

**Zeitschrift:** Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales  
**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos  
**Band:** - (2012)  
**Heft:** 20

**Artikel:** El archivo especular : autorreferencialidad y revisionismo histórico en la última novela de Alejo Carpentier  
**Autor:** Juan-Navarro, Santiago  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1047267>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 23.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## El archivo especular:

### Autorreferencialidad y revisionismo histórico en la última novela de Alejo Carpentier

Santiago Juan-Navarro

*Florida International University*

De toda la producción literaria de Carpentier, su última novela, *El arpa y la sombra* (1979), es la que más se aproxima a las manifestaciones características de la ficción postmodernista. Su sistemático cuestionamiento de la línea divisoria entre ficción y realidad, su agresiva metatextualidad, su irónica problematización del discurso historiográfico, su cuestionamiento de los mitos del origen, su abdicación de la búsqueda modernista de un significado cosmológico o cultural, y su uso (y abuso) de recursos tales como la historia apócrifa, el anacronismo creativo y la fantasía histórica, convierten la novela de Carpentier en uno de los ejemplos paradigmáticos de la novela histórica postmodernista en Latinoamérica.

Uno de los rasgos más característicos del postmodernismo literario es su tendencia a desvelar su propia condición de artificio verbal. Esta autorreferencialidad responde a una tendencia generalizada dentro del pensamiento contemporáneo. Tanto las ciencias sociales como las humanidades se han vuelto cada vez más relativistas y figurativas, haciendo explícitos y cuestionando los presupuestos sobre los que se asientan sus métodos. La metaficción se hace eco de esta tendencia hacia la autorrepresentación y la incorpora a su propia estructura. Consiguientemente, la distinción entre unos y otros discursos se difumina, como se difumina también la frontera entre arte y teoría, entre representación y mundo representado.

Las posibilidades de la autorreflexión en el ámbito del arte y la literatura han sido objeto de estudio sistemático en la obra de Lucien Dällenbach. En *Le récit spéculaire* (1977), Dällenbach examina las formas en que un elemento de la obra puede reflejar la totalidad de la misma y establece una tipología tanto de las potenciales formas de duplicación como de los niveles de reflexión posibles. Basándose en ejemplos que van desde la pintura de Van Dyck y Velázquez a las obras de Beckett y, muy especialmente, al *nouveau roman*, Dällenbach define la *mise en abyme* como un espejo interno que refleja la totalidad de la obra mediante una duplicación simple, repetida o paradójica<sup>1</sup>.

Las obras que Dällenbach analiza en su ensayo no son, por supuesto, privativas de un movimiento o periodo determinados. Las metáforas especulares reaparecen, de hecho, a lo largo de la historia del arte y la literatura, especialmente a partir del barroco. Lo que me interesa en el presente ensayo es examinar su dinámica en el texto de Carpentier desde una perspectiva postmoderna que problematiza el uso de que habían sido objeto anteriormente y subraya algunos postulados de la postmodernidad. Uno de los efectos más señalados por los críticos en relación con la *mise en abyme* es su poder totalizador. Al presentar metáforas de la totalidad, la obra intenta superar sus propios límites de representación. Sin embargo, esta búsqueda de síntesis abarcadoras es problematizada tanto en *El arpa y la sombra* como en la mayor parte de la narrativa postmoderna. La paradoja inherente al empleo de la *mise en abyme* dentro de novelas históricas postmodernistas, como la de Carpentier, reside en el hecho de que es usada para dar coherencia y unidad a modelos narrativos que se presentan como contingentes, dispersos y fragmentarios y que aspiran en última instancia a desenmascarar las grandes narrativas en los ámbitos de la ficción y la historia.

En su gramática de la *mise en abyme*, Dällenbach distingue entre cuatro niveles estructurales de reflexión que rara vez se dan en forma pura: *mise en abyme* del enunciado o ficcional, de la enunciación, del código o metatextual y del origen o trascendental. Muchas novelas de Carpentier contienen algunos de tales niveles, pero en *El arpa y la sombra* la riqueza del componente autorreflexivo es tan extraordinaria que parece imposible sistematizar la totalidad de sus técnicas autorreferenciales. Como veremos a continuación, la mayoría de las posibilidades examinadas por Dällenbach se encuentran presentes en el texto:

---

<sup>1</sup> Lucien Dällenbach: *The Mirror in the Text*. Trad. Jeremy Whiteley. Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 36.

metáforas especulares, resúmenes intertextuales, alegorías de los actos de la escritura y la lectura, representaciones del código estético a través de imágenes analógicas y el uso de narrativas o emblemas míticos que revelan la realidad genésica del texto.

#### LA MANO AUSENTE: REFLEXIONES DEL ENUNCIADO

*El arpa y la sombra* se divide en tres partes que conforman un tríptico en torno a la figura de Cristóbal Colón. La primera ("El arpa") y la tercera ("La sombra") exploran las propuestas de beatificación del Almirante emprendidas por Pío IX y León XIII en el siglo XIX. Estas dos partes enmarcan la sección central ("La mano") en la que Colón ofrece un recuento apócrifo de su vida ante la inminencia de la muerte. La arquitectura de la novela es reforzada mediante metáforas especulares que no sólo tienden a subrayar los temas dominantes, sino que contrarrestan la tendencia a la diseminación característica de los textos postmodernistas. Especialmente importante es en este sentido el papel desempeñado por la *mise en abyme* del enunciado o ficcional. Con tal nombre Dällenbach se refiere al resumen intertextual o cita de contenido de una obra<sup>2</sup> que puede aparecer prolépticamente, anunciando elementos de la trama que se desarrollará posteriormente, o bien bajo la forma de una analepsis que sintetiza los acontecimientos presentados con anterioridad.

Ya en el mismo título y en el epígrafe que abre la novela, *El arpa y la sombra* contiene una síntesis de su enunciado y las claves para su interpretación: "En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: el arte, la mano y la cuerda / En el hombre: el cuerpo, el alma y la sombra"<sup>3</sup>. La cita, procedente de *La leyenda áurea* (compilación de relatos hagiográficos reunida por el dominico Jacobo de la Vorágine a mediados del siglo XIII), incorpora los tres lexemas que dan origen, a su vez, a cada una de las tres partes que configuran la novela. Si "El arpa" describe el plan de beatificación de Colón con el estilo característico de las dos tendencias que habían dominado la obra anterior de Carpentier (su teoría de lo real maravilloso y la poética del neobarroco), "La sombra" narra el fracaso del plan con un estilo carnavalesco desconocido hasta entonces en la obra de su autor. Significativamente "La mano", la confesión de Colón en su lecho de muerte y sección central del tríptico, está ausente en el título, a

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>3</sup> Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*. México D.F.: Siglo XXI, 1979, p. 9.

pesar de que, como veremos, su imagen planea a lo largo de toda la novela.

El uso en el título de los dos sintagmas que abren y cierran respectivamente el pasaje de *La leyenda áurea* subraya la tensión discursiva entre historiografía épica y fabulación novelesca que funda y articula la novela. El arpa, como instrumento que acompaña las sagas y cantares de gestas, evoca la mitificación de Colón a lo largo de los siglos. En su recreación de las representaciones hagiográficas del Descubridor, Carpentier se decanta por las más hiperbólicas. Para ello recurre a los dos intentos de beatificación del Almirante en el siglo XIX, a los textos de Paul Claudel (*Le Livre de Christophe Colomb*) y Léon Bloy (*Le révélateur du globe*), y a la biografía del Conde Roselly de Lorgues, escrita por encargo de Pío IX, y a quien éste en la novela se refiere como “historiador acucioso, riguroso, ferviente, digno de todo crédito”<sup>4</sup>. La sombra, en cambio, alude al lado oscuro del personaje que es parte igualmente de su legado y que adquirió su máxima expresión en la llamada Leyenda Negra. Entre estos dos polos, que representan los dos extremos de la exaltación y degradación del personaje, se sitúa la parte ausente del título, “La mano”, en donde los textos colombinos se superponen con los apócrifos comentarios del Almirante que socavan sistemáticamente los mitos seculares creados en torno a su figura.

La “confesión” del Almirante ofrece una visión alternativa de las hagiografías colombinas. En ella el protagonista se representa a sí mismo como un ser cegado por la lujuria y la ambi-

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 53. La opinión de Pío IX es, por supuesto, la contraria a la del autor, que en una entrevista que le hizo François Waneger para *Le Monde* (2 de abril de 1976) mostraba su indignación ante los intentos de beatificación del Almirante: “Pero hay ignorancias que cuestan caro. Cuando Léon Bloy propuso a la Iglesia la canonización de Cristóbal Colón, se engañaba de manera increíble acerca del personaje del cual, más tarde, Claudel querrá darnos una imagen edificante y sulpiciano. Léon Bloy no había tenido la precaución de leer correctamente las cartas y el testamento de Colón; se conformó con las informaciones brindadas por un mal historiador católico francés: el conde Roselly de Lorgues. Si hubiese estudiado un poco mejor a Colón, habría descubierto que éste —en esto la Iglesia no se equivocó al negarle una aureola— vivía en concubinato con Beatriz Enríquez. Habría descubierto también que Colón le había robado al pobre Rodrigo de Triana, para regalárselos a su querida, los diez mil maravedíes de renta asignados por la Corona de España al primer hombre que avisara las costas del Nuevo Mundo; y que había hecho a sus monarcas la abominable proposición (véase el ‘Memorial del segundo viaje’) de someter a esclavitud a todos los indios de las Antillas ¡para venderlos en masa en el mercado de Sevilla! Hasta los teólogos de Fernando e Isabel, después de largas deliberaciones, encontraron que Colón iba demasiado lejos” (cit. en: Juan Manuel García Ramos: *Por un imaginario atlántico: las otras crónicas*. Barcelona: Montesinos, 1996, p. 41).

ción. A la solemne reflexión de Pío IX en la parte inicial, que evoca a menudo el neobarroco del autor y su visión mistificadora de lo real maravilloso americano, sucede la representación de las áreas oscuras del archivo histórico mediante un pastiche del género picaresco<sup>5</sup>. La solemnidad de la primera parte y el estilo burlesco de la segunda dan paso en la parte final a un auténtico carnaval discursivo en el que asistimos al debate en torno a la propuesta de beatificación del Almirante. Como testigos de cargo en este juicio a Colón, que es en realidad un juicio a la historia, se presentan autores y personajes literarios que ensalzan o denigran la figura de Colón. La beatificación es finalmente rechazada sobre la base de dos acusaciones contundentes: sus relaciones de concubinato y su intento de establecer un comercio de esclavos en el Nuevo Mundo.

Si bien domina en la novela la versión degradada del protagonista, esta visión desmitificadora es a su vez deconstruida a menudo dentro del texto de una manera que, en la estela post-modernista, tiende a problematizar las interpretaciones maniqueas del pasado. La confesión de Colón recusa su legado literario mediante glosas y comentarios satíricos de sus *Diarios*, pero también pone en entredicho la historiografía tradicional, que es reducida a una condición de mero simulacro. En su encarnación del pícaro arquetípico, Colón, por ejemplo, se inventa un falso árbol genealógico que le permita ser aceptado socialmente: “fui haciéndome de una mitología destinada a hacer olvidar la taberna de Savona [...] De repente, me saqué de las mangas un tío almirante; me hice estudiante graduado de la Universidad de Pavía, cuyos claustros jamás pisé en mi jodida existencia; me hice amigo— sin haberle visto la cara —del Rey Renato de Anjou y piloto distinguido del ilustre Coulon el Mozo”<sup>6</sup>. Y alude a sus planes previos a la gran empresa del Descubrimiento como “vasto Repertorio de Embustes”, “Retablo de las Maravillas”, “aleluya de geografías deslumbrantes”, “chismes”, “rumores” e “intrigas”. En cambio, el propio Colón, en la tercera parte de la novela y al ver rechazada su propuesta de beatificación, se erige como arquetipo del caballero andante: “(¿y qué fui yo, sino un Andante Caballero del Mar?), tuve por Dama a quien jamás traicioné en espíritu, si bien permanecía unido por la carne a la que hizo perdurar mi prosapia”<sup>7</sup>. El personaje alude aquí a sus relaciones con Isabel la Católica y

---

<sup>5</sup> Para un estudio del motivo picaresco subyacente a la novela de Carpentier, véase Antonio Fama: «Historia y narración en *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier», *Revista Iberoamericana*, 135-136 (1986), pp. 547-557.

<sup>6</sup> Carpentier (1979), *op. cit.*, p. 95.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 219.

Beatriz Enríquez de Arana. Pero lo interesante de estas citas es la oposición de dos representaciones basadas en modos narrativos antitéticos: el de la picaresca y el de las novelas de caballerías. En la mejor tradición cervantina, Carpentier incorpora ambos modos dentro del mismo discurso novelesco. Pero si bien *El Quijote*, origen de la novela moderna, presenta una dialéctica de oposición entre realidad picaresca e ideales caballescicos a través de dos personajes enfrentados (el hidalgo y su escudero), en Carpentier es un mismo personaje, Colón, origen de la tradición literaria hispanoamericana, el que sirve de portavoz a estas dos cosmovisiones y estilos antagónicos.

Además de la tradición picaresca, la forma en que Carpentier presenta la confesión del Almirante nos remite a lo que Brian McHale considera como un *topos* característico de la novela moderna: el llamado *deathbed monologue*, el monólogo interior en el que un personaje moribundo hace repaso de su vida en los instantes previos a su muerte. Los orígenes de este motivo se encuentran en *La muerte de Ivan Ilych* de Tolstoi, pero alcanza su apogeo durante el siglo XX en textos de Hemingway, Dos Passos, Hermann Broch y muy especialmente en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Si en la tradición modernista el uso del flujo de conciencia intentaba reproducir la complejidad de los mecanismos del conocimiento, ofreciendo además un retrato poliédrico (y supuestamente más próximo a la verdad) de los personajes, su variante postmodernista subraya el proceso de construcción discursiva del Yo como simulacro y la imposibilidad de alcanzar una radiografía siquiera aproximada del sujeto. El Colón de Carpentier es, de acuerdo con su propia versión, el creador de una gigantesca impostura que ha conseguido burlar la autoridad del archivo histórico. Su relato tiene, además, la inestabilidad ontológica característica de los textos postmodernistas, ya que se trata de una confesión que nunca llegará a materializarse. Es en realidad el examen de conciencia (el acto de contrición) que el personaje hace en su lecho de muerte en Valladolid a la espera de la llegada del confesor. Y aunque en un principio se propone “decirlo todo”<sup>8</sup>, finalmente decide no hacerlo: “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. Él sabrá lo que dice...”<sup>9</sup>. Como señala Aníbal González, “[e]l estatuto ontológico de este texto es nebuloso, pues su existencia se afirma y se

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 187.

niega a la vez, convirtiéndolo en un texto jamás escrito ni enunciado dentro de los términos de la propia ficción”<sup>10</sup>.

En la línea del pensamiento postmoderno, a esta puesta en primer plano de la inestabilidad ontológica del texto, se suma además en la novela un profundo cuestionamiento de la propia estabilidad del sujeto como individuo (del latín *inviduus*, indivisible). A diferencia de la obra previa de su autor, *El arpa y la sombra* se desmarca del proyecto ilustrado de la modernidad al cuestionar la posibilidad del sujeto racional como vehículo del cambio histórico. La visión teleológica que aún permeaba su novela anterior (*La consagración de la primavera*) es meticulosamente desmontada en su última obra, donde la historia deviene “Teatro de las maravillas” y simulacro de segundo (o tercer) orden. La trascendencia del momento en que Carpentier escribe su novela es, además, particularmente profunda si tenemos en cuenta que lo hace también al final de su carrera y meses antes de muerte, cuando ya le habían diagnosticado el cáncer de laringe que habría de poner punto final a su vida. La relevancia especular de la proyección autobiográfica del autor sobre su personaje es algo que se comentará en el siguiente apartado.

#### COLÓN, MASTAI Y CARPENTIER, LECTORES DE SU PROPIA OBRA: REFLEXIONES DE LA ENUNCIACIÓN

La *mise en abyme* de la enunciación pone en primer plano (al nivel de la diégesis) al agente y/o al proceso de producción y recepción de la obra<sup>11</sup>. Mediante la tematización de la producción y recepción literarias, *El arpa y la sombra* examina la naturaleza discursiva de nuestra construcción del pasado y, muy especialmente, los conceptos de la novela como artificio y de la historiografía como fabulación narrativa. La reflexión metatextual sobre la producción y recepción del texto se lleva a cabo en la novela a través de sus dos personajes principales, Pío IX y Cristóbal Colón, que aparecen frecuentemente asociados a los actos de la escritura y la lectura. En una extrema dimensión especular, donde abundan las duplicaciones simples y aporéticas, las acciones de ambos se reflejan entre sí y remiten, además, a las del autor mismo de la novela, como veremos a continuación.

El autor parece proyectarse inicialmente en Mastai Ferrati (futuro Pío IX). Como Carpentier, Pío IX es presentado como

---

<sup>10</sup> Anibal González: «Ética y teatralidad: *El Retablo de las Maravillas* de Cervantes y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier», *La Torre*, VII, 27-28 (1993), p. 492.

<sup>11</sup> Dällenbach (1989), *op. cit.*, p. 75.



lector erudito de sensibilidad barroca y gran conocedor de los clásicos españoles y franceses<sup>12</sup>. Durante toda la primera parte, en pose cervantina, mantiene la pluma suspendida ante la duda de ratificar el proceso de beatificación de Colón por vía excepcional. La experiencia de Mastai, a su vez, repite los pasos del Almirante: parte de Génova “en el mismo mar que Cristóbal Colón”<sup>13</sup>, su viaje al Nuevo Mundo es también un viaje de descubrimiento y, como Colón, fracasa en sus planes iniciales (no consigue materializar un pacto con los gobiernos de las nuevas repúblicas independientes, como tampoco Colón logró encontrar una ruta occidental a las Indias). Los dos encubren su fracaso mediante el recurso a una impostura que convierte a la religión en coartada política y mecanismo de ascenso social.

El espacio americano que descubre la mirada de Mastai reproduce el asombro colombino frente a las tierras descubiertas y lo hace de una forma que se corresponde fielmente a la cosmología eurocéntrica que subyace al concepto de “lo real maravilloso”:

Pero pronto el infinito horizontal se transformó en un infinito vertical, que era el de los Andes. Al lado de esos increíbles farallones erguidos sobre la tierra, de cimas extraviadas en las nubes —como inaccesibles— los Montes Dolomitas, por él conocidos, le parecieron montañas de paseo y adorno [...], revelándose, de pronto, la desmesura de esta América que ya empezaba a hallar fabulosa.<sup>14</sup>

En *De lo real maravilloso americano*, Carpentier expone dicha noción, basándola principalmente en las escalas monumentales del Nuevo Mundo y en la hibridez de sus manifestaciones culturales, asombrosas unas y otras para el escritor cosmopolita, que se ve obligado a recurrir al potencial mítico de la literatura. Esta realidad desmesurada sólo puede comunicarse desde el ámbito del mito que justifica sin explicar y consigue legitimar incluso lo inverosímil. Años después retomará García Márquez una idea semejante. Para el novelista colombiano la realidad americana es maravillosa precisamente por su “desmesura”

---

<sup>12</sup> Carpentier (1979), *op. cit.*, p. 23.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 36-37. Son numerosas las citas de la novela en las que el futuro pontífice alude a la desmesura de las tierras americanas, de una forma que retoma las crónicas y conecta directamente con las vertientes telúricas de la nueva narrativa: “El paisaje era de una agobiante monotonía, pero acaba por imponerse a su atención por una razón de escalas” (*ibid.*, p. 35); “la pampa, por su vastedad, por su cabal imagen de infinito situaba al Hombre ante una presente figuración de lo Ilimitado” (*ibid.*, p. 36).

difícilmente verbalizable dentro de los parámetros de la cultura europea: “Nuestra realidad es desmesurada y con frecuencia nos plantea a los escritores problemas muy serios, como el de la insuficiencia de las palabras”<sup>15</sup>. En un recurrente espejeo intertextual las figuras del autor inscritas en *El arpa y la sombra* se enfrentan con el mismo dilema y lo resuelven de forma similar.

Si bien la semejanza entre Mastai, Colón y Carpentier ha sido debidamente establecida, ha escapado a la atención de los críticos la posibilidad de que el relato que figura en la segunda parte de la novela (la confesión del Almirante en su lecho de muerte) consista en una narrativa picaresca surgida de la mano del Pontífice. Recordemos que la primera parte de la novela comienza y termina con la imagen de Pío IX levantando la pluma: “Su Santidad tomó la pluma, pero la mano empezó a sobrevolar la página, como dubitativa”<sup>16</sup>; “Volvió a mojar la pluma en el tintero, y, sin embargo, quedó la pluma otra vez en suspenso”<sup>17</sup>; “esas manos eran las mismas que ahora vacilaban entre el tintero y una pluma”<sup>18</sup>. Si bien el movimiento remite de forma inmediata a la firma del documento que abre el camino al proceso de beatificación del Almirante, la imagen es una clara sinécdoque del escritor en el acto de poner en marcha el mecanismo de la ficción. Si a ello añadimos la fascinación que el personaje confiesa por la picaresca española (una clara proyección de los gustos literarios de Carpentier) y el hecho de que la parte central de la novela responde en gran medida a la poética del género picaresco<sup>19</sup>, se abre la posibilidad de que la confesión del personaje, que viene a continuación, no sea sino un ejercicio literario, resultado de la imaginación del Pontífice. La conexión entre los protagonistas de la primera y segunda parte y la conexión de ambos con el espacio de la escritura queda, por otra parte, confirmada por el gesto que el Almirante repite asimismo a lo largo

---

<sup>15</sup> Plinio Apuleyo Mendoza: *El olor de la guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*. Bogotá: Editorial Norma, 2005, p. 97.

<sup>16</sup> Carpentier (1979), *op. cit.*, p. 19.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>19</sup> Cuando el narrador de la primera parte de la novela rememora su vida como estudiante en Roma recurre al género picaresco para describirla: “Existencia de miseria altiva [...] que el joven Mastai volvería a encontrar, al estudiar el idioma castellano, en las novelas de la picaresca española” (*ibid.*, p. 23). Carpentier se ha referido a menudo al carácter fundacional de la picaresca. Al analizar el origen de la novela como género, afirma: “De ahí que la novela como hoy la entendemos —la novela presente en una novelística definible— sea de invención española. Y esa invención española es la picaresca”: Alejo Carpentier: *Ensayos*, México D.F.: Siglo XXI, 1990, p. 13.

de su narrativa: “la pluma memorialista se me quedaba en suspenso”<sup>20</sup>.

Aún más obvia es la identificación entre Carpentier y el Colón apócrifo de su novela. Como sugiere González Echevarría, “Carpentier, cuya preocupación primordial fue la del principio u origen del discurso literario latinoamericano —el tema de nombrar las cosas presente en varios de sus ensayos— se transfigura en Colón, el narrador primero de la historia literaria latinoamericana”<sup>21</sup>. Como Carpentier, el Colón de la novela es autor y lector de su propia obra. En *El arpa y la sombra*, el novelista cubano relee su propia obra, así como algunos de los temas y motivos recurrentes de la tradición literaria americana. De igual manera, el narrador de “La mano”, un Colón moribundo a la espera del confesor, produce un comentario o glosa de sus cartas y diarios, sometiéndolos a un escrutinio crítico que llega a invertir su sentido original<sup>22</sup>. Pero, más que una confesión, el relato del Colón personaje-narrador parece más bien la autoexculpación de Carpentier. De hecho, la confesión no llega nunca a producirse, tratándose más bien de un fallido acto de contrición previo a la llegada del confesor, en el que es el lector quien termina por convertirse en el único destinatario del testimonio del Colón ficcionalizado.

El Almirante, además, es presentado como un ávido lector que, como el personaje de Cervantes, confunde realidad y ficción. Toma la realidad de los libros al pie de la letra y proyecta el mundo literario sobre la realidad histórica en la que vive. Inscribe la realidad dentro del contexto de la fábula en lugar de hacerlo en el de la propia historia, contribuyendo de esta forma a la materialización de las leyendas de la Antigüedad clásica y de las profecías bíblicas. Esta lectura deformada de la realidad, esta “literarización” o “ficcionalización”<sup>23</sup> de la historia tiene un efecto ambivalente. Por una parte se convierte en un acto de afirmación del poder genésico de la escritura y la lectura. Por otra, revela el espejismo de la representación que deviene a menudo en simulacro de la historia. Dicha ambivalencia se extiende a la paradójica autorrepresentación de Colón como pícaro y

---

<sup>20</sup> Carpentier (1979), *op. cit.*, p. 128.

<sup>21</sup> Roberto González Echevarría: «Últimos viajes del Peregrino», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991), p. 128.

<sup>22</sup> “Si Neruda confiesa que ha vivido en sus memorias, Carpentier confiesa que ha mentado, y que esas mentiras no sólo constituyen su ser sino también su obra” (*ibid.*, p. 129).

<sup>23</sup> Duane Rhoades: «Alejo Carpentier: el arpa creadora en la sombra histórica», *Discurso Literario*, IV, 1 (1986), p. 218.

como caballero andante, como el personaje de un auto sacramental y como el de una grotesca sátira menipea.

#### VARIACIONES SOBRE UN MISMO TEMA: REFLEXIONES DEL CÓDIGO Y FICCIONES DEL ORIGEN

Un tercer nivel de reflexión metatextual se corresponde con la llamada *mise en abyme* del código, que según Dällenbach, revela la forma en que funciona el texto, pero sin ser mimética del texto mismo<sup>24</sup>; es decir, opera como instrucciones que nos permiten leer la obra de la forma en que fue concebida o de acuerdo con las directrices que se desprenden del texto<sup>25</sup>. Una de las manifestaciones más características de este nivel de reflexión consiste en la incorporación a la narración de manifiestos estéticos o de disputas entre diferentes concepciones sobre el arte y la literatura.

Aunque las digresiones poéticas reaparecen en varios momentos de la novela, ésta ofrece su paratexto más inmediato a través de una breve nota en la contraportada del libro; allí Carpentier explica la forma en la que debe ser leído:

Este pequeño libro sólo debe verse como una *variación* (en el sentido musical del término) sobre un gran tema que sigue siendo, por lo demás, misteriosísimo tema... Y diga el autor, escudándose con Aristóteles, que 'no es oficio del poeta (o digamos: del novelista) el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido'.

De esta nota, lo primero que encontrará probablemente todo lector, se desprenden dos ideas fundamentales: por un lado, nos aporta en clave musical un indicio para entender las estrategias de representación del autor; por otro, subraya el carácter ficcional del texto que lo aleja del verismo y las tendencias empiricistas de la historiografía tradicional para ubicarlo en el ámbito de la verosimilitud literaria y de la remitologización de la historia. En ambos casos, se subraya el carácter pluridimensional y contingente de la exploración del tiempo en la postmodernidad, así como la naturaleza intertextual, discursiva, y por tanto mediada, de toda representación del pasado.

Siguiendo la problematización del concepto de mimesis iniciada por Borges, en la novela de Carpentier el referente no viene dado por una realidad extratextual sino por otros textos,

---

<sup>24</sup> Dällenbach (1989), *op. cit.*, p. 98.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 100.

principalmente literarios. Como sugiere González Echevarría, “el texto no es aquí el producto de un acto de creación individual, sino la recreación de lo ya dado, de lo recibido, de los huesos de la lipsonoteca literaria que es la tradición, el canon”.<sup>26</sup> Uno de los intereses de Carpentier en la figura de Colón radica en la importancia de éste como origen de la narrativa hispanoamericana. El intento de beatificación del Almirante, por absurdo que nos parezca en la actualidad, respondió principalmente, o al menos esa es la teoría de Carpentier, a razones políticas: el Vaticano aspiraba a consolidar su poder en el Nuevo Mundo a la sombra de un símbolo unificador de la fe católica frente al avance del liberalismo anticlerical. Del mismo modo, Carpentier en su teoría de lo real maravilloso y García Márquez en su poética del realismo mágico se valieron a menudo de los textos colombinos como discurso fundacional y legitimador de sus propias estéticas novomundistas. Los diarios y cartas de Colón se han venido convirtiendo así en uno de los intertextos más recurrentes de la nueva narrativa hispanoamericana. Pero no podemos olvidar que dichos textos son, a su vez, un complejo entramado intertextual en el que se amalgaman las *Historias* de Plinio y Eneas Silvio, la cosmografía de Toscanelli, los viajes de Marco Polo, la Biblia y la retórica mercantil, legal y política de la época. La reflexión de Carpentier, plena de intertextos que conllevan, a su vez, una densa carga intertextual, se convierte así en un nuevo estrato dentro del palimpsesto que constituye la tradición cultural de Hispanoamérica.

El bricolaje intertextual que configura el entramado central de la novela se manifiesta de forma más agresiva mediante la cita (reconocida o no; explícita o implícita) de otros textos literarios. En la autobiografía ficcional de Colón se entrecruzan los fragmentos de sus cartas con su apócrifo diario íntimo; las citas de Séneca, Dante, Cervantes, e incluso García Lorca; las novelas de caballerías; las novelas picarescas y las biografías más conocidas del Almirante. A menudo se introduce la nota erudita, mediante la transcripción de textos latinos. La parodia de la erudición libresca se manifiesta igualmente mediante continuas notas a pie de página y la proliferación característicamente carpenteriana de referencias a obras oscuras y de difícil acceso. El tono hiperintelectual de algunos pasajes contrasta fuertemente con el bajo estilo burlesco de numerosos diálogos y escenas en las que Carpentier hace uso de un argot callejero y vulgar sin precedente en el resto de sus novelas.

---

<sup>26</sup> González Echevarría (1991), *op. cit.*, p. 133.

Esta autoconciencia narrativa propia de toda metaficción invade igualmente el ámbito historiográfico. *El arpa y la sombra* no sólo explora un personaje histórico (Colón) y sus múltiples recreaciones literarias, sino ante todo el proceso de configuración del discurso historiográfico así como su naturaleza ficticia y narrativa. Coetánea de la filosofía de la historia de Hayden White y Dominick LaCapra y del Nuevo Historicismo, la novela de Carpentier desvela los mecanismos de la verdad histórica como artificio cultural sujeto a las demandas sociales y a los imperativos de su contexto de producción. El origen se revela en última instancia como una fábula, un “retablo de las maravillas”, una impostura elaborada por Colón, Mastai Ferrati y Carpentier que se resiste a toda verbalización.

A los tres tipos básicos de reflexión, Dällenbach añade otro un tanto oscuro al que se refiere como *mise en abyme* trascendental o ficción del origen y que define como aquella metáfora que refleja lo que simultáneamente origina, motiva, instituye y unifica la narrativa y determina por adelantado lo que la hace posible. Plantea la cuestión de cómo la obra concibe su relación con la verdad y se comporta en relación con la mimesis<sup>27</sup>. La originalidad de la novela de Carpentier radica precisamente en su cuestionamiento exacerbado de todas las ficciones del origen. Como he venido señalando, la lipsonoteca (el lugar dedicado al “examen estudio y clasificación de los innumerables huesos, dientes, uñas, cabellos, y otras reliquias de santos, guardados en gavetas y cajones”)<sup>28</sup>, es una de sus metáforas centrales, ya que, como sugiere González Echevarría,

[l]os huesos que invocan la presencia de esta institución son los de Colón, pero por extensión también los de Carpentier, y éstos, metafóricamente, representan los textos del novelista. Porque en esta última obra suya Carpentier especula no con su vida, sino con su papel como autor de ficción latinoamericana; con el origen de su propia ficción, de sus textos, y con el origen de la ficción latinoamericana en general.<sup>29</sup>

Desde esta perspectiva la imposibilidad de localizar los restos mortales de Colón, la diseminación de sus huesos por el Viejo y el Nuevo Mundo (“nunca hubo huesos más trajinados”)<sup>30</sup>, su resistencia a la labor clasificadora y legitimadora de la lipsonoteca, sugiere en clave alegórica el carácter ilusorio de

---

<sup>27</sup> Dällenbach (1989), *op. cit.*, p. 101.

<sup>28</sup> Carpentier (1979), *op. cit.*, p. 192.

<sup>29</sup> González Echevarría (1991), *op. cit.*, p. 127.

<sup>30</sup> Carpentier (1979), *op. cit.*, p. 195.

los mitos del origen. La labor del historiador y del novelista se reduce por tanto a ofrecer “historias”, “variaciones sobre un mismo tema”, como expresa su autor en la contraportada<sup>31</sup>.

## CONCLUSIONES

La visión de la historia que se desprende de la novela de Carpentier sintoniza por tanto con las nuevas corrientes en la filosofía de la historia (Berlatsky, Ermath, Jenkins). El pensamiento postmoderno tiende a concebir la historia como discurso históricamente situado dentro de una intrincada red de prácticas culturales, capaz de ofrecer tan sólo una aproximación —entre otras muchas— a la realidad del pasado. Parafraseando la definición de Keith Jenkins, la historia es concebida, desde una óptica postmoderna, como un discurso problemático y contingente sobre el pasado, creado por individuos situados en un contexto social, epistemológico, metodológico e ideológico específico, cuyos productos son sometidos a una serie de usos y abusos que, aunque potencialmente infinitos, obedecen a poderes que estructuran y distribuyen los significados a lo largo de un espectro altamente jerarquizado<sup>32</sup>.

Esta visión relativista de la historia, impensable en las novelas históricas precedentes de Carpentier, que respondían generalmente al modelo tradicional desarrollado por Lukács<sup>33</sup>, constituye el eje metahistórico de *El arpa y la sombra*. En la línea problematizadora del Nuevo Historicismo<sup>34</sup>, Carpentier sugiere en su novela (1) que los textos literarios e historiográficos (no literarios) circulan de forma inseparable; (2) que no existe discurso alguno (ya sea ficticio o documental) que permita el acceso a una verdad última; y (3) que todo acto de desenmascaramiento,

---

<sup>31</sup> La imagen especular de la lipsonoteca tiene así en la novela una función deconstruccionista que apunta una vez más al realineamiento de la autorreferencialidad lejos de los patrones tradicionales del modernismo internacional estudiados por Dällenbach. A diferencia de la función unificadora que las ficciones del origen en los textos de la modernidad, la *mise en abyme* trascendental que comunica la lipsonoteca carpenteriana cumple un papel cuestionador de primer orden. La dispersión, heterogeneidad y fragmentariedad de los huesos y textos que pueblan las páginas de la novela, la imposibilidad de autentificarlos, y la forma cómica (e incluso grotesca) en que se transmiten estos hechos no son sino una marca del revisionismo literario e historiográfico que domina la novela y que distancia a su autor del esencialismo de su obra anterior y, muy especialmente, de su teoría de lo real maravilloso.

<sup>32</sup> Keith Jenkins: *Rethinking History*. London/ New York: Routledge, 2003, p. 31.

<sup>33</sup> Fama (1986), *op. cit.*, p. 354.

<sup>34</sup> H. Aram Veese: *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, p. xi.

crítica y oposición se vale de los mecanismos que condena y corre el riesgo de perecer a manos del enemigo que aspira a combatir. Todo ello es comunicado mediante una compleja trama especular que, sin embargo, va más allá del narcisismo narrativo característico del alto modernismo y las vanguardias. A diferencia de las novelas del modernismo internacional, que tienden a recrearse en el narcisismo narrativo y que constituyen la base del estudio de Dällenbach, el texto de Carpentier explota todos los posibles niveles de reflexión expuestos en *Le récit spéculaire* en relación con referentes históricos concretos, lo que permite considerar su obra dentro del revisionismo historiográfico que críticos como Hutcheon identifican como uno de los marcadores distintivos de la ficción postmodernista.

La dinámica metahistórica de *El arpa y la sombra* responde a esta visión deconstruccionista. En primer lugar, la novela expone la perspectiva hegemónica, representada en la visión hagiográfica del Almirante; en segundo lugar introduce la fantástica confesión al lector que ocupa la parte central y que actúa como antítesis en el binomio santo/criminal, y finalmente cuestiona esta visión revisionista en la tercera y última parte, en donde se desmantelan los mecanismos de los que Carpentier se ha valido para desmitificar al personaje histórico. En síntesis, la labor de Carpentier evoca la del crítico deconstruccionista que expone una jerarquía violenta, la invierte y en última instancia revela su naturaleza artificiosa e inestable<sup>35</sup>.

Carpentier opta por desmantelar la verdad histórica oficial, que en su novela es presentada como un "Retablo de las maravillas" meticulosamente elaborado por Colón. Su confesión en el lecho de muerte desmiente los mitos producidos a lo largo de cinco siglos de historia oficial y la parte final en la que Colón es enjuiciado por aquellos autores responsables de su ficcionalización funciona como colofón de este mismo afán desmitificador. La historia es aquí sentada en el banquillo de los acusados para impugnar su valor absoluto y sus pretensiones totalizantes.

Pero en última instancia, la desmitificación de la figura de Colón que se desprende de la biografía apócrifa de la segunda parte, es tan cuestionable como las hagiografías de Paul Claudel y Léon Bloy ridiculizadas en la tercera. La mencionada proyección biográfica que Carpentier lleva a cabo sobre Pío IX y Colón hace que su obra pueda concebirse como otro "Retablo de las Maravillas", otra maniobra autorial de manipulación del

---

<sup>35</sup> Jacques Derrida: *Positions*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 41.



archivo mediante la que se manifiesta un marcado escepticismo ante el valor de verdad en la representación histórica. Esta visión, que se opone a la visión teleológica y mesiánica de *La consagración de la primavera* (un texto prácticamente coetáneo), contiene, sin embargo, un mayor grado de honestidad. Ésta radica precisamente en el componente autoparódico y, por lo tanto, autocrítico de la novela. Son precisamente la conciencia de sus propias limitaciones y la puesta en primer plano de su condición de artificio las que abren la puerta a un nuevo concepto historiográfico, y por extensión discursivo, dentro del marco del pensamiento postmodernista. La reconceptualización crítica de la historia puede tener además un efecto genuinamente democratizador, ya que como sugiere Jenkins, el cuestionamiento de la verdad del historiador y de la “facticidad” del hecho histórico, la denuncia del carácter ideológico e históricamente situado del historiador, la revelación de que el pasado es un concepto que sólo existe en los discursos presentes que lo articulan, todo esto tiende a desestabilizar el pasado, a fracturarlo, de modo que en los intersticios resultantes, puedan producirse nuevas historias<sup>36</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- Berlatsky, Eric L.: *The Real, The True, and The Told: Postmodern Historical Narrative and the Ethics of Representation*. Columbus: The Ohio State University Press, 2011.
- Carpentier, Alejo: *El arpa y la sombra*. México D.F.: Siglo XXI, 1979.
- *Ensayos*. México D.F.: Siglo XXI, 1990.
- *De lo real maravilloso americano*. México D.F.: UNAM, 2004.
- Dällenbach, Lucien: *The Mirror in the Text*. Trad. Jeremy Whiteley and Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Derrida, Jacques: *Positions*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Ermath, Elizabeth Deeds: *Sequel to History*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Fama, Antonio: «Historia y narración en *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier», *Revista Iberoamericana*, 135-136 (1986), pp. 547-557.
- García Márquez, Gabriel: *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Barcelona: Bruguera, 1982.

---

<sup>36</sup> Jenkins, *op. cit.*, p. 79.

- García Ramos, Juan Manuel: *Por un imaginario atlántico: las otras crónicas*. Barcelona: Montesinos, 1996.
- Gide, André: *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1948.
- González, Aníbal: «Ética y teatralidad: *El Retablo de las Maravillas de Cervantes y El arpa y la sombra de Alejo Carpentier*», *La Torre*, VII, 27-28 (1993), pp. 485-502.
- González Echevarría, Roberto: «Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana», *La Torre*, 7 (1988), pp. 439-452.
- «Últimos viajes del Peregrino», *Revista Iberoamericana*, 154 (1991), pp. 119-134.
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- Jenkins, Keith: *Rethinking History*. London/ New York: Routledge, 2003.
- LaCapra, Dominick: *History & Criticism*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1985.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. New York/ London: Methuen, 1987.
- Mendoza, Plinio Apuleyo: *El olor de la guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*. Bogotá: Norma, 2005.
- Rhoades, Duane: «Alejo Carpentier: el arpa creadora en la sombra histórica», *Discurso Literario*, IV, 1 (1986), pp. 213-221.
- Veese, H. Aram: *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989.

