

EL ALMIRANTE Y LA REESCRITURA: LA PARODIA COMO DESMITIFICACIÓN Y  
CUESTIONAMIENTO EN *EL ARPA Y LA SOMBRA* DE ALEJO CARPENTIER

ALEJANDRO VALDÉS MERIZALDE

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLIN

2020

EL ALMIRANTE Y LA REESCRITURA: LA PARODIA COMO DESMITIFICACIÓN Y  
CUESTIONAMIENTO EN *EL ARPA* Y *LA SOMBRA* DE ALEJO CARPENTIER

ALEJANDRO VALDÉS MERIZALDE

Trabajo de grado para optar al título de profesional en Estudios Literarios.

Asesora

LUZ ADRIANA SÁNCHEZ SEGURA

DOCTORA EN ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA.

ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLIN

2020

6 de agosto de 2020

Yo, Alejandro Valdés Merizalde

Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

**Firma**

Alejandro Valdés M.

*A la memoria de mi madre.*

## **AGRADECIMIENTOS**

Expreso mi agradecimiento al programa de Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana y a todos los profesores que acompañaron mi proceso de formación en búsqueda de ser profesional. De manera especial a mi asesora, Luz Adriana Sánchez, por su paciencia y acompañamiento inquebrantables en un proceso que duró más de lo que debía y que terminó por dar buenos frutos. Al maestro Javier Saldarriaga, por haberme contagiado con la lectura devota de la literatura, además de otorgarme el primer acercamiento a la obra de Alejo Carpentier. A los amigos, por las inagotables conversaciones que, espero, sigan ocurriendo.

## CONTENIDO

RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1: PERSPECTIVAS EN TORNO AL CONCEPTO DE NUEVA NOVELA HISTÓRICA.....	11
1.1. La trayectoria de la novela histórica en el siglo XX.....	12
1.2. Nueva novela histórica.....	15
1.3. Los mecanismos y las formas .....	21
1.4. <i>El arpa y la sombra</i> : acercamiento a la tradición .....	26
CAPÍTULO 2: LA PARODIA E INCIDENCIA EN <i>EL ARPA Y LA SOMBRA</i> .....	33
2.1. Perspectivas de la parodia.....	34
2.2. La construcción del personaje: mitificación y desmitificación .....	40
2.3. Referencialidad y confluencia.....	48
2.4. El juicio y la sombra de la historia .....	50
CONCLUSIONES.....	59
REFERENCIAS .....	64

## RESUMEN

Este trabajo propone un análisis de los mecanismos paródicos en *El arpa y la sombra* (1978) de Alejo Carpentier, obra exponente de lo que la crítica ha denominado la nueva novela histórica. Tal análisis comprende la revisión y delimitación conceptual acerca de la nueva novela histórica que se consolida en las últimas décadas del siglo XX en Latinoamérica, distinguiéndola de la novela histórica tradicional y haciendo énfasis en sus posibilidades desmitificadoras y reescritoras, así como en su distanciamiento frente a una visión histórica legitimadora y concluyente, a partir de las propuestas de María Cristina Pons, Fernando Aínsa y Magdalena Perkowska. Comprende, además, una reflexión en torno a la parodia posmoderna como mecanismo narrativo de reescritura de textos de archivo que supone un posicionamiento crítico frente a los modos de concebir el saber histórico como un discurso hegemónico e inamovible, a partir de los abordajes de Linda Hutcheon. A partir de allí, este trabajo propone un análisis de los mecanismos paródicos que operan alrededor de la imagen de Cristóbal Colón en la novela y su capacidad crítica frente a las versiones hegemónicas propuestas por una historiografía tradicional.

**PALABRAS CLAVE:** Nueva novela histórica, parodia, posmodernidad, *El arpa y la sombra*.

## INTRODUCCIÓN

Las últimas décadas del siglo XX, siglo turbulento y caracterizado por el veloz cambio de ideas, son materia fértil para la producción literaria hispanoamericana. Y no solamente es evidente en el número de obras publicadas, sino también en la renovación y la ampliación de los límites del acto de escritura. Dentro de estas emergencias, lo que la crítica se ha esforzado por nombrar como nueva novela histórica puede leerse en relación con el pensamiento posmoderno, en particular en los modos de concebir tanto el acto literario como el histórico. Alejadas ya de incorporar las imágenes de una historia totalizante y concluyente, estas obras exploran los modos representación de eventos y personajes inscritos en el imaginario, y los resignifican a través del lenguaje literario. La desmitificación y la reescritura de la historia significan para este tipo de novelas la posibilidad de expresar sus preocupaciones frente a la manera en la que la historiografía tradicional había buscado acercarse a los hechos del pasado, a la vez que hacen más explícita la coincidencia entre historia y ficción: su carácter textual.

Para desmitificar, reescribir y tomar una posición crítica frente a los discursos hegemónicos, la nueva novela histórica encuentra su sustento en los textos de archivo histórico; por esto, no es extraño que la crítica resalte constantemente la naturaleza intertextual de esta tipología. Entre las muchas formas intertextuales, la parodia cobra un peso significativo en estas consideraciones, debido a la posibilidad de ser profundamente crítica frente a los textos en los que se basa. A partir de la reescritura respetuosa o irrisoria



de los textos, la parodia marca una distancia entre el texto base y el texto nuevo, para así reflexionar en torno a los discursos de los que se apropia.

Uno de los nombres que más se destaca en el panorama de la nueva novela histórica es el de Alejo Carpentier, cuyo corpus novelístico ha sido descrito por la crítica literaria como uno de los exponentes más importantes de la nueva novela histórica en Hispanoamérica, tanto así que *El reino de este mundo*, obra de 1949, es referenciada como antecedente del *boom* de la tipología en los años 80. Sin embargo, entre todas las novelas del autor, la que más resuena es *El arpa y la sombra* (1978), debido a que el archivo histórico que adapta en su narración gira en torno a nada más que una de las figuras más importantes, mitificadas y controvertidas del imaginario universal y, particularmente, hispanoamericano: Cristóbal Colón. Figura misteriosa, portadora de una historia y acciones debatidas por ser el descubridor de América pasa a ser el objeto de la narración de la novela en tres partes: el intento de Pío IX por canonizar a Colón; la confesión del almirante acerca de sus hazañas, motivaciones y pasiones a modo de monólogo; y, por último, un carnaval intertextual lleno de referencias y voces en el que se lleva a cabo el juicio que hace la historia acerca de la problemática figura.

Este trabajo propone una aproximación a *El arpa y la sombra* a partir de una pregunta sobre la parodia con respecto a la reescritura del archivo histórico del que se apropia. En función de esto, buscaremos dar luces a estos cuestionamientos en dos capítulos. En el primero, titulado “Perspectivas en torno al concepto de nueva novela histórica”, se delimita un aparato teórico que sustenta las nociones de la nueva novela histórica, en el que se hace un recorrido por las consideraciones de la crítica acerca de la novela histórica en el siglo XX; se establece un diálogo entre los diferentes abordajes del concepto, acudiendo especialmente a las ideas

de María Cristina Pons, Fernando Aínsa, Magdalena Perkowska y Linda Hutcheon, esta última haciendo mención a lo que denomina como metaficción historiográfica; y, posteriormente, se caracteriza la nueva novela histórica a partir de los mecanismos y formas literarias que adopta, a la vez que se interroga si hay una distinción significativa entre la novela histórica de inicios del siglo XX y la de finales que adquiere el adjetivo de “nueva”. En una última instancia, se hace referencia a los planteamientos que el mismo Carpentier expone en sus ensayos acerca de su visión de la novela, para luego observar cómo ha sido recibida *El arpa y la sombra* en relación con la nueva novela histórica.

En un segundo capítulo, “Fundamentos de la parodia e incidencia en *El arpa y la sombra*”, se profundiza en el plano de la intertextualidad para levantar una noción de parodia como elemento-motor de la reescritura de la historia en la ficción, fundamentada en las propuestas de Linda Hutcheon y Elzbieta Sklodowska. A partir de tal noción, se propondrá un análisis de las construcciones paródicas en *El arpa y la sombra* siendo considerados los procesos de mitificación y desmitificación en la primera y segunda parte, respectivamente; y, posteriormente, las funciones paródicas y referenciales del último tramo de la novela, el cual compone el punto cumbre del juego intertextual de la narración y en el que pueden apreciarse con mayor facilidad las instancias de sospecha y crítica frente a la idea de una historia totalizante del pensamiento posmoderno.

## **CAPÍTULO 1: PERSPECTIVAS EN TORNO AL CONCEPTO DE NUEVA NOVELA HISTÓRICA**

La producción literaria hispanoamericana de finales siglo XX presenta una proliferación de obras que se permiten el uso del archivo histórico como sustento de su cuerpo narrativo. A partir de este recurso, algunas novelas ficcionalizan un vasto compendio de hechos y personajes históricos cuya presencia excede los límites de la historia al involucrarse en el panorama de la ficción literaria, y, al hacerlo, establecen un diálogo con el pasado y su representación histórica. La novela *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier ha sido bastamente referenciada por la crítica en este ámbito del género novelístico en razón de que en ella convergen el archivo histórico y la ficción a través de la práctica de la reescritura.

A lo largo de este primer capítulo nos acercaremos a la relación entre novela e historia en cuatro momentos. En el primero se realizará un recorrido cronológico de la evolución de la novela histórica en Latinoamérica; en el segundo se levantará un aparato teórico alrededor de la tipología de la nueva novela histórica que aparece a finales del siglo XX, acogiendo diferentes perspectivas; en el tercero se explorarán los mecanismos bajo los que funciona la nueva novela histórica y cómo se aparta (o acerca) de la que algunos autores denominan novela histórica tradicional; y, por último, en el cuarto, se indagará alrededor de la posición del pensamiento de Carpentier sobre la historia y la novela, a la vez que se traerán a colación algunos abordajes críticos sobre el *El arpa y la sombra* que la analicen según los marcos de la nueva novela histórica, especialmente, en relación con su potencia de reescritura y problematización de un discurso histórico que pretende ser verdadero y conclusivo.

### **1.1. La trayectoria de la novela histórica en el siglo XX**

Para empezar, una pregunta: ¿cuáles son los límites de la ficción y la historia? La revisión de las consideraciones acerca de las obras narrativas con tendencia histórica pone en evidencia que las concepciones acerca de la literatura y la historia –su valor, naturaleza y función, por ejemplo– presentan ciertas transformaciones de acuerdo con las propuestas del espíritu de cada época. La relación entre ambas disciplinas representa aún hoy una problemática en debate. Si bien durante el siglo XIX las dos eran consideradas ramas del mismo saber dirigido a aprehender la experiencia humana, posteriormente sus objetos y acciones se particularizarían tornándolas disciplinas independientes.

A pesar de la diferenciación de sus objetos, los límites entre la literatura y la historia se tornan difusos a lo largo del siglo XX, especialmente ante la experiencia de la guerra y la conmoción que suscitó sobre el poder legitimador de los discursos de la ciencia y la propia historia. Las problemáticas y fenómenos culturales que resultan en la posmodernidad serán estudiados desde diferentes disciplinas y perspectivas y sus manifestaciones podrán rastrearse en diversas producciones históricas y literarias. Los estudios sobre el lenguaje ponen en evidencia la naturaleza discursiva de las producciones humanas y, al hacerlo, conmueven las nociones de objetividad y verdad de discursos como el científico y el histórico. Linda Hutcheon anota, a propósito de las cuestiones que ocupan los estudios sobre historia y literatura en la posmodernidad:

Las recientes lecturas críticas sobre ficción y literatura se han concentrado más en lo que comparten estos dos modos de escritura que en sus diferencias. Aparentemente ambos han derivado su fuerza más de la verosimilitud que de cualquier verdad

objetiva; se identifica a ambas como constructos lingüísticos, ampliamente convencionalizados en sus formas narrativas, y para nada transparentes ni en términos de lenguaje ni en su estructura; y parecen ser igualmente intertextuales, desplegando los textos del pasado dentro de su propia y compleja textualidad (*poética* pp. 195-196).

Lo anterior permite notar cómo, en el marco de la posmodernidad y de la consideración del carácter discursivo de la historia y la ficción, se hace difícil establecer una distinción plena entre ellas, debido a sus confluencias estructurales y narrativas, y, además a su resistencia a afirmar una verdad objetiva .

Nuestro objeto de estudio, la nueva novela histórica, se nos revela en ese sentido retadora en cuanto a su juego de escritura y al cuestionamiento que opera sobre las preconcepciones acerca de la separación entre historia y ficción. La historiografía de la literatura latinoamericana nos permite situar esta nueva novela en la tradición de la novela histórica y en momentos particulares del siglo XIX y el comienzo del XX, en que sus formas y objetos daban cuenta de su función social en cada época. Así, puede recordarse una producción novelística en el siglo XIX cuya función suele relacionarse con la ratificación de las identidades de los pueblos independientes con respecto a las coloniales, y, una situada al comienzo del siglo XX caracterizada por la utilización de un cimiento historiográfico para reinterpretar y problematizar los documentos de la historia a través de su revisionismo (Pons, “La novela” 143).

Durante algunas décadas la novela histórica no tiene una presencia tan visible, anota, a propósito, María Cristina Pons, que se presenta un estado de letargo a mediados del siglo

XX para la producción de la tipología que, a excepción de unos cuantos títulos, podría parecer inexistente (“La novela” 144). La crítica concuerda en que partir de los años 80 se presenta un auge en dicha producción, cuyas causas son atribuidas a tantos eventos como autores lo analizan. Por un lado, destaca Seymour Menton que, fundamentalmente, el quinto centenario del Descubrimiento de América afectó el espíritu indagador y revisionista de la historia, engendrando una reflexión acerca del lugar latinoamericano dentro del mundo. Por otro, Pons acota que la novela histórica resurge a finales de la década de los 70 debido al fracaso de los proyectos revolucionarios latinoamericanos de los años previos y a que:

el fracaso de las guerrillas urbanas y el resurgimiento de las dictaduras militares en América Latina en la década de los setenta resquebrajan el optimismo y la visión utópica de un nuevo orden y de un hombre y una mujer nuevos, que predominaban entre los intelectuales progresistas de la década precedente (“La novela” 146).

Pons, además, señala que la denominada condición posmoderna también influye en el *boom* de la novela histórica de los 70, pues con ella se acentúa la duda frente a los grandes relatos modernos, entre los cuales se encuentra precisamente la historia. Jean-François Lyotard afirma, a propósito, que los grandes relatos o metarrelatos de la modernidad se ven liquidados posteriormente a los eventos de Auschwitz vistos como el culmen de una modernidad inconclusa o irrealizada (30), dando paso a una incredulidad frente a las narrativas legitimadoras. En palabras de Morales Moya: “La «postmodernidad» significa también el fin de los «metarrelatos» o grandes relatos que, legitimadores, al igual que los mitos, de instituciones y prácticas sociales, políticas, intelectuales o éticas, difieren de éstos por su orientación al futuro, a un *proyecto*, a una *Idea* a realizar, legítimamente por universal (15). No obstante, esta desconfianza hacia los relatos legitimadores no implica que los relatos en

general hayan sido destruidos, ni que en la posmodernidad se desconozca la idea de historia. Más bien, el pensamiento posmoderno se rehúsa a aceptar la idea de una historia totalizante, relegada a una práctica con sentido cientificista, y opta por reconocer que es “un constructo humano. Y al aducir que la *historia* no existe más que como texto no significa negar estúpida y ‘alegremente’ que el pasado haya existido, sino afirmar que ahora su accesibilidad está completamente condicionada por la textualidad” (Hutcheon, *Poética* 59) [cursivas en el original].

Para la novela histórica tal condición representa un cambio, debido a que no solamente el discurso histórico, como sustrato en el que se basa su ficción, es cuestionado, sino también la función que la novela histórica misma había cumplido de afirmar aquellos valores modernos ahora puestos en duda (Pons 147).

En este punto, se plantea una problemática clara acerca de la necesidad de actualizar la reflexión en torno a la conceptualización de la novela histórica como tipología. Si ya no cumple con las funciones previamente expuestas, ¿bajo qué fundamentos se vale entonces para la elaboración de su ficción? La aparición de numerosas obras literarias en América Latina con una nueva forma de apropiarse del discurso histórico en las últimas décadas del siglo XX va a dar pie a que la reformulación de la tipología se denomine por varios autores como nueva novela histórica.

## **1.2. Nueva novela histórica**

Para aproximarnos a la conceptualización teórica sobre la nueva novela histórica, podríamos decir que la denominada muerte de los grandes discursos, mencionada anteriormente, es uno

de los motores más importantes de la nueva forma de escribir este tipo de ficción. Siendo puesto en duda un discurso histórico totalizante, la novela histórica responde a esta cualidad de la época. La forma en la que nos acercamos a la historia como sujetos de nuestra época corresponde de igual manera a la forma en que la historia como disciplina se ha cuestionado a sí misma. Fernando Aínsa anota en “Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico” que “La polisemia y la problematización del discurso historiográfico se traduce en el esfuerzo por recuperar la «totalidad» del hecho histórico, integridad que necesita de una relación más orgánica entre historia, economía, geografía, etnología y demás ciencias sociales del hombre” (30). Para Aínsa es importante reconocer que la nueva forma de construir la historia es innegablemente transdisciplinaria y que se alimenta tanto de las ciencias del hombre como de la producción literaria. Afirma, a su vez, que historia e imaginario no están desligados por el hecho de que el segundo no sea un objeto considerado como racional, sino que ambos se han nutrido mutuamente, y que la historiografía no puede dejar de reconocer su lado narrativo y ficcional. Debido a lo anterior, habiendo la historia replanteado su condición disciplinar, se manifiesta abierta a aceptar dentro de sí una multiplicidad de discursos, en la que el literario juega un papel importante: el de exponer “las «otras» posibles historias frente a la oficial, las alternativas a la historia dominante, la versión individual frente a la preponderante de las mayorías” (Aínsa 36).

A partir de estos presupuestos, la teoría y crítica de la novela histórica en América Latina ha concentrado sus esfuerzos en resaltar precisamente el carácter crítico y generador de otras narrativas de la historia que posee la literatura, condición que va a ser especialmente tratada apenas en los estudios de mediados de los noventa, y que dará paso a considerar que la novela histórica ha mostrado un cambio con respecto a su forma más tradicional. Según



esto, Perkowska indica que en los años ochenta y noventa la dominancia de la tipología es innegable, pero ya no es posible considerarla bajo las mismas condiciones literarias y de producción que su antecesora de inicios de siglo, por lo que “El adjetivo ‘nueva’ apunta hacia el proceso de innovación o renovación de algunas características del género tradicional que a principios del siglo XX entró en la etapa residual de su trayectoria” (28). Así, en el estudio de la novela histórica, predominará la preocupación por analizar su evolución con respecto a su pasado, sus búsquedas, y sus variaciones temáticas, formales y contextuales.

Una perspectiva de la nueva novela histórica que predomina dentro de los estudios realizados es la de la obra como medio para desmitificar y reescribir la historia. En este sentido, Pons aclara que:

En términos generales, la novela histórica de fines del siglo XX se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la historia. En este proceso, algunas novelas obstaculizan la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico; otras recuperan los silencios o el lado oculto de la historia, mientras que otras presentan el pasado histórico oficialmente documentado y conocido desde una perspectiva diferente, desfamiliarizadora. (“La novela” 140)

Según la cita anterior, en la generalidad, se podría fácilmente caer en una lectura de la nueva novela histórica como una tipología que exclusivamente tiene como búsqueda la reescritura del discurso histórico, con el fin de generar una tensión entre las visiones periféricas y hegemónicas de la historia. Pese a que en la producción de novelas históricas a finales del siglo XX la reescritura de la historia es un tópico recurrente, Pons aclara en *Memorias del olvido* (1996) que esto no es lo que se destaca como una característica innovadora. Indica que en la nueva novela histórica, tanto como en su predecesora, se presenta un revisionismo

histórico que busca completar los vacíos propios de la historia. Esto implica que ambas manifestaciones admiten la imposibilidad de asir la totalidad de las realidades históricas a través del relato.

Tal vez, dentro de estas consideraciones, la más importante sea que lo novedoso no consiste en el dudar acerca de los acontecimientos que la historia consagra, sino en la posición que se toma frente a la verdad dentro del hecho histórico. La novela histórica de inicios de siglo se permite dudar frente a los grandes relatos propuestos por una historia totalizante, incluso escribir desde las márgenes y problematizar los grandes archivos, pero creyendo que dentro del mismo hecho histórico hay una verdad histórica que debe ser escrita. En contraposición, en la nueva novela histórica, dicha creencia ya no existe, lo que da paso a que ella misma vea “la posibilidad de cuatro mil verdades según las perspectivas de tiempo y espacio (físico, político y social) desde las que son formuladas” (257).

Un planteamiento paralelo es presentado por Linda Hutcheon en sus reflexiones alrededor de lo que llama metaficción historiográfica. En *Una poética del postmodernismo* (1988), Hutcheon señala que, debido a que en el pensamiento posmoderno un acceso al conocimiento positivista de la realidad es visto con recelo, la ficción histórica encuentra la manera de adaptarse a esto y pasa, en este sentido, a negar la perspectiva de una verdad dentro de la historia. Para la autora, la metaficción historiográfica es la estética literaria por antonomasia de la posmodernidad, reta los estándares tradicionales de la dualidad verdad/mentira y propone un nuevo esquema en el que la metaficción historiográfica, estrechamente unida a la denominada nueva novela histórica, afirma “abiertamente que solo hay verdades en plural y nunca una única verdad; y que raramente existe la falsedad *per se*, sino otras verdades” (202). También anota que las metaficciones historiográficas

rechazan la perspectiva según la cual solo la historia reclama la verdad, y lo hace cuestionando el fundamento de ese reclamo dentro de la historiografía y afirmando que tanto la historia como la ficción son discursos, constructos humanos, sistemas significantes [...] rechaza[n] la relegación del pasado extratextual al dominio de la historiografía en nombre de la autonomía del arte. (*Poética* 178)<sup>1</sup>

Las anteriores son ideas adoptadas por varios autores al tratar de delimitar las características que imperan en la producción novelística de las últimas dos décadas del siglo XX. Aínsa reconoce también en la nueva novela histórica tal carácter desmitificador y cuestionador frente a un discurso hegemónico (el de la historiografía oficial y tradicional), y, propone que las nuevas versiones de la historia que se crean en la ficción literaria promueven una apertura de perspectiva con respecto a las problemáticas de Latinoamérica, puesto que a través de ella se abordan más profundamente y

vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre las «versiones oficiales» de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso. [...] A través de la apertura histórica y antropológica que propicia la literatura, la propia historia se enriquece. (“Relativización” 27)

---

<sup>1</sup> Habiéndonos acercado a la visión de Hutcheon, optamos por continuar refiriéndonos a la nueva novela histórica, y, en caso de ser necesario, hacer la distinción con la metaficción historiográfica, teniendo siempre en cuenta que son terminologías hermanas para objetos similares.

Esto tiene lugar, según Aínsa, debido a que a través de la ficción literaria el panorama interpretativo y representativo de los hechos se torna más rico, y permite una mayor profundización; ya que la metáfora y el lenguaje literario logran expresar las problemáticas de maneras más diversas que el lenguaje académico de la antropología, la sociología y el ensayo histórico. La ficción, a diferencia de la simplificación y la reducción a la que se acoge en general el lenguaje de otras disciplinas, logra, por medio de la metáfora, la polivalencia y las contradicciones, y en consecuencia, trata de manera más abarcadora la complejidad del ser humano y los pueblos.

No obstante, cabe recalcar que los postulados acerca de la desmitificación y reescritura de la historia no significan su destrucción y olvido o su remplazo por la hegemonía de la ficción como discurso absoluto. El mismo Aínsa arguye que existe una diferencia epistemológica importante en ambas disciplinas, pues aunque trabajan bajo los dominios de la narrativa, las intenciones profesionales con las que se realizan sus objetos y la manera en la que se utilizan los documentos difieren.

En la misma línea, Perkowska afirma que las nuevas novelas históricas adoptan “una posición crítica y de resistencia frente a la historia como discurso legitimador del poder, proponen relecturas, revisiones y reescrituras del pasado histórico y del discurso que lo construye” (33), sin dejar de admitir que “no cancela[n] [...] la historia sino que redefine[n] el espacio declarado como ‘histórico’ por la tradición, la convención y el poder [...] tratan de imaginar otros tiempos, otras posibilidades, otras historias y discursos” (42). Incluso María Cristina Pons acota que la novela histórica finisecular de Latinoamérica, en lugar de difuminar las barreras entre las disciplinas de la literatura y la historia, busca hacerlas más explícitas para así lograr un cometido de lectura crítica de la historia como narrativa. Así,

concluye que la novela histórica de final de siglo “es una lectura crítica de la historia que se lleva a cabo desde fuera de los límites, desde los márgenes, desde ese espacio fuera del ‘hogar’ en tanto espacio cultural, civil y político que la hegemonía no puede neutralizar” (*Memorias* 269).

Acogiéndonos a estos abordajes, podríamos decir, entonces, que la nueva novela histórica responde a una necesidad no solamente de revisar la historia, sino también de darle apertura interpretativa y relevancia. De este modo, la ficción literaria se otorga, a partir de la historiografía, la posibilidad de dar mayor dinamismo al discurso histórico, partiendo del acto de narrar versiones mucho más complejas que las oficiales. No es una lucha entre qué es lo verdadero y lo falso; mucho menos entre qué es lo ficcional en el discurso histórico o viceversa. Se trata de, en el acto de escritura, imaginar más posibles verdades dentro de la gran verdad que se pretende en una historia totalizante; responder ante la generalización de los discursos que se instituyen como oficiales; proponer, a través de la metáfora, nuevas representaciones de los eventos que hilan el tejido de las sociedades y los individuos, a la vez que abordar sus complejidades a mayor escala; y, abandonar el reduccionismo para aprehender los hechos desde nuevas perspectivas que permiten la polivalencia.

### **1.3. Los mecanismos y las formas**

La propuesta teórica alrededor de la nueva novela histórica como variación de la novela histórica se ha construido bajo los presupuestos de una oposición entre las novelas históricas tradicionales y las que surgen a finales del XX. Esta oposición da por sentado que la novela histórica presenta cambios dependiendo de su período de producción. Anteriormente, vimos

cómo la nueva novela histórica dispone un ánimo de representación diferente (o, por lo menos, particular) con respecto a un discurso historiográfico comprometido con la noción de la verdad, contraponiéndose, por tanto, al de las novelas históricas tradicionales del siglo XIX e inicios del XX. Esta no es sino una de las características sobre las que los autores concuerdan dentro de la lectura de esta tipología.

Para caracterizar y defender la propuesta de la nueva novela histórica como una tipología independiente de su forma tradicional, diversos autores confluyen en elementos que permiten la construcción de la ficción. Las formas, los juegos temporales, el narrador, entre muchos otros, permiten que los autores hagan la escisión entre una y otra manifestación de la tipología. Perkowska arguye que en la nueva novela histórica se dan nuevas relaciones de sentido

forjadas mediante el recurso de la fragmentación, la superposición de planos narrativos y temporales, la metanarración, la intertextualidad, los anacronismos, la parodia, el humor, que no permiten hablar de la novela histórica *tout court* y obligan a la crítica a recurrir a adjetivos como “nueva”, “contemporánea”, “(la más) reciente”, “actual” y “posmoderna” (34).

Relaciones que le permiten realizar relecturas y multiverdades de la historia, ya que entretejen una nueva condición para representar los eventos en la ficción literaria.

Seymour Menton presenta en *La Nueva novela histórica en América Latina* seis puntos en concreto que considera recurrentes en la narrativa de finales de siglo, a saber: 1) la subordinación de la reproducción mimética de periodos históricos a las ideas de imposibilidad de conocer la historia y su imprevisibilidad; 2) la distorsión voluntaria de la historia; 3) la ficcionalización deliberada de los grandes personajes históricos; 4) La

metaficción y los comentarios del propio autor sobre la creación literaria; 5) la intertextualidad; y, 6) la presencia de lo dialógico, carnavalesco, la heteroglosia y, sobre todo, la parodia. (Cfr. pp. 42-45).

Si bien el autor aclara que no necesariamente los seis rasgos deben estar presentes en su totalidad en las nuevas novelas históricas, propone que todos son una manifestación del cambio que se genera entre la tipología tradicional y la nueva, que se acentúan a partir de la producción de las obras de Carpentier, Borges y Roa Bastos. Sin embargo, aunque dichos cambios en las maneras de narrar los hechos históricos desde la forma parezcan estar fundamentados en la lectura de las novelas de fin de siglo y, de una u otra forma, están explícitos en ellas, no sobra decir que para algunos críticos –como veremos más adelante– la propuesta de Menton puede resultar reduccionista y miope con respecto a la novela histórica en su forma más tradicional.

Otra propuesta interesante la presenta Fernando Aínsa en “La reescritura de la historia en la Nueva narrativa latinoamericana”, que se concentra en sus mecanismos narrativos. En su estudio, introduce la “abolición de la distancia épica”<sup>2</sup> como mecanismo narrativo que permite traer las figuras del pasado al presente y despojar a los personajes y hechos históricos de su carácter distante y absoluto, por medio de recursos como el narrador en primera persona (19). Refiere, también, la aparición de superposiciones temporales, el uso e invención de

---

<sup>2</sup> Si bien la posición de Aínsa puede entenderse dentro del espectro bajtiniano sobre la abolición de la distancia épica, cabe resaltar que acá el autor hace referencia particularmente a la construcción de personajes desmitificados y humanizados, que tradicionalmente han sido llevados al plano heroico, distante, por la historia.

referentes históricos y la contradicción dentro de la referencialidad histórica. Como último mecanismo narrativo, menciona la parodia y la cataloga como “la clave en que puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. [...] La deconstrucción paródica rehumaniza personajes históricos a los que se había transformado en “hombres de mármol” (30).

No exentos de oposición, los esfuerzos por sintetizar unas formas particulares que delimiten el espectro de la nueva novela histórica llegan a ser acusados de reduccionistas y poco críticos con respecto a la tradición literaria. En “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la *historia postoficial*”(2006), Lukasz Grützmacher arguye que el aparato teórico que levanta Menton alrededor de su noción de novela histórica peca porque ignora que algunos de sus rasgos propuestos no están estrictamente ligados a las novelas de finales del siglo XX, sino que se hacen manifiestos también en su predecesora del XIX. Del mismo modo, apunta que debido a que las novelas no tienen que cumplir con estos seis puntos para denominarse como “nuevas”, tales aspectos podrían llegar a tener más en común con la tradicional que con la nueva (147). Así, Grützmacher va en contra de la conceptualización que surge alrededor de las novelas históricas de finales del siglo XX, exponiendo que, si estos rasgos tan distintivos de la tipología no cumplen completamente con la oposición tradicional/nueva, es una dicotomía arbitraria. Por lo anterior, el autor explora otra posibilidad de considerar la novela histórica bajo las ideas de Aínsa y Elzbieta Sklodowska acerca de las fuerzas que predominan en su escritura.

Sklodowska propone que es notable la preponderancia de lo que denomina fuerza centrípeta y fuerza centrífuga en la producción de las nuevas novelas históricas. La primera se encarga de “contestar a la verdad con mentiras” y, manteniendo todavía una noción de verdad frente a la construcción de la historia, pretende reescribirla bajo los fundamentos de



un discurso aún homogéneo. Por otra parte, la segunda, la centrífuga, es autorreflexiva, desmitificadora y autodesmitificadora; cuestiona toda noción de verdad frente a la historiografía, y se cuestiona a sí misma, para, finalmente, carecer de esa idea de discurso homogéneo que se nota en la centrípeta (Skłodowska 29). A partir de esta propuesta, Grützmacher propone que la fuerza centrípeta puede entenderse como una búsqueda por contestar a las versiones oficiales de la historia con las de los silenciados y los perdedores, mientras que la centrífuga deconstruye cualquier discurso que pretenda ser verdadero y homogéneo (149). Afirma que “por un lado, se sitúan los textos que pretenden reconstruir el pasado, por el otro, los que lo deconstruyen. Por un lado, las novelas que se fundamentan en las fuentes historiográficas disponibles; por el otro, las surgidas de la imaginación libre de sus autores” (148), argumentando que un modelo que se base en esta polaridad permite más libertad, debido a que no busca dictaminar si, en definitiva, una obra debe encajar exclusivamente bajo los términos de tradicional/nueva. Cabe anotar que no solamente lucha contra esta visión dicotómica, pues, posteriormente debate la cuestión de la desmitificación, la reescritura y la reinterpretación en la que ya no denomina nueva novela histórica, sino —a adoptando el nombre dado por Hutcheon— metaficción historiográfica. En su texto, indica que aunque esté ampliamente avalada por los críticos la noción de que las metaficciones historiográficas se encargan de generar discursos que cuestionan las versiones oficiales por medio de la parodia, la carnavalización y los otros rasgos que generan nuevas relaciones de sentido con respecto a la historiografía tradicional, tal posición no tiene fundamento debido a que se presupone que:

- 1) puesto que no hay frontera entre la historiografía y la literatura, se sugiere que la novela etiquetada tiene igual estatus cognoscitivo que una obra historiográfica; 2) al

mismo tiempo, al presuponer que la obra cuestiona la versión “oficial” de la historia, se asegura que el texto descubre algo radicalmente nuevo sobre el pasado y sobre los mecanismos de la historia, algo hasta ahora bien oculto (160).

También argumenta que, en diversos casos, la novela histórica tiene tanta libertad desde la creación que no es confirmable, desde la experiencia, que la novela reescriba, reinterpreté o deleve el lado oculto de una historia jamás contada. Esta apuesta crítica está fundamentada en una visión opuesta al consenso crítico que asume la tipología como una manifestación cuyo objetivo consistiría en participar activamente dentro de la disciplina de la historia, atribuyéndose a sí misma el estatus de texto histórico y borrando los límites entre ficción e historia de una manera arbitraria para así instaurarse como un nuevo discurso hegemónico de historia postoficial. Así, generaliza el hecho de que las novelas históricas que se encuentran en el polo centrífugo, es decir, las que se valen de la invención, se disponen a ridiculizar y parodiar las “interpretaciones serias de la historia” para luego “dedicarse a un jugueteo postmoderno que consiste en combinar las imágenes de épocas distintas y mezclar, de una manera arbitraria, los elementos del pasado con los del presente” (149).

#### **1.4. *El arpa y la sombra*: acercamiento a la tradición**

Veamos la siguiente cita:

No hay modo, hoy, de ser novelista y ciudadano, volviendo la espalda a una Historia que ante los ojos de todos se está elaborando, afectando directa o indirectamente a cada cual, en una época de grandes cambios [...] haciendo forzosamente de nosotros,

novelistas latinoamericanos de finales del presente siglo, los Cronistas de Indias de la época contemporánea. (Carpentier, *Tientos* 158)

Con estas palabras, Alejo Carpentier culmina su ensayo titulado *La novela latinoamericana en vísperas de un Nuevo Siglo* (1979). ¿Qué implicaciones tiene la anterior aseveración? Si revisamos las apropiaciones que hace el pensamiento de Carpentier acerca de la relación entre novela e historia, encontramos que el papel del novelista recae en ser un intérprete de su tiempo; un creador de un objeto que tiene como fin el conocimiento de la historia y la cultura. La postura del autor se fundamenta en que la novela en su referencialidad “es un género literario que opera dentro de los contextos reales o, si se quiere, una elaboración artística de la realidad que la informa. Así, la novela se convierte en vehículo de indagación con una específica función cognoscitiva” (Fama 136). De hecho, en *Papel social del novelista* (1969), Carpentier se plantea que si la novela no traduce su época, si no es contemporánea de esta en cuanto a sus preocupaciones, no tiene motivación alguna (*Tientos* 164). Su propuesta se sitúa específicamente en el papel del novelista latinoamericano, al cual le atribuye la vocación de escribir desde su condición de habitante del nuevo continente, es decir, en contraposición a las visiones europeizadas de lo que implica habitar un espacio que es exuberante y maravilloso. Según Carpentier, los escritores latinoamericanos han “forjado un lenguaje apto para expresar nuestras realidades, y el acontecimiento que nos venga al encuentro hallará en nosotros, novelistas de América Latina, los testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana” (118). Desde esta perspectiva, el acto de escritura desde Latinoamérica invita a concentrar los esfuerzos en la representación de las problemáticas que subyacen en el sujeto autóctono y en la interpretación de los grandes

hechos que han marcado su historia, apropiándose, a su vez, mitologías que aún no han sido agotadas.

Así Carpentier propone que la referencialidad historiográfica es reinterpretada y reimaginada desde el presente de la escritura de la novela histórica. El novelista americano, como hombre de su época, logra a través de la conversación, uso y juego con la historia, manifestar los problemas de su presente. Logra actualizarla, entonces, a las necesidades de la comprensión del mundo que habita. En palabras de Bravo Herrera:

Es, por tanto, la historia moderna y pasada, las contingencias y las relaciones temporales y espaciales lo que interesa al novelista latinoamericano en su tarea de “traducir”, como cronista, este continente. La novela, en esta relación con la historia moderna y pasada, no se limita a lo contingente, pues la narración no solamente expresa una época sino fundamentalmente la interpreta y con ello, lo universal de lo local, a través de una compleja dimensión alegórica y simbólica (85).

Esta idea, podríamos decir, está relacionada con la de metaficción historiográfica de Hutcheon, en cuanto “sugiere que re-escribir o re-presentar el pasado en la ficción y en la historia es, en ambos casos, abrirlo al presente, impedir que sea conclusivo y teleológico” (*Poética* 202), y no gratuitamente. Ya muchos autores se han dado la libertad de insertar gran parte de la obra de Carpentier dentro de las convenciones de nueva novela histórica o metaficción historiográfica, puesto que el tratamiento de la historia en ellas deviene en una interpretación crítica frente a la noción de una verdad histórica unívoca y totalizante. *El reino de este mundo*, por ejemplo, cuestiona la posibilidad de acceder a un registro monofónico dentro de las voces de la historia, otorgando a la independencia de Haití un carácter mágico-religioso que abre el panorama de lectura del hecho histórico para así lograr una nueva

versión del acontecimiento que, en términos positivistas, no puede ser explorado en su totalidad por la historiografía tradicional debido a la imposibilidad de ser un hecho comprobable. De tanta importancia para la estructuración de una cronología es dicha novela que, para Seymour Menton, su fecha de publicación –1949– significa el punto de partida de la nueva novela histórica (38), incluso cuando la crítica generalmente ha situado su nacimiento treinta años después.

Junto a esa obra, se encuentra el que puede ser el caso más representativo y que, precisamente, corresponde con el lapso temporal al que atribuyen la aparición de la nueva novela histórica: *El arpa y la sombra*, publicada en 1979. Es tal vez el título dentro de la obra de Carpentier más paradigmático cuando se habla de nueva novela histórica debido a que se centra en uno de los eventos más ambiguos y universales de la Edad Moderna: la historia de Cristóbal Colón y el Descubrimiento de América. Su carácter sumamente referencial, intertextual y paródico la ha consagrado como un hito dentro de la nueva novela histórica en Hispanoamérica, puesto que las relaciones que establece entre las perspectivas históricas sobre el descubridor y el aparato ficcional que lo recrea han despertado un interés crítico particular, llegando a tantas visiones sobre la obra que parecen inagotables.

Para Menton, *El arpa y la sombra* se instaure como la nueva novela histórica por excelencia en la obra de Carpentier, por encima de *El reino de este mundo*, *Concierto barroco* (1974) y *El siglo de las luces* (1962), debido a una peculiaridad: el protagonista es un personaje histórico de renombre que se ficcionaliza (40). Y no solo eso. Debido a tantas versiones sobre la historia de Colón, llegar a un consenso frente a cuál es el nivel de veracidad de los eventos planteados en la novela se vuelve una tarea imposible. La imposibilidad de acceder a un discurso histórico concreto del cual partir para realizar un análisis, no permite

tener claridad frente a si en la novela se está reescribiendo, reinterpretando o inventando en su totalidad la historia de Cristóbal Colón. Por consiguiente, se ha generado tal disidencia en la crítica que las conclusiones de los distintos abordajes resultan radicalmente diferentes: desde considerar a la novela de Carpentier una nueva novela histórica en todo el sentido de la convención, hasta decir que no se le puede atribuir la palabra “nueva”, o incluso atribuirle una simple intención de pastiche y considerarla vacía de sentido crítico con respecto a la realidad histórica representada.

Sin duda, la posición sobre la que hay más consenso y que más resonancia tiene dentro de estas consideraciones advierte que la apropiación del personaje histórico de Colón y el archivo histórico que otorga verosimilitud a la ficción permite ver al Descubridor desde una perspectiva novedosa y que logra poner en tela de juicio la solemnidad de la mitificada historia que lo ronda.

La novela plantea una “nueva” forma de interpretar la vida de Cristóbal Colón al tratar de develar, a través de la ficción, nuevas intenciones que la novela histórica tradicional no desarrolló [...] el complejo tejido narrativo de la novela forma parte de la narrativa que se vale del propio discurso oficial para transgredir y sobrepasar los límites de la solemnidad de la historia enriqueciendo los imaginarios estéticos y literarios latinoamericanos a través del lenguaje de la ficción. (Márquez 53).

Esta cita engloba, en pocas palabras, la tendencia más clara y constante que ha permanecido en la crítica alrededor de la novela. Para diversos autores, la esta obra muestra una cara más paródica, carnavalesca y cómica tanto de una visión hagiográfica de su vida como de una historiográfica tradicional, que permite reescribir o reinterpretar el archivo histórico y cuestionar su veracidad dado su carácter de texto ficcional y, por tanto, ambivalente. Sin

embargo, no todas las lecturas críticas de la novela apuntan al mismo rumbo. Volvemos a Grützmacher cuando refiere que hay una imposibilidad de reescritura si, por un lado, los hechos no son comprobados, y, por otro, se busca una crítica a la verdad histórica y se utilizan los mismos recursos para lograrlo. Sobre esto, Bravo Herrera explica que la posición de Grützmacher sugiere que

estas novelas metaficcionales, no obstante cuestionen aparentemente la historiografía oficial a través de procedimientos retóricos que juegan con las convenciones y utilizan la parodia, la ironía, el anacronismo y la carnavalesización y, por ello, se presenten entonces como dialógicas y polifónicas, en última instancia no subvierten ni revisan las versiones oficiales de la Historia, porque, en cierta medida, las reproducen, promoviendo la propia ideología (6).

Pero la discusión termina por ser más compleja. En este punto, podría el lector de la novela tomar una posición con la que más cómodo se sienta, pero ello no suprime el hecho de que nos encontramos frente una problemática que parece irresoluble. Hutcheon insiste en la condición contradictoria de la posmodernidad. Como emprendimiento cultural, la posmodernidad se da a sí misma la oportunidad de utilizar las mismas formas, estructuras y valores que pretende debatir. Ejemplifica lo anterior exponiendo que “la Metaficción historiográfica diferencia su autorrepresentación formal de su contexto histórico, y al hacerlo problematiza la posibilidad real del saber histórico, porque aquí no hay reconciliación, no hay dialéctica: simplemente una contradicción irresuelta (*Poética* 196).

Ahora bien. Aunque la problemática del cuestionamiento y reescritura de la historia esté en constante debate y no se llegue a una conclusión plena frente a las aspiraciones de *El arpa y la sombra* con la apropiación del personaje de Colón, y de la nueva novela histórica

en general –es decir, la posibilidad o imposibilidad de crear nuevos discursos–, es innegable que la obra de Carpentier sí sostiene la posibilidad de hablar de una relación entre la historia y la ficción. A lo largo de los tres capítulos de la novela es clara una referencialidad e intertextualidad que nos otorgan elementos suficientes para enmarcar su postura frente a la historia en las tendencias características de la posmodernidad. Podríamos acogernos a las conclusiones de Bravo Herrera cuando dice que

*El arpa y la sombra* en el dialogismo discursivo entre ficción e historia, deviene metaficción paródica, polifónica, ambigüedad y memoria, paradoja y desenmascaramiento que, en este movimiento crítico hacia el discurso histórico, se despliega sobre sí misma proponiendo un estatuto construido en las ruinas de las certezas discursivas y sus engaños. (8)

\*\*\*

Nos ocuparemos en el próximo capítulo en develar los recursos paródicos que sostienen la novela, ya sean reconstructores de la historia, la cuestionen, o, por qué no, signifiquen nada más que un desarrollo ficcional que nada tiene que decirle.



## CAPÍTULO 2: LA PARODIA E INCIDENCIA EN *EL ARPA Y LA SOMBRA*

*Nadador entre dos aguas, náufrago entre dos Mundos*

*morirás hoy, o esta noche, o mañana,*

*como protagonista de ficciones*

El arpa y la sombra, Alejo Carpentier

En el capítulo anterior advertimos que *El arpa y la sombra* es comúnmente insertada en el marco de lo que denominamos nueva novela histórica o metaficción historiográfica. Esto resulta importante ya que, aunque no es nuestra labor acá el determinar si se trata o no de una nueva novela histórica *tout court* pues esto deriva en lo inoficioso, nos permite dar suelo a nuestras reflexiones a manera de reconocimiento de la tradición crítica a la que acudimos, a la vez que nos da un mapeo general de una tendencia en la producción hispanoamericana de finales del siglo XX que se apropia del archivo y el discurso historiográfico y lo actualiza a través de la ficción literaria. Vimos, también, que en la nueva novela histórica un único discurso histórico verdadero es puesto en tela de juicio debido a su carácter textual.

Si entendemos entonces el acto de ficción histórica (particularmente a la que otorgamos el adjetivo de nueva) como un acto de reescritura de los hechos históricos que busca narrar, entramos inevitablemente en el terreno de la parodia, de la cual también hemos hecho mención en el capítulo anterior. Por tanto, el presente capítulo tiene como objetivo acercarse a la parodia dentro de *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier en tres momentos. En el primero se establece un aparato teórico alrededor de la parodia desde las propuestas de

Linda Hutcheon, analizando sus implicaciones posmodernas y sus diferencias con otras categorías intertextuales como la sátira y el pastiche. En el segundo se analiza la parodia en las dos primeras partes de *El arpa y la sombra*, dando luces acerca de su función reflexiva y desmitificadora. Y, por último, en el tercero se estudian los alcances de la parodia en los diferentes niveles intertextuales que operan en la última parte de la novela.

### **2.1. Perspectivas de la parodia**

La teoría y la crítica han hecho énfasis en la presencia, uso y abuso de la parodia en la novela histórica; no podría ser de otro modo debido a que su naturaleza depende fuertemente de un elemento intertextual. La composición de la narrativa en la nueva novela histórica, recalamos, se basa en la sobreposición de realidades textuales que provienen de la tradición literaria e histórica para presentar una instancia reflexiva y de sospecha en torno a la idea de una versión concluyente. Este tipo de novela se vale de mecanismos que le permitan reescribir y reimaginar los textos de los que se alimenta, para posteriormente generar propuestas de reflexión crítica frente a cómo nos acercamos a las versiones que nos impone la historia. Entre estos mecanismos, la parodia –recurrentemente mencionada por los críticos para dar luz a las apropiaciones intertextuales en la nueva novela histórica– comprende una de las formas de reescritura más significativa debido a sus posibilidades críticas.

Para situar nuestra aproximación dentro de la vasta producción bibliográfica que existe alrededor de la parodia, tomaremos, en primer lugar, la definición desde su componente estructural a partir de la consideración de Linda Hutcheon:

Como las otras formas intertextuales [...] la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado (“Ironía” 177)

Notemos que la parodia funge como elemento catalizador de un texto previo en un texto nuevo: tomando como referencia el pre-texto, el nuevo texto recondiciona el bagaje textual y le permite tomar una posición diferencial y de alejamiento. Para Hutcheon es importante clarificar que la parodia se distancia de otras formas intertextuales como el pastiche, la alusión y la cita debido a que, en lugar de buscar la equivalencia con respecto al texto parodiado, busca establecer a través de la semejanza en el texto parodiante un punto que le permita ser diferencial. Por otro lado, se permite aclarar que la controversia generada alrededor de los términos parodia y sátira que opta por tomarlos como conceptos sinónimos, ha sido producto de un malentendido entre las búsquedas de ambos. Indica que la sátira comprende un *ethos* ridiculizante y peyorativo que se burla del referente con el fin de corregir y reformar. La parodia, sin embargo, no implica *per se* una búsqueda burlona, lo cual no indica que no pueda tenerla. De hecho, la apertura paródica le otorga la posibilidad de ser burlona y peyorativa a la vez que sumamente respetuosa y enaltecedora.

Sklodowska explica que

la parodia moderna es, en sus palabras, una imitación “con diferencia crítica” de un discurso preexistente. La presencia de la distancia irónica es una *conditio sine qua*

*non* para activar la competencia del lector y, en el nivel pragmático, producir toda una gama de efectos: desde una degradación cómica, a través de la transformación lúdica del original, hasta su recreación respetuosa (12)

Por otro lado, Hutcheon indica que en el desarrollo de los géneros satíricos y paródicos hay una tendencia estructural y temática que les impide ser catalogadas como iguales, se trata del referente. La parodia toma como referencia de su estructura un pre-texto, como hemos dicho anteriormente, mientras que el referente de la burla satírica está restringido a circunstancias sociales y culturales que son el objeto de la burla y la irrisión. Así, la cualidad puramente textual de la parodia, resulta ser el elemento que marca una diferencia tangible entre ambos géneros (“Ironía” 179).

En la posmodernidad, el debate con respecto a la función de la parodia dentro de la ficción se intensifica gracias a la pugna entre dos visiones preponderantes que se representan en los planteamientos de Frederic Jameson y Linda Hutcheon. Por un lado, una visión detractora de la parodia en la posmodernidad como elemento de reescritura textual, y, por otro, una que permite hablar de lo paródico como elemento crítico de sus referentes. En *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1989), Jameson propone que en lugar en la posmodernidad:

todo intento de parodia queda abortado; la parodia tuvo su época, pero ahora esta nueva realidad del *pastiche* va lentamente relevándola. El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero no se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua normal que se toma prestada

provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega (pp. 43-44).

Así, lo anterior es consecuencia de una proliferación de estilos que –contrarios a los propuestos en el modernismo anglosajón caracterizados por ser “únicos” e “innovadores” con respecto a la tradición y a sus coetáneos– carecen de individualidad, por lo que la única vía que le queda a la producción artística es centrarse en un foco nostálgico que recurra a una copia “vacía” de significado con respecto a su referente.

Hutcheon encuentra reduccionista la propuesta de Jameson alegando que relega la parodia a una visión acrítica y ahistórica de los elementos que comprende en su estructura. La autora señala que es una deficiencia rotular a la parodia posmoderna, que Jameson califica como un simple hecho nostálgico que se enmascara de legitimidad, ya que encuentra su fundamento en una posición crítico-irónica que “[d]esnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones de ese pasado [...] La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación –en cualquier medio”. (“Política” pp. 5-6)

Hutcheon encuentra un punto de especial importancia en un carácter que diferencia, desde la misma raíz, a la parodia del *pastiche* al que se refiere Jameson, en la singularidad del objeto de la representación de cada uno. Ambos, *pastiche* y parodia funcionan de manera similar en cuanto a su carácter intertextual. No obstante, si por lo que a la parodia comprende, como vimos anteriormente, la adaptación de su material referencial tiene como objeto la diferenciación y la posterior creación de algo totalmente nuevo, el *pastiche* se acerca más a la semejanza con el pre-texto del que proviene, al igual que otros mecanismos intertextuales

como la alusión, la cita y la adaptación. Lo anterior desemboca en que el pastiche podría referenciarse más como un caso de interestilo que de intertexto (Ironía 182). Además, vale la pena recalcar que la propuesta de Jameson no hace una diferenciación entre un *ethos* paródico y uno satírico, es decir, reconoce que ambos son la misma realidad intertextual, a lo que añade que la parodia en la posmodernidad ha perdido su carácter irrisorio en el que, según él mismo, se fundamenta su aspecto crítico. Así, podríamos concluir que el autor reduce la capacidad crítica de un intertexto a su carácter burlesco, el cual se obtiene a partir de la tergiversación del pre-texto y en su réplica formal obtenida en el texto parodiante. De este modo, las obras que no mantengan esta distancia burlona entrarían directamente dentro de lo que nombra como “pastiche vacío”.

Para contrarrestar la crítica que da por sentado el hecho de que el posmodernismo solamente puede funcionar como un ente ahistórico, apolítico y nostálgico a través de sus representaciones, Hutcheon indica que

lo que el postmodernismo hace es desafiar la propia posibilidad de nuestra capacidad de conocer los “objetos últimos” del pasado. Enseña y encarna el reconocimiento del hecho de que la “realidad” del pasado es una realidad discursiva cuando se la utiliza como referente del arte y, de este modo, solo puede devenir “historicidad genuina” aquella que reconoce abiertamente su propia identidad discursiva contingente. El pasado como referente no está puesto entre paréntesis ni esfumado, tal como a Jameson le gustaría creer: está incorporado y modificado, con una vida y un significado moderno. En otras palabras, aun las obras más autoconcientes o paródicas del arte contemporáneo no intentan escapar de, sino poner el primer plano los

contextos históricos, sociales e ideológicos en los que existieron y continúan existiendo. (*Poética* 73)

Lo que resulta más interesante en la propuesta de Hutcheon es que el poder que se le otorga a la parodia en la posmodernidad recae no solamente en la posibilidad de ser intertexto con distancia del pre-texto, sino también en ser impugnadora, crítica y paradójica. Impugnadora y crítica ya que permite revisar discursos gastados a través de la aparente semejanza y las nuevas lecturas que de ellos realiza; y paradójica puesto que precisamente se vale de aquellos discursos para tomar distancia y revisarlos. En este sentido, la parodia permite a través de la representación artística desestabilizar, reinterpretar o reinventar los discursos hegemónicos de los que surge. Ella misma desafía las maneras de estructurar nuevas concepciones acerca de las versiones relatadas en el pasado desde la perspectiva alejada del presente narrativo, confrontando así a las representaciones de los hechos y a sus interpretaciones actuales. Así: su incorporación paradójica del pasado en sus propias estructuras suele señalar estos contextos ideológicos de un modo más obvio y didáctico que otras formas (*Poética* 89).

Dentro de este panorama, el discurso de la historia no se salva de ser parodiado. En su carácter discursivo, ideológico y textual, la historia está propensa a ser objeto del ejercicio paródico como lo demuestra la tradición literaria. Sklowoska sostiene que la parodia funciona en la novela histórica como un mecanismo de familiarización de los objetos representados por la historiografía dado que

es un vehículo ideológicamente significativo, que bien puede ser empleado para reevaluar el pasado y entablar una polémica reactualizadora con discursos preexistentes (los textos revisionistas, reivindicadores), bien puede servirse de su

propia característica de arma de doble filo para autocuestionar las premisas del discurso mismo (los textos autodesmitificadores, autoparódicos) (33).

Recordando el pensamiento de Hayden White, la autora concibe que el acto poético dado en la literatura es de carácter desfamiliarizador, mientras que el de la historiografía es refamiliarizador, lo cual no implica que en el quehacer historiográfico no pueda haber una búsqueda por la revisión y desmitificación de las grandes verdades.

## **2.2. La construcción del personaje: mitificación y desmitificación**

Valiéndonos de estos presupuestos acerca de la parodia examinaremos en adelante los componentes paródicos presentes en la novela de Carpentier y el modo en que actúan dentro de su ejercicio intertextual con sus referentes para la consumación de un texto nuevo.

Al acercarnos a la estructura de *El arpa y la sombra*, es decir a la división y articulación de sus partes, notamos que ella misma pone en cuestión los modos de representación de los considerados grandes mitos de la historia. Para comenzar a desarrollar esta idea, notamos que la obra se divide en tres partes tituladas: “El arpa”, “La mano” y “La sombra”. En “El arpa”, la narración se centra en la propuesta de santificación de Cristóbal Colón por parte del Papa Pío IX; “La mano”, por otro lado, tiene como punto de focalización a Cristóbal Colón quien rememora sus aventuras en calidad de descubridor a través de un monólogo inaudible mientras espera su última confesión; y, en “La sombra”, asistimos al gran juicio que se le realiza al descubridor para determinar la posibilidad de ser santificado.

Dentro de la lectura de cada parte, podemos encontrar un tono particular que nos permite hablar de la parodización en tres dimensiones del aspecto mítico-histórico que se teje



alrededor del personaje de Cristóbal Colón. Notamos que “El arpa” explora la versión mitificada del personaje como héroe digno de ser recordado –cuya imagen debe ser perpetuada por los siglos– lo cual no resulta extraño en relación con el título y el epígrafe del salmo con el que inicia capítulo: “*Loado sea con lo címbalos triunfantes! / ¡Loado sea con el arpa!*” (9). Debido a su relación con el aspecto épico de la hazaña de Colón, esta primera parte de la novela acude a una visión enaltecida del personaje: un Cristóbal Colón que ve su imagen inscrita dentro de los anales de la historia como héroe inmortal. A propósito, Santiago Juan-Navarro indica: “El arpa, como instrumento que acompaña las sagas y cantares de gesta 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” (27). Cabe aclarar, que la perspectiva desde la que se narra esta imagen del mito es la de Pío IX, quien mantiene en el hilo narrativo una relación directa con Colón, al ver reflejado su accionar por tierras americanas en el del descubridor.

De Génova había partido el barco. Genovés había sido quien, un día, emprendiera la prodigiosa empresa que habría de dar al hombre una cabal visión del mundo en que vivía, abriendo a Copérnico las puertas que le dieron acceso a una incipiente exploración del Infinito. Camino de América, Camino de Santiago, Campos Stellae (22).

En este punto, decimos que en la novela se gesta una relación entre Colón y Pío IX, fundamentada en el enaltecimiento de sus acciones, que son representadas como una empresa de talla universal y nacen del imaginario mítico que gira alrededor del descubridor. Mastai, en su búsqueda de canonizar a Colón, recurre a registros escritos sobre la vida del almirante que refuerzan su carácter de santidad. El mito del Gran Descubridor de América se acentúa

de tal modo que Mastai reconoce que la humanidad necesita un Santo de carácter universal como símbolo de unión de imaginarios y mundos: un símbolo total de la relación entre América y Europa. La empresa de Colón representa la manifestación más clara de esta unión, que además, nos muestra, se ve infundida de los valores cristianos totales:

Lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América, sería un santo de ecuménico culto, un santo de renombre ilimitado, un santo de una envergadura planetaria, incontrovertible, tan enorme que, mucho más gigante que el legendario Coloso de Rodas, tuviese un pie asentado en esta orilla del Continente y el otro en los finisterres europeos, abarcando con la mirada, por sobre el Atlántico, la extensión de ambos hemisferios. Un San Cristóbal, Christo-phoros, Porteador de Cristo, conocido por todos, admirado por los pueblos, universal en sus obras, universal en su prestigio. Y, de repente, como alumbrado por una iluminación interior, pensó Mastai en el Gran Almirante de Fernando e Isabel. Con los ojos fijos en el cielo prodigiosamente estrellado, esperó una respuesta a la pregunta que de sus labios se había alzado. (33)

Esta versión que nos otorga el narrador en la primera parte es una visión que exalta el carácter mítico de un Cristóbal Colón que encarna la sacralidad de su figura. Esta perspectiva, también se ve reforzada en el hecho de que la narración nos presenta este personaje a través de las versiones hagiográficas de su vida. De hecho, la apropiación del personaje en el primer trayecto de la novela, es un reflejo de la mirada de Roselly de Lorgues en su *Historia de Cristóbal Colón*, obra referenciada en la novela y que alimenta el imaginario de un conquistador sagrado. El mismo narrador se permite admitir que esta versión de Colón que

se construye está condicionada bajo un lente de veneración y aceptación de la leyenda colombina como gran archivo biográfico del personaje, cuando nos indica que:

Ferviente admirador de su héroe, el historiador católico había magnificado las virtudes que agigantaban la figura del insigne marino genovés, señalándolo como merecedor de un lugar destacado en el santoral, y hasta en las iglesias –cien, mil iglesias...–, donde se venerara su imagen [...]. Esta posibilidad había obsesionado al joven canónigo Mastai desde su regreso de América, cuando estaba muy lejos todavía de barruntarse que sería entronizado algún día en la basílica de San Pedro. Hacer un santo de Cristóbal Colón era una necesidad, por muchísimos motivos, tanto en el terreno de la fe como en el mismo terreno político –y bien se había visto, desde la publicación del *Syllabus*, que él, Pío IX, no desdeñaba la acción política, acción política que no podía inspirarse sino en la Política de Dios, bien conocida por quien tanto había estudiado a San Agustín (15).

A través del uso de la referencia de este referente externo y del imaginario de Colón como un héroe relacionado con grandes hazañas, la narración de Carpentier ofrece una perspectiva mitificada. Por esto, no resulta extraño que, dado el carácter épico que se infunde en el personaje de Colón, el primer capítulo obtenga el nombre de “El arpa”, y traiga consigo el epígrafe anteriormente mencionado. Esta visión mitificada de la historia, refleja la idea de considerar a los grandes personajes inmortalizados por la historia como entes inamovibles, exaltados y heroizados. A su vez, indica que la forma en la que conocemos la historia está directamente anclada a la lectura de sus textos, y que esto condiciona el imaginario que se construye alrededor de los personajes que representa. De ahí, que esta primera parte que

encuentra fundamento en la representación de un gran Colón mítico, se asocie el arpa, instrumento que acompaña gestas y hazañas heroicas de grandes tallas.

La segunda parte, “La mano”, resulta más problemática en cuanto al uso y abuso de los pre-textos para la reevaluación de la figura de Cristóbal Colón. En este punto, el universo intertextual de la novela se amplía debido a las relaciones que manifiesta con los textos colombinos. Antes atendíamos a la visión mitificada de la leyenda a través del lente de su lectura hagiográfica, en la segunda parte se nos presenta su antítesis. El carácter mítico se reemplaza por la figura de un Cristóbal Colón que, a punto de realizar su última confesión, se sincera a través de un monólogo cuyo tono transita entre lo confesional y el archivo histórico. Colón en su enunciación evoca una actitud íntima que no resulta propia de las imágenes heroicas, marmolizadas, representadas en una historia enalteciente. Al inicio del capítulo, el personaje nos advierte que debe: “decirlo todo. Todo, pero todo. Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir –porque (y esto no sé si podrá entenderlo bien un fraile...) a menudo *el hacer* necesita de impulsos, de arrestos, de excesos (admito la palabra) que mal se avienen” (39), lo que propone al lector una disposición diferente a la del primer capítulo que se traduce en la desmitificación de su grande figura. A partir de esto, nos indica que, de por sí, hay muchas cosas por decir; elementos de los que el silencio de los textos nos ha privado.

Ahora bien, podemos ver esta idea reforzada en la diferencia de las imágenes que representan los títulos de la primera y segunda parte. Si el arpa acompaña las gestas –el canto acerca del héroe, es decir, el acontecimiento hecho narración–, la mano indica la acción individual del personaje que se narra y trata de retratarse a través de un relato que lo mantenga en los anales de la historia. En este sentido, encontramos una tensión que se genera entre el

hecho histórico y lo que representa, que se acentúa en la configuración del personaje de Colón. En su confesión, podemos notar claramente que las visiones adoptadas por el enaltecimiento de sus actos se contraponen o distorsionan los propios valores que él mismo se atribuye como pecador. Si un carácter de estos resalta acá es el de embustero y mentiroso, motivo en el que basa sus hazañas.

trazando proyectos más o menos fantasiosos, me fui volviendo grande e intrépido embustero –ésa es la palabra. Diré, sí, diré que mirándome a mí mismo en hora postrera, hallo que otros, menos embusteros, mucho menos embusteros que yo, fueron llevados a enrojecer sus pálidos embustes en tablado mayor de Santo Oficio [...] bien poco pesan las intrigas de trotaconventos y alcahueterías de quienes invocan a un Príncipe de las Tinieblas demasiado atareado en trabajos mayores para atender semejantes necesidades –poco pesan, muy poco pesan, digo, juntos a los embustes e intrigas con que durante años y años traté de ganarme el favor de los Príncipes de la Tierra, ocultando la verdad verdadera tras de verdades fingidas [...] 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. Naves sólidas, de ancho aforo, con pilotos de buen colmillo y gente de pelo en pecho –no importándome, para el caso, que salieran de galeras. Capellán no llevaría. Bastábame con llegar allá –¡y ya sería hazaña! – (pp. 55-56).

A partir de esta etapa de la confesión, la novela se amplía ofreciéndonos un enfoque opuesto al hagiográfico de la primera parte.

La confesión es determinante debido a que la construcción ficcional se sobrepone al archivo historiográfico en el que se basa, y resalta un carácter inventivo por parte de

Carpentier debido a un hiato en la verosimilitud historiográfica que emplea. Grützmacher resalta que no hay manera de probar históricamente dos elementos que son representativos en la trama de la novela: por un lado, las motivaciones de Colón para llegar a América, debido a que se nos indica que Colón ya tenía información acerca de la existencia del continente; por otro, el supuesto romance que mantiene con la reina Isabel. En la novela, entonces, el personaje de Carpentier “Lo hace todo para conseguir gloria y riqueza, desde el principio sabiendo que su expedición va a llegar a tierras no asiáticas. Asumir esta versión conlleva una interpretación peculiar de sus actos posteriores y a la vez convierte a Colón en un embustero cínico” (*El descubridor* 112). Esta propuesta de Grützmacher también podemos evidenciarla en otros momentos que pertenecen a la misma confesión. Un ejemplo de esto lo encontramos en las intervenciones que hace el Colón narrador cuando hace públicos sus intereses como descubridor. Comparando su misión con la de los argonautas y citando a Séneca, dice:

“Vendrán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar Océano aflojará los atamentos de las cosas y se abrirá una gran tierra, y un nuevo marino como aquel que fue guía de Jason, que hubo nombre Típhi, descubrirá nuevo mundo, y entonces no será la isla Thule la postrera de las tierras.” Esta noche vibran en mi mente las cuerdas del arpa de los escaldas narradores de hazañas, como vibraban en el viento las cuerdas de esa alta arpa que era la nave de los argonautas (53).

Esta comparación nos permite interpretar que las motivaciones del Colón narrador están ligadas a su búsqueda por la fama y la inmortalización en la historia. Para el almirante, sus acciones se equiparan a las de los héroes clásicos que fueron dignas de ser acompañadas de la música del arpa.

Siguiendo esta línea, el Colón que se narra a sí mismo confiesa que su empresa carece de los grandes valores que normalmente se le atribuyen. Apartándose de su labor catequizante, sus acciones van a estar más ligadas a la extracción de oro y a las ganancias económicas que su viaje le amerita.

rutinario giro de lenguaje viene a ser el hecho de mencionar sólo catorce veces el nombre del todopoderoso en una relación general donde las menciones del oro pasan de doscientas. Y aun así, el “Nuestro Señor” es usado casi –lo reconozco ahora con horror– como fórmula de cortesía, acompañando el nombre de Sus Altezas en habla de adulación, como conjuro propiciatorio –“gracias a Dios”, “mediante la gracia de Dios” ... – cuando no digo, con falsa devoción maloliente a azufre, a pezuña del Diablo, que “Nuestro Señor habría de mostrarme dónde nacía el ORO.” Y, con todas éstas, sólo una vez –un 12 de diciembre– estampo cabalmente en mi texto el nombre de Jesucristo (89).

Bajo todas estas intenciones y acciones, la imagen que el Colón narrador ejecuta acerca del imaginario de la gran leyenda colombina, que también es representada en la primera parte, se reescribe y es reemplazada por una versión más humana. El Almirante que se nos presenta a lo largo de este episodio está marcado por una visión desmitificada del descubrimiento: en lugar de encontrar su fundamento en un ideal cristiano, tarea encomendada por los reyes, lo hace en la mentira, la imagen del embustero, la avaricia y la soberbia. Estas características, nos permiten hablar de un cuestionamiento a las formas de representación mítica que ha adquirido la figura del “gran” descubridor. Cerrando el capítulo, el personaje también hace su gran confesión. “Quise ceñir la Tierra y la Tierra me quedó grande [...] Hora de la verdad, que es hora de recuento. Pero no habrá recuento. Sólo diré lo que, acerca de mí, *pueda quedar*

*escrito en piedra mármol*” (pp. 117-118) [cursivas en el original]<sup>3</sup>. Este pasaje sigue apoyando la concepción de que, a través del texto histórico, es decir, el acontecimiento narrado, hay una imposibilidad de acceder a las verdades del pasado. En este sentido, solamente nos quedaría para acceder a estos eventos lo que el personaje Colón cree apropiado para quedar inmortalizado en los textos futuros.

### 2.3. Referencialidad y confluencia

Además de lo que vimos en el apartado anterior, debemos también resaltar el carácter referencial de la obra. Como dijimos anteriormente, la figura de Colón en las dos primeras partes se manifiesta como una contraposición entre la figura mítica del personaje y su versión desmitificada. Para ello, Carpentier se vale del archivo historiográfico y lo altera o lo adapta según el tono de la narración. Es importante, por esto, notar cómo la narración se vale de los elementos intertextuales y se apropia de ellos. Para esto, nos enfocaremos especialmente en la relación que mantiene la segunda parte con sus referentes.

Cabe comenzar afirmando que el Colón narrador, que se presenta como una figura narcisista y egoísta, encuentra apoyo los mismos textos colombinos para lograr verosimilitud en su representación. Veamos, por ejemplo, el siguiente fragmento:

Y como un día 7 de julio de 1503 años, estando muy mísero y alicaído en la tierra de Jamaica, pensé que con mis constantes jactancias me había aupado demasiado en mi propia estimación incurriendo en pecado de orgullo, humillé el final de una misiva dirigida a mis Reyes, diciendo: “*Yo no vine a este viaje a navegar por ganar honra*”

---

<sup>3</sup> Las cursivas que aparecen en las citas pertenecientes a *El arpa y la sombra* pertenecen al original.



*ni hacienda; esto es cierto porque estaba ya la esperanza de todo en ella muerta. Yo vine a Vuestras Altezas con sana intención y buen celo y no miento...*” No miento. Digo que no miento. Creo que no mentí ese día. Pero, cuando vuelvo a hundir la mirada en las hojas amarillentas que yacen, revueltas, en la sábana que hasta medio pecho me cubre [...] Cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antrujeos de armador de ilusiones. (pp. 111-112)

Vemos que el Colón personaje dialoga directamente con el Colón histórico en cuanto se apropia de su discurso para plantear una contradicción. En efecto, el fragmento citado por el narrador pertenece al cierre de una carta escrita por el almirante a los reyes de España el 7 de julio de 1503. A partir del mecanismo de la cita, la construcción del personaje adquiere un carácter de verosimilitud con su referente. Pero lo que resulta interesante es la intención con la cuál se usa. A pesar de afirmar en la carta que sus intenciones carecen de toda pasión egoísta, el Colón de *El arpa y la sombra* nos indica que todo aquello que escribe es una farsa. En este sentido, refuerza aún más la tensión generada entre lo dicho y lo no dicho en los documentos que se consideran archivo histórico, y se nota en este pasaje el tono paródico de la narración. A partir del pre-texto –la carta– en la novela se escribe una versión nueva del personaje y su contexto, que implica la confianza en un archivo histórico que se contradice y permite inferir que el pasado como lo conocemos puede tener diferentes posibilidades, en este caso, la mentira.

En esta misma línea, el lugar de enunciación del personaje y el recurso del monólogo nos permite constatar que en la novela se realiza una adaptación en clave paródica que logra construir un imaginario del conquistador contrario al del archivo histórico. Conocemos sus

pasiones, deseos y demás dimensiones de la intimidad que solamente puede decir a través de una confesión que se queda en su interior, puesto que haberlos llevado al plano verbal hubiera impedido su inscripción como héroe en las gestas futuras a las que pretendía llegar. La imagen que se construye en la segunda parte es la de un Colón derrotado por sus mismos impulsos; por una tarea que le desbordó. Así, termina por decir: “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 llegue 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 y más ahora” (114), lo cual constata el carácter antiheroico del conquistador y presagia que sus hazañas podrían ser la propia condena de su imagen de la historia.

#### **2.4. El juicio y la sombra de la historia**

La última parte de *El arpa y la sombra* constituye tal vez la más compleja de la novela debido a su naturaleza puramente intertextual, fantástica y dramática. Nos encontramos frente a un cambio de la voz narrativa: se abandona el narrador en primera persona adoptado por el Colón en la segunda parte, por uno en tercera persona. El lente de la narración sigue un hecho particular: el juicio que se le realiza a Colón cuatro siglos después del tiempo al que acudimos en la parte anterior para determinar la posibilidad de su canonización. Resulta muy importante mencionar que el Colón que se nos muestra en esta última parte está construido como un espectro. Carente de corporeidad y voz en el mundo de los vivos, el fantasma de

Colón será solamente espectador y no actor dentro de su construcción de personaje histórico y ficcional. Al inicio, es introducido como:

“El Invisible –sin peso, sin dimensión, sin sombra, errante transparencia para quien habían dejado de tener un sentido las vulgares nociones de frío o calor, día o noche, bueno o malo [...] Encausado ausente, forma evocada, hombre de papel, voz trasladada a boca de otros para su defensa o su confusión, permanecería a casi cuatro siglos de distancia de aquellos que ahora examinarían los menores tránsitos de su vida conocida, determinando si podía ser considerado como un héroe sublime –así lo veían sus panegiristas– o como un simple ser humano, sujeto a todas las flaquezas de su condición, tal cual lo pintaban ciertos historiadores racionalistas, incapaces acaso de percibir una poesía en actos situada más allá de sus murallas de documentos, crónicas y ficheros (121).

Esta descripción sugiere una representación de un Colón incapaz de interferir en las versiones que de él se gestan, basadas en la lectura de los textos que rodean sus acciones. Si el primer capítulo está fundamentado en la mitificación y el segundo en la desmitificación, el tercero encuentra su base en los residuos y la imagen que queda del personaje a la luz de los juicios del tiempo. No es gratuito que esta última parte de la novela se titule “La sombra”, ya que podríamos interpretarlo como lo que queda de los acontecimientos del pasado a los que no podemos acceder en su totalidad. En otras palabras, si la imagen de la mano alude al pasado en la voz del protagonista, la de la sombra es esencialmente textual y se sitúa en el presente del juicio, en que Colón es una mera proyección sin corporeidad. La sombra es el acceso que tenemos al conocimiento del pasado: en lugar de ver la imagen del personaje en su totalidad, con sus detalles y facciones, solamente podemos acceder a la sombra que proyecta; una mera

silueta. Esto mismo se apoya en el hecho de la transparencia y la carencia de voz del protagonista. Habiendo culminado sus actos, independientemente de sus pasiones y búsquedas de eternidad, lo único que puede hacer es permanecer estático e invisible frente a los lentes que determinan su validez heroica y el peso de sus hazañas.

Llama la atención que en esta última parte el juego intertextual y paródico se incrementa ya que se vale de la existencia de una multiplicidad de pre-textos para construir el juicio del Conquistador. Esta aparición de la intertextualidad en el juicio está marcada por elementos importantes. En primer lugar, la construcción dramática del juicio, que da la impresión de una reconstrucción teatral del debate que se sostiene alrededor del personaje de Colón. Incluso, podemos evidenciar que el mismo narrador relaciona este evento con el género dramático cuando indica que “repentinamente angustiado se encaminó con prisa siguiendo corredores y subiendo escaleras. hacia la sala donde, a llamado de ujieres iba a representarse el solemne Auto Sacramental del que sería Protagonista ausente/presente” (125). En este punto, pareciera que el narrador nos indica que lo que viene a continuación es una obra teatral. Y, en efecto, el juicio pareciera mantener una relación con el género dramático, puesto que cambia completamente el tono de la narración de manera inesperada. El tiempo de la acción cambia del pasado al presente. Los personajes pasarán a ser quienes construyen este episodio a través de una gran extensión de diálogos, mientras que el papel del narrador queda relegado a simples líneas que indican gestos, aparición de personajes y aclaraciones. Esto nos indica que estamos ante un simulacro de un evento y una serie de personajes. El pacto ficcional que venía manteniéndose durante la narración es torsionado para aceptar que presenciamos la recreación de un evento y no un evento en sí.

Esta idea de la narración como simulacro del juicio nos da a entender que la misma construcción de los personajes en esta última parte está condicionada bajo esta misma norma. Es importante aclarar esto ya que gran parte de los personajes que aparecen tienen la característica de ser personajes históricos y literarios que participan en la conversación, lo cual nos deja claro que son reconstrucciones paródicas que se manifiestan con intenciones discursivas particulares. Es interesante notar el hecho de que, en este acto, Carpentier introduce una visión de la historia que se deshace de la noción cronológica para intensificar su diálogo, ya que las figuras históricas llamadas como testigos para determinar el juicio de Colón pertenecen a diversos momentos históricos.

Según esto, podríamos preguntarnos: ¿cómo se justifica la aparición de estos personajes dentro de la obra y qué implicaciones intertextuales tiene? Tratando de responder a estas cuestiones, buscamos argüir que la apropiación paródica que Carpentier realiza de los textos en esta última parte encuentra fundamento en que los personajes, reconocidos en la historia por su obra escrita, se constituyen a partir de los textos que escribieron. En otras palabras: estos autores ficcionalizados por Carpentier actúan como una reescritura de los textos del personaje histórico al que refieren. Para acercarnos a este elemento de la obra, podemos ver que el juicio que se le hace al Almirante se presenta bajo dos perspectivas: los que defienden el carácter sagrado de su empresa y los que la acusan de ser malintencionada. Para ello, la narración trae al momento del juicio a los personajes y se apropia de sus discursos para darles voz. Veamos, por ejemplo:

“O si no, que lo diga Víctor Hugo.” Y al punto parecele al Invisible que Víctor Hugo se yergue en la barra y dice: “Si Cristóbal Colón hubiese sido un buen cosmógrafo jamás habría descubierto el Nuevo Mundo”. (—“Pero tuve un olfato de marino que

valía por todas las cosmografías posibles” –murmura el Invisible.) – “¡Y que venga Víctor Hugo, que nunca navegó más allá de la isla de Guernesey, a hablarnos de cosas marítimas!” –ruge León Bloy en la selva de sus barbas. Y ahora –¡golpe de teatro! – es Julio Verne quien acude a la barra, con empaque y aplomo de Robur el Conquistador (129).

Podemos notar que la narración inserta tres personajes que hacen parte del universo paródico que se construye en el juicio. Por un lado, la figura de Víctor Hugo se manifiesta para poner en tela de juicio la calidad de navegante de Colón, mientras que León Bloy, personaje recurrente en el evento, acude en su defensa. La figura de León Bloy es de gran importancia porque funge el papel de defensor acérrimo de la causa de Colón. Siendo partidario de su canonización, se configura bajo el lente de una parodia de sus textos, específicamente de *Le révélateur du globe: Christophe Colomb et sa béatification future*. Sus motivaciones se encaminan hacia una perspectiva similar a la mostrada en la primera parte de la novela, que se fundamenta en la visión de un Colón de carácter sagrado y que cumplía con una misión providencial. Habiendo perdido el descubridor el juicio, se narra que:

Recomiéndose las barbas de pura rabia se encamina León Bloy hacia la salida, bufando: *A partir del momento en que la Causa no se presenta ya en forma ordinaria, con el expediente completo, cotejado, firmado y contrafirmado, sellado con lacre episcopal, todo el mundo se indigna y se agita para impedir que dicha causa progrese. Y además, para ella... ¿quién rayos era ese Cristóbal Colón?. Nada más que un marino. ¿Y se ha preocupado alguna vez la Sacra Congregación de Ritos por algún asunto marítimo?*” (137).

Resulta particularmente interesante que el anterior diálogo es un extracto de *Le révélateur du globe: Christophe Colomb et sa béatification future*. El narrador de Carpentier utiliza este pre-texto para concretar la idea que busca encarnar en su versión de León Bloy. Dice Grützmacher:

Es muy evidente la ridiculización del personaje de León [...]. El aspecto que, unido a su olor “a mugre”, se asocia con algo anticuado, descuidado y rígido. Estas asociaciones se extienden a la imagen idealizada de Colón que promueve Bloy lo que sin duda es el efecto conscientemente buscado por Carpentier. A su vez las reacciones históricas de Bloy hacen pensar en un animal, puesto que el personaje no sólo grita sino también “aúlla”, “ruge”, “brama” y “bufa”. La impresión que quiere causar el autor con estos verbos parece ser la de la falta de racionalidad de la defensa de la supuesta santidad de Colón (*El descubridor* 116).

En este sentido, la apropiación del personaje de Bloy pareciera un hecho satírico, en cuanto se acoge a una caricaturización completa de un hecho: la falta de argumentos racionales del grupo que busca canonizar a Colón. No obstante, cabe recordar la diferenciación que construimos anteriormente entre sátira y parodia. La manera en la que se expone el personaje es paródica: se configura a través de sus textos. Es a través su obra que el narrador proyecta su imagen.

Esta estrategia narrativa aparece también en la construcción del personaje de Julio Verne, quien, en oposición al discurso de Bloy, toma una posición más racionalista frente al testimonio que sostiene acerca del descubrimiento, por lo que indica que: “*por este viaje, el viejo mundo asumía la responsabilidad de la educación moral y política del mundo nuevo. ¿Pero, acaso estaba a la altura de esa tarea, con tantas ideas estrechas como acarrea,*

*sus impulsos semibárbaros. sus odios religiosos... Por lo pronto, empezó Colón por apresar a varios indios, con el propósito de venderlos en España” (130).* Esta posición, desemboca en que a Colón se le acuse de instituir la esclavitud y, siguiendo con el carnaval de apariciones anacrónicas de la historia, será llamado al tribunal Fray Bartolomé de las Casas para dar testimonio de la labor de Colón en América. Al igual que sucede con el personaje de Bloy, el de Fray Bartolomé de las Casas es convocado dentro de la novela para ser parodiado por medio de una abstracción esencialista de pre-textos de él mismo, tal como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Esto podemos apreciarlo en el enaltecimiento que realiza de los indios, lo que aparece como enjuiciamiento de la empresa del conquistador:

“Y pido la venia del Tribunal para hacer comparecer a Fray Bartolomé de Las Casas, como testigo a cargo” (–“Me jodí” –gime el Invisible: “Ahora sí que me jodí”.) [...] Toma la palabra Fray Bartolomé: *“Para empezar, diré que los indios pertenecen a una raza superior, en belleza e inteligencia e ingenio... Cumplen satisfactoriamente con las seis condiciones esenciales, exigidas por Aristótile, para formar una república perfecta, que se baste a sí mismo”.* (131)

Posteriormente, el mismo personaje sentencia también que: *“él hubiese acabado en muy poco tiempo de consumir a todos los pobladores de estas islas, porque tenía determinado de cargar de ellos los navíos que le viniesen de Castilla y de las Azores, para que se vendieran como esclavos, dondequiera que tuviesen aceptación”* (133). A partir de estos dos ejemplos, evidenciamos que, en efecto, una cualidad paródica se gesta dentro de la escritura de la novela, específicamente en la apropiación de los pre-textos. Incluso, si nos fijamos bien, notamos que los diálogos se encuentran escritos en cursiva, rompiendo con el ritmo de las palabras de los otros personajes en el juicio, lo que otorga un cierto indicio de pre-textualidad



inserto en la obra, ya que pareciera que están siendo citados en todo momento en el que sus voces entran en el diálogo.

Esta construcción particular del universo ficcional, podríamos decir, funciona bajo una visión multidiscursiva. En lugar de aceptar una u otra versión acerca de la veracidad de los hechos, el juicio de la historia que se cierne sobre el personaje de Colón en la última parte, en la que confluyen varios imaginarios históricos, pone evidencia la imposibilidad de acceder a una única versión de los hechos. La apropiación de las realidades pre-textuales que actúa como fundamento crítico dentro del juicio desemboca en un final trágico-cómico, debido a que el Colón narrado cumple un destino que se venía planeando desde la segunda parte: el de ser juzgado por el flujo de la historia en lugar de ser divinizado. Esto, culminando con la total desmitificación del personaje al decirnos que “quedó el Hombre-condenado-a-ser-un-hombre-como-los-demás” (142). A la vez, esta dimensión multidiscursiva plantea una manera de considerar la historia que se libra de los fundamentos puramente cronológicos, ya que la confluencia de imaginarios alrededor de Colón sucede a manera de pieza teatral en el mismo instante.

Entonces, el desarrollo paródico de los personajes en su calidad pre-textual que logra Carpentier pone en tela de juicio los preconceptos de una visión lineal de la historia y propone una perspectiva más dialógica, al mismo tiempo que genera una reflexión acerca de cómo nos acercamos a los hechos narrados por la historiografía. En esta última parte podemos evidenciar que la parodia de los personajes actúa como un elemento que sostiene la idea de que las lecturas de la historia están condicionadas por el hecho textual, ignorando la “sombra”, como su mismo título lo indica. A pesar de pretender encontrar una verdad única dentro del discurso histórico, la última parte de la novela propone que los hechos que

podríamos considerar históricos están relegados al mundo de lo dicho, tanto como la experiencia íntima de los grandes personajes, en este caso un Colón que se nos presenta a través de un monólogo. Podríamos decir que, a fin de cuentas, en la última parte, el narrador de Carpentier articula una serie de pre-textos para reinterpretar y resignificar las lecturas establecidas de una historia totalizante, a la vez que elabora nuevas y diferentes perspectivas para abordar el evento de la no canonización de Cristóbal Colón, hecho que se ve representado en la confluencia de imaginarios y realidades discursivas de los personajes.

## CONCLUSIONES

El panorama teórico y crítico que delimitamos en torno a *El arpa y la sombra* puso en evidencia las problemáticas de la conceptualización de la llamada nueva novela histórica latinoamericana que se consolida en las dos últimas décadas del siglo XX. El pensamiento posmoderno y la apertura interdisciplinaria de la historia propician un ambiente predilecto para la gestación de un cambio en la tipología de la novela histórica, caracterizada por una clara sospecha hacia a los grandes discursos hegemónicos, como el de una historiografía tradicional, y aquellos que buscan instaurar verdades únicas. A través de la ficción, la nueva novela histórica pone en tensión las posibilidades y límites de los textos para reimaginar y reinterpretar hechos que han sido consagrados como totales e inamovibles.

La revisión de la conceptualización sobre la nueva novela histórica nos permitió notar también que una definición establecida especialmente sobre ciertas características formales y discursivas –a pesar de resultar para algunos autores una posibilidad clasificatoria– no es suficiente si no se consideran sus características en relación con las de la novela histórica tradicional. Es decir, es necesario tener en cuenta que la nueva novela histórica no aparece como algo completamente nuevo que se construye en oposición a la denominada novela histórica tradicional, sino una nueva manifestación de la tipología en un contexto histórico y cultural particular, caracterizada por la incorporación en el presente de los textos del pasado a través de la ficción, bajo un lente crítico que propone evaluar cómo nos acercamos a la historia. Dicho contexto está condicionado por los eventos que marcan la historia de Latinoamérica durante el siglo XX como la celebración del quinto centenario del

Descubrimiento de América, la Revolución cubana y las dictaduras militares, que impulsan entonces en los escritores del continente un ánimo revisionista y de búsqueda de la identidad a través de la lectura y reescritura de los textos que constituyen su historia.

Detenernos en la parodia, en su singularidad y sus implicaciones sobre la manera en que se posiciona la ficción frente a la historia, nos permitió reconocerla como elemento catalizador de las narrativas con que juega la nueva novela histórica. La parodia dentro de las diferentes formas intertextuales resalta por su versatilidad, ya que, a diferencia de la común visión reduccionista, no solamente se queda en el plano de la hilaridad, sino que puede ser de carácter serio y crítico. A diferencia de la sátira, la parodia trabaja con el ámbito textual y su efecto consiste en la reinterpretación y la expansión de las posibilidades de significación de los pre-textos en que se basa. En la nueva novela histórica, la apropiación de estos pre-textos sirve como mecanismo para apreciar nuevas perspectivas de las narrativas históricas hegemónicas, al mismo tiempo que articula una visión crítica de las maneras de representación de la historia. Ya que entabla una relación más de diferencia que de semejanza con sus pre-textos historiográficos, supone una evaluación crítica de los modos en los que nos acercamos a ellos. Por tanto, la parodia en la posmodernidad no puede considerarse, como muchos teóricos han indicado, una simple red de referentes sacados de su contexto que operan de manera vacía dentro de las obras literarias.

La lectura de *El arpa y la sombra* bajo esta clave paródica nos ha permitido acercarnos a un modelo narrativo en la obra de Carpentier que resalta las posibilidades y límites de los modos que tenemos de acercarnos a la historia. Si bien una hipótesis inicial consideraba que la parodia en la novela reescribía la historia de Cristóbal Colón para mostrarlo de manera

desmitificada, no podemos decir ahora que esa sea la única función que este mecanismo narrativo cumple en la novela. Por un lado, notamos que los hechos históricos que aparecen en la primera parte, “El arpa”, resaltan particularmente una percepción mitificada de la historia del descubridor y exponen un diálogo con la Leyenda colombina, que destaca la calidad heroica del personaje de Cristóbal Colón. Esto tiene lugar a través del juego referencial con obras como *La Historia de Cristóbal Colón* escrita por Roselly de Lorgues, que le dan sustento a una imagen de un Cristóbal Colón enmarcada dentro de lo sagrado, merecedora de ser cantada por los siglos.

En contraste, la segunda parte construye una imagen desmitificada de Cristóbal Colón. Carente de los grandes valores cristianos que normalmente le eran atribuidos, la segunda parte nos acerca a un personaje motivado por búsquedas egoístas en el Descubrimiento. Aprovechando los silencios del archivo histórico, el personaje de Carpentier desafía las lecturas de una visión ligada exclusivamente a lo documental, proponiéndonos la pregunta: ¿y si los hechos no fueron así? El personaje de Colón, aceptando que pretende solamente exponer aquello que le otorgue fama y gloria y reconociendo sus hazañas en calidad de pecador, presenta una reflexión acerca de los límites del conocimiento histórico que queda relegado al universo textual. “La mano” es, en síntesis, el montaje de un Colón parodiado desde el ámbito de lo no contado por el archivo histórico (sus pasiones, búsquedas y dimensión íntima), contrapuesta a las grandes versiones de sus hazañas, como la hagiográfica representada en la primera parte.

Por último, encontramos que, la tercera parte, “La sombra”, está caracterizada por la confluencia de múltiples versiones e imaginarios producidos por los lectores de los textos

históricos que giran en torno a la vida de Colón. Yendo a las ideas esenciales de estas versiones, el narrador se apropia de las voces de personajes pertenecientes a diferentes momentos históricos y, de forma carnavalesca, presenta un diálogo entre ellos, reescribiendo su sustrato pre-textual, y dando paso a una visión caleidoscópica de los eventos y repercusiones de los actos del descubridor. Esta última parte indica que tiene lugar un juicio histórico inevitable, en el que Colón, ya hecho espectro sin voz ni apariencia, no tiene participación; juicio que caracterizado por la confluencia de voces y discursos grita la imposibilidad acceder a una verdad unívoca del pasado.

De modo general, podríamos concluir que la parodia en *El arpa y la sombra* no es un mecanismo vacío de significado, que accede a sus referentes para construir un mero pastiche a modo de juego como dice Jameson, sino que coincide en sus formas y efectos con la noción propuesta por Hutcheon, según la cual es portadora de una potencia problematizadora e impugnadora de los textos en los que se basa. En la novela de Carpentier, la parodia surge como un elemento que permite cuestionar la veracidad de sus pre-textos, a la vez que presenta las posibilidades y los límites del texto histórico en el momento de construir un imaginario del personaje de Colón. A través de la confrontación de voces, y la parodia de personajes históricos y sus textos, la novela de Carpentier toma una posición crítica frente a la historiografía tradicional y reconoce que los hechos del pasado solamente pueden ser conocidos en la lectura de los textos que los recogen. Es precisamente esta cualidad textual de la historia, construcción humana como la ficción, la que hace infructuosa la búsqueda de una veracidad unívoca y concluyente en ella. La novela, concluimos, no busca mostrar otra cara de la vida de Colón, sino más bien, a través de los textos que parodia, hacer explícitas

las problemáticas que aparecen en la representación y lectura de la vida del almirante. Tal como puede verse en el contraste en las dos primeras partes: si el Colón de la segunda parte no es heroico, el hagiográfico que se nos presenta en la primera a través de los ojos de Pío IX es una mera construcción textual. Los textos en los que Mastai Ferreti se apoya para la canonización resultan invalidados por la confesión del propio protagonista en “La mano”. A su vez, en la tercera parte, se hace explícita una imposibilidad de asir el evento histórico invisible (Colón) a través de la lectura de sus textos (los personajes del juicio).

Para cerrar, nos parece prudente agregar que el estudio de la parodia en *El arpa y la sombra* queda abierto. Debido a la amplitud de consideraciones y teorizaciones sobre la parodia en la posmodernidad, las relaciones entre literatura e historia y las visiones acerca del quehacer historiográfico en nuestra época, podemos decir que es sensato seguir revisando sus múltiples dimensiones dentro de la obra de Carpentier así como de la tradición literaria hispanoamericana.

## REFERENCIAS

- Aínsa, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana." *Cuadernos americanos*, no. 28, 1991, pp. 13-31.
- Aínsa, Fernando. "Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico." *América: Cahiers du CRICCAL*, no. 14, 1994, pp. 25-39.
- Bravo Herrera, Fernanda Elisa. "(Auto)biografía e historia en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier" *Metanarrativas Hispánicas*, Editorial Lit Verlag, 2012, pp. 83-92.
- Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. Letras cubanas, 2004. Impreso.
- . *Tientos y diferencias*. Plaza y Janés editores, 1987. Impreso.
- Fama, Antonio. "Ficción, historia y realidad: pautas para una teoría de la novela según Carpentier." *Revista iberoamericana*, vol. LVII, No. 154, enero-marzo, 1991.
- Gütmacher, Lukasz. *¿El Descubridor descubierto o inventado? Cristóbal Colón como protagonista en la novela histórica hispanoamericana y española de los últimos 25 años del siglo XX*. Instituto de Estudios ibéricos e iberoamericanos, 2009, digital.
- . "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la *historia postoficial*." *Acta poética*, vol. 27, No.1, 2006, pp. 141-167.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía." *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Trad. Pilar Hernández Cobos, Universidad autónoma metropolitana, 1992, pp. 173-193.



---. “La política de la parodia postmoderna.” Trad. Desiderio Navarro, *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203.

---. *Una poética del postmodernismo*. Trad. Agostina Salvaggio, Prometeo libros, 2014. Impreso.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós, 1991. Impreso.

Juan-Navarro, Santiago. “El arpa y la sombra o la lipsonoteca postmodernista de Alejo Carpentier.” *Asaltos a la historia. Reimaginando la ficción histórica hispanoamericana*. Ed. Brian L. Pierce, Ediciones Eón, 2014, pp. 17-44.

Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad explicada para niños*. Trad. Enrique Lynch, Editorial Gedisa, 1987. Impreso.

Márquez Vargas, Vanessa A. “Historia y literatura, los espacios vinculantes de la ficción. Para una relectura de *El arpa y la sombra*.” *Revista de literatura hispanoamericana*, no. 65, 2012, pp. 42-56.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina. 1979-1992*. Fondo de cultura económica, 1993. Impreso.

Morales Moya, Antonio. “Historia y postmodernidad.” *Revista Ayer*, no. 6, 1992, pp. 15-38.

Perkowska, Magdalena. Historias híbridas. *La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Iberoamericana libros, 2008. Impreso.

Pons, María Cristina. “La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto histórico, a retórica de consumo.” *Perfiles latinoamericanos*, no. 15, 1999, pp. 139-169.

---. *Memorias del olvido. Del paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. Siglo xxi editores, 1996. Impreso.

Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. John Benjamins publishing company, 1991. Impreso.