loca, su hija, cuya condición le permite decir las verdades mondas y lirondas.

En estos y otros incidentes dramáticos, el actor que interpreta a Colón acentúa las dotes histriónicas del Almirante, amén de su condición de charlatán, embustero, oportunista, embaucador, entre otras lindezas que lo adornan. Finalmente, no llega la condonación de la sentencia y el reo es decapitado. Desenlace sin *pathos*, pero demoledor para el personaje histórico:

*Sin embargo, era Colón
un cándido pichón,
de balcón maquillado,*

En la inconveniencia de llevar aureolas en tiempos en que prosperan las deconstrucciones podría estar la causa de la vehemencia con que la figura de Cristóbal Colón, de grandeza ya discutida, pero con su nimbo más o menos intacto, fuera arrastrada por el fango en las décadas de los 60 y los 70 del pasado siglo.

*cual zorro camuflado.
En el mar, gran capitán, en tierra cortesano,
creyéndose muy astuto
con los poderosos jugaba
quienes, al primer desliz
lo han enredado y luego transformado,
a él tan zorro y despierto,
en un pobre cristo
como estaba previsto.³*

El arpa y la sombra de Carpentier se estructura en tres partes. Eminentemente narrativa la primera, «El arpa», se cuenta en ella el viaje a Chile del joven canónigo Giovanni Maria —descendiente de los Mastai-Ferretti y futuro Papa Pío IX— en misión apostólica solicitada por Bernardo O'Higgins, quien quería sustraer la iglesia chilena del control del episcopado español y colocarla bajo el del Vaticano. De esa experiencia nace la idea de la canonización del almirante Cristóbal Colón, propuesta que encaminará Mastai una vez convertido en Sumo Pontífice. «La mano», parte central y más extensa de la novela, está integrada por el monólogo dramático de un Colón casi expirante y dispuesto a la confesión de sus pecados. Su interlocutor no será el que estaba previsto, un «inteligente franciscano, curado de perplejidades», sino un narratario implícito, forzosamente cómplice y discreto, a quien se puede confiar las verdaderas intenciones que lo animaron en sus empresas y en sus relaciones con los que las propiciaron —la reina Isabel de Castilla, en primer término. Luego del autoexamen, y ante la magnitud de sus extravíos, determina callar y que la posteridad escuche sobre todo a ese «otro» que a menudo «lo habita», y que se eternizará convenientemente en «piedra mármol». El centro de la tercera parte del libro, «La sombra», la ocupa un Auto Sacramental —así lo define el narrador—, concebido en clave farsesco-carnavalesca. En él, Colón, «El Invisible», es juzgado no solo por los funcionarios designados, sino por todos aquellos que se ocuparan de su figura en los tiempos en que la canonización parecía viable. Ante el monto de las culpas, la beatificación —paso previo— termina por ser denegada. En el diálogo que sostiene *El Invisible* con Andrea Doria, especie de epílogo, se insinúa que Colón, como su coterráneo,

debió conformarse con su condición de excepcional marino, postura muy a tono con el dictamen que Fo ha expresado de su Almirante.

El farsante en acción

Cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antrujos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria [...] llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas.

Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*.

Urdiendo una estratagema para atraer la atención de la reina —teatro dentro del teatro a la tercera potencia— es la manera en que aparece en escena el Colón de Fo. Se trata de resucitar a una camarera de la soberana, con la complicidad de la muchacha y la de un monje, apelando a remedios y supuestos ensalmos piadosos. Isabel se presta al juego y, una vez que el memo de Fernando se ha ido, le hace saber a Colón que ha estado al tanto de sus subterfugios, entre ellos, el haber hecho pasar por una plegaria unos desfachitados versos de Ovidio, enmascarados tras el latín. Isabel, que antes ha sido reticente, ahora se muestra favorable y pragmática:

Isabel: Comprendo perfectamente que para ganarse mis simpatías haya tenido que hacerse pasar por brujo. A mí me gustan los hombres con imaginación, con ideas nuevas, no con ideas fijas.

Colón: Bien, señora. Si me lo permite, estoy aquí justo para exponerle una gran idea. Y si usted tuviera la bondad de escucharme...

Isabel: ¿Cuál idea? Hable.

Colón: Esta: llegar a las Indias por la vía opuesta.

Isabel: Es decir, ¿siguiendo las costas de África? Ya lo ha pensado Juan de Portugal...

Colón: No, yo no hablo de darle la vuelta a África, sino de ir por una vía más corta a las Indias: navegar directamente a través del mar de Occidente y llegar así a las Indias por la parte de atrás.⁴

La desenvoltura, la inteligencia y el talento para gobernar serán, asimismo, cualidades de la reina Isabel exaltadas por el Colón de *El arpa y la sombra*, a las que

se suma la belleza de quien es también regia y ocasional amante:

Era mujer rubia, muy rubia, a semejanza de ciertas venecianas; sus ojos verdiazules eran de gran belleza, en un semblante tan terso y sonrosado cual el de una doncella, agraciada por un mohín irónico e intencionado, debido acaso a las muchas victorias que su aguda inteligencia le había valido en días de desacuerdos políticos y horas de grandes decisiones [...] Ahora, la persona a quien hablaba de mi gran proyecto era —y eso sí que lo sabían todos— quien aquí gobernaba de verdad.⁵

La complicidad nacida de la recepción isabelina de versos de Ovidio en la obra de Fo, parece funcionar también en la novela —en este caso mediante Séneca— para granjearse las simpatías de la soberana:

Eran meras migajas de reinos los que hasta ahora hubiesen entrevisto los portugueses en sus navegaciones, tomándose los rumbos del Levante. Desde luego que invoqué la profecía de Séneca, y con tan buena fortuna que mi regia oyente se mostró ufana de interrumpirme, para citar, de memoria, unos versos de la tragedia.⁶

Combinando los recursos puramente teatrales: canto, danza, cambios escenográficos, la acentuación del tono farsesco —que permite, por ejemplo, las golpizas que propina Isabel a Fernando y los mimos compensatorios—, la conocida historia se desarrolla con soltura en el drama. Habiendo aprendido bien la lección de Bertolt Brecht y de su *Galileo Galilei*, opera Fo el rebajamiento paródico del dato documental con un sostenido efecto de extrañamiento y con gran vis cómica. Tómese, por ejemplo, el pasaje en que Colón tiene que defender su idea ante la corte. En escena hay un público incorporado, formado por aquellos que iban a asistir a la ejecución del reo que interpreta al futuro Almirante y que comenta lo que va sucediendo:

Uno de los espectadores: ¡Vaya! Colón corsario. Esa no la había oído.

Colón: Sí, he sido corsario al servicio de los Anjou, durante la guerra de sucesión del reino de Nápoles. Asalté, despojé y capturé naves aragonesas...

Fernando: ¿Las naves de tío Alfonso? ¡Le está bien empleado a aquel desgraciado!
[...]

Primer Docto: ¿Y por casualidad, no ha asaltado y saqueado también naves no aragonesas?

Isabel: ¿Pero a qué vienen estas preguntas? ¿Estamos aquí para pedir información sobre una nueva ruta a las Indias, o para procesar a un ladrón de pollos?

Primer Docto: ¿Ladrón de pollos? ¡Estuvo cerca, señora! [...] Ahora, dígame [...] ¿qué piensan de un hombre que tranquilamente agreda naves de su propio país? ¿Cómo llamar al que manda a la hoguera a los propios hermanos?

Uno del público: ¡Inquisidor!
[...]

Isabel: [...] Colón, ¡se le acusa a derechas de ser un traidor! Vamos, defiéndase, si no, despídase de las Indias.

Colón: ¿Pero qué puedo decir? ¡Son puros embustes! ¡En Punta de San Vicente yo no estaba con los corsarios, sino en el galeón agredido!

Primer Docto: Seguro, él estaba con las gallinas... mejor, con los gallos [*galli*: juego de palabras con galos], pero vestido de capón [*cappone*: juego de palabras, tal vez, con Al Capone].⁷

La intención desautomatizadora de la figura y de su biografía reaparece en el texto de Carpentier, donde la persuasión a favor de su causa está también sustentada en el talento del farsante y en la promesa de beneficios económicos:

Y así fui de corte en corte, sin importarme para quién iría a navegar. Lo que necesitaba eran naves para navegar, viniesen de donde viniesen [...] Por lo mismo, me hice de un tinglado de maravillas [...] Armaba mi teatro ante duques y altezas, financistas, frailes y ricos hombres, clérigos y banqueros, grandes de aquí, grandes de allá [...] resonaban, con musicales armonías, los nombres de Cipango, Catay, las Cólquidas de Oro, y las Indias todas [...] que ahora podríamos alcanzar por despejada vía, navegando a mano izquierda de los mapas, desdeñando el azaroso camino de la Mano Derecha [...] Mano Izquierda, Mano Derecha. Las abría, las mostraba, las movía con destreza de juglar, con delicadezas de orfebre, o bien, dramatizando el tono, las alzaba como profeta, citaba a Isaías, invocaba los Salmos [...] Las nobles y sabias gentes aplaudían.⁸

El diálogo entre los dos textos se anima a través de múltiples temas, motivos y procedimientos. Uno de los más notables es el sostenido tono humorístico, logrado a través de los más variados recursos: la farsa y el diseño carnavalesco subyacentes en ambos; la percepción realista y descarnada de la historia y del encuentro entre culturas; el constante acudir a la ironía, arma particularmente afilada en manos de la Isabel de Fo y de su hija, y que sobrevuela de una punta a la otra la novela de Carpentier. Muy afines con las vías conducentes al efecto cómico se presentan los efectos de *Verfremdung*, que acusan de modo ostensible, como se indicó, la huella de Brecht, en particular en la obra teatral (el examen dialéctico de la historia, la exhibición de la teatralidad del espectáculo, la concepción desautomatizadora del protagonista, etc.); pero también en la novela, como el pasaje en que Dieguito, uno de los pocos sobrevivientes de los indígenas llevados por Colón a Europa para su espectáculo cortesano, deconstruye los mitos del Antiguo Testamento, por citar un ejemplo.⁹ Y es, precisamente, en el episodio del regreso triunfal y del acicalamiento de los aborígenes en busca de un efecto propiciatorio, donde Carpentier y Fo dan muestra de un humor de tintes bien oscuros. Se lee en la novela:

[D]e los diez que, cautivos, me había traído, tres estaban en trance de muerte [...]. En cuanto a los otros, parecía que fuesen a tomar el mismo camino, aunque las caras se les alegraran un tanto, todavía, cuando les llevaba

un buen jarro de vino [...] Pero quedaba pendiente la cuestión del traje con el cual habrían de presentarse ante los Soberanos [...] Me vino de providencia, en tal trance, un sastre judío a quien había conocido antaño junto a la Puerta de la Judería de Lisboa, donde tenía oficina, y que ahora, pasado de circunciso a genovés —¡como tantos otros!— se hallaba en la ciudad. Me aconsejó que les pusiese bragas rojas cosidas con hilillos de oro («Eso... Eso» —dije), unas camisolas anchas, algo abiertas sobre el pecho, que tenían liso y sin vellos, y que en las cabezas llevaran como unas tiaras, también de hilo de oro («Eso...Eso» —dije: «que brille el oro»), sosteniendo unas plumas vistosas —aunque no fuesen de aves de aquellas islas— que les cayeran graciosamente, como sacadas del colodrillo, sobre las crines negras que mucho les habían crecido durante el viaje.¹⁰

En la obra teatral:

Colón: Me parece que ya los oigo. [...] «Sí, sí, será una empresa importante desde el punto de vista científico, ¿pero desde el punto de vista de la pasta, quiero decir, de la ganancia? ¡Cuatro baratijas de oro, tipo medallitas de la primera comunión, tres papagayos que dicen sí y alguna que otra palabra, pero con una pronunciación terrible! Y luego, vamos, aquellos diez salvajes tan zarrapastrosos y maltrechos que se han traído» [...] Desde cierto punto de vista tienen razón [...] No, señor; no los podemos presentar así: es necesario transformarlos, maquillarlos, forrarlos, empacarlos, de manera tal que correspondan a lo que nuestros poderosos biempensantes imaginan que es un salvaje como dios manda [...] Todo el oro que encontramos se lo colgaremos del cuello, y en la cabeza las plumas. ¡Y ahora juren que cada salvaje que encontraron allá estaba acicalado más o menos de esta manera! ¡Júrenlo!¹¹

Como se ha venido apuntando, procedimiento recurrente en las dos obras es la degradación sistemática de la figura de Colón, al ponerse de relieve sus bajos motivos, contrastantes con los de una tradición textual enaltecida o justificatoria. Un conocido episodio recogido por ella viene como anillo al dedo a las «manipuladoras» y «aviesas» intenciones de Carpentier y Fo. La obsesión de Colón por llegar a los dominios del Khan, alimentada por la sugestión que le provocara *El Millón* de Marco Polo, donde se ponderan riquezas de toda índole, le perjudica la visión de las nuevas tierras, pues interpreta muchas de las apariencias de su geografía, su flora y fauna, y los aspectos de sus habitantes como indicios de su proximidad al mítico reino. La obsesión se vuelve obcecación cuando concluye que la isla de Cuba es, evidentemente, una península de Catay, y le da fuerza de ley a su dictamen, acompañada de severos castigos a quien ose contrariarla. En *La aventura de Cristóbal Colón*,¹² Paolo Emilio Taviani, quien fuera uno de los más conspicuos y respetados estudiosos de la empresa colombina, presenta con objetividad —meta perseguida a todo lo largo del volumen y alcanzada a duras penas, a contrapelo de una admiración siempre presente— «las razones» de este exceso del Almirante:

El 12 de junio, de manera imprevista, el Almirante convoca al notario real y ordena interrogar a los capitanes, los pilotos, los marineros de las tres carabelas, para que declaren que aquella tierra es el comienzo de las Indias, es decir, el continente [...]

Colón mentía; sabía que mentía... Y, como sabía que lo hacía, quería burocratizar, legalizar la farsa para comprometer a aquellos que junto con él eran los protagonistas de uno de los hechos más importantes del gran descubrimiento.

Es necesario realizar un esfuerzo para tratar de comprender a fondo y, si es posible, compenetrarse con el estado de ánimo del genovés en el fatídico junio de 1494.¹³

Dedica Taviani las páginas siguientes a explicar las motivaciones de Colón al actuar así, donde se mezclan la tozudez, el pragmatismo, y la convicción de una verdad de fondo —la proximidad a la tierra firme— que podría distorsionarse de aceptar él la condición insular de Cuba. Su conclusión es que en «la psicología de Colón se revela, en este como en tantos otros casos, una compleja contradicción de rezagos medievales y de anticipaciones renacentistas y modernas».¹⁴

También apasionados con su visión unilateralmente desmitificadora, Fo y Carpentier trabajan este pasaje según sus fines, de donde resulta una alternativa cómica y degradatoria de la visión sostenida por Taviani y otros biógrafos y estudiosos del «descubridor» de estas tierras. He aquí cómo se presenta el episodio en *Isabel, tres carabelas y un charlatán*:

Colón: Y ahora juren también sobre este mapa (*Lo despliega*).

Coro de marineros: ¿Qué es eso?

Colón: Es el mapa con todas las tierras y las islas que hemos descubierto y explorado.

Pinzón: Pero esta grande, que has marcado como una península, ¿cuál es?

Colón: Es Juana.

Pinzón: La que ellos llaman Cuba. ¿Pero cómo es que la has señalado como una península si solo hemos visto un cuarto de toda su costa?

Colón: Son asuntos míos. A mí me conviene que Cuba sea una península [...] Y ahora basta de discusiones: ¡juren que todo lo que está escrito aquí es verdad! ¡Juren! ¡Sin mirar!

Coro de marineros: ¡Juramos!

Primer marinero: No, lo siento, pero yo no quiero jurar en falso. Es pecado.

Colón (riendo): Ajá... ¿Es pecado? Ni que estuviéramos todavía en el Medioevo... Es bueno que sepas, so imbécil, que solo presentando la posibilidad de grandísimas tajadas, nuestros poderosos nos mandarían de regreso de nuevo con otras naves, a descubrir otras tierras, a buscar más oro, dándonos así a nosotros la posibilidad de comer, aunque sea mal, todos los días.¹⁵

El Colón de Carpentier se comporta de manera muy similar:

Y fui Gran Inquisidor, amenazante y terrible —no quería recordarlo— aquel día en que, en las costas de Cuba, hice preguntar a los marinos si alguna duda abrigaban de que esa gran tierra fuese Tierra Firme, nación continental, comarca avanzada de las vastas Indias cuyo regalo —¡menudo regalo!— se esperaba de mí en España. E hice proclamar, por voz de notario, que quien pusiese en tela de juicio que esta tierra de Cuba fuese un continente pagara una multa de diez mil maravedís, y, además, tuviese la lengua cortada. *La lengua cortada*. Nada menos. Pero el Yo-Inquisidor consiguió lo que quería. Todos los españoles —sin olvidar a los gallegos y vizcaínos a quienes siempre vi como gente diferente— me juraron y volvieron a jurar, pensando que con ello habrían de conservar lo que, según Esopo, es lo mejor y lo peor que en el mundo existe. *Yo necesitaba que Cuba fuese continente y cien voces clamaron que Cuba era continente*.¹⁶

Por otra parte, las acusaciones contra Colón y el juicio que este deberá enfrentar encuentran escenarios idóneos en los dos textos y convergen hacia más o menos las mismas culpas. Se presenta así la búsqueda de oro como el acicate fundamental que mueve la empresa del Almirante, fin que justifica cualquier medio, como el dolo que oculta el cambio del añorado metal por baratijas, devenido proverbial:

Segundo acusador: [...] ¿Le parece que actuó honestamente con aquellos salvajes? Les daba a aquellos infelices vidrios, espejitos, cascabeles, bonetes rojos, y a cambio tomaba una buena cantidad de pepitas de oro. Esto se llama estafa y los estafadores van a la cárcel. Usted lo sabía, supongo.

Colón: Lo sabía, sí, y también que a esa misma cárcel va quien acapara y se apropia del fruto de esa estafa, aun sabiendo la dudosa proveniencia de esa riqueza.

Fonseca: ¿Es decir?

Colón: Es decir que como ese oro está, casi en su totalidad, en manos de Su Excelencia que funge de juez, tendrá usted que acompañarme en la cárcel.

Fonseca: Un momento, despacio, que yo administro los bienes del Rey.

Colón: Pues metamos en la cárcel también al Rey.¹⁷

El Colón de Carpentier reconoce haber urdido semejante estafa:

Aquí no se venía a joder, sino a buscar oro, el oro que ya empezaba a mostrarse, que ya asomaba en cada isla; el oro que, en lo adelante, sería nuestro guía, la brújula mayor de nuestras andaduras. Y, para que se nos pusiese mejor sobre el buen rumbo del oro, seguíamos prodigando bonetes rojos, cascabeles de halconería, y otras basuras —y ufano llegué a jactarme de la desigualdad de los trueques ante los Reyes!— que no valían un maravedí, aunque muchos trocitos del adorable metal que rebrillaba obtuvimos a cambio de ello.¹⁸

Para compensar la escasez del «adorable metal» idean nuestros Colones —a imagen y semejanza del que nos ha legado la historia— someter a la esclavitud a los aborígenes, mientras los defensores de tal empresa elucubran toda una casuística justificatoria del desmán. Culpa gorda, que pesa más que todas:

Fonseca: Al retomar el proceso debemos hacer que todo conduzca al asunto de los esclavos.

Segundo acusador: ¿Qué esclavos?

Fonseca: Los que Colón trajo o nos mandó de allá para que les vendiésemos. La Reina siempre condenó ese innoble comercio.

Segundo acusador: Pero nosotros luego los vendimos... aunque a buen precio.

Fonseca: Es verdad, pero a nuestro pesar, sin querer hacerlo. ¡Solo por razones de humanidad! Porque, ¿qué era mejor?: ¿devolverlos a su casa metiéndolos de nuevo en las bodegas apestosas con riesgo de que reventasen, o alimentarlos, engordarlos, bautizarlos e insertarlos en nuestra santa civilización?

Segundo acusador: ¡Como esclavos!

Fonseca: Qué culpa tenemos nosotros si el hombre nació con un pecado original que purgar, «tendrás que trabajar, sudar, sufrir...», y nosotros aquí, humildes coadyutores, para que esa culpa se pague de la mejor manera posible.

Segundo acusador: Coadyutores, pero no rapiñadores. Efectivamente, estamos aquí, dispuestos a castigar a quien caza a estos pobres hermanos nuestros, buenos para revender.

Fonseca: Seguro, nosotros odiamos a los rapiñadores. Colón es uno de ellos, ¡el peor! Hasta el día de hoy ha capturado y transportado hasta aquí la bella cantidad de tres mil salvajes, elegidos entre los más bellos y jóvenes.¹⁹

En la autocondena abortada de la segunda parte de la novela, Colón refiere cómo se las ingenió para transformar en caníbales a los que en su primer viaje presentara como seres inocentes, bondadosos e inermes. De este modo resultaría más fácil de aceptar su conversión en esclavos:

Caníbales poco peligrosos —insisto en ello—, pero que no pueden dejarse en la ignorancia de nuestra santa religión; caníbales cuyas almas deben ser salvadas (¡repentinamente me viene la preocupación!), como fueron salvadas las de millones de hombres y de mujeres en el mundo pagano por la palabra de los Apóstoles del Señor [...] la solución de este grave problema, que no puede dejar indiferente a la Iglesia, está en trasladarlos a España, en calidad de esclavos. He dicho: de esclavos [...] Pido licencia para la mercadería de esclavos [...] Además, para dar valimiento a mi proposición, mando en un navío a varios de esos caníbales —a quienes escogí entre los más forzudos— acompañándolos de mujeres, niños y niñas, para que pueda verse cómo en España habrán de crecer y reproducirse.²⁰

En el Auto Sacramental de la tercera parte de la novela, insiste el abogado del diablo en la institución de la esclavitud en el Nuevo mundo por obra de Colón, lo que trae a colación los argumentos que ven en ella un medio conducente a un fin edificante:

Pide la palabra ahora José Baldí, y comienza a hablar con voz dulzona y conciliadora: —«El eminente filósofo francés Saint-Bonnet...» —«Fue mi maestro» —murmura León Bloy—. «en su tratado sobre *El dolor*, escribió al final del capítulo XXIX, estas palabras que someto a vuestra meditación: «La esclavitud fue una escuela de paciencia, de mansedumbre, de abnegación. Solo el orgullo

impide la Gracia a penetrar en el alma, y es la Humanidad quien, retirando este obstáculo, le franquea el camino. Por ello, en su sabiduría, el hombre antiguo hallaba en la esclavitud algo como una necesaria escuela de paciencia y resignación, que lo acercaba al Renunciamiento, virtud del alma y fin moral del cristianismo». —«¡Vivan las *caenas!*!» —grita el Abogado del Diablo.²¹

Otro acuerdo hay entre los dos textos en el que se desearía insistir, y es el pacto con el poder y las consecuencias que de él se derivan en perjuicio de la humanidad. La responsabilidad de quien las circunstancias y el propio obrar, en un momento dado, aúpan, subyace en el autoexamen crítico que ambas figuras se hacen en escenas dramáticamente relevantes:

Pero pronto es castigado el hombre que usa de fullería, engaño, amenaza o violencia, para alcanzar algún propósito. Y, para mí, los castigos empezaron acá abajo, sin esperar al más allá [...] Para ellos [los indígenas], Christophoros [...] fue, en realidad, un Príncipe de Trastornos, Príncipe de Sangre, Príncipe de Lágrimas, Príncipe de Plagas —jinete del Apocalipsis [...] Fui el Descubridor-descubierto, puesto en descubierto; y soy el Conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué *allá*, y, desde entonces, son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda, me confieren, ante mí mismo, una talla épica que ya me niegan todos.²²

Colón (*en el proscenio*): La historia ha concluido. Heme aquí convertido en una piltrafa. En los últimos viajes pillé todas las enfermedades que estaban de moda allá, incluidas las de los monos y los papagayos. Fui un montón de veces a tocar a la puerta del Rey y no fui sacado a patadas en el trasero, incluso por el enano de la corte, solo por el hecho de que, el pobre, no llegaba tan alto. Pero la culpa es mía. Había comenzado tan bien; pero luego, un poco por las canalladas de los demás, un poco porque me las quise dar de listo, claro, ser un pícaro en un mundo lleno de bribones, con tal de obtener también yo un puesto, un puestecito en medio de los puestos de los poderosos [...] Nunca me dejé llevar por la desesperanza, por el temor; siempre tuve fe en la bondad, fe en el perdón de los poderosos, y heme aquí esperando todavía ese perdón, reducido una vez más a la deriva.²³

A reserva de las obvias diferencias argumentales y genéricas, un modo semejante de estructuración de lo contado y/o representado se advierte en las dos obras. El núcleo de ambas está constituido por una trayectoria vital conducente al juicio y a la autoinculpación. Ese proceso es mostrado en ellas a través de retrospectivas —dominantes en la parte central de la novela, y más esporádicas en el segundo tiempo del drama—, y va a ser situado dentro de un marco espacio-temporal diverso y funcional desde el punto de visto dramático y argumental. En *El arpa y la sombra* dicho encuadre viene dado por el proyecto canonizador de Mastai y por el proceso que lo veta, mientras que en *Isabel, tres carabelas y un charlatán* por una ejecución interrumpida que luego

concluye con la decapitación. En ambas *performances*, Colón es «tumbado», aniquilado, incluso físicamente: la figura del «Invisible» se hace una con el aire; el actor decapitado exhibe su propia cabeza antes de caer el telón: ni aureola ni sitio donde colocarla.

Aunque no sean más que las conclusiones...

A pesar de todas las detracciones, concuerdan Fo y Carpentier en no menoscabar demasiado el que es indiscutible mérito de Colón: su condición de extraordinario marino. Lo recuerda el juez Fonseca de *Isabel*... cuando desecha la acusación de hechicería que también quiere endilgársele: «¡Pero no diga estupideces! Los hechos demuestran que es el más grande marino que jamás ha existido en el mundo».²⁴ Semejante consuelo lo extrae el Almirante de su diálogo con Andrea Doria en *El arpa y la sombra*, aunque el dejo de amargura no lo abandone:

Andrea Doria le puso una invisible mano sobre el invisible hombro, y, para consolarlo: —«¿A quién, carajo, se le ocurrió eso de que un marino pudiera ser canonizado alguna vez? ¡Si no hay santo marino en todo el santoral! Y es porque ningún marino nació para santo».²⁵

De Colón es la primicia de haber avistado un nuevo mundo y haber contribuido a parcelar la historia en un antes y un después de su empresa. Lo subraya con emoción el historiador Taviani en la conclusión de su citado libro:

El velo del misterio fue desgarrado solo por el ingenio, la tenacidad, la fe de Cristóbal Colón.

[...]
Colón —y solo Colón— fue verdaderamente *l'elargisseur du monde*: aquel que —como dice Claudel— amplió los espacios del mundo.

[...]
Aquella noche —15 de agosto de 1498— escribe en su *Giornale di bordo*: «Creo que este es un grandísimo continente, desconocido hasta hoy». Y pocos años después escribiría: «Sus Altezas serán dueñas de estas vastas tierras, que son Otro Mundo».

«Otro Mundo, un Nuevo Mundo»: solamente con la empresa de Colón, Europa, el Islam, la India, China y Japón tuvieron conocimiento de la existencia de un Nuevo Mundo. Y así cambió profundamente el curso de la historia de la humanidad.²⁶

No es tan generoso Carpentier, quien lo hace sucumbir ante la grandeza de su propia hazaña:

Un día, frente a un cabo de la costa de Cuba al cual había llamado yo *Alfa-Omega*, dije que allí terminaba un mundo y empezaba otro: otro Algo, otra cosa, que yo mismo no acierto a vislumbrar... Había rasgado el velo arcano para penetrar en una nueva realidad que rebasaba mi entendimiento porque hay descubrimientos tan enormes —y sin embargo posibles— que, por su

Procedimiento recurrente en las dos obras es la degradación sistemática de la figura de Colón, al ponerse de relieve sus bajos motivos, contrastantes con los de una tradición textual enaltecedora o justificatoria.

misma inmensidad, aniquilan al mortal que a tanto se atrevió».²⁷

«Príncipe de trastornos», «piltrafa», o, en el mejor de los casos, un *povero cristo*; he aquí las lapidarias conclusiones a que conducen las trayectorias de los Colones aquí convocados, trayectorias que, por cierto, incidieron de modo diverso en la recepción de la crítica y el público. El estreno milanés de la obra, así como posteriores reposiciones le procuraron al hombre de teatro, amén de éxitos, también ásperos ataques y censuras, dentro y fuera de Italia, mientras que la novela, en cambio, siempre ha sido recibida con entusiasmo hasta por los más decididos admiradores del Almirante, como lo prueban las palabras elogiosas que le dedicara Paolo Emilio Taviani —quien pasa totalmente por alto la obra de Fo.²⁸ Esta diferencia en la recepción podría explicarse, entre otras razones, por la creciente actitud revisionista de la historia, característica de la sensibilidad de los años 70, pronta a impugnar verdades supuestamente inamovibles; por la paulatina pérdida de sacralidad de lo canónico en todos los dominios; por la afirmación de discursos marginales; por la cabal comprensión del genocidio americano, resultado de la brutal colonización europea, que dejó hace rato de ser una supuesta «leyenda negra» —refutada también en *El arpa y la sombra*— para erigirse en un dato más que documentado; y por el aumento del interés de los estudiosos por las realidades post-coloniales. Resulta sintomático, además, que en ese proceso de revisión histórica perceptible en los dos textos analizados, la figura de la reina Isabel, aunque no indemne a la ironía y a la crítica, adquiera lustre por su feminidad, inteligencia y dotes para el gobierno, algo muy en sintonía con la afirmación de los discursos de y sobre mujeres.²⁹

Se impone, por otra parte, hacer algunas salvedades que no contradicen los argumentos aducidos, pero que los matizan y les confieren una dimensión más precisa, en particular, por lo que se refiere a los reparos hacia la pieza teatral, ya que la acabada factura artística de la novela de Carpentier y su sólido entramado le han granjeado, como se dijo, el reconocimiento unánime de la recepción.

Los principales ataques al producirse el estreno de la obra de Fo provinieron de algunos medios genoveses —aunque no solo—, que veían disminuida en la

obra la figura de un compatriota, por añadidura «una gloria nacional».³⁰ Alusiones en el texto a la España de Francisco Franco, entonces jefe del gobierno, provocaron asimismo escaramuzas protagonizadas por simpatizantes del General.³¹ Dario Fo y Franca Rame tenían —tienen— además, fama de acres fustigadores de la política y de las costumbres italianas, como lo habían demostrado en un reciente escándalo televisivo (en el programa *Canzonissima*), luego del cual se concentraron en su trabajo teatral y el primer fruto fue, justamente, *Isabel, tres carabelas y un charlatán*. Grandes expectativas, pues, se crearon antes y durante sus representaciones, y la obra, amén de polémica, resultó muy seguida por la prensa italiana. Luego, en 1992, en ocasión del quinto centenario del viaje colombino, cuando la pieza se repuso en Valencia y Barcelona, no faltaron tampoco reticencias.³² Resulta significativo que el texto de Fo más promovido entonces fuera *Johan Padan en el descubrimiento de América*, menos agresivo, quizás.³³ En fin: la obra teatral de Dario Fo exhibe, sin duda, notables aciertos, aunque por momentos se vuelve vulnerable debido al énfasis farsesco o a la pérdida de la andadura dramática por obra del diálogo prescindible o del panfleto —sin olvidar que se le juzga aquí solo a partir del componente textual del espectáculo, y que los seguros pasos que daba entonces el dramaturgo en su triunfal carrera se irían afirmando cada vez más en numerosos y renovadores espectáculos escénicos que terminarían superando la obra aquí considerada.

Colón entre dos «abogados del diablo»

En la comunicación «De arpas, sombras, expediciones y otras aventuras: apuntes sobre la génesis de una novela»,³⁴ la profesora e investigadora Carmen Vásquez, colaboradora de Carpentier en la búsqueda de documentación pertinente para el libro sobre Colón, expone cuál fue la motivación principal que animó su gestación:

El 5 de febrero de 1976, cuando Carpentier me pidió que hiciera las primeras investigaciones sobre el tema, me indicó cuál iba a ser el punto de partida generador de su nueva novela. Esta debía contar los intentos de canonización con todos sus prolegómenos, analizar los documentos defensores para lograrla, relatar un proceso de

derecho canónico para luego hacer que el tribunal dictara una sentencia negativa.³⁵

La búsqueda a su cargo iba, pues, tras la documentación relacionada con la canonización y con los que la impulsaron (la obra de Roselly de Lorgues, en primer lugar),³⁶ lo que implicaba la reconstrucción de la vida del canónigo Mastā hasta su periplo americano y, en especial, su conversión en el Papa Pío IX. Luego, habría que precisar todo lo relativo al proceso de beatificación y canonización, aunque este se vería frustrado en la novela por las culpas de Colón.

Carmen Vásquez y otros respetables investigadores han insistido en la presencia de una serie de fuentes —ciertas o muy probables— que constituirían importantes interlocutores de *El arpa y la sombra*. En primer término, todo el repertorio de documentos asociados directamente con la empresa (los *Diarios de navegación* de Colón y la *Historia de las Indias* de Bartolomé de Las Casas; la carta que escribe a los reyes católicos del 7 de julio de 1503, según edición de Martín Fernández de Navarrete, entre otros). Además, *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel, cuya adaptación radiofónica realiza Carpentier en 1939, estando en París;³⁷ de Leon Bloy, *Le Révélateur du Globe* (1883) y *Christophe Colomb devant les taureaux* (1890), sin olvidar los autores evocados explícitamente en la tercera parte de la novela; de Henry Vignaud, *L'ancienne et la nouvelle campagne pour la canonisation de Christophe Colomb* (París, 1909); *Vida del muy magnífico señor Don Cristóbal Colón*, de Salvador de Madariaga (1940); «La lengua de Cristóbal Colón», de Ramón Menéndez Pidal; el prólogo de Carlos Sanz a la edición del *Diario de Colón* de la Biblioteca Americana Vetustissima (Madrid, 1962).³⁸ *El arpa y la sombra* constituye, sin dudas, un crisol en el que se han fundido hasta trasmutarse en genuina creación carpenteriana, un sinnúmero de referentes y experiencias culturales. Resurge, entonces, la interrogante inicial: ¿formaba parte de ellos la obra de Dario Fo?

A favor de una respuesta afirmativa, habría que considerar que *Isabel, tres carabelas y un charlatán* fue representada —y seguida por la prensa— no solo en Italia, sino también en Francia, Bélgica y Checoslovaquia, durante las décadas de los 60 y los 70. Recuérdese que, desde 1967, Carpentier se desempeña como Ministro Consejero de la Embajada de Cuba en París, y en Francia permanecerá durante largas estancias hasta su fallecimiento en abril de 1980. Es muy posible, entonces, que conociera de esas representaciones —incluyendo las radiofónicas y televisivas—, en particular de las que tuvieron lugar en el país galo, entre 1970 y 1980.

La obra fue traducida al francés en 1971 por Alessandra Camasio y publicada en la colección editada por la compañía Théâtre de la Ville. Otras representaciones europeas en los años indicados se

produjeron en Bélgica, durante 1970-71 y 1971-72; y en Checoslovaquia, en las temporadas 1972-73; 1973-74; 1974-75; 1975-76 y 1979-80. Las primeras en el ámbito hispánico tendrían lugar mucho más tarde: en 1988 en Uruguay, y en 1992 en Valencia.³⁹

No obstante, es probable que las similitudes provengan del trabajo con fuentes comunes, que aportarían los motivos argumentales aprovechados por ambos creadores; de las incitaciones propias de una época cada vez más proclive a la desmitificación, y del compromiso de los escritores con una posición ideológica y política con muchos puntos de contacto.

Por otra parte, resultan atendibles las declaraciones de Fo quien, al ser acusado de plagio por el escritor Massimo Simili⁴⁰ (autor del libro *Cristoforo Colombo fu Domenico*) se defiende alegando que existe una amplia tradición desacralizadora de la obra y de la figura colombinas, que parte del libro de Bartolomé de Las Casas, así como de documentos como los del proceso entablado por los hermanos Pinzón contra Colón, y los testimonios de Pietro Martire (Pedro Mártir). Aclara que las imputaciones que se hacen a Colón en su obra las tomó del proceso promovido contra sus hijos, con vistas a despojarlos de la riqueza acumulada por el padre. Y se refiere a los siguientes textos que le resultaron inspiradores para su espectáculo: las obras escritas por Fray José de Sigüenza en 1903, y por John Boyd Tacher en 1909; de Henry Vignaud, *Histoire critique de la gran entreprise de Christophe Colomb*,⁴¹ así como la semblanza que del Almirante ofrece Salvador de Madariaga.⁴²

En el curso de una entrevista⁴³ es traída a colación por el entrevistador una obra de teatro que presenta, en clave farsesca y degradatoria, la empresa novomundista y a su protagonista: *La Niña, La Pinta y la Santa María* de Kurt Weill y Maxwell Anderson. Weill, talentoso compositor musical, autor junto con Brecht de *La ópera de los tres centavos*, era bien conocido de Carpentier, pues siendo «director musical de programas en las emisoras parisienses, presentó en ellas, entre muchas otras obras, la ópera radiofónica *La grande complainte de Fantomas*, de Kurt Weill». ⁴⁴ No tendría nada de extraño que conociera *La Niña, La Pinta y la Santa María*, de modo que este pudo haber funcionado, acaso, como otro de los múltiples intertextos de *El arpa y la sombra*.

Parece ser, pues, que fue el encuentro de dos búsquedas semejantes lo que originó las semejanzas aludidas: la de Alejo Carpentier persiguiendo la tradición enaltecedora que acumuló sofismas en pos de aureolar como beato a quien fuera, en realidad, un inteligente, hábil y emprendedor marino genovés; la de Dario Fo acopiando testimonios para desembarazar de auras mixtificadoras a un hombre con las grandezas y flaquezas propias de la humana condición. Fuego

cruzado de dos «abogados del diablo» que hace blanco en la figura construida por una historia y una textualidad canonizadoras. De modo que la aureola y el aspirante a ostentarla no podían sino diluirse en el aire hasta confundirse con la transparencia del éter, destino más feliz, después de todo, que el fango al que parecían irremediabilmente destinados.

Notas

1. El episodio ha sido brillantemente analizado por Marshall Berman en «Baudelaire: el modernismo en la calle», *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, cap. 3, Siglo XXI Editores, México, DF, ed. cit., 1995, pp. 129-73.
2. Alejo Carpentier, «No hay novelas aburridas sino lectores aburridos», en Virgilio López Lemus, comp., *Entrevistas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 86.
3. Dario Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, *Le commedie di Dario Fo*, t. II, Einaudi, Turín, 1966, p. 86.
4. *Ibidem*, pp. 22-3.
5. Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 69.
6. *Ibidem*, p. 72.
7. Dario Fo, ob. cit., pp. 25-7.
8. Alejo Carpentier, ed. cit., pp. 63-4.
9. *Ibidem*, pp. 111-2.
10. *Ibidem*, pp. 103-4.
11. Dario Fo, ob. cit., pp. 65-6.
12. Paolo Emilio Taviani, *La aventura de Cristóbal Colón*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1989, p. 140. Este libro es un compendio de investigaciones más dilatadas del autor como *Cristóforo Colombo: la genesi della grande scoperta* (1974); *I viaggi di Colombo. La grande scoperta* (1984), ambos publicados por el Instituto Geográfico De Agostini; además del proyecto editorial dirigido por Taviani : *Nuova Raccolta Colombiana*.
13. *Ibidem*, p. 140.
14. *Ibidem*, p. 141.
15. Dario Fo, ob. cit., pp. 66-7.
16. Alejo Carpentier, ed. cit., p. 127.
17. Dario Fo, ob. cit., p. 73.
18. Alejo Carpentier, ed. cit., p. 90.
19. Dario Fo, ob. cit., pp. 71-2.
20. Alejo Carpentier, ed. cit., pp. 114-5.
21. *Ibidem*, p. 148.
22. *Ibidem*, pp. 127-9.
23. Dario Fo, ob. cit., pp. 84-5.
24. *Ibidem*, p. 84.
25. Alejo Carpentier, ed. cit., p. 158.

Cristóbal Colón entre dos «abogados del diablo»: Alejo Carpentier y Dario Fo

26. Paolo Emilio Taviani, ed. cit., pp. 219-20.
27. Alejo Carpentier, ed. cit., p. 159.
28. Taviani destaca entre las obras literarias dedicadas a Colón, *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel y *El arpa y la sombra*, de Carpentier: «Se trata de dos interpretaciones en las cuales los datos históricos a veces son exactos, en ocasiones distorsionados o desconcertantes, entremezclados con verdaderas invenciones. No obstante, su nivel artístico es incomparable, tanto es así que las convierte en joyas de la literatura mundial.» (Paolo Emilio Taviani, ob.cit., p. 213).
29. «Isabel no es aquella beatona que nos han presentado, que no se bañaba nunca y que tenía prejuicios de reina. Era —y así será en mi espectáculo— una mujer del tipo, como decimos en Milán, *scafato* [despabilada, desenvuelta], una mujer desprejuiciada y que gusta de la ironía». Emilio Pozzi, «Le vele di Colombo issate sulla forca», Archivo de Dario Fo y Franca Rame, disponible en www.archivio.francarama.it. No se olvide, por otra parte, el papel desempeñado por Juana la Loca al criticar con tanto desenfado la moralina cortesana y las componendas que rodearon la empresa colombina.
30. Sirvan como ejemplo los siguientes artículos: «Dopo le polemiche suscitate dalla nuova commedia di Dario Fo *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, *Il Tempo* rivela un improbabile progetto di alcuni genovesi che avrebbero pensato di rapire l'attore per una notte, come atto dimostrativo contro lo spettacolo»; «Intervista di Roberto Leydi a Dario Fo che difende il «suo» Colombo dalle accuse e dalle critiche, mossegli in particolare dai genovesi per *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, e racconta il suo pensiero sul navigatore», 1963. Disponibles en www.archivio.francarama.it.
31. Véase, por ejemplo, «Rassegna stampa: dopo una battuta sul regime di Franco in Spagna, durante la commedia «*Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*» di Dario Fo, scoppia la polemica causata dall' impegno politico di Dario Fo e Franca Rame. Disponible en www.archivio.francarama.it.
32. Véanse, por ejemplo, «Intervista a Dario Fo sulla messa in scena della commedia «*Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*» a Valencia (Spagna)», 1992 y «A Lizzana, in Trentino, viene ancora una volta censurata una commedia di Dario Fo «*Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*» messa in scena dalla Compagnia del Giappone di Salerno: non viene concesso l'uso di un teatro parrocchiale. Il quotidiano *Alto Adige* intervista telefonicamente Dario Fo», 1992. Disponible en www.archivio.francarama.it.
33. Véase José Rovira Collado, «De *Isabel, tres carabelas y un charlatán a Joban Padan en el descubrimiento de América*. Representaciones en América de la versión del descubrimiento de Dario Fo» (disponible en www.ua.es), donde se hace referencia a la censura sevillana. Rovira Collado cita a Fo: «Cuando propuse *Isabel...* al alcalde y a los intelectuales notables de la ciudad y dije de lo que se trataba se quedaron como el hielo». A cambio consiguió proponer la alternativa de *Joban Padan*, e incluso pensó en estrenarla allí, pero luego decidió no hacerlo porque «acabaría aburriendo y también porque en Sevilla no me lo aceptarían».
34. Carmen Vásquez, «De arpas, sombras, expediciones y otras aventuras: apuntes sobre la génesis de una novela», en Luisa Campuzano, ed., *Alejo Carpentier: acá y allá*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, Pittsburg, 2007, pp. 275-86.
35. *Ibidem*, pp. 275-6.
36. Roselly de Lorgues, *Vie et voyages de Christophe Colomb* (1862); *L'Ambassadeur de Dieu et le pape Pie IX* (1874); *Satan contre Christophe Colomb* (1876), y *Histoire postume de Christophe Colomb* (1885). A la

Mayerín Bello Valdés

muerte de Roselly de Lorgues, fue Joseph Baldi, de origen genovés, quien se convirtió en vicepostulador de la causa. El proceso fue consignado en un libro capital para la comprensión de *El arpa y la sombra*. Se trata de *Christophe Colomb, d'après les travaux historiques du Comte Roselly de Lorgues* (1891). En él, su autor, el Abbé Lyons, da constancia de las múltiples diligencias del conde, y de cómo, tras su muerte, las diligencias continuaron, respaldadas sobre todo por Bloy y Baldi. La novela sigue este aspecto ignorado de la historia». Véase Carmen Vásquez, ob. cit., p. 282.

37. Véase Araceli García-Carranza, *Bibliografía de Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1984, p. 18.

38. Para las fuentes indicadas, además del texto de Carmen Vásquez, véanse André Saint-Lu, *La Harpe et l'Ombre: roman et Histoire* (pp. 90-102); y Gérard Dufour, *Le viol de Clío* (pp. 103-11), en *Alejo Carpentier et son oeuvre*, SUD, Université de Paris-Sorbonne, Institut d'Etudes Iberiques et Latino-Americaines, Centre Inter-Universitaire d'Etudes Cubanes, París, 1982. Sin pretender, en absoluto, ser exhaustivos en lo que se refiere a la bibliografía sobre la intertextualidad en la novela, se desea recordar, asimismo, el estudio de Klaus Müller-Bergh, «Paul Claudel y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: un enfoque intertextual», *Imán*, a. III, La Habana, 1986, pp. 275-95.

39. Véase José Rovira Collado, ob.cit.

40. «*Il Giorno* pubblica la lettera aperta dello scrittore Massimo Simili che accusa Dario Fo di aver copiato il suo *Cristoforo Colombo fu Domenico* nella stesura della sua ultima opera *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*». Disponible en www.archivio.francarame.it.

41. Henry Vignaud, *Histoire critique de la gran entreprise de Christophe Colomb*, H. Welter, París, 1911.

42. Dario Fo no precisa a qué obra se refiere, posiblemente a *Vida del muy magnífico señor Cristóbal Colón*, o, quizás, a las indicaciones que aparecen en ensayos de Madariaga como *Historia del imperio español en América*, o *América Latina entre el oso y el águila*.

43. «Entrevista di Roberto Leydi a Dario Fo...», ed cit.

44. Araceli García-Carranza, ob.cit., p. 17.

© TEMAS, 2011