

# HISTORIA Y NARRACION EN *EL ARPA Y LA SOMBRA*, DE ALEJO CARPENTIER

POR

ANTONIO FAMA

*University of Victoria, Canada*

El tema de *El arpa y la sombra*<sup>1</sup> es bastante sencillo: trata del proceso que el papa Pío IX emprende para la beatificación del descubridor de América, Cristóbal Colón. La novela se divide en tres partes, la primera y la tercera se narran mediante una voz narrativa omnisciente que habla en tercera persona. La segunda parte, en cambio, es narrada en primera persona, la del moribundo Colón, que desde su lecho de muerte la enuncia en forma de confesión.

La narración se ubica en tres sitios distintos: el Vaticano, donde tiene lugar el proceso para santificar al ilustre Almirante; Valladolid, donde Colón desde su lecho de muerte relata lo que va a decir al fraile confesor, a quien está esperando; y el Nuevo Mundo visto a través de los ojos del joven Mastai Ferretti, el futuro papa Pío IX, durante un viaje hecho para asesorar a monseñor Giovanni Muzi, quien había sido nombrado delegado apostólico en Chile. Mediante esta yuxtaposición de espacios, la narración contrasta el Viejo y el Nuevo Mundo, un motivo que abarca toda la obra de Carpentier. El presente narrativo de la historia<sup>2</sup> se sitúa aproximadamente a mediados del siglo XIX, pero hay varias regresiones temporales, tal como toda la segunda parte, que temporalmente se ubica en el siglo XVI, y el viaje de Mastai Ferretti a Chile, que tiene lugar en los años que inmediatamente siguen a la independencia de los países hispanoamericanos. Si, por una parte, Cristóbal Colón parece ser el protagonista

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, 8.ª edición (México: Siglo XXI Editores, S. A., 1980). Todas las referencias a esta obra serán citadas por página en el texto.

<sup>2</sup> El término es de Seymour Chatman. Véase su *History and Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1978).

de la obra, por otra, vemos que la narración da igual importancia al desarrollo del personaje del papa.

El discurso narrativo es casi siempre mediado por un narrador que asume el papel de contar la historia. Este puede ser un personaje dentro de la narración misma (el protagonista u otro) o puede tratarse de un narrador totalmente ausente de la historia narrada, cuya función es sólo la de contar. La narración puede ser enunciada en primera o en tercera persona, y en casos más infrecuentes, en segunda persona. Por ejemplo, en *El arpa y la sombra* se cumplimenta la narración en primera y tercera persona. Siguiendo las distinciones que hace Seymour Chatman<sup>3</sup>, encontramos los tres tipos de narración siguientes: narración directa, donde el hablante se dirige directamente a un auditorio, como lo demuestra la frase «Estoy cansado» [dijo Juan]. En otras palabras: éste es un enunciado no mediado, no hay narrador. Si, por otra parte, leemos «Juan dijo que estaba cansado», este enunciado presupone a alguien que esté refiriendo lo que Juan dijo; en otras palabras, un narrador que se encarga de contar lo que dijo Juan. En este caso tenemos un discurso mediado por un narrador y, por consiguiente, se trata de una narración indirecta. En fin, si leemos la frase «Desafortunadamente Juan salió», vemos que aquí no sólo se presupone un narrador que relata lo que hizo Juan, sino que dicho narrador asume el encargo de evaluar lo que *es* o no *es* desafortunado. En otras palabras: el discurso es filtrado por la orientación ideológica del narrador. Por ejemplo, cuando en *El arpa y la sombra* leemos la siguiente descripción de la niñez del papa: «... el niño debilucho y endeble que él hubiese sido...» (p. 14), sabemos que el narrador presenta una visión interpretativa del personaje fomentado por el sufijo «ucho», que es peyorativo y hasta despectivo. Así, pues, el autor implícito, mediante su narrador, invita al lector a compartir su visión o su interpretación del personaje. Por otra parte, y como se verá más adelante en este trabajo, es necesario que el lector acepte los postulados propuestos por el autor implícito, porque ellos constituyen el único mecanismo para juzgar los hechos narrativos.

*El arpa y la sombra* está permeada por esta actitud interpretativa del narrador. Es decir, que el narrador, dotado de un conocimiento omnisciente que sabe no sólo todo lo que hacen los personajes, sino también lo que piensan y los motivos movedores de cada acción, no se limita a comunicar los hechos, sino que los interpreta para el lector. De esta manera, en la narración se consigue un tono de censura, sea de la conducta del papa o de la de Colón. Además, la narración de hechos selectivos permite que de Colón se traten casi exclusivamente los años y las hazañas pertenecien-

---

<sup>3</sup> Chatman, *ob. cit.*, p. 31.

tes al descubrimiento del Nuevo Mundo, mientras que del Papa se registran todas las vicisitudes, desde su niñez hasta su coronación. La deseada intencionalidad de la obra se lleva a cabo mediante un subyacente tono satírico que abarca toda la obra. Este tono permea las acciones de Colón como también las del papa. La obra está marcada también por un subyacente motivo picaresco, ya evidente en la conducta de la condesa, madre del futuro papa, frente a las adversidades de su familia:

Por lo demás, la condesa ponía buena cara a los vientos adversos con la dignidad y cuidado de las apariencias que siempre la habían caracterizado, observando lutos de parientes imaginarios, muertos en ciudades siempre distantes, para justificar el uso persistente de un par de vestidos negros, ya muy pasados de moda, y, por mostrarse lo menos posible al exterior, iba de madrugada a la iglesia... En suma: se llevaba la existencia de miseria altiva en palacios ruinosos, que era lo de tantas familias italianas de la época. Existencia de miseria altiva —escudos en puerta y chimeneas sin lumbre, cruz de Malta en el hombro pero vientre harto ayuno (pp. 19-20).

Así, al reprochar sus atributos físicos, intelectuales y morales y al exponer las razones por las cuales abraza la vida religiosa, el narrador usa los privilegios de su omnisciencia para enunciar una serie de juicios que censuran la conducta del aspirante pontífice. La fe no parece nunca un factor determinante en las decisiones del futuro papa y sus acciones son fomentadas por motivos prácticos y temporales. Por ejemplo, mientras emprende el viaje de vuelta de Chile, se le ocurre que después de las guerras de independencia en Hispanoamérica, que «propendían a cavar un foso cada vez más ancho y profundo entre el viejo y el nuevo continente» (p. 41), la fe podría constituir una fuerza unificadora entre los dos continentes. «El elemento unificador podría ser la fe» (p. 41), declara Mastai Ferretti, impulsado por motivos que nada tienen que ver con la fe; de aquí, pues, el anhelo de santificar a Cristóbal Colón:

No. 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, Christophoros, Porteador de Cristo (p. 43).

Pero esto viene propuesto por un personaje en el cual ya no cree el lector y cuyas motivaciones y principios han sido censurados por la voz narrativa. Entonces, cuando el papa Pío IX promueve la beatificación del Almirante, el lector, cuyo punto de vista sigue coordinado con el del narrador, juzga esta acción con la ironía que subraya el discurso del narrador. En otras palabras, la voz narrativa, y con ella el lector, desconfía de las motivaciones y de los juicios de este personaje.

La segunda parte, narrada en primera persona, llega al lector sin la mediación de ninguna persona intermedia; aquí sólo se registran las palabras y los pensamientos verbalizados del personaje. El moribundo yo-narrador (Colón), que está en su lecho de muerte esperando al fraile confesor, antes de hacerlo con éste se confiesa ante el lector. En todo caso, el destinatario de una confesión es siempre Dios. El papel del yo-narrador de la segunda parte es, en cierto sentido, el de legitimar y autenticar el punto de vista del narrador ausente de la primera y tercera parte. Esto lo consigue, por encima de cualquier duda, al presentar los hechos en forma de confesión y asegurando al lector que va a decir toda la verdad: «Y habrá que decirlo todo. Todo, pero todo. Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir» (p. 51).

En esta segunda parte, la narración oscila entre el presente del yo-sujeto-narrador y el pasado del yo-objeto-narrado. El Colón moribundo que narra desde su lecho de muerte y el Colón protagonista de las hazañas que llevaron al descubrimiento del Nuevo Mundo, que es el mismo ser, pero a la vez es también otro<sup>4</sup>. La temporalidad que se interpone entre el yo-narrador y el yo-narrado hace patente la diferencia de edad y de experiencias, de manera que el primero juzga las acciones del segundo y las trata con ironía y hasta con sorna. «... Sí, lo diré, tendré que decirlo, aunque para que se me entienda mejor llamé Cólquida a lo que jamás fue Cólquida... Decir cosas que serían de escándalo, desconcierto, trastrueque de evidencias y revelación de engaños para el fraile oidor» (p. 52). Así, el yo-narrador, mediante un memorial de sus viajes que tiene consigo en la cama, comenta sus acciones pasadas y las censura; hasta declara que, «de los pecados capitales, uno sólo me fue siempre ajeno: el de la pereza» (p. 55). Es obvia la marcada diferencia entre el yo-protagonista y el yo-narrador cuando éste censura la conducta de aquél por ser la de un farfante, un embustero capaz de engañar y entregarse a la lujuria y cuyas acciones son el resultado de su fuerte egoísmo. La ironía creada por la distancia estética entre el yo-narrador y el yo-protagonista desemboca en

---

<sup>4</sup> Para una discusión sobre este tema y sobre la primera persona narrativa en general, véase Gerard Genette, *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972).

un tono picaresco que subyace en toda la narración. Cuando, por ejemplo, no logra de los Reyes Católicos el apoyo necesario para realizar sus viajes al Nuevo Mundo, se inventa una serie de amistades y títulos para mejor captar su atención:

De repente, me saqué de las mangas un tío almirante; me hice estudiante graduado de la Universidad de Pavía, cuyos claustros jamás pisé en mi jodida existencia; me hice amigo —sin haberle visto la cara— del Rey Renato de Anjou y piloto distinguido del ilustre Coulon el Mozo... hice creer por trasmano, al aragonés y a la castellana —con ayuda de un médico y astrólogo más enredador que Belcebú, a quien tuve la buena suerte de conocer— que, por la tonta obcecación de otros, estaba en trance de perderse, para este reino, un fabuloso negocio cuyos inmensos réditos habían entrevisto ya otros soberanos mejor aconsejados (pp. 85-86).

Así, la narración nos remite a un discurso picaresco como posible clave de lectura, donde el protagonista, Colón, está dotado de una serie de atributos típicos del pícaro. Por consiguiente, la astucia, los embustes y la farsa constituyen sus mayores arsenales para conseguir sus fines:

Armaba mi teatro ante duques y altezas, financistas, frailes y ricos-hombres, clérigos y banqueros, grandes de aquí, grandes de allá, alzaba una cortina de palabras, y al punto aparecía en deslumbrante desfile el gran antrujejo del Oro, el Diamante, las Perlas, y, sobre todo, de las Especies... Donde resonaban, con musicales armonías, los nombres de Cipango, Catay, las Cólquidas de Oro y las Indias todas (pp. 77-78).

Cuando todo esto no conduce a los resultados deseados, su virtuosidad en la cama de Isabel se lo consigue todo. No obstante, el propósito de todo esto no resulta ser el viaje al Nuevo Mundo en sí, sino la gloria personal que éste trae a su ejecutor. Esto se afirma en términos inequívocos: «En cuanto a la gloria lograda por mi empresa, lo mismo me daba que ante el mundo con ella se adornara este u otro reino, con tal de que se me cumpliera en cuanto a honores personales y cabal participación en los beneficios logrados» (p. 77). La temporalidad que separa el yo-narrado del yo-narrador ha producido unos cambios que a pesar de que se trata de la misma persona, existe también una escisión. Esta polaridad permite que éste hable de aquél, si no con remordimiento, con asombro, y la censura que el yo-sujeto-narrador hace de la conducta del yo-objeto-narrado se resume en las siguientes palabras:

Cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antruje-

jos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria —y venían a menudo a Savona—, llevaban sus comedias, pantomimas y mascaradas (p. 160).

El tema de la novela está constituido por una dialógica temporal que abarca cuatro siglos: desde el descubrimiento de América hasta la última parte del siglo XIX, época en la cual se ubica el presente de la narración. La dialógica histórica, que está presente en toda la obra, tiene particular evidencia en la tercera parte, «La sombra». Aquí la narración desborda las fronteras del realismo borrando los límites temporales y espaciales. Se vuelve a la narración en tercera persona y a un narrador omnisciente cuya perspectiva privilegiada abarca todo el período. La lista de los personajes que aparecen en el proceso para la beatificación de Colón, que tiene lugar en el Vaticano en la segunda mitad del siglo XIX, que es también el presente de la narración, incluye a ilustres como Fray Bartolomé de las Casas, Víctor Hugo, León Bloy, Julio Verne, entre muchos otros. Ellos también abarcan el período histórico transcurrido entre el descubrimiento de América y el presente narrativo. Presente está también la sombra invisible del mismo Colón. Así, más que un hecho particular, se trata del juicio que la historia ha venido hilvanando sobre el Almirante. Sin embargo, el tono farsesco que subyace en toda la obra es, más que nunca, evidente en esta tercera parte, convirtiendo el proceso de beatificación en teatralidad. «*Pienso en Moisés* —decía León Bloy—: *Pienso en Moisés porque Colón es revelador de la Creación, reparte el mundo entre los reyes de la tierra, habla a Dios en la Tempestad, y los resultados de sus plegarias son el patrimonio de todo el género humano.*» «—¡Olé! —exclama el abogado del Diablo, con palmadas de jaleador en tablado flamenco—: ¡Olé y olé!» (p. 180; el subrayado es del autor). También la sombra del mismo Colón interviene con sus apartes inaudibles para los presentes, pero sí registrados en el texto. Por ejemplo, al presentarse Fray Bartolomé de las Casas frente al Tribunal, comenta la sombra invisible de Colón: «—Me jodí —gime el Invisible—; ahora sí que me jodí» (p. 186). Esta técnica contrapuntística consigue eficazmente los efectos deseados.

La narración termina con el encuentro de la sombra de Cristóbal Colón con otra sombra, la de su compatriota genovés, el marinero Andrea Doria. Los dos, mientras se alejan de las columnas del Vaticano, discuten los juicios que la historia sigue pasando sobre ellos. Así, las sombras son realmente la proyección que la historia da de ellos. El tema de esta novela, que ha sido tomado de la historia, al terminar la novela se devuelve a la historia. La dialógica que había empezado cuatro siglos antes continuará.

Al leer una novela, el lector abandona sus valores, su visión de la rea-

lidad y somete su perspectiva a los elementos formales e ideológicos postulados en la obra. Es decir, se deja guiar por el texto, entrando, por la duración de la lectura, en un tácito acuerdo con la voz narrativa, a cuya visión éste sujeta la suya. De este modo, el lector acepta los juicios de la voz narrativa sobre los personajes y sobre los hechos narrados, que no tienen otra existencia fuera de la que le da ella. Cuando el discurso narrativo tiene una doble referencialidad, una textual y otra extratextual, no podemos sino percibir una tensión dialéctica entre los dos polos. En una novela realista o una obra de denuncia y protesta, tal como las novelas indigenistas, por ejemplo, el autor espera que el lector transfiera la indignación fomentada por el texto a la realidad. En *El arpa y la sombra*, los dos personajes protagonistas tienen existencia histórica previa a la composición de la novela y la tendrán después de ser terminada la escritura. En otras palabras, Cristóbal Colón y el papa Pío IX tienen una existencia bien documentada fuera de la narración. Entonces los enunciados de la narración tienen una referencialidad al texto mismo, por una parte, y por otra entran en tensión dialéctica con la historia.

Como hemos demostrado antes y como el mismo Genette ha observado, lo que a primera vista puede parecer un narrador omnisciente que se mantiene dentro de la absoluta objetividad, visto de más cerca revela su subjetividad al interpretar y evaluar los personajes y las acciones<sup>5</sup>. El tácito acuerdo entre lector y voz narrativa y mediante ella con el autor implícito, donde todo se juzgará a través de los postulados establecidos por la obra, a mi modo de ver deja de ser válido cuando los juicios del narrador tienen una referencialidad externa a la obra en cuestión. El mundo ficticio no existe fuera de la conceptualización de su autor y sólo tiene en común con el mundo real la verosimilitud. El mundo real, en cambio, pertenece a todos y cada persona tiene su propia percepción de los hechos reales. Entonces, cuando un autor, mediante una manipulación interna a la obra, quiere expresar juicios sobre asuntos externos a la obra, el lector puede no aprobar tales licencias. En realidad, el lector puede aun rebelarse contra el autor e imponer al mundo narrativo su propia visión y no la postulada por los recursos formales e ideológicos de la obra. En tales casos sufre la obra, porque los recursos que sostienen la ilusión artística han fallado. Cuando en *El arpa y la sombra* el autor implícito, mediante sus narradores, pide al lector que comparta una serie de juicios sobre Cristóbal Colón y el papa Pío IX, que además de ser personajes de esa novela son personajes que pertenecen al mundo histórico real, el lector,

---

<sup>5</sup> Gerard Genette, «Frontières du récit», *Communications*, 8 (1966), p. 162, reproducido en *Figures II* (Paris: Seuil, 1969).

por esa referencialidad que el discurso narrativo tiene al mundo extraliterario, puede adoptar una posición de disentimiento ideológico<sup>6</sup>. La lectura de *El arpa y la sombra* es distinta de la de cualquier otra novela, porque el discurso ficticio, en particular el referente a Cristóbal Colón, crea una tensión con la imagen que la historia ha creado de él. La narración constituye un proceso desmitificador del descubridor de América, el héroe que la historia había mitificado por haber realizado uno de los más grandes acontecimientos históricos de la humanidad.

Asumiendo, por el momento, que *El arpa y la sombra* es una novela histórica, es interesante la observación que Carpentier hace sobre el género en una entrevista concedida en 1978, es decir, después de haber escrito esta novela:

No se puede hacer una gran novela cuyo personaje central se llame Napoleón Bonaparte, o se llame Julio César, o se llame Carlomagno, porque o bien se achica el personaje con las exigencias del relato novelesco, o bien, por un prurito de fidelidad, no se colocan en su boca sino las palabras que realmente pronunció, y entonces se transforma el gran hombre en una especie de monumento, con facultad de movimiento, pero que pierde fuerza. En cambio, un personaje histórico que se puede situar netamente en una época, que es el protagonista de una acción, acaso secundaria pero muy significativa, es un personaje que tiene las ventajas de la autenticidad, la verosimilitud, y un margen de libertad para moverlo<sup>7</sup>.

¿Sería ésta una reflexión del autor sobre su propia experiencia al escribir *El arpa y la sombra*? Carpentier se da cuenta de las limitaciones y de los obstáculos que hay que superar cuando se narra la vida de un personaje histórico famoso. En esto su observación encuentra confirmación en la teoría de Lukács sobre la novela histórica. Por ejemplo, el crítico húngaro subraya los problemas que se encuentran al retratar en una novela a un personaje histórico conocido, tal como lo es Cristóbal Colón:

En cada estilo narrativo, que inevitablemente tiene que bajar a los pequeños y hasta los mezquinos particulares de la existencia, el héroe, si actuara siempre en primer plano, se encontraría por necesidad bajando al nivel general de la vida que viene representada. En tal caso sólo

---

<sup>6</sup> Véase Susan Suleiman, «Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the Roman à thèse», *Neophilologist*, abril 1976, pp. 162-177.

<sup>7</sup> Citado por Juan Durán Luzio, «Un nuevo epílogo de la historia: *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier», *Casa de las Américas*, núm. 125, 1981, p. 104.



una forzada estilización podría crear la necesaria distancia entre él y las otras figuras<sup>8</sup>.

Según Lukács, es necesario en la novela histórica un equilibrio que represente «las figuras importantes de la historia sin idealizarlas de manera romántica ni bajarlas a las mezquindades psicológicas de la trivial vida privada»<sup>9</sup>. Para Lukács, entonces, y según se evidencia en *El reino de este mundo*, del mismo Carpentier, la novela histórica se lleva a cabo con mayor éxito cuando los protagonistas no son los grandes héroes de la historia, sino personajes representativos de la sociedad y de la época que encarnan las fuerzas conflictivas del proceso histórico. En otras palabras: los personajes deben encarnar los elementos históricos específicos y sus acciones deben reflejar las características históricas de la época representada en la obra. Los personajes deben ser ubicados en el espacio y en el tiempo para mejor ilustrar las fuerzas y las crisis que determinan los destinos personales de todos los individuos. En las palabras del mismo Lukács:

Lo que es importante en la novela histórica no es, pues, la narración de los acontecimientos, sino la reevocación poética de los hombres que en estos acontecimientos figuraron. Lo importante es hacer revivir las razones sociales y humanas por las cuales los hombres pensaron, sintieron y actuaron como lo hicieron en la realidad histórica. Es una ley de la creación poética, paradójica a primera vista, pero luego sin duda esclarecedora, que, para hacer evidentes las razones sociales y humanas de las acciones, los acontecimientos de escasa importancia exterior y las circunstancias, al aparecer poco relevantes sirven más que los grandes dramas de la historia universal<sup>10</sup>.

Así, según lo cree Lukács, lo que caracteriza o que debería caracterizar a la novela histórica es la relación entre el individuo y la sociedad por una parte, y la relación entre los individuos mismos como determinada por el proceso histórico por otra. Los personajes de la novela histórica son individuos comunes que entran en una dialógica con el tiempo y con el espacio específicos en que viven, así que la transformación fomentada por el proceso histórico se revela también como transformación de los individuos en la sociedad.

*El arpa y la sombra* no refleja estas características ni es ésa la inten-

---

<sup>8</sup> Georgy Lukács, *Il romanzo storico* (Torino: Einaudi, 1965), p. 48. Todas las traducciones al español de la obra de Lukács son mías.

<sup>9</sup> Lukács, *ob. cit.*, p. 49.

<sup>10</sup> Lukács, *ob. cit.*, p. 42.

cionalidad de la obra. Al contrario, no sólo es un personaje histórico famoso, como lo es Cristóbal Colón, su protagonista, sino que tampoco se trata aquí de una reconstrucción de las hazañas históricas realizadas por él. La intencionalidad de la novela es la sátira, la desmitificación de uno de los más importantes personajes históricos. El tono satírico que subraya la narración convierte en burla y en teatralidad grotesca la conducta del papa Pío IX, que quiere santificar al Almirante. El proceso narrativo consiste en una transmutación de los códigos que convierten, sea a Colón sea al papa, en antihéroes.

La estructura temporal de *El arpa y la sombra* se funda en una coordenada de tiempos distintos, que abarcan cuatro siglos, y de personajes que pertenecen a varias épocas, fomentando así una dialógica histórica. Esta encrucijada temporal, típica de toda la creación carpenteriana, constituye lo que el mismo Carpentier ha llamado «lo real maravilloso». La yuxtaposición de espacios distintos es otra característica de la obra del autor cubano. Como es frecuente en toda su obra, en *El arpa y la sombra* hay una yuxtaposición de lo europeo y lo americano. En esta obra el espacio americano, con su imponente vastedad y peculiares características descritas con suficientes detalles, es percibido mediante los ojos de un europeo. Es decir, que lo vemos todo a través de los ojos de Mastai Ferretti. El espacio se convierte en el verdadero protagonista de esas páginas. En estas encrucijadas espacio-temporales y en la dialógica histórica se funda la dialéctica novelística de Alejo Carpentier. Además, sus principios estéticos se arraigan en la articulación y poetización de una realidad virgen, una especie de génesis. Así, la experiencia de Colón al describir la realidad del Nuevo Mundo denota una experiencia adánica a la vez que es un paradigma de la experiencia del novelista mismo. Dice Colón:

Había que describir esa tierra nueva. Pero, al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas, cosas que deben tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginario, mas esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra sola *no muestra la cosa* si la cosa no es de antes conocida. Para ver una mesa, cuando alguien dice *mesa*, menester es que haya, en quien escucha, una *idea-mesa*, con sus consiguientes atributos de *mesidad* (pp. 114-115; todo lo subrayado es del autor).

Así, dependiente del nivel en que el lector quiere decodificar el pasaje, hay aquí la denotación de un paradigma genésico y la connotación con la dialéctica artística que el autor hispanoamericano tiene que confrontar.

En conclusión, podemos decir que el subyacente tono picaresco que permea toda la obra crea una visión irónica y hasta satírica de los acontecimientos históricos pertenecientes a Cristóbal Colón. Mediante una dialógica entre los protagonistas de la historia y entre los historiadores de varias épicas, la intencionalidad de la narración es desmitificar las hazañas del Almirante que llevaron al descubrimiento del Nuevo Mundo. La sátira se hace aún más mordaz cuando se dirige a la conducta de Pío IX, quien quería santificar a Colón. El autor implícito, mediante sus narradores, manipula el punto de vista, ofreciendo una clave de lectura con ciertas tendencias ideológicas. Dada la doble referencialidad de la narración, la postura ideológica que constituye el punto de vista mediante el cual el autor implícito quiere que el lector vea los hechos narrados, es transferible a los hechos históricos reales. Esta postura ideológica, por su aplicabilidad a una realidad extratextual, puede o no ser compartida por el lector.

