

***La aprendiz de bruja* de Alejo Carpentier:
Relectura teatralizada de la conquista de México**

Bernat Garí Barceló
Universitat de Barcelona
bernatgari@hotmail.com

Palabras clave:

Carpentier. Historiografía. Malinche. Cortés.

Resumen:

La novelística de Alejo Carpentier ha sido ampliamente sondeada por los integrantes del aparato crítico. Con todo, el análisis de su poética teatral no ha sido proyectado aún desde la academia. En el opúsculo presente me dispongo a realizar una lectura crítica de su única obra de teatro *La aprendiz de bruja* (1956), atendiendo al papel y función de su personaje central (la Malinche), a la relectura que el autor ensaya con el proceso histórico de la Conquista y al desarrollo de un tiempo armónico –vertical y acumulativo– donde vienen a converger todos los tiempos conocidos.

***La aprendiz de bruja* by Alejo Carpentier:
Dramatized reading of the conquest of Mexico**

Key Words:

Carpentier. Historiography. Malinche. Cortés.

Abstract:

Carpentier's narrative has had an extensive echo in the literary critique. However, an analysis of his dramatic work has not been carried out yet by the Academy. In the present essay, I attempt to offer a critical reading of his only drama *La aprendiz de bruja* (1956), reviewing the central character and her functions (la Malinche), the interpretation that the author manages about the historical process of the Conquer and the development of a symmetrical time –vertical and accumulative– where converges all times known.

1.- Preámbulo. Alejo Carpentier en el teatro de la Historia

Hay también en esta parte estrellas, tenemos cielo y nos cobija como a los de Europa y Asia y África.

JOSÉ DE ACOSTA

Y luego se bautizaron, y se puso por nombre doña Marina [a] aquella india y señora.

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO

De los muchos desvelos que ejercitaron la agudeza y perspicacia del escritor Alejo Carpentier, ninguno tan recurrente –tan rigurosamente recurrente, diremos– como el del ensayo de lo americano desde un prisma epistémico e historiográfico. No es novedoso sostener que Carpentier, a lo largo de un vastísimo y complejo itinerario creativo, trata de fijar la identidad del latinoamericano aduciendo a la revisión del hecho histórico y a la auscultación del tiempo pretérito. Menos lo es anotar que en su rastreo del origen incurre deliberadamente, el autor, en abundancia de inexactitudes, anacronismos, chismes, deslices y tergiversaciones, como incurre en ello cualquier neófito o postulante al orden de la historiografía. Al contar, Carpentier recrea; al construir, deconstruye.

Vargas Llosa, en un preámbulo a su pieza teatral *La señorita de Tacna*, ya reveló que «la palabra, dicha o escrita, es una realidad en sí misma que trastoca aquello que supuestamente transmite, y la memoria es tramposa, selectiva, parcial» [1981: 10]. La esencia del lenguaje –y de la memoria– es la arbitrariedad, la asignación caprichosa de un signo aleatorio al referente u objeto de conocimiento. El signo y la cosa significada no tienen por qué tener nada en común; la historiografía y los tiempos pasados tampoco. De ahí que la palabra siempre remita a la otredad: nos descubre el lado oculto de las cosas. El ejercicio de las letras es misterioso. Borges ya anunció que «la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido» [Borges, 1970: 11] y Carpentier, leal a tales designios, selecciona, deconstruye y rehace el discurso



histórico para dejar al descubierto la perspectiva recóndita, la tesis desestimada, la mirada al sesgo y la voz indigente o marginal.

En su reproducción del discurso histórico haitiano, por ejemplo, en la novela *El reino de este mundo* (1949), el autor narra en boca del esclavo Ti Noel y desde la mirada accidental de Paulina Bonaparte, no desde las fuentes de la historiografía clásica o desde la experiencia de los artífices revolucionarios [Speratti-Piñero, 1981]. La anécdota deviene acontecimiento y el subalterno, en tal caso, cronista que ultima y humaniza el discurso oficial. Lo mismo en la novela *El siglo de las luces* (1962) en donde el enigmático Víctor Hugues –constructo histórico– y los ficticios Esteban y Sofía constituyen la tríada narrativa desde la que se otea, en clave revisionista, el proceso revolucionario que girondinos y jacobinos encabezarían en la vieja Europa y que pronto alcanzaría territorio americano en formato de libertadora sublevación –y de ahí al bramido antiimperialista e independentista de los años que siguen–.

Lo que fue Ti Noel en *El reino de este mundo*, o lo que fue Víctor Hugues en *El siglo de las luces*, lo será, ahora, Marina, la Malinche, en *La aprendiz de bruja* (1956) de Alejo Carpentier, ignota pieza teatral en tres actos, escrita originalmente en francés, que reproduce uno de los más célebres episodios de la conquista de México: la caída del emperador Moctezuma a manos del oportunista Hernán Cortés, quien valiéndose de Marina, en tanto que intérprete y traductora, burlaría las hordas del imperio azteca en su camino al corazón de Tenochtitlán. El ocaso de la sierpe y el despertar de la cruz, o, en palabras del autor: «el trascendental encuentro de la Oliva con el Maíz» [Carpentier, 2009: 196].

La aprendiz de bruja debe de ser, junto con algún que otro ensayo de índole musicológica de nuestro escritor, una de las piezas carpenterianas más extrañas y poco conocidas. El escrito se halla compilado en alguna edición inclusiva de las obras completas del autor¹, si bien lleva décadas

¹ En este opúsculo me valdré, sin que de ello se derive una predilección singular o un favoritismo sin fisuras por una u otra opción editorial, de la narrativa completa del autor



descatalogado en el mercado editorial a la espera de ser reeditado u olvidado entre las crónicas periodísticas y los opúsculos del escritor, apilados entre los polvorientos estantes de alguna triste y desvencijada hemeroteca habanera.

Es archisabido que la historiografía crítica sobre la narrativa autoral, que compendia textos de toda índole, es, hoy día, prolija y extensísima. Carpentier es, con Borges y Cortázar, uno de los escritores latinoamericanos más ensayados por parte de los integrantes del aparato crítico. La obra de Patricia Rubio de Lértora y Richard A. Young, *Carpentier ante la crítica. Bibliografía comentada*, incluye, hasta 1985, más de 1.700 textos críticos sobre la prosa del cubano en formato opúsculo, tratado mayor, ensayo o antología. Por no hablar de la monumental labor emprendida por Araceli García Carranza, quien, en el seno de la Fundación Alejo Carpentier, ha trazado un listado de la bibliografía pasiva sobre el escritor que compila miles de artículos y manuales críticos hasta fecha reciente. Lo cierto es, empero, que los acercamientos críticos al texto dramático escasean y se reducen a dos o tres aportaciones eventuales, a saber, un raro artículo de Carmen Vázquez en la *Revista de Estudios Hispánicos*, inaccesible en red²; un sucinto capítulo de Ilka Kressner en el manual *Del barroco al neobarroco: realidades y transferencias culturales*, unas páginas casuales de Luisa Campuzano en «La Historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier» en la revista *Casa de las Américas*³, y unas pocas reseñas de naturaleza más recensora que académica.

Me dispongo pues, en la disertación presente, a encauzar una lectura crítica de la pieza teatral, atendiendo más al *cómo* que al *qué* propiamente dicho. He preferido, en suma, la apreciación de la perspectiva antojadiza – parcial y poetizadora– a la relación del acto, ya de por sí suficientemente pormenorizado en los tratados históricos y, más accidentalmente, en la mirada

editada por el Instituto Cervantes, cuya referencia completa aparece sita en la bibliografía crítica del presente escrito.

² Carmen Vázquez fue, por cierto, la encargada de traducir y adaptar *La aprendiz de bruja* al español en el año 1983.

³ Dichas referencias aparecen completas en la bibliografía.



de los grandes cronistas.

A todo prolegómeno –lo dijo Quevedo– le hace justicia cierta brevedad o parquedad terminológica. De ahí que, sin más circunloquios, proceda a levantar este dócil telón tras el que se esconden los títeres –volubles y caprichosos– del teatro de las maravillas carpenterianas.

2.- La *Malinche* de Carpentier: crónica de la alevosía materna

Los primeros ejercicios narrativos de Alejo Carpentier fueron ejecutados entre 1944 y 1962⁴. Derivan, según creo, de su osada exégesis del proceso surrealista, de su exhaustiva (re)lectura de la realidad americana y de su propensión a barroquizar un continente que, según el autor, escapa a cualquier modelo de fijación que no propenda al barroquismo y a la grandilocuencia épica. En dichos escritos, el autor incurre en procedimientos descriptivos más aparatosos que excusables, da una brusca solución de continuidad a narraciones como *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* y opera rehusando, perseverantemente, del estilo directo y del diálogo entre actantes. Parte de ello lo suscribe Edmundo Gómez sobre las novelas *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* en el estudio.

⁴ Advierto que dejo fuera del alcance de mi observación la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) por considerarla, el autor, un aborto prematuro: «esta primera novela mía es tal vez un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible gusto futurista y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces» [Leante, 1970: 22]. Años después, Klaus Müller Bergh, en un estudio crítico biográfico sobre el autor, admitiría que «en los once años que transcurren entre la publicación de *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) y la siguiente obra de ficción *Viaje a la semilla* (1944), hay un asombroso cambio de perspectiva. Aunque en la novela afrocubana abundan alusiones al mundo mágico de la liturgia ñáñiga, en *¡Écue-Yamba-Ó!* predomina el anhelo realista y documental de presentar una actitud renovadora frente al sector negro de Cuba despreciado y casi desconocido hasta entonces [...] En cambio, en *Viaje a la semilla*, si bien continúa el enfoque realista, ahora lo encontramos aplicado a una situación absolutamente inverosímil y artificiosa» [1972: 42].



Construcción y lenguaje en Alejo Carpentier

En las *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Ramón Chao para mientes, justamente, en esa escasez dialógica que suele ser intrínseca al relato autoral. Para Carpentier, el estilo directo, «tal como podemos hallarlo en cualquier novela realista, es casi siempre artificial y ampuloso» [Chao, 1985: 86]. En dicha entrevista, Carpentier propone

a quienes posean un aparato de los llamados «espejos de sonido» el experimento siguiente: ocúltese el micrófono debajo de un mueble cuando varias personas están conversando despreocupadamente y examínese el resultado, reloj en mano. Se verá con sorpresa (a menos de que se trate, desde luego, de una conversación dirigida y orientada, de un coloquio sobre una cuestión concreta) que ningún tema de conversación se sostiene durante más de dos o tres minutos. Las palabras corren de la Ceca a la Meca, por mecanismos de asociación de ideas, en tránsitos que a veces no duran ni treinta segundos [...] Los interlocutores se entienden a medias palabras en virtud del mutuo conocimiento de ciertos tópicos [1985: 87].

De ahí que el autor, en su novelística, reduzca a unas pocas líneas casuales el estilo directo, casi como un mal necesario, y de ahí, acaso, su escaso cultivo del género dramático que debe a la declamación y al discurso oral su idiosincrasia y condición esencial.

La aprendiz de bruja fue escrita por Carpentier en abril de 1956, en francés, fruto de una colaboración con el actor y cineasta galo Jean Louis Barrault [Vázquez, 1986: 53-54]. Se trata de un drama en tres actos – precedidos de un sucinto prólogo– cuya problemática nuclear versa, ya lo hemos anunciado, sobre la conquista y caída de Tenochtitlán. Ya en el año 1937, en un Madrid bajo fuego fascista, Barrault y Carpentier trabajaron, mano a mano, para llevar a escena una adaptación de la *Numancia* de Cervantes con texto del primero y partitura del segundo.

En *La aprendiz de bruja* se reproducen algunos de los episodios más conocidos de la conquista de México, a saber, el desembarco de la expedición cortesiana en Tabasco, en el prólogo; la sanguinaria matanza de Chobula protagonizada por las hordas de soldados españoles en las escenas primera y segunda del acto I; el dramático cautiverio y lapidación del emperador



Moctezuma a manos de su propio pueblo en el acto II, y, finalmente, el asentamiento de Cortés en el palacio de Coyoacán como Gobernador y Capitán General de la Nueva España en las escenas primera y segunda del acto III. A tales incidentes, en un plano historiográfico y genérico, les corresponden, en su dimensión particular e individualizadora, los distintos capítulos de la vida de Malinalli Tenépat, Marina, desde la llegada de los conquistadores: al prólogo le corresponde el bautismo y la conversión de Marina a la fe del haraposado crucificado; al acto I, el asombro y la admiración del personaje ante la fuerza y crueldad del pueblo colonizador; al acto II, la duda; al acto III, el desengaño.

Vemos, por tanto, que el proceso de conquista de México será relatado, no desde la mirada del cronista americano –harto caprichosa también–, ni desde los archivos jurídicos y los textos de la historiografía clásica sobre el proceso colonizador, sino desde la voz disidente: desde el drama en carne propia de quien traiciona a su pueblo y es despreciada, después, por los que la auparon a la cúspide de la nombradía. A la línea ascendente de un Cortés maquiavélico y glotón –de sublevado a Capitán General tras la caída de Tenochtitlán– le corresponde la línea en descenso de una Marina que se degrada y envilece según se encumbra el español.

Marina traduce pues, desde la mirada del vencido, unos hechos harto conocidos, cuya relación nos había llegado adulterada y manoseada por el discurso triunfalista y enardecedor de los vencedores. La poética teatral de Carpentier se rige, por tanto, según una casuística sardónica y burlona que trata de humanizar la Malinche en tanto que madre, traidora traicionada, lo que le permite una relectura –en clave paródica– del proceso colonizador que descubrirá las fallas y deficiencias del discurso oficial.

Uno de los principales recursos narrativos con que opera Carpentier a través de su narrativa es el intertexto⁵. Gemma Gorga anota que la

⁵ No haría falta mencionar siquiera el ejercicio intertextual en un plano formalmente explícito. Nos remite a ello Luisa Campuzano al anotar que «*La aprendiz de bruja* se abre con un largo epígrafe construido a partir de media docena de fragmentos, entrecomillados e identificados, de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz



intertextualidad labora a varios niveles, como bien lo delimitarían Génette, Bajtin, Kristeva o Rifatterre. Dos de ellos han lugar cuando, por un lado, en la «reflexión de tipo ensayístico o filológico, la influencia comienza a tomar forma» (Gorga, 2008: 85), y cuando, por otro lado, el propio texto en un ejercicio de transtextualidad se apropia de «citas más o menos explícitas, incrustación de sintagmas ajenos, apropiación de una determinada simbología...» (Gorga, 2008: 85).

En el caso de *La aprendiz de bruja*, el organigrama de vínculos y correlaciones, en un plano implícito y explícito o, inclusive, estructural es continuo. Por ejemplo, en algunos fragmentos, Hernán Cortés habla de sí mismo como del instrumento escogido por la Providencia en aras de cristianizar a los infieles y articular un Imperio católico universal que todo lo cubra y todo lo rodee, como una boa *universalis*: «el Señor me ha hecho un instrumento de su voluntad» [Carpentier, 2006: 32]. A tenor de ello, más adelante, Olmedo anuncia que el apóstol Santo Tomás ya había pisado suelo americano y fue desterrado por los fieros bárbaros del continente. De ahí que, ahora, sea Cortés «el hombre designado por Dios para realizar la obra del Apóstol Santo Tomás» [2006, 41]. Esa lectura del descubrimiento y del proceso colonizador debe remitirnos, forzosamente, a la exégesis en clave providencialista que desde las crónicas de Indias se ensaya del acaecer histórico (Colón, Bartolomé de las Casas, Oviedo, Hernán Cortés, Cabeza de Vaca, Garcilaso el Inca, entre otros), según la cual Colón fue el emisario electo por Dios para guiarnos a esas tierras ignotas y los conquistadores, por ende, la maquinaria de guerra dispuesta desde el Reino de los Cielos para evangelizar o, en su defecto, demoler y aniquilar.

En la última parte de la obra⁶, Marina hace burla de todo este fanatismo retórico y ultraconservador, propio de los primeros cronistas, al

del Castillo» [2009: 71]. Por supuesto, las *Cartas de relación* de Cortés juegan un papel preeminente en la constitución definitiva del texto dramático. Ya sabemos que Carpentier, a lo largo de su proceso creativo, ha exprimido generosamente el material que le legaron los más célebres cronistas de Indias.

⁶ Acto III, escena primera.



definirse a sí misma como infeliz sonajero de algún hastiado demiurgo: « [fui] el juguete de unos Altos Designios cuyo alcance se ignora, cuya verdad se aclara demasiado tarde, cuando todo ha sido destruido, triturado, aplastado por su poder» [2006: 101].

A esa concepción idealista y progresiva de la Historia, como regida por un motor inmóvil o causa incausada, cabe contraponer la teoría carpenteriana de los tiempos armónicos o simultáneos. Al decir de Tusa

Carpentier perceives two different kinds of time based upon two different perceptions of reality. One is African. It is the eternal, absolute time of the archaic religions, of the Oriental perceptions of reality [...] Contrasting to African time is the Western perception of historical time⁷ [1982:10-11].

En la narrativa de Carpentier operan, en general, tres representaciones del eje histórico (los citados por Bobs M. Tusa y uno más): en primer lugar, un tiempo horizontal y progresivo de ascendencia indiscutiblemente occidental; en segundo lugar, un tiempo cíclico –schopenhaueriano o spengleriano si se quiere–, estático e invariable, que bien podría ser transferencia implícita de las cosmovisiones mexica o maya indistintamente y; finalmente, unos tiempos simultáneos y de naturaleza armónica que vienen a hacer confluír en un mismo plano espacio-temporal infinitud de épocas, incidentes e individuos –como en el palpito de un instante verá el personaje de *El Aleph* de Borges el orbe todo al escudriñar, ojo avizor, la superficie de la tornasolada esfera que sostiene entre sus manos: «vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó» [2009: 192]–. La superposición de tales estadios de temporalidad se hace efectiva en el conjunto de relatos breves que integran la *Guerra del tiempo*, entre ellos, *Semejante a la noche*, *El camino de Santiago* o *Viaje a la semilla*, en novelas como *El reino de este mundo*,

⁷ Carpentier percibe dos tipos de tiempo divergentes basados en dos percepciones distintas de la realidad. Uno es africano. Este es lo eterno, el tiempo absoluto de las religiones arcaicas, la percepción oriental de la realidad [...] Frente al tiempo africano está la percepción occidental del tiempo histórico (la traducción es mía).



Los pasos perdidos, *Concierto Barroco* o *El siglo de las luces* y, en parte también, en la pieza dramática *La aprendiz de bruja*.

Vemos, por ejemplo, como en el primer acto Cortés describe Madrid como «la Nueva Roma. La ciudad desde donde la Fe irradia a todo el Universo» [2006: 32] y, más adelante, se parangona al propio Julio César:

CORTÉS [...] ¿Piensas que Julio César, haciendo la conquista de la Galia con un ejército regular, abastecimientos, mensajeros y la ayuda de Roma, haya sido un general más grande que Hernán Cortés, avanzando por territorio desconocido, con un puñado de hombres, y sabiéndose, además, desautorizado por la Corte de España? [2006: 91]

Se confunden, pues, en *La aprendiz de bruja*, como en *Semejante a la noche*⁸, los tiempos y los espacios, lo que origina un ordenamiento sincrónico o acumulativo (comunicativo, diremos) de los tiempos históricos. Recordemos que en la novelita *Concierto barroco*, Carpentier describe un lienzo sobre la conquista de México en donde aparece un «Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal [...] teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés [...]» [2009: 11].

Todos los hombres son el mismo hombre en un espacio donde lo mutable es algo anecdótico e incidental –el estilo arquitectónico, el bagaje tecnológico, el nombre con el que se cosifica el medio, el arbitrio gubernamental, etc. –. A un Carlos V, o a un Cortés, le corresponde un César, y a un César le corresponde un Moctezuma, pues la historia de cada individuo ya fue contada y se halla escrita en las estrellas, en un tiempo inmemorial y en un espacio recóndito –que representa todas las geografías humanas habidas y por haber–, en un escenario en donde los actores siempre desempeñan la misma función: la del eterno caracoleo en un laberinto sin salida.

⁸ El cuento *Semejante a la noche* es una praxis identitaria de reminiscencias borgeanas en donde se postula que el hombre es siempre el mismo; su ser permanece inmutable a lo largo de las vicisitudes de la historia. Todo ello debiera remitirnos a otros cuentos de Borges como *El inmortal* o a otros relatos de Carpentier como *El camino de Santiago*, *Concierto barroco* o *La aprendiz de bruja*.



En la poética carpenteriana, el personaje particular solo interesa en tanto que prefiguración del doble y del colectivo. De ahí que en el Acto II, Moctezuma no articule palabra alguna: el calvario del emperador importa como mecanismo que accione el alzamiento del pueblo azteca y como reflejo de los reyes que han sido y serán, pero no como drama íntimo e individual. En uno de sus ensayos de cariz literario, Carpentier anota, de hecho, que «jamás un término fue tan justo: recibir el mensaje de los movimientos humanos, comprobar su presencia, definir, describir, su actividad colectiva. Yo creo que en esto [...] se encuentra en nuestra época el papel del escritor» [1981: 47].

Estas son, en definitiva, las herramientas específicas que Carpentier utiliza en su obra *La aprendiz de bruja* en aras de articular un discurso alternativo que subsane las fisuras del discurso histórico y que humanice, de una vez por todas, la madre de *los hijos de la chingada*, Marina, que fue –como la Eva cristiana– madre y traidora, simiente y pecadora.

3.- A modo de colofón. Hacia una síntesis de la poética teatral carpenteriana

Música, mestizaje, barroquismo y socialismo son los cuatro puntos cardinales que sintetizan el credo estilístico carpenteriano. Según creo, sea uno u otro el texto a indagar, el norte de esta rosa de los vientos se va desplazando de un elemento a otro. Por ejemplo, en la novela *El reino de este mundo*, el elemento eufónico desempeña un papel accesorio frente al aspecto netamente ideológico. Lo contrario en *Concierto barroco* en donde la preeminencia de lo musical y lo ornamental, en un plano lingüístico, relega el componente ideológico a un plano completamente episódico. Lo cierto es, empero, que los cuatro elementos suelen conjugarse y laboran al unísono modelando el credo estilístico del autor, aun cuando sea uno solo quien lleve la batuta.



En el caso de *La aprendiz de bruja*, los cuatro elementos operan, en mayor o menor medida, a lo largo de la representación, si bien la reflexión en torno al mestizaje o la transculturación prevalecen sobre el resto⁹. Según se confunden los tiempos en un plano armónico y vertical, también se entremezclan las etnias, las pieles, las creencias, los sueños, los antojos. Carpentier dio en definir el Caribe como un segundo Mediterránea, crisálida de encuentros y desencuentros.

La reflexión sobre el mestizaje y el sincretismo religioso cubre toda la obra de Alejo Carpentier. De hecho, la representación escultórica de la virgen negra o del ángel agitando unas maracas es una constante en la narrativa del autor. En *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual*, Rita de Maeseneer indicaba que «Carpentier defiende el mestizaje mediante el ejemplo del ángel de las maracas [...] La literatura latinoamericana es un ángel de las maracas que se pierde en la gran biblioteca de Carpentier y sólo es asequible para quienes vean bien, lean entre líneas» [2003: 357].

Con todo, será, justamente, en *La aprendiz de bruja* en donde la indagación en torno a lo mestizo halle uno de sus más dinámicos espacios de creación. Ya desde el primer acto se parangona la deidad azteca Quetzalcóatl –dador del fuego y padre de los hombres– a Prometeo [2006: 30]. Más tarde, en la escena segunda del primer acto, se equipara la misión de Marina a la de la Rajab bíblica:

CORTÉS: Entonces ella [Rajab] ayudó a huir a los espías de Josué.
Esto quiere decir que tomó el partido de los conquistadores

OLMEDO: Gracias a la fe y a la valentía de Rajab, Jericó cayó bajo
las armas de Israel. [2006: 56]

⁹ Por lo que a la música atañe, su aportación se reduce a algunos fragmentos del acto nuclear, cuando el pueblo azteca, unido en fervorosa rebeldía, adquiere eventualmente faceta protagónica apelando al alzamiento con un lenguaje percutido sobre piel cabría. La escena, por cierto, parece un calco de otro fragmento de *El reino de este mundo* en el que se describe la sublevación del pueblo haitiano contra el rey Henri Christopher. Asimismo, el abigarrado barroquismo del autor –marca distintiva; de fábrica, podría decirse– en la presente obra se ve atenuado muy probablemente por el fin oral y declamatorio del discurso dramático.



Como caería Tenochtitlán, a manos de los españoles, gracias a la labor furtiva urdida nocturnamente por la Malinche.

Tales paralelismos serán una de las constantes motoras de la pieza teatral. Confusión, pues, en la superposición de estadios espacio-temporales, por un lado, y hacinamiento de mitos, saberes, costumbres y pareceres. El infinito que ensaya Carpentier no culmina, con todo, en la imposibilidad de un *uno* identitario –como en *El inmortal* de Borges– sino en la posibilidad de un ente transcultural, que es suma y amalgama.

Quedan por anotar, a modo de curiosidad, las reiteradas alusiones a los libros de caballería a lo largo de la pieza dramática. El personaje Sandoval, en el primer acto, confiesa que el Nuevo Mundo le ha posibilitado el sueño de vivir su propia novela de caballerías [2006: 33], cual héroe entre prodigios y esperpentos. Más adelante, en el segundo acto, el propio Jerónimo de Aguilar revela que en su aventura americana «quería imitar el caballero Amadís de Gaula. Quería combatir dragones. Pero, en lugar de dragones, encontró pulgas» [2006: 70]¹⁰. Todo ello no es nuevo. Tiene que ver con lo *real maravilloso* americano, noción que el autor indagaría generosamente en su prólogo a *El reino de este mundo*, y que debe su sustancia a la transculturación.

En su ensayo «Papel social del novelista», Carpentier ya equiparó la crónica de Indias al libro de caballerías, en tanto que artefacto portentoso que recoge el componente mágico de ese mundo nuevo que, aún sin quererlo, desveló Colón. Para Carpentier sería Bernal Díaz del Castillo quien, convertido en cronista, nos dio en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* la primera novela de caballería ‘real’ de todos los tiempos, pues en ella sintetizó lo real y lo maravilloso, lo europeo y lo indio: «con Bernal Díaz, la función social del escritor se define en el Nuevo Mundo: ocuparse de lo que le concierne, adelantarse a su época, asiendo su imagen más justa» [1981: 44]. La función del novelista y del dramaturgo será,



entonces, según el autor, esencialmente socializante: fijar lo que le rodea, interpretándolo y poetizándolo, como un historiador que enaltece lo que vive. Y de su labor derivará una lectura crítica de los episodios del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2009 (15ª ed.).
- CAMPUZANO, Luisa, «La Historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier», *Casa de las Américas*, 2009, núm. 256, páginas 62-75.
- CARPENTIER, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1981.
- _____, *Narrativa completa II*, Madrid, RBA Instituto Cervantes, 2006.
- _____, *Concierto barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 2009 (6ª ed.).
- _____, *El siglo de las luces*, Madrid, Alianza Editorial, 2009b (4ª ed.).
- _____, *Los pasos perdidos*, Madrid, Akal, 2009c.
- _____, *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2011 (7ª ed.).
- _____, *Guerra del tiempo y otros relatos*, Madrid: Alianza Editorial, 2011b (5ª ed.)
- CHAO, Ramón, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2012.
- GARCÍA CARRANZA, Araceli, *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo, *Construcción y lenguaje en Alejo Carpentier de «Los pasos perdidos» y «El siglo de las luces»*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1968.
- GORGA, Gemma: «Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés», en



Dicenda, 2008, núm. 26, páginas 83-100.

KRESSNER, Ilka, «El Perseo desamparado. Ejemplos de lo neobarroco en *La aprendiz de bruja* de Alejo Carpentier», en Ricardo de la Fuentes Ballester (coord.) y Jesús Pérez Magallón (coord.), *Del barroco al neobarroco: realidades y transferencias culturales*, España, Universitas Castellae, 2009, páginas 167-180.

LEANTE, César: «Confesiones sencillas de un escritor barroco», en Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York, Las Americas Publishing, 1970, páginas 11-31.

LÉRTORA, Patricia; YOUNG, Richard A., *Carpentier ante la crítica: bibliografía comentada*, México, Universidad de Veracruz, 1985.

MAESENEER, Rita de: *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual*, Ginebra: Librería Droz, 2003.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca/ Universidad Central de Venezuela, 1970.

MÜLLER BERGH, Klaus, *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, Nueva York, Las Américas, 1972.

OVIEDO, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana I. De los orígenes a la emancipación*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, *Pasos hallados en El reino de este mundo*, México, Colegio de México, 1981.

TUSA, Bobs M., *Alejo Carpentier: a comprehensive study*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1982.

VARGAS LLOSA, Mario, *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981 (4 ed.).

VÁZQUEZ, Carmen, «La aprendiz de bruja, drama en tres actos de Alejo Carpentier», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 1986, 13, pp. 53-70.

