



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

*LA APRENDIZ DE BRUJA: PARADIGMA DE LO MESTIZO*  
EN LA OBRA DE ALEJO CARPENTIER

T e s i s

que para optar al grado de

DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA

presenta

ANGÉLICA A. PLÁ CORTÉS

Asesora: DRA. YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

México, D.F., Marzo 2014



## ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	7
A. Objetivo .....	7
B. Hipótesis .....	17
1. El mestizaje según Carpentier .....	23
2. Mestizaje e identidad .....	28
3. La idea de mestizaje: bagaje del escritor .....	31
4. Mirada general sobre el tema de Malintzin, Malinche, Marina.....	32
5. Bernal Díaz y Sahagún en Carpentier.....	37
6. La experiencia mexicana .....	37
C. Justificación del tema.....	43
1. La crítica sobre <i>La aprendiz de bruja</i> .....	45
D. Metodología.....	62
E. Los capítulos .....	64
II. CARPENTIER, EL MESTIZO .....	69
A. Introducción .....	69
B. La formación del escritor .....	73
C. Independencia e identidad en Cuba .....	78
1. Antecedentes sobre la idea de mestizaje en el siglo XIX .....	78
2. Independencia a medias.....	90
3. Vasconcelos y Mariátegui: albores del siglo XX .....	91
D. El grupo Minorista.....	111
E. París: las revistas “Carteles” y “Social.....	120
F. La teoría de los dos Mediterráneos .....	141
G. El retorno .....	146
III. ANÁLISIS DE <i>LA APRENDIZ DE BRUJA</i> DE ALEJO CARPENTIER .....	151
A. Marina.....	151
B. Fuentes históricas sobre la figura de la Malinche.....	153
C. La Historia: la lucha por la libertad y el poder .....	155

D. <i>La aprendiz de bruja</i> , comprometimiento y consecuencias .....	159
E. Los epígrafes: <i>La historia verdadera de la Nueva España</i> .....	168
F. “Notas” del autor en <i>La aprendiz de bruja</i> .....	177
G. El Prólogo: el punto de vista de los vencidos .....	182
H. <i>Historia general de las cosas de la Nueva España</i> .....	184
1. Características del discurso indígena: síntesis de dos formas historiográficas .....	191
2. Religión y sociedad: una visión de la historia .....	192
3. Quetzalcóatl y los presagios .....	199
I. Abre el díptico .....	208
1. Bautismos: Malintzin→ Marina→ Malinche .....	222
2. Las razones del lobo .....	227
3. Cholula (o la traición de Marina) .....	237
4. Los tambores de Tenochtitlán .....	262
5. Un título y dos vestidos .....	276
J. La escena final: un huipil y una cruz .....	285
K. El cronista .....	292
IV. LAS CRÓNICAS DE CARPENTIER Y SU VÍNCULO CON EL CONSEJO DE MESTIZAJE CULTURAL EN <i>LA APRENDIZ DE BRUJA</i> .....	297
A. Introducción .....	297
B. Núcleos temáticos dominantes .....	303
1. Criollismo y folklore .....	303
2. El Dorado y la ciudad .....	317
3. Las ruinas y los dioses .....	323
4. El Cronista de Indias .....	333
a. La historia .....	337
b. Discurso e historia .....	344
5. Crónica e historia .....	347
a. Objetivos de la crónica oficial de Indias .....	350
b. El problema de la verdad .....	355
6. La crónica y la función social del novelista .....	358

7. Crónica, historia y novela en los ensayos de Carpentier .....	360
V. CONCLUSIONES: UNA ESCALERA Y LA ESPIRAL .....	373
A. Interrogantes iniciales .....	373
B. El libreto subyacente de la historia en el Grupo Minorista.....	374
C. El drama de la fundación de América.....	375
D. La ausencia del hijo de Marina y Cortés .....	377
E. Mestizaje y colonialismo: el tercer espacio .....	379
VI. BIBLIOGRAFÍA CITADA .....	389
A. Obras de Alejo Carpentier Obras de Alejo Carpentier	
1. Ficción .....	389
2. Ensayos, artículos y otros .....	390
B. Referencias secundarias .....	393



## I. INTRODUCCIÓN

### A. Objetivo

*Pero la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco.*

José Carlos Mariátegui, *La realidad y la ficción*

Esta investigación gira en torno a *La aprendiz de bruja* (1956)<sup>1</sup>, única obra de teatro del escritor cubano Alejo Carpentier, un drama compuesto por un Prólogo y tres actos cuyo tema es la conquista de México por Hernán Cortés. Carpentier escribió el drama originalmente en francés a petición de Jean Louis Barrault, quien “instó al escritor cubano a concebir y redactar una pieza de teatro en francés, con atmósfera netamente americana, con matiz verídico, por no decir histórico, que pudiera interesar al actor visitante. De ahí surgió el escogido del tema principal: la Malinche y sus relaciones tanto con Cortés como con el México de la conquista.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> En este trabajo se utiliza la traducción española realizada por Carmen Vásquez de *La aprendiz de bruja. Obras completas*, Volumen IV, México: Siglo XXI, 1983, pp. 24-143. El Volumen también incluye *Concierto barroco* y *El arpa y la sombra*. Graziella Pogolotti, presidenta de la Fundación Alejo Carpentier en La Habana, Cuba, escribe el Prólogo de *La aprendiz de bruja*. En vista de la frecuencia con la cual se cita esta obra me referiré a ella como *La aprendiz*. En junio de 2013, durante en una corta visita a La Habana, visité la Fundación Alejo Carpentier. Allí el doctor Rafael Rodríguez, vice-presidente de dicha institución, me permitió consultar el expediente con el manuscrito original de la obra, aunque no autorizó fotografiarlo o brindar una copia. El cartapacio contiene las hojas sueltas de papel cebolla, ya amarillas por el paso del tiempo mas en buen estado. Las hojas están mecanografiadas, numeradas y con anotaciones a mano realizadas por el autor. En el breve tiempo disponible para examinar el manuscrito logré anotar algunos fragmentos con el objetivo de precisar la exactitud de la traducción de los parlamentos de Marina y el Cirujano en el Acto III, que se publicaron de manera diferente en la primera impresión de la obra en 1983 y la reimpresión de 1986 (2<sup>da</sup>. ed.), según quedará detallado en el Capítulo II de la presente investigación. El título de la obra en francés de acuerdo con el manuscrito consultado es *L'Apprenti Sorcière* [tachado *Nouvelle-Espagne*] *Un Prologue, trois actes, cinque tableaux*. Aprecié que en el expediente hay por lo menos dos borradores.

<sup>2</sup> Carmen Vásquez, "La aprendiz de bruja: drama en tres actos de Alejo Carpentier" en: *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Año XIII (1968), p.55. Luisa Campuzano alude a este origen de la obra pero expresa que no ha podido precisar “si en particular esta o cualquier otra pieza teatral le había sido pedida expresamente por Barrault, quien visitaría Caracas en mayo de ese año, o si Carpentier la había escrito por decisión propia, con la intención de aprovechar la presencia del director francés en la ciudad para someterla a la consideración de este viejo amigo, con quien cerca de veinte años atrás, durante la Guerra Civil Española, había puesto en escena, en París, la Numancia, de Cervantes.” V. su artículo “La Historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier.” *Revista Casa de las Américas*, No. 256 julio-septiembre/2009, p. 70.

En la obra la “lengua” de Cortés, la india nombrada Marina en la pila bautismal del catolicismo desempeña un papel protagónico como intérprete del capitán español en el proceso de ocupación de los territorios indígenas. En el Prólogo que da inicio a la obra se representa lo que ocurre en tierras indígenas previo a la llegada de los españoles a las costas de Yucatán, cuáles eran sus preocupaciones y conflictos, y finaliza con el arribo de los extranjeros y el bautizo de Marina. En los tres actos que suceden al Prólogo se representan escenas de momentos importantes de la conquista, para concluir con la muerte de Marina en el pueblo de Oluta.<sup>3</sup>

Malintzin, Marina o Malinche es un personaje histórico cuya existencia documentan tanto las crónicas españolas como otros escritos originados por los indígenas que relatan la Conquista de México. Se ha convertido en símbolo del mestizaje en la América Latina porque como parte de su colaboración con Hernán Cortés se dio una relación entre ellos como hombre y como mujer, fruto de la cual nace Martín Cortés, a quien se ha llamado El Mestizo, para diferenciarlo de otro hijo que tuvo el conquistador y que llevó el mismo nombre. En *La aprendiz* Marina muere sin hijos, tema en el que se profundizará más adelante.

---

<sup>3</sup> El Acto I se compone de dos escenas (*La aprendiz*, pp. 43-80). En la Escena I el diálogo principal se da entre Aguilar y Marina, y luego entre éste, Cortés y Sandoval. La Escena II se desarrolla en Cholula, donde ocurre el incidente en el cual Marina delata a Cortés la confidencia que le trae una Dama de Alta Condición acerca de un ataque que los habitantes de la ciudad planifican en contra de los españoles. La matanza de los cholulenses prefigura la destrucción de Moctezuma y el imperio azteca. La participación de Marina y las consecuencias de ésta marcan el inicio del cambio del punto de vista en el personaje que la divide entre su pertenencia al mundo indígena y el español. En el Acto II se detallan los incidentes de la prisión de Moctezuma en Tenochtitlán y el evento de la llamada Noche Triste (*La aprendiz*, pp. 81-107). El Acto III tiene dos escenas. La primera se desarrolla en Coyoacán, a donde ha llegado la esposa legítima de Cortés, Catalina, que muere de manera sospechosa. El diálogo principal es entre Marina y Cortés; éste último le anuncia a la mujer que la casará con Juan Jaramillo y la sacará de Coyoacán. La segunda escena recoge los momentos finales de la vida de Marina y sus conversaciones con los representantes de los dos órdenes religiosos presentes en el drama: el Hombre del Espejo (mago o hechicero indígena) y el Padre Olmedo (*La aprendiz*, pp. 108-143).



El peso que tiene su participación al lado de Cortés en la Conquista según narrado por Bernal, contrasta de forma significativa con los espacios en blanco, las omisiones de un discurso que informa de manera indirecta sobre la Malinche.<sup>4</sup> Margo Glantz desarrolla este tema a partir de la expresión “calar hondo” para conocer el “secreto” que Cortés utiliza en sus *Cartas de Relación*, que indican lo que parece ser una de sus preocupaciones esenciales en su viaje a México: conocer el secreto, lo que albergaban estas tierras. Para lograrlo fue indispensable la figura de la lengua, el intérprete, que es quien posibilita el flujo de información entre ambos grupos humanos. (Glantz, 2001a, p. 92)

Glantz indica que la Malinche es en sí misma un secreto porque no existe un discurso escrito que recupere de forma directa su voz: sabemos de ella por lo que otros dicen.: “¿Cómo hacer para descubrir el secreto que también a ella la encubre?” Aquello que la distingue, su oralidad, solo puede conocerse por el relato escrito. Por eso en su artículo “Doña Marina y el capitán Malinche”<sup>5</sup>, la crítica acude a lo que ella llama “un subterfugio”: debido a que la epopeya es un mundo de cuerpos masculinos que comporta una visión sobre las mujeres como objetos, tanto por su condición femenina, como por el hecho de que eran esclavas (objetos, parte integral de un botín de guerra), para conocer el secreto de Malinche y ahondar en el porqué de su figura, aun frente a la ausencia de un discurso directo de su voz, analiza el cuerpo masculino, sobre todo de aquellos que, como ella, ejercen la función de lenguas. (Glantz, 2001a, p. 127). En el Cap. III, se volverá sobre el tema del cuerpo de Marina como lengua desde la perspectiva planteada por Glantz.

---

<sup>4</sup> Margo Glantz, “La Malinche: la lengua en la mano”, *La Malinche, sus padres, sus hijos*, Margo Glantz, coordinadora. México D.F.: Taurus, 2001, pp. 90-113. En adelante Glantz, 2001a.

<sup>5</sup> Margo Glantz, “Doña Marina y el Capitán Malinche”, *La Malinche, sus padres, sus hijos*, Margo Glantz, coordinadora, México D.F.: Taurus, 2001, pp. 115-133; 177 y ss. En adelante Glantz, 2001b.

Las principales fuentes, incluyendo la brevísima información que de ella ofrece Cortés en la Segunda y Quinta Carta de Relación, coinciden, en que la Malinche fue parte de un lote de trueque o rescate vinculado al símbolo del vasallaje (Glantz, 2001a, p. 92). Dentro de este contexto, Glantz además subraya el tratamiento de las mujeres como esclavas que cumplían la función de suplir las necesidades sexuales y de alimentación de los soldados. No hay duda de que, según lo describe Bernal, las características que permiten que Marina haya salido del anonimato de ese grupo de mujeres indígenas fueron su bilingüismo, aunado a su carácter desenvuelto y entremetido, según la describe Bernal (Glantz, 2001a, p. 92).

Los escritos que dan cuenta de quién fue la Malinche (la lengua-la oralidad) develan el sistema de relaciones de comunicación en que ella habita y se desempeña como faraute, traductora, intérprete e intermedia. Desde este punto de vista la obra de Carpentier es una mano que acciona un diálogo, que implica tanto la poética del escritor, como los procesos que los primeros cronistas tuvieron que atravesar para contar lo que vieron y cómo lo vieron. Él es el intermediario que otorga a Marina una voz a partir de su propia interpretación del significado de la participación de la indígena que habita en el filo de dos mundos. Carpentier pone en acción la postura jánica del personaje que es, acaso, la de sí mismo. Aunque el discurso literario sea otra manera de caracterizar indirectamente a Marina, Carpentier le da una voz, le otorga una centralidad y resalta, como diría Glantz, su función de “lanzadera entre dos culturas diferentes” que en parte, “es también la espía, pero sobre todo, la de intérprete de ambas culturas, además de modelador de la trama” (Glantz, 2001a, p. 98).

Así, la poética que subyace en el proceso creativo carpenteriano, comprendido en su visión de lo real maravilloso y el barroco americano, permite ver *La aprendiz* como una

obra nuclear, en la cual se condensa el acercamiento del escritor al tema de la identidad americana que da unidad temática y expresiva a toda su obra. En el Barroco de Indias, como indica Mabel Moraña siguiendo la nomenclatura de Picón Salas, “toda la problemática social vinculada al sentimiento criollo en la Colonia, es que éste crece y se articula a los paradigmas de la cultura barroca en el marco de un proceso reivindicativo a partir del cual empieza a diferenciarse lo que podríamos llamar «el sujeto social hispanoamericano».<sup>6</sup> Como indica Lezama Lima, el barroco americano evidencia que “cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el lenguaje de la ciudad”.<sup>7</sup> Así, obras como las del indio Kondori, y de Aleijadinho, en edificaciones propias del entorno urbano gestado a partir del periodo colonial, son la que preparan “la rebelión del próximo siglo, que es la prueba de que ya se está maduro para la ruptura” y que concretarán en la gesta de José Martí (Lezama, 1969, p. 78). El barroco, según Lezama Lima:

[E]ntre nosotros el barroco fue un arte de contraconquista. Representa el triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida. [...] Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro. [...] Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de su propia pertenencia. [...] Ese señor exige una dimensión: la de su gran sala, por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos, y por donde sale la muerte con sus gangarras, con su procesión de bueyes y con sus mantas absorbiendo la lúgubre humedad de los espejos venecianos” (Lezama, 1969, pp. 47-49).

La tensión que se observa en las iglesias de Juli y Puno en el Perú es producto de “el esfuerzo por alcanzar una forma unitiva, sufre una tensión, un impulso sino de verticalidad

<sup>6</sup> “Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. En línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-al-silencio-exploraciones-del-discurso-barroco--0/html/e5b96feb-bf21-4bd2-be1c-9389af0cb0ba\\_53.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-al-silencio-exploraciones-del-discurso-barroco--0/html/e5b96feb-bf21-4bd2-be1c-9389af0cb0ba_53.html), octubre 2013.

<sup>7</sup> José Lezama Lima, “La curiosidad barroca”, *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, p.78.

como en el gótico, si un impulso volcado hacia la forma en busca de una finalidad de su símbolo” (Lezama, 1969, 49). “Vemos que en añadidura de esa tensión hay un plutonismo que quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final. En los preciosos trabajos del indio Kondori, en cuyo fuego originario tanto podrían encontrar el banal orgullo de los arquitectos contemporáneos, se observa la introducción de un[a] [sic] temeridad, de un asombro: la indiatide.”<sup>8</sup> La apreciación de esta indiatide como expresión de la fusión de los materiales y cosmología americanos con las formas del barroco, comparan con lo dicho por Alejo Carpentier en “El ángel de las maracas. Lo que la música moderna debe a América Latina”, donde plantea las mutuas influencias que en la música han recibido América y Europa. Afirma:

Y al recordar la frase de Villa-Lobos: «El folklore soy yo», pienso en un pórtico labrado que puede verse en la entrada de un santuario de Misiones, en Argentina: en él aparece, dentro del concierto místico tradicional de laúdes, arpas y tiorbas, un ángel tocando las maracas. Un Ángel Maraquero... Nos parece que en esa escultura ángel eterno, maraca de nuestras tierras se encuentra resumida, en genio y figura, toda la historia de la música latinoamericana desde la Conquista hasta las búsquedas que ahora realizan, en terrenos aún riesgosos pero abiertos a nuevas posibilidades, los compositores jóvenes de este Nuevo Mundo que, en fin de cuentas, por sus tradiciones, por sus herencias, por lo recibido, asimilado y transformado, resulta tan viejo y maduro como los demás mundos del Mundo.<sup>9</sup>

En literatura viene a significar que el escritor latinoamericano se autoriza a hablar desde sí mismo sobre sí mismo, y a desarrollar una mirada crítica, tal como Villa-Lobos, de acuerdo con Carpentier, es el ejemplo del artista latinoamericano que logra una música de

---

<sup>8</sup> “The term *indiatide* was originally used by the art historian Angel Guido to define American reinventions of Greek caryatids, sculpted female figures used in the place of columns for architectural support. Therefore, from caryatids to *indiatides*, the Baroque is transformed in a manner that finds American expression within an originally European form.” V. Stephen Cruikshank, *Cuba and the Neobaroque: Twentieth-Century Reformations of Cuban Identity*, University of Alberta, 2011, p. 51. En línea: [https://dspace.library.uvic.ca:8443/bitstream/handle/1828/4668/Cruikshank\\_Stephen\\_MA\\_2013.pdf?sequence=1](https://dspace.library.uvic.ca:8443/bitstream/handle/1828/4668/Cruikshank_Stephen_MA_2013.pdf?sequence=1). En el *Glosario de términos arquitectónicos coloniales*, se define: indiatide como: “Pie derecho femenino, que sustituye a los fustes de columnas en el estilo mestizo.” En línea: <http://turismouniversal.com/huso-iconostasis-imbricacion-incisa-indiatide-interseccion-de-crucero-intrados-jamba-jarron-junquillo-kitsch-glosario-de-terminos-arquitectonicos-coloniales.html>, 29 de noviembre de 2013.

<sup>9</sup> Alejo Carpentier, “El ángel de las maracas. Lo que la música moderna debe a América Latina”, *El correo de la UNESCO*. Junio 1973, año XXVI, p. 36.

madurez, a partir de un proceso que bien se puede comparar con el concepto de “plutonismo” en Lezama Lima que caracteriza el barroco. Cruikshank lo ha resumido así:

The second property of the Baroque is described by Lezama Lima as plutonism. He describes this as "fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica". Named after the Greek god Pluto, the classical ruler of the underworld, the term Plutonism stems from the geologic theory that rock was originally formed through a process of erosion whereby the eroded sediment is heated and solidified through volcanic activity. The erosion of earth material is thought to have been deposited into sea beds that through heat and pressure were reformed from a molten state into sedimentary rock. The heat would expand the earth in places, thus uplifting the new sediments to the surface and forming continents. Therefore, in particular, there are two important implications made by this reference of Lezama Lima. Firstly, there is an implied "erosion" of the Baroque that breaks apart its fragments and secondly a "solidification" that unifies the Baroque like the sediment of rock. This process does not imply an "original" creation, but rather a processional transformation of older forms. According to Zamora and Kaup, "Lezama's plutonism is inspired by José Martí's telluric view of America and its 'new man,' thought to be born from the volcanic fire of the continent and imbued with its creative forces" The key here is "creative forces". One must remember that for Lezama Lima, creativity tends to refer to the innovative process of hybridization rather than a completely independent innovation, that is, American creativity always "refracts," utilizing traditional forms to create modern representations (Cruikshank, 2011, p. 50).

Sea que se denomine como transculturación (Ortiz), hibridación (Lezama) o mestizaje (en el sentido carpenteriano del término), tales planteamientos tienen en común la transformación de materiales, formas y visiones que supuso, tanto el choque, como el intercambio de las culturas a partir del Descubrimiento y la Conquista de América en la producción literaria latinoamericana. Cómo se origina ese diálogo a partir de la estética barroca antes descrita, la mirada del americano sobre sí mismo en el drama de Carpentier, surge justamente del diálogo entre esos sistemas de comunicación entre los que se mueven Marina y Carpentier, devolviendo a la oralidad lo que la mano dejó escrito. En las crónicas

Apenas se reproduce la [voz, --la visión] de aquellos que carecen de escritura, según la concepción occidental, en voz “limitada --como dice De Certeau--, al círculo evanescente de su audición”. Esta ausencia es la enunciación --este discurso indirecto, oblicuo, en que desaparece la voz de Marina-- contrasta de manera violenta con la importancia enorme que siempre se le concede en los textos (Glantz, 2001a, p. 109).

La importancia de esa voz remite a la coyuntura histórica a partir de la cual se origina el flujo de discursos sobre el ser americano. El drama carpenteriano da cuenta de esa suerte de punto cero que fue el Nuevo Mundo, tanto para quienes admiraban tierras y gente nunca vistas, como para los indígenas cuyo destino daba un giro presagiado e insospechado.

Finalmente, Vásquez, quien tuvo la oportunidad de trabajar al lado de Carpentier y conocer de primera mano el taller de trabajo del escritor y como colaboradora en la Fundación Alejo Carpentier en La Habana<sup>10</sup>, presenta una relación del origen de la obra hasta entonces “inédita” (Vásquez, 1968, p. 53). Su relación acerca del proceso creativo del autor valida que se considere el drama como un texto representativo de los temas, las fuentes y las influencias que caracterizan la producción artística y ensayística del escritor.

En primer lugar, Carpentier manejó indistintamente el francés y el español como hijo de un francés y porque su niñez y juventud en Cuba proveían un sólido conocimiento de ambas lenguas. Como se plantea en esta investigación en el Capítulo II, la formulación de la idea de mestizaje en el autor proviene, entre otros factores, de su bitácora de vida que acentúa su carácter de “lengua” –intérprete, traductor—con el de indiano. Su conocido bilingüismo es lo que permite que, tal como lo hace Marina, pueda traducir entre mundos. Su conocimiento del francés le abrió puertas en ese ámbito. Se sabe que su larga estadía en París a partir de 1927 hizo necesaria la escritura en francés de artículos publicados en

---

<sup>10</sup> Rita De Maeseneer anota la importancia del trabajo de Vásquez al lado de Carpentier y en la Fundación Alejo Carpentier que hoy ubica en lo que fuera la residencia del escritor en El Vedado en La Habana. V. su artículo “¿Cómo leer a Alejo Carpentier en el siglo XXI? Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina, de Anke Birkenmaier. En: *Revista Casa de Las Américas*, Número 256, julio-septiembre de 2009, pp. 54-61. En conjunto con la doctora Graziella Pogolotti, directora de Fundación, y responsable por el Prólogo que acompaña la publicación de la obra, reiteran con sus trabajos la importancia que el mismo autor le dio a la obra y su entusiasmo por las representaciones escénicas de ésta. En su artículo “Mis años de trabajo con Alejo Carpentier” publicado en la revista *Sin nombre*, Vol. XII, No. 2 (1981), la crítica da cuenta de su estrecha y duradera relación profesional con Carpentier.

medios franceses, como *Le Cahier*.<sup>11</sup> *La aprendiz* fue escrita en francés a petición de Jean-Louis Barrault, y este hecho añade valor al análisis de la obra como parte de la producción total del escritor porque subraya su ser “transatlántico”, como diría Julio Ortega, pues manifiesta el tratamiento literario de los modelos -los géneros- de Occidente, como es el género de la tragedia, para ahondar en el tema de la identidad americana a partir de sus vivencias particulares (como su experiencia mexicana, como se verá adelante), así como el conocimiento e incorporación de las fuentes literarias y documentales de América por su valor temático y por las formas discursivas que ellas informan.

Vásquez establece las claves del proceso creativo: el interés de Carpentier por el teatro y formas similares, pues ya en París había trabajado con Jean-Louis Barrault en la musicalización de “Numancia”, de Cervantes en 1937 (Vásquez, 1968, p. 53), obra cuyo tema histórico devino en un símbolo de la lucha de España contra el fascismo y los ingredientes de orden ético que ello planteaba. La crítica teatral es también uno de los temas crónicas periodísticas de Carpentier que ponen en evidencia su interés en la representación dramática, tanto en Cuba, como en Europa y Venezuela.

El escogido del tema de *La aprendiz*, de acuerdo con Vásquez, corresponde asimismo al interés que sus viajes a México suscitaron, que no solo provino de las experiencias vividas al lado de figuras como Diego Rivera y Octavio Paz, entre muchos

---

<sup>11</sup> Acerca de una de las obras escritas por Carpentier en francés, “Historia de lunas”, Rodríguez Beltrán indica que Carpentier consideró este texto como su primera novela corta en francés: “Ahora podemos poner a disposición de los lectores y estudiosos de nuestro novelista, fundidos en uno, dos documentos de considerable importancia hallados en ella. El primero es un manuscrito a lápiz de once páginas, redactado en francés, que lleva el título, posteriormente tachado, de *El embó*; en su lugar, en el margen izquierdo se lee, con letras mayúsculas HISTORIA DE LUNAS. [...] El segundo documento es un mecanuscrito de siete páginas que ya con el título, al parecer definitivo, de *Historia de lunas*, reproduce el primero con las pertinentes correcciones y añade otras enmiendas manuscritas, si bien se detiene casi al final. [...] Como es sabido, *la Historia de Lunas* que conocemos fue publicada en una separata de *Cahiers du sud*, la prestigiosa revista marsellesa, en diciembre de 1933.” Cf. *Otra historia de lunas*, 2011. En línea: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/otra-historia-de-lunas-de-alejo-carpentier>, noviembre 2013.

otros, sino y también del interés en la historia y la cultura de este país. Vásquez indica los artículos y comentarios del escritor que ponen de relieve su conocimiento e interés por textos como la *Historia de la Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún, por ejemplo, acerca del cual Carpentier afirma haber publicado “páginas enteras del Códice Mendocino y del Códice Matritense” (Vásquez, 1968, pp. 55-56), tema que se ampliará en el Capítulo II.

También Vásquez informa acerca del conocimiento que tuvo Carpentier de otras fuentes documentales relacionadas con la Conquista de México, como *Las cartas de relación* de Cortés, López de Gómara y Antonio de Solís (Vásquez, 1968, p. 56). Subraya el hecho de que para “los años que precedieron la redacción de esta obra [*La aprendiz*], la figura de Hernán Cortés suscitó un gran interés tanto en Europa como en el continente americano”, que produjo ediciones de la obra de Cortés por Espasa-Calpe, así como biografías y estudios sobre el conquistar y el tema de la conquista, entre las que enumera las de Carlos Pereyra, Salvador Madariaga, y obras publicadas en la década de 1940 como la de Federico Gómez de Orozco, *Doña Marina, la dama de la conquista*, la de Felipe González Ruiz, *Doña Marina (la india que amó a Hernán Cortés)*, y el libro de Ramón Iglesia, *Cronistas e historiadores de la conquista de México* (Vásquez, pp. 56-57). Libros como el de Gómez de Orozco, perfilaron el interés en comprender y dar una perspectiva nueva y más positiva hacia la figura de Marina, cuya voz y pensamiento solo conocemos de manera indirecta por medio de quienes, como Bernal, trataron de pintar su perfil y su papel en la empresa conquistadora española.

Carpentier vería entonces el tema de la Conquista de México y la figura de Marina vinculados al tema del mestizaje y a la comprensión del ambiente sociopolítico de los pueblos mexicanos durante dicho periodo (Vásquez, 1968, p. 57). Sería el papel de Marina



en la empresa el que vincularía el drama al tema del compromiso que, siguiendo a Vásquez, queda evidenciado en la serie de crónicas en las cuales Carpentier trata el tópico del aprendiz de brujo (Vásquez, 1968, pp. 57-58). El tema se toca como una fábula o mito (en el sentido aristotélico del término, el mito) que muestra el aspecto existencial, fundamentalmente ético, que tienen las decisiones que toma el ser humano, de la elección que hace y, sobre todo, de su actitud frente a su destino.

La tragedia se ajusta con precisión a la exposición de este tema porque como género poético presenta de manera sucinta, mediante las acciones de sus personajes, la serie de peripecias y reconocimientos que Marina enfrenta a lo largo de la obra. Las consecuencias de sus acciones, el peso de sus decisiones y de su destino es lo que marca el desenlace de la obra. Para Carpentier, el tópico del aprendiz de brujo, representado en Marina, tiene el objetivo de llevar a la audiencia a reflexionar sobre la validez de las causas con las que el ser humano se compromete y cómo el error humano, ya sea por desconocimiento o por falta de discernimiento, desata eventos que concluyen con un suceso desastroso, tanto para Marina, como para el pueblo indígena. La falta de control proviene de la acción simultánea de un destino inexorable y de la participación humana. En el filo de esta confluencia Carpentier tiene el acierto de apalabrar a quien, siendo palabra, había sido silenciada en la complejidad de las circunstancias que rodearon su vida y que solo se conocen a través de otros, como ahora, mediante la acción dramática de *La aprendiz de bruja*.

## **B. Hipótesis**

Las obras de ficción así como la producción periodística y ensayística de Alejo Carpentier constituyen un punto de referencia importante en el discurso de la literatura y la crítica literaria de América Latina en el siglo XX. Su concepción de lo real maravilloso

americano, proclamada a través de la publicación en 1948 de *El reino de este mundo*<sup>12</sup>, fue un hito provocativo en el diálogo sobre el tema de la expresión de artística de los latinoamericanos y la urgencia para que ésta diera cuenta de la identidad de las naciones de América. En el caso de Carpentier la respuesta literaria en torno a esa expresión vinculó la percepción de lo americano con el barroco. Inserto en esta visión está el tema del mestizaje que es, de acuerdo con este autor, la mezcla de elementos de todas las culturas y razas que se dan cita en América, en especial, en el Caribe y que él nombra como *lo criollo*.

En el marco de nuestra hipótesis de trabajo es preciso aclarar en qué sentido se utiliza el término mestizaje. El interés actual que ha suscitado su uso en distintos ámbitos, según Laplantine y Nouss<sup>13</sup>, podría depender de un malentendido. “El mestizaje –dicen– es sistemáticamente confundido con las nociones no sólo insuficientes sino inadecuadas de miscelánea, mezcla, hibridez e incluso sincretismo, que se ubican en el lado opuesto del fenómeno” tal como ellos lo encaran (Laplantine y Nouss, 2007, p. 23)<sup>14</sup>. Señalan que para muchos el mestizaje significa la “disolución de los elementos en una totalidad unificada, la resolución eufórica de contradicciones en un conjunto homogéneo, la expresión casi

---

<sup>12</sup> De acuerdo con la Cronología publicada en la página electrónica de la Fundación Alejo Carpentier en “1948-Finaliza, en Caracas, *El reino de este mundo*, relato inspirado en su viaje a Haití en 1943. El prólogo de esta obra, titulado “Lo real maravilloso de América”, había sido publicado por primera vez el 8 de abril en *El Nacional* de Caracas”. A menos que se indique lo contrario las referencias a la cronología de la vida de Carpentier se toman de dicha página. En línea: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/cronolog%C3%AD-de-carpentier>, 24 de marzo de 2011. En dicha página también puede consultarse “Biobibliografía de Alejo Carpentier” (<http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/sites/default/files/BIOBIBLIOGRAFIA%20DE%20ALEJO%20CARPENTIER%20.pdf>, 31 de enero de 2013).

<sup>13</sup> *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007 [2001, 1<sup>ra</sup> ed. francesa].

<sup>14</sup> Para un estudio que contextualiza la utilización de los términos mestizaje, transculturación e hibridación desde la metaforología consúltese: Beatriz Pantín Guerra, *Mestizaje, Transculturación, Hibridación. Perspectivas de historia conceptual, análisis del discurso y metaforología para los estudios y las teorías culturales en América Latina*. [Tesis doctoral]. Berlín: Universidad de Berlín, noviembre 2007.

unánime de la “mundialización” o “globalización” que [...] son lo contrario de la universalidad mestiza.<sup>15</sup> Para estos autores, en cambio,

A la seducción provocada por el deseo de apropiación de una totalidad opondremos el proceso de desasimilación y renunciación. El mestizaje es un pensamiento —y ante todo una experiencia— de la desapropiación, de la ausencia y la incertidumbre que pueden surgir de un encuentro. Con mucha frecuencia, la condición mestiza es dolorosa. Uno se aleja de lo que era, abandona lo que tenía. Hay que romper con la lógica triunfalista del poseer que siempre supone domésticos, pensionistas, guardias, pero sobre todo propietarios. [...] Esta arrogancia de la propiedad, de la apropiación y la pertenencia, que trae aparejado un sentimiento de plenitud (el estado del sujeto a quien nada le falta), ese sentimiento de poseer una identidad de algún modo saciada y que no puede conducir más que a la ilusión de representaciones claras y definitivas son el opuesto exacto de la inestabilidad y el desequilibrio mestizos, que son experiencias del desgarramiento y del conflicto, y en modo alguno un estado satisfecho de sabiduría o beatitud en el que se encontraría el descanso. [...] El mestizaje destaca la índole involuntaria, inesperada, de los encuentros. Su existencia y su permanencia son realmente problemáticas (Laplantine & Nouss, 2007, pp. 23-24).

Benítez Rojo<sup>16</sup> hubiera coincidido con Laplantine y Nouss en esta visión del mestizaje que desafía la noción que lleva infiltrada la aspiración a la uniformidad, y proponen verlo como “una tercera vía entre lo homogéneo y lo heterogéneo, la fusión y la fragmentación, la totalización y la diferenciación, pero una vía sin área de descanso ni rieles protectores que dibujen los caminos de una aventura ética y estética” (Laplantine y Nouss, 2007, p. 25). De modo que bajo el aparente común acuerdo de que América sea, como la calificó Uslar Pietri, una *mestiza cultural*<sup>17</sup>, subyacen dos tendencias principales:

---

<sup>15</sup> Laplantine & Nouss, *loc. cit.*

<sup>16</sup> Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, USA: Ediciones del Norte, 1996, 2<sup>da</sup> ed. [1989].

<sup>17</sup> Arturo Uslar Pietri parece hacerse eco de los planteamientos de su amigo Carpentier, en particular en dos ensayos en los que plantea que el mestizaje en América es cultural y que evoca la misma historia de Occidente: “La historia del Occidente cristiano es la del más extraordinario y aluvional experimento de mestizaje cultural. Las lenguas modernas son el archivo viviente y el mejor testimonio de esa caótica mezcla. Occidente se afirmó y creó su originalidad histórica sobre la empresa contradictoria de sus grandes mestizadores de culturas y creencias. Habría que mirar a esa luz la obra de los grandes mestizos creadores de la civilización occidental”, cf. “El mestizaje y el Nuevo Mundo”, en: *La invención de América mestiza*. Comp. y presentación de Gustavo Luis Carrera. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 252-262. Otro conocido ensayo sobre el mismo tema, “El mestizaje cultural”, *op. cit.*, pp. 111-114, también desarrolla la idea de que toda cultura es fruto del mestizaje, es decir, de intercambios. En el ensayo citado antes, Uslar

una que aspira a la síntesis, ya bien por la ruta de la búsqueda de las raíces que considera originarias o asumiéndose como una mezcla, nombrándose barrocos como expresión de abigarramiento de elementos que llenan el espacio del sentido; y por otro lado, los que desconfían de la visión sobre el mestizaje como mezcla de culturas y sangres que se dirigen a buscar una suerte de homologación de las diferencias, o como se ha dicho, de eventual blanqueamiento de las sociedades latinoamericanas.<sup>18</sup> Como explica Duno Gottberg con relación a la invención de un discurso cubano sobre la identidad nacional de las primeras cinco décadas del siglo XX, éste se inscribe de forma general en una “tradición de la ideología del mestizaje” que “pretende fijar una imagen uniforme y sólida del sujeto americano”<sup>19</sup>

Veo una serie de instantes fundamentales en el desarrollo histórico del pensamiento cubano, el cual responde repetidamente a conflictos raciales, proponiendo discursos que, en última instancia, intentan desdibujar las diferencias étnicas, creando la imagen tranquilizadora de una nueva identidad cohesiva: “la patria mestiza o transculturada”, “la patria sin color”, “la cubanía”, “el ajiaco”, “el cóctel”, “el barroquismo” (Duno Gottberg, 2003, pp. 15-16).

Frente a esa corriente cubanos como Benítez Rojo plantearán, precisamente, el nudo de contradicciones, afinidades y luchas que definen el mestizaje. *La aprendiz* es una obra en la cual, a pesar de su autor, la imposibilidad de tal patria sólida se plasma en eterno dínamo de confluencias y divergencias.

---

Pietri declara que “la historia de las civilizaciones es la historia de los encuentros” (p. 253) y en armonía con lo que he venido planteando a lo largo de esta investigación ubica su razonamiento en el hecho de que “desde el siglo XVIII, por lo menos, la preocupación dominante en la mente de los hispanoamericanos ha sido la de la propia identidad”, *ibid.*, p. 252. Sin duda, las conversaciones que iniciaron en París sentaron un territorio común para los artistas latinoamericanos en el que el mestizaje cultural estaba imbricado con los temas políticos y la identidad nacional.

<sup>18</sup> Consúltase: Jorge Bracho, “Narrativa e identidad: El mestizaje y su representación historiográfica”, en: *Latinoamérica*, 48 (México 2009/1), pp. 55-86. En línea: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n48/n48a4.pdf>, septiembre 2012.

<sup>19</sup> Luis Duno Gottberg, *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*. Iberoamericana: México, 2003, p. 25.

Por ello, ambos puntos de vista, considerados como los extremos de una gradación entre los cuales se da el empleo del término mestizaje, evidenciado por el uso indistinto en ocasiones de vocablos como hibridación y transculturación, son los que entran en diálogo en esta investigación. Responde a la misma estructura de *La aprendiz* en donde dialogan los emblemas de los sistemas de creencias y de pensamiento encarnados en sus personajes, que concluyen la representación de un símbolo del mestizaje, como es Malintzin / Malinche / Marina, en una reformulación poética que si algo vislumbra con cierta claridad al final es la dureza del conflicto de quien vive en la confluencia de los encuentros propiciados por la conquista.

Tal como plantearon Laplantine y Nouss, existe la mirada que entiende el mestizaje como una mezcla como ocurre con Carpentier quien, aun reconociendo que en la cultura latinoamericano conviven elementos diferentes y hasta irreconciliables, parece inclinarse a encontrar el lugar de la síntesis de dichos elementos en el arte y la vida de América. Tales ideas quedaron expresadas, por ejemplo, en columnas escritas para “Letra y Solfa”, la columna que escribió para el periódico venezolano *El Nacional*<sup>20</sup> y emparentan, como veremos en detalle en un apartado sobre este tema, con el concepto expresado por Fernando Ortiz (1881-1969) con el término transculturación.<sup>21</sup> En *La aprendiz*, al acercarse al

---

<sup>20</sup> Sobre el tema del mestizaje y su vinculación con lo real maravilloso americano y el barroco ver: “Mitla y el barroco (estudio introductorio)” de Félix Báez-Jorge, en Alejo Carpentier, *Los confines del hombre, Obras completas*, volumen 16, Siglo XXI Editores: México, 1994 (1<sup>ra</sup> ed.), pp. XV-XL.

<sup>21</sup> Max Henríquez Ureña ha descrito a Ortiz como un “sociólogo, investigador, criminólogo, publicista, pensador y, en suma, polígrafo”. Para la época en la cual se crea el grupo Minorista ya Ortiz tenía a su haber estudios tales como: *Entre cubanos* (París, 1914), *En la tribuna* (dos volúmenes, 1923), *Cuba en la paz de Versalles* (1927), y *La crisis cubana, sus causas y sus remedios* (1919). “También ha hecho incursiones en los dominios de la filología: así con su *Glosario de afronegrismos* (1924) y *Un catauro de cubanismo* (1923). Ha publicado la *Historia de la arqueología indocubana* (1922) y un análisis de *Las cuatro culturas indígenas de Cuba*. Hay una vasta provincia de especialización en la que este polígrafo impera sin rivales: los estudios afrocubanos, en los que ha ahondado, tanto en lo que atañe a la antropología y la sociología, cuanto al arte y al folklore. Empezó con sagaces estudios del *Hampa afrocubana: Los negros brujos* (Madrid, 1905) y *Los negros esclavos* (1916), que se complementan con *Los esclavos curros* (1934). Añádanse a estos trabajos: *Los cabildos afrocubanos* (1923), *La fiesta afrocubana del Día de Reyes* (1926), *El huracán, su mitología y sus*

personaje de Marina, cuya historia está vinculada con el tema del origen de lo que hoy es América Latina, y su relación con los principales protagonistas de la conquista de México, se abre la posibilidad de una lectura sobre el mestizaje en el drama como un proceso y un producto predominantemente cultural y habitado de tensiones.

El estudio de *La aprendiz* revela que a través de sus personajes, en especial el de Marina, el autor plantea que el mestizaje constituye la base de la identidad latinoamericana. La violencia que acarreó el encuentro de culturas diferentes está, por lo tanto, en el mismo origen, en la fundación de una sociedad marcada por la tensión entre diferencias que subyacen en el proceso de la configuración de América. El análisis de esta obra ofrece la oportunidad de comprender el díptico sobre el cual se construye el discurso literario de Alejo Carpentier, constituido, por una parte, por su producción literaria y, por otro, por sus expresiones formales en artículos de periódico, ensayos y conferencias sobre lo que él conceptúa como la verdadera identidad del ser latinoamericano.

Una de las obras menos estudiadas de Carpentier, *La aprendiz*, es el centro de un análisis sobre la tensión que existe en el discurso literario del autor, resultado de una visión poscolonial de Latinoamérica que en busca de la libertad expresiva de la esencia americana se confronta con la imposibilidad de la síntesis anhelada. El mestizaje como propuesta estética contrasta, por lo tanto, con la creación de personajes que miran desde el margen el escenario de sus contextos históricos. Las conclusiones de la investigación permiten establecer que en *La aprendiz* se representa la fractura como elemento constitutivo de la identidad latinoamericana a partir del descubrimiento de América. El mestizaje como lugar

---

*símbolos* (1947), *El cocorícamo y otros conceptos teoplásmicos del folklore cubano* (1930), y *De la música afrocubana* (1934), punto de partida de varios volúmenes que desarrollan ampliamente el tema y los relacionan con la danza y el teatro: *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951), *Los instrumentos de la música afrocubana* (3 vols., 1953)". Cf. Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*. Tomo II. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979, pp. 375-376.

de violencia provoca un movimiento de búsqueda constante de un orden en donde sus componentes logren una síntesis.

En *La aprendiz* la selección de la información que Carpentier toma de crónicas como *La verdadera historia de la Nueva España*<sup>22</sup> de Bernal Díaz del Castillo y de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*<sup>23</sup> de fray Bernardino de Sahagún, por ejemplo, sugiere que la protagonista del drama se transforma en un personaje situado en la soledad de su momento trágico, cortado su cuerpo dramático de las redes sociales (maternidad, sexualidad, poder) expresadas en las crónicas. En este momento de definición el personaje articula su discurso bajo el signo de la cruz que en la tradición occidental representa el tránsito del verbo (el caminar) al sustantivo (identidad) en el personaje.

El autor es la fuerza estructurante cuya voz articula el sentido de la historia, en oposición a los discursos míticos, incluso el de la Ilustración, de manera análoga a la Sofía de *El siglo de las luces*<sup>24</sup>. Existe, por lo tanto, la posibilidad de leer *La aprendiz* como discurso posmoderno y analizarlo desde el punto de vista de la crítica poscolonial como lo plantea Antonio Benítez Rojo.

### **1. El mestizaje según Carpentier**

Para Carpentier lo mestizo es comparable con lo criollo. En aparente paradoja, para él criolla es toda persona nacida en América producto de las uniones de cualquiera de las razas que se dieron cita allí a partir del descubrimiento del Nuevo Mundo. En 1975, hablando ante un público venezolano, Carpentier recuerda que fue en ese país que oyó con

---

<sup>22</sup> México: Porrúa, 1986. Introducción y notas, Joaquín Ramírez Cabañas. México: Porrúa, 1986, 14<sup>va</sup>. ed. [1632]. En adelante citado como *Historia verdadera*.

<sup>23</sup> *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Porrúa: México, 2006. Edición y notas de Ángel María Garibay. El Libro XII narra la historia de la conquista de México según los informantes de Sahagún. Más tarde estudiaré en detalle la concepción de la historia azteca y la creación de la obra sagahuntina. En adelante, *Historia general*.

<sup>24</sup> Alejo Carpentier, La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974. [1962]. En adelante designada como *SL*.

mayor frecuencia el uso de la palabra criollo y la vincula a las enseñanzas de Simón Rodríguez:

Y a mí esa palabra criollos me impresionó profundamente. Porque aunque no era desconocida, en mi país, la palabra “criollo” significaba más bien la autenticidad de ciertos manjares, la autenticidad de ciertas músicas, la autenticidad de ciertos estilos. Sí. Decíamos comida criolla, música criolla -más música cubana que música criolla-, pero el cubano, sabiéndose criollo, no ponía énfasis en la palabra “criollo”. Y la verdad es que la palabra “criollo” es un elemento vital para el entendimiento de nuestra América, de esta América, madre América, América mestiza, que es nuestro continente. Esa palabra criollo aparece por primera vez en un tratado geográfico, en México, en el año 1574, esa palabra “criollo” es la que habría de seguirnos a todo lo largo de la obra de los hombres que afirmaron en los siglos XVII, XVIII y XIX nuestra personalidad, nuestra presencia y nuestra entidad, esa palabra “criollo” cobraba para mí en Venezuela un sentido nuevo. Me condujo a la obra de Simón Rodríguez”.<sup>25</sup>

En esta misma conferencia Carpentier habla del papel que el pensamiento y los trabajos de Fernando Ortiz jugaron en los jóvenes de su generación. Ortiz publica en 1940 *Contrapunteo cubano de la caña y el azúcar*, estudio prologado por Malinowski y que dentro de los parámetros de la sociología funcionalista avala el término *transculturación*:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no solamente consiste en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglosajona *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.<sup>26</sup>

El ajiaco cubano es la metáfora que utiliza Ortiz para explicar lo que es la transculturación, porque éste es un cocido hecho a base de ingredientes propios de las cocinas de los tres grupos raciales que conformaron al cubano: indio, negro y español.

<sup>25</sup> Cf. “Un camino de medio siglo”, en *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 2007, pp. 16-44. [Conferencia ofrecida en Venezuela en 1975].

<sup>26</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Prólogo, Bronislaw Malinowski. Barcelona: Editorial Ariel, 1973, pp. 134-135. [1940].



Mezcla, por lo tanto, de ingredientes de diversas culturas, Carpentier también utilizará este término como sinónimo de mestizaje.

Siguiendo la línea de pensamiento que va de Fernando Ortiz a Carpentier y la perspectiva antropológica e histórica que impregna la visión sobre el mestizaje, Benítez Rojo (1996) conceptualiza el espacio del mestizaje como uno que si bien apunta a un sincretismo no constituye una síntesis. Retoma la idea de Ortiz del contrapunto y a partir de la descripción del propio Carpentier acerca de los Pueblos del Mar, según aparece en *El siglo de las luces*, explica el mestizaje como el lugar de la violencia que implica la coexistencia de los diversos elementos que lo constituyen. Benítez Rojo retoma esta imagen de Carpentier para elaborar su idea acerca de la identidad de los Pueblos del Mar.<sup>27</sup>

Recordemos que a través del personaje de Esteban, Carpentier compara el Caribe con el Mediterráneo, ambos lugares cuna de los Pueblos de Mar:

En Francia había aprendido Esteban a gustar del gran sumo solariego que por los pezones de sus vides había alimentado la turbulenta y soberbia civilización mediterránea –ahora prolongada en este Mediterráneo Caribe, donde proseguíase la

---

<sup>27</sup> En "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe", (*Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003), una conferencia ofrecida por Carpentier en la televisión cubana con motivo de la celebración de Carifesta 79, plantea las afinidades y diferencias entre las islas del Caribe. Dice que "Dentro de esa diversidad extraordinaria [entre las islas del Caribe] pareciera que hay un denominador común. Ese denominador común es la música. A las islas de las Antillas hubiese podido aplicárseles aquel nombre que dio el gran clásico del Renacimiento francés, Rabelais, a unas islas que llamó 'las islas sonantes'. Todo suena en las Antillas, todo es sonido". Pero, lo que de acuerdo con Carpentier es el "elemento que confiere una importancia especial y primordial al Caribe: el Caribe ha desempeñado un papel privilegiado, único, en la historia del continente y del mundo", pp. 90-91. El descubrimiento de América es para él un acontecimiento que marca la distinción entre "el hombre anterior al descubrimiento de América, y un hombre posterior" a ese hecho. Plantea, como lo hiciera en *El reino de este mundo*, que a partir de ahí América se "hace teatro de la primera simbiosis, del primer encuentro registrado en la historia entre tres razas que, como tales, no se habían encontrado nunca. [...] Por lo tanto, una simbiosis monumental de tres razas de importancia extraordinaria por su riqueza y por su posibilidad de aportaciones culturales y que habría de crear una civilización enteramente original", p. 91. Estos pueblos comparten también un elemento común negativo: el coloniaje que nace a partir del Descubrimiento y que será el negro, el escalón más bajo de la pirámide social, quien dote a América del concepto de independencia que, a diferencia de la definición de carácter filosófico en la gran *Enciclopedia* de los ilustrados, tiene un significado político. Primero el criollo contra el colonizador, luego el negro contra el criollo devenido en aristocracia, en oligarquía, revelan que la historia de América "es una ilustración constante de la lucha de clases", p. 93 y ss. Carpentier enumera personajes prominentes como Bolívar, Martí y Heredia para "demostrar que existe lo que podríamos llamar un humanismo Caribe".

Confusión de Rasgos iniciada, hacía muchos milenios, en el ámbito de los Pueblos del Mar. Aquí venían a encontrarse, al cabo de larga dispersión, mezclando acentos y cabelleras, entregados a renovadores mestizajes, los vástagos de las Tribus Extraviadas, mezclados, entremezclados, despintados y vueltos a pintar, aclarados un día para anocheecerse en un salto atrás, con una interminable proliferación de perfiles nuevos, de inflexiones y proporciones, alcanzados a su vez por el vino que, de las naves fenicias, de los almacenes de Gades, de las ánforas de Maarkos Sestios, había pasado a las carabelas del Descubrimiento, con la vihuela y la tejoleta, para arribar a estas orillas propiciadoras del trascendental encuentro de la Oliva con el Maíz (SL, p. 202).

La utopía surge entonces como respuesta a un deseo de escapar de la violencia mediante el establecimiento de un espacio en donde las diferencias, en cuanto producidas por una estructura económica como la plantación, que otorga a los blancos, negros y mestizos un lugar y un radio de alcance dirigido a mantener la separación y el acceso a condiciones igualitarias de vida, puedan ser resueltas de alguna manera:

Un artefacto sincrético no es una síntesis, sino un significativo hecho de diferencias. Lo que sucede es que, en el *melting-pot* de sociedades que provee el mundo, los procesos sincréticos se realizan a través de una economía en cuya modalidad de intercambio el significativo de allá --el del Otro—es consumido (“leído”) conforme a códigos locales, ya preexistentes: códigos de acá.[...] Los ritmos blancos, en lo básico, se articulan binariamente; es el ritmo de los pasos en marcha o en la carrera de la territorialización; es la narrativa de la conquista y de la colonización, de la producción en serie, del conocimiento tecnológico, de las computadoras y de las ideologías positivistas; por lo general son ritmos indiferentes a su impacto social; ritmos narcisistas, obsesionados por su propia legitimación, que portan culpan, alienación y signos de muerte, lo cual ocultan proponiéndose como los mejores ritmos habidos y por haber. Los ritmos cobrizos, negros y amarillos, si bien diferentes entre sí, tienen algo en común: pertenecen a los Pueblos del Mar. Estos ritmos, al ser comparados con los anteriores, aparecen como turbulentos y erráticos, o si se quiere, como erupciones de gases y de lava que vienen de un estrato elemental, todavía en formación; por lo tanto, son ritmos sin pasado, o mejor, ritmos cuyo pasado está en el presente y que se legitiman por ellos mismos. Podría pensarse en una contradicción irremediable entre ambas clases de ritmos, y en efecto, así es, pero dentro de los márgenes de una primera lectura. La dialéctica de tal contradicción nos llevaría al momento de la síntesis: el ritmo mestizo, el ritmo mulato. Pero una relectura pondría en evidencia que el mestizaje no es una síntesis, sino más bien lo contrario. No puede serlo porque nada que sea ostensiblemente sincrético constituye un punto estable. El elogio del mestizaje, la solución del mestizaje, no es originaria de África ni de Indoamérica ni de ningún pueblo del mar. Se trata de un argumento positivista y logocéntrico, un argumento que ve en el blanqueamiento biológico, económico y cultural de la sociedad caribeña una serie

de pasos sucesivos hacia el “progreso”, y por lo tanto, se refiere a la conquista, a la esclavitud, la neocolonización y la dependencia. Dentro de las realidades de la relectura, el mestizaje no es más que una concentración de diferencias, un ovillo de dinámicas obtenidas por una mayor densidad del objeto caribeño, como se vio en el caso de la Virgen del Cobre, que dicho sea de paso es conocida como “la Virgen Mulata”. Entonces, en un instante dado de la relectura, las oposiciones binarias Europa/ Indoamérica, Europa / África y Europa / Asia no se resuelven en la síntesis del mestizaje, sino que se disuelven en ecuaciones diferenciales sin solución, las cuales repiten sus incógnitas a lo largo de las edades del meta-archipiélago.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Benítez Rojo, *op. cit.*, pp. XXXIII-XXXIV. El término *diferencia* en este contexto proviene de Jacques Derrida en “La Différance”, una conferencia pronunciada por éste en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968 y publicada simultáneamente en el Boletín de dicha Sociedad, (julio-septiembre de 1968), y en *Théorie d’ensemble* (Colección Tel Quel), Ed. du Seuil, 1968. El autor propone una lectura de las palabras francesas *differance* y *différence* : “Bien que «différance» ne soit ni un mot ni un concept, tentons néanmoins une analyse sémantique facile et approximative qui nous conduira en vue de l’enjeu. [...] Différance comme temporisation, différence comme espacement. Comment s’ajointent-elles? [...] On en tirera cette première conséquence que le concept signifié n’est jamais présent en lui-même, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu’à elle-même. Tout concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l’intérieur duquel il renvoie à l’autre, aux autres concepts, par jeu systématique de différences. Un tel jeu, la différence, n’est plus alors simplement un concept mais la possibilité de la conceptualité, du procès et du système conceptuels en général. Pour la même raison, la différence, qui n’est pas un concept, n’est pas un simple mot, c’est-à-dire ce qu’on se représente comme l’unité calme et présente, auto-référente, d’un concept et d’une phonie. Nous verrons plus loin ce qu’il en est du mot en général. [...] Les différences sont donc «produites» — différées — par la différence. Mais qu’est-ce qui diffère ou qui diffère ? Autrement dit, qu’est-ce que la différence? Avec cette question nous atteignons un autre lieu et une autre ressource de la problématique. Qu’est-ce qui diffère? Qui diffère? Qu’est-ce que la différence? [...] Si nous répondions à ces questions avant même de les interroger comme questions, avant même de les retourner et d’en suspecter la forme, jusque dans ce qu’elles semblent avoir de plus naturel et de plus nécessaire, nous retomberions déjà en-deçà de ce que nous venons de dégager. Si nous acceptions en effet la forme de la question, en son sens et en sa syntaxe («qu’est-ce que», «qu’est-ce qui», «qui est-ce qui»...), il faudrait admettre que la différence est dérivée, survenue, maîtrisée et commandée à partir du point d’un étant-présent, celui-ci pouvant être quelque chose, une forme, un état, un pouvoir dans le monde, auxquels on pourra donner toutes sortes de noms, un quoi, ou un étant-présent comme sujet, un qui. Dans ce dernier cas notamment, on admettrait implicitement que cet étant-présent, par exemple comme étant-présent à soi, comme conscience, en viendrait éventuellement à différer: soit à retarder et à détourner l’accomplissement d’un «besoin» ou d’un «désir», soit à différer de soi. Mais, dans aucun de ces cas, un tel étant-présent ne serait «constitué» par cette différence. ” Cf. “La Différance”, en línea: <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/differance.htm>, 11 de febrero de 2013. Benítez Rojo aclara que el discurso teórico posestructuralista de Derrida es posmoderno, mientras que “El discurso caribeño, en cambio, tiene mucho de premoderno; además, para colmo se trata de un discurso contrapuntístico que visto a la caribeña parecería una rumba, y visto a la europea el flujo perpetuo de una fuga del Barroco donde las voces se encuentran sin encontrarse jamás. Quiero decir con esto que el espacio «de cierta manera» es explicado por el pensamiento posestructuralista en tanto epistema –por ejemplo, la noción de Derrida de *différence*—mientras que el discurso caribeño, además de ser capaz de ocuparlo en términos teóricos, lo inunda sobre todo de un flujo poético y vital navegado por Eros y Dionisos, por Ochún y Elegua, por la Gran madre Arahua y la Virgen de la Caridad del Cobre, todos ellos canalizando la violencia, la violencia esencial y ciega con que chocan las dinámicas sociales caribeñas”, pp. XXX. Visto así, el discurso caribeño se construye a partir del conglomerado de *différences*, inscrito en la violencia del proceso, de la escritura como *performance*, imposibilitada y posibilitada a la vez por el espacio y el tiempo. Por los contextos, diría Carpentier.

La propuesta de Benítez Rojo ofrece una perspectiva iluminadora en el estudio de *La aprendiz* y la forma en la cual Carpentier presenta el tema del mestizaje en la obra. Por un lado, porque se plantea como un sistema de confluencias y, por otro, porque la mezcla no indica una homologación sino la persistencia de las diferencias, y de éstas como motores en la generación de sentidos. En el caso de Marina en *La aprendiz*, la identidad como el conocimiento del sentido de la vida se hace posible solamente en el ámbito extraterrenal. Del mismo modo, Esteban en *El siglo de las luces* halla acomodo en la naturaleza como expresión de libertad y emancipación de la angustia que sufre cuando está obligado a vivir apegado al plano de la Historia, que le rebasa y dentro del cual se siente prisionero.

## **2. Mestizaje e identidad**

Se sabe que el tema de la identidad latinoamericana es central en toda la obra de Carpentier. Es, probablemente, la interrogante de base que mueve a sus personajes hacia el viaje permanente en busca de un lugar -un espacio- en donde los diversos estratos y vectores de la historia confluyan en la articulación de un sentido. Pero si en los *Pasos perdidos*<sup>29</sup> el personaje de Rosario representa el mestizaje concretado mediante la maternidad de un vástago que terminará creciendo lejos de su padre biológico, en *La aprendiz* la india Marina muere sin hijos. Ella, a quien la literatura, la historia, la sociología han acuñado en la moneda del mestizaje en virtud de ese hijo que procreó con Cortés, es en la obra de Carpentier la portavoz de una propuesta de la fundación del mestizaje que no está ligada con la mezcla de sangres, sino con el encuentro de mundos y de tiempos que provocan tanto fusiones como rupturas en la base de la nueva sociedad que se origina en México a partir de la conquista.

---

<sup>29</sup> Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid: Editorial Cátedra, 1985 [1953]. Edición, Prólogo y notas de Roberto González Echevarría.

Este ángulo puede explicarse a partir de la perspectiva indígena sobre la Malinche que, de acuerdo con Glantz es la que expresa el historiador de origen náhuatl, Tezozómoc cuando relata el asombro que muestra Moctezuma ante la capacidad de Marina de “cortar lengua”. La identificación de la Malinche con una diosa, según la autora, corresponde a un proceso de mitificación que la deshistoriza, como única vía para comprender su capacidad para “cortar lengua”. Al mismo tiempo, al considerarla como “lengua”, se la separa de su cuerpo puesto que se le considera en términos de su función solamente, sinécdoque que el discurso indirecto sobre ella contrasta con el sistema de comunicación oral codificado de los indígenas, en el cual el cuerpo es inseparable de la palabra, pues es ésta la que hace presente y significativo el relato (Glantz, 2001b, pp. 116 y ss.).

La articulación de un posible discurso de Marina, no documentado como tal en ninguna de las crónicas, nos permite considerar cómo Carpentier plasma a través de la obra el proceso de formación de la identidad americana, y el mestizaje cultural como su principal elemento constitutivo. Aunque Marina es la figura histórica en quien se ha simbolizado el mestizaje, y la cultura indígena que ella representa la que se ha descrito como la que recibe el impacto colonizador y evangelizador del extranjero, en la obra también se verá que los personajes españoles como Jerónimo de Aguilar también cambian a lo largo de la obra y muestran la incorporación de elementos de la cultura indígena en su ropa y en sus palabras, proceso que también se había iniciado con la integración de Gonzalo de Guerrero a la sociedad indígena.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Existe un paralelismo entre la concepción de Malinche como traidora y la de Gonzalo Guerrero, que ha sido considerado como el primer mestizo cultural, de ahí el epíteto El Mestizo. En su artículo “El feliz cautiverio de Gonzalo Guerrero”, Persephone Braham detalla las relaciones y crónicas en las que se da cuenta de este personaje, que desafió la autoridad de Cortés para permanecer unido a la sociedad maya. “Repudiado durante siglos por traición a su raza, Gonzalo Guerrero se ha convertido en un icono del mestizaje y de la resistencia contra la conquista del Yucatán. [...] Gonzalo Guerrero y su mejor conocido compañero, Jerónimo de Aguilar, fueron los náufragos originales en la historia de América. Su nave se fue a pique en 1511 con unos

Al darle una voz a Marina el escritor permite establecer un argumento a su favor en el juicio que se ha hecho de ella como una traidora a su pueblo, a pesar de que, como se verá, Carpentier pensaba que a través de este personaje ejemplificaba al individuo que, por no darse cuenta a tiempo de las consecuencias de sus actos, actúa como un traidor. Planteo que la defensa proviene de la visión expresada en la obra de un momento fundacional en la historia de América Latina, del cual surgen las nuevas naciones bajo la égida del sistema político, social y económico de Europa, incluyendo la religión cristiana. Es decir, una coyuntura en la cual, como las aguas dulces de los ríos se entremezclan con las aguas saladas del mar, en el origen del acrisolamiento de visiones de mundo, de culturas, se provoca que la identidad de Latinoamérica sea, como señala Antonio Benítez Rojo, aquella de las culturas de los pueblos de mar, creada por corrientes, confluencias y divergencias en las que la síntesis a la cual se aspira cuando se habla de identidad, es de carácter utópico.

En el drama la india lleva siempre el nombre de Marina; ninguno de sus otros dos nombres aparece registrado. El tema de la búsqueda de sentido, de la identidad individual en el contexto de la Historia es el eje de las vidas de los personajes que se desarrollan al calor de las batallas por la conquista política y religiosa de los territorios mexicanos. El diálogo, por lo tanto, es representativo de los discursos que entraron en contacto en la empresa del descubrimiento y la conquista de América. Éstos se plasman a través del conjunto de personajes: el conquistador que es Hernán Cortés, el padre Olmedo como portavoz de la evangelización, Sandoval como el soldado que vive el ideario de las novelas

---

20 miembros más de la tripulación de Pedro de Valdivia procedente de Darién. [...] Gonzalo Guerrero acabó en Chetumal, donde según varios documentos históricos, se perforó las orejas y se hizo tatuar; se casó con una princesa maya, la hija del cacique Nachan Can; y con ella tuvo una abundante progenie. Rehusó reintegrarse a los españoles—fue reclutado a instancias de Hernán Cortés en 1519, y de nuevo por Francisco de Montejo en 1528—, y varios cronistas lo ubicaron en la vanguardia de la resistencia maya hasta su muerte en el campo de batalla en el año 1536.” Cf. pp.1-2 del artículo en *Hispanic Review*, Vol. 74, No. 1 (Winter, 2006), pp. 1-17. En línea: <http://www.jstor.org/stable/27668721>, junio 2007.

de caballería, el Hombre del Espejo, que es un mago o hechicero indígena, y Jerónimo de Aguilar, quien vivió entre los mayas debido a un naufragio y que, luego, se incorpora a la empresa cortesiana, entre otros personajes que se verán en detalle más adelante.

### 3. La idea de mestizaje: bagaje del escritor

Al abordar el tema del mestizaje en Alejo Carpentier es inevitable que la mirada busque en el mismo origen de la vida del autor el detonador o detonadores de las preocupaciones a las cuales proveyó tanto una solución estética en sus novelas y cuentos, como una reflexión y crítica en sus ensayos y artículos periodísticos. El desarrollo de ese registro constituye uno de los temas que se tocan en esta investigación pues, como ha dicho Roberto González Echevarría, acaso es Carpentier mismo cada uno de sus protagonistas en la misión de responder estas preguntas, que es la forma en la cual el autor se ve a sí mismo de acuerdo con lo citado a continuación:

Pero formé parte del espectáculo –bien como primera figura, bien como corista o comparsa... Pero, planteado el decorado, puestas las bambalinas, colgados los telones, hay que ver, ahora, lo que habrá de representarse –comedia, drama o tragedia—en el vasto teatro de concreto armado.

Y es ahí donde se plantea el verdadero problema: ¿con qué actores habremos de contar? ¿Quiénes serán esos actores? ...Y para empezar... ¿quién soy yo, qué papel seré capaz de desempeñar, y, más que nada, qué papel me toca desempeñar? Eterna revivencia del “conócete a ti mismo”. Pero, de un “conócete a ti mismo” que se formula, por primera dificultad en un mundo –el que circunda nuestras ambiciones e irreverentes ciudades modernas—que, para decirlo francamente, conocíamos muy mal hasta ahora, y que sólo ahora (de pocos años a esta parte: medio siglo apenas) estamos empezando a calar en profundidad.<sup>31</sup>

*Quién soy yo y quién soy yo aquí y ahora*, son las preguntas claves de la vida y la obra de Alejo Carpentier. En *La aprendiz* la respuesta a estas preguntas la ofrece cada uno

---

<sup>31</sup> Carpentier, “Conciencia e identidad en América Latina”, *Razón de ser*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007 [1975], p. 6.

de los personajes desde su punto de vista particular que está ligado a las jerarquías sociales, políticas y religiosas presentadas en la obra.

La conciencia que tiene el escritor de que la identidad americana es producto de un entramado de hechos históricos y culturales que pueden estudiarse, por ejemplo, en las crónicas de la conquista del Nuevo Mundo, se vio en el proceso de creación de su primera gran novela, *El reino de este mundo de este mundo*. La labor creativa apoyada en una extensa investigación histórica en diversas fuentes ofreció a Carpentier una vía para elaborar una propuesta de una América real maravillosa, cuyos contrastes son en verdad el perfil más certero de su identidad. Las biografías de sus personajes muestran sus itinerarios geográficos, de sus viajes que hablan de ciclos de nacimientos y muertes que éstos enfrentan a nivel individual, sí, pero también como representaciones de los procesos que en el ámbito mayor de la Historia<sup>32</sup> influyen en sus vidas para explicarlas o para decir que las respuestas no provienen del reino de este mundo.

#### **4. Mirada general sobre el tema de Malintzin, Malinche, Marina**

Fiel a su amor a la documentación histórica y literaria como fuente conocimiento de América y como cantera de materiales propicios para la creación literaria, Carpentier elabora *La aprendiz* también a partir de textos como las crónicas de la conquista de México. Por ello el análisis toma en consideración las fuentes documentales en las que parece haberse apoyado el escritor en la construcción de *La aprendiz*. En este punto es primordial aclarar que si bien el tema de quién fue Malintzin, Marina o Malinche desde la mirada de

---

<sup>32</sup> Utilizo el término *Historia* con mayúscula en armonía con el uso que el mismo Carpentier hace de la palabra en *La aprendiz de bruja*, en la escena final del último acto cuando Marina dice: “¡La tragedia de la Historia es que quienes la hacen, nunca saben para quién trabajan!” p. 140. La Historia es, por lo tanto, prácticamente una entidad que se construye sobre la acciones humanas y que las sobrepasa, otorgando un sentido y un lugar a los hombres y mujeres aún sobre o en contra de los objetivos e ideas que éstos tuvieron para acometer sus actos y palabras a lo largo de sus vidas. En este sentido la Historia puede asociarse con una suerte de destino que contraviene con el ideal del ejercicio de la libertad.



de la historiografía (la escritura de la historia) es importante en esta investigación, un estudio exhaustivo sobre este asunto desborda las fronteras de lo que se quiere presentar aquí. El retrato de la Malinche ha adquirido distintas dimensiones según el periodo histórico en el que su figura se ha utilizado para afianzar o negar el ser indígena como parte de la identidad nacional mexicana, así como para definir su relación con el poder colonial. Fernanda Núñez Becerra, en su estudio *La Malinche: de la historia al mito*<sup>33</sup>, ha mostrado que Bernal Díaz del Castillo ha sido una fuente constante de verificación sobre su origen y papel en la Conquista de México. De acuerdo con esta autora, el cronista construye la imagen de esta mujer sobre el modelo de la fémica de los cuentos de caballería, imprimiendo así en ella las cualidades más parecidas a las que el conquistador valora como positivas: inteligencia, belleza. Se valida desde el siglo XVI la alianza de Marina con el español, pues en ella se representa el proceso providencialista que España se otorgó a sí misma en la elaboración de América. Será a partir de las luchas por la independencia que

[L]os primeros intentos de forjar una nación mexicana y por tanto los ensayos de definición de una cultura nacional, necesitaban de la creación de una nueva historia mexicana de y del pasado precolombino. El indio (sobre todo el indio muerto) de antes de la Conquista, fue objeto de nuevas especulaciones históricas y el retrato de la Malinche reorganizado y poco a poco se transforma en un mito nacional. [...] A fines del siglo XIX, ciertas tendencias del darwinismo social inherentes al positivismo preparaban ya al indigenismo oficial, que se convertiría después de la Revolución en uno de los elementos ideológicos fundamentales de la política de masas del Estado revolucionario (Núñez Becerra, 1996, pp. 10-11).

Mientras que la imagen de la mujer asociada al ideal de la literatura de caballería podría explicar la construcción de Bernal Díaz del Castillo de la Malinche como una persona de origen noble y que actúa a favor de los ideales del conquistador, como una verificación de los valores auténticamente nobles, Núñez Becerra indica que a raíz de las luchas por la independencia las opiniones sobre ella se dividen: para unos es una heroína nacional, la

---

<sup>33</sup> México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996.

madre de la patria; mientras que para otros es una traidora porque cooperó en la aniquilación de los indígenas. Es importante indicar que, de acuerdo con esta autora, la misma descripción de Bernal, que es la fuente de escritos posteriores, dota a la Malinche de cualidades que “emblanquecen” su rostro y su identidad.

La imagen de Marina como fractura en el cuerpo social mexicano quedó expresada en el conocido ensayo de Octavio Paz, “Los hijos de la Malinche”<sup>34</sup>, que es muy posible que Carpentier conociera dadas las relaciones entre los intelectuales mexicanos y cubanos. El ensayo se publicó en 1950 y en él propone una lectura de la Chingada que identifica a Marina como una traidora. Dice Paz:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzoso asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir a buscar a su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. Cuauhtémoc y doña Marina son así los dos símbolos antagónicos y complementarios. Y si no es sorprendente el culto que todos profesamos al joven emperador –“único héroe a la altura del arte”, imagen del hijo sacrificado--, tampoco es extraña la maldición que pesa contra la Malinche. De ahí el éxito del adjetivo despectivo “malinchista”, recientemente puesto en circulación por los periódicos para denunciar a todos los contagiados por tendencias extranjerizantes. Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior; los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona. De nuevo aparece lo cerrado por oposición a lo abierto. [...] [N]uestro grito es una expresión de la voluntad mexicana de vivir cerrados frente al pasado. En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo. La extraña presencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no hemos resuelto. Al repudiar a la Malinche [...] el mexicano rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentro solo en la vida histórica. [...] El mexicano no quiere ser ni indio ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo sino como

---

<sup>34</sup> El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta al “Laberinto de la soledad”, México: Fondo de Cultura Económica, 2004 [1950].

abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. El empieza en sí mismo (Paz, 2004, pp. 94-96).

La Reforma liberal de mediados del siglo XIX, de acuerdo con Paz, “parece ser el momento en el que el mexicano rompe con su tradición, que es una manera de romper consigo mismo”. Será a partir de Juárez que se propone una “concepción abstracta y universal del hombre”; la reforma, dice Paz “es la gran ruptura con la Madre” aunque “todavía respiramos por esa herida” y es la historia la que permite explicar cómo se dio esa ruptura. Es importante que en este ensayo el mexicano también señale los paralelismos entre el Mediterráneo y Mesoamérica en las pluralidad de culturas y, al mismo tiempo, los rasgos homogéneos entre los pueblos que los constituían. Del mismo modo, compara Mesoamérica con el mundo helenístico en el momento en que Roma inicia su carrera de potencia universal. Plantea que la estructura política y religiosa de las sociedades mexicanas prefiguraba la acción político-religiosa de la Conquista:

El rasgo más acusado de la religión azteca en el momento de la Conquista es la incesante especulación teológica que refundía, sistematizaba y unificaba creencias dispersas, propias y ajenas. Esta síntesis no era el fruto de un movimiento religioso popular, como las religiones proletarias que se difunden en el mundo antiguo al iniciarse el cristianismo, sino la tarea de una casta, colocada en el pináculo de la pirámide social. Las sistematizaciones, adaptaciones y reformas de la casta sacerdotal reflejan que en la esfera de las creencias también se procedía a la superposición –característica de las ciudades hispánicas--. Del mismo modo que una pirámide azteca recubre a veces un edificio más antiguo, la unificación religiosa solamente afectaba la superficie de la conciencia, dejando intactas las creencias primitivas. Esta situación prefiguraba la que introduciría el catolicismo, que también es una religión superpuesta a un fondo religioso original y siempre viviente. Todo preparaba la dominación española. La Conquista de México sería inexplicable sin estos antecedentes (Paz, 2004, pp. 101-102).

De acuerdo con Núñez Becerra fue durante el periodo de la Revolución de 1910 que desde el Ateneo de la Juventud, creado por Justo Sierra, y rebautizado por José Vasconcelos como el Ateneo de México, se funda la base cultural de la Revolución. Los ateneístas toman la Revolución desde el punto de vista moral que “implica fe en el progreso, perfecta herencia

positivista” que intenta redimir a las masas con una actitud paternalista frente a su servidumbre absoluta. Vasconcelos, como luego Obregón, “no sin dificultades y contradicciones” ven en lo prehispánico la fuente de lo mexicano”. (Núñez Becerra, 1996, 135 y ss.). Agrega que, sin embargo, la política estatal indigenista se esboza en 1915 en la segunda fase de la Revolución a través de Manuel Gamio. El llamado “padre de la antropología mexicana” plantea la forja de una patria que supone “La integración nacional que solo podrá alcanzarse [...] cuando exista una homogeneidad étnica, un tipo general de civilización y un idioma común”. (Núñez Becerra, *op. cit.*, 140 y ss.) Gamio, por lo tanto, hereda de Vasconcelos, según la autora, la idea de la raza cósmica: “el mestizo es el ciudadano mexicano por excelencia” y “Desindianizar al indio será también, de manera consciente o inconsciente, la consigna de los indigenistas” en el esfuerzo por hacer progresar a la masa desde una perspectiva evolucionista que finalmente, desde los conceptos y la metodología de la antropología, resulta discriminatoria hacia el indio vivo (*ibíd.*). Durante este periodo surge una serie de textos diversos sobre la Malinche:

La ambigüedad de la ideología nacional hace que los retratos de la Malinche sean divergentes: unos, los interesados en fundamentar a la patria en la mesticidad, insisten en que ella fue nuestra madre, la madre del primer mexicano; otros, más confusos, la atacan como traidora en nombre de un aztequismo aún más confuso y primitivo. Hay también algunas versiones “místicas” que insisten en el papel redentor de “Marina la Santa”, catequista y primera portadora de la fe cristiana en el corazón indígena (*ibíd.*, pp. 143-144).

La obra de Bernal Díaz constituye la fuente principal de los escritos posteriores sobre la Malinche, incluyendo la historia de William Prescott acerca de la Conquista de México, cuya recepción fue muy favorable. De acuerdo con Becerra Núñez, es a través de Prescott que el personaje, nombrado por éste como Marina, “nace *a la historia*, con y para la conquista y la presencia discursiva española” (*ibíd.*, pp. 101 y ss.). El proyecto nacional

mexicano valorará su peso, negativo o positivo, en relación tanto con una visión del pasado como del futuro del país.

### **5. Bernal Díaz y Sahagún en Carpentier**

La lectura de *La aprendiz* valida estudiar particularmente dos textos principales: *La verdadera historia de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (que como se dijo es la fuente más conocida acerca de la Malinche), y la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, esta última contenida en lo que se conoce como el *Códice Florentino*<sup>35</sup>. Otros textos importantes que se destacan en el análisis de la construcción del personaje así como de lo que se narra sobre la Conquista de México son las *Cartas de relación*<sup>36</sup> de Cortés y las historias que López de Gómara y Antonio de Solís.

La selección que hace el autor de los acontecimientos que narra Díaz del Castillo, entre otros, permite al autor esbozar cuáles fueron los argumentos que tuvieron los participantes de los acontecimientos para actuar de manera particular en la lucha entre los pueblos indígenas y los diversos componentes del grupo que acompañó a Cortés. En su interpretación de quién fue Marina, de cuáles pudieron haber sido sus motivaciones siendo ella producto de una cultura ajena a la española, asoma un punto de vista que ensaya salir de la visión de las crónicas, o sea, de una mirada eurocentrista. Si lo logra o no es parte de este análisis.

### **6. La experiencia mexicana**

Carmen Vásquez, Roberto González Echevarría, Alexis Márquez y Luisa Campuzano, entre otros prominentes estudiosos de la obra de Carpentier, hablan del

---

<sup>35</sup> Marta Dujovne ha reproducido los dibujos del *Códice florentino* relativos a la historia de México en su libro *La conquista de México*, México: Editorial Nueva Imagen, 1978.

<sup>36</sup> *Cartas de relación*, edición, introducción y notas de Mario Hernández Sánchez-Barba, Madrid: Historia 16, 1985. [1519-1526].

impacto declarado por el mismo autor que le produjo su visita a México en 1926. Como ya había expresado Vásquez en su artículo<sup>37</sup> y, recientemente ampliara Luisa Campuzano<sup>38</sup>, el tema americanista, sobre todo visto a partir de los fondos documentales que informan la visión de América como son las crónicas españolas sobre el descubrimiento, la conquista y colonización del Nuevo Mundo, es una constante en novelas como *El siglo de las luces* y *El arpa y la sombra*. Además, Campuzano vincula la experiencia mexicana de Carpentier con lo elaborado por el autor en *La consagración de la primavera*<sup>39</sup>:

Carpentier conocía desde muy joven y de muy cerca, la historia y la cultura mexicanas, y tuvo la oportunidad de participar, en diferentes escenarios, de los debates que en torno a la conquista, los largos siglos coloniales y su influencia en la conformación de la desigualdad social, los conflictos étnicos y la complicada identidad de un país conformado por varias naciones y hablante de multitud de lenguas, se suscitaban permanentemente al calor de la acción política y los proyectos culturales de la Revolución que había estallado en 1910 y mantendría, con altibajos, su vigencia reivindicativa hasta entrados los 40. En 1926, con veintiún años, viajó a México. La conmoción que produjo esa visita en su concepción del mundo americano, de las artes y de su propia identidad, que estaba entonces en apurado y desafiante proceso de formación, aparece expuesta en el quinto capítulo de *La consagración de la primavera*, desde la perspectiva de Enrique, su protagonista narrador, vocero del yo-carpenteriano. Allí no solo leemos la ficcionalización de documentadas experiencias personales del autor, como su descubrimiento del arte de Diego Rivera y José Clemente Orozco en su relación simultánea con la política revolucionaria y con la tradición pictórica autóctona –a lo que Carpentier dedicaría tres artículos publicados ese mismo año y el siguiente en las revistas *Carteles*, *Social* y *Avance* de La Habana (Vásquez, 1993: 679)–; sino también la escenificación, menos probable en ese espacio y ese tiempo mexicanos – muy anteriores a los del viaje a Haití de 1943–, del destellar de ciertas ideas que va a incorporar al texto del «Prólogo» de *El reino de este mundo* en su reescritura de comienzos de los 60, como suscitadas por su encuentro con Paulina Bonaparte en la Ciudad del Cabo, las ideas de «la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes» (1966: pp. 94-95), que en *La consagración de la primavera*, repito, aparecen como sugeridas, incitadas por la realidad mexicana.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Art. cit., “*La aprendiz de bruja: drama en tres actos de Alejo Carpentier*”.

<sup>38</sup> Art. cit., “La Historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier”, pp. 62-76.

<sup>39</sup> Alejo Carpentier, *Obras completas*, México: Siglo XXI Editores, 1981, 12<sup>ma</sup>. edición. [1978].

<sup>40</sup> Campuzano, art. cit., “La historia a contrapelo”, pp. 70-71.

Igualmente, Ana María Cairo, en su artículo “Alejo Carpentier, la Revolución Mexicana y la Revolución Cubana”<sup>41</sup>, detalla la estrecha relación que Carpentier y otros intelectuales contemporáneos a él sostuvieron en el marco de los cambios inaugurados por la Revolución Mexicana de 1910 y la situación política de Cuba: “Las generaciones participantes en las revoluciones cubanas de 1930, contra la satrapía de Gerardo Machado, y de 1953, contra la tiranía de Fulgencio Batista, se consideraban beneficiarias de las experiencias de la Revolución Mexicana y también de la Segunda República Española (1931-1939). (*ibíd.*, p. 14) La visita de Carpentier a México, vista a la luz de la identificación ideológica de los cubanos con el proceso mexicano, y la solidaridad que se dieron unos a otros en momentos que sus vidas fueron amenazadas por los gobiernos de turno en ambos países, arrojan luz en torno a las ideas que sobre la definición de la identidad latinoamericana y el mestizaje pudieron haber influenciado al joven Carpentier. Por ejemplo, según Cairo, José Vasconcelos (1882-1959), ex rector de la Universidad Nacional y ex secretario de Educación Pública, autor del conocido ensayo *La raza cósmica* (1925)<sup>42</sup>, estuvo en La Habana en mayo de 1925: “Fue ovacionado en el Aula de la Universidad. Poco después se repitió el hecho con el profesor Antonio Caso (1883-1946). [...] En 1953 Vasconcelos intervino en el Congreso de Escritores Martianos”. (Cairo, art. cit., pp. 14 y 16). Cairo también menciona que en 1962, cuando Carpentier fue nombrado director de la Editorial Nacional de Cuba, recomendó el libro de Bernal Díaz del Castillo sobre la conquista de México entre las primeras obras a publicar como parte del proyecto Biblioteca del Pueblo (*ibíd.*, p. 26).

---

<sup>41</sup> *Cuadernos Americanos*, 134 (México, 2010/4), pp. 73-101. En línea: <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca134-73.pdf>, 3 de octubre de 2011.

<sup>42</sup> La primera edición de *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, apareció en 1925 en Barcelona. Citamos de la segunda edición (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948, corregida por Vasconcelos, en la que se incorpora el "Prólogo", p. 2.

Con anterioridad a la elaboración del drama Carpentier había publicado varios artículos en donde se evidencia su preocupación y conocimiento de México y su historia. (Vásquez, art. cit., “*La aprendiz de bruja...*”) La autora cita los artículos que son especialmente importantes publicados por el cubano en *Le Cahier*; en ellos muestra su conocimiento y lectura de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, el *Códice Matritense* y el *Códice Mendocino*.<sup>43</sup> Asimismo, recuerda que durante la década de 1940 se publicaron artículos, estudios y ediciones de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, sobre el mismo personaje de Malintzin y con relación a la vida de los aztecas, como es el libro de Jacques Soustelle, *El pensamiento cosmogónico de los antiguos mexicanos*. (*ibíd.*, pp. 56-58) Carpentier estaba familiarizado con las fuentes que le permitieron elaborar su propia obra con la riqueza de matices que he venido apuntando hasta ahora.

En su biblioteca, de acuerdo con Xonia Jiménez López y Yuri Rodríguez González, también se encontraron libros importantes acerca de México y que denotan el impacto que la Revolución Mexicana tuvo en Carpentier:

El ejemplo de la Revolución Mexicana de 1910, explosión social de trascendencia fundamental para el devenir de la región, impactó a Alejo Carpentier y a su generación. El escritor y periodista cubano recordaba con frecuencia su primera visita a la nación azteca, en un tiempo en que aún se observaba en las edificaciones las huellas de las metralas de la década trágica, señales de la revolución, como

---

<sup>43</sup> Vásquez dice que en 1926 Carpentier recibe como regalo de parte de Diego Rivera y sus amigos *La historia general* (*ib.*, pp. 55-56). Es posible que haya sido la edición que hizo del Paso y Troncoso quien publicó ediciones facsimilares del *Códice Matritense* y de la *Historia general* en 1905 y 1906, respectivamente. La otra edición que se conocía para este tiempo era la de Bustamante. Carpentier también se refiere al libro de Sahagún en dos de las cartas que le escribe a su madre. Primero en la misiva del 6 de diciembre de 1930 desde París dice: “¡Ah! Antes que se me olvide: ¿tú recuerdas los gruesos volúmenes [de Sahagún] que traje de México? ¿Los que no tienen figuras y están impresos en una especie de papel de pergamino? Cuídalos de las cucarachas y los ratones. Acabo de descubrir en la Biblioteca Nacional de París que estos ejemplares tienen un enorme valor bibliográfico y monetario. Siempre es interesante saberlo, pues se trata de *un valor*, como una joya o un objeto de arte”. El 19 de enero de 1935 escribe: “De mi biblioteca, lo que sería más útil, sería más bien aquellos libros que no podré hallar aquí: literatura cubana, libros de clase míos, literatura mexicana –los libros que traje de México, quitando los cinco folios del Padre Sahún [*sic*], que están escritos en mexicano antiguo y resultan ilegibles”. Ambas citas están tomadas de *Cartas a Toutouche*, Graziella Pogolotti y Rafael Rodríguez, editores, La Habana: Biblioteca Alejo Carpentier, 2010, páginas 245 y 404-405, respectivamente.



también rememoraba Carpentier sus conversaciones en ese periplo con los pintores Diego Rivera y José Clemente Orozco, cuyas obras se alzaban majestuosas en las paredes de la ciudad tomadas a la burguesía.

Textos acerca de este acontecimiento en México, guardados en su biblioteca personal motivaron reseñas de Carpentier. Una, destinada a su columna *Letra y Solfa*, sobre *Crónicas de la revolución mexicana*, de Roberto Blanco Moheno, donde elogia la objetividad, franqueza y transparencia con que el autor analiza estos hechos y, otra, para el periódico habanero *El Mundo*, relativa a *Los últimos días del presidente Madero*, de Manuel Márquez Sterling, a propósito de la aparición de este libro en homenaje a la revolución agraria mexicana. *Breve historia de la revolución mexicana*, de Jesús Silva Herzog; *Breve historia de México*, de José Vasconcelos y *La querrela de México. A orillas del Hudson*, de Martín Luis Guzmán son otros títulos que ofrecen una muestra de la atención que prestó Carpentier al país azteca.<sup>44</sup>

Como indica Leonardo Padura Fuentes al evaluar el impacto de la experiencia mexicana, sobre todo, con la pintura mural de Rivera y Orozco:

No obstante, sus reflexiones sobre el muralismo mexicano y la nueva música sinfónica cubana son apenas la antesala de una obsesiva y recurrente indagación sobre el carácter que, a su juicio, debe tener el arte americano, indagación que lo conducirá, muchos años después y asimilada ya la experiencia surrealista, al hallazgo y formulación de lo real maravilloso como forma de manifestación y aprehensión estética de la realidad del continente<sup>45</sup>.

La preocupación de Carpentier por la construcción de un discurso artístico, narrativo, se da primero desde su papel como escritor cubano y luego como latinoamericano. Discurso que constituye a lo largo de sus años de producción artística un diálogo desde una concepción del mestizaje que apunta a los cánones de la literatura universal y a los valores humanos, asimismo universales. El tema mexicano contiene tanto el aspecto estético de la expresión americana como las realidades propias de esta geografía.

La permanencia de estas ideas en la obra de Carpentier, insembradas en su existencia en la misma raíz de sus orígenes, como se verá más adelante, es evidente cuando

---

<sup>44</sup> “La biblioteca personal de Alejo Carpentier”. En línea: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/la-biblioteca-personal-de-alejo-carpentier>, mayo de 2011.

<sup>45</sup> Padura Fuentes, Leonardo, *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso americano*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 36.

se lee su obra, a pesar de lo dicho por Padura Fuentes, quien en la obra antes citada critica que se vea el concepto de lo real maravilloso americano como estático:

Sin embargo, y a pesar de la importancia del hallazgo formulado y tratado estéticamente en la novela de 1949, aquel descubrimiento de “lo real maravilloso”, entendido como modo de manifestarse lo americano, no sería un hecho definitivo ni estático —como lo han visto muchos críticos—sino un considerable escalón, pero escalón al cabo, en la progresiva comprensión carpenteriana de las verdaderas y típicas esencias existentes en la realidad y en el devenir americano, como lo demostraría la indetenible evolución de sus concepciones literarias y en el consecuente perfeccionamiento de sus nociones de “lo real maravilloso”, visible a lo largo de su obra narrativa posterior (Padura Fuentes, “*Un camino...*”).

Sin embargo, todavía en 1977, al ser entrevistado por Joaquín Soler Serrano para el programa *A Fondo* en la Radio Televisión Española<sup>46</sup>, Carpentier habla del origen de su idea sobre lo real maravilloso americano en términos similares a los de su Prólogo. Además, ofrece su explicación acerca del mestizaje al atacar la idea sobre las razas puras:

Es completamente absurdo porque lo que se conoce corrientemente como la cultura greco-mediterránea no es una cosa de despreciarse. En la cuenca mediterránea es donde nació nuestra épica, nació el pensamiento filosófico, nació el pensamiento matemático nuestro, se abrió lo que Althusser llama el continente de las matemáticas [...], el continente de la física de Galileo, en fin, toda la gran cultura europea de la que heredaríamos en América, tantas y tan grandes riquezas, nace en la cuenca mediterránea. ¿Y qué cosa es la cuenca mediterránea sino el crisol más fabuloso y más tremendo de la historia? [...] Si es verdad lo que dicen los descendientes de arios, hicieron muy grandes cosas en el dominio de la literatura, [...] filosofía y todo, es una cosa muy curiosa porque la famosa escritura de ellos, de esos pueblos que se llamaban a sí mismos superiores, en todo es una cultura que cuaja y aparece realmente en la historia cultural del mundo con un retraso de siglos sobre la cultura española, la cultura francesa, que descienden de mestizajes del mediterráneo porque al fin, cuando se produce una obra cumbre de la literatura universal como el *Fausto* de Goethe, no hay porqué olvidar que llega dos siglos después del *Quijote*, y muchos siglos después de *La Divina Comedia*, y por varios siglos después de Rabelais. Por lo tanto, ni siquiera en eso pueden estar muy orgullosos de esa raza pura que en realidad yo, además, lo demuestra la fecundidad de América Latina en tantos sectores, porque la aportación de América Latina a la cultura universal es mucho más importante de lo que la gente generalmente cree. Yo creo en la fecundidad intelectual de los mestizajes, de los intercambios de sangre, de tradiciones, de rutas, de modos de concebir la existencia, de costumbres, y no creo

---

<sup>46</sup> Alejo Carpentier, *Entrevista*. En línea: [http://www.youtube.com/watch?v=9paj2\\_uWoIM](http://www.youtube.com/watch?v=9paj2_uWoIM), marzo 2011.

nada en la superioridad de la llamada raza pura, si es que existen. ¡Eso habría que verlo todavía! (*ibíd.*, *Entrevista*)

Los elementos de esa mezcla se hallan representados en los personajes del drama transitan también por toda la obra de Carpentier: el Indiano (Aguilar), el religioso (Olmedo), el político (Hernán Cortés) y el escritor (el Cirujano), el negro (Guidela), y la india Marina, entre otros tipos de una sociedad que no tan solo se presenta como producto de una mezcla de culturas sino, además, de culturas que se encarnan en el carácter individual de cada uno éstos.

La investigación atiende el tema de cómo entran en la construcción del personaje de Marina, así como de otros personajes también importantes como Cortés y Jerónimo de Aguilar, los discursos y la información que encontramos en algunas crónicas del siglo XVI, sean estas indígenas, europeas u occidentales. Tales fuentes, así como la elaboración de una perspectiva nacional del ser mexicano a lo largo del tiempo, ubican de manera particular la participación de Marina como lengua de Hernán Cortés: desencadena admiración en unos y repudio en otros. Carpentier permite que el personaje que él desarrolla tome la palabra para hablar de sí misma y para enjuiciar los acontecimientos que tocaron su vida. Al ser Marina una figura representativa del mestizaje que caracteriza la fundación de América, el análisis del tratamiento que le da Carpentier permite que se vea cuál es el concepto de mestizaje que deriva de la obra y contrastarlo con sus manifestaciones sobre el tema en otros textos publicados por el cubano, sobre todo, aquellos ensayos y artículos periodísticos en los cuales se expresa sobre la naturaleza del ser americano.

### **C. Justificación del tema**

El mestizaje como asunto vinculado a los temas del origen y de la identidad está presente en toda la obra de Alejo Carpentier, especialmente cuando se comprende la

relación entre lo real maravilloso americano y lo barroco. Estudiosos como Alexis Márquez Rodríguez<sup>47</sup>, Irlemar Chiampi<sup>48</sup> y Leonardo Padura Fuentes<sup>49</sup>, entre otros, han trabajado el tema de lo real maravilloso americano en la obra del novelista. Asimismo, a través de sus columnas y otros escritos de corte ensayístico Carpentier abordó el tema del mestizaje, tal como se discutirá más adelante.

A la luz de los hallazgos de la investigación acerca de *La aprendiz* se contrasta la visión del mestizaje en el drama con, como dice Duno Gottberg, el discurso intelectual que él define como “la invención del mestizaje”, es decir, con ese imaginario mestizo que aquí, tal como se explicó antes, tendía a buscar un perfil, cercano a un proceso cuyo producto bordea el intento de homologación. En palabras de Benítez Rojo, se hablaría, en cambio, de una identidad no apoyada en el sistema binario del Allá y el Acá, sino en las confluencias que producen múltiples configuraciones. Esta perspectiva acerca del tratamiento literario del mestizaje en *La aprendiz* -tomando en consideración el rico acervo cultural que provocan los discursos de las crónicas de Bernal Díaz de Castillo, Hernán Cortés y Fray Bernardino de Sahagún como raíces del tronco principal en la producción de la escritura de esta pieza- no se ha realizado de manera cabal.

Como Marina al final de la obra, ese cuerpo del escritor sólo al desnudo evitará mostrar las marcas de las fracturas que ocasionaron las fuerzas de los desfases, de los viajes que movían la mirada por geografías que se trastocaron en inevitables filtros desde los cuales establecer la longitud del pensamiento y las latitudes de la escritura. La literatura como coordenada es la razón de ser del escritor, su legado definitivo. Si en sus textos se

---

<sup>47</sup> Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier. Introducción a las obras completas de Alejo Carpentier, México, Siglo XXI Editores, 1982.

<sup>48</sup> *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.

<sup>49</sup> *Op. cit.*, Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso americano.

halla ese hombre o esa mujer que viviendo lo específico de su lugar y tiempo nos informa acerca de lo universal, será porque anduvo primero el tramo del crisol del mestizaje. Ahí fue la palabra la que tiraba el ancla de la identidad.

Al estudiar esta obra de Carpentier importa destacar que como pieza dramática, a diferencia de la novela o el cuento que permite una expansión mayor en las dimensiones narrativas del relato como apuntara Pogolotti, la estructura teatral obliga al escritor a plasmar su visión de la historia de una manera sintética, en donde el diálogo es el elemento fundamental. Como lectores de la obra de Alejo Carpentier veremos cómo esta pieza teatral reúne los temas que el escritor reescribe a lo largo de su vida: la búsqueda de una identidad propia y el contraste de su perfil contra la estela de la Historia y de los mitos cosmogónicos en la conformación de un sentido profundo de la vida del personaje. Pero, si bien la literatura carpenteriana aspira a plasmar una identidad latinoamericana como ocurre con Marina en *La aprendiz*, también reconoce la huella del precepto de Miguel de Unamuno que citara el cubano una vez más cuando recibió el Premio Cervantes en 1977: “Como decía don Miguel de Unamuno: ‘Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local; y, en lo limitado y circunscrito, lo eterno’ ”.<sup>50</sup> Al hacerlo, coloca al personaje en una dimensión en donde el sentido de la vida trasciende los márgenes de la Historia.

### 1. **La crítica sobre *La aprendiz de bruja***

Escrita al filo de la mitad de su vida literaria y en el mismo periodo en el cual escribía *El siglo de las luces*, *La aprendiz* ofrece claves en cuanto a cómo Carpentier construye personajes representativos de la historia de América utilizando materiales de índole histórica y literaria, estrategia que el escritor ya había utilizado en *El reino de este*

---

<sup>50</sup> “Cervantes en el alba de hoy”, en *Alejo Carpentier. Un hombre de su tiempo*, La Habana: Letras Cubanas, 2004, pp. 51-61. [1977].

*mundo*. De hecho, la relación entre la narrativa carpenteriana y las crónicas, ha sido el tema de varias investigaciones acerca de dicha novela y de *El arpa y la sombra*, entre las más conocidas.<sup>51</sup>

La crítica literaria sobre *La aprendiz* ha puntualizado los siguientes temas: primero, que Carpentier parte de la crónica de Bernal Díaz y otros para elaborar su concepción artística de lo que fue la conquista; segundo, que el escogido del tema podría deberse, no tan solo al hecho conocido del interés del escritor en la historia y las crónicas americanas, sino también porque en el contexto histórico-político de fines del siglo XIX y los primeros cincuenta años del XX, fortalecieron los intercambios de orden cultural entre los políticos, activistas, intelectuales y artistas de Cuba y México. Por ende, el conocimiento de la historia y las crónicas de la conquista de México fue propiciado por las circunstancias y por el mismo interés de escritor, pero también porque durante ese periodo en donde se gestaba en Cuba y México un proyecto nacional en el cual la definición de la identidad constituyó un eje central, ese discurso identitario estaba ligado a las ideas sobre el mestizaje de personas como José Vasconcelos, quienes contribuyeron enormemente a establecer un diálogo sobre la injerencia de tal mezcla en el imaginario del ser nacional.

---

<sup>51</sup> Algunos de estos trabajos son *Los pasos hallados en el reino de este mundo* (México: El Colegio de México, 1981), de Emma Susana Speratti-Piñero y *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), de Roberto González Echevarría. Speratti-Piñero analiza el uso que hace Carpentier de textos como *Description topographique, civile, politique et historique de la partie française de Sainte-Domingue* (1797) de Moreau de Sainte-Méry para *El reino de este mundo* y concluye su análisis basando la interpretación del texto en los mitos de origen negro. González Echevarría, por su parte, señala la presencia de los diarios de viaje de Alexander Von Humboldt y los hermanos Schomburg durante el siglo XIX para articular el propio viaje de Carpentier a la región del Orinoco en los años 1947 y 1948 y su visión de América. La presencia de dichos textos se muestra, tanto en su libro, como en su edición de *Los pasos perdidos* de la editorial Cátedra. Para González Echevarría la visión de América a través de las crónicas y relatos es la que surgió en el siglo XIX ya que fue entre los siglos XVIII y XIX que se descubrieron y publicaron la mayoría de los textos de la época colonial. Véase, Prólogo, ed. cit., pp. 26-27. El carácter abarcador de su estudio así como la ubicación que hace de Carpentier dentro del contexto de la literatura latinoamericana, ofrece valiosos datos y análisis.

En cuanto al tema de la conquista de México, Carpentier vuelve a tocarlo en *Concierto barroco (op. cit.)*, novela en que la identidad del Amo torna a ser el punto de vista desde el cual se proyectan las líneas de relación que arman la casa del origen en el camino de la Historia, como ocurre con el personaje de *La aprendiz*. Asimismo, en la construcción del personaje del dictador en *El recurso del método*<sup>52</sup> son varias las referencias a la historia mexicana y el dictador se convierte en un punto de referencia importante para entender el concepto de mestizaje.

Tercero, veremos enseguida cómo los críticos debaten en torno al hecho de que lo que consideran la licencia poética más importante que utiliza Carpentier en su obra: el que Marina no tenga hijos. Ese primer cambio al relato bernaldiano establece el giro más significativo pues, mientras otorga una voz a quien nunca la tomó por sí misma en la historia y en la historiografía, la desvincula, en cambio, del rol que su maternidad mestiza ha jugado en el imaginario del ser mexicano y, claro, latinoamericano. Su figura entonces permite el cruce de los discursos, el diálogo que algunos han criticado por una supuesta falta de acción dramática, que marca los extremos de los hilos que cruzan, como hace Carpentier en toda su obra, las oposiciones del Allá y el Acá. Mas su uso de símbolos como la cruz, que más de una cultura ha utilizado para expresar sus propias creencias, también es un tema que ha llevado a los críticos a debatir sobre si en la obra Marina retorna a los orígenes o si, por el contrario, si bien la atormenta la destrucción de su pueblo, al mismo tiempo en realidad se ha convertido al cristianismo. Veamos en detalle estos artículos.

La crítica literaria sobre *La aprendiz* se inició en 1983 cuando la editorial Siglo XXI publicó por primera vez el texto en español hasta entonces inédito y escrito originalmente

---

<sup>52</sup> Publicada en 1974 en México: Siglo XXI Editores. Utilizo la reimpresión del 2010.

en francés, en una traducción de Carmen Vásquez<sup>53</sup>. Como “Un largo viaje hacia La Habana” describe Báez-Jorge<sup>54</sup> el trayecto que tomó que la obra *La aprendiz de bruja* llegara a conocerse en Cuba<sup>55</sup>. Trayecto que ejemplariza de algún modo el tardío interés de la crítica carpenteriana en el drama debido al desconocimiento de su existencia. De acuerdo con Báez-Jorge, fue el compositor Francesco Malipiero quien en 1937 le habla a Carpentier sobre la versión operística de Vivaldi sobre la conquista de México que al correr de los años (una vez recuperado el libreto de Albise Giusti) sería el trasfondo de *Concierto barroco*” (*ibíd.*, pp. 101-102).

En esta edición de 1983 Graziella Pogolotti escribe un Prólogo en el que sitúa el drama de Carpentier dentro de la trayectoria literaria del autor, en la cual el tema del teatro es un motivo constante que halla su expresión final en la experiencia escénica de Vera, protagonista de la novela *La consagración de la primavera*<sup>56</sup>, y que expresa la relación entre la vida del personaje y el sentido de la Historia que encuentra en el escenario del mundo. Sobre el acercamiento de Carpentier a las artes escénicas Pogolotti advierte:

Sorprende en un hombre de letras este acercamiento a las artes escénicas, tan ajeno al tradicional predominio establecido por la literatura dramática. Entregado al oficio

<sup>53</sup> Rita De Maeseneer, en “¿Cómo leer a Alejo Carpentier en el siglo XXI? Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina, de Anke Birkenmaier”, hace un balance de las principales líneas críticas en torno a la obra de Carpentier. (*Revista Casa de las Américas*, No. 256 julio-septiembre/2009 pp. 54 -61).

<sup>54</sup> Félix Báez-Jorge, “*La aprendiz de bruja: Hernán Cortés y la Malinche en el universo de Carpentier*”, en: *La Afrodita barbuda [Literatura y plástica en la perspectiva antropológica]*, Veracruz, México: Instituto Veracruzano de Cultura, 1988, pp. 101-119.

<sup>55</sup> Báez-Jorge llama la atención sobre el hecho de que previo a la publicación de *La aprendiz de bruja* por Siglo XXI en 1983, ninguno de los cultivadores de lo que él denomina la “Carpenterística” haya expresado conocimiento sobre la obra, ni siquiera cuando se celebró en La Habana en 1979 el 75 aniversario del natalicio de Carpentier, ni en el *Diccionario de la literatura cubana* publicado por el Instituto de Literatura y Lengua de la Academia de las Ciencias de Cuba de 1980, art. cit., pp. 103-104. La obra se estrenaría finalmente en 1986 en La Habana; el crítico cree que Bertha Martínez, quien estuvo a cargo de la puesta en escena es la responsable por la publicación de la obra en la revista *Tablas* en 1985 a partir de una fotocopia de la publicación de Siglo XXI, ya que en declaraciones ofrecidas a *Bohemia* explicó que fue a través de la actriz mexicana Brika Mireles, quien poseía una fotocopia, que tuvo conocimiento de *La aprendiz de bruja*. (*op. cit.*, pp. 104-105). Tampoco aparece registrada la obra en la cronología de su vida publicada actualmente en la página electrónica de la Fundación Alejo Carpentier de La Habana. Cf. en línea: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/cronolog%C3%AD-de-carpentier>, 24 de marzo de 2011.

<sup>56</sup> Graziella Pogolotti, “Prólogo”, en *La aprendiz de bruja*, edición citada, pp. 9-23.



de la palabra, estaba, por las circunstancias de su vida y de su tiempo, singularmente preparado para comprender que, en este siglo, las artes de la representación habrían de beneficiarse y nutrirse de las transformaciones estéticas, técnicas y sociales y que, al propio tiempo, su desarrollo habría de repercutir en todos los campos de la creación. Sin haber desempeñado propiamente una continuada labor de dramaturgo o de director teatral, fue testigo excepcional de un proceso que llegó a conocer en su entraña (*op. cit.*, p. 11).

La relación de Carpentier con las artes escénicas se da, como indica la crítica, en los trabajos que realizó junto a Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla vinculados al baile y a la música, expresiones que, durante las primeras dos décadas, se habían impregnado del mestizaje contenido en el subsuelo de la cultura cubana, “ignorado y menospreciado por mucho tiempo” (*ibíd.*).

*La aprendiz* constituye para Pogolotti “un hecho aislado”, que representaba un reto para Carpentier pues “las leyes de un género que exige un conflicto resuelto en términos de acción no se avenían a una indagación en la que el proceso de relaciones entre los personajes, sus contextos, la vida como aventura de descubrimiento eran elementos primordiales” Para ella, los personajes de la obra rara vez son verdaderos antagonistas, sino que “están contrapuestos y a través de sus meditaciones, diálogos, debates y controversias se va abriendo la tierra conquistada” (*ibíd.*, p. 15).

Es Pogolotti quien establece la relación entre *El siglo de las luces* y *La aprendiz*, enfoque que comparte con Carmen Vásquez<sup>57</sup>, como se verá más adelante en el análisis mismo de la obra y sus relaciones con el tema del mestizaje tanto en dicha novela como en otras de Carpentier. Vale decir por ahora que para Pogolotti el drama muestra un conflicto que no surge de las contradicciones entre el hombre y la historia, o de la relación entre

---

<sup>57</sup> Vásquez, art. cit. “*La aprendiz de bruja*: drama en tres actos de Alejo Carpentier”, indica que “*La aprendiz de bruja* es mucho más que un drama sobre Marina y la conquista de México por Cortés. Es obra redactada—y terminada—durante la primera mitad del año 1956. Su creación coincide pues con la concepción y numerosas investigaciones para esa gran novela que es *El siglo de las luces*, gesta caribeña donde, entre un sin número de asuntos, el autor aborda el problema del colonialismo en esa región”, p. 68.

Cortés y Marina, sino de “un trágico malentendido que arrastra a los hombres, engañados por sus propias luchas y por sus propias ilusiones” (*op. cit.*, “Prólogo”, p. 17). Aunque Pogolotti no profundiza en el tema del mestizaje apunta, sin embargo, a que “Nos hallamos ante un escenario en el que se mezclan, sin llegar a integrarse todavía, elementos provenientes de dos mundos” (*ibíd.*, p. 22).

A propósito de lo expresado por Pogolotti, Báez-Jorge añade que cree ver en el drama un eco del diálogo en *Concierto barroco* entre el indiano y Vivaldi, en el que este último replica “No me joda con la Historia en material de teatro. Lo que aquí cuenta es la ilusión poética”. No obstante, de acuerdo con Báez-Jorge, “Carpentier (narrador, implícitamente, en primera persona) expresa en su cosmovisión un cautivante pretérito con perfiles claramente nutridos de historicidad. El trazo preliminar de estas notas nos mantiene alejados de reflexiones detalladas respecto a lo histórico y lo lógico, en tanto categorías que constituyen una unidad que incluye la diferencia y la contradicción”, punto de vista que el crítico vincula con el idealismo hegeliano donde

lo lógico se considera anterior a lo histórico, concibiendo la idea lógica que se autodesarrolla como la única realidad verdadera, el «alma creadora» de todo lo existente. En tal perspectiva la historia real se explica como reflejo de lo no verdadero, es decir, como «el otro ser de lo lógico» (Báez-Jorge, art. cit., p. 108).

El crítico piensa que lo que se da en Carpentier lo explica Mary Cruz<sup>58</sup> cuando dice, mediante una inversión surrealista de las palabras del escritor cubano, “¿Pero qué es la historia de América sino la crónica de lo real maravilloso?”, “¿Pero qué es la narrativa real-maravillosa de Carpentier, sino fragmentos dislocados de la historia americana?”. (Báez-Jorge, *ibíd.*, p. 108) Fragmentos, dice Cruz, de acuerdo con la cita de Báez-Jorge, que

---

<sup>58</sup> Báez-Jorge toma las citas de M. Cruz de su artículo “75 aniversario de Alejo Carpentier. Notas sobre la cronología caribeña en Carpentier”, en *Coloquio sobre Alejo Carpentier*, p. 75.

Carpentier recrea según las leyes del arte, que es forma de conocimiento, pero también de juego intelectual”.

Es a la luz de este juicio como tiene que analizarse la visión que sobre la Conquista de México proyecta Carpentier en *La aprendiz de bruja*. Más todavía: su propuesta respecto a los intereses y comportamientos de sus protagonistas relevantes, su configuración en tanto imágenes dramáticas y, aún, la omisión de otras figuras históricas primordiales. Parcelación subjetiva. De ahí que la historia haya sido utilizada como instrumento para descubrir el sentido (la psicología, diríamos) que tiene el comportamiento de sus actores, de acuerdo con el certero juicio de Graziella Pogolotti, referido líneas atrás. En todo caso, ésta puede ser una clave importante para explicar el desequilibrio entre los hechos, los protagonistas teatrales y su ámbito, que se advierte en el drama, planteamiento que lleva a preguntarse si el tratamiento incompleto de la historia real limitó la dimensión de los personajes” (*ibíd.*, pp. 108-109).

La interpretación de Báez-Jorge, aunque reconoce que la obra es una interpretación *poética* de la historia, denota sin embargo cierto reproche por las ausencias que la selección de hechos y personajes hace Carpentier en su elaboración de la narración de la conquista.

Afirma que es la obra de Bernal Díaz

la que constituye el cimiento historiográfico de *La aprendiz de bruja*, aspecto que adquiere un peso específico singular al analizar las tesis propuestas por el escritor. De otro lado, la admiración de Carpentier por el soldado cronista es sobradamente, debe tenerse presente que justamente fue la lectura de Bernal Díaz del Castillo la que le hizo reflexionar sobre lo «lo insólito de lo cotidiano», fundamento de lo «real maravilloso.» ¿A esta causa prima se habrá de atribuir el tono de épica caballerescas que imprimió al drama y la ausencia de voces nahuas, y el tratamiento romántico de la figura de Gonzalo de Sandoval? Resulta inexplicable la ausencia de toda referencia a Pedro de Alvarado (el llamado Tonatiuh, genio de la crueldad en Cholula y en toda acción a su cuidado). La revista de los «no invitados» a la conquista visualizada por Carpentier se completa (y alcanza un nivel de sorpresa mayúsculo) con la ausencia de Cuauhtémoc, precisamente el contrapunto heroico a la debilidad de Moctezuma, preso de la fatalidad. Sorprende igualmente que el texto no contenga una sola referencia al hijo de Cortés y la Malinche, bastardo que se bautizará como Martín Cortés y en torno al cual se ha [*sic*] escrito cientos de páginas referidas a los aspectos étnicos y simbólicos del mestizaje. Aclaremos que no hay intención de forzar el comentario por el camino del rigor historicista. Las ausencias enlistadas se tornan más evidentes si se toma en cuenta su presencia destacada en otras obras centradas en el mismo tema, cuya breve mención se hace necesaria” (*ibíd.*, pp. 109-110).

Al reconocer que la obra es una construcción poética, reconocemos que la intención del escritor no es la de hacer historia, ni siquiera de tomársela como un guion que deba seguir al pie de la letra. El predominio de la crónica de Bernal Díaz incluiría su intertextualidad, lo que pone de manifiesto que la verdad es un hecho subjetivo, tanto como puede ser la propuesta del creador en *La aprendiz*. El juicio de Pogolotti, que armoniza con lo que el mismo Carpentier considera hizo con su obra, y desde el cual Marina es una traidora porque no supo darse cuenta a tiempo de la cadena de eventos que desataba su participación en la conquista de México junto a Cortés y los suyos, se pone a prueba en la obra como tal, pues allí ninguno de los personajes se salva de la fuerza arrolladora de la Historia, la cual atraviesa las individualidades, los criterios de cada uno y en el que la supuesta traición de Marina sería producto de más de un malentendido. Pues Cortés también queda fuera de la corte, del reconocimiento del Imperio, visto como un descastado de la misma manera que Marina es vista por la Dama como una traidora.

Habría que añadir que el escritor, al construir este mundo dramático, antepone al criterio puramente histórico, a la aparente lisura de su discurso derivado de su pretendida autoridad como testigo encaminado a neutralizar otras versiones, el carácter polémico del tránsito entre los hechos y el imaginario a través del cual éstos se ven. Si algún desequilibrio se da en el drama éste proviene, precisamente, tanto de los puntos de vista distintos entre los personajes, como de la confrontación entre la manera en la cual las acciones que parten de una convicción generan consecuencias adversas, no previsibles. Y, sobre todo, porque la Historia, dentro de cuyo curso se busca hallar un lugar, se revela como una fuerza ajena incapaz de proveer sentido a las aspiraciones ontológicas de los personajes.

Por otra parte, Báez-Jorge señala que la visualidad escénica en *La aprendiz* cumple una función poco comentada por la crítica y que para nuestro análisis es vital. Él objeta que la crítica teatral haya catalogado *La aprendiz* como una obra carente de teatralidad y cuya acción se sustenta fundamentalmente en el diálogo, cuestionando así su fuerza dramática y dando un énfasis excesivo al análisis de los textos, más que al lenguaje escénico (*ibíd.*, p. 118-119). En efecto, en la obra de Carpentier existe una teatralidad de orden visual que el autor establece mediante la representación de un signo que se plantea a la manera de la pintura donde las figuras se plasman realizando una acción al parecer detenida en el marco de un lugar lleno de símbolos, como ocurre, por ejemplo, con la pintura con temática religiosa.

En la obra estas figuras, encarnadas en los personajes-actores, se relacionan de forma integral con los objetos y los espacios; al tomar la palabra los personajes funcionan como glifos sonoros que explican el significado de las escenas. En este sentido los elementos escenográficos y el vestuario son parte del diálogo que presenta el juego de espejos de la conquista, la danza de dos imperios y varias civilizaciones. Por eso, como indica Báez-Jorge, el signo de la cruz debe interpretarse como un signo abierto (*ibíd.*). Sobre él Marina se empina para cruzar al tiempo sin historia que es la muerte, el único ámbito en el que las representaciones, las máscaras, los trajes, quedan afuera. La desnudez de Marina es a su vez la desencarnación de su hábitat terreno en donde no ha sido posible leer correctamente, desde ninguno de los dos mundos. Por eso el individuo en el contexto de la historia queda como si fuera nepantla, en un entre medio, sin poder aquilatar su lugar y aprehender un sentido claro de su papel en los hechos.

El carácter plástico de la narrativa carpenteriana halla en el medio escénico la oportunidad de la suma de los elementos, que como en un emblema o un icono, cuenta con

una voz que explique audiblemente el proceso dialógico que implica el proceso de interpretación de los signos y, por ende, del significado. Un tratamiento más parecido a la tradición que emana de los códices indígenas y que en el siglo XX halla expresión en el muralismo mexicano de Orozco y Diego Rivera, pintores tan admirados por Carpentier, en donde se narra la historia de una nación a partir de sus protagonistas más simbólicos y los hitos históricos que marcan la conformación del ser mexicano. No hace falta, por lo tanto, que aparezcan en *La aprendiz* todos los personajes que presenta Bernal Díaz en su *Historia verdadera*, porque estamos ante un escritor que lee y escribe sobre y del mundo que le rodea como un sistema de símbolos, de emblemas, lo cual en novelas como *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* se ve en la elevación de las particularidades en categorías: la Edad del Perro, el Traje... De manera que su obra dramática demostraba ser terreno fértil para que el escritor plasmara el retablo, el teatro dentro del teatro que fue la conquista con sus distintos actores y parlamentos. Alvarado y Martín Cortés no necesitaban estar en una obra sobre la conquista de México; Alvarado no añadiría algo radicalmente diferente a Cortés, que encarna el poder político con sus contradicciones y ambiciones, y Martín Cortés tampoco, pues el mestizaje reside fundamentalmente en ese diálogo de puntos de vistas, de ideas que se superponen unas a otras como en el mar Caribe de *El siglo de las luces*, los seres animales y vegetales se imbrican y navegan por las aguas, en claro presagio de lo que ocurre en el escenario de la historia como proceso de decisiones que cambian el curso de los hechos que, al final, toman un curso independiente de la voluntad humana.

Por su parte Claire Emile Martin, en su libro *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias: orígenes de la escritura americana*<sup>59</sup>, estudia las crónicas de América en la obra de Carpentier y propone que dichos escritos inician el proceso de literaturización del Nuevo

---

<sup>59</sup> Hanover, EE. UU.: Ediciones del Norte, 1995.

Mundo, del mismo modo que el escritor cubano textualiza su visión de América y hace de la ficción la forma de construcción de su América, definida por lo real maravilloso en la cual él se transforma en personaje y cronista. En su análisis de *Concierto barroco* y de *La aprendiz* ve en la novela un claro eco del drama, cuya fuente principal afirma es *La verdadera historia* de Bernal vista como reacción a lo escrito por López de Gómara y otros cronistas. Así también Carpentier respondería mediante sus obras a lo dicho en las crónicas y la ópera de Vivaldi: “Frente a la versión operática de la conquista de México, Carpentier introduce, en abierto desafío, su crítica y su versión de la historia americana mediante estas dos obras” (*ibíd.*, p. 131).

En el caso de *La aprendiz*, Martin señala que la influencia de la *Historia verdadera* “es aparente en la caracterización de los personajes y el rumbo de la trama” porque Carpentier la utiliza para reconstruir los diálogos que Bernal omitió: “De alguna manera, Carpentier toma la pluma de Bernal y la fuerza a escribir el silencio del drama de la conquista de la Nueva España”. De acuerdo con Martin:

Las ideas gestadas en la narrativa de Carpentier y en sus artículos periodísticos sobre la naturaleza de la conquista de América y las crónicas son puestas en movimiento en este drama, donde se confrontan las visiones encontradas de los conquistadores y los conquistados. Al seguir los pasos de la crónica de Bernal Díaz, Carpentier reproduce la tensión textual presente en las crónicas frente al modelo que trata de imponerse sobre ellas. Los ecos de Bernal Díaz se dejan sentir a través del drama, pero éste se convierte en una suerte de apéndice de la crónica corriendo paralelo a ella e interceptándola en ocasiones (*ibíd.*, p. 147).

Y añade:

La función editorial que se trasluce de la narrativa de Bernal Díaz, se articula en la especulación de los diálogos entre Marina, Cortés, Aguilar, Sandoval y Olmedo entre otros. La crónica de Bernal Díaz no sólo pretende ofrecer una visión de la conquista, sino mostrar con fidelidad la “verdadera” historia, relatada desde la perspectiva autorizada del testigo (*ibíd.*).

Martin explica que esta perspectiva es la misma del Cirujano en *La aprendiz*, y cuyo papel usurpa Carpentier, quien

Sin embargo, a pesar de seguir de cerca la *Historia verdadera*, se aparta de ella al poetizar las temáticas de la conquista y articularlas de acuerdo a su propio sistema novelístico. Los silencios de Bernal se truecan en la material del drama. Los diálogos perdidos en la historia se reconstruyen a partir de la poetización de los personajes de la historia. *La aprendiz* es el intento de explicar, de hacer inteligible por medio de la ficción el drama de la conquista. La figura “trágica” de Marina se hace centro de la acción y depositaria de la Gran Culpa americana” (*ibíd.*, pp. 150-151).

Sobre el tema del uso de las crónicas de Bernal Díaz, Antonio Solís y las *Cartas de relación* de Cortés como las fuentes básicas para la articulación de la trama del drama, Vásquez indica que el autor las utiliza apeándose a lo esencial, pero, variando algunos elementos a favor de la construcción literaria (Vásquez, “*La aprendiz de bruja*”, pp. 61 y 63).

En cuanto al mestizaje, Martin aborda el tema cuando escribe sobre *Concierto barroco*:

Al margen de las convenciones sociales, el hecho de que el Amo viaje con criado indígena o africano, indica la articulación poética de la idea del criollo como resultado de una amalgama de razas y culturas en suelo americano. Entre el Amo y Filomeno se establece una relación simbiótica, que apunta a las diferencias, al “exotismo” tan buscado en Europa, y a la hermandad de razas y culturas en suelo americano (*op. cit.*, p. 135).

La descripción que hace Filomeno de las fiestas de su bisabuelo en donde se juntaban músicos de “Castilla y Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros... ¡Imposible armonía!”, es de acuerdo con esta autora la “imposible mezcla [de donde] surge la identidad americana del Amo y del criado; identidad revelada a girones a través del deambular europeo” (*ibíd.*, p. 139). La autora no estudia, sin embargo, la filiación de esta propuesta de la identidad americana con las ideas que el cubano propuso en su obra literaria y en sus ensayos sobre el mestizaje como elemento constitutivo de la identidad de las



naciones del Nuevo Mundo, y el problema que representa definir la identidad -como recorte acerca del ser latinoamericano- y la idea de que el mestizaje sea una armonía imposible.

Sobre las fuentes indígenas, Vásquez valora su utilización en la descripción escenográfica del palacio de Moctezuma y en el vestuario que Marina utiliza al principio y al final de la obra. Se basa en información provista en el libro de Soustelle para explicar cómo Marina cuando agoniza al final de la obra torna a la explicación de la vida y la muerte proveniente del mundo azteca. Para ella la utilización del signo de la cruz al final del drama se relaciona más con el sentido de ésta para los aztecas que para el cristianismo. Por ello, dice Vásquez, la interpretación de Carpentier de Marina es de ella como una traidora, hecho ante el cual se debate al final de su vida sin comprender su sentido. Ello la lleva a concluir que esta es la misma visión que se ofrece en *Concierto barroco*: “el juicio que hace de Marina sigue siendo el mismo [que en *La aprendiz*]”. Como vimos arriba, esta es la visión sobre la Malinche que apoya Carpentier y es la que parece ser la de Marina sobre sí misma. Sin embargo, hay un ámbito mayor que el propio Carpentier no parece advertir: la traición es un acto dentro de la historia, mas su sentido, de acuerdo con las palabras de Marina, se percibe, se vislumbra a comprender que será hallado en un plano distinto al de los hechos y sus cadenas de eventos. Pues la colectividad se mira desde la gesta individual que desea apalabrar, narrar el significado último, inmutable, de los hechos vividos y la conciencia que se toma de ellos. De esta manera, el texto, leído fuera de los márgenes de lo que el escritor piensa, ofrece otras lecturas cuando se interroga sobre qué sentido tienen los personajes principales en el discurso sobre la identidad de América que se elabora desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, polémica en la cual Carpentier participó activamente, sobre todo, por sus propuestas sobre lo real maravilloso americano y la esencia barroca de América Latina.

Mientras, para Martin en el personaje carpenteriano de Marina se “articula la cosmología indígena, la visión del otro y la aceptación de un destino” (*ibíd.*), pero no menciona como posible fuente de esta visión textos como la *Historia general* de Sahagún, que es la obra que parece proveer el anclaje ideológico que en la obra de Carpentier no sólo se traduce en la elaboración de las ideas planteadas en el Prólogo del drama, sino también en el vocabulario y la manera en la cual se expresan tanto Marina como el Hombre del Espejo. También plantea que Carpentier, al partir del texto de Bernal para elaborar su drama, reproduce la tensión original de la crónica frente al modelo de escritura, y que ello se vincula con la misma tensión que habita el nacimiento discurso sobre de la identidad americana modelado a través de la literaturización de América. Habría que añadir que en *La aprendiz*, la tensión se expresa en la necesidad de síntesis del personaje que apunta más bien a la oralidad del discurso sobre América, que como la naturaleza, desborda las formas artísticas para anunciar que el sentido de la vida y de las cosas no remite al lenguaje, sino que paradójicamente el sentido de la vida del individuo se halla fuera de la Historia. Una posición que para alguien como Carpentier, tan interesado en la historia como vía de conocimiento, de aprehender la realidad, no deja de ser inquietante. La imposible armonía del mestizaje está atada, por lo tanto, al hecho de que las manifestaciones culturales son la expresión de las condiciones materiales y geográficas de quienes las protagonizan. Si la poetización, la literatura, es la articulación de su propia América, se debe concluir que esa poesía proclama la persistencia evasiva de El Dorado en la búsqueda de un discurso que de alguna manera halle una forma significativa, capaz de transformar el escenario humano.

Para Martin el protagonismo de Marina en *La aprendiz* contrasta con la ausencia de su figura en la ópera Moctezuma en *Concierto barroco* donde Marina/Malintzin queda sustituida por la Emperatriz Mitrena quien, como la Dama en *La aprendiz*, es el personaje

antagónico a Marina, portavoz de la grandeza propia de quien, como la Judith de Holofernes, se opone hasta al final a los invasores. Aunque,

Parte del conflicto que existe en la doña Marina de *La aprendiz* se traslada a la ópera de Vivaldi en el personaje de Mitrena-Malinche, pues ella reconoce ante Cortés: “que aquí se vivía en tinieblas de idolatría; que la derrota de los aztecas había sido anunciada por pavorosos presagios” y que al mismo tiempo declara que “la humillación impuesta a Moctezuma era indigna de la cultura y el poderío de tales hombres” (*ibíd.*, pp. 148-149).

Vásquez señala que el personaje de la Malinche debía interesarle a Carpentier “como traidora de su raza”, sí, pero también como “vehículo inicial del mestizaje americano”. Es ahí donde esta investigación pretende, precisamente, ahondar pues el mestizaje, negado en términos de la maternidad en el personaje, viene a darse en la confluencia cultural. La participación del ser humano, sus motivaciones para actuar, son rebasadas por la fuerza de la Historia. Coincido con Vásquez en que

[...] en *La aprendiz* [Carpentier] reafirma las constantes esenciales de su obra que serán también las de sus últimas novelas, *El recurso del método*, *El Harpa [sic]* y *la sombra* y *La consagración de la primavera*. La prueba más evidente de ellos se encuentra, sin embargo, en *Concierto Barroco*. En esta corta narración, publicada en 1974, nuestro novelista nos ofrece una apreciación, aunque diferente por tratarse del género operático, de la conquista del imperio de Moctezuma por Cortés (“*La aprendiz de bruja...*”, p. 70).

Para Emil Volek<sup>60</sup>, en *La aprendiz*,

Carpentier se propuso aparentemente escribir una comedia española del Siglo de Oro, sazónada por el *esprit et ironie* que ofrece la *Comédie Française*. El barroco español, la comedia neoclásica francesa, la modernidad, el español otra vez y el contexto cultural crean capas de traducción y retraducción que cimentan la peculiaridad de este texto donde, ciertamente, asoma otro Pierre Ménard, pero sin los aciertos de su predecesor borgeano. Además, Carpentier traduce al teatro toda la erudita pesantez que lo ha caracterizado aún en sus mejores momentos, y el texto resultante podría verse como un catálogo de sus tópicos y alegorías; la intertextualidad en *El siglo de las luces*, que el autor cubano empezó a escribir por ese tiempo, es más llamativa. Por ejemplo, los españoles no han bajado todavía de

---

<sup>60</sup> “La conquista de América en el teatro posmoderno”, *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, ed. Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1996, pp. 258.

las naves, cuando doña Marina les informa, “No podéis equivocaros. ¿No habéis sido guiados hasta aquí por una Columna de Llamas, como el pueblo judío en el desierto?”. Esto, en serio (art. cit., p. 255).

Aparte de su desacertado comentario sobre el parlamento de Marina, Volek menciona uno de los sesgos desde los cuales es posible ver el drama, que es el de la mirada posmoderna que por encima de las particularidades históricas y geográficas presenta un ser humano ante las preguntas universales del yo y el sentido de la vida:

En lugar de un original Carpentier crea un pastiche retrotraductivo que se autoparodia cada tumbo que da el argumento. El Siglo de Oro español lo atrae por la comedia barroca del *desengaño*: el escritor trama una comedia donde la realidad histórica mexicana, Polonia o Dinamarca, son incidentales; son meros escenarios convencionales y convenientes para el *esprit* moderno, desengañado de la Modernidad, pero que, no obstante, la sigue con un gesto escéptico de complicidad hipócrita, si ya no cínica. (*ibíd.*, p. 258)

El enfoque de Volek, no obstante, reduce injustamente la importancia del drama tanto por lo que nos dice éste sobre el impacto de la historia de México en la vida del escritor, como en relación con el tratamiento del tema en Carpentier en el contexto de toda su obra.

En cuanto al personaje del cronista, encarnado en *La aprendiz* por el Cirujano, éste es, según Martin, cirujano a su vez de la historia y quien provee a través de la crónica un remedio para quienes busquen una explicación o recompensa para sus esfuerzos en la empresa (*op. cit.*, p. 149) Afirma que Carpentier, al retomar el discurso de Bernal Díaz, trae a escena la intertextualidad latente en todas las crónicas americanas, característica dominante en la obra del cronista y su fuerza motora. La intertextualidad a la cual se refiere Martin parte de los interlocutores con los que Bernal Díaz “dialoga” a lo largo de su crónica, como Francisco López de Gómara, cuyo escrito *La Conquista de México*<sup>61</sup>, Bernal

---

<sup>61</sup> Utilizo la siguiente edición: *Historia general de las Indias “Hispana Vitrix” cuya segunda parte corresponde a la Conquista de Méjico*. Pilar Guibelalde, modernización del texto antiguo. Emiliano M. Aguilera, notas prologales. Volúmenes I y II. Barcelona: Editorial Iberia, 1966, [1551]. La historia de México está en el Vol. II. Aguilera indica que López de Gómara o Gomara pasó al servicio de Hernán Cortés, “ya titulado Marques del Valle, desempeñando [...] el cargo de capellán de la casa, y el trato con el conquistador,

pretende corregir, basándose, como queda dicho, en la autoridad que le provee haber sido testigo de los hechos. Tampoco Martin vincula la tensión del modelo de la crónica como indicativo de la tensión cultural que supuso en mayor o menor grado tanto para los indígenas, como para los españoles, el desarrollo de formas expresivas que articularan las nuevas coordenadas geográficas, sociales y políticas. Al no analizar el personaje de Marina en su papel como lengua de Cortés, su estudio queda mayormente dirigido a valorar cómo entra el texto de Bernal Díaz en la obra de Carpentier, pero sin profundizar en la psicología del personaje en el entramado de sus relaciones con los demás personajes.

Concuerdo con Martin en que Carpentier aprovecha la crónica de Bernal Díaz en términos de personajes y hechos que luego el cubano utiliza para presentar su propia visión de la conquista. La intertextualidad del propio Carpentier, su posible diálogo con las ideas y las obras que para su tiempo expresaron el eslabón entre el mestizaje y la configuración del perfil latinoamericano, no constituye parte de su análisis.

En resumen, nuestra investigación se centra en aspectos todavía inéditos en torno a aquello que representan los personajes de *La aprendiz* como protagonistas de la fundación del mestizaje, entendiendo éste como zona de conflicto, y su vínculo con la Historia y la identidad americana. Parte del análisis se centra en la aproximación a los textos indígenas sobre la conquista de México que los estudios antes mencionados no se exploran de forma

---

cada día más estrecho y más íntimo, acrecentó el interés de don Francisco por las cosas del Nuevo Mundo. Es posible que fuese el propio Cortés quien le sugiriera la idea de escribir la *Historia General de Indias*, que seguramente se empezó a redactar hacia el 1540, y que le diese muchas de las noticias que recoge en su famosa obra el historiador, tanto de Méjico como de todas las Indias conocidas entonces. [...] Además, y según consigna el propio López de Gómara, contó con los informes facilitados por otros adelantados y conquistadores como Andrés Tapia y Gonzalo de Almería, y por algunas personas que, sin haber figurado como guías de nuestra penetración en América, conocían muchas cosas de nuestro continente, como Pedro Ruiz de Villegas y el propio navegante Sebastián Gabot”, Cf. *op. cit.*, volumen I, p. XI. He visto el apellido con (Gómara) y sin acento (Gomara). Una edición facsímil de esta obra deja sin acentuar ambos apellidos: Lopez Gomara, en armonía con la tipografía de la época y el arte nuevo de la imprenta. Cf. *La Hiftoria general de las Indias, y todo lo acaescido enellas dende que se ganaron hasta agota y La conquista de México, y de la nueva España*, Anvers: Martin Nucio, M.D LIII, Primitivo Martínez Fernández, ed. San Juan, Puerto Rico: Editorial Borikén Libros, Inc., 2001.

significativa. Además, es importante establecer las relaciones que existen entre la propuesta de Carpentier en *La aprendiz* y algunos de sus ensayos sobre la identidad americana y el mestizaje a la luz de los acontecimientos que vivió el autor en el entorno del nacimiento de un nuevo siglo.

#### **D. Metodología**

La investigación bibliográfica de los materiales se realizó en la Biblioteca José M. Lázaro y en el Seminario Federico de Onís en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. También se investigó en los fondos documentales de la Biblioteca del Colegio de México en la Ciudad de México. Otros materiales se obtuvieron a través de la Internet. Félix Báez-Jorge, Claire Emile Martin, Emile Volek y Roberto González Echevarría también me hicieron llegar publicaciones suyas sobre Alejo Carpentier que han sido útiles.

Las citas directas de *La historia verdadera* en *La aprendiz* me llevaron a consultar la obra del cronista con miras a cotejar cuáles datos y puntos de vista Carpentier había incorporado en su obra. Como la crónica del español está escrita en diálogo con otros escritos sobre la conquista de México como las crónicas López de Gómara, la *Historia de la Conquista de México*<sup>62</sup> en 1684 de Antonio Solís y Rivadeneyra (1610-1680) y las *Cartas de relación* de Cortés<sup>63</sup>, leí sus crónicas para determinar si Carpentier incorporó a su versión dramática de la conquista datos significativos, sobre todo, acerca de Marina, si bien no hay un cotejo puntual de cada una de dichas obras con la del cubano.

El Libro XII de *La historia general* de Sahagún, que es donde se narra la conquista de México, se incorpora al estudio del registro de fuentes sobre la conquista de México como aquél en el cual se expresa el punto de vista de los indígenas. Esta mirada se articula

---

<sup>62</sup> Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947. [3ra. ed.]. [1684].

<sup>63</sup> *Op. cit.*, Hernán Cortés, *Cartas de relación*.

en el Prólogo con el cual inicia la obra. En él los personajes son los indígenas que comentan las manifestaciones de la naturaleza que antecedieron a la llegada de los extranjeros. De acuerdo con la información provista por los informantes de Sahagún que redactaron el escrito y realizaron las pinturas ilustrando el evento, tales manifestaciones fueron entendidas por los nativos como un presagio de catástrofes por venir. La mirada mítica religiosa también interpretó éstas como un signo, como un anuncio del retorno del dios indígena Quetzalcóatl, que conllevaba la destrucción del orden existente y el inicio de un nuevo ciclo. Creo que la obra de Sahagún es la fuente principal del Prólogo y que es vital en la construcción del personaje de Marina porque ofrece un contexto a su cuerpo de creencias antes del comienzo del proceso de cristianización de los indígenas. Ello provee una explicación al porqué ella colaboró de grado con los españoles. Al mismo tiempo, el presentar al personaje en su entorno natal al inicio de la obra permite al autor establecer un punto de mira distinto al de Bernal Díaz que narra los hechos a partir de los preparativos para el viaje en la isla de Cuba y lo que ocurría en el lado español. De este modo las expresiones de Marina como ente proveniente de ese mundo indígena funcionan como un contrapunto al discurso occidental sobre la conquista. Tiene, por lo tanto, un efecto crítico sobre los supuestos valores de la empresa española, sobre todo, en el aspecto religioso que adquiere cuerpo a través de la evangelización según lo expresan los cronistas occidentales. El tema de los presagios, del regreso de Quetzalcóatl y su influencia en la manera en la cual los indígenas reciben a los españoles, así como algunas construcciones sintácticas en los parlamentos de los personajes del Prólogo, pueden verse como resultado de la incorporación del texto sahumantino en *La aprendiz*.

Las crónicas citadas ofrecen al autor tanto información, datos sobre aquellos que pasan a ser personajes y sucesos como la matanza de Cholula y el encarcelamiento de

Moctezuma, como ejemplos de los discursos político y religioso de los españoles y los indígenas. El diálogo, como se ha dicho antes, puede verse como la expresión de esos discursos.

Finalmente, el análisis de la construcción de los personajes y la dinámica que se da entre ellos, permitirá elaborar sobre la propuesta de mestizaje en la obra. Ésta se verá luego comparada con las expresiones del cubano sobre el tema del mestizaje en algunos de sus escritos y conferencias. Del mismo modo, según sea oportuno, nos referiremos a otras obras literarias de Carpentier.

### **E. Los capítulos**

En el capítulo I, Carpentier, el mestizo, se verá el concepto de mestizaje en este autor a partir de una relación entre su vida y el contexto sociocultural que le tocó enfrentar como hijo de extranjeros en Cuba en los primeros años del siglo XX. Como parte de este análisis se verá el nacimiento de las vanguardias, las tendencias del Grupo Minorista cubano y de grupos similares en América Latina en los cuales se vinculó la recuperación e integración de elementos culturales y sociales de origen negro, por ejemplo, a la producción artística como parte de una búsqueda de identidad nacional que había surgido ya con el nacimiento de las repúblicas latinoamericanas. La mirada que Carpentier adquiere en París en su contacto, no sólo con los surrealistas, sino con la efervescencia de una ciudad que de alguna manera era en sí crisol de mestizajes así como taller de formación laboral y contactos para el joven escritor, es como se sabe importantísima para el desarrollo de su concepto de lo real maravilloso americano.

Esta línea de trabajo permitirá poner en contexto su escritura de *La aprendiz* como una pieza que ofrece datos del cuál era su posición sobre el mestizaje unos años antes del surgimiento de la Revolución Cubana. La valoración de sus escritos en las crónicas



publicadas en el diario *El Nacional* en la columna *Letra y Solfa* son de particular interés; se verán las contenidas en la edición citada antes de Siglo XXI, *Los confines del hombre*. En esta sección, por lo tanto, también se revisarán otros escritos de Carpentier, así como expresiones en conferencias en los cuales su pensamiento en torno al desarrollo de la literatura latinoamericana se verán en relación con su propuesta de lo real maravilloso americano, barroco y el mestizaje, en contrapunto con la función social del novelista y su papel como cronista de su tiempo.

En el Capítulo II, Análisis de *La aprendiz*, se estudia la obra con la mira en la construcción del personaje de Marina. Tomando en consideración que Marina / Malintzin / Malinche es la encrucijada a partir de la cual se ha formulado un discurso sobre el origen del mestizaje en América, importa estudiar quién es ella para Carpentier. El estudio del personaje y su relación con los otros personajes brinda claves en torno a cómo el autor ve las circunstancias y el desarrollo del proceso de transculturación en América a partir de la llegada de los españoles. Sobre todo, cuáles han sido las informaciones que se han tomado de las crónicas mencionadas, en específico, *La historia verdadera*, *Las cartas de relación* y *La historia general*, no en busca de la veracidad histórica de Marina, sino más bien porque como personaje literario la propuesta carpenteriana es una síntesis poética, una lectura desde el siglo XX de textos que para Carpentier fueron escuela de los orígenes de la América Latina.

El análisis de la obra como pieza literaria del género dramático permite ver el sentido de los discursos utilizados en la construcción del personaje que constituyen, no sólo una fuente de datos sino de visiones de mundo, de cómo se valoró el encuentro entre personajes como Bernal Díaz y Cortés por el lado español, y del lado indígena, de la nada homogénea sociedad conformada por pueblo que a su vez estaba en lucha. Signos como la

cruz y la Columna en Llamas abren el abanico de posibilidades de lectura que marcan el terreno del mestizaje. Con ello se ha conformado el fundamento para dialogar sobre la propuesta de mestizaje en *La aprendiz* como la formación de un discurso ambiguo articulado en la tensión del puente, del viaje que obliga al tránsito entre los diferentes polos que procuran ser origen.

El Capítulo III, Crónicas de un hijo de la Malinche, se parte de la propuesta de mestizaje cultural en *La aprendiz de bruja* para, desde ahí, leer algunas crónicas escritas por Carpentier publicadas en *Carteles, Social, Letra y solfa*, así como otros escritos y conferencias del autor. Si el autor de la obra es el cronista Cirujano –relator y personaje al mismo tiempo, porque es un testigo de su historia a través de los textos que la recuerdan y que como constructor de conocimiento (de cultura) establece relaciones entre determinados factores y elementos--, entonces resulta pertinente auscultar cuál es la visión sobre la cultura que expresa en sus crónicas. Como cronista Carpentier es testigo: personaje y autor que elige los temas que entiende son relevantes. Su mirada / tamiz rige la producción de un texto cuyos modelos literarios e históricos él ve imbricados, cuando no idénticos. Crónica, historia y novela, como decir: cronista, historiador, novelista (¿dramaturgo?).

El criterio de selección queda establecido por el tema de investigación: el mestizaje cultural; es decir, aunque en rigor todas la crónicas se relacionan con una apreciación dada de las expresiones culturales, se privilegia el estudio de aquellas en las que el autor toca temas como lo criollo, el folklore, el carácter de lo latinoamericano (la naturaleza, su gente, sus leyendas), y la posición del artista, del escritor dentro de estos contextos en la meta de aprehender a través del arte al ser latinoamericano. La función social del escritor depende del desarrollo de un oficio que se basa en el conocimiento que tiene su entorno y la capacidad para mostrar el valor universal de su particularidad. Una parte importante de sus

planteamientos sobre la cultura parte de los hallazgos y los cuestionamientos que la arqueología suscita sobre cómo nacen, se desarrollan y mueren los pueblos.

Se parte del núcleo de temas expresado en *La aprendiz*, de las preguntas que el escritor hizo sobre las relaciones entre el individuo y la Historia. El interés en la historia, articulado a través de la obra dramática estudiada señala cómo el escritor, interesado en fuentes como las crónicas, toma de ellas aquello que le permite plantear el universo como un escenario que, como hombre del siglo XX, sabía se daba en el terreno de las realidades espectaculares. El mestizo Carpentier conecta las líneas dinámicas de la historia como saber al traducirlas, por así decirlo, en una articulación poética de la realidad, en cuanto ella misma solo se atisba a comprender en la sucesión de viajes y naufragios, de fundaciones y pérdidas que definen el nacimiento y las transformaciones de la cultura.

La propuesta de Antonio Benítez Rojo, tan cercana a la mirada del crítico Homi Bhabha en cuanto a la articulación poscolonial en la literatura de sociedades trazadas en el arco de la colonización europea, permite un acercamiento al discurso de Carpentier como una construcción poscolonial. Por otro lado, es posible que en su concepción del personaje de Marina podamos indicar líneas del pensamiento posmoderno que debate la sustancialidad de una gran narrativa, incluso la de la identidad latinoamericana que, en el caso de Carpentier, también hundía sus raíces en unos orígenes cruzados con el haz de luces y de sombras de las corrientes que navegaban los pueblos del mar.



## II. CARPENTIER, EL MESTIZO

*Uma parte de mim é todo mundo  
 Outra parte é ninguém, fundo sem fundo  
 Uma parte de mim é multidão  
 Outra parte estranheza é solidão  
 Uma parte de mim pesa, pondera  
 Outra parte delira  
 Uma parte de mim almoca e janta  
 Outra parte se espanta  
 Uma parte de mim é permanente  
 Uma parte de mim é só vertigem  
 Outra parte linguagem  
 Traduzir uma parte na outra parte  
 Que é uma questao de vida e morte  
 ¿Será arte?*

Ferreira Gullar

### A. Introducción

En este capítulo interesa establecer el contexto histórico-cultural dentro del cual nace y se desarrolla Alejo Carpentier para comprender que las ideas del autor sobre el mestizaje responden tanto a las circunstancias de su vida personal —su nacimiento, su familia y educación— como a la situación política de Cuba, Latinoamérica y en el ámbito mundial. La complejidad y el impacto de los eventos que comprenden los primeros sesenta años del siglo XX se ven aquí ejemplificados a través de la vida de Carpentier y no constituyen un inventario exhaustivo de una historia universal cuyos temas y hechos rebasan los límites esta investigación.

Los eventos ocurridos alrededor del momento en que nace Carpentier permiten visualizar cómo las condiciones históricas de un siglo XX nacido de revoluciones, guerras, de avances en la tecnología que abrieron la vía para la industrialización del cultivo de la caña, por ejemplo, y que de paso creó un sistema ferroviario que en Cuba puso en comunicación regiones antes aisladas incidió, entre otros factores, en la manera en que los intelectuales intentaron dar respuesta a las interrogantes sobre la configuración de las identidades nacionales. Claramente, las luchas por la emancipación política no podían

disociarse de planteamientos de orden ético y estético en que se evaluaba el papel de los diversos componentes sociales, económicos y culturales. En la construcción de la nación entraba la manera en que se imaginaba cómo era y cómo se quería que fuese el país. Desde el punto de vista político las clases marginadas —los obreros, los negros y los mulatos— perseguían insertarse en la dinámica de la gobernación. La oligarquía y los burgueses no estaban dispuestos a compartir su poder. El prejuicio contra los negros y mulatos se manifestaba en las determinaciones de orden económico como político e, igualmente, en el menoscabo de las expresiones culturales que éstos representaban. Mas éstas últimas se habían colado, inevitablemente, como los sonidos de los tambores, en el oído del pentagrama nacional.

En las luchas por la independencia de América muchos consolidaron la espada y la pluma como herramientas en la consecución de sus ideales. Tal fue el caso ejemplar de Simón Bolívar, a quien se toma como punto de partida en el tema de cómo fue visto el mestizaje en el proceso de emancipación y configuración de las nuevas naciones Latinoamericanas, no porque el asunto no se hubiese tratado antes, pues desde el escrito de Garcilaso de La Vega, el Inca y en los códices que narran la conquista y que dan cuenta del impacto que tales hechos ocasionaron a ambos lados del Atlántico, comenzaba a reverberar. Es que Bolívar constituye un paradigma del político y militar cuya importancia en el ciclo de las guerras de independencia influyó en el pensamiento de José Martí, cuyo ideario fue retomado por la Generación de 1923 en Cuba y que cuyo pensamiento ha permanecido hasta hoy como referente en la discusión de la nacionalidad. Un elemento importante de las ideas de ambos es la posición que toman con relación a España en el juego de identificación que busca reconocerse y ser reconocido. Los orígenes latinos y los orígenes indígenas, se

suman a las consideraciones sobre los negros que buscan determinar qué papel tiene cada cual en el carácter del país.

Esta discusión se verá entrelazada con la vida Carpentier enfocada en el tema del mestizaje. Bolívar y Martí como ejemplos de una historia anterior al nacimiento del cubano, mientras que el pensamiento de José Vasconcelos y José Carlos Mariátegui como ejemplo de cómo se trataban los asuntos desde el ámbito latinoamericano. En Cuba es Fernando Ortiz quien, desde el punto de vista de la sociología y la etnografía, ofrece una perspectiva para tratar el problema del mestizaje.

Así se verá la formación de Carpentier que se vislumbra, desde su inicio como escritor hasta la creación de *La aprendiz* en 1956, en tres etapas principales: la primera, desde su nacimiento hasta 1927, cuando sale de Cuba; su estancia en París desde 1927 a 1939 y, la tercera, su regreso a América cuando publica *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos* hasta la publicación de *El siglo de las luces* y cuando escribe *La aprendiz*. Este trayecto marca la semilla en su concepción del mestizaje que inicia con su valoración del negro, para abrirse luego al espectro amplio de Latinoamérica que se registra en su concepción de lo real maravilloso americano y el barroco como naturaleza y expresión del ser americano.

Finalmente, es importante recordar que los términos hibridación, mestizaje y transculturación, entre otros, según ha estudiado Pantín Guerra<sup>64</sup> por medio del procedimiento de la historia de los conceptos, muestran que éstos pretenden consignar el sentido inatrapable de términos siempre en tránsito, porque éstos no se ven como conceptos fijos, definidos a priori, sino enclavados dentro del entramado social en el cual se utilizan. Es así que habría que entender la forma en la cual Carpentier usa el término mestizaje. Por

---

<sup>64</sup> Beatriz Pantín Guerra, *op. cit.*, *Mestizaje, Transculturación, Hibridación*.

un lado, como parte del grupo Minorista que reclamaba un lugar para el negro dentro de la cultura cubana, una validación de formas de ser y de expresión en una geografía marcada por la desigualdad y el prejuicio, en donde la piel estaba tatuada con la historia de siglos de esclavitud y represión, en aquello que Benítez Rojo denomina violencia y desde la cual los ritmos del negro se organizan como formas de articulación y resistencia. Así se ha visto a *¡Écue-Yamba-Ó!*, como el intento de dar forma estética a ese mundo negro y mostrar, a la vez, el sistema social dentro del cual se daba la vida de este sector de la sociedad. Partiendo de corrientes propias de su tiempo, Carpentier elabora la obra con un pie en la novela criolla y el otro en movimientos como el nativismo, y el rescate que se quiere hacer de las prácticas que entonces se denominaban como folklore, partiendo de una visión etnográfica y antropológica dentro de la cual se ha visto, por ejemplo, lo que luego para la década de 1940 se concretará en la obra de Fernando Ortiz como transculturación.

En el concepto de cultura que Carpentier expresa en 1979 se concreta esa trayectoria del viaje que revierte a su concepción original de lo real maravilloso americano y el barroco:

Yo diría que la cultura es: acopio de conocimientos que permiten al hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de otra que puede haberse producido siglos atrás. [...] Y yo diría que esa facultad de pensar inmediatamente en otra cosa cuando se mira una cosa determinada, es la facultad mayor que puede conferirnos una cultura verdadera. [...] En cuanto a mí, Lévi-Strauss me ha hecho entender que el camino que lleva de una ceremonia ritual de indios amazónicos a Parsifal no pasa necesariamente por el Don Juan de Mozart. [...] Sólo si se va armado con una vasta cultura, podrá enfrentarse el novelista latinoamericano con los enormes problemas que habrán de plantearse en las dos décadas que nos faltan por terminar este siglo. [...] Que nuestro mundo es barroco, lo hemos entendido ya, y



por lo mismo, observamos que lo barroco sigue siendo la característica constante del mundo en expansión que nos has tocado expresar.<sup>65</sup>

## **B. La formación del escritor**

Si alguien pudo haber nacido bajo el signo del mestizaje este sería Alejo Carpentier. Aun el lugar donde nació es sujeto de debate pues en la cronología de su vida publicada por la Fundación Alejo Carpentier en La Habana, Cuba, (*Cronología, loc. cit.*) se establece que él nació en 1904 en Lausana, Suiza, mientras que el escritor, deseoso siempre de afirmar su cubanidad, expresa que nació en la capital de la isla caribeña<sup>66</sup>. Rita De Maeseneer<sup>67</sup>, en un artículo en el cual realiza un balance de la crítica de la obra carpenteriana, señala que en el 2004, con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Carpentier, se publicaron varios trabajos que renovaron el interés en la obra de este autor, que si había sido vigoroso en la década de 1970 ya para fines del siglo XX parecía comenzar a declinar. Estas publicaciones muestran que uno de los temas que volvió a interesar a la crítica, indica De Maeseneer, fue el de su lugar de nacimiento:

En estas publicaciones se seguían discutiendo los temas clave que parecen no tener solución definitiva. Curiosamente, lo que más polémica levantó no se refería a la

---

<sup>65</sup> Alejo Carpentier, “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” en: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México DF: Siglo XXI, 1981, p. 17. [Conferencia ofrecida en la Universidad de Yale, 1979].

<sup>66</sup> En un recuento de sus recuerdos sobre La Habana de 1912, cuya memoria el escritor fija a la edad de siete años, menciona la calle Maloja, por donde circulaban tropeles de cabras para ese entonces, como el lugar donde nació. Véase “Sobre La Habana (1912-1930)”, *Conferencias*, Selección y edición de Virgilio López Lemus, La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1987, p. 62. En esta edición se publican, además, otras tres conferencias tituladas: “Sobre el surrealismo”, “Sobre la música cubana” y “Sobre su novelística”; estos textos testimonian la visión de Carpentier en 1973 en torno a su relación con el Surrealismo y su enfoque de la cultura americana. Según Ana Cairo, Carpentier “Nació el 26 de diciembre de 1904 en Lausana, Suiza. Fue inscrito con el nombre de Alexis, el cual transformó en Alejo al ingresar al periodismo (1922). Su padre era francés y su madre rusa. No se ha podido establecer la fecha exacta en que los tres llegaron a La Habana. Tuvo la nacionalidad francesa hasta agosto de 1927, en que, para evitar la deportación inmediata al ser considerado un “extranjero pernicioso” por la satrapía de Gerardo Machado, se declaró cubano por nacimiento, con la asesoría jurídica del abogado Enrique Roig, tío del historiador Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), su amigo y jefe en el semanario *Carteles* (1919-1960)”. Cf. art. cit., “Alejo Carpentier, la Revolución Mexicana y la Revolución Cubana”, p. 78.

<sup>67</sup> Art. cit., “¿Cómo leer a Alejo Carpentier en el siglo XXI? Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina.

obra sino a la vida de Carpentier. En un artículo de 2004<sup>68</sup> el profesor González Echevarría retomó la revelación ya divulgada antes por Guillermo Cabrera Infante y Gastón Baquero según la cual Carpentier no había nacido en La Habana sino en Lausana (Suiza) y comentó las implicaciones de esta mentira de Carpentier y su deseo de fabricar su cubanidad. Es cierto que aún no se ha escrito la biografía definitiva de Carpentier, cuya vida da lugar a muchas fabulaciones, hasta mitificaciones, por ejemplo, en lo que atañe a su supuesta formación en un liceo francés o a la enigmática desaparición del padre bretón. ¿Y qué secretos nos guarda la misteriosa maleta de Carpentier cuyas valiosas pertenencias fueron rescatadas en Francia en 1989 después de cuarenta y cuatro años?<sup>69</sup> Parece que incluye cartas a su madre, llamada cariñosamente Toutouche<sup>70</sup>, y grabaciones de voces de poetas, difíciles de restaurar, según comentó la documentalista de Carpentier y actual catedrática Carmen Vásquez (De Maeseneer, art. cit., pp. 55-56.).

El tema de la identidad en Carpentier, por lo tanto, no sólo constituye un tema relacionado con sus planteamientos acerca de la formación de las naciones latinoamericanas y el papel que el escritor debía desempeñar como ciudadano y, sobre todo, como artista en busca de una expresión propia y a la vez universal, sino que es un tema íntimo del novelista.

Una relación de la vida del autor<sup>71</sup> se halla en la Introducción de la edición que en 1985 Roberto González Echevarría hiciera para la editorial Cátedra de *Los pasos perdidos*

---

<sup>68</sup> La autora se refiere al prólogo de la reimpresión del 2004 del libro de Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Gredos, Madrid, 2004 [1977], 395 pp. Sobre esta edición Gustavo Guerrero resalta que “lo esencial [en el tratamiento del tema por González Echevarría] es la forma en que se examina aquí la mentira como un texto más de y sobre Carpentier, un texto que merece ser leído a la luz de sus ficciones, pero que, al mismo tiempo, las ilumina de un modo novedoso y a veces insólito. En tanto práctica de la discrepancia y la contradicción, no veo mejor ejemplo de esa *différence* que, tras la huella de sus colegas deconstruccionistas, González Echevarría llama con elegancia los “malentendidos productivos” de Carpentier.” Cf. su reseña publicada en “Carpentier contra Carpentier” en: *Letras Libres*, octubre de 2004. En línea: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/carpentier-contra-carpentier>, 3 de octubre de 2011.

<sup>69</sup> Marta Rojas ha publicado un libro breve titulado, precisamente, *La maleta perdida*, La Habana: Pablo de la Torriente, 2003, 75 pp., en el cual da a conocer los materiales de “una enorme maleta que se deshizo al ser suspendida [y que] atesoraba pertenencias valiosas de Alejo Carpentier Valmont (1904-1980), entre ellas textos originales de materiales publicados en forma dispersa, originales inéditos, inconclusos y otros completos, recortes de periódicos y revistas de su interés, poesía y partituras musicales escritas por él, correspondencia familiar, programas de radio difundidos en París, libros, notas y discos fonográficos de la década de 1939”, p. 11.

<sup>70</sup> Véase, *op. cit. Cartas a Toutouche*. Estos documentos ofrecen un perfil de un joven que luchó por abrirse paso en la capital francesa y con una claridad de objetivos asombrosa. Además, permite vislumbrar ese proceso de construcción que Carpentier llevó a cabo sobre sí mismo como una manera de establecerse en el ámbito de los escritores y artistas de su tiempo en medio de una situación económica precaria para su madre y para él mismo. Durante la visita antes mencionada a la Fundación Alejo Carpentier en julio de 2012, se me informó que otras cartas pertenecientes a dicho grupo han sido encontradas y se publicarán próximamente.

<sup>71</sup> Algunos de los textos más citados con relación a la trayectoria vital de Carpentier son *Confesiones sencillas de un lector barroco* de César Leante, (en línea:

(1953), obra que él considera la obra principal del cubano. Ahí advierte la relación entre la vida y la obra del escritor. Para entonces todavía establecía el nacimiento de Carpentier en La Habana el 26 de diciembre de 1904, día de San Esteban y añade:

Su padre era un arquitecto francés, y su madre tenía origen ruso. Poco se sabe acerca de ellos que no sea el testimonio del propio hijo. Los Carpentier habían llegado a Cuba dos años antes del nacimiento de Alejo, en busca de mejor fortuna, en la más reciente de las repúblicas hispanoamericanas. [...] no eran inmigrantes pobres. La casa en la que se instalaron en El Cotorro, a las afueras de La Habana, debió de ser amplia, ya que Alejo recuerda en su madurez la biblioteca paterna, y en novelas como *El acoso* y *Los pasos perdidos*, se habla de casas espaciosas, de patios en donde juegan los personajes jóvenes. En la biblioteca de Georges Carpentier, Alejo satisfizo sus curiosidades de lector niño; dice haber leído a los novelistas románticos franceses y a Baroja.<sup>72</sup>

También señala que el francés, como idioma hablado en el seno del hogar, se puede considerar su lengua materna, mientras que el español era la lengua de calle utilizada en los juegos con sus amigos y en los dos colegios a los que asistió: primero el Colegio Mimó<sup>73</sup>, “de grandes pretensiones intelectuales, fundado por un masón; luego el llamado Candler

---

[http://librinsula.bnjm.cu/secciones/227/entrevistas/227\\_entrevistas\\_2.html](http://librinsula.bnjm.cu/secciones/227/entrevistas/227_entrevistas_2.html), lunes, 18 de julio de 2011); y "Alejo Carpentier, novelista antillano y universal" de Salvador Bueno, en *La letra como testigo*, Santa Clara, Cuba, Universidad Central de las Villas, 1957, pp. 153-179, que son justamente las referencias que utiliza Klaus Müller-Bergh en su artículo, “Alejo Carpentier: autor y obra en su época” en donde define al escritor como “cubano por nacimiento, esencialmente europeo por educación y profundamente hispanoamericano por inclinación”, p. 9. Véase: *Revista Iberoamericana*. XXXIII (1967), núm. 63, pp. 9-44.

<sup>72</sup> González Echevarría, *op. cit.*, Introducción a *Los pasos perdidos*, pp. 17-18.

<sup>73</sup> De acuerdo con la cronología de la Fundación Alejo Carpentier el escritor ingresó al Candler en 1910 y en 1911 entró al Colegio Mimó, este último fundado por D. Francisco de Paula Ruiz Estévez en 1885. En 1886 lo traslada al 15 de la calle de los Alcázares, su ubicación presente. En este mismo colegio estudió a partir de 1920 José Lezama Lima, según Gema Areta Marigó (véase su artículo “José M. Lezama Jr.: Fatum y simpatías familiar”, publicado en *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976)*, Laurence Breyse-Chanet e Ina Salazar, editores. París, Francia: Editions Le Manuscrit, 2010, pp- 45-68). En esta referencia se indica que el nombre completo de la institución, localizada en Concordia 18 esquina Galiano y Águila, estaba dirigida por don Pablo Mimó, de donde sale el nombre con el que se conoce el Colegio, fundado por Claudio Mimó y Caba, quien en 1883 había ganado la Cátedra de Matemáticas en la Universidad de la Habana. Éste se considera precursor del movimiento matemático de La Habana y fundador del Centro Catalán de dicha ciudad. Fue su posterior presidente junto a Francesc Macià de la Asamblea Constituyente del Separatismo catalán en La Habana en 1928 que aprobó la llamada “Constitución de La Habana”. Claudio Mimó, asegura Marigó, “fue un destacado defensor en su momento de la independencia cubana como consecuencia de sus ideas separatistas, las cuales [quería] transmitir a sus hijos y nietos”, pp. 63-64.

College”<sup>74</sup>, un colegio “cubano-norteamericano al que asistían los hijos de las familias acomodadas”<sup>75</sup>. Es posible imaginar que la educación de Carpentier en tales instituciones, sobre todo en el Colegio Mimo, aunque breve, proveyó un incipiente margen crítico en torno a la situación política de entonces tanto en Cuba como en España, así como, probablemente, un acercamiento a los textos de origen bíblico.

González Echevarría explica así, a partir de su obra, los esfuerzos posteriores en la vida de Carpentier por conciliar el mundo de la casa con el de la calle:

Los muchachos con los que Alejo jugaba eran diferentes de él, no sólo porque hablaban español, sino porque muchos eran negros. La vida posterior de Carpentier fue en muchos sentidos un esfuerzo por armonizar los dos mundos de su niñez: el recogido, culto y europeo interior de su casa; el más libre, exótico y atractivo mundo de los negros cubanos de la calle. El ambiente de su país –mezcla de varias culturas--, el mundo europeo de su padre; la lengua madre de su patria, y la lengua del padre. Nunca llegó a sintetizar Carpentier esa mezcla de culturas de las que surge, y tal vez a ello debamos su voluntad de creación. La muerte de Carpentier en París, en 1980, es tal vez el símbolo más elocuente de su profunda ambivalencia. Cuba lo vio nacer, pero murió en Francia, cuna de su padre (*ibíd.*).

En su conferencia de 1973, “Sobre La Habana (1912-1930)”, Carpentier relata que en la zona de La Habana ubicada entre El Lucero y San Francisco de Paula vivían campesinos yucatecos a quienes se escuchaba hablar maya: “Y yo de niño, por haber jugado con muchos niños de aquellos, llegué a aprender un número considerable de palabras mayas. Yo casi me entendía con ellos, no hablándolo, pero por lo menos entendiendo lo elemental que los niños pueden decirse en los juegos” (*ibíd.*, p. 67). La Habana descrita por un Carpentier maduro a partir de los recuerdos de la niñez, pero con

---

<sup>74</sup> En la página electrónica de Candler College se informa el edificio ubicado en la calle 54 y la Avenida 43 (calles Miramar y Gutiérrez en Marianao, Habana, Cuba se comenzó a construir en 1912. “It was founded in 1899 by missionaries of the Southern Methodist Episcopal Church when Reverend Warren Akin Candler was the bishop of the church in Florida. This man of God promoted all missionary work in Cuba, but considered of special importance educational work, hence the name of the first Methodist school opened in Havana after Bishop Candler”. Carpentier debió asistir a la primera estructura localizada en la Calle Virtudes, No. 10 -14. Cf. “Candler College and Buena Vista – History”, en línea: <http://candlercollege.org/candler-college-and-buena-vista-history/>, el 3 de octubre de 2011.

<sup>75</sup> González Echevarría, *op. cit.*, *Los pasos perdidos*, Introducción, p. 18.

los ojos matizados por las experiencias de su vida, entre las que cuenta su cercanía con los surrealistas en París, muestra la visión de Cuba como un lugar de contradicciones en el cual lo insólito y lo histórico se aúnan, y que el escritor caracteriza como surrealista.

En 1913, a causa de un viaje que realiza con sus padres a Europa, estudia brevemente en el Lycée Jeanson Sailly<sup>76</sup>. De regreso a Cuba termina su bachillerato e ingresa en la Universidad de La Habana para seguir la misma carrera de su padre, arquitectura. De él había “aprendido también música, aunque para la fecha que llegó a la Universidad había dejado ya el piano” (González Echevarría, *loc. cit.*). El crítico subraya “la pasmosa erudición [de Alejo] tanto en música como en arquitectura, a pesar de que nunca terminaría la carrera universitaria”, principalmente porque el padre abandonó la familia. Ello obligó al joven Carpentier a iniciar una serie de esfuerzos por conseguir el sustento para su madre y para él que promueven su ingreso en el ámbito de la publicidad. El abandono del padre tendrá como consecuencia, siguiendo a González Echevarría, que Alejo se convirtiera en “uno de los escritores más eruditos después de Andrés Bello”; asimismo, explica la figura del padre que aparece en *Los pasos perdidos* como una raíz psicológica de “signo ambiguo en su vida y su obra” como una “camisa de fuerza de la que se quiere liberar” pero que al mismo tiempo es “una coraza que le protege de la destitución y de la marginalidad” que tantas críticas le ocasionó y de la que “tanto se defenderá hasta el final de su vida” (*ibíd.*, pp. 18-19). Es este abandono del padre el que lo aboca al mundo del trabajo y que le permite entrar en contacto con el ámbito de las imprentas, la prensa y la publicidad.

---

<sup>76</sup> Para conocer más sobre esta institución cf. “Un peu d’histoire”, en línea: <http://janson-de-sailly.fr/>, 14 de febrero de 2013.

Vistas ya las peripecias de los primeros años de vida de Carpentier, nos damos cuenta de la ascendencia que en su espíritu jugaba la herencia cultural y genética de las tierras europeas (y rusas). Es importante abrir el lente para considerar una serie de hechos históricos vinculados a las pugnas por la independencia iniciadas mayormente en el siglo XIX, y que trajeron hasta al siglo XX los modelos económicos, políticos y culturales desde el otro lado del Atlántico hasta América; proceso iniciado en 1492. Los pueblos latinoamericanos, inspirados por los ideales de la revolución francesa y la estadounidense para establecer naciones independientes del poder soberano europeo, vivían simultáneamente el parto doloroso en la construcción de sus comunidades imaginadas paulatinamente a partir de los eventos particulares a cada uno de los territorios nacionales. En Cuba no fue diferente.

### **C. Independencia e identidad en Cuba**

#### **1. Antecedentes sobre la idea del mestizaje en el siglo XIX**

Para la mayor de las Antillas la ruta hacia la independencia tomó más tiempo que a otros países de América. En 1902, dos años antes del nacimiento de Carpentier, la isla de Cuba logra su independencia, no de España, bajo cuyo dominio estuvo hasta 1898, sino de los Estados Unidos a cuyo poder había pasado cuando este país venció en la Guerra Hispanoamericana al español y se consolidó así como una potencia dominante en América. La victoria del vecino del norte significó que las posesiones de España en el Caribe, como Cuba y Puerto Rico, además de Filipinas, pasaran a ser un botín de guerra.

Para los cubanos fieles a los principios de la revolución de 1959 la verdadera independencia de Cuba comienza en dicho año, pues la independencia de 1902 estuvo

limitada por las disposiciones de la enmienda Platt<sup>77</sup>, bajo la cual Estados Unidos consolidó su completa autoridad en los asuntos internos de la isla. Con una economía basada en la industrialización de la agricultura, el nuevo sistema de gobierno no se dirigía especialmente a anular las diferencias sociales de la sociedad cubana, sino más bien a perpetuarlas de acuerdo con la estructura agrícola que desde los inicios de la colonia regía en la isla.

Por ello, la visión idealista sobre Estados Unidos que fue promovida por sus ejecutorias en su propio proyecto de independencia de los ingleses y que sirvió de norte a los procesos de independencia de las naciones americanas, se trastoca desde el siglo XIX en una amenaza. Su acciones se consideran como una intervención indebida en los asuntos nacionales por aquellos que comprendían que era Estados Unidos el que apoyaba los diversos gobernantes autoritarios en la isla que, a su vez, perseguían mantener el poder sobre la tierra y las riquezas en manos de una clase alta aliada con el poder extranjero, como era la constituida por la oligarquía criolla y por los burgueses.<sup>78</sup>

Esta es una de las razones por las cuales se suele explicar que el rechazo a España, en el caso de las colonias españolas, que se acentuó en el periodo de las guerras de

---

<sup>77</sup> La Enmienda Platt fue aprobada el 2 de marzo de 1901 por el Congreso estadounidense y convertida de inmediato en Ley por el Presidente de Estados Unidos. Fue “Impuesta como apéndice a la Constitución cubana a principios del siglo XX, bajo la amenaza de que de no aceptarse la isla permanecería ocupada militarmente. El 25 de febrero de 1901, el Comité de Asuntos Cubanos del senado norteamericano aprobó una enmienda insertada a la Ley de Gastos del Ejército, cuyo texto era, desde todo punto de vista, inaceptable para los cubanos que habían luchado y vertido su sangre durante treinta años por obtener la verdadera independencia. El artículo primero de la enmienda prohibía al gobierno de Cuba la concertación de tratados o convenios con gobiernos extranjeros que menoscabaran la independencia cubana y significaran la cesión de parte de su territorio.” Los otros artículos de dicha Ley expresan claramente cuán mediatizada se daba la independencia de Cuba por la intervención férrea de Estados Unidos. El artículo segundo, por ejemplo, “prohibía al gobierno de Cuba contraer deudas por encima de su capacidad de abonar los intereses y amortización de las mismas.” y el tercero, “-considerado el nervio de la Enmienda Platt- concedía a los Estados Unidos el derecho a intervenir militarmente en la isla en caso de que peligraran, a su juicio, la vida, la propiedad o las libertades individuales”. Fue mediante esta Ley que los norteamericanos establecieron de manera permanente la Base de Guantánamo. Cf. en línea: *Enmienda Platt*: [http://www.cubagob.cu/otras\\_info/minfar/enmienda\\_platt.htm](http://www.cubagob.cu/otras_info/minfar/enmienda_platt.htm), 3 de mayo de 2012.

<sup>78</sup> Un análisis de las relaciones entre las clases dominantes en Cuba y el gobierno de Cuba desde el siglo XIX hasta el XX puede leerse en la obra de Sergio Guerra Vilaboy y Oscar Loyola Vega, *Cuba, una historia*, México: Ocean Sur, 2012.

independencia, se atenúe en el tránsito hacia la afirmación de una identidad latinoamericana frente a la fuerza de la influencia norteamericana. Lo que sí queda claro es que desde los escritos de Simón Bolívar, pasando por José Martí y llegando hasta José Vasconcelos y José Mariátegui, la apreciación de los modelos civilizadores, primero europeos y luego norteamericanos, es uno de los temas recurrentes, tal como se ve en ensayos como *Nuestra América*<sup>79</sup>, de Martí.

Por lo tanto, la historia de Cuba se inscribe en la lucha de poderes de aquellas clases que eran dueñas de la tierra, que tenían el capital y que favorecían la presencia de los Estados Unidos y sus empresas, así como su involucramiento con la ruta de los diversos presidentes y dictadores que aseguraban la presencia decisiva del imperio naciente en los asuntos de la nueva república. De manera que para el tiempo en que nace Carpentier, está naciendo asimismo un país en el cual cada sector está hallando acomodo: por un lado, los dueños de la tierra y los que ostentan el poder y, por otro lado, el sector obrero y campesino constituido mayormente por negros y mulatos. Así, el tema de las razas y del mestizaje se encontraba unido a las luchas políticas en Cuba y en toda América.

Por ello, asuntos como la identidad de América Latina y los problemas que para el artista representaba la expresión de ésta, se ven vinculados en la obra de don Alejo con el proceso histórico iniciado con el descubrimiento del Nuevo Mundo y que desembocaron en las luchas por la soberanía de los países latinoamericanos. Como explica Marilyn Grace Miller en su libro *Rise and Fall of the Cosmic Race. The Cult of Mestizaje in Latin America*,

Perhaps no part of the sum total of the historical formation and configuration of Latin America national and regional identity has been as pervasive or comprehensive as the elaboration and employment of the concept of *mestizaje*. The

---

<sup>79</sup> Se utiliza la edición de *Nuestra América*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005 [1891].



generic and cultural admixture produced by the encounters or “dis-encounters” (*desencuentros*) between Europeans, the Africans who accompanied them to and in the New World, indigenous groups, and various others who arrived in the Americas from regions such as Asia, was sometimes condemned, sometimes celebrated, but nearly always productive of an animated discussion of what it meant to inhabit the ground on such confrontations occurred.<sup>80</sup>

Líderes como Simón Bolívar (1783-1830) se habían planteado cuál era el rostro, la identidad de las nuevas naciones en el Nuevo Mundo a partir de los distintos componentes sociales y raciales que las constituían. Como comenta Miller, Bolívar, en el documento conocido como *Carta de Jamaica*<sup>81</sup> de 1815, expresaba las razones para conseguir la independencia de una España cuyas “barbaridades que la presente edad ha rechazado como fabulosas, porque parecen superiores a la perversidad humana; y jamás serían creídas por los críticos modernos, si constantes y repetidos documentos no testificasen estas infaustas verdades”, motivaban los movimientos insurgentes en América. Para Bolívar el futuro de América es todavía incierto y considera:

El estado actual de la América, como cuando desplomado el imperio romano, cada desmembración formó un sistema político, conforme a sus intereses y situación, o siguiendo la ambición particular de algunos jefes, familias, o corporaciones; con esta notable diferencia que aquellos miembros dispersos volvían a restablecer sus antiguas naciones con las alteraciones que exigían las cosas o los sucesos; *mas nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte, no somos indios, ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país, y los usurpadores españoles; en suma, siendo nosotros americanos por nacimientos, y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos a los del país, y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado. No obstante que es una especie de adivinación indicar cuál será el resultado de la línea de política que la América siga, me atrevo a aventurar algunas conjeturas que desde luego caracterizo de arbitrarias, dictadas por un deseo racional, y no por un raciocinio probable (op. cit., pp. 11-12). [Subrayado mío].*

<sup>80</sup> Austin, Texas: University of Texas Press, 2004, 202 pp. 1-2.

<sup>81</sup> Utilizo la versión electrónica publicada por Libros en Red, Colección Correspondencia, Biografías y Autobiografías, 2008. En línea: <http://www.librosenred.com/retirar/3-cartadej853074.pdf>, marzo 2012.

El Libertador piensa que los latinoamericanos se hallan a medio camino entre los indios y los europeos, una especie que no puede acudir a sus raíces indígenas para reconstituirse como las naciones que fueron antes de la llegada de los españoles, porque esas naciones ya están irrevocablemente perdidas. Acerca de su juicio sobre la diversidad de razas que compone dichas naciones, Miller comenta acertadamente que Bolívar expresa una visión de la raza blanca como superior a la indígena y a la negra, éstas últimas abocadas por el sistema político y económico a un estado marginal, a diferencia del blanco cuya minoría numérica es superada por su inteligencia, según expresa en *La esperanza del universo*, significando con ello que “La libertad del Nuevo Mundo es la esperanza del universo” (1824).<sup>82</sup> Justifica la creación de nuevos gobiernos en América a pesar de las condiciones de los trabajadores en América a quienes caracteriza como “una raza salvaje, mantenidos en la rusticidad por la profesión a que se les aplica y degradados a la esfera de los brutos. (Simón Bolívar, *op. cit.*, p 120) [*Subrayado mío*].

En esta misma línea de pensamiento consideramos dos figuras que también incidirán en el pensamiento de Carpentier y en las discusiones sobre este tema en Latinoamérica: el venezolano Simón Rodríguez (1769-1854) y José Martí (1853–1895). Rodríguez, de cuyo perfil ya se comentó en la Introducción, acuñó la frase “O inventamos o erramos” en “*Sociedades americanas* y con lo cual marcaba su postura crítica frente a las diversas posiciones políticas que, tras los movimientos de independencia, intentaban

---

<sup>82</sup> “La armonía racial en el mestizaje del nuevo mundo y otras meditaciones de Jamaica”, de un borrador preparado para el redactor o editor de *The Royal Gazette*, en Kingston, probablemente también en septiembre de 1815, pp 117-118, según queda anotado en la edición de escritos de Simón Bolívar, *La esperanza del universo*. Introducción, selección, notas y cronología de J.M .Salcedo Bastardo. Prólogo de Arturo Uslar Pietri. París: UNESCO, 1983. [1815]. En línea: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000550/055003s.pdf>, 3 de mayo de 2012.

romper con el pasado colonial español y asemejar a las nuevas naciones a los modelos franceses, ingleses y norteamericanos”.<sup>83</sup> De acuerdo con Juan Medina Figueredo:

Lo peculiar de Don Simón es su empeño de convertir en modelos de ciudadanos a los indios, a los huérfanos, a los labriegos y artesanos e indigentes. El estado debe ser padre de todos ellos, a través de la educación popular. Su plan de República “real” se opone a la República aristocrática y colonial que subsiste después de alcanzada la independencia política en Hispanoamérica. Persigue una utopía americana que expresamente se distingue de la utopía de Tomás Moro, porque está definida geográfica y temporalmente. Su sello debe ser la originalidad (lo nuevo), la invención (la creación) para superar los vicios de la vieja Europa (cundida de saber especulativo e injusticia social), en todo caso, más que adoptar, “adaptar”, si fuere necesario.<sup>84</sup>

Sobre la idea de la originalidad de Rodríguez, Carpentier expresó en 1975 que ésta estaba presente en América aún antes de la llegada de los europeos y la relaciona con el mestizaje que caracteriza la historia americana:

Lejos quedaron los tiempos en que veíamos nuestra historia como una mera crónica de acciones militares, cuadros de batallas, intrigas palaciegas, encumbramientos y derrocamientos, en textos ignorantes del factor económico, étnico, telúrico, de todas aquellas realidades subyacentes, de todas aquellas pulsiones soterradas, de todas las presiones y apetencias foráneas –imperialistas, por decirlo todo—que hacían de nuestra historia una historia distinta a las demás historias del mundo. Historia distinta, desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro y del europeo de tez más o menos clara, destinados, en lo adelante, a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias, de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca. “Tenemos que ser originales” –solía decir Simón Rodríguez, maestro del Libertador... Pero, cuando tales palabras pronunciaba, no había que hacer ya el menor esfuerzo por ser originales –pues éramos ya, originales, de hecho y de derecho, muchos antes de que el concepto de originalidad se nos hubiese ofrecido como meta.

No incurre en vana jactancia americanista quien puede afirmar hoy, en perfecto conocimiento de causa que, antes de que lo contemplaran los conquistadores españoles sin entenderlo, se nos ofrecía en el Templo de Mitla, en México, la

---

<sup>83</sup> *Loc. cit.*, “Inventamos o erramos”, en *Diccionario de Filosofía Latinoamericana*. México: Biblioteca Virtual Latinoamericana, U.N.A.M. En línea: [http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/inventamos\\_o\\_erramos.htm](http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/inventamos_o_erramos.htm), miércoles, 3 de agosto de 2011.

<sup>84</sup> “Simón Rodríguez: pinceladas para un retrato”, en: *Mañongo*, N° 17, 2001, pp. 357-372. En línea: <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo17/17-9.pdf>, 3 de agosto de 2011.

perfecta culminación de un arte abstracto largamente madurado –arte abstracto que no se debía a un mero intento de ornamentación geométrica, simétrica, reiterada, sino a la disposición perfectamente deliberada de composiciones abstractas, de idéntico tamaño, jamás repetidas, vistas, cada una, como un valor plástico completo, independiente y cerrado. No es necesario ser guiado por un excesivo amor a nuestra América, para reconocer que en las pinturas que adornan el templo de Bonampak, en Yucatán, se nos presentan figuras humanas en escorzos de una audacia desconocida por la pintura europea de la misma época –escorzos que se aparean, con muchos años de anterioridad, con el de un Cristo de Mantegna, por ejemplo.<sup>85</sup>

Al reflexionar sobre el pensamiento de Rodríguez, Carpentier concluye que lo que define a América es el barroco, un origen y una mezcla simultáneamente, que ha dado lugar a una simbiosis de los elementos humanos y culturales de los pueblos europeos, los nativos de América y los negros.

Más tarde, en la caracterización de esa América surgida en conflicto con Europa, José Martí propone la eliminación del criterio de razas en la configuración de las nuevas naciones.

Las concepciones martianas no representaban un civismo estilo *setenta y ocho*, sino que él y su proyecto constituyeron la superación definitiva de los enfrentamientos civiles y militares de las guerras pasadas, unido a un ideario que se proyectaba como latinoamericanista, concebido en función de las masas trabajadoras y de aquellos sectores sociales portadores de un interés nacional, capaces de impedir la expansión por tierras de Nuestra América de las ambiciones estadounidenses, con estructuras propias de autogobierno<sup>86</sup>.

La lucha de Martí, inscrita en la secuela de eventos asociados a las dos fallidas revoluciones ocurridas en el siglo XIX en 1868 y 1895, la primera encabezada por Carlos Manuel de Céspedes –cuya lucha se conoce como la Guerra de los Diez Años—y la segunda, bajo la dirección de El Maestro, culminó con su muerte en Dos Ríos el 19 de mayo de 1895. La lucha continuó en manos de Gómez y Maceo, lo que dio lugar a una Asamblea Constituyente que trató de establecer un balance entre lo civil y lo militar que dio por

---

<sup>85</sup> Alejo Carpentier, art. cit., “Conciencia e identidad en América Latina”, pp. 7-8.

<sup>86</sup> *Op. cit.*, Sergio Guerra Villaboy y Oscar Loyola Vega, p. 34.

resultado la elección de Salvador Cisneros como presidente y Tomás Estrada Palma como ministro plenipotenciario (*ibíd.*, pp. 35-36). En enero de 1896 los mambises llegaron a la provincia de La Habana. Para contrarrestar el avance de los revolucionarios España implantó una política denominada de reconcentración que “forzaba a los campesinos a agruparse en zonas urbanas, para evitar que ayudasen a los mambises” que resultó en la muerte de entre 150,000 y 200,000 personas. La embestida española, la muerte de numerosos líderes, incluyendo a Maceo, y la influencia lograda por el sector autonomista en las decisiones de la revolución liderada por Martí, terminó por desgastarse.

La distinción entre el futuro de los pueblos latinoamericanos y el de los Estados Unidos, ya había sido planteada por Martí quien, tal vez más optimista que Bolívar, recoge el origen conflictivo de “nuestra América”:

Y ¿cómo no recordar, para gloria de los que han sabido vencer a pesar de ellos, *los orígenes confusos, y manchados de sangre, de nuestra América*, aunque al recuerdo leal, y hoy más que nunca necesario, le pueda poner la tacha de vejez inoportuna aquel a quien la luz de nuestra gloria, de la gloria de nuestra independencia, estorbase para el oficio de comprometerla o rebajarla? *Del arado nació la América del Norte, y la Española, del perro de presa.* [...] Ponen la espada a los cuatro vientos, declaran la tierra del rey y entran a saco en los templos de oro. Cortés atrae a Moctezuma al palacio que debe a su generosidad o a su prudencia, y en su propio palacio lo pone preso. [...] Por entre las divisiones y celos de la gente india adelanta en América el conquistador; por entre aztecas y tlaxcaltecas llega Cortés a la canoa de Cuauhtémoc; por entre quichés y zutujiles vence Alvarado en Guatemala; por entre tunjas y bogotáes adelanta Quesada en Colombia; por entre los de Atahualpa y los de Huáscar pasa Pizarro en el Perú: en el pecho del último indio valeroso clavan, a la luz de los templos incendiados, el estandarte rojo del Santo Oficio. Las mujeres, las roban. De cantos tenía sus caminos el indio libre, y después del español no había más caminos que el que abría la vaca husmeando el pasto, o el indio que iba llorando en su treno la angustia de que se hubiesen vuelto hombres los lobos. Lo que come el encomendero, el indio lo trabaja; *como flores que se quedan sin aroma, caen muertos los indios*; con los indios que mueren se ciegan las minas. De los recortes de las casullas se hace rico un sacristán.<sup>87</sup> [*Subrayado mío*].

---

<sup>87</sup> “Discurso pronunciado ante la Sociedad Literaria Hispanoamericana (“Madre América”), *El Partido Liberal*, México, 30 de enero de 1891, p. 26. Véase, *op. cit.*, *Nuestra América*, pp. 22-39.

Los españoles, de acuerdo con Martí, traían consigo el envalentonamiento producido por su victoria sobre los moros y que tuvo mucho que ver con esta actitud de “perro de presa” con la que se insertaron de forma violenta en tierras americanas. Violencia que sembró en los pueblos indígenas la rebeldía, lo cual le permite decir que “el primer criollo que le nace al español, el hijo de la Malinche, fue un rebelde” (*ibíd.*, p. 27). Más aún,

¡Y todo ese veneno lo hemos trocado en savia! Nunca, de tanta oposición y desdicha, nació un pueblo más precoz, más generoso, más firme. Sentina fuimos, y crisol comenzamos a ser. *Sobre las hidras, fundamos*. Las picas de Alvarado, las hemos echado abajo con nuestros ferrocarriles. En las plazas donde se quemaba a los herejes, hemos levantado bibliotecas. Tantas escuelas tenemos como familiares del Santo Oficio tuvimos antes. *Lo que no hemos hecho, es porque no hemos tenido tiempo para hacerlo, por andar ocupados en arrancarnos de la sangre las impurezas que nos legaron nuestros padres*. De aquella América enconada y turbia, que brotó con las espinas en la frente y las palabras como lava, saliendo, junto con la sangre del pecho, por la mordaza mal rota, hemos venido, a puño de brazo, a nuestra América de hoy, heroica y trabajadora a la vez, y franca y vigilante, con Bolívar de un brazo y Hebert (*sic*) Spencer<sup>88</sup> de otro; una América sin suspicacias pueriles, ni confianzas cándidas, que convida sin miedo a la fortuna de su hogar a las razas todas, porque sabe que es la América de la defensa de Buenos Aires y de la resistencia del Callao, la América del Cerro de las Campanas y de la Nueva Troya (*ibíd.*, pp. 28-29). [*Subrayado mío*].

La idea de una nueva sociedad, antes proclamada por Bolívar, y la posibilidad de que fuese América la tierra donde tomase lugar el nacimiento de lo nuevo, en oposición a una Europa en decadencia, son el anticipo de ese espíritu que luego concretará en el concepto de la raza cósmica de José Vasconcelos en 1925 donde se ve también la influencia

---

<sup>88</sup> Herbert Spencer (1820-1903) fue un naturalista, filósofo, psicólogo y sociólogo británico que desarrolló sus ideas a la luz de teoría de la evolución de Charles Darwin y los estudios de Lamarque. Considerado inserto en el pensamiento positivista, ve la sociedad como un organismo donde funcionan las mismas leyes que en la naturaleza, en donde sobrevive el más fuerte. Planteó que en las sociedades, al igual que en la naturaleza, no era conveniente interferir y, por lo tanto, rechazaba las propuestas socialistas dirigidas a la educación pública y todo aquello que implicara un proyecto social que alterara el balance natural entre sus componentes. Es corriente ver en los escritos de la época la influencia del punto de vista positivista y las ideas que provienen del campo de las ciencias, como son la evolución de las especies-sociedad. Cf. “Herbert Spencer”, en línea: [http://www.ecured.cu/index.php/Herbert\\_Spencer](http://www.ecured.cu/index.php/Herbert_Spencer), agosto 2012.

del pensamiento científico positivista en la reflexión sobre la relación entre las razas y las condiciones políticas, sociales y económicas existentes.

Coincide con la idea de Bolívar acerca de que en América ya no se es ni europeo ni indígena, sino que se ha constituido algo nuevo que para Martí posee los elementos necesarios para la construcción de una nación más fuerte y mejor:

Interrumpida por la conquista la obra natural y majestuosa de la civilización americana, se creó con el advenimiento de los europeos *un pueblo extraño, no español, porque la savia nueva rechaza el cuerpo viejo; no indígena, porque se ha sufrido la injerencia de una civilización devastadora, dos palabras que, siendo un antagonismo, constituyen un proceso; se creó un pueblo mestizo en la forma, que con la reconquista de su libertad, desenvuelve y restaura su alma propia*. Es una verdad extraordinaria: el gran espíritu universal tiene una faz particular en cada continente. Así nosotros, con todo el raquitismo de un infante mal herido en la cuna, tenemos toda la fogosidad generosa, inquietud valiente y bravo vuelo de una raza original, fiera y artística.

Toda obra nuestra, de nuestra América robusta, tendrá, pues, inevitablemente el sello de la civilización conquistadora; pero la mejorará, adelantará y asombrará con la energía y creador empuje de un pueblo en esencia distinto, superior en nobles ambiciones, y si herido, no muerto. ¡Ya revive! (José Martí, “Los códigos nuevos”, *op. cit.*, p. 8).

Esta valoración del indio la reitera en su ensayo, “Nuestra América”<sup>89</sup>; en él Martí, a diferencia de Bolívar, enaltece el pasado del indio americano y plantea, al mismo tiempo, que la razón –los libros, la educación—debe ser aquello que dirija el establecimiento de las repúblicas. Pero piensa, como Bolívar, que el americano ya no es ni español (europeo) ni indígena y, como Rodríguez, que somos una raza original. Además, desea borrar el origen violento de América -el odio-, para eliminar el criterio de la raza que es el que obstaculiza la conformación de la unidad que se necesita para alcanzar el éxito de las nuevas sociedades independientes:

*No hay odio de razas, porque no hay razas*. Los pensadores canijos, los pensadores de lámparas, enhebran y recalientan las razas de librería, que el viajero justo y el

---

<sup>89</sup> Publicado en *El Partido Liberal*, México, 30 de enero de 1891, *op. cit.*, pp. 31-38.

observador cordial buscan en vano en la justicia de la Naturaleza, donde resalta en el amor victorioso y el apetito turbulento, la identidad universal del hombre. *El alma emana, igual y eterna, de los cuerpos diversos en forma y en color. Peca contra la Humanidad el que fomenta y propague la oposición y el odio de las razas.* Pero en el amasijo de los pueblos se condensan, en la cercanía de otros pueblos diversos, caracteres peculiares y activos, de ideas y de hábitos, de ensanche y adquisición, de vanidad y de avaricia, que del estado latente de preocupaciones nacionales pudieran, en un período de desorden interno o de precipitación del carácter acumulado del país, trocarse en amenaza grave para las tierras vecinas, aisladas y débiles, que el país fuerte declara precederas e inferiores. Pensar es servir (*íbid.*, pp-38-39). [*Subrayado mío*].

De modo que, como ha visto Miller, el asunto de la raza tanto en Bolívar como en Martí, se vio como una cuestión que más que ayudar, desviaba hacia otro derrotero el objetivo principal de construir naciones soberanas, independientes, con el cometido de crear asimismo una unidad. Unidad que en Martí depende de que se abandone el odio racial, puesto que las razas no existen. La inserción del reconocimiento de la raza como elemento fundamental del mestizaje, que es finalmente la característica primordial de la historia americana, vendrá a ser validada con posterioridad en Cuba por intelectuales como Carpentier, para quienes el reconocimiento y la valoración del negro y el mulato en la cultura cubana era cardinal.

Borrar ese odio descrito por Martí, ese odio bordado en la piel de nación, constituía una tarea monumental. Robin Moore<sup>90</sup> indica que el racismo en Cuba, que obviamente halla sus raíces en la diferencia de clases que desde tiempos de la colonia se asentó en la isla, así como en toda América, no fue óbice para que, paradójicamente, la cultura negra, sobre todo, a través de la música, estuviera presente en toda la sociedad cubana del siglo XIX. Según explica la autora, el rápido crecimiento demográfico de los negros en la primera parte de dicho siglo levantaba entre la población preocupación porque incrementaba las

---

<sup>90</sup> *Nationalizing blackness. Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pennsylvania: Universidad de Pittsburgh, 1997.



posibilidades de un alza en la violencia ocasionada por un potencial intento para controlar la labor de los esclavos. Los colonialistas, añade, miraban el ejemplo de Haití como un riesgo real de que el mismo fenómeno se diera en Cuba. Como consecuencia, explica, personas tales como José Antonio Saco, un ensayista y prominente crítico social de 1830, que aunque era nacionalista y también se oponía a la anexión de Cuba con los Estados Unidos, se proclamaron en contra de que se continuara con la importación de esclavos. En cambio, promovían la inmigración blanca europea y la abolición de la esclavitud para contrarrestar los efectos demográficos del tráfico de esclavos. Como él, muchos no podían concebir que los negros fuesen parte de la nación emergente y pensaban en una Cuba blanca e hispánica, que no incluía la participación de los negros ni de los mulatos como ciudadanos iguales a los blancos (*op. cit.*, p. 32).

El desprecio que desde el siglo XIX, indica Moore, se evidencia en Cuba hacia lo negro, se concretaba asimismo en la percepción acerca de la expresión artística afrocubana como una amenaza hacia la cultura nacional: “As early as 1790s, colonial authorities began to take this possibility serious enough to regulate music and dance performance”, puesto que se veía la influencia cultural negra como un retorno a una fase bárbara prehistórica de la cultura (*ibíd.*, pp. 33-34). Ello conllevó que el gobierno estableciera restricciones a la toca de los tambores y actividades relacionadas que afectaban, tanto la música que se efectuaba en las barracas de los esclavos, como la manifestada en las actividades de los negros libres en la calle, que incluyó legislación para suprimir, dice Moore, géneros influenciados por los africanos tales como la rumba yambu y la columbia. La autora indica que estos esfuerzos se concentraron en los rituales religiosos afrocubanos y las hermandades secretas ñañigas. Este tipo de prácticas continuó en los albores de la nueva república, cuando incluso se relacionaron los ritos ñañigos con organizaciones criminales,

razón por la cual dichas sociedades fueron prohibidas. Los integrantes de las celebraciones callejeras con música y enmascarados –*diablito* - eran encarcelados o multados por tales manifestaciones (*ibíd.*, p. 31).

Desde afuera los Estados Unidos también promovían el autonomismo como medida para mantener a Cuba fuera de las manos de los ingleses. El envío de la embarcación *Maine* a La Habana tenía ese propósito. La explosión del navío desencadenó la Guerra Hispanoamericana y abrió el camino para la intervención y el dominio del vecino del norte sobre todos los aspectos de la vida cubana, dominio que se había iniciado con las presiones a la economía de la isla por medio de la industria de la caña. Su hegemonía se concretó con la firma del Tratado de París en 1898 sin la participación de los cubanos. Así da inicio a la serie de gobernantes que apoyados por Estados Unidos solidificaron la tendencia cada vez mayor de Cuba hacia la economía estadounidense, con el apoyo, claro está, de la oligarquía criolla y la burguesía que preocupadas por su propio bienestar, apoyaron leyes y medidas ajenas a las necesidades de la clase trabajadora.

## **2. Independencia a medias**

En este estado de cosas se comprende que la Constitución cubana acordada en 1901 respondiera a los dictados de Estados Unidos, explicitados en la Enmienda Platt, que hasta 1934 rigió las decisiones centrales del gobierno y la economía de Cuba, aunque aún después de su eliminación continuaran interviniendo en la política de la isla que cada vez más dependía de Estados Unidos.

El clima de censura contra los negros prevaleció hasta el siglo XX. Moore explica que durante el gobierno del presidente Machado se promulgaron leyes para prohibir las rumbas y carnavales que se veían como actos degradantes que causaban problemas. Paradójicamente, el propio Machado, cuando se popularizaron ritmos de origen negro en el

teatro, utilizó músicos negros para que mediante su música, ritmos y letras promocionaran sus aspiraciones políticas. Según la crítica musical, Emilio Roig de Leuchsenring y Fernando Ortiz se opusieron a esta “bartadización de la música negra”.<sup>91</sup> La primera valoración de las artes afrocubanas por la elite intelectual y su aceptación como una herencia valiosa para toda la nación data de las décadas de 1920 y 1930, como fueron las de Carpentier, Fernando Ortiz, y otros.

In an important sense, the opinions of these authors were fundamental to the formation of modern Cuban thought. They demonstrate a significant break with previously held conceptions of Cuban society, from which African-influenced culture was almost entirely excluded. [...] the decade associated with Carpentier and his contemporaries is essential to the way Cuba is currently “imagined” (*ibíd.*, p. 17).

Ella atribuye este cambio ideológico en la élite intelectual cubana al clima de inestabilidad política en Cuba para ese tiempo y eventos de rango mundial como la Primera Guerra Mundial, el desempleo y la Gran Depresión que incidieron en el mercado del tabaco, la caña y el café, también afectados por las políticas tarifarias de Estados Unidos sobre estos productos.<sup>92</sup>

### 3. Vasconcelos y Mariátegui: albores del siglo XX

*No cesan de combatir en nosotros el indio y el blanco. Cuando los creíamos reconciliados y en paz, encontramos a los abuelos el uno frente al otro, con los puños cerrados. A la vuelta de los siglos están Cuauhtémoc y Cortés, el uno con su honda y el otro con su espada en las manos, prontos a la pelea. Aún hoy hay quien oponga el cu a la catedral, la letra al jeroglífico, el ídolo al santo; el caldero contra el jarro, el color blanco al cobrizo, la espada a la honda.*

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 71 y ss. Moore explica cómo la comparsa *La Chambelona* (de Rafael Hurtado Blanco, un mulato de Santa Clara) se asociaba con el partido liberal, y *Tumba la caña* (de Santos Ramírez, director de *El Alacrán*), con el Conservador. La participación de músicos negros y mulatos en este ámbito significó, a su vez, un ingreso importante para los músicos afrocubanos en el escenario de la vida pública.

<sup>92</sup> Sobre este tema añade Moore: “Material desperation among Cuba’s agriculturalists and urban working classes led to a constant succession of strikes and activism that disrupted what remained of the economy. Economic conditions in turn threatened the political stability of the administration of Gerardo Machado (1924-1933) already in disfavor for altering the constitution and unjustifiably extending presidential term limits. Beginning about 1928, Machado began to brutally suppress all opposition groups in a bid to maintain power. By the early 1930s, his policies had contributed to a mass polarization of sentiment culminating in civil war”, cf. *loc. cit.*

Andrés Henestrosa, *Presentación a Hérmán Cortés, Historia de Nueva España.*

Para entender con mayor amplitud la trascendencia del diálogo forzoso entre las luchas políticas y la discusión de la identidad en América Latina en las primeras décadas del siglo XX, es vital presentar, a manera de ejemplo, las aportaciones de dos figuras fundamentales en el desarrollo del tema de la identidad nacional y la nación. Sus ideas son representativas de los flancos desde los cuales se discutía y se construían tanto los jóvenes estados latinoamericanos, tomando en cuenta aquellos elementos que los unían y que autorizaban hablar de *Latinoamérica* o *Iberoamérica*, o sea, la posición tomada con relación a España/Europa como parte innegable del legado cultural y, por supuesto, político-económico y, por otro, la necesidad o deseabilidad de romper el cordón umbilical con la Madre Patria: tantos años de lucha contra ella habían dejado fracturas y afinidades encontradas. En la búsqueda del origen (y de la originalidad), competía también con bastante desventaja la cultura o culturas originarias de América. Porque habían sufrido la sujeción de una conquista que tuvo como meta apagar los resortes más profundos de esos pueblos, comenzando por sus creencias religiosas.

En la Introducción se discutió la influencia que la Revolución Mexicana de 1910 tuvo en Cuba. Se sabe del impacto que las obras de los muralistas Diego Rivera y Orozco tuvieron en la apreciación de Carpentier sobre el arte latinoamericano, porque vio en ellos el producto de una nueva camada de artistas capaces de expresar lo particular de su geografía en un modo universal. También se señaló la relación entre los cubanos y los mexicanos, ejemplificada en la vida de Carpentier, así como la que tuvo Mariátegui, fue parte de un fuerte intercambio entre los artistas e intelectuales del continente, enfrentados a situaciones similares en sus países de origen. De igual forma en *La raza cósmica*

Vasconcelos enlaza las luchas políticas y sociales de su país con una reflexión sobre la configuración de la nación en la que el tema del mestizaje es fundamental. Allí plantea – idea que más tarde matizará en su *Breve historia de México*<sup>93</sup> de 1956– que en México no existía la conciencia de una nación cuando llegaron los españoles. En el Prólogo a la edición de 1948 indica que

La tesis central del presente libro es que las distintas razas del mundo tienden a mezclarse cada vez más, hasta formar un nuevo tipo humano, compuesto con la selección de cada uno de los pueblos existentes. Se publicó por primera vez tal presagio en la época en que prevalecía en el mundo científico la doctrina darwinista de la selección natural que salva a los aptos, condena a los débiles; doctrina que, llevada al terreno social por Gobineau<sup>94</sup>, dio origen a la teoría del ario puro, defendida por los ingleses, llevada a imposición aberrante por el nazismo.

Contra esta teoría surgieron en Francia biólogos como Leclerc du Sablon y Noüy, que interpretan la evolución en forma diversa del darwinismo, acaso opuesta al darwinismo. Por su parte, los hechos sociales de los últimos años, muy particularmente el fracaso de la última gran guerra, que a todos dejó disgustados, cuando no arruinados, han determinado una corriente de doctrinas más humanas. Y se da el caso de que aún darwinistas distinguidos viejos sostenedores del espencerianismo, que desdeñaban a las razas de color y a las mestizas, militan hoy en asociaciones internacionales que, como la Unesco, proclaman la necesidad de abolir toda discriminación racial y de educar a todos los hombres en la igualdad, lo que no es otra cosa que la vieja doctrina católica que afirmó la actitud del indio para los sacramentos y por lo mismo su derecho de casarse con blanca o con amarilla.

Vuelve, pues, la doctrina política reinante a reconocer la legitimidad de los mestizajes y con ello sienta las bases de una fusión interracial reconocida por el Derecho (*Raza cósmica*, p. 2)

Con el surgimiento del fascismo los planteamientos de Gobineau traían el tema de las razas bajo una luz nueva, pues aunque siempre se había tendido a ver los pueblos americanos con menosprecio, la idea de la pureza de sangre tenía repercusiones más

---

<sup>93</sup> México: Compañía Editorial Continental, S. A., 1978 [1956].

<sup>94</sup> Mencionado por Carpentier en la entrevista citada en la Introducción, El Conde de Gobineau fue el autor del *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1854), donde expresa su desprecio por las mezclas de razas y propone que la raza aria es la fundadora de la civilización occidental. Por ello, su pensamiento fue adoptado por los grupos fascistas alemanes que promulgaban la pureza y superioridad de la raza blanca. Una edición digital de este libro, traducción y prefacio de Francisco Susana, Barcelona: Ediciones Apolo, puede leerse en línea: <http://www.scribd.com/doc/67207633/Race-Gobineau-Ensayo-Sobre-La-Desigualdad-de-Las-Razas-Humanas>, 3 de agosto de 2012.

drásticas, como se vio posteriormente durante la Segunda Guerra Mundial. Ya Bolívar, Martí y Rodríguez habían apuntado a que en América se había fundado una civilización nueva, si bien en ciernes: era un crisol en donde se insertaba la tradición latina y las culturas de los otros pueblos. La legitimidad del mestizaje, que Vasconcelos nombrará como un mendelismo positivo, se probará en la aclimatación de los mejores rasgos de cada grupo por medio de lo que él nomina como la ley del gusto.

La crítica a los Estados Unidos es clara cuando señala que la

[P]oderosa nación estadounidense no ha sido otra cosa que crisol de razas europeas. Los negros, en realidad, se han mantenido aparte en lo que hace a la creación del poderío, sin que deje de tener importancia la penetración espiritual que han consumado a través de la música, el baile y no pocos aspectos de las [*sic*] sensibilidad artística. [...] En todo caso, la conclusión más optimista que se puede derivar de los hechos observados es que aun los mestizajes más contradictorios pueden resolverse benéficamente siempre que el factor espiritual contribuya a levantarlos (*ibíd.*, p. 3).

Sin embargo, reconoce que ellos han logrado una cohesión innegable que ha permitido el cumplimiento de su misión, la cual aduce un origen divino, siendo su único pecado el “de destruir esas razas, en tanto que nosotros las asimilamos, y esto nos da derechos nuevos y esperanzas de una misión sin precedente en la Historia” (*ibíd.*, p. 14). La raíz de la aceptación de esta mezcla fructífera de sangres la halla en la manera en que los españoles colonizaron América:

Precisamente, en las diferencias encontramos el camino; si no más imitamos, perdemos; si descubrimos, si creamos, triunfaremos. La ventaja de nuestra tradición es que posee mayor facilidad de simpatía con los extraños. Esto implica que nuestra civilización, con todos sus defectos, puede ser la elegida para asimilar y convertir a un nuevo tipo a todos los hombres. En ella se prepara de esta suerte la trama, el múltiple y rico plasma de la Humanidad futura. Comienza a advertirse este mandato de la Historia en esa abundancia de amor que permitió a los españoles crear una raza nueva con el indio y con el negro; prodigando la estirpe blanca a través del soldado que engendraba familia indígena y la cultura de Occidente por medio de la doctrina y el ejemplo de los misioneros que pusieron al indio en condiciones de generar en la nueva etapa, la etapa del mundo Uno. La colonización española creó

mestizaje; esto señala su carácter, fija su responsabilidad y define su porvenir (*ibíd.*, p. 15).

Su visión providencialista de la conquista se extiende así a la misión de la América hispana, predestinada a ser “la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia” y que engendraría “el tipo síntesis que ha de juntar los tesoros de la Historia, para dar expresión al anhelo total del mundo. Los pueblos llamados latinos, por haber sido más fieles a su misión divina de América, son los llamados a consumarla. Y tal fidelidad al oculto designio es la garantía de nuestro triunfo”. Tal fue lo que vislumbró Bolívar, quien se dio cuenta de la necesidad de crear una “federación latinoamericana que ciertos necios todavía hoy discuten”, al tiempo que censura el provincialismo/patriotismo/nacionalismo en aras de lograr un destino universalista del continente iberoamericano (*ibíd.*). El credo de Vasconcelos es, por lo tanto, inclusivo y persigue, como Martí, poner sordina a la violencia que produce la distinción entre razas y, sobre todo, subraya el carácter superior del blanco europeo cuya inserción representa un progreso en el tejido social:

Los tipos bajos de la especie serán absorbidos por el tipo superior. De esta suerte podría redimirse, por ejemplo, el negro, y poco a poco, por extinción voluntaria, las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas. Las razas inferiores, al educarse, se harían menos prolíficas, y los mejores especímenes irán ascendiendo en una escala de mejoramiento étnico, cuyo tipo máximo no es precisamente el blanco, sino esa nueva raza, a la que el mismo blanco tendrá que aspirar con el objeto de conquistar la síntesis. El indio, por medio del injerto en la raza afin, daría el salto de los millares de años que median de la Atlántida a nuestra época, y en unas cuantas décadas de eugenesia estética podría desaparecer el negro junto con los tipos que el libre instinto de hermosura vaya señalando como fundamentalmente recesivos e indignos, por lo mismo, de perpetuación. Se operaría en esta forma una selección por el gusto, mucho más eficaz que la brutal selección darwiniana, que sólo es válida, si acaso, para las especies inferiores, pero ya no para el hombre (*ibíd.* p. 27).

La desestimación de quiénes somos proviene de que

Nosotros nos hemos educado bajo la influencia humillante de una filosofía ideada por nuestros enemigos, si se quiere de una manera sincera, pero con el propósito de

exaltar sus propios fines y anular los nuestros. De esta suerte nosotros mismos hemos llegado a creer en la inferioridad del mestizo, en la irredención del indio, en la condenación del negro, en la decadencia irreparable del oriental. La rebelión de las armas no fue seguida de la rebelión de las conciencias. Nos rebelamos contra el poder político de España, y no advertimos que, junto con España, caímos en la dominación económica y moral de la raza que ha sido señora del mundo desde que terminó la grandeza de España. Sacudimos un yugo para caer bajo otro nuevo (*Ibíd.*, pp. 28-29).

Aunque Vasconcelos habla de una integración de razas y sabe que la visión de ser inferiores procede de “nuestros enemigos”, es innegable que ve a los europeos y a los norteamericanos con admiración. Su propio concepto de la ley del gusto proviene de la idea de que por naturaleza son los elementos superiores los que prevalecerán. Ello se ve claramente en su apreciación de la conquista de México por Cortés, en la que valora positivamente la forma en la que actuó en la Malinche, opinión que expresa en 1956:

Tan seguro de su misión se hallaba Cortés que sin descuidar los preparativos de guerra insistía a cada paso en los medios de evitarla. Y fue así como envió una embajada a Cuauhtémoc proponiéndole las paces. Lejos de ceder, Cuauhtémoc mandó órdenes para que todo español que fuese capturado se le llevase a México para hacerlo sacrificar. El duelo religioso, que era el fondo de la guerra de la conquista estaba próximo al desenlace. *Y ningún hombre que tenga elemental concepción de los valores de la cultura dejaría de sentirse solidarizado con los españoles. La mayoría de nuestros indios ya lo estaba. Y Doña Malinche, dando hijos a los españoles, era el símbolo de la nueva nacionalidad que se impondría a la barbarie aborigen.*<sup>95</sup> [Subrayado mío].

Contrario a Martí, que consideraba que la Malinche había dado fruto al primer rebelde de América, Vasconcelos ve la alianza de ésta con los españoles como parte del proceso iniciado en el Nuevo Mundo de mezclas destinadas a producir esa raza superior que será ejemplo para el mundo.

En la década de 1920 surge el peruano José María Mariátegui (1894-1930), cuya trayectoria muestra con claridad la inserción del pensamiento socialista y comunista en la lucha por justicia social, tema en el que el perfil del indio tenía un carácter central. Pues, así

---

<sup>95</sup> *Op. cit.*, *Breve historia de México*, pp. 110-111.



como los negros en Cuba eran una clase oprimida y discriminada desde la fundación de la plantación, en otros países de Latinoamérica el patrón se repetía con relación al indio. La clase terrateniente, constituida mayormente por criollos y españoles, despreciaba al indio; la reivindicación social, política y económica de estos grupos marginados implicaba la cesión de privilegios que no estaban dispuestos a conceder. Por razones políticas Mariátegui había salido de Perú en 1919 hacia Italia donde, de acuerdo con Quijano, “Hizo su primer aprendizaje marxista, decidió consagrar su vida al socialismo revolucionario en el Perú, encontró a la compañera de su vida y universalizó su horizonte de ideas y emociones. Es cierto, igualmente, que de entonces arranca lo fundamental de su obra y de su influencia en la historia peruana”<sup>96</sup>.

El pensamiento de Mariátegui fue conocido en Cuba sobre todo a través de los integrantes del Grupo Minorista y las publicaciones de la cubana *revista de avance* y la peruana *Amauta*, fundada por éste. Beigel explica que la difusión de sus escritos fue parte de un editorialismo programático:

El *Amauta* peruano tuvo múltiples e importantes lazos con periodistas e intelectuales extranjeros. Desde Nueva York hasta París, de Santiago a San Salvador, Mariátegui estableció distintos vínculos que le permitieron ampliar la circulación de *Amauta*, establecer una comunicación fluida con otros grupos intelectuales y construir un proyecto cultural que tuvo repercusión internacional. En aras de construir la red mariateguiana, puede establecerse una distinción entre algunos contactos que tuvieron por fin exclusivamente el intercambio intelectual, respecto de otros que derivaron en prácticas concretas, como el establecimiento de una agencia, el intercambio de remesas de libros, la cooperación en proyectos editoriales, en suma, las tareas del *editorialismo programático* que promovía Mariátegui desde 1926.

El *Amauta* intentó siempre establecer lazos de intercambio y difusión que contribuyesen a la representación y distribución de su revista en nuevas ciudades, que ampliaran su público y sus niveles de venta. Muchos de los vínculos no

---

<sup>96</sup> José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Prólogo de Aníbal Quijano; Notas, cronología y bibliografía de Elizabeth Garrels. República Bolivariana de Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2007 [1926-1928], p. XXXIII.

alcanzaban a concretar estos deseos, pero se establecían relaciones intelectuales que eran altamente valoradas y continuadas por Mariátegui. Grandes personalidades latinoamericanas y europeas, como Miguel de Unamuno, Alfredo Palacios, Gabriel del Mazo, Augusto César Sandino, Guillermo de Torre, entre tantos otros.<sup>97</sup>

El editorialismo descrito deja en claro el papel vital de la prensa y las revistas en la primera parte del siglo XX como tribuna para la discusión de las ideas y las obras de los intelectuales que estaban involucrados en los procesos políticos sociales de sus respectivos países. Beigel anota la importancia de esta red de intercambios para los intelectuales cubanos:

Las principales ramificaciones de la red editorialista mariateguiana pueden verse recorriendo los distintos confines del continente latinoamericano. Por empezar, hablaremos de la ciudad de La Habana, con la que Mariátegui tuvo un temprano acercamiento. Oliverio Gironde había estado en La Habana a mediados de 1924 y escribió *Amauta* desde México, para ponerlo al día acerca de los principales grupos intelectuales y revistas literarias. De ello surgió la relación epistolar entre Mariátegui y Emilio Roig de Leuchsenring, así como el intercambio entre la vanguardia peruana y el Grupo Minorista. Ya en 1926 esto devino en un proyecto de intercambio intelectual, junto con Jorge Mañach, Agustín Acosta, Juan Marinello, José A. Fernández de Castro, Félix Lizaso, Alfredo Lamar Schweyer y José Tallet. Un año después, Mariátegui propuso a Roig la representación de *Amauta*, haciendo canje con la cubana *Social* y manteniendo un intercambio de colaboraciones y comentarios de libros.

Pero será la *revista de avance* (1927-1930) la que incorporará activamente en la red mariateguiana. A pesar de existir algunas diferencias programáticas, que se manifestaron hacia 1928, los integrantes de esta publicación mantuvieron importantes lazos con Mariátegui. La polémica entre la revista cubana y *Amauta* estuvo vinculada al enfrentamiento entre el hispanismo y el antiespañolismo, que circulaba por toda América. El Grupo Minorista, impulsado desde 1923 por el poeta Martínez Villena, contaba con la simpatía del *Amauta*, pero éste no tardaría en participar de la disputa intelectual. En una nota publicada en la revista limeña, Mariátegui declaró, sin embargo, un gran cariño por la cubana e insistió sobre los puntos de vista que originaron la diferencia ideológica.

La revista *Atuei*, órgano de la sección cubana del APRA, adhirió al grupo de Villena durante la primera etapa, pero en 1928 se convirtió en la trinchera de “desenmascaramiento del Minorismo”. Para los colaboradores de *Atuei*, este último y los integrantes de *1928 (revista de avance)* eran instrumentos del fascismo,

---

<sup>97</sup> Fernanda Beigel, *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2006, p. 226.

apolíticos, conservadores, jesuitas, españolizantes. Su vocero José Foncueva vendía *Amauta* en Cuba y mantuvo relaciones epistolares con Mariátegui. Éste, sin embargo, no sólo preservó la relación con los minoristas sino que declaró públicamente la adhesión de *Amauta* a la *revista de avance*. El intercambio entre la revista fundada por los minoristas y la red editorialista fue muy intenso, fundamentalmente a partir de la consolidación de la relación entre Juan Marinello (1898-1977) y Mariátegui. Incluso la *revista de avance* llegó a preparar un “número peruano” íntegramente compuesto por ensayos de escritores del país andino, en el que colaboraron Jorge Basadre y Luis Alberto Sánchez (*La epopeya*, pp-28-29).

Conviene señalar que Carpentier formó parte del primer consejo editorial de la revista junto a “Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello. Al siguiente número, José Zacarías Tallet ocupó el espacio cedido por Carpentier. Desde el número vigesimoséptimo hasta su cierre, tuvo como editores a Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Marinello y Félix Lizaso”.<sup>98</sup> La revista “exhibía una vocación latinoamericana unida a la búsqueda de referentes y reconceptualizaciones de orden cultural” en la que hubo cabida para el acontecer nacional sin que ello conllevara “una consensuada posición ideológica” (*ibíd.*). Mariátegui empalma con las luchas que seis años antes de su nacimiento, de acuerdo con Aníbal Quijano, había iniciado Manuel González Prada en Perú, quien, “en el célebre discurso del Politeama, había roto los fuegos de la primera fase de la batalla contra la dominación oligárquica de los terratenientes, denunciando la incapacidad y la corrupción de la clase dominante y de su instrumento militar, la sujeción de las masas campesinas a la ignorancia y a la servidumbre, y llamando a la juventud a la lucha contra esa situación nacional.” Criticaba la mediocridad y el servilismo hipócrita de los intelectuales oficiales “reclamando a la nueva generación «romper con el pacto infame de hablar a media voz» Y, a fines del mismo año, publicaba “Propaganda y ataque”, señalando que el verdadero fundamento de la nación lo constituían

---

<sup>98</sup> Véase “Revista de Avance”, *En Caribe. Enciclopedia de historia y cultura del Caribe*. En línea: <http://www.encaribe.org/Article/revista-de-avance>, 13 de marzo de 2013.

las masas indígenas y que hasta tanto ellas no estuvieran plenamente representadas en el Estado, no se podía esperar un cambio sustantivo de los problemas del país”.<sup>99</sup> La discusión de estos temas en el Parlamento peruano se vio influida por

la prédica wilsoniana, cuyos ecos resonaban también en el Perú, junto con los de las tempestades políticas europeas, particularmente el triunfo de la Revolución Rusa, y los primeros impactos de la Revolución Mexicana, mientras se extendían las luchas obreras y la influencia del anarquismo y el anarco-sindicalismo, y los jóvenes de las nuevas capas medias intelectuales iniciaban su enfrentamiento a la educación oligárquica en la Universidad. En la redacción de *El Tiempo* convergían las corrientes positivistas liberales, de leguístas y billinghurstas, y más débilmente la influencia del gonzález-pradismo y las primeras ideas socializantes.

La influencia de esta atmósfera puede registrarse en la creciente ironía de las crónicas de Mariátegui, en la nueva seguridad de su prosa de tono polémico, presumiblemente también en la medida en que su conocimiento de la fauna oligárquica, en su calidad de cronista de publicaciones como *El Turf* y *Lulú*, le iba revelando una realidad que ya era capaz de mirar como indeseable (*ibíd.*, p. XXXVI).

Mariátegui comenzó escribiendo crónicas, así como también hicieron Martí, Carpentier y otros intelectuales y políticos de la época, quienes entendieron que este medio tenía un alcance importante en la difusión de los nuevos registros políticos e ideológicos:

Por ello, desde 1917, la casi totalidad de su producción de periodista en *El Tiempo*, aparece ya consagrada exclusivamente a los temas de la política nacional y ahora observada ya también desde fuera de los debates parlamentarios. El periodismo comienza en Mariátegui a convertirse en un vehículo de expresión de una nueva mirada crítica de la sociedad, como para varios de sus compañeros de redacción” (*ibíd.*, p. XXXVI-XXXVII).

El periodo entre su regreso en 1923 y el 1928 constituye una etapa importante en la que el joven llega a un Perú caldeado “con motivo de las huelgas de 1919 y la iniciación de la lucha por la reforma universitaria. Acordadas por el Congreso de Estudiantes del Cuzco en 1920, bajo la presidencia de Haya de la Torre, ya están en funciones las Universidades Populares González Prada, cuyo propósito era desarrollar la formación intelectual de los

---

<sup>99</sup> Quijano, “Prólogo”, *op. cit.*, 7 ensayos sobre la realidad peruana, p. XXXIII.

obreros, permitiendo también la formación de lo que González Prada había reclamado antes, un Frente Único de Trabajadores Manuales e Intelectuales”, que culminó con una movilización de estudiantes y obreros opuestos a “una ceremonia de consagración del Perú al “Corazón de Jesús”, decretada por Leguía” bajo la figura cimera de Haya de la Torre. Aunque no quiso participar, “Haya y sus seguidores, considerarán después, que esa manifestación fue el bautismo político del Frente Único de Trabajadores Manuales e Intelectuales, que daría origen al APRA” (*ibíd.*, p. XLV).

Este es un periodo de productividad para Mariátegui, quien funda la Editorial Minerva, publica su colección de ensayos sobre la *Escena contemporánea* (1925), comienza a estudiar concretamente la historia económica-social y política peruana, y funda la revista *Amauta* (1926) que fue “durante esa etapa, vehículo de debate con la ideología oligárquica, en frente único con el nacionalismo democrático radical del APRA y Haya de la Torre, y antena alerta a todos los movimientos intelectuales y artísticos de su tiempo, dentro y fuera del Perú” (*ibíd.*, p. XLVII), y que mantuvo estrechos lazos con los minoristas aun cuando difirieron en algunos aspectos.

Fue precisamente en *Amauta* donde los 7 ensayos fueron publicados desde 1926; será en 1928 cuando se publican como volumen (*ibíd.*, p. LXXXVI). Es a partir de 1928, hasta su muerte, que según Quijano “la labor de Mariátegui es marcada, ante todo, por el desarrollo y maduración de su pensamiento político y sus trabajos de organización sindical y política del proletariado peruano.” La APRA surge

como una alternativa distinta y opuesta a la III Internacional en América Latina, mientras al propio tiempo la orientación de ésta sufre un brusco viraje después de la derrota de la revolución china en 1927, Mariátegui entra en polémica con el APRA y decide la creación del Partido Socialista del Perú, rompiendo con el APRA y con Haya de la Torre. Paralelamente polemiza con el revisionismo de Henri De Man, escribiendo su *Defensa del marxismo* y el mismo año de 1928 publica sus 7 ensayos”. (*ibíd.*, p. XLVII).

En el afán por construirse una identidad nacional, además del componente político y el etno-económico, el artista, el escritor, se enfrentaba a la decisión de cómo expresar su realidad, de aquilatar cuáles vínculos tiene o debe tener la obra artística con el contexto histórico, en fin, cuál es la responsabilidad social del esteta, del creador. De ahí que las obras literarias permitan elaborar sobre la visión del escritor, no tan solo como un ente social, sino de quién es cuando crea. Así el análisis del relato puede indicar la medida de la distancia o la cercanía del autor, los afectos y sentencias que expresa con relación al mundo que arma y lo que piensa sobre él. A partir de las corrientes del marxismo y el socialismo, se comenzaba a demandar del escritor que asumiera una posición revolucionaria, lo cual conllevaba que la obra fuese una herramienta para transformar la sociedad, un instrumento para que el arte estuviera al servicio de la idea. El conocimiento de la historia nacional fue entonces una necesidad imperiosa, pues saber sobre el pasado se consideraba clave en la comprensión y articulación del yo nacional.

Mariátegui piensa que

el arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo. Y en el Perú la literatura no ha brotado de la tradición, de la historia, del pueblo indígena. Nació de una importación de literatura española; se nutrió luego de la imitación de la misma literatura. Un enfermo cordón umbilical la ha mantenido unida a la metrópoli.

Por eso no hemos tenido casi sino barroquismo y culteranismo de clérigos y oidores, durante el coloniaje; romanticismo y trovadorismo mal trasegados de los bisnietos de los mismos oidores y clérigos, durante la República.<sup>100</sup>

Era, entonces, una literatura en la que nos mirábamos a través de los ojos europeos: así como ellos valoraban a la distancia las condiciones de Perú, asimismo las formas literarias europeas eran el producto de una visión de mundo diferente, distante de los americanos: no respondía a los ritmos de las aguas de los pueblos del mar, ni de las tierras firmes de

---

<sup>100</sup> Mariátegui, *op. cit.* "Esquema de la evolución económica", pp. 10.

naciones como Perú y México. Tal era el reto que subyacía a la creación literaria en la primera parte del siglo XX y que en Cuba, a través del Grupo Minorista, estaba presente.

En Carpentier, estas preocupaciones se expresan en *¡Écue-Yamba-Ó!*, en donde la narrativa, como reconoce el propio autor años más tarde, no logró encontrar una forma de hablar de ese mundo desde dentro. Era el problema de cómo el autor-narrador se ubica, más allá de la comprensión intelectual, identificado en la plenitud de ese espacio, en el que Carpentier sistemáticamente se posiciona como alguien en donde la fe y el descreimiento danzan, contrapunteo que muestra cómo el mestizaje cultural no es siempre una simbiosis entendida como síntesis, porque lo que se crea marca el roce de los elementos diversos que ensayan diversas maneras de articular cómo se da ese juego, cómo se arma el rompecabezas.<sup>101</sup>

El peruano reconoce la naturaleza conflictiva del mestizaje cuando señala que

destruida la civilización inkaica [*sic*] por España, constituido el nuevo Estado sin el indio y contra el indio, sometida la raza aborígen a la servidumbre, la literatura peruana tenía que ser criolla, costeña, en la proporción en que dejara de ser española. No pudo por esto surgir en el Perú una literatura vigorosa. El cruzamiento del invasor con el indígena no había producido en el Perú un tipo más o menos homogéneo. A la sangre ibera y quechua se había mezclado un copioso torrente de sangre africana. Más tarde la importación de *coolíes* debía añadir a esta mezcla un poco de sangre asiática. Por ende, no había un tipo sino diversos tipos de criollos, de mestizos. La función de tan disímiles elementos étnicos se cumplía, por otra parte, en un tibio y sedante pedazo de tierra baja, donde una naturaleza indecisa y

---

<sup>101</sup> Cf. Rita de Massaner, art. cit., “¿Cómo leer a Alejo Carpentier en el siglo XXI?”, al reseñar el libro de Birkenmaier indica que esta última “también ha vuelto a las primeras ediciones, por ejemplo, la de *¡Écue-Yamba-Ó!*, que incluye una serie de fotos sobre ritos afrocubanos. Sus comentarios sobre estas ilustraciones bastante «surrealistas» y no siempre muy vinculadas a la narración, son sumamente acertadas para probar la problemática posición de Carpentier como etnógrafo. Birkenmaier arguye que en este texto el autor remeda y critica a la vez la etnografía. Observa y exhibe al otro a la manera de Ortiz. Defiende la causa afrocubana a la vez que da muestras de racismo, sobre todo en la descripción del protagonista negro, Menegildo, muy estereotipadamente potente, dado a la magia y rebelde. Según Birkenmaier, Carpentier muestra a los blancos cubanos y a los europeos la cultura afrocubana, «traduce» el mundo de allá. De hecho, habría que reflexionar más sobre esta actividad difícil que es la traducción y sobre el público destinatario. Me pregunto si Carpentier verdaderamente traducía a pie de igualdad, y si realmente hablaba como cubano, concepto que queda sin definir.”

negligente no podía imprimir en el blando producto de esta experiencia sociológica un fuerte sello individual.<sup>102</sup>

Para él la literatura peruana no es buena porque no ha integrado al indio, sino que, en cambio, se ha identificado con los moldes literarios de España.<sup>103</sup> La literatura no da cuenta del sustrato económico que explica la configuración social del Perú. Es una literatura sin raíces. Habla de más de un mestizaje (combinaciones de uniones). Plantea que

El criollismo no ha podido prosperar en nuestra literatura, como una corriente de espíritu nacionalista, ante todo porque el criollo no representa todavía la nacionalidad. Se constata, casi uniformemente, desde hace tiempo, que somos una nacionalidad en formación. Se percibe ahora, precisando ese concepto, la subsistencia de una dualidad de raza y de espíritu. En todo caso, se conviene, unánimemente, en que no hemos alcanzado aún un grado elemental siquiera de fusión de los elementos raciales que conviven en nuestro suelo y que componen nuestra población. *El criollo no está netamente definido*. Hasta ahora la palabra “criollo” no es casi más que un término que nos sirve para designar genéricamente una pluralidad, muy matizada, de mestizos. Nuestro criollo carece del carácter que encontramos, por ejemplo, en el criollo argentino (*ibíd.*, pp. 278-279). [*Subrayado mío*].

Considera pues que lo criollo, es decir, lo propio de Perú, no se ha consolidado en el país a diferencia del criollo argentino, dejando ver así que comprende que el nacimiento del ser criollo es un proceso que no se desarrolla a la par entre las naciones del continente. De esta manera piensa, como Carpentier, en que la identidad surge de elementos esenciales al territorio, pero cuyas expresiones sociales, económicas y políticas no se han articulado, así como no se ha logrado una literatura peruana. Ejemplo de ello es la llamada literatura indigenista:

Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se

<sup>102</sup> Mariátegui, “La política del coloniaje: despoblación y esclavitud”, *op. cit.*, p. 46.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, “Las corrientes de hoy. El indigenismo”, p.278.



llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (*ibíd.*, p. 283).

La literatura indígena será aquella que produzca el propio indio en el momento en que sea capaz de articular un discurso sobre sí mismo, desde su conciencia indígena: cuando se pueda pensar, imaginar a sí mismo sin aferrarse a parámetros exóticos. De ahí que vincule el futuro de América con el desarrollo mismo del mestizaje, al tiempo que critica la visión de Vasconcelos la cual considera establece una utopía que pretende mirar al futuro ignorando el presente:

El porvenir de la América Latina depende, según la mayoría de los pronósticos de ahora, de la suerte del mestizaje. Al pesimismo hostil de los sociólogos de la tendencia de Le Bon<sup>104</sup> sobre el mestizo, ha sucedido un optimismo mesiánico que pone en el mestizo la esperanza del Continente. El trópico y el mestizo son, en la vehemente profecía de Vasconcelos, la escena y el protagonista de una nueva civilización. Pero la tesis de Vasconcelos que esboza una utopía, –en la acepción positiva y filosófica de esta palabra– en la misma medida en que aspira a predecir el porvenir, suprime e ignora el presente. Nada es más extraño a su especulación y a su intento, que la crítica de la realidad contemporánea, en la cual busca exclusivamente los elementos favorables a su profecía. El mestizaje que Vasconcelos exalta no es precisamente la mezcla de las razas española, indígena y africana, operada ya en el continente, sino la fusión y refusión acrisoladoras, de las cuales nacerá, después de un trabajo secular, la raza cósmica. El mestizo actual, concreto, no es para

---

<sup>104</sup> Gustavo Le Bon (1841-1931), autor de *Les Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, *La psychologie des foules* (1895) y *L'évolution de la matière* 1906), entre otras. Su obra se inscribe dentro del llamado darwinismo social. Su posición sobre las mezclas de razas queda expresada en *Psicología de las masas*, donde dice que “Si examinamos en sus grandes líneas generales la génesis de la grandeza y de la caída de las civilizaciones que precedieron a la nuestra ¿qué vemos? En los albores de la civilización un enjambre de seres humanos de diversos orígenes, agrupados por el azar de las migraciones, invasiones y conquistas. De diferente sangre y de lenguas y credos igualmente diferentes, el único lazo común de unión entre estos hombres es la ley de un jefe reconocida a medias. Las características psicológicas de las masas están presentes en alto grado en estas confusas aglomeraciones. Tienen la cohesión transitoria de las masas, su heroísmo, sus debilidades, su impulsividad y su violencia. Nada es estable en relación a ellos. Son bárbaros. A la larga, el tiempo hace su trabajo. La identidad del medio, el reiterado entrecruzamiento de razas, las necesidades de la vida en común ejercen su influencia. El ensamblaje de unidades disímiles comienza a amalgamarse en un todo, a formar una raza; esto es, un conjunto que posee características y sentimientos comunes a todo lo cual la heredabilidad dará mayor y mayor firmeza. La masa se ha convertido en un pueblo y este pueblo es capaz de emerger de su estado bárbaro. Sin embargo, emergerá por completo de ese estado cuando, luego de largos esfuerzos, luchas necesariamente reiteradas e innumerables recomienzos, haya adquirido un ideal. La naturaleza de este ideal tiene poca importancia; ya sea el culto de Roma, la grandeza de Atenas, o el triunfo de Alá, será suficiente para otorgarle a todos los individuos de la raza en formación una perfecta unidad de sentimiento y pensamiento”, cf. *Psicología de las masas*, Buenos Aires: Editorial Virtual, 2004 [1895]. En línea: [http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/LeBon/LeBon\\_PsicologiaDeLasMasas.htm#\\_Toc88815855](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/LeBon/LeBon_PsicologiaDeLasMasas.htm#_Toc88815855), 3 de agosto de 2012.

Vasconcelos el tipo de una nueva raza, de una nueva cultura, sino apenas su promesa. La especulación del filósofo, del utopista, no conoce límites de tiempo ni de espacio. Los siglos no cuentan en su construcción ideal más que como momentos. La labor del crítico, del historiógrafo, del político, es de otra índole. Tiene que atenerse a resultados inmediatos y contentarse con perspectivas próximas.

El mestizo real de la historia, no el ideal de la profecía, constituye el objeto de su investigación o el factor de su plan. En el Perú, por la impronta diferente del medio y por la combinación múltiple de las razas entrecruzadas, el término mestizo no tiene siempre la misma significación. El mestizaje es un fenómeno que ha producido una variedad compleja, en vez de resolver una dualidad, la del español y el indio (*ibíd.*, pp. 286-287).

Es importante que a esta concepción del mestizaje Mariátegui añada una valoración negativa del negro, de la misma forma que Bolívar había expresado que debido a su origen bárbaro y a su condición de esclavos desde el principio de su inserción en la sociedad colonial:

El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie.

El prejuicio de las razas ha decaído; pero la noción de las diferencias y desigualdades en la evolución de los pueblos se ha ensanchado y enriquecido, en virtud del progreso de la sociología y la historia. La inferioridad de las razas de color no es ya uno de los dogmas de que se alimenta el maltrecho orgullo blanco. Pero todo el relativismo de la hora no es bastante para abolir la inferioridad de cultura (*ibíd.*, p. 288).

Esta percepción del negro, como también se tiene del indio, proviene de las ideas evolucionistas y de progreso que ven la cultura como un proceso ascendente de la barbarie a la civilización. Hecho que imprime su peso en las corrientes que alimentaban el blanqueamiento de la sociedad latinoamericana. Hablar de mestizos como una mezcla de razas que procrea una nueva raza es una manera de borrar el cuerpo —o los cuerpos— como de las “diferencias” que testimonian que no existe tal lisura. La perspectiva científica y sociológica busca el momento en que las disimilitudes de los cuerpos dejen de existir. El

análisis de Mariátegui sobre la raza toma en cuenta lo propuesto por Vilfredo Pareto<sup>105</sup> para quien la raza es tan solo uno de los elementos que determinan la sociedad, puesto que las categorías como el clima, la flora, la fauna, los elementos externos a una sociedad y los internos, entre los que la raza tiene una importancia fundamental, son los que operan sobre esta: “Pareto afirma que la forma de la sociedad es determinada por todos los elementos que operan sobre ella que, una vez determinada, opera a su vez sobre esos elementos, de manera que se puede decir que se efectúa una mutua determinación. El enfoque sociológico le lleva a declarar:

Lo que importa, por consiguiente, en el estudio sociológico de los estratos indio y mestizo, no es la medida en que el mestizo hereda las cualidades o los defectos de las razas progenitoras sino su aptitud para evolucionar, con más facilidad que el indio, hacia el estado social, o el tipo de civilización del blanco. El mestizaje necesita ser analizado, no como cuestión étnica, sino como cuestión sociológica. El problema étnico en cuya consideración se han complacido sociólogos rudimentarios y especuladores ignorantes, es totalmente ficticio y supuesto. Asume una importancia desmesurada para los que, ciñendo servilmente su juicio a una idea acariciada por la civilización europea en su apogeo, –y abandonada ya por esta misma civilización, propensa en su declive a una concepción relativista de la historia–, atribuyen las creaciones de la sociedad occidental a la superioridad de la raza blanca. Las aptitudes intelectuales y técnicas, la voluntad creadora, la disciplina moral de los pueblos blancos, se reducen, en el criterio simplista de los que aconsejan la regeneración del indio por el cruzamiento, a meras condiciones zoológicas de la raza blanca (*ibíd.*).

Justifica alejarse del tema de las etnias porque promueve la idea de que las civilizaciones como la europea han progresado porque son de raza blanca, cuando en realidad ello es el resultado de complicados procesos sociológicos que no están atados a la injerencia solitaria del elemento racial. Sin embargo, como se dijo, descrito así el proceso, negado el valor de *las negritudes*, cuestionado el que puedan aportar al progreso de la

---

<sup>105</sup> *Ib.* 288. Vilfredo Federico Damaso Pareto (París, 15 de julio de 1848 - Ginebra, 19 de agosto de 1923) fue un sociólogo, economista y filósofo, creador del concepto *eficiencia de Pareto*, y cuyas ideas sobre las llamadas *curvas de indiferencia* contribuyeron al desarrollo de la *microeconomía*.

cultura, si no emblanquece el rostro, por lo menos aspira a homogeneizarlo en la ruta de ser una civilización *como* la europea.

Pero si la cuestión racial –cuyas sugerencias conducen a sus superficiales críticos a inverosímiles razonamientos zootécnicos– es artificial, y no merece la atención de quienes estudian concreta y políticamente el problema indígena, otra es la índole de la cuestión sociológica. El mestizaje descubre en este terreno sus verdaderos conflictos; su íntimo drama. El color de la piel se borra como contraste; pero las costumbres, los sentimientos, los mitos –los elementos espirituales y formales de esos fenómenos que se designan con los términos de sociedad y de cultura– reivindican sus derechos. El mestizaje –dentro de las condiciones económico-sociales subsistentes entre nosotros–, no sólo produce un nuevo tipo humano y étnico sino un nuevo tipo social; y si la imprecisión de aquél, por una abigarrada combinación de razas, no importa en sí misma una inferioridad, y hasta puede anunciar, en ciertos ejemplares felices, los rasgos de la raza “cósmica”, la imprecisión o hibridismo del tipo social, se traduce, por un oscuro predominio de sedimentos negativos, en una estagnación sórdida y morbosa. Los aportes del negro y del chino se dejan sentir, en este mestizaje, en un sentido casi siempre negativo y desorbitado. En el mestizo no se prolonga la tradición del blanco ni del indio: ambas se esterilizan y contrastan. Dentro de un ambiente urbano, industrial, dinámico, el mestizo salva rápidamente las distancias que lo separan del blanco, hasta asimilarse la cultura occidental, con sus costumbres, impulsos y consecuencias. Puede escaparle –le escapa generalmente– el complejo fondo de creencias, mitos y sentimientos, que se agita bajo las creaciones materiales e intelectuales de la civilización europea o blanca; pero la mecánica y la disciplina de ésta le imponen automáticamente sus hábitos y sus concepciones. En contacto con una civilización maquinista, asombrosamente dotada para el dominio de la naturaleza, la idea del progreso, por ejemplo, es de un irresistible poder de contagio o seducción. Pero este proceso de asimilación o incorporación se cumple prontamente sólo en un medio en el cual actúan vigorosamente las energías de la cultura industrial. En el latifundio feudal, en el burgo retardado, el mestizaje carece de elementos de ascensión. En su sopor extenuante, se anulan las virtudes y los valores de las razas entremezcladas; y, en cambio, se imponen prepotentes las más enervantes supersticiones (*ibíd.*, p. 290).

Expresa el fundamento de las relaciones económicas y sujeta el mestizaje bajo la categoría científica de lo híbrido, es decir, es una mezcla que produce esterilidad. Las teorías de la evolución y el mendelismo<sup>106</sup> prevalecen claramente en el horizonte sociológico de Mariátegui, quien busca entender cómo se incorporarán todos los elementos y categorías mencionadas en la construcción de una nación en donde es urgente establecer

---

<sup>106</sup> Gregor Johann Mendel (1822-1884), monje agustino católico y naturalista nacido en Heinzendorf, Austria, quien elaboró las leyes de genética.

un régimen justo, cuya estructura responda a los factores de su fundación. El enfoque sociológico, al igual que en Ortiz, reconoce de una u otra manera que la sociedad mestiza se articula en un *plus* que es más que la suma o totalidad de las partes. Asimismo Carpentier, con su teoría de los contextos, reconoce que para comprender y expresar lo que es Latinoamérica se necesita recaudar toda la información posible sobre una geografía múltiple y una historia que no corre a la par, sincrónicamente hablando, entre unos y otros territorios. Tanto en sus crónicas como en novelas como *Los pasos perdidos*, a la admiración en cuanto al bagaje mítico de los pueblos indígenas y negros, representado en la naturaleza y la conexión animista de éstos con ella, se privilegia el desarrollo urbano —la ciudad— como el lugar desde el cual se funda y desenvuelve la civilización que de cierta manera representa una pérdida de la *inocencia*.

En resumen: el tema de la identidad americana ha estado vinculado de una u otra manera al de la mezcla de razas y culturas originadas con la intervención colonial de España y otras potencias europeas en las tierras descubiertas a partir de 1492. Con la inauguración de las luchas por la independencia de los territorios americanos los líderes de estas guerras, como queda ejemplificado en la figura de Simón Bolívar, se plantearon cómo estaban formadas las sociedades americanas y valoraron, cada uno desde su perspectiva, cómo entraban en el proceso de constitución de las nuevas repúblicas los distintos grupos étnicos y clases sociales. Si bien hubo diferencias en torno a la valoración del indio, del negro y del mulato, se puede decir que coincidieron en ver en Europa y luego en los Estados Unidos, un modelo político y también cultural difícil de obviar aun cuando piensan que el ser americano es cualitativamente distinto del europeo tanto por la conjunción de diversos elementos como por su naturaleza y geografía. Es en esta tradición de pensamiento

en la cual se inserta Carpentier y el Grupo Minorista de Cuba para quienes figuras como la de Bolívar y Martí estaban vinculadas con la lucha por la libertad y con el intento por definir lo nacional y lo americano.

Carpentier es representativo de cómo los latinoamericanos que participaron y reflexionaron sobre los hechos de su tiempo - sobre todo, aquellos que como José Carlos Mariátegui en el Perú y José Vasconcelos en México, tuvieron la oportunidad de vivir fuera de sus países natales durante su juventud, o fueron obligados a hacerlo - entraron en contacto con los intelectuales y artistas del Viejo Continente. Como Carpentier, éstos articularon su discurso narrativo y sus ensayos atravesando el camino hacia Europa y regresando a su tierra con una mirada llena de contrastes, revalorando la experiencia americana en conjunto y contraste igualmente con los movimientos artísticos de la época.

Nacido o no en La Habana, lo que interesa es la consideración del escritor, su definición como cubano, como caribeño y latinoamericano. Esa América que él se esforzó en conocer nació de un choque de mundos que continúa repercutiendo en los discursos sobre la identidad americana y que enlaza con temas de índole política, social, económica y, por supuesto, con la producción artística. Ese doble mundo del cual habla González Echevarría le permitió insertarse en las reuniones de los intelectuales de la época en su juventud pues, por un lado, poseía la educación, los conocimientos y los vínculos emocionales con la cultura europea y, por otro lado, conocía de primera mano ese mundo que la clase burguesa cubana había querido durante tanto tiempo borrar. Contrario a lo que proponía Martí, las razas sí existían y atadas a ellas también era patente la desigualdad entre negros, mulatos y blancos. El Grupo Minorista agrupó en su seno tanto la vertiente inclinada más hacia el tema de las artes en sí como el ámbito desde el cual luchar por determinados ideales, como aquella que finalmente vio en la lucha política una herramienta

más efectiva para incidir en los cambios que eran fundamentales para que Cuba fuese la nación democrática y culta que soñaban.

#### **D. El Grupo Minorista**

La presidencia de Alfredo Zayas en Cuba entre 1921 y 1925 fue, de acuerdo con Guerra Vilaboy y Loyola Vega, “heredera de los peores males republicanos”. (*op. cit.*, p 57 y ss.). La crisis en el precio del azúcar ponía en evidencia la necesidad de realizar cambios en la gestión gubernamental. Pero como esos cambios entraban en conflicto con las políticas estadounidenses que anteponían a las necesidades la población de la isla los intereses económicos del naciente imperio, sucedió lo contrario: Zayas endeudó más la isla y permitió fraudes como el vinculado a la Ley Tarafa o de subpuertos, “que beneficiaba a muchas compañías azucareras norteamericanas” y la venta del Convento de Santa Clara. (*ibíd.*, pp. 57-58). La situación provocó una serie de movimientos sociales durante su presidencia:

Estudiantes, intelectuales y mujeres, obreros, comienzan a batallar, organizándose, por el mejoramiento republicano. Cada uno de estos grupos tiene sus proyecciones, sus enfoques sobre la realidad insular. El fragor de esta lucha fue haciendo comprender a los líderes más capaces —de los cuales hay virtualmente una explosión en esta etapa—la importancia de la unidad, no ya en torno a un proyecto sectorial, sino en función de una verdadera soberanía, tanto política como económica. A la vez, indisolublemente ligado a lo anterior, comienza a entenderse el verdadero lugar desempeñado en los males republicanos por los Estados Unidos” (*ibíd.*, p. 58).

Estos grupos también se vieron influidos por las ideas sobre la reforma universitaria de Córdoba, Argentina. Fue el caso de los estudiantes de la Universidad de La Habana, quienes generaron una serie de acciones que entendían mejorarían los planes de estudio y el profesorado de dicho centro docente, según los autores citados. La figura de Julio Antonio Mella surge como líder de esta lucha en 1922. En 1923 se realiza también el Primer

Congreso Nacional Revolucionario de Estudiantes y se impulsó la creación de la Universidad Popular José Martí que ofreció clases gratuitas a los obreros y empleados.

Es al calor de estas luchas que surge en 1923 un grupo de jóvenes intelectuales que realizan la llamada Protesta de los Trece en la cual se “denuncia públicamente la corrupción imperante y el fraude realizado por el gobierno de Zayas en la compra del Convento de Santa Clara y su posterior venta amañada” y cuya figura cimera fue Rubén Martínez Villena. El grupo de los Trece “más tarde se organizó con el nombre de Grupo Minorista” (*ibíd.*, p. 59).

En vista de todos estos eventos Carlos Ripoll<sup>107</sup> considera que el año 1923 puede considerarse como definitorio en el surgimiento de lo que justamente se ha denominado la Generación de 1923. De acuerdo con este autor, el grupo de intelectuales y artistas que pertenecen a dicha Generación, según expresa Raimundo Lazo, es:

La llamada “generación de la entreguerra, cronológicamente enmarcada por los dos grandes conflictos mundiales, y que a favor de las conmociones producidas por el primero de ellos, anticipa su desarrollo y rápidamente sustituye a la generación anterior en cuanto a vigencia histórica y dominio de las iniciativas de la época. [...] A la generación donde aparece el vanguardismo le corresponde el número nueve y las fechas de nacimiento de los que incluye se extienden desde 1891 hasta 1913, siendo los más antiguos el poeta Mariano Brull y el ensayista Félix Lizaso”.<sup>108</sup>

Ripoll coincide con esta caracterización de la Generación que considera “inconforme, crítica, con inclinación a la teoría social y política, que fracasa ante los hechos de los profesionales de la política mercantilizada”. Asimismo, Ripoll cita a Fernández Retamar, para quien el surgimiento en 1923 del Grupo Minorista responde al contexto histórico antes señalado y que quedó plasmado en el manifiesto del 7 de mayo de 1927.

<sup>107</sup> Carlos Ripoll, *La generación del 23 en Cuba*. En línea: [http://eddosrios.org/marti/Generacion\\_23/23.htm](http://eddosrios.org/marti/Generacion_23/23.htm), martes, 10 de mayo de 2011.

<sup>108</sup> Raimundo Lazo, *Historia de la Nación Cubana*, Vol. X, p. 4. *apud*, Carlos Ripoll, art. cit.



Emilio Roig de Leuchsenring, uno de las principales figuras de Grupo Minorista, en cuya casa, según Carpentier, se realizaron muchas reuniones, describía el Minorismo como

Un grupo de intelectuales jóvenes, de izquierda, que se pronunciaron desde el primer momento contra los falsos valores, los Pachecos y los consagrados, y por una radical y completa renovación, formal e ideológica, en letras y en artes, pero que sin olvidar estos propósitos, pero por encima de ellos, se interesaban por los problemas políticos y sociales de Cuba, de América y de la Humanidad, y por ellos laboraban en sentido radical y progresista (*ibíd.*).

De ahí que Ripoll declare que el Minorismo fue “la conciencia histórica de un momento, que halló ese molde único e imprevisto, y en él vació sus más caros ideales”. Por eso señala que las denominaciones “Generación de 1923” y “Generación del 1930” respondan más a los motivos políticos que los unieron que a criterios literarios, como fue el caso de la “Protesta de los trece” y las acciones en contra del gobierno de Machado (*ibíd.*).

A la cabeza de este grupo de jóvenes cuyas edades oscilaban entre los 19 y los 31 años<sup>109</sup>, se hallaban también intelectuales de mayor experiencia, “encabezados por Fernando Ortiz, quienes desplegaron la Junta de Renovación Nacional a partir de abril del propio 1923, con inquietudes reformistas de la vida nacional”.<sup>110</sup> En 1975, Carpentier valoraba la figura de Ortiz así:

El maestro Fernando Ortiz, que había consagrado su vida al estudio de las influencias africanas, de las culturas africanas traídas por los negros esclavos a Cuba y que, ante el asombro de la burguesía a la que él pertenecía, frecuentaba ceremonias de religiones sincréticas, ceremonias de viejos cabildos, que nos quedaban todavía de la época colonial. (Porque no hay que olvidar que por haber sido colonia, la trata negra se siguió ejerciendo en Cuba hasta 1882 y clandestinamente hasta 1890. Y yo he conocido en mi infancia negros en Cuba que no habían logrado aprender nunca una palabra de español y con quienes había que entenderse en una jerga extraña. He conocido negros que habían llegado en los

---

<sup>109</sup> Sobre este particular Ripoll indica que “En 1923 cumplen 25 años (recuérdese la opinión de Peyre respecto a las edades de los miembros de una generación que se inicia) Jorge Mañach y Juan Marinello; 24 Martínez Villena y Esténger; 26 Sergio Carbó y José Antonio Fernández de Castro; 32 Lizaso, y Mariano Brull; 23 Francisco Ichaso, Amadeo Roldán y Lydia Cabrera; 30 Tallet; 20 Carlos Prio, Lino Novás Calvo, Florit y Mella; 19 Alejo Carpentier y César García Pons; los pintores Abela y Víctor Manuel; 32 y 26; Amelia Peláez y Carlos Enriquez 22”, *ibid.*

<sup>110</sup> Guerra Vilaboy y Loyola Vega, *op. cit.*, p. 58.

sollados de la trata con anillas de hierro en el tobillo). Y el mundo a que pertenecía Fernando Ortiz, viéndolo entregado a tales estudios, decía: “¡Qué lástima que un hombre con tanto talento se dedique a estudiar negros!”<sup>111</sup>

Cuando publica *Contrapunteo cubano de la caña y el azúcar* y formula el término *transculturación*, articula así un discurso que daba cuerpo y validez a las ideas vinculadas, no tan solo a la contribución del negro en la historia y la cultura cubanas, sino a cómo se da el proceso de intercambios y formación de nuevos contextos culturales a partir de la mezcla de los europeos con los nativos de América y, sobre todo, con los negros y mestizos.

Se considera, asimismo, que Ortiz fue el

difusor del término *afrocubano*, [...] En la década del 1920, se constituye en torno a él un grupo de intelectuales y artistas cubanos, el *movimiento negrista*, cuyo objetivo es la revalorización de las raíces culturales africanas como componente insoslayable de la cultura cubana. La obra poética *negrista* de Nicolás Guillén, con la publicación de *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931), es una de las contribuciones más significativas de este movimiento en el que cabe destacar la figura de Alejo Carpentier. A pesar de su conclusión, “sin el negro, Cuba no sería Cuba” (1942), Fernando Ortiz, que aprecia la realidad afrocubana desde el universo de la burguesía blanca cubana, no “logra eliminar el etnocentrismo —tanto de raza como de clase— de su discurso, puesto que acumula orígenes españoles y el hecho de pertenecer a la burguesía intelectual con un compromiso social moderadamente reformista” (Diantéill, 1995, p. 49).<sup>112</sup>

El valor de los trabajos y el pensamiento de Ortiz, así como la poesía de Nicolás Guillén fueron vitales en la formación de Carpentier, quien dentro del clima político y social antes descrito, desde 1922 ya había abandonado la idea de estudiar arquitectura y comienza a escribir varios artículos publicados en la prensa habanera con el pseudónimo de Lina Valmont. Será en noviembre de ese año que utiliza por primera vez su nombre para, en 1923, unirse al Grupo Minorista:

Fueron los tiempos de la vanguardia y Carpentier participa plenamente en la vida intelectual cubana. Ocupa la jefatura de redacción de una pequeña revista que se

<sup>111</sup> Alejo Carpentier, art. cit., “Conciencia e identidad en América Latina”, p. 24.

<sup>112</sup> Landry-Wilfrid Miampika, “De la invención del otro a las travesías transculturales postcoloniales”, Práctica artística y políticas culturales. En línea: <http://www.um.es/campusdigital/Libros/textoCompleto/poliCultural/07miampika.pdf>, 23 de julio de 2012.

proclamaba “órgano de la Unión de Fabricantes de Calzado de Cuba”, en la cual publica una historia del calzado. Inicia el 1 de marzo en el periódico *La Discusión*, la sección Teatros. En noviembre comienza a colaborar en la revista *Carteles*, en la sección Desde París, que mantendrá hasta 1948. Colabora en la revista *Chic* y en el periódico *El Universal*, ambos de La Habana, hasta 1924. Traba amistad con Julio Antonio Mella, Rubén Martínez Villena, y Juan Marinello a quienes considera a los maestros. (Cf. *Cronología, loc. cit.*).

Müller-Bergh ha descrito el ambiente dentro del cual surge el Movimiento Minorista de la siguiente manera:

En el bosquejo biográfico a *La pupila insomne* de Rubén Martínez Villena, Raúl Roa describe cómo comienza a reunirse en La Habana de 1920 una tertulia de poetas, críticos e intelectuales jóvenes en el café “Martí” a la que acuden entre contertulios de momento, “transeúntes ilustres” y “algunos escritores extranjeros”, Andrés Núñez Olano, Enrique Serpa, Guillermo Martínez Márquez, Alberto Lamar Scheweyer, Miguel Ángel Limia, Arturo Alfonso Roselló, Regino Pedroso, Rafael Estenger, Ramón Rubiera, Juan Marinello y Rubén Martínez Villena. Esta tertulia tiene aproximadamente un año de vida. Después de una breve pausa reaparece en el café “El Fígaro” con casi el mismo grupo, al que ahora también se han agregado Jorge Mañach, “recién llegado de Harvard”, Félix Lizaso y José Z. Tallet. En estos años, antes o después de su regreso a Francia, Alejo Carpentier debe frecuentar la peña literaria puesto que en 1923 se asocia al grupo señalado por Roa: “...-los que antes se reunían en ‘Martí’, luego en ‘El Fígaro’ y compondrán posteriormente el ‘Grupo Minorista’ al calor de Social y del bufete de Emilio Roig de Leuchsenring- [...] Aunque el “Grupo Minorista” compuesto por Carpentier, Martínez Villena, Roig de Leuchsenring, Luis Gómez Wangüemert, Tallet y otros pretende ser un movimiento intelectual, sus miembros también protestan y participan vivamente en la oposición a la inmoralidad y los desmanes políticos del presidente Alfredo Zayas. Encabezados por el poeta y revolucionario Martínez Villena, Wangüemert, Scheweyer, Lizaso, Ichaso, Mañach, Marinello, Tallet y otros cinco, se oponen en la llamada “Protesta de los Trece”, en la Academia de Ciencias, a la venta del convento de Santa Clara a un precio irrisorio, uno de los innumerables [*sic*] turbios negocios de la época de Zayas. Más tarde también forman parte de la “Falange de Acción Cubana” fundada por Martínez Villena, cuya función es criticar al gobierno, y apoyan el fracasado movimiento insurreccional de la “Asociación de Veteranos y Patriotas”. Sin embargo, Carpentier pone de relieve en *La música en Cuba*, que el “Grupo Minorista” al que se une desde los primeros momentos, no es fundamentalmente un movimiento político (Müller Bergh, art. cit., pp. 12-13).

Como dice Müller-Bergh, Carpentier explica el nacimiento y las características del Grupo Minorista en *La música en Cuba*<sup>113</sup> como un grupo surgido

<sup>113</sup> México: Fondo de Cultura Económica, 1972 [1946].

Al calor de la abortada revolución de *Veteranos y Patriotas*) [...] sin pronunciamiento [...] sin cohesión, ni dirección, ni ideología concreta [en donde] algunos escritores y artistas jóvenes que se habían visto envueltos en el movimiento [...] adquirieron el hábito de reunirse con frecuencia, para conservar una camaradería nacida en días agitados” (*op. cit.*, p. 305).

De acuerdo con Carpentier no se pretendió crear un movimiento: “el *Minorismo* fue muy pronto un estado de espíritu”, gracias al cual “se organizaron exposiciones, conciertos, ciclos de conferencias; se publicaron revistas; se establecieron contactos personales con intelectuales de Europa y de América, que representaban una nueva manera de pensar y de ver”. El escritor afirma que en este tiempo se nutrieron de “Picasso, de Joyce, de Stravinsky, de *Los seis*, del *Esprit Nouveau*, y de todos los *ismos*. Este fue el “tiempo de la ‘vanguardia’, de las metáforas traídas por los cabellos, de las revistas tituladas, obligatoriamente, *Espiral*, *Proa*, *Vórtice*, *Hélice*, etc. Además toda la juventud del continente padecía, en aquellos años, de la misma fiebre” (*ibíd.*, pp. 305-306).

Es importante notar que las declaraciones de Carpentier acentúan más los asuntos de orden artístico e intelectual que el trasfondo político y económico que propició el nacimiento de organizaciones como el Grupo Minorista. En consonancia con este punto de vista se comprende la separación de Martínez Villena del Grupo para unirse a esfuerzos de orden más claramente políticos, que entendía eran más urgentes y directos con miras a solucionar la situación de dependencia de Cuba y el ambiente de corrupción que continuó con los presidentes que sucedieron a Zayas, como fue Gerardo Machado y Moreno, quien inició su mandato en mayo de 1925 para convertirse en el “mayor dictador de la primera mitad del siglo XX”, considerado como el responsable por el asesinato de Julio Antonio Mella en México en 1929, exiliado allí por razones políticas.<sup>114</sup> Significativo es, no obstante, que sea precisamente bajo la presidencia de Machado que se dan los

---

<sup>114</sup> Guerra Vilaboy y Loyola Vega, *op. cit.*, pp. 60 y ss.

acontecimientos que desembocan en la salida de Carpentier en 1927 de Cuba hacia París. Una mirada posterior de Carpentier al Grupo Minorista reconoce, no obstante, la inevitable influencia de los acontecimientos políticos en los miembros de esa colectividad cuando dice, en 1975, que “Veíamos a América Latina como una unidad, veíamos una suerte de internacionalismo revolucionario entre los países de América Latina.”<sup>115</sup>. Esa mirada posterior incluye una crítica al modernismo como movimiento apolítico y a que la respuesta de los mayores ante la pobreza cultural de Cuba fuera “huir de sus países, irse de estos países latinoamericanos sin casas editoriales, sin público lector, sin revistas realmente serias” (*ibíd.*, p. 21). La huida era a Madrid y a París.

La “huida” de Carpentier hacia París luego de salir de la prisión donde estuvo por su afiliación con las protestas del Grupo Minorista contra Machado, daría al joven escritor la oportunidad de conocer de primera mano a los artistas y las actividades de los vanguardistas europeos, así como a los latinoamericanos que desde Francia articulaban su visión sobre América. Desde allí el cubano continuó colaborando con las revistas y diarios publicados en Cuba, como fue el caso de *Carteles* y *Social*.

No quiero terminar este apartado sin comentar la carta suscrita por Carpentier a Manuel Aznar en 1927, en respuesta al planteamiento de este último sobre la necesidad de los americanos hispanohablantes de regirse por la norma matritense o lo que él llamó “el meridiano cultural”.<sup>116</sup> Esta polémica está anudada a los extremos de la discusión sobre la

---

<sup>115</sup> Alejo Carpentier, “Un camino de medio siglo”, *art. cit.*, *Razón de ser*, p. 27.

<sup>116</sup> En este artículo Fleming plantea que “La primera versión de la polémica ocurre a raíz de un artículo que aparece en *El Comercio del Plata*, de Montevideo (números 234, 235 y 236), fechado en Mérida, el 20 de julio de 1845 y titulado «Consideraciones sobre la situación y el porvenir de la literatura hispanoamericana»; en él su autor, el escritor español Dionisio Alcalá Galiano (nacido en Cádiz en 1811), opina que la literatura americana «se halla todavía en mantillas» y que su porvenir es sombrío si no vuelve a aceptar la tutela de la española. Esta opinión precipitada fue refutada por el escritor argentino Esteban Echeverría (1805-1851) en un texto que añade al *Dogma Socialista. Ojeada Retrospectiva* (Montevideo, 1846). [...] La segunda, y más difundida, versión de la polémica es la conocida como la del «meridiano intelectual». Se inicia a raíz de un

identidad americana, sus expresiones culturales, y su relación con las formas y géneros de la metrópoli española. Como se discutió antes, parte integrante de las reflexiones en torno a la identidad americana es la medición que se realiza del arte americano en contraste con el europeo. Por el cuerpo de la carta se desprende que Aznar solicita a Carpentier su punto de vista sobre lo publicado en *La Gaceta Literaria*.

La posición de Carpentier sobre lo que él denomina como el *Affaire Gaceta Literaria – Martín Fierro*, es que lo dicho por Aznar en su artículo debe mirarse como un documento, es decir, como evidencia de lo que significa que el español considere que existe “una análoga orientación de propósitos [que] anima a los intelectuales ‘hispanohablantes’ de la generación actual”, cuando, en realidad, “como decía Lizardo Zía, hoy «la única aspiración de América, es América misma»”. (“Carta a Aznar”, p. 3) Porque “los problemas ideológicos que se plantean [las sociedades americanas] a sí mismas son peculiarísimos, y difieren totalmente de los que puedan inquietar a los escritores del Viejo Continente” (*ibíd.*). El punto de vista de Carpentier en 1927 sobre la formación del escritor latinoamericano contiene la perspectiva sociológica y antropológica que se verán

---

editorial de *La Gaceta Literaria*, de Madrid (nº 8, 15 de abril de 1927) en el que se propone a la capital española como «meridiano intelectual» de todos los escritores de lengua española, incluidos los hispanoamericanos. La reacción de estos últimos es inmediata, y se concentra, sobre todo, en el grupo de jóvenes de la revista argentina *Martín Fierro*. En síntesis casi textual, las quejas y los argumentos de la publicación madrileña son los siguientes: a) Propone eliminar términos como «América Latina» o «latinoamericanismo». b) Señala las «turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando, so capa de latinismo», c) Denuncia el «panamericanismo» o captación por los Estados Unidos, d) Puntualiza que el término hispanoamericanismo «no representa la hegemonía de ningún pueblo de habla española sino la igualdad de todos», e) Se queja de que los intelectuales elijan a Francia e Italia como centros de sus actividades sin dignarse a tocar España, o considerándola «campo de turismo pintoresco». Y concluye que «de ahí la necesidad urgente de proponer y exaltar a Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica» Aunque ya habían pasado los años, y las independencias -al menos territoriales- estaban firmes, afloraban del subconsciente de la ex metrópoli antiguas reminiscencias colonialistas (el problema del colonialismo es que también es una ideología inconsciente). De los puntos transcritos se desprenden como evidentes, por una parte, las pretensiones hegemónicas y el recelo ante la inquietante competencia de otros países; por otra, un mal disimulado paternalismo (la igualdad de todos, pero el meridiano en Madrid); y, en resumidas cuentas, el contradictorio sentimiento de superioridad e inseguridad del tutor que no se resigna a la independencia de su pupilo.” Cf.” El meridiano cultural: un meridiano polémico”. Alicante: Biblioteca Universal Miguel de Cervantes, 2010. En línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-meridiano-cultural-un-meridiano-polemico/html/5a7c37ec-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-meridiano-cultural-un-meridiano-polemico/html/5a7c37ec-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html#I_0_), 15 de febrero de 2013.

posteriormente en sus crónicas, sobre todo, aquellas publicadas en *Letra y Solfa*, en las cuales toma en cuenta las condiciones históricas y geográficas de los pueblos. Son estas condiciones peculiares las que hacen distinguen al escritor latinoamericano del europeo. En particular, Carpentier dice que “El dilema de una definición espiritual —que tanto nos angustia en estas latitudes— es menos apremiante y, por lo tanto, brinda oportunidades para una lección más segura” (*ibíd.*). Hay un “gran fondo de ideales románticos tras los más hirsutos alardes de la nueva literatura hispanoamericana” que proviene justamente de que los temas del terruño, casi exhaustos en Europa, en América se traducen en la imposibilidad de hacer arte puro. “Hay maravillosas canteras vírgenes para el novelista; hay tipos que nadie ha plasmado literariamente; hay motivos musicales que se pentagraman por primera vez” (*ibíd.*, p. 4). Dice a Aznar que pensará que “lo que haya de revolucionario en la pintura de Orozco, o de cívico en la poesía de un Acosta, es tal vez lo menos interesante de su contenido, ya que viene a ser una aplicación del arte a *otra cosa*. Pero esto demuestra que el fenómeno existe y se manifiesta en las obras de algunos de los más fuertes creadores de América” (*ibíd.*). Ahí reside la diferencia pues “esas son las características de la producción intelectual de estos países en que las virtudes de una nueva raza se revelan ahora con toda pujanza” (*ibíd.*). Vemos entonces que el perfil de la raza no se plantea en términos étnicos, sino como Vasconcelos, define el surgimiento de una nueva raza a partir de la mezcla cultural que ocupa un espacio (una geografía) y un tiempo (una historia, una narrativa) particular de América. Por lo tanto, concluye el cubano,

[Mi] querido Aznar, considero errónea la afirmación de que ‘es una necesidad urgente proponer y exaltar Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica’. Hace treinta años la proposición hubiera dado fruto. Hoy América tiende a alejarse cada vez más de Europa cuando concentra serenamente sus energías creadoras. Y lo grave es que España es la Europa que más se teme, por su influencia, por razones de idiomas, es más avasalladora”.

América tiene, pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que se quiere algún meridiano. Y más: teniendo en cuenta que las manifestaciones del espíritu latinoamericano son múltiples y los problemas planteados ante el intelectual mexicano y argentino son tan diversos como los que puedan inquietar a este último comparados con los que se ofrecen a un intelectual español, resulta saludable, por ahora, una anulación de todo meridiano (*ibíd.*, pp. 4-5).

Lo que años más tarde Carpentier elaborará en su teoría de los contextos halla aquí un núcleo racional y afectivo en la consideración de las diferencias que existen entre los países del continente americano. Probablemente sea su expresión sobre lo real maravilloso americano el meridiano al cual llega luego el escritor, que comprende tanto unos elementos que identifican a los latinoamericanos, como el reconocimiento de que los tiempos y espacios no son los mismos en las todas las latitudes americanas. Carpentier finaliza su carta reconociendo también su afecto por España, y aunque le parece de un “lamentable mal gusto las *boutades* de la muchacha *Martín Fierro*”, cree que es deplorable “que se intente transformar un afecto fraternal en incesto” (*ibíd.*, p. 5). En la polémica el cubano no desdeña a España, pero establece que las diferencias a ambos lados del Atlántico no permiten que Madrid pueda elegirse como el parámetro desde el cual pueda escribir el latinoamericano. Con esta conciencia de la particularidad de las circunstancias del escritor del Nuevo Mundo hispano, parte hacia París.

### **E. París: las revistas “Carteles” y “Social”**

El aspecto más íntimo acerca del periodo de la vida de Carpentier que comienza con su llegada a París se revela en la correspondencia dirigida a su madre publicada bajo el título *Cartas a Toutouche* (*op. cit.*). En ellas se revela un Carpentier que elabora cuidadosamente su incursión en el mundo en el cual deseaba vivir como un intelectual reconocido, cuyas obras dentro del ambiente artístico tanto en el ámbito de la escritura como en el teatro y la música le permitieran obtener un sustento. En estas cartas escritas a



su madre entre 1927 y 1938 mientras ésta vivía todavía en Cuba, Carpentier se muestra como un gran estratega que ofrece o retiene la información que le conviene para sus fines dentro del mundo editorial y como escritor, y quiere mantener un control absoluto sobre los informes que pueda dar su madre a las personas de interés en Cuba. Más de una vez le increpa acerca de alguna información que haya dado y le previene que las cosas que le escribe son sólo para sus ojos. En otras ocasiones, en cambio, da instrucciones sobre qué decir o a quien mostrarle la carta. Desde allí, ella le hacía llegar las columnas que se publicaban en La Habana.

En cuanto a las relaciones que sostuvo el cubano con otros artistas del Nuevo Continente, es pertinente leer a Arturo Uslar Pietri, quien caracteriza las preocupaciones de la generación de jóvenes latinoamericanos en París en las décadas de 1920 y 1930 de la siguiente manera:

Desde 1929 y por algunos años tres jóvenes escritores latinoamericanos se reunían con cotidiana frecuencia, en alguna terraza de un café en París par[a] [sic] hablar sin término de lo que más les importaba que era la literatura de la hora y la situación política de la América Latina que, en el fondo era la misma cosa. Miguel Ángel Asturias venía de la Guatemala de Estrada Cabrera y Ubico, con la imaginación llena del *Popol Vuh*, Alejo Carpentier había salido de la Cuba de Machado y yo venía de la Venezuela de Gómez. En Asturias se manifestaba, de manera casi obsesiva, el mundo disuelto de la cultura maya, en una mezcla fabulosa en la que aparecían, como extrañas figuras de drama guiñol, los esbirros del Dictador, los contrastes inverosímiles de situaciones y concepciones y una visión casi sobrenatural de una realidad casi irreal. Carpentier sentía pasión por los elementos negros en la cultura cubana. Podía hablar por horas de los santeros, de los ñañigos, de los ritos del vudú, de la mágica mentalidad del cubano medio en presencias de muchos pasados y herencias. Yo, por mi parte, venía de un país en el que no predominaban ni lo indígena, ni lo negro, sino la rica mezcla inclasificable de un mestizaje cultural contradictorio. La política venía a resultar un aspecto, acaso el más visible, de esas situaciones de peculiaridad que poco tenían que ver con los patrones europeos”.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Arturo Uslar Pietri, *Realismo mágico*. En línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf>, Biblioteca Virtual Universal, Editorial del Cardo, 2006.

Se tomaba entonces este exilio como texto y pretexto de las conversaciones sobre las culturas y la historia de sus respectivos países: literatura y política se imbricaban dejando ver que para los latinoamericanos no era posible separar las condiciones políticas de sus países de su quehacer artístico. La cita de Uslar Pietri muestra que las preocupaciones de esos jóvenes fueron las que alimentaron luego las novelas y los cuentos que hoy son tan conocidos y representativos de la literatura latinoamericana de las primeras décadas del siglo. La coincidencia en la pluralidad estaba en la búsqueda de *sus* meridianos particulares, que es el argumento de Carpentier frente a la propuesta de Aznar.

Carpentier permanece en París entre 1927 y 1939. En este periodo cabe destacar, por un lado, la relación del escritor con el movimiento de mayor fuerza en ese momento en la capital francesa: el Surrealismo; por otro lado, la participación de Carpentier en la vida artística e intelectual, no como un mero consumidor, sino como alguien que buscaba abrirse paso en este mundo al cual llega con el manuscrito original de *¡Écue-Yamba-Ó!*, su primera novela, en la cual se pueden ver las inquietudes principales que se trabajaron al interior del Grupo Minorista, entre las cuales destaca la revalorización del negro y su cultura, al tiempo que se da cuenta de las condiciones sociales, políticas y económicas que mantienen tanto al negro como al mestizo marginados, en condiciones de pobreza y sin posibilidad de entrar en el juego de la política estatal. De acuerdo con Padura Fuentes,

Sin duda, los años que median entre la apresurada versión de la novela [*Écue-Yamba Ó*] (agosto de 1927) y su redacción definitiva (primeros meses de 1933) marcan un periodo de afanosa búsqueda de respuestas y soluciones concretas al cúmulo de interrogaciones que, de un modo nuevo, se le habían planteado al joven escritor que ensayaba sus armas en el arte de la novela. Si antes de 1927 sus preocupaciones ideológicas y sociales habían hallado un cauce expresivo fundamental en crónicas periodísticas donde saludaba, criticaba, analizaba la labor de otros y, a la vez, opinaba sobre los asuntos del arte en Europa y América, ahora Carpentier enfrentaba, en el plano mayor de la creación propia, el reto de dar una solución artística personal al dilema de la creación del arte que, siendo americano, fuese a la vez universal y rebasara, a un tiempo, las perspectivas de un nativismo ya

agotado y un realismo naturalista que no le complacía. Pero es que, a la vez, el autor intentaba adoptar las novedosas enseñanzas técnicas y formales de las vanguardias europeas con las que se había ido familiarizando, como método de captación, reflejo y realización de una obra literaria a la que había entregado todavía una función adicional: denunciar la vida miserable y sin esperanzas del negro cubano... es innegable que sobre *Écue-Yamba-Ó* confluyen demasiadas preocupaciones y responsabilidades conscientes y que la falta de respuestas definitivas para tantas interrogantes capitales conformaron el cúmulo de factores que, en verdad, decretaron el destino final de la obra.<sup>118</sup>

El asunto de la negritud tocaba pues el intrincado problema de la situación socioeconómica y política del negro cubano, como su participación –reconocida o no—en la configuración de la nacionalidad cubana. Las preocupaciones estéticas de Carpentier estaban ancladas en la historia de la isla. Por ello se encontrará en *Concierto barroco*, en boca de Filomeno, la narración contenida en *Espejo de paciencia*, que se considera la “primera composición poética cubana escrita en la isla” en la cual se destaca el papel del negro Salvador Golomón en el rescate del obispo Juan de las Cabezas Altamirano, quien fue tomado prisionero en 1604 por el corsario Gilberto Girón.<sup>119</sup> En su conferencia de 1975 “Cuatro siglos de historia cubana”, Carpentier plantea que a falta de

tradiciones aborígenes [indias] autóctonas, como las que tuvo México, como las que tuvo el reino de los Mayas, Cuba entra en la literatura – y hay que decir que entra admirablemente bien—en el año 1608 con un poema titulado *Espejo de paciencia*, cuyo autor es un poeta de origen canario radicado en Cuba, Silvestre de Balboa. [...] que constituye un documento sociológico de primer orden [...] primera obra maestra de tipo poético-realista de América Latina, en toda su literatura, tiene por primera vez en la historia de todo el Continente por héroe a un negro. Es decir, es la figura épica, la figura central es un negro cuyo heroísmo le conquistará la libertad. Por lo tanto, obra nacionalista, realista, y en cierto modo revolucionaria. Porque en un momento en que el negro era esclavo en Cuba, hacer de figura central a un negro, vencedor del pirata, significaba cierta audacia conceptual.<sup>120</sup>

<sup>118</sup> Leonardo Padura Fuentes, *op. cit.*, Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso americano, pp. 34-35.

<sup>119</sup> Guerra Vilaboy y Loyola Vega, *op. cit.*, p. 10.

<sup>120</sup> Alejo Carpentier, “Cuatro siglos de historia cubana”, *Conferencias*, edición citada, pp. 134-135. La conferencia fue dictada en francés en Bucarest en 1976, y vuelta a repetir en 1977 en la Universidad de Amberes en Bélgica, cuyo texto es el que se publica en este libro, según nota del editor, p. 134.

El reconocimiento de la ausencia de indios en Cuba es importante en el análisis del tema del mestizaje en Carpentier, pues mientras para Vasconcelos y Mariátegui el indígena tenía un peso mayor sobre su concepción del mestizo, para el cubano el camino quedaba expedito para la discusión del tema enfocado en el negro y el mulato. Estaba al tanto que desde la primera década de la colonización la trata negra se inicia en la isla pues, como se sabe, los rudos trabajos y las enfermedades de los españoles terminaron por erradicar la población indígena en Cuba. Los negros esclavos no solo constituyeron la nueva fuerza de trabajo en la isla, sino que sus mujeres, a falta de féminas españolas, iniciaron el mestizaje del blanco con el negro desde los primeros tiempos de la colonia. Sabía también que a pesar de su posición supeditada en la escala socioeconómica colonial, negros y mulatos se unieron a los movimientos revolucionarios del siglo XIX y así como en 1912, los negros, discriminados por la República, habían intentado organizarse bajo el Partido Independientes de Color, acción que fue repudiada de inmediato por el gobierno quien aplastó el levantamiento armado en mayo de ese año.<sup>121</sup>

La influencia del tema *negrista* en Carpentier, de acuerdo con Duno Gottemberg, explica cómo esa primera mirada que configuró el mundo de *Écue-Yamba-Ó*, más tarde presenta un cambio importante después de su publicación en 1933.

Hacia la década de 1940, Alejo Carpentier ya ha dejado atrás el proyecto de representar lo puramente negro, encarnado por su novela *Écue-Yamba-Ó*, para pensar en términos de síntesis de culturas, cuya mejor expresión es el barroquismo latinoamericano y el realismo mágico. Según Carpentier, el manejo poético de estos dos elementos proporciona un acceso más legítimo al mundo americano y permite una representación más cabal de sus esencias mestizas. Cabe proponer que la celebración del neobarroco cubano viene a constituir la vertiente estética del impulso transculturador de la “ciudad letrada” cubana. El neobarroco es una expresión formal del concepto de transculturación concebido por Fernando Ortiz. Las distintas relecturas del barroco constituyen distintas versiones –e intensidades– de dicho proyecto. El barroco criollo de José Lezama Lima podría ser próximo al

---

<sup>121</sup> Guerra Vilaboy y Loyola Vega, *op. cit.*, p. 52.

barroquismo de interiores coloniales de Amalia Peláez, pero dista mucho del barroco subversivo de Severo Sarduy y del barroco mestizo de Alejo Carpentier. Todos parecen coincidir en la necesidad de nombrar lo cubano a partir de una categoría –lo barroco—que, según ópticas coincidentes, resuelve la conformación heterogénea de la identidad nacional.<sup>122</sup>

Identidad, que al ser concebida como sinónimo de unidad, de simbiosis, conceptualiza el barroco como una vía para mostrar cómo se atemperan los diversos elementos y que contrasta con el significado que tiene el que elementos y tiempos diferentes coexistan en un espacio tanto geográfico como *espiritual*. Recoge así Carpentier el legado del pensamiento bolivariano y martiano en términos de que la unidad política se basaba, precisamente, en una historia cultural que comenzaba a apuntar a un Caribe que, como analiza Benítez Rojo, está constituido por y como *los pueblos del mar*. De ahí que sea comprensible que el personaje de Esteban en *El siglo de las luces* solo halle paz al centro de la naturaleza, cuyo carácter, según Carpentier, es de orden y esencia barroca.

Fue su experiencia en Francia la que ofreció al joven Carpentier otro lente, para unos ojos que abrevaron en una cultura que -sobre todo, en el caso de los negros- representaba para el escritor la pulsión por descifrar y expresar a través de la escritura el ser íntimo de ese componente de la experiencia social cubana. Según Padura, aunque muchos

---

<sup>122</sup> Luis Duno Gottberg, *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, México-Vervuert: Iberoamericana, 2003, p. 162. Para Arcadio Díaz Quiñones, Ortiz regresa a Cuba para “Construirse un lugar de autoridad como intelectual público. Aunque sabía muy poco de Cuba como vivencia personal pues se había formado en el exilio, Ortiz pronto destacó por su mirada crítica de la cultura y la política cubanas. Esos ambiciosos propósitos pueden comprobarse desde sus inicios, en *Hampa afrocubana. Los negros brujos: apuntes para un estudio de etnología criminal* (1906), uno de sus mejores libros, y en *La reconquista de América: reflexiones sobre el panhispanismo* (1911), y en su colección de ensayos, *Entre cubanos: psicología tropical* (1913), en el cual atacó el vacío moral e intelectual de la joven República. En estos textos Ortiz elaboró un discurso cultural y político que ofrecía un proyecto moderno de república en los años en que Cuba emergía de la guerra contra España y la ocupación norteamericana” (cf. “Fernando Ortiz y Allan Kardec: espiritismo y transculturación”, en *Prismas*, No. 2, 1998, pp. 175-192). Díaz Quiñones plantea la influencia de las corrientes espiritualistas del siglo XX en la narrativa de Ortiz y su conceptualización de la transculturación, entre otros factores de su tiempo, como las ideas evolucionistas, las tradiciones nacionales y el enfoque criminalista. De acuerdo con el crítico, es posible ver la influencia de la idea de la transmigración de las almas del espiritismo de Kardec en la de transculturación, y queda expresada en el escrito de Ortiz *Filosofía penal*, obra que fue ampliamente difundida. Hace notar Díaz Quiñones la condena de Ortiz hacia la brujería negra a la que oponía la idea de que era necesario evolucionar hacia un estadio superior. La causa para la inferioridad del negro era que éste se hallaba en una escala evolutiva inferior, a su falta de civilización.

quieren minimizar la influencia del Surrealismo en Carpentier, este movimiento “perfilará, decisivamente, los juicios, nociones, modos de ver el mundo y la literatura de un hombre que, sin embargo, apenas pagó tributo artístico directo al magnífico movimiento cultural que fue el realismo” (*Un camino...*, p. 39). Aunque Alejo habría de criticar el artificio de las instancias estéticas del surrealismo para producir objetos maravillosos, concuro con Padura Fuentes en que lo que mayormente influenció a Carpentier fue el darle unos ojos, una sensibilidad para mirar las realidades de la América que se construyó en su infancia (*ibíd.*) Significativamente, sus artículos para *Social* y *Carteles* también recorrían el largo trecho atlántico a través de la correspondencia que giraba a su madre de quien recibía asimismo noticias del acontecer habanero y a quien se dirigía con el nombre de Toutouche. Estaban mediatizadas por la distancia geográfica y por los medios de comunicación de su tiempo: era el trecho que caminaba la memoria en el ejercicio de comparaciones referenciales que ya conocemos en la obra de Carpentier.

Como se ha planteado antes, la descripción de La Habana del 1912 al 1930 deja en claro la integración de la mirada surrealista en Carpentier, que adquiere luego un perfil americano en su concepto de lo real maravilloso americano y su carácter fundamentalmente barroco. Pero la opinión de Carpentier sobre los temas de orden estético y político se ve expresada en los primeros años de su vida en los artículos publicados en la prensa. José Antonio Portuondo, prologuista de la edición de crónicas periodísticas de Carpentier<sup>123</sup> en las revistas *Carteles* y *Social*, se apresta a valorar estas piezas como un testimonio del ambiente cultural que entre 1928 y 1939 vivió de cerca el novelista cubano. Las crónicas

---

<sup>123</sup> Las crónicas mencionadas se publicaron en dos volúmenes: *Crónicas 1, arte, literatura, política. Obras completas*, Vol. VIII, Prólogo, José Antonio Portuondo. México: Siglo XXI Editores, 1985, y *Crónicas 2, arte, literatura y política. Obras completas*. Vol. IX. México: Siglo XXI Editores, 1986. En adelante se citarán con el siguiente formato: título de la crónica, *Crónicas 1* o *Crónicas 2*, según sea el caso, el título de la revista, la fecha de publicación original, el número de página(s).

publicadas ofrecen un amplio espectro de las manifestaciones artísticas de la época y, sobre todo, muestran cuál era la mirada de Carpentier, cuáles eran sus preferencias y su actitud ante el “drama” que pintores, escritores y músicos vivían tanto en París como en La Habana. Para Portuondo, estas crónicas sirvieron como una ventana de doble exposición entre el entonces centro de la vida cultural europea –París– y La Habana, en donde se publicaban sus artículos, y en las cuales Carpentier deseaba se desatara la vida cultural con la riqueza, originalidad y pasión que él consideraba estaban impresas en la fibra social de Cuba, sobre todo, en las tradiciones de origen negro.<sup>124</sup>

El papel de revistas como *Social* fue, para Portuondo, el poder intercalar entre las referencias de los eventos de la vida de la burguesía cubana de ese momento, temas importantes acerca de lo que se hacía en materia cultural fuera del calor de La Habana.

Acerca de la relación entre *Social* y el Movimiento Minorista, Portuondo señala:

Esta defensa del esnob<sup>125</sup> en las páginas de la revista *Social*, característicamente esnob, está plenamente justificada, sobre todo si se recuerda que *Social* fue, en realidad, órgano del Movimiento Minorista que significó la presencia militante de los intelectuales cubanos en la lucha social. Es indudable que tal actitud corresponde a una etapa que comienza a superarse en 1925, con la fundación del Partido Comunista de Cuba y su incorporación a él, poco después, de intelectuales como Rubén Martínez Villena, iniciador del Minorismo y redactor de sus manifiestos definidores. Pero durante varios lustros, la actitud *minorista* desempeñó un papel importante en la maduración de la conciencia estética y social cubana y en

---

<sup>124</sup> Emilio Jorge Rodríguez también publicó *Crónicas caribeñas*, La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2012, que comprenden artículos periodísticos de Carpentier sobre el tema del Caribe. Para el recopilador, en el periodismo del escritor cubano se puede verificar la pugna “entre el llamado interno a conciliar el espíritu de vanguardia artístico-literaria y un nacionalismo que vindicara el folklore de raíces africanas. Por tratarse el suyo, en su definición más abarcadora, de un «periodismo de ideas», también marchan parejas las aspiraciones de alcanzar una realización satisfactoria de su obra junto a la polémica del creador en su entorno intelectual y social”, p. 9. Apunta también al hecho de que las colaboraciones de prensa de Carpentier constituyeron por décadas el *modus operandi* “que concertaba el hecho de vivir de la letra (difícil cosa en nuestras tierras) sin hacer concesiones, tanto en los asuntos tratados como en la calidad de sus escritos” (*ibíd.*).

<sup>125</sup> Portuondo se refiere a lo escrito por Carpentier en su crónica “La obra reciente de Carlos Enriquez”, en la cual se defiende al snob por considerar, que a diferencia del burgués, (“solía llamarse burgués al público que solía mostrarse más reaccionario”), el snob hace lo posible por adquirir el conocimiento que le hace falta para ser considerado noble; también difiere del diletante, “que sólo sabe decirnos que ama la música y la pintura, pero de ahí no sale”, *op. cit.*, *Crónicas I*, p. 362.

la agitación y propaganda de las ideas más progresistas dentro de los llamados movimientos y escuelas de vanguardia europeos, permeados ya de marxismo.

Las crónicas de Carpentier contribuyeron a despertar y mantener viva la inquietud intelectual en un país en el que iban agravándose, de Menocal a Batista, las condiciones de existencia social y, por ende, cultural (*ibíd.*, pp. 18-19).

Un ejemplo de cuál era la visión que el joven Carpentier tenía cuando realizó sus primeras colaboraciones con, por ejemplo, Amadeo Roldán, así como en su primera obra, *¡Écue-Yamba-Ó!*, y luego sus juicios sobre la aportación afrocubana en la cultura de Cuba y, por ende, en los escritores y artistas de este tiempo, queda expresada, como se dijo, en las crónicas publicadas en *Social* y en *Carteles*. En 1939, con motivo de la muerte de Amadeo Roldán, Carpentier escribe una columna en la cual elogia el trabajo de este compositor con quien compartiera el éxito de obras como *La rebambaramba*.<sup>126</sup> Otros trabajos que Carpentier hizo con Roldán fueron *El milagro de Anaquillé*<sup>127</sup> y *Manita en el suelo*<sup>128</sup>, todas obras donde se recogían temas y ritmos negros. En su crónica “El recuerdo de Amadeo Roldán”<sup>129</sup>, uno de los artículos más largos publicados en la antología, recoge la admiración que sentía por un hombre que poseía las cualidades que él más admiraba, como la disciplina, la verticalidad, su pasión por lo que hacía y, por supuesto, por el talento que honró con su trabajo asiduo en la creación musical, “principios de rigor y de conciencia profesional”, dice (*ibíd.*, p. 19). Aquí ofrece datos acerca del ambiente artístico de la época en La Habana y en torno a la obra de Roldán. Dice que “La aparición de Roldán en el horizonte de nuestra música marca una fecha capital en el desarrollo de su historia. En los alrededores de 1920, la música cubana –siempre riquísima en su esencia—se hallaba en un periodo de franco retraso con respecto a la evolución de la música universal” (*ibíd.*, p. 20).

<sup>126</sup> Alejo Carpentier, *La rebambaramba. Obras completas*, volumen I. México: Siglo XXI Editores, 1983, pp. 195-210.

<sup>127</sup> *El milagro de Anaquillé. Obras completas*, Volumen I, México: Siglo XXI Editores, 1983, pp. 263-277.

<sup>128</sup> *Manita en el suelo. Obras completas*, Volumen I, México: Siglo XXI Editores, 1983, pp. 239-262.

<sup>129</sup> Alejo Carpentier, *op. cit.*, *Crónicas II, Carteles*, 4 de junio de 1939, pp. 419-428.



El cubano indica que para entonces se daba una música con una instrumentación correcta pero, sin originalidad, ajena a los adelantos que en el “arte de los sonidos” se habían dado en los tres lustros anteriores a esa fecha.

Dominaban los intervalos de tercera y sexta, y la danza, el bolero, la criolla o el zapatero aparecían como las ‘[únicas fuentes folklóricas dignas de interesar a un músico bien educado. Los pontífices negaban toda beligerancia a los temas de inspiración afrocubana y las percusiones prodigiosas de la música de origen negro estaban relegadas a la fosa del teatro *Alhambra*. El son, invadiendo ciudades antes de atravesar océanos, era acogido como cosa vulgar y de poca monta, con sus tambores que parecían demasiado rudos y sus cantos telúricos clamados en coro por voces “de gato en cañería”. Todavía se entablaban polémicas en la prensa por saber si aquello *era cubano o no lo era*: sin que muchos de nuestros críticos comprendieran que un género nuevo había surgido de las entrañas sangrientas de la tierra criolla, algunos sicógrados perdían energías en discusiones estériles acerca de la autenticidad del viejo *areíto de Anacaona*.

Fue ese el momento en que Amadeo Roldán tuvo la revelación de las riquezas inexploradas de la música afrocubana, escribiendo una obra densa pero reveladora, imperfecta aunque llena de hallazgos sensacionales: la *Obertura sobre temas cubanos* (*Crónica II*, pp. 420-421).

Según Carpentier, esta obra significó el abandono de Roldán de una técnica sólidamente adquirida en aras de la composición basada en ritmos que no se ajustaban a los modelos aprendidos por él en Europa, pues ese sistema armónico no era eficiente para el carácter singular de “nuestros cantos de sol y tierra”. Luego Roldán estrenó *Tres poemas* “cuya «Fiesta negra» fue acogida con clamores de entusiasmo” y fue para ese tiempo que Carpentier comenzó a colaborar con él.

...aún andaban lejos las magníficas antologías de Ballagas y Guirao; aún no salían comparsas a la calle, con beneplácito de la Comisión de Turismo... Unos hombres con barbas espirituales habían decretado que todo lo afrocubano era *tabú*, por populachero, bárbaro, estruendoso, etcétera. Los poetas jóvenes, los pintores jóvenes, presentían ya que iban a ser artesanos conscientes de una necesaria revisión de valores, pero las obras estaban en periodo de gestación (*op. cit.*, *La isla que se repite*, p. 423).

Probablemente sean estos escritos los que mejor permitan caracterizar al incipiente creador cubano quien para 1939, al crisol de las vanguardias y de las guerras europeas, transitaba su mirada perspicaz en el viaje de imágenes que colmó su vida, y que había iniciado ese movimiento pendular entre Europa y América del que tanto se ha discutido en la crítica carpenteriana. Imagen ésta que convoca de entrada la tan comentada estructura binaria de sus mundos narrativos, pero también al tránsito que puede ser tanto el viaje como el espacio que se crea en la tensión entre los márgenes. Antonio Benítez Rojo<sup>130</sup> lo describe como sexo femenino abierto por los ganchos de oriente y occidente que da a luz el Atlántico y establece la serie de fluidos, de ritmos, que provocan lo que es el Caribe:

El presente de todo caribeño, por lo general, es un presente pendular, un presente que implica el deseo del futuro y del pasado a la vez. En el Caribe o se oscila hacia una utopía o hacia un paraíso perdido, y esto no sólo en el sentido político-ideológico, sino, sobre todo, en el sentido sociocultural [...]. De ahí que haya grupos que intenten recuperar lo africano, lo europeo, o lo criollo, mientras otros hablan de ir hacia una síntesis racial, social y cultural que se dibuja como un mundo “nuevo”. Pienso en verdad que nunca se alcanzará una cosa ni la otra. [...] En cuanto a una interpretación unificadora del mito de la Virgen, lo único que se podrá juntar en el mismo bote es lo mismo que se tiene hoy: diferencias. En resumen, todo caribeño, esté donde esté, se encuentra suspendido en medio del vacío de *Viaje a la semilla*, es decir, entre un suelo que viaja de *acá* hacia *allá* y un cielo raso que viaja de *allá* hacia *acá* (*ibíd.*, p. 290).

Es por eso que las crónicas de Carpentier representan las ideas y tendencias que habitaban en él y que luego se desarrollaron de la misma forma que su encuentro con los exponentes del surrealismo constituyó un punto de encuentro y de una posterior bifurcación con relación a dicho movimiento. Es en este periodo que se concentran las discusiones sobre el tema americano con dos vertientes principales: primero, la noción de que en el taller de la creación literaria se preparaban nuevos discursos en pugna con la tradición de corte naturalista y realista, mientras que, a la vez, se buscaba plasmar las expresiones

---

<sup>130</sup> *Ib. cit.*, pp. 195-196. Cf. su argumento sobre el movimiento pendular, el viaje y las crónicas.

populares; segundo, la lucha entre la expresión de los motivos originales, primigenios y ricos de América con fisionomía propia, y la deficiencia de lo que Carpentier llamaba *oficio*, es decir, el dominio de las técnicas que permitieran que la creación artística fuera capaz de hablar de lo vernáculo, de lo autóctono, de lo folklórico, de lo propio de América, pero de una manera que fuera universal. Las vanguardias artísticas dieron expresión al impacto en la sociedad de eventos como las guerras de 1914 en Europa y de 1936 en España, así como en Cuba se daban condiciones políticas particulares amarradas a los cambios geopolíticos que se dieron en el Caribe a partir de 1998.

Todos esos temas aparecen de una u otra forma en las crónicas de Carpentier. Se ve entonces el crisol donde comenzaba a elaborarse en él el concepto de mestizaje en el contexto. Por un lado, las posturas nacionalistas dentro de las cuales hallaron caldo de cultivo la novela de la tierra y la novela criolla, hermanadas con las corrientes del realismo y el naturalismo y, por otro, las corrientes vanguardistas que miraron hacia las tradiciones y manifestaciones autóctonas, como fue el nativismo. El *folklore* era un tema de actualidad y, frente a él, se daba tanto la exaltación de lo nativo como exótico producto de la mirada caribeña, como el material del cual debían nutrirse los artistas para esculpir el rostro singular de América en la pintura, la escritura y la música, entre otras artes. Las vanguardias ofrecían al joven Carpentier alternativas de oficio venidas de artistas que tenían el coraje, como los dadaístas, de ser iconoclastas de su misma tradición artística, y que se atrevían a proponer obras, *performances* y actitudes con el objetivo de lograr un cambio en el punto de mira en la ejecución de sus obras de arte.

Si bien la mirada de los surrealistas impregnó la mirada de Carpentier, este movimiento era solo una parte de lo que sucedía en Europa como resultado de una larga tradición e historia cultural para el joven isleño. Una mirada que parece ajustar su lente a la

distancia que tiene de los objetos; una mirada atada a la geografía y que se traduce en los contrastes antes mencionados, con las oposiciones en las cuales el deseo es un centro inasible que permuta su localización, que se pretende construir a través del lenguaje.

La incorporación de una mirada al rescate de lo maravilloso no era originaria del Surrealismo francés. Como se sabe, la tradición de lo milagroso, lo extraño y lo monstruoso alarga sus raíces hacia una tradición en la escritura de viajes y, quizás, es precisamente el viaje la urdimbre que amarra la trama de la obra carpenteriana. Ese Yo que rige el discurso de Carpentier va de viaje constantemente y motiva, como dice Carmen Vásquez, que el escritor sea sobre todo un cronista.

C'est cette home-là qui, plus tard, pourra devenir romancier. Car déjà, avec les premières chroniques des années 20, s'ouvre à le chemin à venir: recherché de ce qui a été oublié, ou qui est peu commun, de ce qui normalement passe inaperçu comme cette nouvelle qui ne le fut pas et enfon de ce qui ná pas encore été aperçu: du nouveau (Vásquez, 1982, p. 63).

Pero, ¿qué clase de cronista? Un cronista con opinión, no un simple relator de sucesos objetivos, es un crítico de arte, de la vida, de la política, de un tiempo dentro del cual busca asilo tras el abandono del padre, la situación política de Cuba y la competencia en un París dentro del cual por momentos ve amenazada su estabilidad. La validación de su estadía allí se da, tanto en el plano de lo legal, como en su desempeño de tareas que hace en la orquestación, la edición de textos, como editor jefe durante la brevísima vida de *Avance*, como hijo que ofrece y veda información y que oscila entre abandonar su vida parisina, de la cual tiene plena conciencia se halla en pleno desfase tanto con la condición económica y social de su madre, como con el ambiente cultural y político cubano. Carpentier es, por lo tanto, un yo en ejecución que se ubica en la atalaya de la Historia para relatar su misma desubicación con relación al mundo que le tocó vivir. Orgullosa de sí mismo y, parafraseando la cita de Marinello según Salvador Bueno, tanto anhelante de maravillas,

como apegado a la sofisticación de una cultura enrevesada, conectada a la ubre de un reino antiguo admirado y desdeñado el mismo tiempo.

La crónica periodística, con su punto de vista informativo y crítico de la realidad, deja una huella en el discurso narrativo en sus cuentos y sus novelas. Así como es el Cronista/Cirujano en *La aprendiz* quien se autoriza a escribir para informar y relatar los hechos de la conquista de México, y cuya supuesta objetividad, basada en la experiencia, queda rota con la propia interpretación de Carpentier sobre los llamados “hechos”. Porque no hay que olvidar que al hablar de ese *yo* narrativo, que de acuerdo con Carpentier se origina en la Picaresca española, se plantea la relación ineludible entre el narrador y el mundo que le rodea, que es lo que marca el nacimiento de la novela tal como se entendía para el momento de su pronunciamiento.<sup>131</sup>

Acaso el éxito prodigioso de la Picaresca se deba al hecho de haber instalado el *yo* en la narración, tras de siglos durante los cuales la novela, bajo sus más diversas fases, fiel a sus orígenes orales, era contada siempre en tercera persona. Novela de arquetipos más que novela de personajes verdaderos, donde el autor observa, frente a sus personajes, una suerte de «distanciamiento» brechtiano. Muestra –tal Maese Pedro—las figuras de un retablo donde él mismo no habrá de aparecer. Con los maestros de la Picaresca, en cambio, soy *yo* –el *yo*—quien se instala ante la realidad narrándola en primera persona. Pero ese *yo* forma parte de lo circundante y habitual (*ibíd.*, p. 56).

Mediante ese “yo” de la Picaresca Cervantes es quien añade a la novela lo que Carpentier llama la “cuarta dimensión del hombre, que es la Dimensión Imaginaria”:

[...] con todas sus implicaciones terribles, magníficas, destructoras o poéticas, novedosas e inventivas, haciendo de ese nuevo *yo* un medio de indagación y conocimiento del hombre, de acuerdo con una visión de la realidad que pone en ella todo y más aún de lo que en ella se busca. Primer amante de la literatura moderna, Don Quijote proyecta sus propios fantasmas en la figura de Dulcinea –pirandelliano juego de apariencias—alzando una vulgar realidad al nivel de su propia escala imaginaria. A partir de ese momento, todo está permitido al ente creador. Se ha plantado en un universo donde la manzana deja de ser una fruta cualquiera para transformarse en la manzana de Newton, Clavileño acabará volando a una velocidad

---

<sup>131</sup> Carpentier, art. cit., “Cervantes en el alba de hoy”, p. 55.

supersónica, un trivial suceso policiaco engendra *El rojo y el negro*, y del sabor de un bizcocho mojado, surge toda la humanidad de Proust –como de buenos y malos libros de caballería nació el cosmorama, español y universal, del Quijote (*ibíd.*, pp. 56-57).

La afinidad entre el cronista y el novelista la plantea el mismo Carpentier cuando reclama a los escritores una conexión estrecha con su entorno. Conocerlo lo más posible es el vehículo para producir la nueva novela del siglo XXI, pues sin ese conocimiento:

[E]l novelista se halla extraviado, desorientado, en un mundo sometido a una reciente tecnificación, no le queda más recurso, si en él algo quiere usar útilmente sus facultades innatas o adquiridas, que afianzarse en sus tareas específicas, ya que, dentro del contexto de los hombres pensantes, pertenece a una especie singular: La especie de los cronistas, destinado a repertoriar los acontecimientos de su época que le sean perfectamente inteligibles.

Por lo demás, nunca he podido establecer distingos muy válidos entre la condición del cronista y la del novelista. Al comienzo de la novela, tal como hoy la entendemos, se encuentra la crónica. [...] Por lo tanto, no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa.<sup>132</sup>

Si lo real maravilloso es el instrumento de conocimiento de la realidad americana y también su modo de expresión, ese conocimiento pasa y se concreta a través del yo del novelista y su dimensión imaginaria, que todavía en este tiempo de su discurso, 1977, cuenta como una de sus preocupaciones principales el tema de lo particular y lo universal en la expresión artística que es la novela. La recurrente “crisis de la novela” que según Carpentier algunos anuncian en ese momento, se relaciona con los muy “repertoriados conflictos de orden sentimental y afectivo”, pero que el escritor puede superar mientras “mire a lo épico y contingente de su época”, “mientras la novela sea novela abierta, novela de muchos, novela de buenas y fuertes *vibraciones* –valga el término musical—sobre los grandes temas de la época”, dando preeminencia, una vez más, al lema de Unamuno:

---

<sup>132</sup> Alejo Carpentier, art. cit. “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, pp. 23-25.

«hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local; y en lo limitado y circunscrito, lo eterno” (*ibíd.*, pp. 58-59).

Padura Fuentes también ha hecho notar la influencia del Romanticismo en el pensamiento carpenteriano, presente en su ensayo “Tristán e Isolda en Tierra Firme”<sup>133</sup>, en el cual el cubano revaloriza el Romanticismo, calificándolo como una influencia legítima en América que debe tomarse en cuenta en el proceso de afianzamiento de la cultura americana, debiendo aceptar las influencias que ha recibido, igual que hay que buscar en América la “apoteosis del barroco”. Ahora bien, añade,

Si dieciocho años antes, en “El momento musical latinoamericano” Alejo Carpentier, viviendo en medio del ámbito surrealista llega a la conclusión de que la sensibilidad “tendrá que radicar en el carácter latinoamericano de nuestras obras musicales”, una vez agotado y trascendido el estado folclorista nacionalista, ahora en su ensayo de 1949, parece haber hallado la respuesta para él más convincente al álgido asunto del carácter continental, aunque mantenga inalterada la necesidad unamuniana de “hallar lo universal en las entrañas de lo local como única vía de realización estética y conceptual”. Lo extraordinario de esta búsqueda, sin embargo, radica en la estética romántica que Carpentier trata de validar como otra “legítima” influencia en la formación de nuestra cultura.

[...] En realidad, no puede parecer más extemporánea una afirmación de esta índole de Carpentier de 1949, tan de regreso, a estas alturas, de búsquedas nacionalistas y folcloristas que habían agotado su efectividad al poco tiempo de iniciadas, y contra las que él mismo —siendo todavía un practicante del afrocubanismo— había reaccionado en “El momento musical latinoamericano” y a las que se oponía en su propia novela de ese año”. [...] Estos valores, sin embargo, serían necesariamente superados por la generación de Carpentier -y por él mismo.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Padura cita la publicación del ensayo en la *Revista de Casa Las Américas*, núm. 177, noviembre-diciembre de 1989, p. 21. Según datos ofrecidos por la Fundación Alejo Carpentier, el escrito surgió cuando “En 1948 se estrenó en Caracas la ópera *Tristán e Isolda* del compositor alemán Richard Wagner. El acontecimiento dio pie a Alejo Carpentier para demostrar que la pieza era la síntesis de una cultura y aquellos que la aplaudieron en nuestra Tierra Firme también podrían encontrar en el ámbito americano motivos para hacer una obra trascendente, legítima y universal. “Basta con volver los ojos al continente y exaltar los valores no descritos aún. América tiene mucho que revelar a quien esté dispuesto a creer en ella, a definir su paisaje, sus mitos no inscritos en el arte universal”, afirma Carpentier. Este texto revela algunas ideas que se encontrarán después en sus novelas, ensayos y artículos”, Cf. “Tristán e Isolda en Tierra Firme”, en línea: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/trist%C3%A1n-e-isolda-en-tierra-firme>, 7 de marzo de 2013.

<sup>134</sup> Padura Fuentes, *op. cit.*, pp. 155-156.

El crítico, sin embargo, minimiza la importancia de estas afirmaciones en la evolución del pensamiento americanista de Carpentier. Hay que decir que, al contrario, son estos cambios mencionados por Padura los que diluyen la idea de un “progreso” en el pensamiento carpenteriano. Más bien dan cuenta de que las ideas fundacionales de su formación de alguna manera permanecían al rescoldo para dar forma a su visión de la coexistencia en América de contextos y tiempos distintos de manera simultánea a lo largo y ancho del territorio continental.

Es la única manera en la cual se puede explicar que en sus últimas dos obras, *El arpa y la sombra* y *La consagración de la primavera*, que la crítica en general ha visto como novelas de carácter autobiográfico, se dé, por un lado, una revisión crítica del hacer de un hombre, por ejemplo, Colón y, por otro, la defensa de la Revolución Cubana de una forma en que lo estético pareciera supeditado a lo político.

El término universal que tanto utiliza y atormenta a Carpentier como meta para la realización completa del arte en Latinoamérica, tiene por lo menos dos acepciones en su obra. Una el nivel expresivo alcanzado por los artistas europeos, que si bien experimentan el cansancio de un territorio cansado, domina, en cambio, lo que Carpentier llama saber el *oficio*. Es el aspecto técnico que recomienda a los jóvenes atender para lograr otorgar a los contenidos latinoamericanos el rango que les permita ser reconocidos universalmente. El segundo sentido de lo universal, está cerca de los estudios de Lévi-Strauss, es decir, lo arquetípico que se articula en narraciones similares a todo lo ancho del globo y que se plasma en los mitos de los pueblos. De hecho, en torno a este tema Carlos Fuentes parte de una afirmación de Octavio Paz: “poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a



presentarse”<sup>135</sup>, y concluye: “al inventar y recuperar una mitología, la novela se acerca cada vez más a la poesía y a la antropología; en un sentido más profundo, una novela moderna está más cerca de Michaux, de Dumézil, de Artaud y de Dumont que de Marx, Freud y Heidegger.<sup>136</sup>

Desde el criterio técnico la solución estética de Carpentier se da en el ámbito de lo barroco y lo real maravilloso americano ya que, según dice el escritor, lo barroco no se relaciona con un movimiento o escuela, sino a lo arquetípico plasmado en las narraciones, la arquitectura y el arte de los pueblos autóctonos de América, así como de los negros afroamericanos que conjuntamente con los blancos integran las culturas criollas del continente americano, crisol que constituye el meollo de su concepto de mestizaje. El *yo*, por lo tanto, desde su dimensión imaginaria, es el que habrá de integrar todo su contexto en el punto de convergencia tanto del mestizaje como de lo universal, ambos con narrativas que parecen hallar su sustrato en la creación del mito.

En la obra citada antes, al hablar sobre la llamada crisis de la novela, Carlos Fuentes ha dicho:

Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar individuos en relaciones personales y sociales. Pero si el realismo burgués ha muerto, secuestrado por los espectáculos de masas, la psicología y la sociología, ¿quiere decir ello que la realidad novelesca ha muerto para él? Inmersos en esta crisis, pero indicando ya el camino a salir de ella, varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa. Esta realidad no se expresa en la introspección síquica o en la ilustración de las relaciones de clase que, en efecto, han pasado de los países desarrollados al campo de las ciencias psicológicas y sociales. Se expresa, más bien, en la capacidad para encontrar y levantar sobre *un lenguaje los mitos y profecías de una época* cuyo verdadero sello no es la dicotomía capitalismo-socialismo, sino una suma de hechos –fríos,

<sup>135</sup> Paz, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México: Joaquín Mortiz, 1967, p. 57.

<sup>136</sup> Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1976., p. 20. [1<sup>era</sup>. edición 1969].

maravillosos, contradictorios, ineluctables, nuevamente libertarios, nuevamente enajenantes—que realmente están transformando la vida en las sociedades industriales: automatización, electrónica, uso pacífico de la energía atómica (*ibíd.*, pp. 18-19, subrayado mío),

Para Fuentes, escritores como Faulkner y Hermann Broch, por ejemplo, regresaron a las raíces poéticas de la literatura y, a través del lenguaje y la estructura, “crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para lo real, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso” (*ibíd.*). Es decir, la novela es mito, lenguaje y estructura.

Como señala Padura Fuentes, en *El reino de este mundo* Carpentier presentaba “las creencias mágicas del vudú, las creencias animistas”, al igual que Asturias en *Señor Presidente*. Es decir, que muestra

una capacidad diferente de asumir y reflejar artísticamente los procesos de la realidad en virtud del tratamiento literario de “otra realidad” paralela, oculta definitivamente suprarreal que, sin embargo, resultaba tan cotidiana y palpable como el más común de los fenómenos naturales. Así, la peculiar formación psicológica del hombre americano, en cuya espiritualidad sobrevivían concepciones bien distintas a las del racionalismo europeo o el pragmatismo norteamericano, se convertía en la perspectiva artística desde la que se colocaba el creador de la obra literaria (*ibíd.*, p. 157).

No hay que olvidar, sin embargo, uno de los modelos principales que articulan el pensamiento de Carpentier: el discurso de la modernidad entendida desde el espíritu progresista de la Ilustración, que devino y engendró del pensamiento utópico en la visualización de los nuevos estados. El carácter de *El Dorado* adquirió vestiduras nuevas no sólo por las propuestas hacia una sociedad más igualitaria, sino también porque comporta un nuevo modelo económico en el que se concretaron modos de producción aliados a la tecnología, a materiales que recién habían pasado a formar parte del paisaje de las ciudades

como París, en donde el acero y el cristal construían otra manera de caminar la ciudad y, por supuesto, de mirarla. Es por eso, probablemente, que en su ensayo “Problemática de la nueva novela hispanoamericana”,<sup>137</sup> Carpentier da una importancia grande al hecho de que la gente de su generación creciera en las ciudades y que, por ello, el escritor latinoamericano que quiera dar cuenta de ellas deberá conocer el lenguaje científico y técnico que ha hecho posible la vida de ellas.

Ese entorno urbano que Carpentier valora por medio de una descripción detallada y larga, aspira a nombrar en cada uno de los detalles de su arquitectura, pasando a un lenguaje más coloquial pero, igualmente rico, al delinear los aspectos criollos y considerados como parte de la cultura dominante, alberga el otro gran discurso sobre una “india” llamada América, cuya esencia vive, contamina e influencia al morador de estas tierras, que es la naturaleza americana. Los relatos míticos de los pueblos de América están vinculados a ese espíritu de la naturaleza sencillamente porque ésta es avatar permanente de la deidad en todas las manifestaciones, agua, aire, serpiente, lluvia. El Ilustrado es el visitante que admira, se sorprende y que, simultáneamente, necesita pasar a tinta el mapa del territorio, clasificarlo, estamentalizarlo, o sea, documentarlo.

De la misma manera, las aseveraciones de Carpentier en torno a la ciudad están ligadas a la necesidad que tiene el escritor de afianzarse en el presente. Como indica Vásquez,

Cette conscience d’être un homme de son temps, écrivain de son temps, s’était peu à peu constituée [*sic*] depuis son enfance. Aujourd’hui, reconnu comme l’un des grands maîtres de notre roman, il se devait de fondre, ainsi qu’il fait dans la conférence dictée fin de mars 1979 à Yale, les notions de culture et d’histoire avec celle du rôle social du romancier. C’est ainsi que dans «La novela

---

<sup>137</sup> Carpentier, op. cit., Literatura y ciencia política en América Latina, pp. 7-46.

latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo» il offre sa propre définition de culture.<sup>138</sup>

En 1959, cuando Carpentier escribe *La aprendiz de bruja*, ya tiene a su haber las experiencias de Haití y de Venezuela que han dado como fruto literario *El reino de este mundo de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953), “Viaje a la semilla” y “Oficio de tinieblas” (1944), *El clan disperso* (1943), y cuyo primer capítulo, “La conjura de Parsifal”, se publicó en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* en 1975. De acuerdo con Luisa Campuzano algunos fragmentos de este último escrito pasaron a ser parte de *El siglo de las luces*.<sup>139</sup> El tema de la novela derivó de su estadía de una semana en la isla de Guadalupe. Allí “adquiere un ejemplar del periódico Guadalupe donde aparece la correspondencia inédita de George Bruley, la cual considera documentación básica” para la elaboración de la novela<sup>140</sup>, así como *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos* habían surgido de experiencias de viaje a Haití y Venezuela, respectivamente. Ese año, de acuerdo con datos ofrecidos por García Carranza, Alejo regresa a Cuba y se identifica para siempre con la Revolución Cubana. Para entonces ya traía en la maleta *El siglo de las luces*, publicado en 1962 en México.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Carmen Vázquez, "Alejo Carpentier et son œuvre", en: *Alejo Carpentier: Historien de son époque*. París: Biblioteca Tomás Navarro Tomás, 1982, pp. 62-74.

<sup>139</sup> “Chez Loynaz y excursión a Vueltabajo bis”, en: *Revista Casa de las Américas. Páginas salvadas*, No. 253 octubre-diciembre/2008, pp. 127-128.

<sup>140</sup> Araceli García Carranza, *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 24.

<sup>141</sup> *Op. cit.*, p. 24. Los hechos que, según Padura Fuentes, contribuyen a la visión de Carpentier y su obra fueron sus investigaciones para la confección de *La música en Cuba*, sus viajes a Haití, a la Gran Sabana y al Alto Orinoco en 1943, 1948 y 1949, respectivamente, y finalmente, su encuentro con Pierre Mabilie en Haití, cuya influencia en el concepto de lo real maravilloso americano estudio Irlemar Chiampi en su artículo “Carpentier y el surrealismo”, *Lengua y Literatura*, año IX, vol. 9, São Pablo, Brasil, 1980. De acuerdo con Padura este escrito fue leído en 1979 en presencia de Carpentier en la Universidad de Yale, y recogido posteriormente por Roberto González Echevarría en la compilación publicada bajo el título *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1984, pp. 221-249, titulado “Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie”.

## F. La teoría de los dos Mediterráneos

*¡Es increíble el valor que adquieren las cosas cuando se las ve de lejos!... Nunca sentí a Cuba con tanta intensidad como cuando me hallaba recorriendo caminos de Francia por días de verano lluviosos e inestables. Entonces, el menor recuerdo de paisajes y lugares de nuestra Isla se imponía en mi espíritu con la emocionada elocuencia que sabe alternar ritmos de la respiración. Hoy, hundido en pleno estío tropical, pienso a veces, sin quererlo, en rincones de Europa a los que no concedí mayor importancia, hace años, en mis andanzas de viajero, desconfiando tal vez de ellos a causa de su prestigio.*

Alejo Carpentier, "Castillos de Francia"

La discusión sobre el mestizaje en América como elemento constitutivo de la identidad de sus pueblos es, como es hemos visto, un tema que incluía una valoración de las aportaciones que los blancos (europeos), los negros (africanos) y los indios (habitantes originarios de América) hacían en términos de sus respectivas culturas de *origen*. La recuperación de las culturas indígenas y negras, eslabonada con planteamientos sociales, políticos y socioeconómicos, llevaba a la reflexión sobre la cultura europea, su alcance e influencia en la formación de Latinoamérica.

Las preocupaciones del Grupo Minorista planteaban al artista una serie de cuestiones en el campo del *oficio*, de su quehacer en términos de la generación de una expresión genuina cubana (americana). En su carta a Aznar ya Carpentier había expresado su parecer sobre la existencia de varios meridianos, es decir, de parámetros para el escritor latinoamericano. En parte, el cuestionamiento acerca de la cubanidad o americanidad de Carpentier se relaciona con la crítica sobre sus expresiones sobre el mestizaje y cómo éste se da o no en sus novelas y cuentos. Porque se dice que su desempeño como escritor muestra que, de alguna manera, para utilizar la expresión de Benítez Rojo, nunca pudo lograr del todo hablar como *un cubano*, un *latinoamericano*. Al hablar de su mestizaje entra en juego la propia definición del crítico a lo que tal término significa. Pues el sustantivo se refiere a una mezcla, mas, cómo entran en juego los distintos elementos, cómo se les valora

y cuál es el proyecto nacional que está tras su articulación en políticas concretas, es bien importante.

Para Jacques Joset el mestizaje en Carpentier inicia con su primera novela y es de orden lingüístico:

La expresión del mestizaje lingüístico en la primera novela de Carpentier *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) corresponde a una parte del programa ideológico, que es a la vez contrato de lectura, del joven cubano: la reivindicación nacionalista mediante la exaltación de los valores culturales afroantillanos. La realización formal no pasa del sencillo costumbrismo lingüístico que utiliza procesos estilísticos ya bien conocidos a la altura del decenio del '30. Se trata fundamentalmente de la reproducción mimética del habla afrocubana en los pasajes en estilo directo y en los diálogos.

La incorporación cada vez más refinada y discreta de muestras de literatura popular en las ficciones de Carpentier no es, a la verdad, sino un artefacto, un rasgo estilístico correspondiente a la voluntad del escritor de contribuir a la construcción de una novela hispanoamericana genuina que ha de ser mestiza, como mestizos son sus “contextos”. Esta tarea supone una reflexión teórica sobre el lenguaje novelístico que, en tanto instrumento único del escritor, es su primer contexto, aunque curiosamente Carpentier no lo menciona en la lista de los “contextos cabalmente latinoamericanos” [...] que desgrana en su famosa “Problemática de la actual novela latinoamericana”. ¿Será por lo obvio de la cuestión? ¿O, más bien, por el hecho de que el contexto lingüístico abarca los demás contextos, raciales, económicos, ctónicos, políticos, burgueses, de distancia y proporción, de desajuste cronológico, culturales, culinarios, ideológicos y de iluminación? Sea lo que sea, el novelista plantea y resuelve el problema de una posible palabra mestiza, fundación de la novela hispanoamericana contemporánea, a través de sus narradores y personajes. La reflexión sobre la palabra se vuelve material novelístico recurrente.

La tarea del novelista - del poeta - consistiría en recuperar el poder y sentido de la palabra “perdido[s] desde las eras primitivas”.<sup>142</sup>

De acuerdo con Joset, es a partir de *El reino de este mundo* que Carpentier traduce el planteamiento de la cuestión lingüística antillana en “una oposición racial y social, un enfrentamiento de las mentalidades negra y europea, de los esclavos y de los esclavistas”, como ocurre en un pasaje de la novela “aunque de enunciación negativa, [donde] define el *creóle* como lengua de los oprimidos”, y en *Los pasos perdidos*, donde el Carpentier donde

<sup>142</sup> “El mestizaje lingüístico y la teoría de los dos Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier”, *AIH. Actas IX*, 1986, pp. 591-601. En línea: <http://www.cesargiusti.bluehosting.com.br/LitComp/sobrealejo.pdf>, abril de 2011.

el protagonista se da cuenta de que la tarea del escritor en territorio mestizo es el de ser Adán (art. cit., p. 594).

Ahora bien, los ejemplos de nombramiento que siguen son claros productos de una semántica mestiza (curiarar, polleras, arepas, cachaza, ceiba). Y como concluye la disquisición con la declaración perentoria: “el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco” [...], deducimos que tanto para el Carpentier de la madurez como para su protagonista músico, arte mestizo y arte barroco son conceptos intercambiables porque son un solo concepto. Al mismo tiempo, el pasaje citado de *Los pasos perdidos* manifiesta un ensanchamiento sociocultural del mestizaje lingüístico: las lenguas criollas o criollizadas dejan de ser vehículo privativo de una raza o clase social, son patrimonio común de la gente del Caribe.

Por más que Carpentier haya utilizado y pensado el mestizaje lingüístico, su producción narrativa no es propiamente mestiza. Tanto los rasgos lingüísticos decorativos como la reflexión sobre un criollismo funcional se quedan en el exterior de su escritura. El mestizaje lingüístico no es un signo interiorizado, asimilado, distintivo de su narrativa [...] Este estatuto de exterioridad ha de relacionarse con la formación cultural del escritor en contextos sociohistóricos y familiares reflejados también en lo que he llamado la teoría de los dos Mediterráneos (*ibíd.*, p. 597).

Joset piensa que la inclusión de vocablos de origen indígena o negro en la narrativa de Carpentier es puramente decorativa, por lo que cree que la narrativa del cubano no es propiamente mestiza. La teoría de los Dos Mediterráneos a la que apunta el crítico, y que fuera primeramente expresada por el mismo Carpentier en *El siglo de las luces*, según la cual “el mar Caribe sería la prolongación del Mediterráneo del Viejo Mundo”, está basada en la identificación entre ambas cuencas –el Caribe y el Mediterráneo, que expresa “el concepto de mestizaje y, en la mente del narrador, que se confunde, lo veremos, con el criterio de Carpentier, el Mediterráneo americano superaría en riqueza potencial al europeo ya que a los logros de las mezclas étnicas de éste agrega las suyas propias y originales (*ibíd.*, pp. 597-598). De acuerdo con el crítico esta visión de un Caribe mestizo “parece conformarse con la idea, que fue ampliamente difundida entre los historiadores de las civilizaciones, de la transferencia de la cultura del Este hacia el Oeste” y, además, no es privativa del cubano, sino más bien una idea “recurrente en novelistas, historiadores y

ensayistas de nuestro siglo. Germán Arciniegas, Margot Arce de Vásquez, Loida Figueroa y el extraordinario novelista norteamericano John Kennedy Toole, entre muchos otros, establecen o evocan un continuum entre el Mediterráneo europeo y el Caribe”. Añade que “En cuanto al vedado norteamericano sobre el Caribe, fue imaginado por militares del Imperio del Norte antes del nacimiento de Carpentier (*ibíd.*).

Por supuesto que esta idea no era privativa de Carpentier. Pues en la discusión que se ha visto aquí sobre la identidad de las naciones en los escritos de Bolívar, Martí, Simón Rodríguez, Mariátegui y Vasconcelos como ejemplos del pensamiento sobre el tema, aparecen una y otra vez las referencias a los momentos fundacionales de la cultura latina y, asimismo, de los pueblos de América. En el proceso de la refundación de América estaban implícitas esas otras fundaciones que de alguna manera proveían los argumentos para pensar que era posible llegar a definir la identidad de América, así como era posible hablar taxativamente de la cultura latina, fruto de un profundo mestizaje. Las diferencias entre las propuestas de cada uno de ellos no contradecían sus valores más afines, como la aspiración a una unidad que permitiera el tránsito del discurso de emancipación política a un apalabramiento de cómo era esa nación y cuál era su proyecto histórico y cultural. Carpentier recoge los aspectos más positivos de esta polémica al proclamar los beneficios de la mezcla de sangres y, al mismo tiempo, reconocer las aportaciones de las culturas de ambos lados del Atlántico. Pero tal vez su rasgo más peculiar en este mestizaje de Carpentier sea esa mirada hacia los orígenes como esencias de un espíritu americano en la misma naturaleza, y cuyo barroquismo queda traspasado a las edificaciones más antiguas de Mitla y Bonampak.



La refundación de Carpentier es de orden literario, según lo ha expresado Campuzano, y por ello es el discurso narrativo el lugar donde queda plasmada la ubicación, la perspectiva del autor/narrador:

Dice Skármeta que lo que se propuso e hizo Carpentier fue "la refundación literaria de la América Latina". Esta refundación, en cuanto tal, implicó el abordaje temático de todo lo que sabemos, desde el descubrimiento, y aun antes —los Caribes, los "advertidos"—, hasta la contemporaneidad; y, por supuesto, implicó también la detenida exploración en la coexistencia de todos los tiempos en el tiempo del Continente: la revelación, por estas sincronías insólitas, de lo real maravilloso americano; el desentrañamiento del espacio de la selva y de las islas; y, después, su complementación con su teoría de los contextos americanos.

Pero esta refundación tiene apellido: es una refundación literaria y, en este sentido, significó encontrar los caminos para producir esta nueva América Latina, para llevar a cabo esta nueva fundación del Continente desde la literatura, operando con las letras, forzándolas a develar un mundo nuevo en su naturaleza, en su tiempo, en su historia: lucha, tensión con el lenguaje de la que Carpentier ha hablado obsesivamente desde sus primeros tiempos y que, entre otras cosas, explica su silencio narrativo por más de diez años, los que van de *¡Écue-Yamba-Ó!* (1927-1933) hasta los relatos escritos en los años 44-45, en los que ya se advierten rasgos de su madurez expresiva.<sup>143</sup>

A diferencia de Joset, Campuzano, al hablar de la refundación literaria, ve la narrativa carpenteriana como ejemplo del proceso intrínseco en la elaboración de una forma particular de articular América en el que novelas como *¡Écue-Yamba-Ó!* dan cuenta de la tensión que deriva de dicho desarrollo. Por ello es válido plantear que el mestizaje en Carpentier es la expresión misma del mestizaje comprendido como la presencia de elementos siempre en proceso de atemperarse en el camino de la escritura, que es la que da cuenta de las formas en que el escritor está inserto en un panorama cultural forjado de culturas, y que mejor parecen explicarse a la luz de la transculturación que como ha dicho Benítez Rojo, traduce el esfuerzo de las simbiosis ocasionadas por las mezclas en un

---

<sup>143</sup> Luisa Campuzano, "Notas sobre algunas funciones del código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier", *Thesaurus*. Tomo LII. Núms. 1, 2 y 3 (1997), pp. 284-285. En línea: [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/52/TH\\_52\\_123\\_290\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/52/TH_52_123_290_0.pdf), 14 de agosto de 2010.

producto dinámico caracterizado por fuerzas resueltas solo en el tercer discurso, en el puente como ha descrito Homi Bhabha en *The Location of Culture*. Para Pantín Guerra,

la otra línea teórica [sobre el mestizaje / hibridación] se inicia de igual forma desde los comienzos de los años de 1980 en el discurso poscolonial que recibe ideas de Bachtin, Freud, Lacan, Fanon con ayuda de las cuales se produce una teoría acerca de la diferencia cultural, de las culturas en contacto y del surgimiento de un tercer espacio (Homi K. Bhabha). Después de la formulación o recreación por Tzvetan Todorov del término culturas híbridas en 1985-1986, como culturas de largo tiempo en contacto de fronteras, aparecen en 1990, las culturas híbridas latinoamericanas en cotejo con las culturas nacionales y culturas de frontera, en el cruce de lo culto, popular y masivo, de lo visual y lo escrito y como paradigmas de una modernidad propia latinoamericana (Néstor García Canclini). Se piensa en flujos, corrientes y redes de capital cultural (David Palumbo-Liu y Hans Ulrich Gumbrecht) y se plantea un proceso de teorización o “Theoriebildungsprozess” (Carlos Rincón), de acuerdo con el modelo de los flujos o las corrientes en dos direcciones, o en múltiples redes, el proceso de transmisión o transferencia cultural tiene actores y lugares principales que, únicamente dentro de ese modelo, da lugar, como resultado posible, a la hibridación cultural. Se compara en este momento por primera vez: mestizaje e hibridez (Petra Schumm), mestizaje, transculturación, heterogeneidad e hibridación (Antonio Cornejo Polar), transculturación y heterogeneidad (Friedhelm Schmidt), mestizajes, heterogeneidades, hibridismos como “quimeras” (Martin Lienhard). Entre los años 1990-2000, se trata la globalización como proceso de hibridación generalizada (Saskia Sassen, Anthony Appiah, Jahn Nedervee Pieterse).<sup>144</sup>

Carpentier se coloca en el entramado de estas corrientes de pensamiento que, como ha señalado Néstor García Canclini, ve la hibridación “como algo a lo que se puede llegar, de lo que es posible salir y en la que estar implica hacerse cargo de lo in-soluble, lo que nunca resuelve del todo que somos al mismo tiempo otros y con los otros”.<sup>145</sup>

### **G. El retorno**

A la luz de lo estudiado hasta ahora, no extraña que como parte de la reflexión sobre la cultura y la historia cubanas, coincidan en la década de 1940 los primeros trabajos narrativos de Carpentier por cuyo estilo y propuestas teórico-literarias se hizo más

<sup>144</sup> Beatriz Pantín Guerra, op. cit., Mestizaje, Transculturación, Hibridación, pp. 18-19.

<sup>145</sup> “Noticias recientes sobre la hibridación”, *TRANS, Revista Transcultural de Música*, diciembre 2003. En línea: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=82200702#>, martes, 2 de agosto de 2011.

conocido, y la publicación de *Contrapunteo de la caña y el azúcar*, con nueve años de diferencia. *El reino de este mundo* y su conocido Prólogo, éste último publicado con antelación en 1948, y su propuesta de lo real maravilloso americano, según Leonardo Padura Fuentes,

fructificaba al fin una etapa de peculiar formación ideológica y cultural que, por los singulares caminos recorridos en las décadas de los veinte y los treinta, le había permitido al novelista cubano armar una visión hasta ese momento inédita—o no concientizada y tratada estéticamente—de las potencialidades artísticas inmanentes de nuestra realidad. Pero a la vez, *quedaría resuelta la difícil y vieja contradicción de ser americano y universal al mismo tiempo*, cuando fundaba una de las vías de indagación más trascendentes de la historia cultural americana reciente.<sup>146</sup> [*Subrayado mío*].

Esta propuesta estética de Carpentier, coincide Padura con Joset, no se da de forma aislada en América Latina; su acogida se da en el contexto de la década de 1940, porque:

Aquella formulación que venía a resumir, en el decenio clave de los cuarenta, un cúmulo de preocupaciones, ideas, actitudes y búsquedas de los escritores latinoamericanos en torno a un arte vernáculo e independiente que se ajustara a las exigencias de una realidad diferente. Ante todo, porque, como instrumento gnoseológico y como concepción de la realidad capaz de transformarse en imágenes artísticas, “lo real maravilloso” no se comportó como un descubrimiento aislado en el desarrollo intelectual del continente. Junto a esa posibilidad que Carpentier lanzaba y sustentaba después con su propia creación, en la propia década de 1940 habían madurado otras posiciones e ideas artísticas que, a veces hasta en distinto sentido estético, perseguían objetivos similares a los esbozados programáticamente por el cubano: destrozando definitivamente los estrechos cánones del nativismo costumbrista —más productivo y resistente de lo que cabía esperar—y llegar, empleando recursos literarios de avanzada, el hallazgo de verdaderas esencias americanas, distintivas, y transferirlas al arte (*ibíd.*, p. 106).

Es interesante notar que este libro de Padura Fuentes tiene entre sus objetivos probar que el concepto de lo real maravilloso americano de Carpentier fue formulado en un momento preciso de la creación literaria del cubano que, no obstante, ha sido tomado por la crítica como una posición estática desde la cual se pretende mirar toda la obra carpenteriana. Él propone revisar la perspectiva de Carpentier para mostrar

---

<sup>146</sup> Padura Fuentes, *op. cit.*, pp. 105-106.

diacrónicamente los cambios a lo largo de la carreta del escritor. Sin embargo, al establecer que lo real maravilloso americano fue la pieza que vino a resolver la contradicción entre lo particular y lo universal en la obra del escritor, pienso que Padura Fuentes traba, precisamente, la obra posterior del cubano a un término que él mismo quiere ver desde la perspectiva de los cambios estéticos en Carpentier. Como instrumento de conocimiento sobre la realidad americana Carpentier estaba proponiendo también una visión esencialista de mundo americano fundado en sus características telúricas que, en contraparte, como dirá luego el mismo Padura, se expresó posteriormente en la concepción de América como territorio, no sólo de un mestizaje único en la historia, sino también por su teoría de los contextos que explicaba la existencia en el Nuevo Mundo de una conjunción de tiempos históricos distintos, si bien marcados por la pulsión de la naturaleza americana en la cual dicha esencia tenía su sustrato principal.

La eclosión cultural de la década del 40 no fue casual y atañe a Carpentier sobre todo por el fracaso de la revolución del 30 en Cuba, de acuerdo con Padura Fuentes. Este fue un periodo que aunque revistió de violencia y de una atmósfera enrarecida la sociedad cubana, no impidió que los autores cubanos de la época consiguiesen superar “el posmodernismo literario, el costumbrismo social y el afrocubanísimo que raras veces fue más allá de lo folclórico” (*ibíd.*, pp. 107 y 122).

Nombres que encierran posiciones tan diversas como Virgilio Piñera, Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz, Onelio Jorge Cardoso, Félix Pita Rodríguez, Lydia Cabrera, Eliseo Diego y el propio Carpentier ---que publica “Oficio de tinieblas” (1944), “Viaje a la semilla” (1944) y “Los fugitivos” (1946) ---materializan el viaje narrativo anunciado desde los años treinta y demuestran que la cubanía ---y escribir en cubano---era mucho más que escribir sobre personajes negros y campesinos pobres que se expresasen en un “creole” isleño (*ibíd.*).

A este cambio también contribuyó el retorno a América de intelectuales que, como Carpentier, habían vivido en Europa y que en conjunto con los exiliados intelectuales europeos, sobre todo, españoles, promueven la creación de editoriales, la fundación de revistas que, sumado al crecimiento de una conciencia nacional estimulan la indagación en los temas del ser del país y del ser latinoamericano.<sup>147</sup>

Pero el cuestionamiento del ser latinoamericano estaba lejos de estar resuelto, aun en la obra de Carpentier, principalmente por la conciencia del *yo* en la obra del cubano, que es el lugar desde el cual se mira la problemática de la novela y el quehacer artístico latinoamericano. Como se dijo, cuando Carpentier expresa en 1977 que la novela tal como se conoce en ese momento nace con la Picaresca, destaca el nacimiento del Yo como voz narrativa. Un Yo en donde el autor del relato y el protagonista de la novela se funden para ofrecer una visión de mundo, un relato de una vida desde las entrañas de la conciencia que, así, esconde con dificultad, si esa fuera su intención, el entramado de sus motivaciones y, por ende, de sus contradicciones en juego con la realidad que muestra al lector. Es esta posición la que articula la obra de Carpentier y que se subraya en sus ensayos y conferencias en los cuales se establece como la voz autorizada para decodificar tanto su obra creativa como su propia vida como ciudadano.

Si bien en algún momento declara que lo que vale es la obra y no el hombre, en realidad lo que defiende con más ardor es la necesidad de que el artista sea comprometido; es decir, el escritor ciudadano que esté al tanto de lo que ocurre en su tiempo, y que también produzca una obra al servicio de la sociedad dentro de la cual vive.

---

<sup>147</sup> Estas aseveraciones Padura Fuentes las toma del ensayo de Roberto González Echevarría, "Isla en su vuelo fugitiva: Alejo Carpentier y el realismo mágico" publicado en la *Revista Iberoamericana*, número 86, enero-marzo de 1974, pp. 9-36, en el cual González Echevarría cita a su vez a Emir Rodríguez Monegal en torno al significado de esta corriente migratoria como uno de los hechos más significativos en la historia cultural hispanoamericana.



### III. ANÁLISIS DE LA APRENDIZ DE BRUJA DE ALEJO CARPENTIER

*Tres fueron tus nombres, mujer: el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante y el que te dio tu pueblo... Malintzin, dijeron tus padres: hechicera, diosa de mala suerte y de la reyerta de sangre... Marina, dijo tu hombre, recordando el océano por donde vino hasta estas tierras... Malinche, dijo tu pueblo: traidora, lengua y guía del hombre blanco. Diosa, amante o madre, yo viví esta historia y puedo contarla.*

Carlos Fuentes<sup>1</sup>

#### A. Marina

No debe extrañar el hecho de que Alejo Carpentier haya dado el papel central en su drama *La aprendiz de bruja* (1956) al personaje histórico de Malintzin. Porque Malintzin, la conocida “lengua” y guía de Hernán Cortés cuyo nombre cristiano fue Marina, ha resurgido como un símbolo de un sentimiento nacional que bien puede proyectarse a toda América. Más concretamente, ella se ha visto como el símbolo del inicio del mestizaje en América por su relación con Cortés, con quien tuvo un hijo, Martín Cortés.

El personaje de Marina está lleno del misterio que le ha dado el relativo silencio que en torno a su figura guardaron los historiadores y los cronistas de México en la época de la conquista. Llama la atención que sea Hernán Cortés, que en gran medida debió el éxito de su empresa a sus dos lenguas, Aguilar y Marina, quien en sus cartas al Emperador atenúe el papel de ella en la conquista. En la primera de las *Cartas de relación*<sup>2</sup>, por ejemplo, no da mayores detalles sobre la india. En su relato del viaje a Yucatán dice:

<sup>1</sup> *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI, 1981 [1970]. Esta obra dramática de Carlos Fuentes escenifica la vida de Marina quien, según él mismo expresa en el Prólogo, es una “memoria personal e histórica, pues indagar en nuestros orígenes comunes para entender nuestra existencia requiere de ambas memorias en México [...] donde preguntarse ¿quién soy yo?, ¿quién es mi papá y quién es mi mamá?, equivale a preguntarse ¿qué significa nuestra historia? El poder y la palabra. Moctezuma o el poder de la fatalidad; Cortés o el poder de la voluntad. Entre las orillas del poder, un puente: la lengua, Marina, que con las palabras convierte la historia de ambos poderes en un destino: el conocimiento del que es imposible sustraerse”, p. 6. Esta relación entre palabra y poder a la cual apunta Fuentes es también una piedra angular en la obra *La aprendiz de bruja*.

<sup>2</sup> Cf. Hernán Cortés, *op. cit. Cartas de relación*. Las cinco cartas fueron escritas en las siguientes fechas: la primera el 10 de julio de 1519; la segunda 30 de octubre de 1520 en Segura de la Frontera; la tercera el 15 de mayo de 1522 en Coyoacán; la cuarta en 1526 en Tenochtitlán; y la última, en el mismo lugar el 3 de septiembre de 1526. Del lado español, serán Francisco Andrés de Tapia, López de Gómara, Bernal Díaz del

Y como llegásemos al primer pueblo hallamos la gente de los indios de él puesta a la orilla del agua, y el dicho capitán les habló con la lengua y faraute que llevábamos y con el dicho Jerónimo Aguilar que había, como dicho es de suso [*sic*], estado cautivo en Yucatán, que entendía muy bien y hablaba la lengua de aquella tierra, y les hizo entender como él no venía a hacerles mal ni daño alguno (*ibíd.*, p. 55).

Más adelante, al relatar el suceso de Cholula, dice Cortés:

Estando algo perplejo en esto, a la lengua que yo tengo, que es una india de esta tierra, que hube en Potonchán, que es el río grande que ya en la primera relación a vuestra merced hice memoria, le dijo otra natural de esta ciudad que tenían fuera sus mujeres e hijos y toda su ropa y que había de dar sobre nosotros para matarnos a todos y si ella se quería salvar que se fuese con ella que guarecería; la cual lo dijo a aquel Jerónimo de Aguilar, lengua que yo hube en Yucatán de que asimismo a vuestra alteza hube escrito y me lo hizo saber. Y yo tuve uno de los naturales de la dicha ciudad que por allí andaba y le aparté secretamente que nadie lo vio y le interrogué y confirmé todo lo que la india y los naturales de Tascaltecal [Tlaxcala] me habían dicho (*ibíd.*, p. 104).

La única vez que Cortés llama a Marina por su nombre es en la Quinta Carta:

Yo le respondí que el capitán que los de Tabasco le dijeron que había pasado por su tierra, era yo, y para que creyese ser verdad, que se informase con aquella lengua que con él hablaba, que es Marina, la que yo siempre conmigo he traído, porque allí me la habían dado con otras veinte mujeres; y ella le habló y le certifico de ello (*ibíd.*, p. 368).

Como señala Georges Baudot, “el discurso narrativo y mítico, que tan ingratamente expresa y abruma la figura histórica de Malintzin mantiene hoy en día enterrada su imagen en los significados más hostiles”<sup>3</sup> Tal hostilidad se centra en el hecho de que ella encarna el atropello cometido contra un pueblo y un mundo, para provecho de extraños conceptos “impuestos por conquistadores despiadados venidos de un más-allá no menos extraño e incomprensible” (*ibíd.*).

Malintzin es una mujer maldita hasta dar su nombre, o mejor dicho, su apodo Malinche, a una actitud colectiva contemporánea, a una especie de fantasma

---

Castillo y Antonio Solís quienes en sus crónicas ofrecerán mayores datos sobre Marina / Malintzin / Malinche.

<sup>3</sup> Georges Baudot, “Política y discurso de la conquista de México: Malintzin y el diálogo con Cortés”, Separata del *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo XLV (1988), p. 68.



nacional que es también, a veces, la máscara con la que se encubre la xenofobia cuando se acusa a alguno de ello: *malinchismo* (*ibíd.*).

Esta concepción de Malintzin, explica Baudot, es relativamente reciente y surge sin que la justifique la información que se tiene de dicho personaje.<sup>4</sup>

### **B. Fuentes históricas sobre la figura de la Malinche**

Entre las fuentes históricas más importantes están *La verdadera historia de la Nueva España*<sup>5</sup> de Bernal Díaz del Castillo, *El lienzo de Tlaxcala*<sup>6</sup> y el *Códice Florentino*<sup>7</sup>; éstos últimos dos, como se sabe, contienen la narración pictórica indígena de la conquista de México. Francisco López de Gómara (1510?-1572?), quien dedica a Don Martín Cortés, Márquez del Valle, la Segunda Parte de su *Historia General de las Indias*, en donde relata la historia de la conquista de México, también da cuenta del papel de Marina y datos sobre

---

<sup>4</sup> En este punto es interesante el juicio de Todorov: él piensa que aunque ciertamente Marina es responsable de lo que ocurrió en México “es ante todo el primer ejemplo, y por eso mismo, el símbolo, de mestizaje de las culturas y por ello anuncia el estado mexicano moderno y, más allá, el estado actual de nosotros, puesto que, a falta de ser siempre bilingües, somos inevitablemente bi o triculturales. La Malinche glorifica la mezcla en detrimento de la pureza (azteca o española) y el papel de intermediario. No se somete simplemente al otro [...] sino que adopta su ideología y la utiliza para entender mejor su propia cultura, como lo muestra la eficacia de su comportamiento (aún si el “entender” aquí sirve para “destruir”), Véase, Tzvetan Todorov, *La Conquista de América. La cuestión del otro*, México: Siglo XXI Editores, 1987, p. 109. [1<sup>era</sup> ed. en francés, 1982].

<sup>5</sup> Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*

<sup>6</sup> Utilizo la edición de *El lienzo de Tlaxcala* publicada con un texto explicativo de Alfredo Chavero. México: Editorial Cosmos, 1892. Chavero dice que este códice fue mandado a hacer por el Virrey don Luis de Velasco en el año 1550. “Este código pictográfico es una narración histórica de la conquista, contemplada desde la alianza de Tlaxcala hasta la toma de Tenochtitlán por Hernán Cortés, así como la expedición de Nuño de Guzmán y la conquista de Guatemala por Pedro de Alvarado” (s.p.). Marina aparece en veintiuno de los noventa cuadros que comprende la narración pictórica. Su figura desaparece después de la Lámina 19 lo cual de acuerdo con Chavero indicaría que ella permaneció en Tlaxcala. Luego reaparece con un escudo en su mano en la Lámina 45 que se desarrolla en Tociquauhtitlán y, por último, en la Lámina 48 que ilustra el encuentro de Cortés con Cuauhtémoc en Yapolinhamexica. En cuanto a su atavío es pertinente el comentario de Chavero de que ella no está calzada con “los *cactli* de los indios, sino [con] borceguíes a la europea.” (p.15), porque ello es indicativo de cómo la adopción de la vestimenta española apunta a la inserción de Marina en las costumbres y la ideología extranjera, como ocurre en *La aprendiz*.

<sup>7</sup> En la obra citada *La conquista de México*, Marta Dujovne indica que el códice está “alejado [tanto] de la escritura simbólica por medio de las imágenes como del estilo artístico azteca. Sin embargo, de algún modo confluyen en él la tradición indígena de la imagen como escritura y la europea de la imagen como ilustración” (p. 10). En *La aprendiz de bruja* el códice provee información visual concreta -por ejemplo, del vestuario de Marina-, pero puede decirse que objetos como la espada o la cruz al ser símbolos de las creencias y los valores españoles se usan como emblemas, es decir, como un signo a caballo entre la ilustración y el símbolo.

su vida<sup>8</sup>. Para efectos de esta investigación las obras de Bernal Díaz y aquellas originadas por el trabajo de Sahagún constituyen el material primario, puesto que el propio Carpentier cita dichas fuentes en el texto del drama como veremos en breve. No obstante, según sea necesario, aludiremos a las *Cartas de relación*, así como a los textos de López de Gómara y Diego Durán, entre otros.

La figura de la Malinche, Malintzin o Marina no tan sólo permite una elaboración en donde se le responsabiliza por el éxito de la conquista española, y por ende, de la eventual destrucción del reino indígena. Admite también una interpretación más rica que incluya el posible drama interno de una mujer que, como dice Fuentes, vivió la historia como mujer, como diosa y como madre.

En *La aprendiz de bruja* Carpentier toca los dos primeros aspectos: la mujer y la diosa. Como mujer, en la medida que sus sentimientos amorosos por Hernán Cortés juegan un papel en su forma de ver al conquistador. Como diosa, porque representa los valores y las creencias de la clase sacerdotal. Por eso en el Prólogo de la obra son el Hombre del Espejo y ella quienes responden a las preguntas del “Coro” desde el discurso mítico-religioso, hablan al pueblo para quien la naturaleza y los designios del Emperador

---

<sup>8</sup> De acuerdo con José Luis Martínez, en su libro *Hernán Cortés*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010 [1992], para hablar sobre la historia de Marina, López de Gómara probablemente utilizó la *Relación* de Andrés Tapia ya que repite los mismos datos que éste ofrece. V. pp. 58 y ss. Andrés de Tapia (¿León (España), 1498? -- Nueva España, octubre de 1561), en su obra *Relación de algunas cosas de las que acaecieron al Muy Ilustre Señor Don Hernando Cortés, Marqués del Valle, desde que se determinó a ir a descubrir tierra en la Tierra Firme Del Mar Océano*, relata sobre Marina que: “El marqués habie [*sic*] repartido algunas de las veinte indias que dijimos que le dieron, entre ciertos caballeros, e dos de ellas estaban en la compañía do estaba el que esto escribe; e pasando ciertos indios, una dellas [*sic*] les habló, por manera que sabio dos lenguas, y nuestro español intérprete la entendie [*sic*]y supimos de ella que siendo niña la habien [*sic*] hurtado unos mercaderes e llevádola [*sic*] a vender a aquella tierra donde se habie criado.” Fragmento citado de la versión electrónica de la Biblioteca Virtual Cervantes, que es, “copia literal y confrontada de la que, al parecer original, existe en la Real Academia de la Historia, escrita de letra del siglo XVI, en quince hojas de papel en folio, y encuadernada con otras en el tomo 115 de *Papeles varios de Jesuitas*, Est. 15, gr. 5<sup>ª</sup>, de que certifico como Archivero-Bibliotecario con título, en Madrid, a 31 de Agosto de 1859. -José María Escudero”. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/coleccion-de-documentos-para-la-historia-de-mexico-version-actualizada--0/html/>, 16 de noviembre de 2011.

Moctezuma representan un misterio amenazante. El género dramático permite a Carpentier subrayar lo trágico de la vida de Marina, porque como un personaje de tragedia griega está marcada por el destino escrito en sus dos nombres, el indígena de Malintzin y el cristiano de Marina. Más adelante profundizaré en este aspecto.

Además de la función de Marina en la empresa de la conquista española, Carpentier toca otro aspecto fundamental: el trabajo del cronista que, como testigo de los hechos, redacta una *Verdadera historia*. Al final de su obra, Carpentier le hace decir al Cirujano, personaje que actúa como cronista, que su función no es explicar los hechos, sino sólo dar cuenta de ellos. Subraya el carácter testimonial de la obra que escribe. Con este personaje Carpentier teoriza sobre el papel del cronista y, por lo tanto, se habla tanto de Bernal Díaz del Castillo como del autor implícito de *La aprendiz de bruja*. Como imagina Galeano, mientras Cortés y Marina se relacionan amorosamente, “a pocos pasos de allí, el soldado Bernal Díaz del Castillo escribe, a la luz de la luna, la crónica de la jornada. Usa de mesa un tambor”<sup>9</sup>.

### **C. La Historia: la lucha por la libertad y el poder**

Al estudiar como pieza literaria esta obra nos encaramos, no a la obra como representación, en tanto tal, sino al texto como proyecto de representación. Su lectura ofrece información que el público no tiene, como son, por ejemplo, las *Notas*, sección en la cual se enumeran y describen los personajes, los epígrafes tomados de *La historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, y otras indicaciones de escenografía, luces y vestuario propias de un libreto dramático. El estudio no puede obviar que se comience con los epígrafes de la crónica y advierte a cualquier lector avisado en las técnicas de

---

<sup>9</sup> Eduardo Galeano, *Memorias del fuego. Los nacimientos I*. México: Siglo XXI Editores, 1982, pp. 76-77.

Carpentier que son precisamente los escritos de las crónicas de la conquista de México los materiales primarios para la construcción de la trama y sus personajes.

Como se dijo, no sólo es *La historia verdadera*, sino también el *Códice Florentino* y el *Lienzo de Tlaxcala* en su doble expresión escrita y pictográfica. Lo más importante es ver todos estos textos no tan sólo como fuentes de información, sino para descubrir la presencia en éstos de discursos como estructuras de pensamiento, como formas de acercarse, de ver la realidad. Precisamente, la integración de los discursos que provienen de las crónicas españolas e indígenas por un escritor del siglo XX para construir un drama sobre la conquista de México por Hernán Cortés, se verá en este trabajo como expresión del mestizaje cultural que se inició en el siglo XVI a partir del proceso militar, político y religioso representado en esos mismos escritos.

El lenguaje simbólico de los códices, visto como la forma fundamental en que en el primer siglo de la conquista y colonización de América los indígenas representan su historia y su significado, está subrayado por la presencia dentro de la obra de los signos que apuntan al relato de los augurios que se relacionan con el mito del regreso de Quetzalcóatl y las imágenes en el espejo del Hombre. Se presentan también otros signos cuya carga iconográfica está ligada al mundo occidental, como la cruz, la imagen de la Virgen, los estandartes y las diversas ceremonias - la misa y los sacrificios. La función de ese lenguaje plástico dentro de la obra se verá en detalle más adelante.

Si bien el personaje central es Marina, es su relación con los otros personajes la que permite ver su proceso de cambio a lo largo del drama en la medida que confronta las acciones y puntos de vista de los demás. Sus historias están imbricadas. Esos otros puntos de vista sobre el significado de la conquista son igualmente importantes y son comparables a la diversidad de criterios que se expresan en las mismas crónicas. La obra de Carpentier

no es un conglomerado de citas de dichos escritos; éstos son fuente de datos y miradas que finalmente se arman para darnos la visión del autor sobre la conquista de América y cómo el encuentro de las culturas que los personajes representan deviene finalmente en la creación de un nuevo orden indicativo de un mestizaje cultural. Un orden que, como en otras obras del autor, anhela una utopía como lugar en donde confluya la verdad universal con el hallazgo individual del sentido pleno de la vida.

Se suele hablar del descubrimiento de América como el encuentro de dos culturas: la occidental europea y la indígena americana. En *La aprendiz* Carpentier subraya mediante el diálogo que tal confrontación no implicaba la oposición de mundos que fueran cada uno homogéneo en sí mismo. Por el contrario, los personajes de la obra muestran que, tanto en el ámbito americano, como en el grupo que acompaña a Cortés existen conflictos, divergencias en cuanto a los objetivos y la manera en la cual se enfrentaron los pueblos a los acontecimientos. Como se mencionó antes, estas diferencias también están presentes en las crónicas pues, como se sabe, las *Cartas de relación* de Cortés fueron escritas a Carlos V para dar cuenta de una empresa de conquista cuyos resultados eran la vía para validar una expedición no autorizada; es un discurso de índole principalmente política en búsqueda de beneficios económicos y de posiciones de autoridad. Mientras, Bernal Díaz escribe para refutar la versión de los hechos ofrecida por López de Gómara, quien consideraba enaltecer en extremo el papel de Cortés en detrimento de los otros miembros de la expedición en la cual él participó. Ofrece una versión a través de la cual caracteriza a Cortés y a otros miembros del grupo y deja ver que no todos tenían el mismo pensamiento.

En *La aprendiz* la mirada crítica sobre Hernán Cortés se ofrece mediante una representación de éste en el papel del conquistador cercana a la que el mismo conquistador plasmó en sus *Cartas*: su mira está en lograr el reconocimiento por parte de la autoridad

real con la perspectiva de lograr beneficios económicos y nombramientos sobre las tierras conquistadas. Actúa como el Príncipe de Maquiavelo, como un estratega que trata de imponer la articulación de un discurso que exprese sólo aquello que conviene para justificar sus acciones, entre ellas, el hecho de que su expedición a México la realizaba sin permiso de Diego Velázquez, a quien traicionaba ejecutando una conquista no autorizada. La crítica no proviene entonces de las *Cartas*, cuyo contenido debe evaluarse en el contexto de su época, sino de la exposición de su actitud utilitaria de las personas que le rodean, su ambición ilimitada y, como representante del poder imperial, la contradicción entre la justificación religiosa de la conquista y la muerte y la destrucción de otro pueblo. Su relación con Marina en el drama de Carpentier muestra el carácter del personaje de Cortés, quien de manera estratégica comienza por darle una posición jerárquica de importancia al otorgarle el título de *Doña*, para finalmente, una vez conseguido el título de Virrey para sí mismo –y además, con la excusa de la llegada a México de Catalina, su esposa legítima--, la separa de sí casándola con Juan Jaramillo y enviándola a su lugar de origen. Carpentier, por lo tanto, aunque conoce la posición de Bernal Díaz, mantiene el protagonismo de Cortés quien, si lo vemos desde la perspectiva del ejercicio del poder, comparte con Marina el rol de líder en el desarrollo de la conquista. Pues el poder de Marina mediante la palabra es el poder de Cortés.

Dada la relación señalada por el mismo autor entre las crónicas y la obra, se parte de un análisis intertextual que muestra el intercambio de puntos de vista. Las crónicas informan, remiten a la misma pluralidad de los discursos de origen sobre lo que ocurrió en la conquista de México y proponen interpretaciones sobre el papel que jugaron unos y otros. De ahí que en el análisis se remita, como parte de la interpretación propuesta, a las crónicas y los significados que intervienen en la construcción de *La aprendiz*.

El personaje de Marina es el eje que organiza el sistema de relaciones entre los personajes y sus visiones de mundo. A través de ella y mediante el diálogo que entabla con los otros, de sus preguntas y juicios, se plantea el tema del significado del encuentro de los pueblos y las repercusiones de las actuaciones de cada uno de ellos. Así se ofrece una mirada crítica a los acontecimientos, tanto en términos de los individuos, como de lo que sucede en el ámbito mayor de la Historia.

#### **D. *La aprendiz de bruja: comprometimiento y consecuencias***

Carpentier toma el título de la obra de la balada del mismo nombre de Wolfgang von Goethe, *El aprendiz de brujo (Der Zauberlehrling)*, escrita por el poeta alemán en 1797. En ambos textos el título se refiere a la incapacidad de un aprendiz de brujo o mago para dominar el poder creador de la palabra. Como resultado de su incompetencia, una vez pronuncia las palabras del hechizo desencadena hechos que no puede controlar. Es este sentido el que pensamos tiene en la obra del cubano, pues Marina, cuyo papel principal es ser intérprete, aprende y enuncia discursos cuyas consecuencias no puede medir ni controlar. De hecho, Báez-Jorge cita fragmentos de algunas columnas publicadas por el cubano en el diario venezolano *El Nacional* en las cuales se Carpentier afirma que eligió el tema de la conquista y el género dramático con miras a establecer “un coloquio, el choque de oposiciones, la controversia” para presentar “las consecuencias imprevistas - imprevisibles de todo comportamiento ideológico. Si se quiere es una actualización del mito del aprendiz de brujo que desencadena fuerzas que creyendo actuar honradamente, se hace el servidor de intereses cuya verdadera naturaleza ignora”.<sup>10</sup> El crítico también cita lo dicho por Carpentier en una entrevista que Raymond Jean le hiciera en 1965 para *Le Monde*: “También he escrito una obra teatral –la considera una tragedia—sobre un tema

---

<sup>10</sup> Rodríguez-Báez, art. cit., “*La aprendiz de bruja: Hernán Cortés y la Malinche*”, pp. 102.

tomado de la historia de la conquista de México: trata los personajes de Hernán Cortés y doña Marina.”. Entrevista en la que el escritor también expresa con seguridad la puesta en escena de la obra por Cavalcanti para, un año después, declarar a *Bohemia* que ya habían comenzado los ensayos para la puesta en escena en la cual Jean Moreau dramatizaría el papel principal (*ibíd.*). Seis meses más tarde, de acuerdo con Báez-Jorge, Carpentier le expresa a Ada Oramas de la revista *Mujeres* que:

*La aprendiz de bruja* plantea uno de los dramas fundamentales de nuestra época: el drama del comprometimiento. Pero no basta con “comprometerse” para tener la certeza de estar realmente comprometido con una causa justa. La cabalidad de una causa puede ser disimulada con muchos factores. La aparente verdad puede ser mentira. Y quien adopta una mentira de buena fe —se dan casos—se traiciona. Y traiciona dándose cuenta demasiado tarde, algunas veces, de la magnitud de la traición. Como al personaje de la balada de Goethe —*El aprendiz de brujo*—, la heroína de mi drama es personaje que desata fuerzas que después es incapaz de contener, y que se vuelven contra ella (*ibíd.*, p. 103).

Aunque la balada de Goethe es extensa, es de interés ofrecer a los lectores una oportunidad para conocer el texto completo, pues ya se vio que es esta historia la que proveyó a Carpentier la idea para explicar su versión de lo que ocurrió a Marina:

!Hat der alte Hexenmeister  
Sich doch einmal wegbegeben!  
Und nun sollen seine Geister  
Auch nach meinem Willen leben.  
Seine Wort' und Werke  
Merkt ich und den Brauch,  
Und mit Geistesstärke  
Tu' ich Wunder auch.

Walle! walle  
Manche Strecke,  
Daß, zum Zwecke,  
Wasser fließe,  
Und mit reichem, vollem Schwalle  
Zu dem Bade sich ergieße.

Und nun komm, du alter Besen!



Nimm die schlechten Lumpenhüllen!  
 Bist schon lange Knecht gewesen;  
 Nun erfülle meinen Willen!  
 Auf zwei Beinen stehe,  
 Oben sei ein Kopf!  
 Eile nun und gehe  
 Mit dem Wassertopf!

Walle! walle  
 Manche Strecke,  
 Daß, zum Zwecke,  
 Wasser fließe  
 Und mit reichem, vollem Schwallen  
 Zu dem Bade sich ergieße.

Seht, er läuft zum Ufer nieder;  
 Wahrlich! ist schon an dem Flusse,  
 Und mit Blitzesschnelle wieder  
 Ist er hier mit raschem Gusse.  
 Schon zum zweiten Male!  
 Wie das Becken schwillt!  
 Wie sich jede Schale  
 Voll mit Wasser füllt!

Stehe! stehe!  
 Denn wir haben  
 Deiner Gaben  
 Vollgemessen! -  
 Ach, ich merk es! Wehe! wehe!  
 Hab ich doch das Wort vergessen!

Ach, das Wort, worauf am Ende  
 Er das wird, was er gewesen.  
 Ach, er läuft und bringt behende!  
 Wärest du doch der alte Besen!  
 Immer neue Güsse  
 Bringt er schnell herein,  
 Ach! und hundert Flüsse  
 Stürzen auf mich ein.

Nein, nicht länger

Kann ich's lassen;  
 Will ihn fassen.  
 Das ist Tücke!  
 Ach! nun wird mir immer bänger!  
 Welche Miene! welche Blicke!

O du Ausgeburt der Hölle!  
 Soll das ganze Haus ersaufen?  
 Seh ich über jede Schwelle  
 Doch schon Wasserströme laufen.  
 Ein verruchter Besen,  
 Der nicht hören will!  
 Stock, der du gewesen,  
 Steh doch wieder still!

Willst's am Ende  
 Gar nicht lassen?  
 Will dich fassen,  
 Will dich halten  
 Und das alte Holz behende  
 Mit dem scharfen Beile spalten.

Seht, da kommt er schleppend wieder!  
 Wie ich mich nur auf dich werfe,  
 Gleich, o Kobold, liegst du nieder;  
 Krachend trifft die glatte Schärfe.  
 Wahrlich! brav getroffen!  
 Seht, er ist entzwei!  
 Und nun kann ich hoffen,  
 Und ich atme frei!

Wehe! wehe!  
 Beide Teile  
 Stehn in Eile  
 Schon als Knechte  
 Völlig fertig in die Höhe!  
 Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!

Und sie laufen! Naß und nasser  
 Wird's im Saal und auf den Stufen.  
 Welch entsetzliches Gewässer!

Herr und Meister! hör mich rufen! -  
 Ach, da kommt der Meister!  
 Herr, die Not ist groß!  
 Die ich rief, die Geister,  
 Wird ich nun nicht los.

"In die Ecke,  
 Besen! Besen!  
 Seid's gewesen.  
 Denn als Geister  
 Ruft euch nur, zu seinem Zwecke  
 Erst hervor der alte Meister."<sup>11</sup>

Como se ha discutido, el poema relata la historia de un aprendiz de brujo o mago que intenta, en ausencia de su maestro, un hechizo para que la escoba, adquiriendo forma “humana”, vaya por agua. Como la escoba no responde a su mandato para que cese de traer

---

<sup>11</sup>En línea: <http://homepage.univie.ac.at/m.neubauer/Ballade/03-Goethe,%20Zauberlehrling.pdf>. Aquí la traducción del poema de Goethe por Rafael Cassino Assens, “El aprendiz de mágico” en *Goethe, Obras Completas*, recopilación, traducción y notas de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar 1957, vol. IV, p. 133-135: “Ahora que el Viejo maestro se ha ido, / el viejo maestro sabio en sortilegios, / yo de los espíritus me haré obedecer, / que no tengo nada de torpe ni lerdito. / De coro aprendíme, con todo cuidado, / sus palabras nimias y solemnes gestos, / y así, haciendo gala de innata energía, / los mismo prodigios que él hace, hacer puedo. // Acotemos / amplio espacio, / donde el agua / correr pueda / y formando una riada / hacia el baño el rumbo tuerza. / ¡Vieja escoba, ven conmigo! / ¡Harto tiempo fuiste esclava! / ¡Ponte estos trapos, disponte / A hacer lo que se te manda! / En dos pies andar te ordeno; / Muy bien; la cabeza ahora; / Coge el jarro y ve por agua, / Que eres tal que una persona. // Acotemos / amplio espacio, / donde el agua / libre corra / y formando una riada / en el baño se recoja / Miradla qué solicita obedece; / ya llegó junto al río, / y ya viene de vuelta / colmado el cantarillo. / ¡Bueno; pues vuelve y torna! / ¡Cómo rebosa! ¡Vivo! / ¡Que no quede en la casa / ni un cacharro vacío! // Ya está bien. ¡Para ya! / ¡Basta, no sigas, / que ya colmada / es la medida! / ¡Oh..., ahora lo advierto..., fatalidad, / la frase mágica llegué a olvidar! / La frase mágica que obra el milagro / de que las cosas a su ser tornen. / Miren la escoba; sigue trayendo / agua y más agua..., ¡qué hacer, demonche! / ¡Cántaro y cántaro / sigue trayendo... / es el diluvio..., / ya más no puedo / No, no es posible, / ¡cogerla debo / Debo pararla... / Pero no hay medio... / ¡Ahora la necia se me subleva! / ¡Vaya una cara! ¡Vaya unos gestos! // ¡Aborto del infierno! ¿Es que pretendes / anegarme la casa? Ya mil ríos / por bajo de las puertas se desbordan, / creciendo sin cesar este estropicio. / ¡Escoba maldita! / ¿No quieres oír? / ¡Vuelve a lo que eras / ¡Un garrote vil! // Pero, ¿es que no quieres / hacer ningún caso? / Pues bien: de otros medios / habrá que echar mano, / y pues te resistes, cogeré la hachuela / y de un solo golpe te haré pedazos. // ¡Miren, ya de nuevo viene con más agua! / ¡Pues como te coja, infernal engendro, / ya verás..., el hacha..., ahí te va..., buen filo / tiene..., ¡toma..., toma..., para tu escarmiento / ¡Así! ¡Brava estocada...! Lo quisiste... / Pues ya te partí en dos... Ahora veremos... / si te das por vencida, y libremente / yo ya respirar puedo. // Mas, ¿qué pasa? / ¡Dos escobas, / en vez de una, / son ahora / las que cargan con la jarra! / ¡Dios me valga! // ¡Cómo corren a porfía! / Ya inundada está la casa. / ¡No se puede dar un paso, / yo ya estoy hasta las trancas! / ¡Oh, socorro!... ¡Mas qué veo / ¡Ahí por fin el maestro viene...! / ¡Cielos, gracias! / ¡Ayudadme, maestro mío! / ¡Y libradme de estos genios, / que no acatan mi albedrío! / --¡Pronto! ¡Escobas, al rincón! / ¡Volved a ser lo que erais / sin ninguna dilación! / ¡No haya excusa, que el maestro / sólo en hombres os convierte / para servir su intención!”

el agua que ya inunda la estancia, prueba rompiéndola y con ello solo logra que ahora, en lugar de una sola escoba, haya dos, complicando así la situación que se resuelve mediante la intervención del mago. Posteriormente, en 1897, Paul Dukas<sup>12</sup> compuso un poema sinfónico titulado *L'Apprenti Sorcier* que toma de la balada su tema central. El público contemporáneo conocerá probablemente la historia a través de la producción del mismo nombre de Walt Disney.

En cuanto al origen del tema del poema de Goethe se citan dos fuentes principales. Por un lado, Rosa Pedrero<sup>13</sup> indica que la fuente del poema de Goethe es la historia del aprendiz de brujo que aparece por vez primera en el *Philopseudés* de Luciano de Samosata,<sup>14</sup> en un relato narrado por el personaje de Éucates al de Tiquíades. El narrador conoce al sacerdote Páncrates en un viaje a Egipto y quiere que éste último le enseñe su técnica para mover objetos inanimados. Como el sacerdote se niega, Páncrates se oculta para ver conocer la fórmula mágica y hacer él mismo el hechizo:

Whenever we came to an inn, he used to take up the bar of the door, or a broom, or perhaps a pestle, dress it up in clothes, and utter a certain incantation; whereupon the thing would begin to walk about, so that everyone took it for a man. It would go off and draw water, buy and cook provisions, and make itself generally useful. When we had no further occasion for its services, there was another incantation, after which the broom was a broom once more, or the pestle a pestle. I could never get him to teach me this incantation, though it was not for want of trying; open as he was about everything else, he guarded this one secret jealously. At last one day I hid in a dark corner, and overheard the magic syllables; they were three in number. The Egyptian gave the pestle its instructions, and then went off to the market. Well, next

---

<sup>12</sup> Se ha dicho que Carpentier no toma en cuenta esta obra de Dukas para titular la suya, ya que no tenía una opinión muy positiva sobre el tema sinfónico en cuestión. Sin embargo, lo importante es que Carpentier recrea el mito contenido en el poema de Goethe y que éste es fundamentalmente el mismo tema utilizado por Dukas. V. Vásquez, art. cit., pp. 57-58.

<sup>13</sup> Rosa Pedrero, "El aprendiz de brujo: De Luciano a Walt Disney pasando por Goethe, en: *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), Murcia, 2006, pp. 747-755. En línea: [http://interclassica.um.es/investigacion/actas\\_homenajes/koinos\\_logos/2/el\\_aprendiz\\_de\\_brujo\\_de\\_luciano\\_a\\_walt\\_disney\\_pasando\\_por\\_goethe](http://interclassica.um.es/investigacion/actas_homenajes/koinos_logos/2/el_aprendiz_de_brujo_de_luciano_a_walt_disney_pasando_por_goethe), 15 de septiembre de 2011.

<sup>14</sup> Luciano de Samósata (Siria, 125-181). El relato puede leerse en *The Liar*, The Project Gutenberg EBook of Works, V. 3. En línea: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6829/pg6829.html>, noviembre 2011.

day he was again busy in the market: so I took the pestle, dressed it, pronounced the three syllables exactly as he had done, and ordered it to become a water-carrier. It brought me the pitcher full; and then I said: Stop: be water-carrier no longer, but pestle as heretofore. But the thing would take no notice of me: it went on drawing water the whole time, until at last the house was full of it. This was awkward: if Pancrates came back, he would be angry, I thought (and so indeed it turned out). I took an axe, and cut the pestle in two. The result was that both halves took pitchers and fetched water; I had two water-carriers instead of one. This was still going on, when Pancrates appeared. He saw how things stood, and turned the water-carriers back into wood; and then he withdrew himself from me, and went away, whither I knew not. (*ibíd.*)

También se ha dicho que Goethe se inspiró en la leyenda judía del Golem de Praga durante una visita que realizó a Checoslovaquia<sup>15</sup>. Se dice que el Golem fue creado con lodos del río de acuerdo con una técnica que un arcángel reveló en sueños al rabino Low o Leo con el fin de crear una criatura que protegiera a la comunidad.<sup>16</sup> La criatura funcionaba gracias a una tablilla con palabras secretas que el rabino colocaba en su boca; palabras que fueron las mismas que utilizó Jehová para insuflar vida en el Génesis. Un sábado, día de descanso en la tradición judía, el rabino olvidó quitar la tablilla de la boca del Golem y éste se rebela, es decir, busca su libertad, por lo cual es castigado.

Si se sigue el hilo temático de las obras mencionadas se ve que tienen un elemento en común: la palabra como fuerza creadora que un ser humano no tiene la capacidad dominar. Este es el significado que, según se vio antes, le da Carpentier a su representación del personaje de Marina y que la convierte en una traidora a sí misma. En boca del aprendiz la palabra se convierte en una herramienta que suscita consecuencias sobre las cuales el hombre —o la mujer en el caso de la Marina de Carpentier—no tienen control. Son las palabras que provocan, por encima de la voluntad inicial del individuo no versado en el

---

<sup>15</sup> Gustav Meyrink publicó en 1915 la novela *El Golem*. Madrid: Tusquets, 1995. También es conocido el poema del mismo título escrito por Jorge Luis Borges.

<sup>16</sup> Cf. D. L. Ashliman, “The Golem: A Jewish Leyend”. En línea: <http://www.pitt.edu/~dash/golem.html>, 15 de septiembre de 2011.

dominio de su poder creador, acciones que al final adquieren vida propia y se tornan contra quien las articuló inicialmente. Pedrero apunta que la fuerza de las implicaciones de esta historia ha derivado en el dicho alemán “usado para describir una situación en la que alguien pide ayuda para resolver algo que escapa de su control, especialmente en política. (art. cit., p. 752)

Este valor de la palabra, que fue central en la conquista de México por medio de Marina de acuerdo con las fuentes documentales, será también el eje de la obra de Carpentier. A través de su personaje articulará la mirada crítica y autocrítica en torno a los discursos en boca de los personajes que representan los diversos sectores o grupos que intervinieron en la lucha por el poder del territorio mexicano en la primera parte del siglo XVI.

En cuanto a la representación de Marina como lengua en la obra valga destacar que su función como traductora no se verá en la obra de Carpentier en términos del lenguaje (*i.e.*, español / náhuatl / maya). Recordemos que la obra está escrita originalmente en francés y traducida al español; o sea, el texto que leemos está en un solo idioma, como ocurre en las crónicas, y todos los personajes se expresan de ese modo. Podemos imaginar que todo el diálogo de la primera parte del Prólogo se debería llevar a cabo, históricamente hablando, en maya, que es la lengua de la gente que recibe a Cortés. Luego, una vez entran los españoles, el diálogo entre Aguilar y Marina sería en esa misma lengua que es la que permite la comunicación entre ellos.

En realidad, la traducción de Marina en la obra se ofrece a través de su discurso en términos ideológicos y culturales. En relación a este tema, vale recordar lo dicho por Margo Glantz anteriormente: la lengua Malinche, en su función de secretaria y faraute de Cortés, es “la lanzadera entre dos culturas diferentes. En parte también, la de espía, pero sobre todo

la de intérprete de ambas culturas, además de modelador de la trama”, pues, añade, de acuerdo con la Real Academia el faraute es “El que al principio de la comedia recitaba o representaba el prólogo y la introducción de ella, que después se llamó loa”, que es el papel en el cual se ubica a la Malinche en “la tradición popular recogida en el territorio de lo que fue el antiguo imperio maya” (Glantz, 2001a, p. 98). Para Glantz, el carácter bullicioso y entremetido de Malinche armoniza de forma cabal con las funciones del faraute, que sumado a su conocimiento de dos lenguas, logra ubicarla entremedio de los indios y los españoles. Así interviene en la trama que Cortés construye y cumple “el papel que se le ha otorgado: es lengua, es faraute, es secretaria, y como consecuencia, mensajera y espía” (*ibíd.*, p. 99).

Esto quiere decir que es ella quien al aprender las ideas imbricadas en el discurso mítico-religioso, primero de su propia cultura, como se ve en el diálogo en boca del Hombre del Espejo y, más tarde con Aguilar, Olmedo, Sandoval y el mismo Cortés, tiene la capacidad para contrastarlas con las acciones concretas que se suceden a lo largo de la obra. Traduce entre mundos y al final decanta el sentido final que producen los hechos dentro de los cuales procura encontrar una posición significativa como ser humano. La lengua es sobre todo cosmovisión, articulación de un orden y, por lo tanto, contiene un sentido ontológico e histórico a partir de los relatos cosmogónicos en el caso de Marina.

Ya hemos señalado que comparte con el Hombre del Espejo la creencia en el regreso de Quetzalcóatl, el agorero que lee en su espejo e interpreta. Luego es la aprendiz de los discursos de la conquista: el religioso, el militar, el amoroso... Como aprendiz de la creencia en Quetzalcóatl, Marina conjura el sentido de este discurso mítico-religioso para tomar decisiones. Es decir, si Cortés es Quetzalcóatl, ella debe colaborar con él. Marina asume lo que piensa debe ser su papel en la historia: se transforma en la llave de Cortés

para relacionarse con imperio indígena. Pero, al igual que el aprendiz del poema de Goethe, su conjuro cobra fuerza, una vida que ella es incapaz de dominar; y la involucra de tal forma que, aun cuando puede ver claramente su error, no puede regresar sobre sus propios pasos para restaurar el orden anterior.

### **E. Los epígrafes: *La historia verdadera de la Nueva España***

Seis epígrafes tomados de los capítulos XXXVI, XXXVII y LXVI de la *Historia verdadera* de Bernal relacionados con doña Marina abren el texto de la obra. Establece así el autor una óptica particular que ancla el desarrollo del personaje dentro de su origen en la historia occidental, en la historiografía, o sea, la escritura de los acontecimientos. Ilustran los aspectos más relevantes de la vida y la personalidad de la india vista a través de los ojos occidentales de Bernal. La imagen de Marina en *La aprendiz* parece surgir literalmente de la *lengua* recordada en la crónica; sin embargo, casi puede decirse que Carpentier cita a Bernal para contradecirlo, para mostrar el discurso omitido, el reverso de la historia, de sentimientos y de pensamientos que, si no ocurrieron, pudieron haber ocurrido.

Los *hechos* que Carpentier recoge directamente de Bernal Díaz son los siguientes: el bautizo de Marina y algunos datos sobre su origen (Prólogo y Acto I, Escena II); la matanza de Cholula (Acto I, Escena II); el asedio de los indios a los españoles la tarde de la llamada Noche Triste y la muerte de Moctezuma (Acto II); el nombramiento de Cortés como Gobernador y Capitán General de la Nueva España, la muerte de su esposa Catalina, llamada *la Marcaida*, y el casamiento de Juan Jaramillo con Marina (Acto II, Escena I).

Los personajes españoles también están en la narración de Bernal: Hernán Cortés, Guidela, Gonzalo de Sandoval, Fray Bartolomé de Olmedo, Jerónimo de Aguilar y el propio Bernal Díaz del Castillo quien surge como el Cirujano. También se alude a Botello, el astrólogo que según dice Bernal pronosticó los sucesos de la Noche Triste y la vida



futura de Cortés,<sup>17</sup> y cuya mención en *La aprendiz* es una indicación, por un lado, de la similitud entre las culturas española e indígena en lo relacionado al papel de los astrólogos, que leían los signos en las estrellas y, por otro lado, el significado que tal práctica tenía en el contexto de un proceso de evangelización que fue completamente dogmático, en oposición a un contexto renacentista cuyo pensamiento sobrepasaba por mucho la estrechez de la adoctrinación estrictamente cristiana. Este dato será uno de los que el personaje de Marina comentará en el desarrollo de su percepción de los españoles y se sumará a las fisuras del discurso del extranjero que busca afirmarse mediante la invalidación de todo el orden indígena.

La estructura temporal del drama parece seguir el orden cronológico dado por Bernal, pero no existe una relación estricta y puntual entre ambas obras. Sobre todo, porque la acción del Prólogo ocurre antes de la llegada de los españoles, con lo que se ha llamado “los presagios funestos” que anticipaban a los indígenas que algo grave estaba por ocurrir. Esta es la forma en la cual los informantes de Sahagún empiezan su relación de los acontecimientos, lo cual indica que el punto de vista se ha deslizado de aquél expresado por Díaz del Castillo –los epígrafes—al del mundo indígena representado en el Libro XII de Sahagún.

La diferencia de enfoques entre la crónica de Bernal, que es fuente principal de información sobre Marina como ficha importante en la estrategia en la conquista de México, y los escritos de Sahagún a partir del trabajo de sus informantes, es que el proyecto

---

<sup>17</sup> En el capítulo CXXVIII de la *Historia verdadera* Bernal recoge la participación de Botello, “un soldado que [...] al parecer muy hombre de bien y muy latino, y había estado en Roma, y decían que era nigromántico, otros decían que tenía familiar, algunos lo llamaban astrólogo; y este Botello había dicho cuatro días hacía que hallaba por sus suertes y astrologías que si aquella noche que venía no salíamos de México, que si más aguardábamos, que ninguno saldría con vida, y aún había dicho otras veces que Cortés había de tener muchos trabajos o había de ser desposeído de su ser y honra, y que después había de volver a ser gran señor, e ilustre, de muchas rentas, y decía muchas otras cosas”, p. 255.

de escritura de Bernal tenía una distinta. Al cronista español le urgía recalcar el papel destacado de la soldadesca en la conquista: libró batallas comparables a la guerra de Troya y deja ver que Cortés consultaba con ellos las decisiones más cruciales, así como Marina fue cardinal desde el punto de vista estratégico y militar.

Como personaje central Marina se presenta como un instrumento del poder español encarnado en Hernán Cortés, como una indígena poseída por una convicción religiosa y finalmente, como una mujer enamorada y un ser humano que se enfrenta a las consecuencias de su destino particular. Una revisión de su perfil en la *Historia verdadera* permite ver la dimensión de los cambios hechos en *La aprendiz* por el cubano<sup>18</sup>; los epígrafes sintetizan su biografía y su personalidad. Vale la pena citarlos en su totalidad:

...Y luego se bautizaron, y se puso por nombre doña Marina [a] aquella india y señora...<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Además de los datos antes citados sobre Marina a partir de los textos de Cortés, López de Gómara y Tapia, también se cuenta con la obra de Antonio de Solís (1610-1686) quien nombrado por Felipe IV como Cronista Mayor de Indias en 1660 tras la muerte de Antonio de León Pinelo, escribe su *Historia de la conquista de Méjico*. Solís se basa principalmente en la información que ofrece Bernal para hablar sobre Marina. En el capítulo XXI narra la llegada de Cortés y sus tropas a San Juan de Ulúa un Jueves Santo a mediodía. Allí dos grandes canoas se allegaron a las naves españolas: “en ellas algunos indios se fueron acercando con poco recelo a la armada, y daban a entender que venían de paz y con necesidad de ser oídos. Puestos a poca distancia de la capitana empezaron a hablar en otro idioma diferente, que no entendió Gerónimo de Aguilar; y fué grande la confusión en que se halló Hernán Cortés, sintiendo como estorbo capital de sus intentos el hallarse sin intérprete cuando más le había menester; pero no tardo el cielo en socorrer esta necesidad (grande artífice de traer como casuales las obras de su providencia). Hallábase cerca de los dos aquella india que llamaremos ya doña Marina, y conociendo en los semblantes de entrambos lo que discurrían o lo que ignoraban, dijo en lengua de Yucatán a Gerónimo de Aguilar, que aquellos indios hablaban la mejicana, y pedían audiencia al capitán de parte del gobernador de aquella provincia. Mandó con esta noticia Hernán Cortés que subiesen a su navío, y cobrándose del cuidado que venía de su mano la felicidad de hallarse ya con un instrumento, tan fuera de su esperanza, para darse a entender en aquella tierra tan deseada. Era Marina, según Bernal Díaz del Castillo, hija de un cacique de Guazacoalco, que partía sus términos con la de Tabasco, y por ciertos accidentes de la fortuna, que refieren con variedad los autores, fue transportada en sus primeros años a Xicalango, plaza fuerte que se conservaba entonces en los confines de Yucatán, con presidio mejicano. Aquí se crió pobremente, desmentida en paños vulgares su nobleza. [...] Hablábbase en Guazacoalco y en Xicalango el idioma general de Méjico, y en Tabasco el de Yucatán, durando Hernán Cortés con este rodeo de hablar con dos intérpretes hasta que doña Marina aprendió la castellana, en que tardó pocos días, porque tenía rara viveza de espíritu y algunos dotes naturales que acordaban la calidad de su nacimiento”. Cf. *op. cit. Historia de la conquista de Méjico*, p. 74.

<sup>19</sup> Los epígrafes se encuentran en la p. 28 de *La aprendiz*; los números de página dados en esta cita corresponden a su ubicación en la *Historia verdadera*, cf. p. 59.

...Verdaderamente era gran cacica e hija de grandes caciques y señora de vasallos, y bien se le parecía en su persona (*ibíd.*).

...Fue tan excelente mujer y buena lengua... a esta causa la traía Cortés siempre consigo(*ibíd.*).

Ella era de buen parecer y entremetida y desenvuelta... (*ibíd.*)

...Doña Marina, con ser mujer de la tierra, qué esfuerzo tan varonil tenía, que con oír cada día que nos habían de matar y comer nuestras carnes con *ají*, y habernos visto cercados en las batallas pasadas, y que ahora todos estábamos heridos y dolientes, jamás vimos flaqueza en ella, sino muy mayor esfuerzo que de mujer (*ibíd.*, p. 15).

...Fue un gran principio para nuestra conquista, y así se nos hacían todas las cosas, loado sea Dios, muy prósperamente. He querido declarar esto porque sin ir doña Marina no podíamos entender la lengua de la Nueva España y México (*ibíd.*, p.62).

Bernal subraya el origen noble de Marina, su carácter fuerte y desenvuelto, así como su importancia en la empresa de la conquista como lengua. Otros datos de su vida se añaden en el curso de la obra, completando así el cuadro sobre su persona.

La historia de Marina de acuerdo con Bernal puede resumirse así: la niña Doña Marina fue una hija de caciques, dada por su propia madre a individuos extraños para favorecer el futuro del gobierno de su hijo varón. Entregada como un regalo a los españoles, se le bautiza con el nombre de Marina ya que su nombre indígena era Malintzin, y se convierte en la mano derecha de Cortés. Su actuación resulta tan vital que en más de una ocasión Bernal Díaz recalca que fue el gran principio de la conquista. Todavía en 1523 Cortés sigue viajando con ella, quien ya le ha dado un hijo que lleva el nombre del padre del conquistador.

Bernal cuenta que el 15 de marzo de 1519 “vinieron muchos caciques y principales de aquel pueblo de Tabasco” trayendo muchos regalos de joyas y mantas. Estos obsequios, sin embargo, no fueron nada

[...] en comparación de veinte mujeres y entre ellas una muy excelente mujer que se dijo doña Marina, que así se llamó después de haberse vuelto cristiana (*ibíd.*, p. 58).

Marina llegó a manos de los españoles por el medio antes descrito porque su madre enviudó y volvió a casarse con un hombre del cual hubo un hijo “a quien decidieron darle el cacicazgo después de sus días”. Por lo cual,

y porque ello no hubiese estorbo, dieron de noche a la niña doña Marina a unos indios de Xicalango, porque no fuese vista, y echaron fama que se había muerto. Y en aquella sazón murió una hija de una india esclava suya y publicaron que era la heredera; por manera que los de Xicalango la dieron a los de Tabasco y los de Tabasco a Cortés (*ibíd.*, p. 61).

Este es un dato fundamental para la comprensión del personaje que saldrá a relucir en el Prólogo de *La aprendiz* cuando Marina acuse a los del pueblo de haber violado las enseñanzas dejadas por Quetzalcóatl. Esta acusación provoca que los demás le recuerden su posición de fregona. También aparece cuando la Dama de Alta Condición enumera la serie de infortunios que el funesto destino de Marina contiene y cuando Aguilar explica a Cortés que Marina por fin ha encontrado un lugar de prestigio entre ellos. Este nuevo estado garantiza la fidelidad de ella hacia los españoles (Acto I, Escena I). De esta manera Carpentier interpreta las motivaciones de Cortés para otorgarle el título de “Doña”.

En la *Historia verdadera* se alude asimismo a la boda de Marina con Juan Jaramillo en 1523 durante la expedición de Cortés a la Hibueras para someter a Cristóbal de Olid, quien en ese año se había lanzado contra el conquistador:

En aquella sazón y viaje se casó con ella un hidalgo que se decía don Juan Jaramillo, en un pueblo que se decía Orizaba. [...] Y la doña Marina tenía mucho ser y mandaba absolutamente entre todos los indios de la Nueva España (*ibíd.*, pp. 61-62).

En ese mismo viaje se da el encuentro de Marina con su madre y su hermano. Cuando las tropas españolas pasan por el pueblo de Guazacualco, Cortés se reúne con todos los caciques de la zona. Entre éstos se halla el medio hermano de Marina y su vieja madre.

Ellos reconocen a Marina quien acompañaba a Cortés ya que, como dice Bernal, era tan buena “lengua” que “a esta causa le traía siempre Cortés consigo”. Creen que ella ha venido a vengarse y que los mandará a matar. En cambio, les dice:

Que Dios le había hecho mucha merced en quitarla de adorar ídolos y ser cristiana y tener un hijo de su amo y señor Cortés, y ser casada con un caballero como era su marido Juan Jaramillo; que aunque le hicieran cacica de todas cuantas provincias había en la Nueva España, no lo sería, que en más tenía que servir a su marido y a Cortés que cuanto en el mundo hay. Y todo esto que digo sólo yo muy certificadamente (*ibíd.*, p.62).

Este evento no aparece en *La aprendiz*, pues tal estado de reconciliación con la vida es imposible de concebir en un personaje construido a partir de los conflictos que genera en su ser el desarraigo forzado de su familia, su pueblo y su posición jerárquica, así como las circunstancias políticas que, aunque no tan explícitas en el drama, definían las diferencias entre los mismos pueblos que constituían el imperio de Moctezuma. Contrario a la visión de Carpentier, para Bernal, Marina como “lengua”, fue un ser definido, sin conflictos ni ambigüedades: una mujer de carácter sólido. Las “fórmulas” mediante las cuales Bernal expresa la constancia del papel de Marina se pueden resumir en algunos ejemplos que se repiten a lo largo del libro:

Y Cortés le dijo con doña Marina y Aguilar...<sup>20</sup>

Cortés le hizo un buen razonamiento con nuestras lenguas doña Marina y Jerónimo de Aguilar (*ibíd.*, p. 89 y 164).

Y Cortés le respondió con doña Marina y Jerónimo de Aguilar.<sup>21</sup>

Se dice que tanto Aguilar como Marina “Estaban ya tan expertos en [declarar la doctrina cristiana] que se lo daban a entender muy bien” (*ibíd.*, p. 132). Añade que “Cortés les consoló con palabras amorosas que se las sabía decir muy bien doña Marina” (*ibíd.*, p. 156). Incluso Marina y Aguilar interceden a favor de los cristianos, persuadiendo a los

<sup>20</sup>*Ibíd.*, pp.77; expresiones similares pueden verse en las pp. 102, 142, 116, 117, 177, y 184.

<sup>21</sup>*Ibíd.*, pp. 154; v. también las pp. 161, 163, 311 y 368.

indios de paz: “Y doña Marina y Aguilar les halagaron y les dieron cuentas, y les dijeron que no fuesen más locos y viniesen de paz” (*ibíd.*, p. 110-111). Ambos, doña Marina y Aguilar, también son enviados como emisarios: “Y nuestro capitán envió a decírselo con doña Marina y Aguilar”. (*ibíd.*, p. 177)

La figura de Marina está presente casi todo el tiempo en la obra de Bernal Díaz: “Y Cortés les respondió con nuestras lenguas que consigo siempre estaban, especialmente la doña Marina” (*ibíd.*, p. 163). Pero en los largos relatos de las batallas, por ejemplo, ella parece desaparecer hasta que Bernal vuelve a mencionarla nuevamente. Esto no ocurre en *El lienzo de Tlaxcala* ni en el *Códice florentino* en los cuales la representación visual de la historia coloca a Marina como un elemento central, aún en medio de las batallas, algunas veces de tamaño mayor que el propio Cortés. En cambio, la historia narrada tiende a hacernos olvidar que Marina siempre estuvo ahí.

Su función no se circunscribió a traducir; fue una intérprete persuasiva con un peso clave en momentos como el arresto de Moctezuma:

Y Montezuma vio a nuestros capitanes como enojados, preguntó a doña Marina qué decían con aquellas palabras altas, y como doña Marina era muy entendida, le dijo: “Señor. Su aposento, sin ruido ninguno, que yo sé que os harán mucha honra, como gran señor que sois, y de otra manera aquí quedaréis muerto, y en su aposento se sabrá la verdad”. Y entonces Montezuma dijo a Cortés: “Señor Malinche: ya que eso queréis que sea, yo tengo un hijo y dos hijas legítimos, tomadlos como rehenes, y a mí no me hagáis esta afrenta. ¿Qué dirán mis principios si me viesen llevar preso?” (*ibíd.*, p. 183).

Es indudable que Marina no es solamente una transmisora del discurso de Cortés porque aporta de sí misma la convicción necesaria para poder concretar el pensamiento político y militar del capitán español. Lejos de ser secundario su papel como “lengua”, emisaria y diplomática, su figura se equipara de tal forma con la del conquistador que, como señala

Georges Baudot, es revelador que Cortés pierda su nombre en boca de los indígenas quienes lo llaman por el nombre de su lengua: *Malinche*<sup>22</sup>.

La importancia de Marina en la empresa conquistadora es tan clara para Bernal que, como he mostrado antes, dedica parte del capítulo XXXVI a contar su origen, su vida y las relaciones que mantuvo con Alonso Hernández Puerto Carrero, con Hernán Cortés y con Juan Jaramillo. Además, dice directamente que el gran principio de la conquista fue por ser esta *lengua* y que “sin ir doña Marina no podíamos entender la lengua de la Nueva España y México” (*Historia verdadera*, p. 72), texto que Carpentier cita en los epígrafes.

Otro aspecto importante acerca de nuestro personaje es su papel en la matanza de Cholula. Bernal cuenta que una vieja india quiere salvar a Marina de la muerte y le advierte que los indios preparan un ataque a los españoles. Sin embargo, antes de que la vieja hable con ella ya Cortés conocía esta información. Primero, a través de los indios de Cempoal. Ellos dijeron a Cortés:

Que han hallado junto a donde estábamos aposentados, hechos hoyos en las calles, encubiertas con madera y tierra encima, que si no miran mucho en ello no se podría ver, y que quitaron la tierra de encima de un hoyo y que estaba lleno de estacas muy agudas para matar a los caballos si corriesen, y que las azoteas estaban llenas de piedras y mamparos de adobe, y que ciertamente no estaban de buena arte (*op. cit.*, p. 145).

Esta información fue corroborada por los tlaxcaltecas<sup>23</sup> quienes aseguraron que los de Cholula habían sacrificado a su dios de la guerra siete personas de los cuales cinco eran

---

<sup>22</sup> En el *Lienzo de Tlaxcala* Chavero se referirá a ella como Marina y a Cortés como Malintzin.

<sup>23</sup> En el capítulo LXI Bernal relata la llegada a Cempoal y la alianza que sus habitantes hicieron con los españoles; ellos le recomendaron a Cortés que camino a México tomara el camino de Tlaxcala “porque eran sus amigos, y mortales enemigos de mexicanos.” (p. 102 y ss.) La alianza entre los de Tlaxcala y Cortés es un ejemplo de la animadversión de los pueblos sojuzgados por Moctezuma en contra de éste último. Al hacer un balance del apoyo y la obediencia que muchos indígenas ofrecieran a los españoles, Miguel León Portilla señala: “Si es cierto que los tlaxcaltecas y los tezcocanos lucharon al lado de Cortés, no deja de ser igualmente verdadero que las consecuencias de la Conquista fueron tan funestas para ellos como para el resto de los pueblos nahuas: todos quedaron sometidos y perdieron para siempre no poco de su antigua cultura”. También comenta la narración del manuscrito de Tlatelolco de 1528 acerca de los sabios o magos, “seguidores de Quetzalcóatl, que vinieron a entregarse a los conquistadores de Coyoacán, después de

niños con el propósito de que sus dioses le dieran la victoria. (*Historia verdadera, op. cit.*, p. 145) Con el fin de verificar tales informes Cortés envía a Marina a buscar dos *papas* (i.e., sacerdotes) quienes confirman los preparativos de ataque, pero insisten en que siguen las órdenes de Moctezuma. Según los *caciques* el dios *Ichilobos* y *Tezcatepuca* habían ordenado a Moctezuma matar a los españoles o hacer presa de ellos (*ibíd.*, pp. 145-146).

Así que lo que la vieja india revela a Marina tan sólo viene a ratificar por tercera vez lo que Cortés ya sabía. Incluso se había decidido ya entablar una lucha contra los “traidores” cholultecas. De manera que, en realidad, la matanza de Cholula según la cuenta Bernal, es el resultado de una cadena de eventos de los cuales la entrevista con la vieja es una confirmación. Marina es vocero de una noticia que muestra la alevosía de Cholula y la fidelidad de la lengua. Al seleccionar este hecho aislado de los demás incidentes, Carpentier sigue la línea de aquellos que persiguen culparla y poner de relieve que prefiere salvar a los españoles a costa de la derrota de los cholultecas que quedan como víctimas de la crueldad de Cortés y la traición de Marina. Con ello se determina el primer cambio importante en la visión de Marina sobre la conquista y sobre sí misma. Principalmente, nos informa sobre cuál es la visión que el autor tiene sobre esta historia en la cual, a pesar de conocer el contexto histórico que anotaba León Portilla, pretende acentuar, en cambio, la elección de Marina y, por lo tanto, su traición. Aunque luego, más que enjuiciarla, Carpentier brinde una explicación humana, social y mítica de sus acciones. Asimismo, es

---

sometido ya todo el Valle de México. [...] Pero los conquistadores le echaron los perros. Sólo uno puede escapar”. Cf. *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 [1959], pp. XXIV y. XXX, respectivamente. Estas informaciones establecen que Marina estaba lejos de ser la única aliada indígena de Cortés, sin embargo, su participación como lengua según pone de relieve Bernal la ha ubicado como símbolo de la traición, cuando claramente muchos vieron en los extranjeros la posibilidad de desligarse del poder imperial azteca. Es este ángulo el que propone Carpentier sobre Marina en boca de Cortés y Aguilar. Al igual que los sacerdotes que se entregaron, ella también sufrió el rechazo de Cortés. La riña entre los de Tlaxcala con el pueblo de Cholula también queda consignada en *La historia general*; por odio a los de Cholula aquéllos dirigen a los españoles a dicha ciudad “para que acabara con ellos”, *Historia verdadera, op. cit.*, pp. 747-748.



importante la conversación entre la mujer de Cholula y Marina que se repite en todas las crónicas que hemos citado (López de Gómara, Andrés Tapia, Solís...), no así en la *Historia general*.

#### F. “Notas” del autor en *La aprendiz de bruja*

Después de los epígrafes la pieza continúa con la sección “Notas”, donde se enumeran los personajes principales de la obra y se describe su vestuario. Otra vez, el autor se ocupa de marcar el vínculo entre estos personajes y las fuentes documentales. En el caso de doña Marina, el autor señala lo siguiente:

En el primer acto está vestida con una túnica blanca, de mangas cortas, y escote cuadrado, ornamentada con bordados oscuros. Lleva un largo chal color azul, también oscuro. En el segundo acto se envolverá con una ancha capa drapeada que la da mucha amplitud a sus movimientos, *tal y como nos la presentan los códices mexicanos*. En el tercer acto llevará un vestido español, azul oscuro, de acuerdo con la moda de la época, antes de cambiarse --para la escena final— a una túnica igual a la del comienzo (*Subrayado mío*). (*La aprendiz*, p. 29).

Con la mención de los códices mexicanos como dirección para el vestuario de Marina se marcan fuentes documentales como el *Lienzo de Tlaxcala* y el *Códice Florentino*, pues ellos contienen representaciones gráficas de los sucesos que seguramente Carpentier no habrá obviado. Ellos muestran tanto la manera en la cual se vestía la Malinche, como expresan la importancia otorgada a Marina por sus creadores, evidenciada en la pintura mediante la centralidad y el tamaño más grande de su figura en relación con las otras que aparecen en la pintura. También la referencia a los códices permite, como se ampliará en breve, que el análisis de la obra tome en cuenta el relato de la conquista desde el punto de vista de “los vencidos”, concepto consignado por León Portilla.

Vásquez considera que al indicar el uso de la túnica blanca, tanto al inicio de la obra como en al final (Acto III, Escena III), el autor quiere significar que el personaje emprende al final una vuelta a sus orígenes:

Observamos cómo la india se desprende de su presente histórico y trata de recuperar todo lo perdido en su pasado azteca. Muy simbólico es el hecho de que Carpentier haya querido vestirla en esta escena final, con una “túnica blanca, como la del primer acto”. Jacques Soustelle, en su libro *La pensée cosmologique des ancêtres [sic] mexicains*, nos explica el simbolismo de este atuendo. El color blanco para los mexicanos está asociado con el sol poniente, al nacimiento y a la decadencia, misterio del origen y del final, de antigüedad y feminidad (Vásquez, art. cit., p. 66).

Sin invalidar el sentido de la referencia de Vásquez, sí es importante señalar que la vuelta al origen que indica no es un regreso al punto de inicio, pues su conversación final con el Hombre del Espejo se da luego de una reevaluación, tanto de las creencias del mundo indígena, como de los hechos y creencias vividas durante el proceso de la conquista. Aún con su atuendo indígena, Marina enfrentará la muerte frente a una cruz, que si bien puede significarse desde la visión mítica religiosa de los indígenas<sup>24</sup>, está, en cambio, vinculada finalmente al mundo occidental por sus palabras: “Heme aquí toda desnuda. Sin ninguna figura sobrepuesta. ¡Desnuda, *herida por tus clavos*; sin la mentira de la forma humana!”<sup>25</sup> La trascendencia del ser conecta entonces con los clavos de la cruz de Jesús

---

<sup>24</sup> Para Vásquez el final de la obra representa “el universo mexicano en su totalidad, realizada [Marina], afirmada por sobre el catolicismo impuesto por la conquista. Una vez más, Carpentier ha utilizado uno de los símbolos más representativos del mundo azteca para reafirmar ese último regreso a los orígenes del personaje principal. Sin lugar a dudas, esta explicación de Jacques Soustelle aclara el final del drama: “Así era la representación general del espacio en los antiguos mexicanos. El mundo está construido como una cruz, en el cruce de caminos que conducen del este al oeste y del norte al sur, La cruz era el símbolo del mundo en su totalidad y los españoles se sorprendieron al encontrar figuras en forma de cruz por todos los sitios en los templos o en los manuscritos [...] así no deben sorprendernos la importancia del número cuatro en la mitología y en los ritos ni la facilidad con la que los indios acogieron la cruz cristiana durante la evangelización”. Art. cit., pp. 67-68.

<sup>25</sup> *La aprendiz*, p. 142. [*Subrayado mío*]. En la página 89 del manuscrito original el parlamento de Marina lee así: “Enfin te voila toute nue. Sans hommes interposés. Toute nue, blasée de tes clous: sans le mansonge [*sic*] de la forme humaine!...”. Como se comentó antes, hay dos diferencias entre la traducción de 1983 y la de 1983 (que es la que utilizo). La impresión de 1986 está más apegada al original: “Hete al fin aquí toda desnuda”. Una copia de esta misma página está corregida a mano de la siguiente manera: “Enfin te voila toute nue. Sans un hommes interposés. Toute nue, blessée de tes clous: sans le maensonge de la forme humaine”, [*subrayado mío*]. En el original en francés se subraya que su desnudez se refiere a que no hay ningún hombre (ningún cuerpo) que se interponga entre su ser y la percepción de lo real y su significado. Se puede traducir: “Sin que se interpongan los hombres. Toda desnuda, hastiada de construcciones: sin falsedades”. La diferencia entre “Hete aquí”, en lugar de “Heme aquí”, es que en la segunda parecería que ella se mira desde afuera, como si hablara de otra y no de ella misma.

que sostiene frente a sus ojos, reclamando para sí las propias heridas de los clavos, con una actitud de sacrificio que también se encuentra en la mitología mexicana.

Sobre este asunto Báez-Jorge comenta que la Marina del último acto de la obra difiere de sus representaciones en las escenas precedentes, pues muere llena de interrogantes. Expresión que para él redundante en que al final el personaje, ante el dilema del Paraíso y el Infierno, lamenta haber creído en tal idea y constata lo equivocado de su creencia. Báez-Jorge critica el que se entienda el signo de la cruz como la representación de Quetzalcóatl, símbolo de la religión indígena, porque considera es un signo polisémico cuyo origen se remonta al Preclásico. “Solamente desde una postura etnocéntrica puede reducirse la complejidad del pensamiento religioso asociado del México antiguo, asociado a Quetzalcóatl, a un único signo nuclear” (Báez-Jorge, art. cit., p. 114).

Creo que la crítica, que el análisis, debe responder precisamente a la utilización de estos signos con diversidad de sentidos, de narrativas, para plantear uno de los problemas que puede enfrentar el escritor latinoamericano para apalabrar una identidad que en cuyo seno conviven las diversas explicaciones, exégesis y creencias que las sociedades y los individuos otorgan a signos como el de la cruz, cuyo barroquismo semántico no reside en un complejo de atributos, sino en que él mismo es capaz de ser explicado con claridad por distintas personas o grupos porque en su recorrido diacrónico por el eje de la historia fue recogiendo las miradas que lo acuñaron, guardando en la nemotécnica de su estructura, el teatro de todos esos diálogos desde los cuales es posible mirar la escena (*ibíd.*).

¿No es esta, precisamente, la mirada que provoca el nudo del mestizaje? Pienso que Carpentier, con este final de Marina, pretende proponer la consumación del proceso de cristianización de ella; pero también la riqueza semántica del signo, como indica Báez-Jorge, abre las posibilidades de interpretación. Además, de que la Historia dentro de la cual ella aspira conseguir un sentido de sus actos, ve en el símbolo de la cruz un tránsito hacia una esfera desligada del ser material y, por lo tanto, histórico. Al fin y al cabo, la conjunción de valores en un mismo signo es característica del mestizaje cultural que se

expresa en la obra por ejemplo, con la Columna de Fuego que es una de las manifestaciones de la naturaleza que los indígenas identificaron con el regreso de Quetzalcóatl, como verá más adelante.

En cuanto a la descripción del vestuario de Hernán Cortés hay que señalar que después de indicar que “tiene treinta y cuatro años en el momento de la Conquista de México”, el autor procede a citar textualmente la descripción que hace Bernal Díaz.<sup>26</sup>

en el vestir, en todo daba señales de gran señor. Los vestidos que se ponía eran según el tiempo y la usanza, y no se le daba nada de traer muchas sedas y damascos, ni rasos, sino llanamente y muy pulido; ni tampoco traía cadenas de oro grandes, salvo una cadenita de oro de prima hechura y un joyel con la imagen de Nuestra Señora la Virgen Santa María con su hijo precioso en sus brazos, y con un letrero en latín en lo que era de Nuestra Señora, y de otra parte el joyel a Señor San Juan Bautista, con otro letrero; y también traía en el dedo un anillo muy rico con un diamante; y en la gorra, que entonces se usaba de terciopelo, traía una medalla y no me acuerdo el rostro, y en la medalla traía figurada la letra de él; mas después, el tiempo andando, siempre traía una gorra de paño sin medalla.

Esta perspectiva bernaliana prevalece en la descripción de los demás personajes españoles, ellos también figuras principales del relato de Bernal, con las omisiones que lamenta Báez-Jorge en su artículo y que se comentaron en la Introducción de este trabajo. Estos son: Bartolomé de Olmedo (fraile mercedario vestido en armonía con el hábito de la orden), Gonzalo de Sandoval, descrito como un buen mozo de veinticuatro años a quien se caracteriza como “franco y decidido. Fiel a Cortés, podría haber sido el escudero perfecto de una canción de gesta” (*La aprendiz*, pp. 29-30); Jerónimo de Aguilar, sobre quien el autor del drama dice que fue uno de los primeros españoles llegados a México y explica, partiendo de los datos ofrecidos por Bernal Díaz del Castillo en el capítulo XXIX de la *Historia verdadera*, que estuvo ocho años entre los mayas como consecuencia de un naufragio, lo que le ha “acriollado tanto en el aspecto como en el carácter”. Por ello, “aún

---

<sup>26</sup> La descripción de la vestimenta de Hernán Cortés está tomada directamente de la *Historia verdadera*, ed. cit., capítulo CCIV, p. 557.

vestido a la española se ve desaliñado, con el cabello sobre la frente, sin deshacerse de la argolla de oro que siempre lleva colgada sobre la oreja”<sup>27</sup>. Es el primer personaje en la obra cuyo cuerpo está marcado por el signo del mestizaje. El desaliño es el trazo de su condición de estar en frontera entre una y otra cultura (al margen entre ambas).

El Hombre del Espejo representa la casta sacerdotal indígena; se representa como conocedor de las verdades sobrenaturales y poseedor del espejo de obsidiana en donde se revela el significado de los signos. Como brujo o sacerdote es la contraparte de Olmedo. Carpentier lo describe así:

Adivino. Vestido con su túnica oscura, tiesa, con reflejos verdosos, como el carapacho de un insecto. Una pesada cabellera engomada encuadra en su rostro color cera, marcado por cicatrices de heridas rituales. En el pecho lleva, suspendido del cuello por un cordón, un gran espejo cuadrado de obsidiana. Va descalzo (*ibíd.*).

El vestuario del Hombre cuyo oficio es ser adivino recuerda notablemente al disfraz del Amo en *Concierto barroco*:

--“¿Inca?”—preguntó después, palpando los abalorios del emperador azteca. —“Mexicano.”—respondió el Amo, largándose a contar la larga historia que el fraile, ya muy metido en vinos, vio como la historia de un rey de escarabajos gigantes — algo de escarabajo tenía, en efecto, el peto verde, escamado, reluciente, del narrador.<sup>28</sup>

Su piel está marcada por los signos de la vida sacerdotal, como son, por ejemplo, las cicatrices rituales. Éstas son producto de los ritos de purificación que hacían los sacerdotes,

---

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 30. Carpentier describe a Aguilar en palabras similares a las de Bernal Díaz: “Luego se vino Tapia con el español adonde estaba Cortés, y antes que llegasen, ciertos soldados preguntaban a Tapia: ¿Qué es del español?, aunque iba junto con él, porque le tenían por indio propio, porque de suyo era moreno y trasquilado a manera de indio esclavo; y traía un remo al hombro, y una cotara vieja calzada y la otra atada en la cintura, y una manta vieja muy ruin, y un braguero peor, con que cubría sus vergüenzas; y traía atado en la manta un bulto, que eran Horas muy viejas”, cf. *Verdadera historia*, p. 47, lo que da una idea de cuánto Aguilar se asemejaba a un indígena. Es importante indicar que Aguilar dice que tiene “órdenes del evangelio”. Además de su conocimiento de la lengua maya, su preparación religiosa le convierte en el personaje idóneo para comunicar a Marina los postulados de la religión católica.

<sup>28</sup> Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, México: Siglo XXI, 1975, p. 36. Esta novela es una reescritura sobre el tema del mestizaje por parte del cubano vinculado también al asunto de la conquista de México.

como en los sacrificios hechos por Quetzalcóatl. Sobre el significado de su vestuario y del espejo se volverá más adelante.

Por último, se describe a Guidela, que se requiere sea lo más bajo posible. Debe estar vestido con “ricas ropas prestadas, que le quedan grandes, sobre las que parece flotar”. (*La aprendiz*, p. 30) Con estos personajes inicia el Prólogo de la obra, el pórtico de la conquista según Carpentier.

### **G. El Prólogo: el punto de vista de los vencidos**

El punto de vista indígena sobre los hechos de la conquista, el conjunto de sus creencias y sus mitos está presente en la obra de Carpentier en el Prólogo de la obra donde se reproduce el ambiente de expectación y confusión dentro de la sociedad mexicana previo a la llegada de Cortés. El clima antes descrito surge como resultado de la coincidencia entre ciertas manifestaciones en la naturaleza —los presagios funestos— y la llegada de los españoles a la costa de Yucatán. Se ubica a Marina y a los personajes de la sociedad indígena en este contexto y con ello el autor plantea su versión de cuál hubiese podido ser la posición de Marina y de la sociedad en la cual vivía al momento de la llegada de los españoles. En la primera parte del Prólogo se expresa la perspectiva religiosa de los mexicanos; esto incluye, por supuesto, sus creencias cosmogónicas y su visión de mundo. La religión es el principio que articula y da sentido a lo que ocurre. Por esta razón, la trayectoria y el significado del personaje central de Marina adquieren un relieve preciso al confrontarlo con las creencias religiosas y con los mitos que dan cuenta de éstas.

La estructura interna del Prólogo comprende dos partes que corresponden a los discursos de los mundos que están próximos a encontrarse. La primera parte va desde la discusión que pretende aclarar el significado de las luces y la identidad de los seres que habitan las rocas que navegan (*op. cit.*, pp. 31-39); la segunda inicia con la llegada de

Cortés y su comitiva bajo los signos del cristianismo y el gobierno español (*ibíd.*, p. 40-42). Concluye con el bautismo de Marina cuyos nombres --Malintzin, Malinche y Marina--, se verán en un apartado más adelante.

En la primera parte Marina forma un binomio con el Hombre del Espejo. Podemos decir que es la aprendiz del Hombre y como tal lo que dice afirma, como aquél, una explicación sobrenatural, mítica de los acontecimientos. El tan comentado error de juicio de Marina se debe en parte a que, como confiesa el Hombre en el Acto III, esa primera lectura de los signos en el espejo que se ofrece en el Prólogo fue equivocada.

En la segunda parte pasa a conformar un binomio similar con Jerónimo Aguilar, esta vez centrado en el dogma cristiano. La psicología del personaje se establece en ambos casos desde una mentalidad que mira hacia el mundo y lo codifica por medio del discurso religioso como estructurador de significado. Otra característica de Marina es que así como el Hombre del Espejo mira en el espejo para decodificar el mundo, ella se estructura de acuerdo con el discurso que a manera de espejo le colocan los demás frente a sus ojos. Primero es el espejo del Hombre, de la creencia en Quetzalcóatl, luego el espejo de su nuevo nombre -Marina, Santa Marina, Doña Marina-, después la imagen de sí misma que articula la Dama de Alta Condición y la mirada de Moctezuma en claro reclamo de su traición a su pueblo, la búsqueda del sentido de su vida en la mirada de Cortés y, finalmente, la constitución que encuentra para sí misma, desnuda de sí, de la Historia y del tiempo cuando se encara a la muerte con su mirada en el crucifijo.

## H. Historia general de las cosas de la Nueva España<sup>29</sup>

*El Códice florentino es el descubrimiento de una civilización extraña por una mente excepcionalmente comprensiva. Tan extraña y tan atractiva resultó esa cultura para el observador europeo que progresivamente lo seduce y lo lleva a construir una imagen animada por el interés de capturar sus legados sustantivos. Desde sus orígenes esta empresa es una mixtura de dos culturas, atravesada por la tensión que destilan los polos que la nutren.*

Enrique Florescano

Ya se ha visto la *Historia verdadera* en relación con la obra de Carpentier. En este apartado me extenderé sobre la fuente indígena más importante para este análisis que es *La historia general de las cosas de la Nueva España*<sup>30</sup> del fraile franciscano Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590). Si se considera que esta obra es la fuente principal para la escritura del Prólogo entonces se justifica sopesar, como se ha hecho con la crónica de Díaz del Castillo, cuáles son las características del texto en términos de la versión que presenta acerca de la conquista y cómo se describe la cultura indígena. *La historia general*, al ser examinada como una fuente de *La aprendiz* debe analizarse no solo en términos de los “hechos”, de datos acerca de los acontecimientos, sino de una cosmovisión que explica o

<sup>29</sup> Una de las copias más importantes de la *Historia general* es el llamado “Manuscrito de Tolosa” que es “de letra del siglo XVI, contiene sólo el texto español con ligeras variantes, correcciones de estilo y supresión de algunas enumeraciones de cosas indígenas, con respecto al *Códice* florentino, y lleva como única ilustración una “rueda de años” en la página 396. El manuscrito se conservaba [...] en el convento de Tolosa, Navarra. El primero que se refirió a él fue fray Juan de san Antonio en *Biblioteca universal franciscana* (Madrid, 1732-3). En 1870 Francisco Javier Clavijero en su *Historia antigua de México* se refirió a su Sahagún y a su obra, sin conocerla, recogiendo datos de Vetancourt [*sic*] y del bibliógrafo antes citado. Y en 1783 Juan Bautista Muñoz, que había recibido la comisión de escribir una *Historia de Indias*, trasladó a Madrid aquel *Manuscrito de Tolosa*, como viene a llamarsele, el cual se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. [...] Una copia de este manuscrito, hecha por Diego Panes, fue llevada a México y sirvió para la primera edición, incompleta, que hizo en 1829 y 1830, en México, Carlos María Bustamante de esta versión española, con notas suyas, de la *Historia general* de Sahagún [...] que reimprimió en 1890-5 Ireneo Paz [...] Ya en nuestro siglo, en 1938, apareció la primera edición moderna importante, al cuidado de Joaquín Ramírez Cabañas, siguiendo el *Manuscrito Tolosano-Panes* y cotejando con el *Florentino* los libros I-VI, con un excelente estudio preliminar de Wigberto Jiménez Moreno.”, cf. *El México antiguo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. XXIII-XIV. La edición de Robredo se apoya en el trabajo paleográfico realizado por Eduardo Selser en 1927 y de “una copia en mexicano que perteneció a Zelia Nutall” (Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Robredo, Vol. IV, pp. 7-13), en adelante citada como *Robredo*. Ha sido útil también la hermosa traducción de Miguel León-Portilla quien publica fragmentos del *Códice florentino* en *El reverso de la conquista*. México: Joaquín Mortiz, 1988, pp. 29-62.

<sup>30</sup> Editorial Porrúa: México, 2006 [1956]. Esta es la edición crítica realizada por el P. Ángel María Garibay K.



podiera explicar desde la mirada indígena cómo sucedieron los eventos. Pues la articulación del discurso comporta necesariamente el deslinde del mundo que realiza quien lo produce. En este sentido, el análisis profundiza en las creencias que se derivan del texto y en el propio procedimiento que operó en su construcción, entre lo que se destaca que aquí se ha visto: al retomar la historia escrita por Bernal entramos en el terreno de la intertextualidad que suscita el diálogo del autor con otros cronistas y el mismo Cortés. Así también la obra de Sahagún es ejemplo de cómo se inició en el terreno de la historiografía americana la mezcla de técnicas y puntos de vista, que se ha visto como la evidencia de la tensión que residía en quienes relataban la historia desde el lado indígena.

Como se sabe, Sahagún emprende su obra con el objetivo de conocer más de cerca la cultura indígena porque consideraba que, conociendo mejor el origen, las prácticas y las razones de su idolatría, la labor de evangelizar sería más efectiva:

El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo [sin] que primero conozca de qué humor, o de qué causa proceda la enfermedad; [...] los predicadores y confesores médicos de las ánimas, para curar las enfermedades espirituales conviene [que] tengan experiencia de las medicinas y de las enfermedades espirituales [...] Los pecados de la idolatría y los ritos idolátricos y supersticiones idolátricas y agüeros [...] no son aun perdidos del todo. Para predicar contra estas cosas, y aun para saber si las hay, menester es de saber cómo las usaban en tiempos de su idolatría<sup>31</sup>.

En su afán por entender la cultura azteca Sahagún recogió también el punto de vista de dicha cultura sobre la conquista española y, por ende, sobre los españoles. El fraile busca apoyarse en testimonios y para ello entrevista a los mismos indios y aprende su lengua, el náhuatl. Por medio de estos testimonios puede entender la visión que los indios tuvieron del otro, es decir, del español y sus acciones en la conquista. Asimismo, permiten comprender su propia cosmovisión y la valoración de las costumbres y los ritos del Pueblo del Sol.

---

<sup>31</sup>. *Historia general, op. cit.*, p.15. A menos que se indique lo contrario, las citas de este libro se toman de la edición de Porrúa.

A pesar de que su obra reviste un carácter testimonial, esto no implica que el pensamiento de Sahagún no incida en la exposición del discurso indígena. Todorov ha dicho acertadamente que la *Historia general* "es producto de la interacción entre dos culturas, dos puntos de vista"<sup>32</sup>. Pero la voz de Sahagún puede deslindarse de la de sus informantes porque su intervención está marcada por las llamadas "exclamaciones", en los proemios y partes similares. Interviene también directamente en los títulos de los capítulos. Su intervención más importante es que su historia, como libro, es un producto europeo que somete el conocimiento a la estructura cognoscitiva y organizativa de Sahagún (*op. cit.*, p. 245).

Es posible, no obstante, escuchar la voz indígena: el narrador se limita muchas veces a describir sin emitir juicios de valor; sencillamente expone el discurso de los informantes. Frente a la disyuntiva de nombrar las deidades aztecas como dioses o demonios, opta por utilizar ambos vocablos haciendo que su sistema sea "la ausencia de sistema" a este respecto (*ibíd.*, p. 224).

La coexistencia de ambas voces en su obra anuncia la presencia de uno de los elementos clave de la cultura americana: el mestizaje. Este tema ha sido estudiado por Enrique Florescano para quien la obra de Sahagún es el primer texto de historia mestiza de América.

Ninguna otra obra entonces ni más tarde encerró en sus páginas con igual liberalidad la sorprendente confluencia de dos tradiciones culturales contrapuestas, ni recogió con tal vigor el drama del primer entrelazamiento entre la antigua cultura indígena y la civilización occidental. Tiene la rara condición de hospedar en el mismo recipiente dos concepciones del mundo extrañas y contradictorias y de ser a

---

<sup>32</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, La conquista de América, p. 252.

la vez el primer mortero donde ambas empezaron a entremezclarse y a forjar una nueva realidad, una historia mestiza.<sup>33</sup>

El autor arguye que el trabajo de los informantes y los tlacuilos, vistos en conjunto con la escritura del franciscano, muestra una integración de técnicas indígenas y europeas. Por ejemplo, los tlacuilos habrían utilizado técnicas provenientes de los grabados occidentales como el sombreado y la perspectiva; se sirvieron de los pictogramas no a la manera en que la tradición indígena los utilizaba, o sea, como índice mnemotécnico del relato oral de sus cosmogonías, la fundación de sus ciudades y la historia de sus héroes y dioses, sino como ilustraciones de la historia escrita que se escribió con antelación a las pinturas de ellos y que, a diferencia de los pictogramas prehispánicos mostraban escenas de la vida cotidiana (*ibíd.*, p. 89 y ss.).

Este mestizaje en los pictogramas que los informantes hicieron para Sahagún también había sido visto por Todorov, quien subraya la coexistencia y mezcla de discursos de ambas culturas:

Los dibujantes son mexicanos, pero ya han recibido una fuerte influencia del arte europeo, de tal manera que el mismo dibujo es un lugar de encuentro entre dos sistemas de representación. Diálogo que se superpone al de las lenguas [español y náhuatl] y de los puntos de vista que contiene el texto (Todorov, *op. cit.*, p. 239).

Tanto en el *Lienzo de Tlaxcala* como en el *Códice Florentino* se da este mestizaje de las formas<sup>34</sup>. El encuentro de los glifos prehispánicos con las anotaciones marginales en

---

<sup>33</sup> Enrique Florescano: “Sahagún y el nacimiento de la crónica mestiza”, en *Relaciones*. Verano, Vol. 23, número 91, 2002, p. 94. En línea: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/137/13709104.pdf>, p. 94.

<sup>34</sup> Marta Dujovne ha reproducido los dibujos del *Códice florentino* relativos a la historia de México en su libro citado, *La conquista de México*. Según la autora, el código está, tanto “alejado de la escritura simbólica por medio de las imágenes como del estilo artístico azteca. Sin embargo, de algún modo confluyen en él la tradición indígena de la imagen como escritura y la europea de la imagen como ilustración”, (cf. p. 10). En *La aprendiz* el código provee información visual concreta --por ejemplo, del vestuario de Marina--, pero puede decirse que objetos como la espada o la cruz al ser símbolos de las creencias y los valores españoles se usan como emblemas, es decir, como un signo a caballo entre la ilustración y el símbolo.

escritura alfabética en los códices, así como las obras de Ixtlixóchitl, Muñoz Camargo y Juan Bautista Pomar, entre otros, muestra que:

Al mestizarse la cultura otro tanto sucedió con la interpretación de lo que había sido la vida en el antiguo México. Comenzó a concebirse el pasado a través de formas de pensamiento que eran consecuencia de la fusión de los pueblos y modos de ser muy distintos. Su historiografía nativa, posterior a la conquista, fue así prenuncio de la futura realidad de un México que acabaría siendo fundamentalmente mestizo.<sup>35</sup>

La huella de ese mestizaje se encuentra especialmente en la manera en que se configuró la historia de Sahagún, que Florescano ha descrito como un palimpsesto, “un manuscrito antiguo que conserva la huella de tres versiones diferentes del pasado naua [sic]”, pues contiene la primera versión de Sahagún en castellano y aquella que a manera de etnógrafo surgió de la petición de Sahagún a los nativos para

que escribieran su propia versión de la historia. [...] La originalidad de la historia conservada en el *Códice florentino* reside en las tres interpretaciones del pasado que ahí conviven. Por un lado está el texto en español, que junto con el diseño enciclopédico del libro, es obra entera de Sahagún, producto de su formación intelectual y de su manera singular de ver al nativo americano (*ibíd.*, pp. 80-81).

Sahagún, a diferencia de

Andrés de Olmos, Juan de Tovar, Motolinía o Diego Durán, quienes se sintieron compelidos a estudiar el sustrato íntimo de la cultura indígena, [...] se reconoce incapaz de interpretar por sí mismo ese mundo extraño. Desde su llegada al país había sido educado por indígenas expertos en sus antiguas tradiciones, de modo que en contraste con los cronistas que le antecedieron llegó a la conclusión de que deberían ser los indígenas los relatores de su propia historia, pues nadie más la conocía mejor (*ibíd.*, p. 91).

Diego Durán<sup>36</sup>, por ejemplo, claramente se posiciona del lado español, mientras que Sahagún, con la inclusión de ambas culturas como explican Todorov y Florescano, planta el

<sup>35</sup> Miguel León Portilla, *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 71. Se podría argumentar que otro tanto ocurre con el propio Carpentier, cuyo vasto conocimiento y experiencias hacen de él, como vimos en el Capítulo I de esta investigación, un mestizo.

<sup>36</sup> El padre dominico Diego Durán (1537 (?)-1588) nació en España, pero llega a México alrededor de los cinco o seis años durante la época de la colonización; la cercanía con el mundo indígena promovió su comprensión de esta cultura aunque mantuvo sus convicciones religiosas cristianas. De acuerdo con Todorov esto explica que no se limite a dar una relación de los ritos religiosos sino que al mismo tiempo ofrezca una

germen de una mentalidad que al contar con dos puntos de vista opuestos abre una vía al desarrollo una perspectiva crítica, distinta a las anteriores que la hicieron posible<sup>37</sup>. La conciencia del ser mestizo que se desarrollará a partir del siglo XVI en América y cuyo origen se plasma en *La historia general*, se traza sobre la figura del palimpsesto propuesta por Floresco.

La convivencia de las culturas española cristiana e indígena se traducen en un conflicto, sobre todo, en el aspecto religioso. Es un hecho conocido la idea de que América era una tierra gobernada por Lucifer predominó en los tiempos del descubrimiento. Esta idea aparece en *El reino de este mundo* en el epígrafe de Lope de Vega que abre la novela.

DEMONIO: ¡Oh, tribunal bendito,  
 Providencia eternamente!  
 ¿Dónde envías a Colón  
 para renovar mis daños?  
 ¿No sabes que ha muchos años  
 que tengo posesión allí?<sup>38</sup>

---

interpretación de éstos (*ibíd.*, pp. 212-215). Ahora bien, José F. Ramírez dice que el texto de Durán le sirve de guía para redactar su *Historia de los indios* (y que Todorov denomina como la *Crónica X*, *ibíd.*, p. 223), es el mismo códice que lleva su nombre, el *Códice Ramírez*. Si esto es cierto habría que señalar que en dicho documento se pueden encontrar relatos en los cuales el narrador establece puntos de contacto entre ambas culturas mediante la comparación de relatos antiguos indios con las historias bíblicas, por ejemplo: "Afirman que este ídolo [*Huitzilipochtli*] los mandó salir de su tierra, prometiéndoles que los haría príncipes y señores de todas las provincias que habían poblado las otras seis naciones, tierra muy abundante de oro y plata, piedras preciosas, plumas y mantas ricas y de todo lo demás; y así salieron los mexicanos como los hijos de Israel a la tierra de promisión, llevando consigo este ídolo metido en un arca de juncos como los otros el arca del testamento; llevando cuatro ayos, o sacerdotes principales, dándoles leyes, y enseñándoles ritos, ceremonias y sacrificios que jamás se han oído, como en la relación de sus sacrificios se verá." [subrayado mío]. Cf. *Códice Ramírez, Manuscrito del siglo XVI intitulado: Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España, según sus historias*, México: Editorial Leyenda, 1944, p. 24. El paralelismo entre el relato del éxodo judío y la peregrinación de los mexicanos podría verse como un signo del reconocimiento de la similitud del *otro* con el *yo*, mas al final tal semejanza se rompe debido a que, a diferencia de los cristianos, los indios son vistos como supersticiosos, crueles y sangrientos. Cabe preguntarse si esta perspectiva, similar a la que el propio Todorov atribuye a Durán, además de tener base en la propia vida del dominico, se deba a que ya estaba presente en la fuente que utiliza.

<sup>37</sup> De acuerdo con Miguel León Portilla las crónicas sirvieron para crear una imagen de América que dio lugar a proyecciones: "Se pensó, por ejemplo, que determinados indígenas eran en realidad los descendientes de las tribus perdidas de los judíos. Tal es el caso de fray Diego de Durán a propósito del mundo náhuatl". Cf. *op. cit.*, *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, p. IX.

<sup>38</sup> Alejo Carpentier, México: Siglo XXI, 1983, p. 19.

Desde la polémica entre Las Casas y Sepúlveda éste era uno de los argumentos utilizados para validar la intervención española en todos los órdenes de la vida de los “naturales”. En oposición a esa creencia surge en Sahagún un problema relativo a la religiosidad indígena: se da cuenta de que aunque el dios cristiano es superior “el sentimiento religioso de los indios es más fuerte” (Todorov, *op. cit.*, p. 250). Percibía que los españoles no vivían su religión de forma tan cercana como los indios, en cambio, rompieron con el mundo religioso indígena sin poderles suplir una estructura religiosa que proveyera un orden como el que tenían anteriormente<sup>39</sup>.

En este sentido, aparecen en la obra sahaduntina dos puntos de vista que coexisten para mostrar la tensión cultural tan tremenda que implicó el proceso de conquista. Por un lado, la concepción de América como una tierra habitada por Satanás y sus fuerzas, destinada a ser vinculada al cuerpo social y religioso cristiano a través de la intervención española. Por otro lado, el recuento de la conquista por los indígenas muestra su profundo sentido religioso de la realidad y la funcionalidad de ese sentido en todos los órdenes de la vida social. Y lo más importante es que se da cuenta de que los españoles no han podido proveer un orden igualmente significativo para los indios.

La contradicción vislumbrada por Sahagún entre la inautenticidad del discurso religioso cristiano en términos prácticos frente al valor estructurante de la religión mexicana, aparece en *La aprendiz* en el punto de vista crítico del personaje de Marina. Carpentier, como Sahagún, muestra las inconsistencias del orden español y explica la

---

<sup>39</sup> Es esta clase de reflexión la que probablemente explique la prohibición de leer su obra ordenada por Felipe II en 1577 (*ibíd.*, pp. 250-251). De hecho, como ha señalado Villoro: “[Sahagún] después de comparar el rigor y austeridad del régimen social azteca con su actual modo de vivir, establece su tesis fundamental: el español destruyó totalmente el “regimiento” que el indio tenía; perdiéronse sus costumbres y se aniquiló la estructura social para reemplazarla por otra totalmente distinta. Sujetas como estaban sus inclinaciones personales por leyes y costumbres, al romperse éstas, el indio cayó en el vicio, la sensualidad, la pereza. Sahagún aboga entonces por una vuelta al sistema educativo y social semejante al que los rigiera en su gentilidad.” Cf. *Grandes momentos del indigenismo en México*, México: El Colegio de México, 1950, p. 64.

derrota de los indios como producto de la incapacidad de leer los signos adecuadamente. Como diría Todorov, debido precisamente al carácter ritualista de su sociedad que establece una comunicación con el mundo - el mundo natural (los signos de la naturaleza) y el universo religioso (la interpretación de sueños, presagios y sacrificios de los sacerdotes y ancianos).

Este tipo de comunicación les impide recoger e interpretar adecuadamente los mensajes de los hombres, que es precisamente el modo de comunicación español que favorece la adaptación a las nuevas situaciones planteadas por la recién reconocida realidad. Las herramientas mítico-religiosas de los indios no son buenas para decodificar los signos que no pertenecen a su esfera vital. Mas, al mismo tiempo, muestra la paradoja implícita entre la aceptación del cristianismo y la pérdida del orden social que sostenía sus valores éticos, estéticos y también económicos. El mundo prehispánico abrigaba la existencia del hombre cuya estructura mental y social se yergue sobre la columna vertebral de sus creencias religiosas; porque ella hace posible la vida de las cosas que son producto de una fe.

La concepción indígena de la historia que abriga este discurso ritual es la que interesa rescatar ahora. Dejando aparte de momento el hecho de que tanto Sahagún como Carpentier hagan una “lectura crítica” del discurso indígena, enfocaré la atención a las características de este discurso. Como se verá más adelante, los personajes que aparecen en *La aprendiz* participan en una u otra medida de éste.

### **1. Características del discurso indígena: síntesis de dos formas historiográficas**

La importancia de la obra de Sahagún, según León-Portilla, no radica sólo en su propia obra, ya de por sí valiosa para los estudios de la cultura mexicana: “Sahagún, es el principio de una nueva escuela histórica de la que luego pasarán a formar parte sus propios

discípulos, antiguos estudiantes de Tlatelolco” como Antonio Valeriano, Martín Jacobita, Andrés Leonardo y Alonso Begerano<sup>40</sup>. Éstos “habrán de continuar por cuenta propia la recopilación y la transcripción de antiguas crónicas y cantares en idioma náhuatl, siguiendo precisamente el modelo desarrollado por Sahagún” (*ibíd.*).

Cuando los “informes, poemas, cantares y testimonios acerca de las instituciones culturales del mundo náhuatl” (*ibíd.*, p. 104) fueron decomisados por orden de Felipe II, Sahagún logró guardar una copia que sirvió de base para redactar un resumen en español: es lo que hoy conocemos como la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (*ibíd.*, pp. 104-105). El material decomisado permaneció en las bibliotecas de Madrid y Florencia por más de tres siglos.<sup>41</sup>

## 2. Religión y sociedad: una visión de la historia

La profecía es memoria.  
Tzvetan Todorov

Villoro ha señalado que Sahagún enfoca la sociedad azteca bajo el lente de lo sobrenatural. Es decir, que la interpreta a la luz de las Escrituras<sup>42</sup>. De esta forma el mundo indígena surge como “antípoda del cristianismo” (*ibíd.*, p. 38). Coincide con la perspectiva expresada aquí en cuanto a que los textos indígenas del pueblo mexicano muestran la unidad fundamental entre la vida terrena y la esfera divina o sobrenatural. Por esta razón, a pesar de que el fraile cataloga las creencias religiosas de estos pueblos como satánicas, al relatar los hechos de la vida cotidiana halló “conceptos de extraordinaria belleza” en los cuales se descubre “una concepción de mundo que en nada recuerda aquella que sería propia de un pueblo endemoniado” (*ibíd.*, p. 53). Esa cosmovisión muestra cómo:

<sup>40</sup> León-Portilla, *op. cit.*, *La visión de los vencidos*, p. 88.

<sup>41</sup> En términos de este trabajo es más importante el *Códice florentino* que, a diferencia del *Códice Matritense*, contiene la historia de la conquista de México que constituyó la base sobre la cual redactó Sahagún el Libro XII que está preservado en la Biblioteca Laurenciana en Florencia. En 1905, Francisco del Paso y Troncoso descubrió los textos que hoy en día se conocen como el *Códice Matritense*.

<sup>42</sup> León-Portilla, *op. cit.*, pp. 36 y ss.



La religión [...] llena de todas las actividades de la sociedad indígena, articula todos sus discursos, da sentido a toda su educación; no podrá, por tanto, desprenderse arbitrariamente de las demás manifestaciones culturales del indio. [La religión] tendrá que aparecer lógicamente como una fuerza cultural más, utilizada por el indígena para vencer vicio, desidia, perversidad (*ibíd.*, p. 52).

El personaje de Marina en *La aprendiz* actúa en armonía con lo expresado en la cita: la religión, como elemento que aglutina y da significado a todo cuanto existe rige todas sus acciones.

La lectura de la obra de Alejo Carpentier y el Libro XII de la *Historia general* muestra que ambos textos concuerdan en que la acción comienza, no con las expediciones de 1517 y 1518 como en la *Historia verdadera*, ni con los preparativos de la expedición de Cortés en 1519, sino con los presagios que para los indios constituyeron una prefiguración de su porvenir. Cuando los informantes de Sahagún comienzan su relato con estos presagios están diciéndonos que su naturaleza es portadora de sentidos, que su cosmogonía contempla la destrucción de un orden como condición para el establecimiento de uno nuevo. Su relato registra su creencia en el retorno del dios-sacerdote Quetzalcóatl, un hecho tan fuerte y decisivo que los mismos cronistas españoles dan testimonio de él y, más aún, que Cortés utiliza esa creencia como un arma dentro de su estrategia militar y política.<sup>43</sup> El hecho de que la obra de Carpentier inicie con lo que ocurría en territorio indígena antes del arribo de Cortés, apunta a que el eje en torno al cual se ordena el discurso dramático en el Prólogo es el punto de vista indígena.

Una de las formas en que se manifestó más plenamente la unidad de la sociedad indígena fue en la concepción del sistema calendárico:

---

<sup>43</sup> En la obra veremos que Cortés, sobre todo, con relación a Marina, prefiere desmitificarse, es decir, que lo vean como un hombre, como un profeta. Muestra tener conciencia de que es preferible establecer su naturaleza humana ante la posibilidad real de que los demás se den cuenta de sus flaquezas.

Los mesoamericanos, gracias a sus medidas e interpretaciones calendáricas, complementaban esencialmente su percepción espontánea de la realidad física. La pensaban dotada de propiedades semánticas, o sea de atributos de significación, que les permitían comprender en relación unitaria cuanto existía en el universo. [...] [Los] mitos, a pesar de sus orígenes en ocasiones distintos, no eran meros relatos o recordaciones aisladas. Fueron elementos significantes en la integridad de la cultura que, una y otra vez, irrumpían en el presente, de acuerdo con los ciclos inherentes a todo acontecer (León-Portilla, *Toltecáyotl*, p. 150).

De ahí la importancia de la naturaleza como un sistema de signos en los cuales se puede leer el porvenir, donde lo sobrenatural se hace visible (*ibíd.*, p. 63). El calendario es la espina dorsal de las creencias, mitos y visión de mundo en el México antiguo (*ibíd.*, p. 159).

Este tipo de relación con la realidad que hemos denominado siguiendo a Todorov “comunicación con el mundo”, básicamente puede darse de dos maneras: el hombre con el otro u otros hombres o bien, el hombre con el mundo, que son los signos presentes en la naturaleza, los agüeros, presagios o sacrificios. El calendario es ejemplar en este sentido ya que a la observación matemática, rigurosa de la naturaleza aunaba la interpretación mágica (Todorov, *op. cit.*, pp. 75 y ss.) que implicaba una concepción cíclica de la historia que conllevaba, por ende, la idea de la predestinación. “Un mundo sobre determinado forzosamente habrá de ser también un mundo sobre interpretado [...]. Sólo puede volverse un acto lo que antes ha sido un verbo” (*ibíd.*, pp. 71-72).

Los nombres de las personas revelan asimismo un contenido semántico y vital que es bien importante; con ello en mente se verá más adelante el significado del nombre Marina (Malintzin / Malinche). De acuerdo con Florescano, el destino de una persona está marcado por el día de su nacimiento y su nombre es representativo de su destino.<sup>44</sup> De esta

---

<sup>44</sup> Enrique Florescano explica que “En la sociedad mexicana los dioses gobernaban cada acto de la vida de los hombres, desde su nacimiento hasta la muerte, a través del *tonalpohualli* o calendario adivinatorio. En este calendario cada día y cada unidad temporal estaban regidos por una combinación de fuerzas sagradas fastas y

forma el significado de la vida (como signo ya inscrito en el calendario y contenido en el nombre que se le ponía al niño al nacer) estaba previsto. Puesto que la historia giraba en círculos, para comprender el futuro sólo había que estudiar el pasado: “Todo es previsible, y por lo tanto, todo está previsto y la palabra clave de la sociedad mesoamericana es: orden” (Todorov, *op. cit.*, p. 35). Por esta razón se dice que una de las características del discurso indígena es que proviene del pasado: “Su producción, al igual que su interpretación, está más dominada por el pasado que por el presente; el mismo nombre de *huehuetlatolli* significa “palabras de los antiguos”; o sea, las narraciones que los viejos hacían de su historia y que, de acuerdo con Todorov, revelan un conocimiento transmitido oralmente a través de formas fijas (*ibíd.*, p. 89). Dentro de este mundo los sacerdotes, como es el Hombre del Espejo en *La aprendiz*, son los depositarios del saber que define la suerte del individuo quien, sin embargo, no “representa en sí mismo una totalidad social, sino que sólo es el elemento constitutivo de esa otra totalidad” (*ibíd.*, p. 73).

Esta cosmovisión se manifiesta en la concepción y uso del lenguaje dentro de la sociedad mexicana en el momento de la conquista. Debido a la ausencia de escritura alfabética el saber cultural y la memoria histórica se depositan en el discurso ritual, tal como se ha dicho sobre la tradición pictográfica prehispánica.<sup>45</sup> El significado y la función

---

nefastas, que determinaban el destino de los hombres por la fecha de su nacimiento, y predecían también el carácter benévolo o adverso de las actividades en cada uno de los días del año. El significado de esta transformación del acontecer temporal en el calendario sagrado lo resume muy bien Soustelle: “El hombre está dominado por el sistema de los destinos, no le pertenece ni su vida terrestre ni su supervivencia en el más allá, y su breve estancia sobre la tierra está determinada en toda sus fases. Lo agobiaba el peso de los dioses y lo encadena la omnipotencia de los signos. Esta sujeción del hombre a un orden suprahumano fue una consecuencia de la perfecta integración del tiempo y del espacio a la ideología religiosa”, (*Memoria mexicana: Ensayo sobre la reconstrucción del pasado: época prehispánica-1821*. México: Joaquín Mortiz, 1987, p. 35).

<sup>45</sup> León-Portilla nos recuerda que existía un grupo social que se especializaba en la enseñanza y la transmisión de la memoria: “Los textos indígenas conservan los términos con los que se nombra a los que hoy llamaríamos historiadores. *Tlatollicuiloani* es vocablo que significa “el que pinta o pone por escrito las palabras-recuerdo”, el que reúne los *tlatóllotl* y sabe consignar su sentido en los libros de pinturas. Otro término es *Xiuhamoxpohuani*, ‘el que refiere cual es el contenido de los libros de los años’, aquel que como

simbólica de este discurso, es decir, su carácter ritualista, explica el uso de los paralelismos y metáforas propias del náhuatl clásico que refieren al origen oral de esta tradición. Sahagún mismo llegó a apropiarse de estas figuras retóricas en su discurso acerca de los indios (Todorov, *op. cit.*, p. 245). Se dice que la presencia de los paralelismos dentro del discurso de sus informantes no tan sólo proviene de la tradición indígena, sino que además el mismo Sahagún pidió “le dieran cada todas las expresiones posibles para una misma cosa” (Todorov, *op. cit.*, p. 277). En el texto náhuatl redactado por los informantes de Sahagún, por ejemplo, cuando se habla de la columna de fuego (que es uno de los presagios funestos) se dice:

Como un mechón de fuego, como una llama de fuego, como una aurora que estaba extendida cuando fue visible, como enclavada en el cielo. Estaba en su base ancha, arriba aguda. Hasta el dentro del cielo (en el zenit), hasta el corazón (a lo interior) del cielo subió, hasta el corazón del cielo subió (Robredo, *op. cit.*, p. 131).

El narrador da tres imágenes diferentes sobre la columna y tres más sobre la posición que ocupaba en el cielo. Este mismo recurso aparece expresado en *La aprendiz* en boca del Hombre del Espejo cuando habla sobre las naves de los españoles:

Hace ya dos años que esas rocas en movimiento, esos castillos, esas colmenas, venidos de no se sabe dónde, aparecieron por primera vez. (*La aprendiz*, p. 32)

Y luego vuelve a recurrir a nombrar las naves bajos diversos nombres:

En esas rocas, en esas colmenas, en esas “cosas”, viven seres de apariencia humana, aunque no sean hombres (Robredo, *op. cit.*, p 35).

El Hombre del Espejo recurre a varios giros lingüísticos para referirse a las naves españolas, en un aparente intento de dar con el vocablo adecuado para nombrarlas: rocas, castillos, colmenas y, por fin, “cosas”, mostrando así la dificultad para comprender un objeto nuevo y desconocido. Mientras que en *La historia general* y en otros escritos

---

maestro y conocedor de los códices, puede transmitir el relato de lo acontecido” *op. cit.*, *Toltecáyotl*, pp. 69-70.

indígenas este recurso cumple una función poética; los nombres de las cosas, por ejemplo, se vinculan a los atributos de los seres, las cosas y los acontecimientos. Así el lenguaje de las profecías y los presagios es una clave, una cifra cuyo sentido sólo se revela al sacerdote, al iniciado o al elegido.<sup>46</sup> Los sabios pueden leer tanto en la naturaleza --el cielo-- como en los libros.

Los códices que servían de guía a estos dueños de la palabra ritual, de los cantos, las narraciones y los poemas en donde se decía la historia de los dioses y los hombres, son fuentes a las cuales acuden los cronistas indígenas y mestizos del siglo XVI.<sup>47</sup> Y aun cuando la historiografía española comenzó a influir sobre las formas indígenas de redactar sus anales, los códices y la memoria del pasado que anidaban en las “palabras-recuerdo”, contenían los elementos que permitieron al indígena y al mestizo afirmar la parte de su ser que pertenecía a ese mundo (*ibíd.*, pp. 70-71).

Tomar a Sahagún como punto de partida para la elaboración del Prólogo, provee sobre todo una mira, una cosmovisión que comprendía las creencias indígenas que son vitales para comprender el personaje de Marina. De su cosmogonía ella deriva la concepción de que la vida se da dentro de un orden creado por la divinidad y del cual es imposible vivir separado. En el *Códice Chimalpopoca*, por ejemplo, se pueden encontrar dos relatos distintos que expresan dicha concepción.<sup>48</sup> La creación sucesiva de los distintos

---

<sup>46</sup> Miguel León-Portilla, *op. cit.*, *El reverso de la conquista*, ofrece un ejemplo hermoso sobre esta forma poética en la descripción del papel de los sabios que saben leer los códices: “Los que ven, los que se dedican a observar/ el curso y el proceder ordenado del cielo, cómo se divide la noche. / Los que están mirando [leyendo], los que cuentan [o refieren lo que leen]. / Los que vuelven ruidosamente las hojas de los códices. / Los que tiene en su poder la tinta negra y roja [la sabiduría], lo pintado, / ellos nos llevan, nos guían, nos dicen el camino”, p. 24. Para distinguir las citas de los informantes de Sahagún tomadas de este libro las identifiqué como *El reverso* y la página correspondiente.

<sup>47</sup> León-Portilla, *op. cit.*, *Toltecáyotl*, p. 70.

<sup>48</sup> *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuautitlán y Leyenda de los soles*, México: Universidad Autónoma Nacional de México, 1975. Indicaré de cuál de las dos partes del código proviene la cita como *Anales* y página, y *Leyenda de soles* y página.

soles --agua, tigre, lluvia, viento y, finalmente, movimiento-- están ligadas a la narrativa en la cual se refiere el origen de los toltecas cuya cuenta de los años comienza en el 1 *tochtli*.

Para entonces ya habían transcurrido cuatro vidas.

Según sabían los viejos, en este 1 *tochtli* se estancaron la tierra y el cielo; también sabían que cuando se estancaron la tierra y el cielo habían vivido cuatro clases de gente, habían sido cuatro vidas; así como decían que cada una fue un sol. Decían que su dios los hizo y los crió ceniza; y atribuían a Quetzalcóatl, signo de siete *ecatli*, el haberlos hecho y criado (*Anales*, pp. 4-5).

Cada uno de los cuatro primeros soles duró un tiempo dado, al final de cuya era se desataba la destrucción total. Relatan las fuentes que una vez se creó el Quinto Sol el problema fue que éste carecía de movimiento. Por eso fue necesario que los mismos dioses se sacrificaran para hacer que se moviera (*Leyenda de los soles*, pp. 122-123). Por eso se le llama al Quinto Sol *Ollintonatiuh*, que quiere decir “sol de movimiento”. En la obra Carpentier retoma esa narración al mencionar la era del Quinto Sol para establecer el contexto del cual parte Marina.

Una segunda característica del pensamiento cosmogónico contenido en esta última cita es la conciencia de vivir dentro de un orden abocado a un fin terrible ya que la destrucción de los soles ocurre cíclicamente. Para que se cree un nuevo orden el existente debe ser anulado por completo. Como se dijo, el momento histórico que recoge Carpentier en el Prólogo es, precisamente, el de era del Quinto Sol que, como había ocurrido con las eras anteriores, portaba consigo la semilla de su propia destrucción<sup>49</sup>.

El quinto sol, signo del 4 *ollin*, se dice Ollintanotiuh (sol de movimiento), porque se movió, caminando. Según dejaron dicho los viejos, en éste habrá terremotos y hambre general, con que hemos de perecer (*Anales*, p.5).

---

<sup>49</sup> León-Portilla, *op. cit.*, *Toltecáyotl*, pp. 62-64.

Sin embargo, el surgimiento de un nuevo orden, aunque implicaba la erradicación del tiempo histórico conocido, suponía el florecimiento de un sol nuevo.<sup>50</sup> La idea del regreso de Quetzalcóatl, que cobró impulso en la época de la conquista, se relaciona con la expectativa de la terminación de un orden y el nacimiento de uno nuevo.<sup>51</sup> El regreso de Quetzalcóatl era indicativo de que restablecieran las condiciones casi paradisiacas que hubo durante su antiguo reinado. Como dice Enrique Florescano, el pensamiento escatológico que apunta a la circularidad del proceso creación-destrucción-creación es tanto pesimista como optimista.<sup>52</sup>

Pesimista porque suponía que todo lo creado tendría un fin, pero particularmente porque este fin se concebía como súbito, catastrófico y total. Y optimista porque nutría a la convicción de que tras esa aniquilación del mundo advendría una nueva creación, creación que para ser verdadera nueva suponía una destrucción radical del mundo antiguo (*ibíd.*).

De esta manera la concepción escatológica del devenir cósmico, en unión a las profecías sobre Quetzalcóatl, se combinaron para alentar una idea que podemos ver en el personaje carpenteriano de Marina que le permitía concebirse a sí misma como agente de cambio hacia el orden nuevo que, si estaba regido por el dios Quetzalcóatl, debía ser justo, puesto que él les había legado lo mejor de su cultura.

### **3. Quetzalcóatl y los presagios**

Los textos de los informantes indígenas de Sahagún brindan un cuadro de la mentalidad de aquéllos con quienes se enfrentaron los españoles, y permite trazar un esquema de las creencias e ideas que jugaron un papel central en la conquista. La narración

---

<sup>50</sup> León-Portilla indica que dentro de este marco los mexica introdujeron “la idea de poder alargar indefinidamente las cuentas de los años del sol de movimiento. Con su interpretación del pasado tomaron la carga de impedir que se cerrara el ciclo de interacción de los hombres y dioses, el lapso del recuerdo posible, el tiempo único que llamamos historia”, *op. cit.*, p. 68. Esto supone, claro está, que el pueblo mexica poseía una estructura mental que mantenía la vigencia de sus mitos.

<sup>51</sup> Es importante acotar que esta será la conexión que hará Carpentier en su obra, al identificar los indígenas la aparición de los españoles con el regreso de Quetzalcóatl.

<sup>52</sup> Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, *op. cit.*, p. 43.

de los presagios funestos al inicio del Libro XII muestra la relación que los mexicanos de la sociedad precortesiana establecían entre el orden natural y el trascendental. Dice Alfredo Chavero: “El fanatismo de los indios que por dioses tomaron a los castellanos, fue el primer elemento de la conquista”<sup>53</sup>. Si a la lectura de las fuentes indígenas unimos las de los soldados cronistas como Bernal con otras fuentes escritas por europeos, tendremos una visión más completa y amplia de ese momento histórico. Esta doble lectura es la que aparece en *La aprendiz*.

Al ser Marina la protagonista, la acción se enhila dentro del marco de su nacimiento y su muerte, así como ocurre con el personaje de Ti Noel en *El reino de este mundo*. No se trata del nacimiento físico, sino del espiritual. Simbolizado por el bautismo de las aguas mediante el cual la indígena recibe, con el nuevo nombre, un nuevo destino. Carpentier realiza una lectura histórica, no tanto en términos de la veracidad de los datos, sino de un relato verosímil que explique las posibles motivaciones de Marina dentro del contexto de la cosmogonía y la cosmovisión de los mexicanos que como se ha visto, recuerda que la obra es una construcción poética que se evidencia especialmente en la propuesta de que sus personajes, sobre todo, Marina, sean representativos de valores –que es el plano ideal de la conciencia—como el concepto de la traición. El discurso indígena como representación de ese mundo en el Prólogo, mostrará a Marina como una zona donde se encuentran el mundo indígena y el español identificado con la violencia traducida en conflicto.

De modo que las referencias a la versión indígena de la historia y la perspectiva europea representada por los epígrafes que Carpentier toma de Bernal informan al que lee – al espectador—sobre la “lengua” de Cortés, para ofrecernos un contexto de cómo era el mundo al que llegaban los extranjeros desde ambos puntos de vista. Los diversos

---

<sup>53</sup> *Op. cit.*, *El lienzo de Tlaxcala*, p. 6.



estamentos de la sociedad azteca quedan allí representados por los personajes que discuten sobre los funestos presagios: el Guardia, el Artesano, el Campesino, Mujeres I y II, el Hombre del Espejo y Marina, así como los personajes españoles representan tipos e ideas de los conquistadores.

En diálogo con el discurso político-religioso indígena representado por Marina y el Hombre del Espejo se encuentran en *La aprendiz* otros discursos que Carpentier toma básicamente, como se vio, de la *Historia verdadera*. Las crónicas indígenas y españolas constituyen, además de una fuente de información sobre personajes y hechos que podríamos considerar de carácter histórico, un registro de varios de los discursos que tuvieron lugar durante el descubrimiento y la colonización de América. Cada uno de los personajes es portavoz de una parte del universo y, por lo tanto, de la cosmovisión que conlleva su relato particular de los hechos.

El diálogo de *La aprendiz* es, pues, un desglose de esos discursos: el político y militar representado por Cortés; el religioso en boca del fraile mercedario Bartolomé de Olmedo; el del soldado que vive la conquista como una novela de caballería en Gonzalo de Sandoval; el del primer “indiano”, Jerónimo de Aguilar, y el del soldado que siembra la muerte en América en el personaje de Guidela. Marina mostrará en sus parlamentos el choque entre los dos mundos, el indígena y el europeo, al verbalizar el contenido del discurso indígena y del discurso religioso y militar español, al servir como “lengua” de Cortés. Durante los tres actos que componen la obra la acción describe el proceso a través del cual Marina va cambiando su concepto inicial de los españoles. Su cercanía con Cortés y su grupo pronto le revela que no son dioses, solo son hombres. Además, observa sus injusticias, incoherencias y crueldades y el aprendizaje del castellano conlleva asimilar la manera en que piensan, sus objetivos reales.

El ambiente de incertidumbre, confusión y expectativa que reinaba en los pueblos indígenas previo a la llegada de los españoles según está descrito por los informantes de Sahagún en el Libro XII, es el que recrea Carpentier en el Prólogo. Marina y el Hombre del Espejo comparten la idea de que es Quetzalcóatl quien regresa. El resto de los personajes oscila entre la duda y la incredulidad completa sin poder dar explicación a las señales.

En *La aprendiz* se utiliza el discurso mítico-religioso como testimonio de la forma en la cual el indio vivió este periodo de su historia. Carpentier toma el relato de los informantes de Sahagún y utiliza dos de sus principales eventos para explicar este momento histórico; es decir, los presagios que según los indios prefiguraron la llegada de los españoles y la destrucción de su reino y, la identificación de Hernán Cortés como Quetzalcóatl. Cada uno de los niveles del conjunto de las creencias cosmogónicas, los presagios funestos y las profecías acerca del regreso de Quetzalcóatl aporta niveles diferentes de sentidos mítico-religiosos que se entrelazan para formar una sola interpretación de los hechos.

Todorov, por ejemplo, supone que la uniformidad que existe en los relatos de los presagios provenientes de distintas poblaciones alejadas entre sí, implica “que los presagios fueron inventados después de los hechos. [...] Esta forma de vivir el acontecimiento va totalmente de acuerdo con las normas de comunicación [de los indios]” (*op. cit.*, p. 82), es decir, su forma de interpretar los hechos de acuerdo a su relación con *el mundo*:

Los aztecas percibieron la conquista --es decir, la derrota-- y al mismo tiempo la superaban mentalmente, inscribiéndola en una historia concebida según sus exigencias (no son los únicos que proceden así): el presente se vuelve inteligible, y al propio tiempo menos inadmisibile, en el momento en que podemos verlo ya anunciado en el pasado. Y el remedio es tan apropiado a la situación que, al oír el relato, todos creen recordar que efectivamente habían aparecido presagios antes de la conquista (*ibíd.*, pp. 82-83).

Pero Carpentier no tomará este camino: como el mismo Todorov diría, es más importante para el curso de la historia inscrita en los textos indígenas la idea misma de lo que ocurrió, su forma de significar el pasado, (y por ende, su presente). Esta es en verdad la manera en la cual la historia es más que un escrito y se torna en un discurso que significa la vida y los hechos de un pueblo.

Por esta razón me detengo con algún detalle en la figura de Quetzalcóatl ya que en la obra de Carpentier cobra gran importancia. Como dije, la fusión de antiguas creencias sobre este dios-sacerdote se despertó con las noticias de extraños seres y los sucesos llamados *presagios*. Todos estos elementos se alimentaron mutuamente: Quetzalcóatl regresaba y los portentos de la naturaleza presagiaban, confirmaban el comienzo de una nueva era.

Es importante subrayar que Quetzalcóatl era concebido por los mexicanos como un dios creador: “Los vasallos que tenían eran todos los oficiales de artes mecánicas y diestros para labrar las piedras verdes [...] y también para fundir oro y plata y hacer otras cosas, y estas artes todas hubieron origen del dicho *Quetzalcóatl*”<sup>54</sup>. Se dice que mientras él vivió la sociedad disfrutaba de abundancia tal que “las mazorcas de maíz eran tan largas que se llevaban abrazadas” (*ibíd.*). De hecho, León-Portilla al estudiar el origen y el significado de la palabra *toltecáyotl* (tolteuidad) dice que es similar a *civilización* y procede del dios Quetzalcóatl<sup>55</sup>.

También se cuenta que Quetzalcóatl fue un sacerdote quien engañado por los demonios, según se dice en el *Códice Chimalpopoca*, y por Huitzilipochtli, Titlacauán y

---

<sup>54</sup> *Historia general, op. cit.*, Libro III, cap. III, p. 189.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, *Toltecáyotl*, pp. 14-35.

Tlacauépan, según los informantes de Sahagún, abandonó su tierra significando su partida la decadencia de la *toltecáyotl*:

En este 2 Acatl edificó Toplitzin Ce Acatl Quetzalcóatl su casa de ayunos, lugar de penitencia y oración: edificó cuatro aposentos [...] Hacía de piedras preciosas sus espinas [...] Sahumaba las turquesas, las esmeraldas y los corales; y su ofrenda era de culebras, pájaros y mariposas, que sacrificaba [...] Se daba cuenta que idolatrando, oraba dentro del cielo [...] Descubrió igualmente el cacao de varios colores y el algodón listado. Era muy gran artífice en [...] sus obras de loza, en que comía y bebía.

Se refiere que, cuando vivía Quetzalcóatl, reiteradamente quisieron engañarle los demonios para que hiciera sacrificios humanos, matando hombres. Pero él nunca quiso ni condescendió, porque amaba mucho a sus vasallos, que eran los toltecas, sino que su sacrificio era sólo de culebras, aves y mariposas que mataba. Se cuenta que por eso enfadó a los demonios, que comenzaron a escarnecerle cuando le dijeron lo que querían, para molestarle y huir, como en efecto sucedió (*Anales*, p. 8).

Los demonios se concertaron para engañar a Quetzalcóatl. Primero le dieron un espejo en donde se mostraba la fealdad de su rostro para luego confeccionarle una máscara hermosa que le permitió salir del lugar. Tercero, lo emborracharon con pulque y luego llamaron a su hermana con la cual se embriagó olvidando ambos su condición de ermitaños y sacrificios. Quetzalcóatl se llenó de tristeza y decidió partir. No se hallaba feliz en ningún lugar hasta que llegó a las costas:

Habiendo llegado a la orilla celeste del agua divina (a la costa del mar), se paró, lloró, cogió sus arreos. Aderezó su insignia de plumas [...] Luego se atavió, él mismo se prendió fuego y se quemó. [...] Al acabarse las cenizas, al momento vieron encumbrarse el corazón de Quetzalcóatl. Según sabían se fue al cielo y entró al cielo. Decían los viejos que se convirtió en la estrella del alba que sale. [...] *Sabían cuando viene apareciendo, en qué signos y cada cuantos resplandece, les dispara sus rayos y les muestra enojo (ibíd., p. 11). [Subrayado mío].*

Desde entonces surge la creencia de que Quetzalcóatl volvería algún día. Vendría del Oriente por donde mismo se fue.

Este hecho quedó consignado por los informantes de Sahagún cuando narran la primera visita que hacen los indios a la expedición española de Juan de Grijalva en 1518.

Entonces ya se metieron en el agua; se embarcaron en las lanchas; bajaron al río; la tripulación remó. Y cuando llegaron con los españoles comieron tierra delante de ellos en la proa de la canoa; pensaron que era Quetzalcóatl, nuestro señor que había llegado.<sup>56</sup>

Cuando Cortés recibe a los indios los hace amarrar y luego dispara los cañones y armas. El ruido y las luces son para ellos los rayos de Quetzalcóatl:

Ordenó enseguida el capitán [Cortés] que se les atase, que se les pusiese fierro a los pies y alrededor de su cuello, y después tiraron el cañón fuerte. Y los embajadores al oírlo se afectaron del corazón y se desmayaron; cayeron sobre el suelo, vacilaron de un lado a otro, eran impotentes, y los españoles los levantaron del suelo, los hicieron sentarse (Robredo, p. 142).

Regresan a Moctezuma diciendo “Allí donde para ti mantienen vigilancia de las cosas tus abuelos, en la superficie del mar, fuimos a ver nuestros señores los dioses, dentro del agua” (*Reverso*, p. 34). Entonces le describen las armas y los vestidos de los españoles:

Mucho se asustó [Moctezuma] también cuando oía como sanciona su orden el arma de fuego, *como trueno cuando cae*, para desmayarse, para volver sordo (para cerrar nuestras orejas). Y cuando cae (el tiro), como sale una bala de su vientre regando fuego, echando chispas y humo hediondo de azufre de manera que uno se desmaya. Y si la bala encuentra una montaña como ésta, se derrumba, se queda en escombros. Y si encuentra un árbol, entonces se despedaza como si alguien hiciera algo inaudito, como si alguien le hubiese soplado afuera. *Puro hierro forma su traje de guerra, con hierro se visten; con hierro se cubren la cabeza; de hierro consta su espada, de hierro su arco, de hierro su escudo, de hierro su lanza*. Y sus ciervos (caballos) los llevan sobre sus lomos, teniendo así (su figura) la altura de los techos. *Y sus cuerpos están envueltos por todas partes*. Solamente sus rostros eran visibles, enteramente blancos. Caras calcáreas lo son, de cabello amarillo (rubio) pero algunos tienen cabellos negros. [...] Y sus perros muy grandes; con orejas plegadas; [...] con ojos de fuego, de llamas [...] salvajes como demonios, siempre jadeantes. [...] Y cuando Motecuhzoma oyó esto tenía bastante, casi se desmayó; se mostró apenado, tenía gran miedo (*ibíd.*).

La descripción del físico de los españoles está marcada por la repetición de la palabra hierro, creando así la imagen de que existe continuidad entre todas las partes, incluyendo las armas. Esta continuidad, por supuesto, surge del desconocimiento del

---

<sup>56</sup> Robredo, p. 135. El narrador del *Códice Ramírez* explica el sentido de comer tierra: “Ponía el dedo en el suelo [el que adoraba a Tezcatlipoca] y cogiendo tierra con él, lo metía en la boca y lo comía en señal de adoración”, p. 138.

*objeto*. También puede verse la honda impresión que las armas de fuego causaron a los indígenas. Anteriormente vimos que el rayo era una manera en la cual Quetzalcóatl manifestaba su enojo a los hombres. En la cita anterior también se destaca el rostro blanquísimo y el cabello rubio de los supuestos dioses. Por último, comparan los perros con demonios.

Esta visión de los españoles es la misma que tiene el Hombre del Espejo en el

Prólogo:

Digo lo que se sabe en todos sitios... En esas rocas, en esas colmenas, en esas “cosas”, viven seres de apariencia humana, aunque no sean hombres. Algunos tienen *el rostro de ceniza*, ojos sin pupilas, como los ojos de los desenterrados. *Otros llevan cabelleras resplandecientes*. Sus cuerpos *no son de carne, porque brillan al sol como el esmalte*. Se hacen servir por *demonios negros*, por monstruos desconocidos cuyos rugidos se escuchan desde aquí (*La aprendiz*, p. 33). [*Subrayado mío*].

Las dos consecuencias principales de estas noticias son: la orden de mantener lo ocurrido en secreto (“Nadie dirá cosa alguna, nadie abrirá los labios, nadie chistará cosa alguna; nadie lo publique, nadie lo ponga en sus labios. No más queda dentro de vosotros” (*Reverso*, p. 34)), y el inicio de la creciente inestabilidad en la mente y el corazón del emperador que trasciende las paredes del palacio y se convierte en un sentir de toda la comunidad:

Ahora bien. Motecuhzoma cavilaba en aquellas cosas, estaba preocupado; lleno de terror de miedo: cavilaba qué iba a acontecer con la ciudad. Y todo el mundo estaba muy temeroso, había gran espanto y había terror. Se discutían las cosas, se hablaba de lo sucedido. Hay juntas, hay discusiones, se forman corrillos, hay llanto, se hace largo, se llora por los otros. Van con la cabeza caída, andan cabizbajos. Entre llanto se saludan; se lloran unos a otros al saludarse. Hay intento de animar a la gente, se reaniman unos a otros (*op. cit.*, p. 35).

El secreto trasciende las fronteras del palacio real. Lo que en realidad hacía la situación de dominio público eran los hechos extraordinarios que suceden simultáneamente con la llegada de los conquistadores. Como dice Diego Durán:

Y dice la ystoria que viniendo la noticia de esta cometa por todas las provincias de estos reynos, fue tanto el temor y el espanto que les puso á los yndios, que todos los días amanecía se juntauan ellos y ellas y eran tan grandes los clamores y gritos que daban al cielo, que ponía gran pavor y espanto, que parecía que acababa el mundo y venia el fin.<sup>57</sup>

En la *Historia general* la aparición del cometa es uno de los funestos presagios.

Diez años antes de venir los hombres de Castilla se mostró un funesto presagio en el cielo. Una como espiga de fuego, una como llama de fuego. [...] Y en el cielo en que estaba apareciendo: por un año venía a mostrarse. Comenzó en el año 12-Casa (*Reverso*, p. 29).

León Portilla señala que en la cronología cristiana al año 12-Casa corresponde a 1517. Esta es la fecha de la primera expedición a las costas de Yucatán por Francisco Hernández de Córdoba. Estas fechas no coinciden con la aseveración de que los presagios comenzaron diez años antes. En *La aprendiz* el tiempo en el cual se inician los presagios coincide con la llegada de los españoles en 1517. El Hombre del Espejo dice que las naves comenzaron a aparecer “hace dos años” (*La aprendiz*, p. 32). El Prólogo finaliza con la llegada de Cortés que sabemos fue en 1519.

Enumero brevemente algunos de los presagios funestos. El primero fue la columna de fuego en el cielo; segundo, la casa de Huitzilipochtli ardió por cuenta propia y al tratar de apagarlo se enardecía más y más; tercero, un rayo destruyó el templo de paja de Xiuhtecuhtli; cuarto, un cometa; quinto, el agua de la laguna hirvió socavando los cimientos de los edificios; sexto, de noche se oía una voz de mujer que decía: ¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos, lejos!”. El séptimo, un ave en cuya mollera Moctezuma visualiza su mal porvenir. El octavo presagio fue la aparición de seres con dos cabezas que una vez eran vistos por Moctezuma desaparecían (*Robredo*, pp. 131-133). Como se explicó antes estas señales de la naturaleza pronosticaban futuros eventos, por ejemplo:

---

<sup>57</sup> *Historia de las Indias de la Nueva España y las Islas de Tierra Firme*, Tomo I, México: Imprenta de J.M. Andrade y Escalante, 1867, cap. 63.

Llamaba esta gente al cometa *citlalin popoca*, que quiere decir estrella que humea. Teníanle por pronóstico de la muerte de algún príncipe o rey, o de guerra, o de hambre; la gente vulgar decía, esta es nuestra hambre (Robredo, II, p. 262).

Los presagios y las noticias acerca de los extraños seres que circundan las costas de Yucatán funcionan como confirmaciones de las antiguas profecías. El problema de Moctezuma, que es el de Marina y el Hombre del Espejo en *La aprendiz*, es saber si estos signos se pueden leer e interpretar como el cumplimiento de esas profecías.

### **I. Abre el díptico**

[De noche. En la escena, al fondo, frente a la sala, algunos escalones conducen al camino de ronda donde se encuentra la guardia. Hacia un lado, sentados en los peldaños, casi perdidos en la sombra, hombres y mujeres se apretujan unos contra otros. Del otro lado, EL HOMBRE DEL ESPEJO, cerca de MARINA, se encierra en su enorme chal oscuro. Un pequeño brasero arde frente al adivino. De vez en cuando, retira del fuego el tizón, haciéndolo girar lentamente en la superficie del espejo que siempre conserva colgado del cuello.] (*La aprendiz*, p. 31)

Las indicaciones acerca de la escenografía y la distribución del espacio aunque son breves, ofrecen un cuadro bastante claro del ambiente del Prólogo. El espacio central está ocupado hacia el fondo por el camino de ronda desde donde se pueden divisar los fuegos y el mar. Este es también el camino por el cual entrará Cortés. En sus peldaños se agrupa, pegada, la gente; a un lado el binomio compuesto por Marina y el Hombre; al frente, el Guardia que con su primer parlamento incluye al público como parte del pueblo que le atosiga con preguntas para aclarar el significado de los signos (de las luces, de los fuegos) de la naturaleza, y en torno a la identidad de los seres que se acercan a las costas desde hace un tiempo.

La coincidencia de los presagios con la llegada de los extranjeros ocasionó inestabilidad y temor en el corazón del Emperador, por lo que deseó mantener toda información acerca de los extraños en secreto. Al igual que lo narra Sahagún, en la obra de



Carpentier también es un secreto que, sin embargo, trasciende las fronteras del palacio real.

Dice el Hombre del Espejo:

Os mantienen ignorantes, os ocultan la verdad. [*El coro lo rodea.*] El rey ha mandado a hacer una investigación en el más grande secreto. Mercaderes, viajeros, pescadores, todos han sido interrogados... (*op. cit.*, p. 33)

Marina y el Hombre del Espejo sostienen el discurso mítico-religioso, interpretando los signos con el lenguaje y el sentido que le dieron los informantes de Sahagún.

MARINA: Vosotros lo sabéis muy bien, tan bien como el Rey, como sus ministros, que los que habitan esas colmenas, allá, no son hombres.

EL HOMBRE DEL ESPEJO: Hasta el emperador Moctezuma tiembla en su palacio. Desde que llegaron, todas las noches ve cómo se levanta una columna de llamas del lado del Oriente. MARINA: Regresa quien fuera expulsado por los antepasados.

HOMBRE DEL ESPEJO: La era del Quinto Sol ha llegado a su final. Todo parece anunciar el regreso del hombre-con-rostro-de-luz (*ibíd.*, p. 37).

Estos parlamentos sintetizan las ideas que presentamos en el apartado anterior en torno a las creencias y actitudes de los indígenas según están narradas por los informantes de Sahagún. Asimismo, se emula el lenguaje y los términos que éstos utilizaron para referirse a los recién llegados. Se establece que se está al final de la era del Quinto Sol, que marca el regreso de Quetzalcóatl, y se mencionan las señales de la naturaleza que se interpretan como presagio y reafirmación de sus creencias.

Se involucra al público desde el primer parlamento que corresponde al Guardia quien, de espaldas al camino de ronda que está en el fondo de la escena, y al pueblo que está sentado en los peldaños “casi perdidos en las sombras”, dice:

GUARDIA: ¡Preguntas! ¡Siempre preguntas! ¡Siempre las mismas preguntas! Y vosotros siempre reunidos aquí, impidiendo que los guardias hagan su trabajo... ¿Qué queréis que os diga? ¡Tanto he mirado hacia allá que ya no noto nada! (*ibíd.*, p. 31)

El Guardia se dirige hacia la sala; su posición de espaldas al camino de ronda es indicativa de su rechazo a lo que desde ahí puede verse y a las personas que esperan una respuesta.

El diálogo entre el Guardia, las Mujeres I y II y el Artesano gira en torno a unas luces, unos resplandores que se ven hace tiempo y acerca de los cuales nadie tiene una explicación, que son los contenidos en los presagios que se detallaron en el apartado anterior. Como el Guardia permanece de espaldas al pueblo sentado sobre el camino de ronda, la Mujer le pregunta si es por miedo que le da la espalda al mar, pero éste responde que lo que tiene es cansancio y molestia a causa de las preguntas del pueblo. Él añade otra información: hace dos años que “las rocas en movimiento, esos castillos, esas colmenas” aparecieron por primera vez de no se sabe dónde, dice, allí donde el Guardia no se atreve a mirar. Las líneas del Hombre desencadenan el diálogo de los componentes del pueblo quienes testimonian haber visto lo que dice éste, así como el clima de vigilancia y miedo que suscitó su desaparición posterior, y la convicción de que esos seres, esas cosas, volverían.

La ignorancia y el clima de opresión que viven estos personajes están prefigurados con las indicaciones de sombras y luz al principio del Prólogo. Mientras que el pueblo permanece sentado y apretado en las sombras, el único punto de luz es el del brasero frente al Hombre, quien de cuando en cuando saca un tizón para alumbrar su espejo en el cual busca descifrar la verdad. Esta descripción plástica del escenario que tan bien maneja Carpentier en sus obras, indica que es el Hombre del Espejo, como adivino y portador del espejo quien posee un punto de luz, una explicación a los extraños hechos que les amenazan.

Como poseedor de un discurso explicativo el Hombre se autoriza a declarar que “Os mantienen ignorantes. Os ocultan la verdad” (*ibíd.*, p. 33). Es él quien abunda sobre este discurso sobrenatural que describe a las personas que ocupan las colmenas como “seres de

apariencia humana, aunque no sean hombres”, que está inspirado notablemente en las expresiones de la historia de Sahagún antes citadas:

HOMBRE DEL ESPEJO: Algunos tienen el rostro de ceniza, ojos sin pupilas, como los de los muertos desenterrados. Otros llevan cabelleras resplandecientes. Sus cuerpos no son de carne, porque brillan al sol como un esmalte. Se hacen servir por demonios negros; por monstruos desconocidos cuyos rugidos se escuchan desde aquí (*ibíd.*).

Los comentarios de los otros personajes del pueblo añaden, glosan y refuerzan el discurso del Hombre que identifica a estos seres, finalmente, con los hijos del Sol que vienen del Este, los señores del rayo y del trueno. En contraposición a lo dicho por el Hombre del Espejo está la contestación del Guardia para quien las afirmaciones del Hombre contrastan con su presencia en el lugar con el resto del pueblo:

GUARDIA: ¿Ves eso en tus espejos? ¿Eh? ¿Brujo? Sin embargo, vienes aquí todas las noches, como los otros, para hacer las mismas preguntas. A pesar de todas tus magias, te mueres por saber lo que se ha dicho en Palacio... ¡Vaya! ¡Vete! Regresa a tu espejo. Mírate para adentro. Entonces me dirás a qué se parece el culo de los hijos del sol (*ibíd.*, p. 34).

La confrontación entre el Guardia y el Hombre del Espejo marca la ruptura entre la posición político-militar del gobierno de Moctezuma y la mítico-religiosa. Si se piensa que el Prólogo se inicia con la visión de los vencidos, se debe considerar con atención al Hombre del Espejo. Su atuendo, como se vio, incluye un espejo de obsidiana. El espejo que forma parte de su vestido es un atributo de algunos dioses como *Tezcatlipoca* o el “espejo que ahúma”.<sup>58</sup> Este espejo indica la capacidad de conocerlo todo: “Tezcatlipoca, dios de la Osa Mayor, del cielo nocturno, hechicero multiforme que todo lo ve en su espejo de obsidiana”; es quien “lo veía todo y al mismo tiempo era invisible”; “el que todo lo ve en su

---

<sup>58</sup> León Portilla, *Toltecáyotl*, op. cit., p. 412.

espejo mágico”<sup>59</sup>. La presencia del espejo en los trajes que, según los informantes, se ofrecieron en regalo a Cortés es indicativa de su importancia como representación de un atributo divino:

He aquí todo lo que habréis de llevar a nuestro señor: este es el tesoro de *Quetzalcóatl*: Una máscara de serpiente, de hechura de turquesas. [...] También el espejo de los que se ponen en el trasero los danzantes, guarnecido de plumas de quetzal. Ese espejo parece un escudo de turquesas; es mosaico de turquesas, de turquesas está incrustado, empegado de turquesas. [...] En segundo lugar les dio el atavío de *Tezcatlipoca*: un capacete en forma cónica, amarillo por el oro, lleno él todo de estrellas. [...] También está colocado un espejo al dorso<sup>60</sup>.

El espejo de obsidiana del Hombre del Espejo cumple con la misma función que el espejo de Tezcatlipoca: conocer lo secreto de la realidad, conocer su verdad más allá de lo evidente. Con todo, la visión que ofrece el espejo al Hombre es una imagen que debe ser interpretada y, por lo tanto, no es “objetiva”. Está sujeta a los esquemas de la realidad impresos en la mentalidad del que mira. Por eso el espejo es representación y símbolo de la visión de mundo: refleja las ideas del que mira, es el lente que tamiza la percepción del mundo exterior con las dimensiones de la interioridad, de sus creencias y expectativas. El Hombre interpreta las figuras de su espejo como anuncio del regreso de Quetzalcóatl y el fin de la era del Quinto Sol: “Son los señores del rayo y del trueno, vienen del Este para traer el Fuego que purifica. Son los hijos del Sol” (*La aprendiz*, p. 34).

Este fuego purificador del que habla el Hombre es el fuego nuevo. Se creía que cada cincuenta y dos años el ciclo terminaba:

El terror hacía presa en los pueblos del imperio cuando el sol se ocultaba al fin del último día del “siglo”; todos se preguntaban entonces si reaparecería. Todos los fuegos eran apagados en las ciudades y en el campo, y las multitudes anhelantes se apretujaban al pie y en las laderas de la montaña Huixachtécatl, en tanto que en la

---

<sup>59</sup> Jacques Soustelle, *op. cit.*, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 198.

<sup>60</sup> *Sahagún*, Libro XII, capítulo IV, p. 740. En la descripción de los atavíos de los dioses se indica que Tezcatlipoca “En cada una de sus manos está colocado el catalejo con que ve a la gente”, p. 862.

parte más alta los sacerdotes contemplaban la constelación de las Pléyades. Se aproximaba al cenit: ¿proseguiría su carrera o bien se detendría y se verían surgir en tropesos horrorosos los monstruos del fin del mundo? El sacerdote-astrónomo hacía una señal y al momento se extendía a un cautivo sobre la piedra, el cuchillo de pedernal penetraba en su pecho con un golpe sordo, y sobre la herida abierta se hacía girar rápidamente el *tlequautil*, el bastón de fuego. Entonces, ¡oh maravilla!, la flama surgía, naciendo por así decirlo de este pecho mutilado y, en medio de aclamaciones de alegría, los mensajeros encendían sus antorchas y partían a transmitir el fuego sagrado a las cuatro direcciones del valle central. De esa manera se había escapado una vez más a la destrucción (Soustelle, *op. cit.*, p. 125).

La ceremonia del fuego nuevo implicaba el nacimiento de un nuevo ciclo a través de un sacrificio. Según el Hombre del Espejo, el fuego que purifica, el que verdaderamente habría de dar inicio a una nueva era, sería traído por el propio Quetzalcóatl quien, como dice Soustelle, “es el ideal de los sacerdotes ávidos de santidad” (*ibíd.*, p. 108). Hay que recordar que el reino establecido por este dios en Tula se caracterizaba por la perfección de su vida social, política y religiosa.

En oposición a esta percepción mítico-religiosa de la realidad --o comunicación con el *mundo*, como diría Todorov--, surge el Guardia como representación del poder militar y de los hombres que quieren ignorar la interpretación sobrenatural de las figuras del espejo. Como él son todos aquellos que rechazaron la idea de que los españoles fuesen dioses; por ende, criticaron que no se les aniquilara y que se les diera una buena recepción en México. Él representa a los que se opusieron al juicio pacifista de Moctezuma y de su investidura sacerdotal. En este sentido, Carpentier marca el conflicto en el corazón del mismo emperador entre actuar conforme al pensamiento político-militar o de acuerdo con las creencias del orden mítico-religioso. El Hombre del Espejo recuerda que su espejo es como aquel que fue presentado a Moctezuma:

HOMBRE: No soy el único en interrogar a los espejos que hablan. Los Magos le trajeron a Moctezuma un pájaro que llevaba un espejo entre las alas (*ibíd.*).

Se alude aquí al séptimo presagio tal como lo expresan los informantes de Sahagún:

14.--Muchas veces se atrapaba, se cogía algo en las redes. Los que trabajaban en el agua cogieron cierto pájaro. Ceniciento, como si fuera una grulla. Luego lo llevaron a mostrar a *Motecuhzoma*, en la Casa de lo Negro. (“Casa de estudio mágico”).

15. --Había llegado el sol en su apogeo; era el mediodía. Había uno como espejo estaba en su mollera: redondo como rodaja de huso, en espiral y en rejuego: era como si estuviese perforado en su medianía.

16.--Allí se veía el cielo: las estrellas, el Mastelejo. Y *Motecuhzoma* le tuvo a muy mal presagio, cuando vio las estrellas, el Mastelejo.

17.--Pero cuando vio por segunda vez la mollera del pájaro, nuevamente vio allá, en lontananza; como si algunas personas vinieran de prisa; bien estiradas; dando empellones. Se hacían la guerra unos a otros, y los traían a cuestras como venados.

18. —Al momento llamó a sus magos, a sus sabios. Les dijo: --¿No sabéis: qué es lo que he visto? ¡Unas como personas que están en pie, agitándose...!

19. —pero ellos, queriendo dar respuesta, se pusieron a ver: desapareció (todo): nada vieron<sup>61</sup>.

La descripción del espejo sobre la cabeza del animal corresponde, según León-Portilla, al *tlachieloni*, espejo o instrumento para ver. En el *Códice florentino* se establece una equivalencia entre el *tlachieloni* y un hombre sabio:

Un espejo horadado, un espejo agujerado por ambas partes. Suya es la tinta negra y roja, de él son los códices, [...] Él mismo es escritura y sabiduría, es camino, guía veraz para otros, conduce a las personas, a las cosas, es guía en los negocios humanos<sup>62</sup>.

Este *tlachieloni* es “una especie de cetro horadado que formaba parte del atavío de algunos dioses y les servía para observar a través de él. (*ibíd.*, p. 134) La comparación establece que tanto la visión del sabio como la que entrega el espejo para ver son guía y camino para los negocios humanos. En el relato de los informantes y en *La aprendiz de*

<sup>61</sup> *Historia general*, pp. 737-738. (traducción de la versión del texto náhuatl).

<sup>62</sup> Esta es la traducción de León Portilla en su libro *Toltecóyotl*, pp. 132-133. En la versión de *La historia verdadera* editada el Padre Garibay lee así: “El sabio es como lumbré o hacha luciente y pulido de ambas partes, y buen dechado de los otros. El buen sabio, como buen médico, remedia bien las cosas y da buenos consejos y buena doctrina, con que guía y alumbrá a los demás, por ser él de confianza y de crédito, y por ser cabal y fiel en todo; y para que se hagan bien las cosas da orden y concierto, con lo cual satisface y contenta a todos respondiendo al deseo y la esperanza de los que se llegan a él; a todos favorece y ayuda con su saber”, *op. cit.*, Libro X, pp. 537-538.

*bruja* el espejo cumple la misma función: mostrar una realidad futura. Sólo que quien ve la imagen no puede reconocer su verdadero sentido. La visión se vuelve opaca y no sirve ya como guía segura, como ocurre con la imagen cuando los magos se acercan al espejo que vio Moctezuma, desaparece y lo mismo que acontece a Moctezuma cuando observa los *mastelejos* o al *Mastelejo*. En otra parte de su *Historia general* Sahagún explica:

1.--Hacia esta gente particular reverencia y particulares sacrificios a los mastelejos del cielo, que andan cerca de las Cabrillas, que es el signo del Toro. Hacían estos sacrificios y ceremonias cuando nuevamente parecían por el oriente, después de la fiesta del sol. Después de haberles ofrecido incienso decían: “ya ha salido *Yoaltecutli*, *Yacanitzli*, ¿qué acontecerá esta noche? o ¿qué fin habrá, esta noche, próspero adverso? Tres veces ofrecían incienso, y debe ser porque son tres estrellas: la una vez a prima noche, la otra a hora de las tres, la otra cuando comienza a amanecer.

2.--Llaman a las estrellas *mamalhuaztli*, y por este mismo nombre llaman a los palos que sacan lumbre, porque les parece que tienen alguna semejanza con ellas, y que de allí les vino esta manera de sacar fuego.<sup>63</sup>

En la narración de los informantes esa primera visión de los Mastelejos o Pléyades<sup>64</sup> determina la lectura de la segunda visión. Al igual que los sacerdotes al final del ciclo de cincuenta y dos años —que esperaban la posible destrucción de todo—el Emperador, como sacerdote, vio el Mastelejo e interpretó negativamente el signo de la llegada de los hombres que avanzaban en actitud guerrera. Así, en vez de ver *hombres*, el Emperador ve *dioses*, con toda la fuerza que los signos jugaban en el orden y el significado de los acontecimientos como parte integral de la vida de los mexicanos precortesianos.

Por el contrario, el Guardia piensa que si Moctezuma vio un ejército, éste debe estar compuesto por hombres:

<sup>63</sup> Sahagún, *op. cit.*, Libro VIII, capítulo III, p. 416.

<sup>64</sup> La definición de las Pléyades concuerda con las del Mastelejo ofrecida por Sahagún: “Cúmulo estelar muy notable en la constelación del Toro, a modo de mancha blanquecina o nube; en él se perciben a simple vista, y a veces, según fuerza visual del observador), siete estrellas principales. Vulgarmente denominadas Las Cabrillas, su estrella principal es Alción, de tercera magnitud”. Cf. *Diccionario Enciclopédico U.T.H.E.A.*, Tomo VIII, México: Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1952. [s.v. *Mastelejo*].

GUARDIA: ¿Y qué vio el emperador Moctezuma en el espejo? Un ejército. Nada menos que un ejército que avanzaba hacia él. Es decir: hombres. Y mientras se trate de hombres estaremos allí para detenerlos (*La aprendiz*, p. 34).

En tanto que el lente mítico-religioso define la cosmovisión de Marina, Moctezuma y el Hombre del Espejo, los demás consideran que es un ejército de hombres el que se acerca y expresan opiniones diversas: hacer la paz, “romperles las narices”, duda (“No se ha probado que sean más listos que nosotros”) (*op. cit.*, pp. 34-35). Pero, aunque sean hombres los recién llegados, tampoco pueden explicar adecuadamente la identidad de esos seres extraños:

GUARDIA: ¿Y más allá? La costa se endurece, las montañas crecen, los ríos se vuelven extrañamente malvados... Pero siempre hay hombres. ¿Y más allá? Aunque uno crea que la tierra ha sido entregada a los monos, es con hombres con quien uno siempre se encuentra. En tal caso, estos... [*Señalando el mar.*] (*ibíd.*, p. 35).

Marina, inicia su participación en la escena afirmando que “¡No son hombres!” quienes merodean por las costas, con un discurso paralelo al del Hombre del Espejo al cual el Guardia responderá: “¡He aquí otra que sabe más que nosotros!” (*ibíd.*). Ella es quien notifica que esos seres han venido a la costa provocando un “ademán de estupor del coro”, es decir, del pueblo allí reunido. Existe pues una discrepancia entre la “verdad” de Palacio, lo que dice el Hombre del Espejo y Marina, y los rumores que corren por el pueblo, todos en busca de identificar La Verdad.

En sus parlamentos en el Prólogo Marina amplía el discurso del adivino y apoya sus ideas y creencias al establecer la identidad divina de los extraños. Retoma así las antiguas creencias que existieron en el valle de México antes de la supremacía mexicana. Según Todorov, a pesar de que los mexicanos gustaban de verse como descendientes de Quetzalcóatl y de la sabiduría de Tula, en realidad usurparon esa tradición que no era la suya. (Todorov, *op. cit.*, pp. 61-62) Es probable que sea sobre esta base que Marina



amoneste severamente a los mexicanos y les eche en cara el deterioro de las enseñanzas de Quetzalcóatl:

MARINA: Regresa Quien os enseñó el uso del fuego, del arte de construir y el valor del Cero: el Maestro-de-los-Oficios que enseñaba los beneficios de la paz. [...] Vosotros os habéis mofado de la paz que él enseñaba. Desde su partida os habéis entregado a la guerra y al saqueo. Tanto aquí como allá, os habéis asociado al perjurio y a la mentira. Sólo pensáis en robaros los unos a los otros. Vivís en el estupro y la violencia (*ibíd.*, p. 38).

Al indicar la calidad guerrera de esta sociedad y el olvido de la paz, Marina recuerda indirectamente que Quetzalcóatl se negó siempre a hacer sacrificios humanos a pesar de que los demonios querían engañarle. Todo lo anterior explica que ella interprete la llegada de los españoles como el regreso de Quetzalcóatl así:

MARINA: Entraron en el Templo del Maíz –cuya guardia éstos habían abandonado--; derribaron las estatuas, tomaron las jarras sagradas, pisotearon las ofrendas.

[*Ademán de estupor del coro.*]

HOMBRE DEL ESPEJO: [riendo sarcásticamente] Tienen que ser muy poderosos para poder actuar así.

MARINA: ¡Id! ¡Comprobadlo! ¡Veréis vuestros ídolos por el suelo, vuestros dioses ridiculizados...! (*ibíd.*, p. 36).

De aquí en adelante los otros personajes caracterizan a Marina como alguien que pertenece a la cocina (“GUARDIA: ¡Qué bien informados están en tu cocina!”; “Cierra el hocico, fregona”). Mientras que Marina habla en armonía con el orden religioso del antiguo dios Quetzalcóatl, defiende sus enseñanzas y desde ahí critica duramente la sociedad. Ello le vale un caudal de insultos por parte de los otros, quienes le recuerdan su condición de esclava a quien su propia madre vendió a los mercaderes, referencias que sabemos provienen principalmente de Bernal:

ARTESANO: ¿Y los tuyos, extranjera?, ¿quizás valían más? ¿Olvidas que tu madre te entregó a los traficantes de esclavos?

SEGUNDA MUJER: Pasabas de mano en mano.

MUJER: Olvidas que eres sólo una moza de cocina.

SEGUNDA MUJER: No eres tú la única para alzar la voz aquí.

CAMPESINO: ¡Mejor no averiguar cuántos hombres te han pasado por encima!  
 SEGUNDA MUJER: Una porquería que podría trocarse por un canasto de higos, por una medida de sal... ¡Y *eso* os insulta! (*La aprendiz*, pp. 38-39).

De ese modo Carpentier presenta en el Prólogo una Marina identificada plenamente con el discurso mítico religioso del Hombre pero separada de la sociedad que la rodea, una sociedad perpleja que no encuentra una explicación razonable para los sucesos.

Si el Guardia ha atacado con sarcasmo lo que dice el Hombre, cuánto más lo que dice una extranjera y fregona que se atreve a denunciar que la decadencia moral derivada del alejamiento de las enseñanzas de quien ahora regresa para restaurar el orden. Por lo tanto, la narración mítica de Quetzalcóatl organiza el sentido que el Hombre del Espejo y ella dan a los acontecimientos. Estos dos personajes nos informan sobre un cuerpo de creencias que son de orden religioso y que, como tales, apuntan a una valoración del aspecto ético del comportamiento de quienes les rodean.

El punto de vista marginal de Marina se destaca no solo porque los demás se refieren a ella como extranjera, sino también porque ella misma se vincula a dichas creencias, los templos y los ídolos no como propias, sino como *vuestros*. Se autoriza a profetizar lo que ocurrirá:

¡Gritad! ¡Vociferad...! ¡Seréis pisoteados por los que vienen! ¡Han profanado *vuestros* templos! ¡Se han orinado en *vuestros* ídolos! (*ibíd.*, p. 39). [*Subrayado mío*].

Pese a ello, es Marina quien reclama la veracidad de las profecías que provienen de esos mismos pueblos y quien proclama la llegada y la multiplicación de la luz:

¡Mirad! Los fuegos se prenden por todo el mar. ¡Es como si amaneciera a la medianoche! ¡Mirad la Columna de Llamas! (*ibíd.*)

La Columna en Llamas es un símbolo que dentro del drama de Carpentier marca el lugar de transición de un mundo a otro que significa la llegada de los españoles. Porque la

Columna de Llamas, que hasta entonces era signo del regreso del dios Quetzalcóatl, dentro del mundo cristiano es la que Jehová utiliza, de acuerdo con el libro de Éxodo, para guiar a los judíos desde Egipto, a través del desierto, hacia la Tierra Prometida (Éxodo 13:21, *La Biblia*). Es la luz que los saca de la tierra de esclavitud y de idolatría de los faraones hacia la tierra que les pertenece como judíos y creyentes en Jehová. Además, Josué, que es el sucesor de Moisés en tal empresa, es precisamente el modelo con el que Cortés prefiere se le identifique en la obra, pues al tiempo que se reconoce que es un hombre, no un dios, es un emisario designado por Dios para llevar la luz del evangelio a los indígenas. No creo que sea una coincidencia que Josué sea la referencia utilizada por Carpentier para traer a colación la representación de Cortés como guía providencial de la conquista de México, de la misma manera en que Sahagún lo establece en el Prólogo al Libro XII:

Los milagros que se hicieron en la conquista de esta tierra fueron muchos. El primero fue la victoria que Nuestro Dios dio a este valeroso capitán y a sus soldados en la primera batalla que tuvieron con los otomíes tlascaltecas (que fue muy semejante al milagro que Nuestro Señor Dios hizo con Josué, capitán general de los hijos de Israel en la conquista de la tierra de promisión) (*Historia general, op. cit.*, p. 698).

Al igual que se ha discutido ya sobre el símbolo de la cruz, la Columna se plantea como un signo que puede leerse desde ópticas distintas. Por ello su presencia en el Prólogo puede verse como ejemplo del mestizaje cultural como se ha visto hasta ahora, en la medida que la arbitrariedad en el significado del signo queda resuelta momentáneamente por quien interpreta su sentido. Al hallarse justamente al centro del Prólogo, puede verse como el eje de un díptico: la Columna en Llamas provee un significado en ambas direcciones y prefigura el espacio multivalente de los discursos mítico-religiosos que significan la vida de Marina. De hecho, de inmediato comenzamos con la segunda parte del Prólogo que está descrita por las indicaciones del autor de la siguiente forma:

[Un resplandor rojo sube del fondo de la escena. Se oye un “Salve” de victoria. Todos los personajes se agrupan para desaparecer, salvo MARINA, que se echa hacia atrás, de espaldas a la rampa. Alumbrada desde el fondo, se yergue lentamente la Cruz hecha de dos ramas mal encuadradas y llevada por manos invisibles... Como trepando una escalera que se encontrase del otro lado del camino de ronda, aparecen: HERNÁN CORTÉS, elevando el estandarte de Carlos V; GONZALO DE SANDOVAL, armado por completo; JERÓNIMO DE AGUILAR, con el torso desnudo y un remo sobre el hombro; FRAY BARTOLOMÉ DE OLMEDO, con las manos juntas. Por encima del “Salve” se oye el ruido estrepitoso de los redobles de tambores militares. Después, silencio total.] (*La aprendiz*, p. 40).

De la luz del brasero en las manos del Hombre, a las luces nombradas por los personajes, ahora el escenario se inunda desde el fondo con el resplandor rojo que precede la entrada de los españoles y que borrarán del lugar a todo el pueblo indígena exceptuando a Marina. Ha llegado la luz del imperio de Carlos V y del evangelio al son de los tambores militares y la algarabía de los soldados. Retumbar de tambores que posteriormente será sustituido por los tambores indígenas en un tono también militar en las horas que anteceden a la Noche Triste, como advertencia sonora de la guerra que se avecina, del mismo modo que los tambores vudús anuncian el movimiento rebelde dirigido por Makandal en *El reino de este mundo*.

Esta es una de las escenas en donde mejor se ve el tratamiento dramático en términos plásticos. Pues los personajes españoles que invaden el espacio vienen cargados de los símbolos que marcan el inicio del dominio de los españoles: en primer plano la Cruz, hecha de ramas mal encuadradas quizás como pronóstico del mal encuadre del proceso de evangelización. Luego aparece el estandarte de Carlos V en manos del vehículo político-militar: Cortés. Como símbolos también funcionan los vestuarios de los personajes: Sandoval, armado por completo es el soldado y más aún, el caballero que ha iniciado este viaje con ánimo de personaje de novela de caballería; Aguilar, desnudo y con un solo remo sobre el hombro nos habla del origen de su vestimenta, del naufragio que le llevó a convivir

con los indios; por último, el fraile mercedario de quien ya sabemos viste el hábito de la orden con la cruz sobre el pecho.

Los parlamentos siguientes están en relación directa con estos símbolos: Cortés indica que “a nombre de nuestro Santo Imperio” toma posesión de “esta ribera del Nuevo Mundo”, posesión que es proclamada tres veces por Sandoval. También se toman estas tierras a nombre de Santiago Apóstol y, finalmente, Cortés toma posesión de ésta y de todas las tierras que vendrán a nombre de la Fe Verdadera (*La aprendiz*, p. 40).

Olmedo eleva una oración a la Virgen María en latín, que es el idioma oficial de la Iglesia Católica, que traducida libremente dice: “Madre purísima (o inmaculada), que permaneces como puerta que conduce al cielo y que eres estrella del mar, socorre al que cae; levanta (o sana) al pueblo que convalece”. Estas palabras, seguidas de otro “Salve” preceden al bautismo de Marina por Olmedo: “Yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Desde hoy tu nombre es Marina” (*ibíd.*).

Como se señaló antes, al estar escrito el drama en un solo idioma (francés, traducido al español), las diferencias de lenguaje entre los personajes están más bien marcadas por el sentido ideológico de sus discursos. En el diálogo que sigue al bautismo, no obstante, es claro que no tan solo Marina no entiende el rito del bautismo (“¿Por qué esta agua? ¿Qué es ese signo?”, pregunta), sino que a su interrogante quien contesta es Jerónimo de Aguilar, quien por haber vivido entre mayas es el único con quien puede entenderse de entre los españoles. “Yo te lo explicaré todo, Marina. Yo hablo tu lengua. Hace tiempo que vivo entre vosotros” (*ibíd.*, p. 41).

Es la lengua la que permite que se tienda un puente entre ambos personajes y la que viabiliza que sea Jerónimo, quien ya lleva en sí las marcas del mestizaje cultural, quien explique a Marina el significado de la fe cristiana y de la estructura política del Imperio:

primero Cortés, sobre él Carlos V y “¡Después, por encima, muy por encima, encima de todo, esas dos ramas que ves allí...!” (*ibíd.*). Estipula así que la estructura española de poderes se basa en el orden divino, que es el que autoriza el poder real. La escena termina con Cortés, Sandoval y Olmedo arrodillados al pie de la cruz. “Haz como nosotros (dice Aguilar a Marina). No es difícil”. El autor cierra el Prólogo con una descripción plástica de la escena que viene a ratificar el análisis presentado aquí sobre la manera en que los personajes se presentan como cuadros plásticos vivientes:

[MARINA se arrodilla cerca de CORTÉS. Todos permanecen inmóviles en el resplandor rojo, con las manos unidas, como los *Donadores de una pintura flamenca.*] TELÓN (*ibíd.*, p. 42). [*Subrayado mío*].

### 1. **Bautismos: Malintzin→Marina→Malinche**

Al colocar a Marina como el centro de la acción, Carpentier propone un lente crítico; alguien que, al dominar ambas lenguas, tiene acceso a los dos mundos o, como dice Carlos Fuentes: que es un puente<sup>65</sup>. Alguien que, a diferencia de Bernal, pueda saber los pensamientos que regían las acciones de los indígenas y que, por ende, posea la otra parte de la historia. Esta parte, como se ha visto, está contenida en los códices que guardaron la memoria indígena de lo ocurrido. Es el imaginario carpenteriano.

Una forma de acercarse al estudio del personaje femenino central de *La aprendiz de bruja* es a través del análisis de los nombres con los cuales fue conocida. Cada uno de ellos porta un significado distinto que explica su trayectoria vital. El hecho de que Carpentier la nombre solamente como Marina coincidirá con la posición final del personaje quien se enfrenta a su muerte desde el credo cristiano que le fuera impuesto mediante el bautismo.

---

<sup>65</sup> Carlos Fuentes, *op. cit.*, *Todos los gatos son pardos*, p. 6.

Su nombre original, Malintzin, está cargado de sentido ya que dentro de la sociedad indígena prehispánica los nombres se otorgaban de acuerdo al día en el que nacía el niño.

Según Baudot:

*Malintzin* [...] es un nombre relativamente usual ya que proviene del signo del tonalpoualli, el signo del *Ce malinalli*, “una trenza”, o aun “una-Liana”, “una hierba trenzada, del verbo *malina*: “torcer algo sobre el muslo”. [...] Malintzin, que viene a completar el afijo reverencial *Tzin* que expresa respeto es, como todos los nombres de nacimiento, de la onomástica hispánica, un significante que supone la clave de un destino. Y es un nombre de muy mal agüero, maldito como pocos. Sahagún nos dice [...] que el signo *Malinali* era por lo general, considerado como especialmente nefasto (Baudot, art. cit., pp. 72-73).

El *tonalpoualli* o calendario adivinatorio marcaba, pues, la ruta vital del recién nacido. Este concepto del destino, tan análogo al concepto clásico-griego del término, es aprovechado por Carpentier de una forma muy particular. Según se sabe,

El signo del día de nacimiento dominaba la vida de un Mexicatl hasta en su muerte porque sólo se nacía, se bajaba a este mundo (*temo*) por una decisión divina que encerraba al individuo en un orden preestablecido, y que toda la vida y aun la existencia en el más-allá estaban rigurosamente determinadas por la inexorable mecánica del calendario de los destinos (*ibíd.*, p. 73).

En el drama carpenteriano el destino o fuerza divina es sustituido por la Historia, una entidad que juzga y otorga un lugar específico a los hombres, que interpreta y da sentido a sus vidas sin que ellos puedan dominar las consecuencia de sus actos o entender plenamente su sentido. Al identificar a Marina con Rajab, la prostituta que aparece en el libro de Josué en la *Biblia*, --hecho que complementa la figura Cortés-Josué-- Olmedo pretende dotar de sentido específico la actuación de Marina.<sup>66</sup> Para ella, en cambio, tanto ella como Rajab no supieron el significado de sus actos. Como ella,

[Rajab] debió preguntarse, al verse entre los montones de cadáveres: ¿Quién soy yo? ¿Cuál ha sido mi papel en este asunto tan terrible...? Un cronista vacila ya

<sup>66</sup> *La Santa Biblia*, Josué, 3 y 6: 1-27. Según Vázquez, la asociación de Cortés con Josué y de Marina con Rajab, asegura, por un lado, la desmitificación de Cortés y, por otro, identifica a Marina con una ramera anticipando así dentro de la obra su próximo estado: el de la amante de Cortés. V. Vázquez, 1968, art. cit., pp. 60-61.

frente a mi destino, sin poder explicárselo... Y, en fin, ¿Cortés...? ¿Qué he sido yo para Cortés? Moriría en paz si él pudiera decírmelo. Ya veis, Padre: ni aún esa gracia me ha concedido... ¿Viví para el Bien? ¿Viví para el Mal...? Llegaron todos hablando aquí de la Historia. Se cebaban con la Historia... ¡La tragedia de la historia es que quienes la hacen, nunca saben para quién trabajan...! (*La aprendiz*, p. 140)

Bien sea la Historia, o el Destino marcado por el calendario, lo cierto es que el personaje es prisionero de sus actos o, en el caso de Marina, de las palabras que, como el aprendiz de brujo de Goethe, convocaron fuerzas que no podían controlar. Igualmente, el destino como lo entendían los indígenas imponía un orden preestablecido. En el caso de la Historia como la define Carpentier, el individuo no puede controlar las consecuencias de sus actos y ni siquiera llegar a comprender el sentido de éstos.

Pero si el signo Malinalli auguraba a Malintzin una vida funesta, el nombre de Marina tampoco iba a liberarla de una existencia dura cuyo propio significado estuviera en el plano de lo inaccesible y trascendental de la Historia. Por el contrario, parece exigir de ella la adopción de una identidad que la mantendrá encerrada, sin libertad. Según Aguilar, el personaje de la obra de Carpentier, Santa Marina fue

una doncella muy pobre; muy desgraciada. Pero fue reina a su manera. Vivió sola entre hombres que la veneraban. Entre monjes... [...] Tenía fe. Les había sido fiel hasta el sacrificio, hasta el martirio. Defendía la verdad. Con pasión. Con todas sus fuerzas (*ibíd.*, p. 47).

Al final de la obra, cuando Marina trata de aclarar el misterio del sentido de su vida con el Padre Olmedo, éste trata de que ella confiese haber matado a doña Catalina, la esposa de Cortés. Entonces ella dice:

Padre, me enseñasteis que mi patrona Santa Marina fue canonizada porque había aceptado la falta de un crimen que quizá no había cometido. ¿Queréis hacer de mí una santa? (*ibíd.*, p. 140).



Es evidente que a Carpentier le interesa destacar los conflictos que se dan en el interior de su personaje; su lucha por identificar su vida con lo auténtico, con una verdad comprensible para ella que logre vincular el reino terrenal y el trascendental.

Sólo resta referirme al tercer nombre con el que se conoce al personaje: Malinche. El nombre indígena de Marina, Malintzin, dio lugar al vocablo *Malinche* utilizado para referirse a quienes estaban siempre en compañía de ella. De ahí que en la obra de Bernal Díaz del Castillo, los indígenas se dirijan a Cortés como *Malinche*:

Antes que más pase quiero decir que en todos los pueblos que pasamos y en otros donde tenían noticia de los nosotros, llamaban a Cortés Malinche, y así lo nombraré de aquí en adelante, Malinche, en todas las pláticas que tuviéramos en cualesquier indios, así de esta provincia como en la ciudad de México, y no le nombraré Cortés sino en parte que convenga. Y la causa de haberle puesto este nombre es que como Marina nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especial cuando venían embajadores o pláticas de caciques, y ella lo declaraba en la lengua mexicana, por esta causa le llamaban a Cortés el capitán de Marina y para más breve le llamaron Malinche; y también se le quedó este nombre a un Juan Pérez de Artiaga, vecino de la Puebla, por causa que siempre andaba con doña Marina y con Jerónimo de Aguilar *aprendiendo la lengua, y a esta causa le llamaban Juan Pérez Malinche (Historia verdadera, p. 123). [Subrayado mío].*

Este “bautizo” de Cortés con el nombre de Malinche se ha visto como un signo del discurso político que produjo la fusión de Marina y Cortés:

Malintzin y Cortés han inventado juntos la figura retórica, la metonimia MALINCHE como si se tratase de un tercer personaje central donde se anuda y se teje el discurso que estructura la acción (Baudot, art. cit., p. 78).

Esto muestra el resultado del proceso de interacción de los españoles con el ser mexicano, donde no sólo Marina es transformada, “bautizada”, sino el propio Cortés, como una clara prefiguración del mestizaje que habría de ocurrir en toda América entre indígenas y españoles y que se sitúa en la palabra antes que en la mezcla de pieles. En la obra de Bernal cuando se narra la acción militar aparece Cortés con su nombre español. Pero cuando su gestión depende de la comunicación

...política y cultural [...] Cortés cede el paso, se esfuma detrás de Malintzin que toma entonces la iniciativa y que conduce la conquista para apoderarse de la información [y utiliza] la ideología de los españoles para mejor percatarse de su propia cultura y para mejor destruirla” (*ibíd.*).

En la obra de Carpentier se explica, como se discutió anteriormente, en boca del Cirujano como cronista, que en la narración de las batallas no se necesita incluir a la dama. Además, el sustantivo Malinche ha pasado a significar el deterioro de la cultura nacional en aras del poder y la cultura extranjera.

Sin embargo, a diferencia de Baudot, quien entiende que Malintzin forjó su discurso con obstinación y coherencia como una forma de conquistar la sociedad que la había aislado, Carpentier plantea que Marina, no Malintzin, colabora con los españoles en armonía con los estatutos del estado político-religioso indígena que obligaba a la destrucción de un orden a favor del nacimiento de uno mejor. Como Moctezuma, Marina leyó los signos de su tiempo y sus actuaciones y decisiones se basaron en la armazón religiosa de su sociedad. La Marina de Carpentier comienza, como se ha visto, apegada a los antiguos valores, a la creencia en el legado y las promesas que el antiguo dios-sacerdote Quetzalcóatl dejó a los pueblos del valle de México. Ello es parte integral del destino trágico del personaje inscrito en su nombre y la aboca a tomar partido por los españoles a partir de la creencia de que con su llegada se cumplía la promesa del retorno de Quetzalcóatl.

A los ojos de Marina el proceso de desmitificación de Cortés es asimismo el reconocimiento de haber fallado en la interpretación de los signos. Por ello es que el personaje atraviesa a lo largo de la obra un proceso en donde su participación en la conquista está sujeta a un continuo replanteo, tanto de su mundo interior, como del exterior.

La obra describe la transformación del personaje y su análisis sobre el significado de sus actos y su papel en la Historia.

## **2. Las razones del lobo**

En la obra el tema del poder político y sus estrategias representado en la figura de Hernán Cortés, coloca a este personaje como coprotagonista de Marina. Por un lado, se da la relación de Marina con Aguilar, viabilizada porque comparten una lengua que permite la comunicación a través de la cual ella comienza por saber que la percepción inicial de los hombres-caballo era errónea. Por otro lado, es Cortés quien establece la censura acerca de lo que Marina debe o no saber, por ejemplo, sobre Gonzalo de Guerrero. Es también él quien en la parte final de la Escena I le dirá a Marina cuál es el significado de su bautizo, lo que se espera de ella que es, a fin de cuentas, una lealtad incondicional que rebase cualquier percepción o conocimiento que ponga en tela de juicio la empresa que él lidera. Es en este sentido que Cortés, si bien depende de Marina como intérprete, es finalmente quien funciona como arquitecto del discurso occidental sobre la conquista, constituyendo así la palabra en el arma primaria con la cual se estructuran las estrategias militares y políticas. Entre la credulidad de Marina y el pragmatismo de Cortés, se intercala la visión mediatizada de Aguilar, el idealismo caballeresco de Sandoval y la perspectiva evangelizadora de Olmedo. También hay quien prefigure la ironía; esto ocurre cuando Guidela inserta un punto de vista burlesco sobre la designación de Marina como “Doña”; pues como bufón sienta el criterio del descreimiento, que es un enfoque distanciado que deslinda la emoción crédula de Marina del pensamiento pragmático de Cortés.

Pensemos que la Escena I del Acto I se desarrolla en el mismo lugar del Prólogo, pero ahora está la tienda de campaña de Cortés con el estandarte de Carlos V afuera. En el campamento reina el desorden. Iluminación de luz cálida de mediodía al borde del mar,

señala el autor. En este sitio se desarrolla una conversación entre Jerónimo de Aguilar y Marina. Aguilar se burla de que Marina creyera que el hombre y el caballo fueran una sola persona; se refiere al centauro pero no abunda en el tema por creer que ella no debe aprender palabras inútiles puesto que el centauro no existe. En cambio, las palabras útiles son *lombarda*, *cañón*... Todavía en esta escena Marina lo sagrado rige su mirada (todavía ingenua sobre los españoles y su empresa). Quiere saber sobre España y Aguilar le habla de las carrozas y el campanario. Como Aguilar trata de explicar lo que es una campana comparándola con los cascabeles que Marina lleva al cuello, Guidela, en su función de bufón (él que dice las verdades que otros no quieren escuchar), sugiere que Aguilar pretende un acercamiento físico hacia ella. El personaje de Guidela está basado en uno del mismo nombre que de acuerdo con Bernal Díaz es “un gracioso truhan” (*Historia verdadera*, p. 240) y a quien se le atribuye haber traído a México la viruela, mal del cual muere en estas tierras y que ocasiona el deceso de muchos indígenas. Se burla de Marina a quien compara con un loro, solo que los de México no aprenden a hablar, añade. Todo esto lo dice hablando con el loro que lleva consigo y que se llama Chago. Reverencia sarcásticamente a Marina porque Cortés ha mandado a que se le llame *Doña*, palabra que ella considera como “una hermosa joya”, “Una palabra que se puede acariciar. Que brilla.” (*La aprendiz*, pp. 46-47); porque es la misma con la cual se nombra a “la gran reina, la Católica”, “Doña Isabel”, afirma Aguilar. “Doña”, palabra cuyo origen latino indica que es una mujer con dominio o dueña, es la primera estrategia que Cortés utiliza para asegurar la posición de Marina del lado español. El razonamiento se apoya en las informaciones que provee Aguilar sobre su origen y condición. Al colocarla en una jerarquía con poder y reconocimiento, se concreta la transición de la india de un mundo en el cual fue tratada injustamente como esclava, a un ámbito en el cual es reconocida.

En este sentido, Marina adquiere una posición “equitativa” en la escala de poder tal como Bernal ha explicado en su obra. Lo que en *La aprendiz* se ofrece son las razones por las cuales se otorga esa designación. Aguilar, como también Olmedo, son quienes entrenan a la aprendiz en el vocabulario y en la doctrina política y cristiana. Olmedo como sacerdote, y Aguilar porque comparte con Marina una lengua y porque tiene, como se apuntó anteriormente, órdenes sacerdotales. Cortés se servirá de ese proceso de adoctrinamiento para afianzar la lealtad de Marina. Como se dijo, es el articulador del discurso oficial de la conquista y, en esa calidad, actúa como censor. Prohíbe a Aguilar contar a Marina la historia de Gonzalo de Guerrero pues “Es necesario que no sepa que hay un renegado entre nosotros”. A medio camino entre el pensamiento de Cortés, quien desearía entregar a Guerrero a la Inquisición<sup>67</sup> a causa de la decisión de éste de quedarse a vivir entre los indios, Aguilar se expresa ya mediatizado por su experiencia viviendo entre los indígenas: “Es más un hombre que entró en razón que un renegado. Tenía allá mujer e hijos”. Una mediatización que hemos visto como indicio de mestizaje, significado en su vestimenta que, según el mismo Cortés, lo hace parecer un indio: “¡Si desde ahora comenzamos a parecernos a los indios...!”, dice. Mas, esa vivencia que le permite justificar a Guerrero trasciende el plano físico al ubicarse en un punto de vista diferente al político inquisitorial, para el cual la disidencia en tiempos de conversos y ambiciosos no podía ser tolerada, pues, la conquista, se enclavaba en torno a un eje cuya jerarquía emanaba de Dios y descendía en la escala de representaciones a través de los estamentos económicos y sociales del Imperio.

---

<sup>67</sup> Establecida en 1480 por los reyes Isabel de Castilla y Fernando de Aragón como método para consolidar su poder y lidiar con el problema de los conversos, fue el rey Felipe II quien por Real Cédula del 25 de enero de 1569, crea el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en las ciudades de México y Lima. Cf. Pablo A. Chami, *III. La Inquisición en América*, junio de 1999. En línea: <http://www.pachami.com/Inquisicion/America.htm>, septiembre 2012. El personaje de Cortés en la obra de Carpentier la define como “una institución del Imperio cuyos principios defiende. Por lo tanto, es una buena institución”. Cf. *La aprendiz*, p. 50.

Por ello para el personaje de Cortés es lógico que la decisión de Guerrero constituya una traición digna de ser llevada ante el juicio eclesiástico: la Inquisición. En la medida que Guerrero opta por la familia que ha formado en América es que se le ha considerado como el primer mestizo; no sólo por la mezcla de español e indígena que fueron sus hijos sino más aún porque se decide por una forma de vida indígena que es con la cual se identifica. Es un personaje que constituye una amenaza para el objetivo de la conquista que busca la conversión, en todos los sentidos, de las formas de vida que hay en el Nuevo Mundo.

El centro de esta escena es la conversación que inicia Sandoval con la pregunta a Aguilar: “Tú que hablas todo el día con Marina... ¿crees que nos es enteramente fiel?”. Es una pregunta terrible porque es el sustrato del dilema de Marina. La fidelidad, la lealtad que pudiera tener esta Marina de Carpentier, deriva de sus convicciones mítico-religiosas, que son el paradigma, la utopía que representa el regreso del dios a la tierra para imponer un orden justo. Es el punto originario de una mirada teleológica y que, por ende, visualiza el tránsito en el espacio y en el tiempo con un punto de llegada que significa, como puntillazo final al momento de la muerte, una imagen que fija sentidos expresados como dados, semejante a una máscara funeraria, apretada sobre el rostro imponiéndole una expresión final, construida desde la materialidad para explicar algo que es sustancialmente espiritual.

Su fidelidad, por lo tanto, de una manera muy particular va separando el cuerpo de quienes la rodean de sus ropajes. Puede ver lo que cobijan esos cuerpos: la mezcla de Jerónimo, el idealismo de Sandoval, y la lujuria por el poder (el oro y el sexo) en Cortés. Sabemos que sabe mirar porque para ella no pasa inadvertida la burla de Guidela: “El negro, ¿qué quiso decir...? ¡Me pareció que se burlaba de mí, con tantas reverencias!” (*La aprendiz*, p. 46) Su proceso es el reconocimiento de la ausencia de libertad pues para poder elegir justamente hay que tener acceso a la verdad.

Aguilar aprovecha este momento para explicar qué significa que Cortés haya mandado “por la voz de un pregón” que se le confiera el título de *Doña*. Le aclara que tal concesión de la debe a ellos, que son quienes la han sacado de la esclavitud para otorgarle un lugar prominente en el nuevo orden que ellos traen. “He aquí una cristiana viviendo entre castellanos”, es la sentencia paralela a la que utilizará al explicar quién es Santa Marina.

Para Aguilar la fidelidad de Marina está fundamenta en el odio que él piensa que Marina le tiene a la gente de Tabasco, quienes le arrebataron su posición de poder y la sujetaron a esclavitud. Ahora, en cambio, “ve que es *alguien*” (*ibíd.*, p. 59) [*Subrayado mío*]. Se refiere además a las creencias religiosas de la india y cómo ello potenciaba que ella imaginase la entrada de Cortés a México: “¡Ya nos ve, entrando en México, con oriflomas al viento, en un estrépito de truenos...!” Aguilar confirma a Cortés que Marina lo identifica con el Justiciero omnipotente, es decir, con Quetzalcóatl, “Aquel cuyo regreso había anunciado la Columna en Llamas” (*ibíd.*, p. 50). Estos datos que nos confirman ese mundo que se ha venido documentando, están plasmados en la obra de Sahagún. La oralidad del relato en boca Aguilar evidencia que existió un tiempo antes que ellos, un pueblo que aunque erróneo en sus creencias, tenían un pasado, no era un lugar vacío. El parlamento de Aguilar es producto de su contacto por años con los mayas y del conocimiento que ha tenido de Marina en largas tertulias diarias: era la sociedad que se narraba luego en los códices como asidero de un lenguaje que evocara una lengua. Conversaciones en las cuales, en lengua maya, se construía la imagen de cada uno de los dos continentes.

La consciencia de su realidad *humana* es la que da paso a la desmitificación de Cortés como Quetzalcóatl y a la elaboración de un nuevo discurso sobre él. Cortés es, para

sí mismo, Josué, porque “¡Ya es hora que pase del plano de los dioses al de los Grandes Capitanes...!” (*ibíd.*, p. 51). Reconoce que, como dice Aguilar, “Para todos aquí, la antigua leyenda se ha realizado. Ella ha creado de vosotros un mito” (*ibíd.*). En tanto, Cortés prefiere trazar una identidad como “Apoderado de los Poderes de Cristo”, que ponga en menor tela de juicio su poder cuando “reciba una flecha en el vientre”: “Es imprescindible que Marina se acostumbre poco a poco a mi realidad. ¡Esto es necesario para nosotros...!”, por si “me encuentra temblando de fiebre, desflorando una doncella o rodando por el polvo con caballo y armadura” (*ibíd.*, p. 51). Es por lo tanto Cortés, quien establece el parámetro con el cual quiere ser comprendido y respetado.

Cortés reconoce la importancia de la participación de Marina cuando dice: “¿Haber encontrado desde el momento de nuestra llegada aquí, a una mujer hábil que habla la lengua de Moctezuma...? Basta con eso para no dudar que el Señor me ha hecho un instrumento de su voluntad... Aguilar... ve a buscar a Marina... ¡No...! A *Doña* Marina, ¡Por favor...!”, (*ibíd.*, pp. 51-52). Sin embargo, para Cortés la aparición de Marina solo tiene valor en tanto como llave de la lengua resulta en una constatación de que él ha sido comisionado por el mismo Dios para conquistar México.

El carácter frío del estratega se puede ver también cuando Sandoval le informa que algunos hombres ya piensan en regresar. Se sabe que al inicio de la expedición muchos soldados parece que pensaban en regresar a Cuba ante la incertidumbre y el temor al peligro que les representaba llegar hasta México. Cortés anuncia aquí lo que se conoce popularmente como la “quema de las naves”, aunque en realidad Cortés lo que hizo fue dismantelar los barcos, cuyos amarres y herrajes guardó para poder construir nuevos barcos cuando tuviese que regresar a Cuba o España luego de concretar la conquista. Era un camino sin aparente regreso, y así fue. El Cortés que hemos descrito es, hasta el último acto



de la obra, “el Traje”, como se hubiera dicho en *El siglo de las luces*. Él también será víctima al final del conjuro de sus palabras que aun logrando la conquista de una plaza como la de México, termina su vida despreciado por el poder real y sus escritos, prohibidos, como ocurre en la última escena de la obra. Cortés también protege la idea de Madrid como centro e imagen del poder imperial en el drama. Sandoval cuenta que la razón por la cual algunos se quieren ir es porque han tenido noticia de que México supera en mucho a Madrid y porque ellos son solo quinientos. Dice Cortés:

En cuando a eso, ¡silencio! Tanto para Marina como para los Caciques que encontraremos, Madrid es la ciudad más grande del mundo. Es la nueva Roma, la ciudad desde donde la Fe irradia a todo el universo (*ibíd.*, p. 52).

Esta centralidad de Madrid es, precisamente, el eje alrededor de cual se organiza el discurso de la conquista como se vio antes y el que explica la centralidad de Cortés, que en la obra se opone a la centralidad de Marina, desde cuyo eje se construye el puente hacia el universo de Cortés. Frente a la visión de Sandoval acerca de la empresa como una novela de caballería con la cual había soñado vivir desde la infancia, Cortés opone un relato en el cual él es el protagonista:

Mi gloria será tuya. He encontrado un verdadero Imperio donde solo se esperaba someter a algunos salvajes... ¿Y hay quienes hablan de regresar? Unos pocos forajidos, unos pocos galeotes escapados no me impedirán continuar *mi* conquista (*ibíd.*, p. 53). [*Subrayado mío*].

Esos forajidos, de acuerdo con Sandoval, son de todas formas mejores que un ejército de bachilleres pues “La historia no se fabrica con eso. Se la hace como se puede. Después se la cuenta a los letrados. Y los letrados la escriben” (*ibíd.*). Sandoval, pues, modela su vida sobre el imaginario de lo escrito, de las novelas de caballerías, pero deja claro que la acción es la materia de la historia.

Durante el diálogo entre Aguilar, Sandoval y Cortés, con la significativa ausencia de Olmedo, que representa la fuerza de la evangelización, también Marina ha estado ausente del escenario. Tipificada, su cuerpo se transforma así en el lugar del deseo en su expresión de urgencia por el poder. El cuerpo como la encrucijada del poder —y del deseo que atraviesa la carne para llegar a la ideología— es parte de bautismo de Cortés con el nombre de Malinche que como se vio arriba establece la anudación de visiones de mundo. Como indica Glantz,

[D]esde el momento mismo en que doña Marina se vuelve uno de los factores esenciales para efectuar la Conquista [en la obra de Bernal], el adjetivo o apellido Malinche que se le da a Cortés se vuelve paradigma del intérprete. Para remachar este razonamiento mediante la identificación de la palabra Malinche con la dualidad traidora-traductora que se le atribuye y que se concentra en la palabra malinchismo: los nombres utilizados anteriormente para designar su oficio —faraute, lengua, intérprete— carecen de eficacia para calificarlo. Sabemos también, y aquí se ha mencionado, que en náhuatl Malinche quiere decir la mujer que trae a Cortés, el sufijo agregado a su nombre denota posesión. (Glantz, 2001a, p. 108).

La dualidad traidora-traductora en la obra está vinculada con la contradicción misma que produjo la evangelización, cuyos principios y valores marchaban a contracorriente de las ambiciones políticas, económicas y sociales de los conquistadores. Por ello, la inseminación de las palabras de Aguilar y Sandoval se sella con las de Cortés de este modo:

MARINA: Es una tarea muy difícil la que se le ha encomendado a estos con quienes compartes ahora el destino [...] Será más difícil vencer a los hombres que expulsar al Demonio. Porque estamos en el Reino del Demonio (*ibíd.*, p. 54).

La vinculación de la conquista con el discurso de la evangelización es lo que permite que Marina identifique las palabras de Cortés con las del padre Olmedo. En tanto, Cortés asegura que habla como cualquiera de sus soldados porque

...para nosotros, la verdad es solo una. Ahora bien, Marina. Dios quiso hacerte conocer esa Verdad. Por ello, tu responsabilidad es muy grande. Te comprometiste

con nosotros al recibir el agua del bautismo... Comprometiste... ¿Me oyes...? Como la mujer cristiana se compromete ante el altar a serle fiel a su esposo” (*ibíd.*).

Las palabras de Cortés sintetizan la estructura de poder antes descrita, con un argumento que impone a Marina la sujeción total a la empresa de la conquista. Piensa que Marina *recibió* el bautismo, cuando sabemos que para ella tal ceremonia carecía de significado cabal al momento de realizarse. Un bautismo que equipara con una boda y con los votos de fidelidad que hace una mujer hacia un esposo. Con ello Cortés cierra el sentido de la vida de Marina, su cuerpo y sus actuaciones, en el marco de las creencias occidentales. Paradójicamente, es la relación de Marina con el mundo, como se explicó al hablar de la cultura indígena citando a Todorov, lo que vuelve este discurso de Cortés plausible, pues se encuentra en el registro de lo mítico y lo religioso. Se propone un destino que emana de la misma voluntad de Dios y que implica un compromiso absoluto: “Es para toda la vida y aún después de la muerte”. La respuesta de Marina a cada afirmación de Cortés es: “Lo sé”, como si rezara el nuevo credo.

Con el mismo reconocimiento de su *humanidad* en el proceso de construirse como emisario de Cristo, Cortés le advierte a Marina que ha de seguirlo “aun si pudieras pensar que hemos tomado un camino equivocado”. En esta escena todavía Marina cree plenamente en Cortés, ni siquiera puede admitir la posibilidad de equivocación que plantea él: “No podéis equivocaros. ¿No habéis sido guiados hasta aquí por la Columna en Llamas, como el pueblo judío en el desierto?” (*ibíd.*, p. 55). Una columna, como explicado antes, que forma parte de los relatos indígenas como uno de los presagios o signos de una advertencia divina a través de la naturaleza, a una cosmovisión dada según aparece en el Prólogo, es ahora la columna que dirigió al pueblo judío a través del desierto: es una señal de la mezcla de narraciones y del trazo del viaje de un signo entre la cultura indígena y la occidental, y que

no obstante, como ejemplo de mestizaje cultural, conserva los valores míticos de anuncio, de intervención de la divinidad vista a la luz de un lente animista que posee en ambas culturas. Como le ha ocurrido a Aguilar, pero desde un lugar contrario de origen, Marina comienza a mirar y a explicar las cosas desde la tradición occidental, que está haciendo suya paulatinamente como resultado, esta vez, de las enseñanzas de Olmedo.

Ese proceso concluirá, como profetiza Cortés, con “un mundo completamente transformado, rescatado del demonio, restituido a Dios...” y este es el objetivo que justifica que sucedan “cosas que pudieran ser te penosas” (*ibíd.*). La exigencia de que traduzca fielmente las conversaciones con los embajadores “aunque éstas [palabras] puedan parecerte peligrosas, provocativas o torpes” (*ibíd.*) establece otro nivel de control. Finalmente, la supuesta inserción de Marina en esta sociedad española queda restringida porque Cortés, valiéndose del nuevo título de *Doña* que le ha dado, le previene de juntarse con cualquiera: ella debe mantenerse en su lugar. Los únicos interlocutores autorizados son: Sandoval, Aguilar, Olmedo y el propio Cortés.

La escena termina con la ocupación del cuerpo de Marina, quien según Guidela teme a la palabra *Doña* porque ello implica pasarse del lado español o, lo que ocurre, pasar al lecho de Cortés:

[Marina titubea. Luego, con gesto decidido, deja caer su chal a tierra, dejando libre su cabellera y sus brazos. Va hacia la tienda. Guidela continúa punteando las cuerdas de su instrumento. Pausa. El Padre Olmedo aparece en el camino de ronda, marchando rápidamente como si tuviese prisa. Guidela lo asusta haciendo un acorde muy fuerte en la guitarra. Olmedo observa a Guidela y continúa la marcha. Acorde más fuerte de la guitarra. Olmedo esta frente al chal de Marina. Lo ve. Retrocede y sale de la escena... GUIDELA deja deslizar sus dedos por las cuerdas con indolencia.]

GUIDELA: ¡Qué calor hace en este país...! (*ibíd.*, p. 57).

Es esta Marina entregada en cuerpo y alma a Cortés (al imperio, al dios), quien llega a la ciudad de Cholula.

### 3. Cholula (o la traición de Marina)

La última escena del Acto I y la única del Acto II se relacionan con dos de las principales victorias militares de los españoles en tierra firme. En el Acto I se presenta la matanza de los habitantes de Cholula y en el Acto II, situado en México, se presenta el encarcelamiento y la muerte de Moctezuma.

La participación que se le atribuye a Marina en la obra con relación a la masacre de Cholula constituye un punto de inflexión crucial en la trayectoria vital del personaje. Como dicho antes, el relato del evento se basa principalmente en la *Historia verdadera*.<sup>68</sup> Pero también vimos cómo en esa crónica se dice que Cortés ya tenía conocimiento de los planes de los habitantes de esa ciudad para matarlos y que la visita que una mujer del pueblo hace a Marina es una verificación de informes sobre los cuales ya se había previsto una acción. Se dijo que estos datos informan acerca de una selección por parte del autor de las referencias que utiliza para servir de apoyo a la construcción del personaje.

---

<sup>68</sup> La relación de los hechos de Cholula nos son idénticos en todas las fuentes. Por ejemplo, en el *Códice Ramírez* se narra que en cuanto los españoles entraron a la ciudad Cortés mandó a dar un pregón convocando “a todos los principales de Cholula se juntasen en el patio del templo mayor, que era muy grande, y desde que estuvo lleno de gente, pusieron los españoles en las entradas del patio [...] entraron luego los de a caballo por todas las tres puertas, y comenzaron a alancelarlos, haciendo allí gran matanza de aquellos pobres, por cuya causa todo el pueblo dió en huir desamparando la ciudad, y esta nueva fué luego a *Moteczuzuma*”, p. 110. En *El lienzo de Tlaxcala* se dedica la Lámina Novena a *Cholollá*; de acuerdo con Chavero, las imágenes pintadas muestran lo siguiente: “a la izquierda entre el templo y el palacio, está un sacerdote hablando con dos tlaxcaltecas: este es el que descubrió la conspiración; y uno de los tlaxcaltecas se vuelve á hablar con Marina que señala el templo, lo cual da á conocer que ésta no fue ajena á los sucesos que ahí pasaron. [...] Tan pronto como Cortés recibió la denuncia, reunió consejo de capitanes, y en él se decidió tomar la ofensiva y sorprender a los chololtecas en la alborada [...] Cholula estaba en estos momentos [al amanecer] tranquila y sin apresto de guerra, y fue sorprendida por la invasión de los enemigos. Apenas los más audaces y sacerdotes se defendieron en los templos; pero fueron asaltados, y en ellos perecieron combatiendo. Llegó nuevo ejército de Tlaxcalla con Xicontenatl, y dos días duró la matanza y dos días ardió la ciudad. [...] El resto de la pintura representa la matanza. Se ve una cabeza de guerrero, un cuerpo descuartizado de sacerdote y dos hombres del pueblo muertos. [...] Así pintaron los tlaxcaltecas la matanza de Cholula”, véanse las pp. 26-28. Una versión similar, pero más sucinta, se puede ver en el *Códice florentino* en el texto, pero la imagen no es tan compleja y detallada en comparación con las del *Lienzo*. V. pp. 42-43. La versión del Libro XII se verá más adelante.

Es curioso observar que Carpentier haya tomado en consideración en la construcción de su obra tantos elementos de la cultura indígena, al tiempo que en 1956 se había expresado sobre la mezcla formidable que se dio en América a partir de la conquista, y que, simultáneamente, escoja un personaje tan representativo del carácter del origen de ese mestizaje para dramatizar, según él, el tema de comprometimiento. Porque la Malinche parte de un ente individual, pero su proyección atiende un asunto del imaginario colectivo. Cuando se acude a las fuentes es claro que fuerzas superiores de orden militar y estratégico calaron, tanto el camino de los españoles hacia Tenochtitlán, como la fosa de una sociedad que nunca volvería a ser como entonces.

Lo que ocurre es que al incorporar esos textos en la obra es imposible que esa carga trágica que se le atribuye a Marina no se tome en cuenta a la hora de sopesar el proceso que el propio autor propone. Como se ha visto hasta ahora, es la cosmovisión de Marina, enraizada en las creencias mítico-religiosas, la que da cuenta de su entrega al proyecto de la conquista. La problematización del personaje proviene de un balance propio de un autor del siglo XX que mira el proceso histórico de la conquista y la colonización de América como el crisol de encuentros de mundos complejos y contradictorios. Simultáneamente, la interpretación de Carpentier se deslinda del rigor “histórico” de su fuente principal, la *Verdadera historia*, para lograr que Marina represente el tema del comprometimiento. Como autor que habla sobre lo que quiso lograr en su obra, las referencias al mundo de los vencidos no parecen proveer un alivio al juicio del escritor sobre las motivaciones de Marina como indígena.

La dificultad de la evangelización, por ejemplo, se presenta en la conversación que tiene Marina y Olmedo al inicio de la Escena Segunda. Ésta se lleva a cabo en un patio cuya pared de fondo está “cubierta de ornamentos geométricos que rodean un calendario

solar” (*ibíd.*, p. 58). Además, se ve una escalinata hacia el edificio que sirve de estado mayor a Cortés. Sandoval está echado sobre una cama de campaña leyendo lo que luego sabremos es una novela de caballería, mientras Marina y Olmedo conversan sentados en la escalera. A su lado hay un libro, que debe ser la Biblia, “lujosamente encuadernado y una cruz de madera” (*ibíd.*). Olmedo y Marina recitan juntos –balbucean—el Credo<sup>69</sup>, la oración que recoge el cuerpo de creencias fundamental de cristianismo. Marina interrumpirá el rezo luego de que se dice que Jesús “fue crucificado, muerto y sepultado.” (*La aprendiz*, p. 58)

MARINA: Fue crucificado por los enemigos de su pueblo...

OLMEDO: No, hija... Por gente de su misma raza.

MARINA: Entonces fue ofrecido como sacrificio. Pero si el Padre y el Hijo son una misma persona, entonces el padre también fue crucificado...

OLMEDO: ¡Siempre con esa idea del sacrificio! Hija, los sacrificios no existen para nosotros. Cristo fue crucificado por gente de su misma raza porque... ¡Porque los hombres son ingratos y rehúsan, por naturaleza, aceptar lo que es justo y lo que es verdad! (*ibíd.*, pp. 58-59).

La solución del padre Olmedo para explicar el misterio de la muerte y la resurrección de Jesús recuerda las palabras de Sahagún: “Para predicar contra estas cosas, y aun para saber si las hay, menester es de saber cómo las usaban en tiempos de su idolatría”. Como piensa que la idea del sacrificio que tiene Marina proviene de sus antiguas creencias, le reclama su

---

<sup>69</sup> De acuerdo con *La Enciclopedia Católica*, el Credo es “La profesión de la fe cristiana, común a la iglesia Católica, a todas las iglesias orientales separadas de Roma, y a la mayoría de las denominaciones protestantes, tal como se aprobó en forma ampliada en el Concilio de Constantinopla. Poco después del Concilio de Nicea se compusieron muchas y nuevas fórmulas de fe, siendo la mayoría de ellas variaciones del Símbolo de Nicea, para hacer frente a nuevas fases del arrianismo. Al menos hubo cuatro antes del concilio de Sárdica en 341, y en él se presentó una nueva fórmula que se puso en las Actas, aunque no la aceptó el concilio. El Símbolo niceno, sin embargo, continuó siendo el único en uso entre los defensores de la Fe. Gradualmente fue siendo reconocido como la profesión apropiada para los candidatos al bautismo. Su alteración en la fórmula Niceno-Constantinopolitana, la que ahora usamos, se suele atribuir al concilio de Constantinopla, puesto que el de Calcedonia (451), que lo designó como “El Credo del Concilio de Constantinopla de 381” hizo que se leyera dos veces y que se pusiera en las Actas”. Cf. J. Wilhelm, “El Credo de Nicea”, en: *Enciclopedia Católica*. Pedro Royo, traductor. En línea: <http://ec.aciprensa.com/n/niceacredo.htm>, 11 de noviembre de 2011.

posición y, enseguida, trae a colación la historia de Quetzalcóatl como una manera para hacer entenderle la figura de Jesús:

OLMEDO: ¿No dices que Quetzalcóatl, ese gran rey, que enseñó el uso del fuego, las artes, los oficios, partió un día, expulsado por la ingratitud de los hombres?

MARINA: Sí, pero prometió que volvería.

OLMEDO: Cristo volverá para juzgarnos a todos... Mientras que tu rey...

MARINA: ¡Aquí siguen creyendo que nuestro Capitán Cortés no es otro que Quetzalcóatl...!

OLMEDO: ¿Tú lo creías también?

MARINA: Sí.

SANDOVAL: ¿Y ahora?

MARINA: Oh...

En *La rama dorada* Frazer mostró cómo los mitos de fundación de diversas culturas son análogos y que sus narraciones apuntan a una unidad de sentido, aunque los detalles de éstas se perfilen siguiendo las características de la cultura que las expresa. Ciertamente, la relación entre las narraciones de ambos dioses, el indígena y el cristiano, tiene más de un punto de coincidencia, incluyendo el tema del sacrificio que Olmedo quiere obviar; puesto que sabemos que la muerte de Jesús se presenta en el Nuevo Testamento como un sacrificio en el cual él es el Cordero de Dios que posibilita el establecimiento de un nuevo pacto.<sup>70</sup> En cuanto a Quetzalcóatl, la historia contenida en los *Anales*, y que hemos discutido más arriba, presenta claramente su muerte como el sacrificio de un dios para consumir un fin y que se transforma así en la puerta hacia una nueva etapa.

---

<sup>70</sup> Es importante señalar que el tema sobre la relación entre Cristo y Quetzalcóatl fue estudiada por Carlos María Bustamante en su escrito "El Editor. Al que leyere", publicado en su primera edición de la obra de Sahagún en 1829. Al analizar los textos de otros sacerdotes e historiados sobre la posibilidad de que el evangelio haya llegado a América antes de 1492 (lo que implicaba poder explicar cómo fue que los indígenas se desvincularon a lo largo del tiempo de tales enseñanzas), Bustamante también se refiere a la figura de Santo Tomás, cuyo posible viaje a tierras del Nuevo Mundo se había planteado como una posible explicación de los paralelismos en creencias y símbolos de la cultura religiosa indígena y la cristiana. Véase el texto mencionado en la *Verdadera historia*, pp. 937-1033.



Carlos Fuentes ha precisado el papel central del sacrificio en el origen de la cultura de los pueblos mesoamericanos cuando señala que

la humanidad nació del sacrificio, cuando los dioses se unieron en la hora del primer amanecer de la creación, formaron un círculo alrededor de una vasta fogata. Decidieron que uno de ellos debería sacrificarse saltando al fuego. Un hermoso dios, arrogante, cubierto de joyas, mostró duda y temor. Un dios desnudo, enano y cubierto de bubas, se arrojó entonces a la conflagración y enseguida resucitó en forma de sol. El dios hermoso, al ver esto, también saltó al fuego, pero su recompensa fue reaparecer como el satélite, la luna. Así fue creado el universo.

Si los dioses se habían sacrificado a fin de que el mundo y la humanidad existiesen, entonces con más razón la humanidad estaba obligada a arrojarse, de ser necesario, en las grandes hogueras de la vida y de la muerte. La necesidad del sacrificio era un hecho indudable en la sociedad indígena, no sujeto a discusión y escepticismo de cualquier tipo. Para los antiguos americanos, las fuerzas del universo eran una fuente constante de peligro, pero al mismo tiempo eran la fuente misma de la supervivencia que amenazaban. [...] del sacrificio dependía no sólo la continuidad de la vida, sino el orden mismo del universo<sup>71</sup>.

El calendario que ocupa la pared de fondo del escenario enmarca la época en la cual se vivía y, como explica Fuentes, relata la Leyenda de los Cinco Soles que se discutió aquí previamente. Ella contiene la creencia de que el mundo no ha sido creado una sola vez, sino varias:

[...] el centro del disco lo ocupa la imagen del sol, que nos muestra la lengua, significando que el sol brilla, y enmarcada por las cuatro direcciones que indican las cuatro creaciones previas del mundo y las catástrofes que sufrieron. [...] Actualmente vivimos bajo el Quinto Sol, nacido del sacrificio de los dioses y que sólo continuará brillando mediante el sacrificio de las criaturas de los dioses, de los hombres y de las mujeres. (*op. cit.*, p. 115)

El sacrificio que repele a Olmedo es el que celebraban los indígenas utilizando a hombres y mujeres para agradar a sus dioses, sin reconocer que dentro del propio cristianismo el sacrificio, como ceremonia simbólica de ofrecimiento a Dios, ya existía. En este aspecto también Fuentes brinda una perspectiva iluminadora cuando señala que ante el sentido de

---

<sup>71</sup> Carlos Fuentes, *El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y América*. México: Alianza Editorial, 2010 [1992], p. 114. En este libro Fuentes comparte la idea carpenteriana del encuentro de dos mundos que, a su vez, son producto de la mezcla de culturas y etnias.

orfandad de muchos indígenas y mestizos a raíz de la conquista y colonización, don Luis de Velasco, segundo virrey, y el primer arzobispo de México, fray Juan de Zumárraga, hallaron la solución duradera al “hallarle una madre a los huérfanos del Nuevo Mundo” (*op. cit.*, p. 179). La aparición de la Virgen de Guadalupe en 1531 proveyó a las autoridades la oportunidad de “transformar al pueblo indígena de hijos de una mujer violada en hijos de la purísima virgen”. Es el rostro que sustituye al de la madre Malinche, violada por el español. Y, de otra parte, le otorga un padre:

México le impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó y, en cambio, le impuso a México la cara de Cristo. Desde entonces, ha sido imposible saber quién es verdaderamente adorado en los altares barrocos de Puebla, Oaxaca y Tlaxcala: ¿Cristo o Quetzalcóatl? En un universo acostumbrado a que los hombres se sacrificasen por los dioses, nada asombró más a los indios que la visión de un dios que se sacrificó por los hombres. La redención de la humanidad por Cristo fascinó y realmente derrotó a los indios del Nuevo Mundo. El verdadero regreso de los dioses fue la llegada de Cristo. Cristo se convirtió en la memoria recobrada, el recuerdo de que en el origen los dioses se habían sacrificado en beneficio de la humanidad. Esta nebulosa memoria, disipada por los sombríos sacrificios humanos ordenados por el poder azteca, fue rescatada ahora por la Iglesia cristiana. El resultado fue el sincretismo flagrante, la mezcla religiosa de la fe cristiana y la fe indígena, una de las fundaciones culturales del mundo hispanoamericano (*ibíd.*, p. 180).

Coincide Fuentes, en consecuencia, con una lectura del tejido cultural como un palimpsesto en el cual las escrituras de uno y otro tiempo conforman un nuevo texto que contiene a todos los anteriores. De manera análoga Carpentier ve en la arquitectura religiosa americana un carácter barroco; templos en donde se adoraban dos dioses porque, en realidad, coexiste en ambos el sentido de los mitos fundacionales, de cosmogonías atadas por su sentido universal de la creación.<sup>72</sup> La figura de Cristo y la de la Virgen

---

<sup>72</sup> La integración de elementos de las culturas a ambos lados del Atlántico en la arquitectura, se da igualmente en la música, uno de los temas preferidos por Carpentier. Recordemos el escrito antes citado, “El ángel de las maracas”, en el cual comenta acerca del intercambio cultural entre Europa y América en el ámbito musical. El autor habla de uno de sus temas preferidos, la relación entre el folklore y el nacionalismo en el arte. Destaca la música de Héctor Villalobos como expresión de la manera genuina en que en su obra se atemperan los elementos occidentales y americanos. A propósito de ello dice Carpentier: “Y al recordar la frase de Villa-

empotradas en el decorado de una naturaleza que plasmaba ese mundo antiguo, propio, mediante el cual las divinidades se comunicaban porque eran ella misma y en ella residían.

El razonamiento de Marina en la obra se explica de acuerdo con este registro. No ha cambiado su forma fundamental de decodificar la realidad pero sí su percepción de Cortés. Ya sabe que no es Quetzalcóatl, a pesar de ello no desmiente la creencia porque, según Olmedo, “sería funesto desengañar a los indios”. El padre termina por asociar a Quetzalcóatl con Santo Tomás<sup>73</sup>, es decir, no niega que haya existido sino que ha sido nombrado mal:

OLMEDO: Ese rey tuyo expulsado por los malvados no es otro que el Apóstol Santo Tomás”...

MARINA: ¿El Apóstol Santo Tomás...? ¿Uno de los doce de la cena?

---

Lobos : «El folklore soy yo», pienso en un pórtico labrado que puede verse en la entrada de un santuario de Misiones, en Argentina: en él aparece, dentro del concierto místico tradicional de laúdes, arpas y tiorbas, un ángel tocando las maracas. Un Ángel Maraquero... Nos parece que en esa escultura --ángel eterno, maraca de nuestras tierras-- se encuentra resumida, en genio y figura, toda la historia de la música latinoamericana desde la Conquista hasta las búsquedas que ahora realizan, en terrenos aún riesgosos pero abiertos a nuevas posibilidades, los compositores jóvenes de este Nuevo Mundo que, en fin de cuentas, por sus tradiciones, por sus herencias, por lo recibido, asimilado y transformado, resulta tan viejo y maduro como los demás mundos del Mundo”, (véase, Alejo Carpentier, “El ángel de las maracas, art. cit., p. 36). Sobre la música como instrumento en la evangelización en México, consúltese el libro de Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>73</sup> Según Herbert Thurston “La tradición de que Sto. Tomás predicó en "India" se extendió ampliamente por Oriente y Occidente y aparece en escritores como Efraim, Siro, Ambrosio, Paulino, Jerónimo y más tarde en Gregorio de Tours y otros, es difícil todavía descubrir algún fundamento adecuado para la creencia, largamente aceptada, de que Sto. Tomás realizó sus viajes misioneros por el lejano sur de Mylapore, no lejos de Madrás, y allí sufrió el martirio. En esta región todavía se encuentra una cruz en un bajorrelieve de granito con una inscripción en pahlavi (persa antiguo) datada en el siglo séptimo, y la tradición de que fue allí donde Sto. Tomás entregó su vida es localmente muy fuerte. [...] La improbable sugerencia de que Sto. Tomás predicó en América (*American Eccles.*, 1899, pp.1-18) está basada en una interpretación equivocada del texto de los Hechos de los Apóstoles (1, 8; cf. Berchet, "Fonte italiane per la storia della scoperta del Nuovo Mondo", II, 236, y I, 44).” Cf. Herbert Thurston, “Santo Tomás Apóstol”, en: *Enciclopedia Católica*. Traducción de Quique Sancho. En línea: <http://ec.aciprensa.com/tomasapostol.htm>, 11 de noviembre de 2011. La tradición también dice que Tomás fue el hermano gemelo de Jesús. Comoquiera, dentro del contexto estudiado, su función, como la de Juan antes de Jesús, fue la de preparar el camino para Quien habría de venir. Sobre Santo Tomás, Américo Castro ha dicho que la tradición popular reflejada en los escritos apócrifos hace de éste el hermano gemelo de Jesús: “El nombre del apóstol Tomás significa “mellizo” en siríaco. En el citado *de ortu et obitu Patrum* se dice: ‘Tomás, apóstol de Cristo llamado Dídimo [en griego “mellizo”], que en latín significa *hermano gemelo de Cristo* y semejante a Salvador”, cf. *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1973, p. 338.

OLMEDO: Con toda seguridad. Se creía que había sido martirizado en las Indias. Pues bien, ¡No...! Llegó hasta aquí. Eso explica a ese Maestro de los Oficios con el rostro blanco que anunció su regreso. (*La aprendiz*, p. 60)

Sandoval enseguida piensa que no es mala idea; Olmedo declara que esa es la tesis que defenderá la Iglesia. Nuevamente, este razonamiento compromete a Marina con la agenda española puesto que su dios no es negado, sino sencillamente identificado con una tradición distinta a la indígena que prefigura y prepara el camino para la evangelización, para la llegada de Cristo de quien Cortés es el principal emisario.

De modo que en este diálogo entre Marina y Olmedo se traza la conjunción de dos mundos que, si bien se quería ver como opuestos, tenían en cambio un sustrato de similitudes desde una perspectiva mítica. El mestizaje en parte está posibilitado de antemano por los paralelismos inherentes entre ambas culturas, y ello fue utilizado por el Padre como una herramienta de como por vía del mismo sistema de evangelización español representado por Olmedo en el drama de Carpentier. En esta superposición de narraciones se evidencia el proceso que explicara Fuentes y que se ve con claridad en la construcción del personaje de Cortés. La fuerza de la imagen se hace patente en la opinión que el Padre tiene del libro que lee Sandoval:

MARINA: [Señalando a Sandoval] ¿Qué lee?

OLMEDO: ¡Está mirando imágenes!

MARINA: ¿Imágenes santas?

OLMEDO: [evasivo] Historias de caballerías. Una lectura inservible.

MARINA: Entonces, ¿hay libros malos? (op. cit., pp. 60-61).

Esta pregunta quedará sin respuesta pues en ello entran a escena Cortés y Aguilar. Pero no hay que pasar por alto que la existencia de libros —de palabras— que no “sirven para nada” es análoga a la de la palabra “centauro” que vimos en la Escena I del Acto I, es decir, de “realidades” fantasiosas que al igual que las imágenes indígenas abocan a desaciertos o

falsedades. Esas palabras son elementos de lo imaginado y que en el caso de las novelas de caballería uno de los discursos que armó una visión del papel del soldado en la conquista, que aunaba el aspecto religioso de la lucha con el épico heroico. La maravilla que representaría para Bernal el encuentro con la ciudad de México y que recogió Carpentier en sus escritos, fue verbalizada precisamente en el caudal de narraciones de esos mundos recogidos en los libros y que son parte fundamental en la comprensión del corazón renacentista que llegó a América en personajes como Bernal, Sandoval y Cortés con su sentido antropocéntrico del Universo. La peligrosidad o inutilidad de los libros de caballería se puede traducir, a partir de las preguntas de Marina y la respuesta esquiva de Olmedo, a un vislumbre por parte de ella de una fisura en un mundo que quería representarse como homogéneo y que, como vimos, era la intención de Cortés que así lo viese Marina. Que Sandoval se alimente de palabras inservibles o falsas añade otro punto en el proceso de descreimiento de Marina en el orden en cuya institución ha venido participando, pues afecta la imagen homogénea y pura de los hombres que representan el proyecto de la conquista.

La evidencia en la disensión en puntos de vista entre Cortes, Aguilar y Olmedo ocurre en la obra en esta escena situada en la ciudad de Cholula; lugar que disgusta a Cortés por la cantidad de templos, que es como los días del año<sup>74</sup>; porque es una ciudad santa,

---

<sup>74</sup> La alianza de los de Tlaxcala con Cortés, así como la traición que los de Cholula planificaron para matar a los españoles en concurso con las órdenes dadas por el mismo Moctezuma, está relatada en los capítulos VI al VII de la *Historia de la conquista de México* de Antonio Solís; también en la *Historia General de Indias* de Francisco López de Gómara, pp. 115-123. Éste último describe a Cholula como “Muy guarnecida por torres, porque hay tanto templo, según dicen, como días del año”, que parece ser la referencia que utiliza Carpentier. V. p. 123. Bernal, López de Gómara y Solís coinciden en marcar la alianza de los de Tlaxcala con los españoles como producto de la enemistad que tenían con el emperador Moctezuma. También coinciden en que la visita de la mujer del pueblo a Marina ocurre como una ratificación de las noticias que ya se tenían en torno a lo que consideraban la traición de los cholulenses. Bernal se ocupa de contradecir tanto a Bartolomé de las Casas como a fray Toribio Motolinía, quienes consideraron que la matanza fue un acto desmedido, y justifica la acción porque las vidas de los españoles peligraban en esta ciudad particularmente malvada. Cf. Bernal, *Historia verdadera*, pp. 150-151. En la segunda *Carta de relación* Cortés también narra cómo tuvo

acota. Él está impresionado por los cadáveres que ha encontrado en las montañas de piedra que son las pirámides y se cuestiona cómo pueden darse los horrores de los sacrificios bajo un cielo tan puro que dan ganas de rezar (*La aprendiz*, p. 61).

Aguilar comenta que Marina había aconsejado no pasar por Cholula<sup>75</sup>; pero este dato no aparece en la *Historia verdadera* sino, más bien, fue el consejo que los aliados indígenas de Cortés le dieron. Como hemos visto antes, este evento es uno de los que revela la animosidad que muchos de los vasallos de Moctezuma tenían contra él. Estas divisiones internas en el imperio azteca propiciaron, tal como se le achaca a Malintzin, la victoria de los españoles sobre los mexicanos, si bien, como indicara León-Portilla, las consecuencias de tal victoria fueron igual de nefastas para todo el pueblo indígena. Así, el personaje de Marina en la obra se hace eco de las advertencias de los aliados, así como ella actúa como aliada de Cortés y su causa.

En esta parte de la escena Cortés, Sandoval y Olmedo expresan las inquietudes relatadas por Bernal suscitadas por la actitud de los habitantes de Cholula. Los recibieron bien a su entrada, mas luego los abandonaron sin deferencia. Es Marina quien como indígena da a entender las verdaderas intenciones de los cholulenses al comentar que en el mercado ha escuchado lo que se dice todos los días y, por ende, “Deberíamos proseguir

---

conocimiento de la enemistad que los de Cempoal y Tlaxcala tenían contra Moctezuma. Cf. Hernán Cortés, *op. cit.*, pp. 82-91.

<sup>75</sup> Según Bernal, en realidad fueron los de Tlaxcala quienes, conociendo de qué lado estaban los de Cholula, es decir, afectos Moctezuma, previnieron a Cortés de tomar esa ruta. Dice Bernal: “Y por más que nos dijeron y aconsejaron que no entrásemos en aquella ciudad, siempre nuestro capitán con nuestro consejo muy bien platicado, acordamos de ir por Cholula: lo uno, porque decían todos que era grande población y muy bien torreada y de alto y grandes *cúes* y en un buen llano asentada, que verdaderamente de lejos parecía en esta sazón a nuestro Valladolid de Castilla la Vieja; y lo otro, porque estaba en partes cercana de grandes poblaciones y tener muchos bastimentos y tan a la mano a nuestros amigos de Tlaxcala, y con intención de estarnos allí hasta ver de qué manera podríamos ir a México sin tener guerra, porque era de temer el gran poder de los mexicanos, si Dios nuestro Señor primeramente no ponía su divina mano y misericordia, con que siempre nos ayudaba y daba esfuerzo, no podíamos entrar de otra manera”. Luego, Moctezuma envía unos embajadores con regalos a decirle a Cortés que “mucho se maravillaba que estuviera tanto tiempo entre aquellas gentes pobres y sin policía. [...] Esto hacía Moctezuma para sacarnos de Tlaxcala.”, cf. pp. 138-139.

nuestro camino”. (*La aprendiz*, p. 63) El problema es que Cortés siente la situación como un agravio: “¿Sin un acto de sumisión de parte de ellos? Nunca”, responde. “Habría que atropellarlos. Habrá que subir a lo alto de su gran pirámide, tumbar sus ídolos y erigir una Cruz. Una Cruz enorme”.<sup>76</sup> Mientras Cortés aboga por una medida ejemplar de carácter militar justificada por lo que significa la enseña cristiana, Olmedo reconoce que ese método en realidad no tiene mayores consecuencias:

OLMEDO: Si es para encolerizarlos [el tumbar sus ídolos y erigir una cruz], está bien. Pero yo creo que sería bastante inútil.

CORTÉS: ¿Serías vos, Olmedo quien me inculparía?!

OLMEDO: Erigiréis una cruz y, tan pronto como les demos la espalda, volverán a colocar los ídolos en su lugar. En una hora no podréis expulsar los demonios de aquí. Son demasiado fuertes. Empezad por ganar vuestra guerra, yo me comprometo a ganar la mía.

CORTÉS: ¿Así me desautorizáis?

AGUILAR: Tiene razón. De todas las cruces que hemos plantado hasta ahora, sólo quedan hoyos en la tierra. Lo constataréis si regresáis el camino recorrido.

CORTÉS: [Enfurecido] Me da lo mismo. Mi deber es plantar cruces. Cruces por todas partes. Necesito bosques de cruces.

AGUILAR: ¿Para qué? ¿Para tener una provisión de leña?

CORTÉS: ¿Qué queréis decir?

---

<sup>76</sup> En varias ocasiones Bernal relata la hinca de una cruz como símbolo del proceso de evangelización. Las palabras de Cortés acerca de la necesidad de colocar una cruz sobre la pirámide evocan, por ejemplo, la narración de lo ocurrido en un pueblo que los españoles bautizan con el nombre de Castil-blanco. Luego de evangelizar, Cortés dice “Paréceme, señores, que ya no podemos hacer otra cosa, sino que se ponga una cruz”. Y respondió el padre fray Bartolomé de Olmedo: ‘Paréceme señor que en estos pueblos no es tiempo de dejarles la cruz en su poder, porque son desvergonzados y sin temor, y como son vasallos de Moctezuma no la quemén o hagan alguna cosa mala. Y esto que se les ha dicho basta, hasta que tengan más conocimientos de nuestra santa fe’. Y así se quedó sin poner la cruz” (104). Asimismo, cuando Xicotenga se niega a seguir escuchando la propuesta de los cristianos de que abandonasen sus *teules*, la recomendación de Olmedo es que en lugar de destruirles sus templo y obligarlos a ser cristianos, dejarlos que “vayan sintiendo nuestras amonestaciones, que son santas y buenas” (pp. 132-133). Por otro lado, la lámina 5 del *Lienzo de Tlaxcala*, de acuerdo con la explicación que se ofrece de las imágenes indica que éstas plasman la recepción de Cortés por los señores de Tlaxcala tal como lo indican las palabras escritas en la parte superior, “Icmonavatecque-Tlaxcalla”, que quiere decir *Ya se abrazaron en Tlaxcala*; un segundo significado, dice el texto, es “la erección de una cruz en el lugar de encuentro. Se ve en efecto la cruz, y detrás Marina, y a fray Bartolomé de Olmedo con un estandarte. [...] Muñoz Camargo refiere, que los señores de Tlaxcalla resistieron la adopción del cristianismo, pero que al fin lo aceptaron: y esto se trata también de conmemorar en la presente pintura”, *op. cit.*, pp. 19-20.

AGUILAR: Que todavía falta mucho para hacerles admitir que dos ramas mal encuadradas deslucen unos templos repletos de oro y piedras preciosas. Hasta que no podamos erigir aquí iglesias tan suntuosas como las de Toledo o la de Sevilla, destrozarse algunas estatuas sólo servirá para armarlos en contra nuestra.

CORTÉS: Bastó con esas dos ramas mal encuadradas para liquidar al Imperio Romano.

AGUILAR: ¡Eso tomó siglos!

CORTÉS: ¡Cállate pagano! (*ibíd.*, pp. 63-64).

El diálogo muestra la diversidad de opiniones sobre cuál era la mejor estrategia para evangelizar a los indios y convencerlos de abandonar sus prácticas paganas. Olmedo, como el mismo Bernal lo presenta, persigue un método menos agresivo y más persuasivo. Cortés responde como militar y para él la cruz no es sólo el símbolo de la cristiandad, sino de la rendición de estos pueblos al poder político del imperio español. El punto de vista de Aguilar, que no es la primera vez que difiere de su Capitán, es similar al de Olmedo y también, desde la perspectiva de Cortés, lo convierte en un pagano de la misma manera que la decisión de Gonzalo de Guerrero representó una afrenta a los valores del sistema español. La tensión lograda por medio del diálogo retoma así asuntos que se tocaron en la Escena I tales como, la caracterización de esta tierra como habitación del Demonio, el temor que causaba a los españoles la expectativa de enfrentar la ciudad de México, el surgimiento de diferencias en las maneras de abordar el encuentro con los indígenas, el señalamiento en el desaliño de Aguilar, congruente con su posición divergente en torno a la efectividad de las técnicas militares y, sobre todo, el establecimiento del discurso oficial de la conquista en boca de Cortés como su portavoz y ejecutor principal:

CORTÉS: [siempre agarrando a AGUILAR por el talabarte] Ignoro si a espaldas mías arrancan las cruces que yo planto. Gracias a ellas, rotas o no, pisoteadas o no, sois algo más que aventureros... ¡Combatientes! Si no captáis la sutileza, peor para vosotros (*ibíd.*, p. 65).



La principal testigo de toda esta pelea es Marina y la consecuencia será la de infligir en su recién adquirida adhesión a los españoles la consternación; Olmedo le pregunta: “¿Qué tienes? Pareces consternada... Hija, repitamos el Credo...” Frente a la desunión y agresividad de los españoles Olmedo propone el discurso afirmativo del Credo que dio inicio a esta escena y cuyos valores contrastan con lo que ocurre entre Cortés, Aguilar y Olmedo. En este estado de situación es que Marina recibe la visita de la Dama de Alta Condición quien resume lo que se dice sobre la *lengua* en la ciudad de Cholula: saben que ella es hija del Señor de Tenepal, vendida a los mercaderes de la costa por una madre desnaturalizada y luego obligada por los españoles a seguirlos, traída por la fuerza:

DAMA: Fuisteis traída aquí por la fuerza... Habéis padecido toda la temporada de la lluvia, por todo el camino, sin refugio alguno entre estas gentes groseras. [...] Vuestra historia llegó antes que vosotros... Nuestros correos son más rápidos que sus bestias gordas con cascos redondos. Aquí se sabe quién sois. Se sabe quiénes son los de vuestro linaje... Todo el mundo habla de vos... [...] En las veladas, las doncellas lloran al oír el relato de vuestros infortunios. De hecho, vuestro *destino es funesto*... Y, como si vuestros sufrimientos no fueran suficientes, he ahí que estos hombres horribles os han convertido en cautiva (*ibíd.*, p. 67). [*Subrayado mío*].

De boca en boca ha pasado la historia de Marina; ¿cómo puedo yo haber tomado tal importancia ante vuestros ojos...? Hace unos meses era sólo una moza de cocina” (*ibíd.*), responde. Como voz de los vencidos la Dama expresa la forma en la cual Marina se ha erigido como símbolo del destino desgraciado de un pueblo puesto a prueba. Ya conoce que los españoles, aunque hermosos, no son dioses y revela que las mujeres que los caciques les han dado son prostitutas, no sus hijas<sup>77</sup>. Los describe como puercos cuyo único interés es el

---

<sup>77</sup> Alfredo Chavero, en su comentario acerca de la Lámina Séptima de *El Lienzo de Tlaxcala*, cita a Muñoz Camargo quien dice que las trescientas mujeres que ofrecieron a Cortés eran esclavas, “dedicadas para el sacrificio de sus ídolos y estaban presas y condenadas á muerte por excesos y delitos que habian cometido contra sus leyes; y pareciendo a los caciques que no había en qué mejor emplearlas, las dieron en ofrenda y sacrificio á los nuestros [...] Algunos han querido afirmar en este particular, que estas mujeres eran hijas de señores y principales, lo cual no pasa así porque de su antigüedad tenían esclavos y esclavas habidos en

oro, “Se matan entre ellos por tenerlo” (*La aprendiz*, p. 68). Se interesa por saber si han forzado a Marina y le ofrece refugio en su casa para librarla de la muerte, pues sólo esperaran para que en la noche, cuando los españoles pierden su fuerza, los sacerdotes den la orden de acabar con ellos (*ibíd.*, p. 69).

La caracterización de los españoles como puercos es comparable a la que se halla en el capítulo XII del Libro XII de Sahagún, cuando se describe el momento en que los emisarios de Moctezuma reciben a los extranjeros entre el Iztactépetl [*sic*] y el Popocatépetl:

2.-- Les dieron a los españoles banderas de oro, banderas de pluma de quetzal, y collares de oro. Y cuando les hubieron dado todo esto, se les puso risueña la cara, se alegraron mucho, estaban deleitándose. Como si fueran monos levantaban el oro, como que se sentaban en ademán de gusto, como que se les renovaba y se les iluminaba el corazón.

3. --Como que cierto es que eso anhelan con gran sed, se les ensancha el cuerpo por eso, tiene hambre furiosa de eso. Como unos puercos hambrientos ansían el oro (*op. cit.*, *Historia general*, p. 749).

Este concepto tan negativo de los españoles también se expresa en la explicación que en esa misma fuente se da sobre la matanza en Cholula. Sahagún dice que los de Tlaxcala y Cempoal lograron transmitir a los conquistadores la animadversión que sentían hacia los cholulenses, de modo que les ayudaran a matarlos:

4.-- Pues cuando oyeron esto los españoles, luego se fueron a Cholula. Los fueron llevando los de Tlaxcala, y los de Cempoala. Estaban todos en son de guerra.

5. --Cuando se hubo llegado, se dieron gritos, se hizo pregón:

---

despojos de guerras y de gentes extranjeras venidas y traídas de otras naciones”. Estas mujeres, según Muñoz Camargo, quedaron al servicio de Malintzin, así como “cuando así tenían una muer principal, la acompañaban muchas mujeres para que la sirvieran, de manera que para el servicio de Marina se quedaron en servicio de Del Capitán Cortés las que como dicho es, hasta que adelante, viendo que algunas se hallaban bien con los españoles, los propios caciques y principales les daban a sus hijas con pretexto de que si acaso algunas de ellas se empreñasen, quedase entre ellos generación de hombres tan valientes y temidos”, *op. cit.*, pp. 23-34.

--Han de venir todos los nobles, los señores, los capitanes, los guías, y también los hombres del pueblo. Hubo reunión en el atrio del dios.

6. --Pues cuando todos se hubieron reunido, luego se cerraron las entradas: por todos los sitios donde había entrada.

En el momento hay acuchillamiento, hay muertes, hay golpes. ¡Nada en su corazón tenían los de Cholula!

No con espadas, no con escudos hicieron frente a los españoles.

No más con perfidia fueron muertos, no más como ciegos murieron, no más sin saberlo murieron.

No fue más que con insidias, se les echaron encima los de Tlaxcala.

7. --Y en tanto que todo esto se hacía, todo se le hacía llegar, todo se le decía, se le hacía oír a Moctecuhzoma (*ibíd.*, p. 748).

La perfidia, es decir, el engaño y la traición fue lo que mató a los de Cholula, quienes no pudieron, de acuerdo con Sahagún, prevenir que la reunión convocada por Cortés tenía como fin matarlos. Se dice que “¡Nada en su corazón tenían los de Cholula!” quizás aludiendo a que no abrigaban sentimientos o que sencillamente a que no presintieron los planes de sus enemigos.

La estructura del relato de Bernal es la que parece utilizar Carpentier: se reconoce la rivalidad entre ambos grupos y tanto la defensa de los habitantes de la ciudad, sus planes para matar a los españoles, como la respuesta violenta de Cortés se explican desde el punto de vista político militar en el entramado de alianzas y rivalidades entre los grupos. De ahí que pese a todo el cuadro que la Dama presenta a Marina sobre la *realidad* acerca de los españoles, no logre traerla de su lado. De hecho, cuando Marina pregunta: “¿Y cuando *nosotros* los hayamos matado a todos?”, ese nosotros está en bastardillas, lo que indica que ese incluirse en el grupo indígena no es real para ella, sino como respuesta, por un lado, a un cuestionamiento en cuanto a la posibilidad de que luego de matar a los españoles puedan venir otros y, por otro lado, como un modo de verificar la información que luego dará a

Cortés. Este es un momento neurálgico en la vida del personaje pues ha de decidir si actúa a favor de su pueblo de origen y ve a los españoles como adoradores del oro, como puercos, o si continúa siendo parte de la empresa de la conquista siguiendo las instrucciones de Cortés de obviar todo aquello que le pareciera incongruente en pos de alcanzar un bien más alto. La posibilidad de que vengan otros parece constituir para ella una amenaza concreta y tampoco comparte con la Dama la visión de que el dios que está en el crucifijo es un “Dios-muerto” puesto que, según la Dama, “Quien puede morir no es un dios” (*La aprendiz*, p. 70), perspectiva, de hecho, que es la misma que luego se tendrá sobre Moctezuma pues al ser encarcelado por los extranjeros será también un dios muerto.

El cerco se ha cerrado sobre Cholula. La Dama camina hacia la escalinata mientras espera a Marina y Guidela le cierra el paso; ella le rompe el sable con rabia. Entonces entra Cortés con Marina y Aguilar, y revela con sus palabras la traición de Marina hacia la Dama (hacia *su* pueblo):

CORTÉS: [yendo hacia ella] ¿Conque era para esta noche, eh? ¿Para esta noche...? Pues bien, sí, ¡nosotros somos humanos! Somos hombres como cualquier otro hombre. Nadie os pidió que pensaseis lo contrario... Nosotros comemos carne: ¡Nosotros nos llenamos la panza! Y, después del atracón, ¡forzamos a vuestras hijas! ¡Tenemos lo que se necesita para eso! ¡Somos hombres! ¡Nada menos que hombres! ¡Y por eso nuestra victoria será aún más brillante...! ¿Ibais a degollarnos...? ¡Sandoval! ¡Tú! ¡Da la alerta! ¡Que la caballería irrumpa en el mercado...! ¡Lleva las tropas al depósito! ¡Dad palos a ciegas! ¡Sin piedad! ¡Sin piedad! ¡Que la sangre corra por las calles! ¡Bastante la desperdician en sus templos! ¡Esta vez la sangre será útil! Que su olor llegue hasta México...

DAMA: [mirando de arriba a abajo a Marina] ¿Ésa era, entonces, la verdad...? [Pausa] ¡Putá! (*ibíd.*, p. 71).

El cuerpo ha sido vendido, según la Dama, trocado por palabras, esas “que cambian tanto de sentido que un día estos hombres hablarán alrededor tuyo un lenguaje que no reconocerás más” (*ibíd.*, p.78). La transformación de Marina ha sido tal, que aún ante el parlamento tan fuerte de Cortés, de la admisión total de su *humanidad* (“¡Somos

hombres!"), su evidente sentido de venganza al proclamar un escarmiento cuyo olor lleve un mensaje a México tal como también lo expresa la crónica sahumantina, no logra desencaminarla de su posición al lado de Cortés. El dolor y la razón se batan en su ser o, lo que es lo mismo, el sentir que las heridas que se infligen a los indígenas también inciden en su piel y, al mismo tiempo, reconocerse en el ámbito de la decisión personal que está en el proceso de significarse en relación consigo misma y con la Historia. En sus parlamentos hay tal vez ecos del dolor que recorre la versión sahumantina de la historia:

MARINA: ¡Es intolerable! ¡Es como si recibiera esas balas en mi vientre!

[MARINA escucha, sin aliento. Los gritos, los golpes, parecen dispersarse]

OLMEDO: Marina, ¡tuviste que escoger entre ellos y nosotros...!

MARINA: ¡Escogí! ¡Pero no por eso es menos atroz...!

OLMEDO: ¿Preferías verlo asesinado...?

MARINA: No. ¡Pero los que matáis ahora tienen para mí un rostro diferente del que tienen para vosotros! ¿Qué sabéis de sus juegos? ¿De sus canciones? ¿De su ternura? Para vosotros son solamente adoradores del Demonio. Y hay mucho más que eso... Esta mañana, en el mercado, no hubiese nunca pensado que haría el sucio oficio de soplona, con la emoción que sentí al escuchar los gritos de los pajareros, las canciones infantiles... Las grandes cestas mojadas, llenas de flores cuyos nombres vosotros ignoráis (*ibíd.*, p. 72).

Esta caracterización del personaje implica que ha tomado una decisión individual como resultado de las enseñanzas de Olmedo y de Cortés y que, no obstante, repercutirá en su cuerpo, el mismo que ha sido ocupado primero por sus amos indígenas y luego por los amos españoles. Es el mismo cuerpo de una sociedad que, fragmentada de antemano en su interior por las rivalidades políticas, aun luchando contra los extranjeros (como los de Cholula), o entregándose a ellos (como los de Cempoal, Tlaxcala y la propia Marina), serán destruidos por igual en vía a la constitución de un nuevo orden que, como todo proceso de transculturación, implicará que ninguno de los grupos que han intervenido en la fusión de culturas, sea en el transcurso del tiempo el mismo que fue antes. Es pues, el desarrollo que

se da en el personaje de Marina, el mismo que ha acontecido a Olmedo y a Aguilar, y el sentido de la voz que retumba al final de la obra en la imagen que muestra el Hombre del Espejo de un Cortés víctima del mismo sistema, de las mismas insidias que él fraguó y le llevaron a la conquista de México para, finalmente, destituirle del poder tan ansiado y de la publicación de sus *Cartas*, negándole así la divulgación de su gloria en el ámbito de la Historia.

La decisión cobra su cuerpo paradójico en el momento de la muerte de los indígenas pues, a pesar de haber escogido Marina no ha borrado la memoria de su origen como lo ilustran sus palabras sobre los indígenas. Ella subraya que la visión de los españoles sobre éstos carece de profundidad pues, no son sólo adoradores del Demonio, es un pueblo con una cultura capaz de juego y de ternura que vende flores en cestas mojadas en el mercado. El desconocimiento de quiénes son estas personas y su complejidad se debe, por un lado, al desinterés en el otro que forma parte de la cosmovisión de los conquistadores, pues su verdad sobre lo divino y lo humano es un dado. Por otro lado, y subrayado por la razón anterior, la barrera del lenguaje, evidencia su *analfabetismo* de las formas de pensamiento de los indios. Saber los nombres de las cosas, como los de las flores y que Marina sí conoce, es por supuesto concomitante con la conciencia de una otredad válida. Por ello, para Marina, el reconocimiento de la muerte de todas esas cosas a causa de su decisión es la fuente de su dolor puesto que, aunque apoya a Cortés y los suyos, no puede dejar de ver el rostro concreto de seres humanos que constituye uno de los espejos en los cuales se mira.

Lo más importante es que Marina, habiendo tomado una decisión, se definirá de aquí en adelante por la tensión entre los mundos que representan los otros: los indígenas, cuya cultura (sus canciones, sus palabras, sus juegos), ella conoce desde adentro y que son también sus juegos, palabras y canciones, y los españoles, cuya materialidad (su afán por el

oro, su sexo que posee el cuerpo de las mujeres indígenas así como quiere poseer las tierras americanas, su dios tan parecido a Quetzalcóatl) la coloca en una geografía vuelta a nombrar en la cual ella se expresa como puente, tendido su cuerpo y su espíritu entre las dos orillas, ella misma paso y frontera.

Además, las balas (su sonido), son como una lengua que troncha su vientre, y allí donde se concibió a Martín Cortés, el primer mestizo, de acuerdo con las crónicas, se inscribe el vacío de una descendencia harto significativa pues en Marina, la de Carpentier, lo que se ha engendrado es una nueva manera de mirar el mundo y dentro de la cual ella dirá más tarde, no encuentra un lugar. El espacio de la búsqueda de la identidad es, por lo tanto, el del mestizo que, como expresa Fuentes, al buscar quienes fueron sus padres emprende, de manera inevitable, el camino de la historia en el cual se aboca para dar con las claves de su ser, de su lugar en la geografía cultural dentro de la cual ha nacido.

En sus nombres están, como padrinos, los discursos entre los cuales camina. Y si bien ella toma una decisión, ella no anula su vida anterior, el recuerdo, la cultura que amamantó una cosmovisión que le llevó hasta Cholula de la mano de las propuestas de un extranjero a quien, equivocadamente, identificara al inicio con los avatares de su lugar natal. En este momento la promesa del padre Olmedo acerca de la recompensa que tendrá cuando se concrete la victoria española y comprenda el alcance de su papel en la empresa no le sirve de consuelo. De acuerdo con Olmedo gracias a Marina las cosas fueron “menos terribles”.

MARINA: ¿Gracias a mí? ¿Gracias a mí...? Eso es lo que me mata. Me convertí en la intérprete, en la guía, en la espía, en el oráculo de vuestros ejércitos. ¡Francamente, es demasiado! El destino de vuestro imperio parece depender de la más ínfima de mis palabras. ¿Por qué tanta confianza? ¿Por qué tantas tareas abrumadoras...? Me hubiese conformado con el simple papel de hembra.

[Se oye una nueva descarga. Gritos. MARINA se recuesta en los escalones, arrojándose la cabeza con el chal.]

¿De nuevo?

[CORTÉS entra. Pasa por encima de MARINA, casi sin mirarla.] (*ibíd.*, p. 73).

Así Marina reconoce, no en el futuro que propone Olmedo, sino en el presente cuál ha sido su papel y el alcance de su intervención es abrumador para ella. Es, según se describe a sí misma, un oráculo, o sea, como el mismo espejo del Hombre que mediante sus palabras ha mostrado el camino que es muerte para unos y victoria para otros. El destino del imperio parece depender de ella y se pregunta el porqué de la confianza que supone esa tarea que considera angustiosa.

Esta Marina carpenteriana no es la que describe Bernal pues la *lengua* en la *Historia verdadera* --que cita el mismo autor al principio de la obra y que es el modelo del personaje del Cirujano en la Escena II del Acto III--, tiene mucho ser y su carácter es varonil, aún en medio de las situaciones más difíciles. Su entereza de carácter también está plasmada en las imágenes de *El lienzo de Tlaxcala* en donde la vemos portando un escudo, con el rostro firme a lo largo de todos los cuadros en los que aparece, incluyendo aquellos donde se desarrolla una batalla como la de Cholula. La Marina del drama es, por lo tanto, la construcción dramática e ideológica de un personaje que frente a la tristeza y la muerte que han provocado sus acciones, plantea asuntos desde la óptica del transcurso de la historia vista por un autor caribeño cuyas propias interrogantes, según se ha visto, están en el eterno tránsito. El final de la obra marca el camino de una búsqueda de la identidad que para Marina, aunque narrada desde el discurso del cristianismo, se aboca a una explicación fuera del cuerpo y, por ende, de la historia, que cobra sentido en el orden poético. Como señala Benítez Rojo:



sea cual fuere la lectura que hagamos del vasto y caótico sistema de mitos, leyendas, fábulas, consejas y cuentos populares que flota sobre el Caribe, éste fallará si pretende utilizar como código o vehículo genealógico [*sic*] para alcanzar un origen cultural estable. Lo mismo ocurrirá si acude a los sistemas de la danza, la música, las creencias religiosas u otros. En el supuesto que fuera posible detener las dinámicas en continua transformación de estos discursos de diferencias con objeto de hacer una lectura total de los mismos, se percibirían flujos y reflujos de significantes que, más allá del Caribe [...] se diseminan por los confines del mundo. Todo caribeño, al final de cualquier intento de llegar a los orígenes de su cultura, se verá en una playa desierta, solo y desnudo, emergiendo del agua salada como un naufrago tembloroso [...] sin un documento de identidad que la memoria incierta y turbulenta inscrita en las cicatrices, en los tatuajes y en color mismo de su piel. En última instancia todo caribeño es un exiliado de su propio mito y de su propia historia; también de su propia cultura y de su propio Ser y estar en el mundo (Benítez Rojo, *op. cit.*, pp. 240-241).

En oposición a este discurso de Marina tenemos el de Cortés, quien ahora retoma la misma actitud que tuvo antes con Sandoval, posicionándose como el vehículo a través del cual quienes le acompañen recibirán la gloria y la fama que suceden a la victoria.

CORTÉS: ¿Cómo? ¿Lloras...? ¿No estás orgullosa de haberme salvado la vida? ¿Lloras por los cadáveres? Si te derrumbas así, en la primera prueba... ¡Pues bien...! ¡Oh...! ¡No te obligo a que sigas! ¡Eres libre para regresar! ¡Vuelve con los tuyos! Pronto olvidarás el bautismo. En fondo era sólo un poco de agua.

MARINA: ¿Qué puedo hacer ahora? Solamente seguiros hasta el final.

CORTÉS: ¡Imbécil...! Lo que has hecho te instala para siempre en mi gloria. ¿Qué importa una matanza más o una matanza menos? (*La aprendiz*, p. 74).

Los parlamentos de Marina representan el exceso por sobre el mundo estrictamente configurado de Cortés, pues a través de ella se expresa que la palabra no es sólo un poco de agua: es creación, conjuro. Así como la carne de los indios y de Marina no importan a Cortés sino como instrumentos, para ella, por el contrario, significan mucho más que la suma de las sílabas y de las palabras, es el sentido que revierte a la sacralidad de la vida y de ahí que por ello encare lo terrible de su decisión pues, su vida, no tiene ya una vía de acceso hacia el pasado. Es un vector disparado en el trazo inevitable del destino. Como señala Benítez Rojo, la incapacidad del europeo de descifrar los códigos de los nativos es lo

que viabiliza su invención de la identidad de éstos y la consecuente tergiversación en la construcción de la imagen:

[...] ver a los personajes caribeños como barrocos, excesivos y esperpénticos es producto de la mirada europea, es “una concesión a la chapucería de Colón, que tomó al Caribe por Asia y a los “indios” por indios. La imagen que tiene Occidente del Caribe es producto de esa y otras tergiversaciones e invenciones. Occidente sólo lo acepta porque interpretan al “nativo”, a la “India pintoresca”, [pero] “tras los pasos pintorescos [...] hay códigos que sólo los caribeños pueden descifrar. Son códigos que remiten al conocimiento tradicional, simbólico si se quiere, que Occidente ya no puede registrar” (*op. cit.*, pp. 246-247).

Por ello el parlamento de Cortés entra en contrapunteo con el de Marina. Él habla desde la retórica de la política, desde el discurso del conquistador que aquí y acullá erosiona las marcas particulares de los rostros a favor de una idea, la misma que le expresara a Sandoval. También en este diálogo se retoma la discusión sobre lo que es la historia y cómo se hace:

CORTÉS: ¡Te llegarán noticias cuando se construyan los arcos de triunfo y los poetas canten las hazañas de los vencedores! Los que lucharon contra la época, serán olvidados bajo diez palmos de tierra... La época pertenece a los que no están muertos. Para los otros están los monumentos conmemorativos, las estelas, las inscripciones. “Aquí se honran los muertos de Cholula, primeras víctimas de las armas de fuego de este lado del Océano...” En latín, para que se entienda mejor, no se verá demasiado mal... De hecho... Padre... ¿Cómo se diría “armas de fuego” en latín...? ¿Existe?

MARINA: Es terrible.

Como dijera antes Sandoval, la historia se hace y luego alguien escribe sobre ella. El cronista es el que registra las acciones y se le atribuye una calidad casi positivista de poder dar cuenta de los *hechos* sin que su juicio, como dice el Cirujano al final de la obra, sea expresado. El autor de la obra, sin embargo, no se desempeña como cronista porque la tragedia, como modelo de creación, tiene como función, precisamente, indagar en los intersticios del alma del personaje para expresar la angustia fundamental que rodea la búsqueda de sentido, de identidad frente a las imágenes de sí mismo que se le van

presentando a lo largo de la obra sin que ninguna de ellas pueda dar cuenta del ser interior del personaje.

Si bien la *gloria* es un concepto aliado al relato de los hechos, quizás más cercano a la épica que a la historia, su razón de ser está vinculada a otro esquema ético, que es el que justifica la guerra y que se ampara en una perspectiva binaria del mundo. Estructura que no reconoce validez en el otro y que, por lo tanto, agota la diversidad de colores del prisma en aquello que entiende es la única manera de ser, en virtud de una sola verdad. La razón de ser de Marina, por provenir de una cosmovisión mítico religiosa espera hallar sentido en el orden creado por la divinidad que, como vimos antes, estaba marcado por la utopía que representaba el regreso de Quetzalcóatl. Eso es precisamente lo que queda fracturado y que como indicarán Marina y el Hombre del Espejo en la escena final, supone que a pesar de que se dio un cambio en el orden de las cosas, no es el que se esperaba. Mas, verse atada a un destino particular, participe de la gestión de ese *des*-orden, es lo que crea a fractura en su ser. Ella está preocupada por el juicio de la historia la cual, a diferencia de la de Cortés, no es escrita, sino oral y que se ensanchara como los círculos de una gota al caer sobre el agua, hasta alcanzar a toda una nación, como si la obra fuese un códice cuyas imágenes se cuentan, para dar cuenta de la manera en que se imagina. Así, perfila a través de su discurso el nacimiento del personaje de la Malinche dentro de la historia de México, como una traidora a los de su propio pueblo. El amor que siente hacia Cortés no es suficiente para calmar las voces que la asedian:

CORTÉS: ¿Me detestas?

MARINA: Te amo. Lo que es peor. Nunca he caído tan bajo, ni cuando los mercaderes de esclavos mostraban mis senos, mi vientre, a los compradores. Ah, ¡puedes hablar del horror de los sacrificios humanos! ¡Ahora yo te ofrezco montones de cadáveres! Aún más, los sacerdotes

hacían su oficio. Pero yo —ya bien me lo dijeron en la cara hace un momento—yo no soy otra cosa que una puta.

CORTÉS: El asunto es complicado. Una palabra es sólo una palabra.

MARINA: Pero seguirá su camino. Una voz, dos Voces, diez Voces. Un coro. Luego, un país entero. Y yo seré la única en comprenderla, en comprender esa palabra, que se me repetirá en lenguas que ignoráis. Mientras quinientos hombres me llamarán *Doña*, como soléis llamar a vuestras santas, millares de voces me gritarán a mi oído: “Puta... Puta... Puta” (*La aprendiz*, pp. 74-75).

El sacrificio de los hombres y mujeres de Cholula ha sido ofrecido vanamente; no es una sacerdotisa sino una puta. Fueron vidas sacrificadas no los dioses, no a cambio del surgimiento de un nuevo orden divino, sino a favor de hombres que matan a otros hombres por conseguir oro, fama y poder.

Olmedo traerá de nuevo a colación la historia de Josué y Rajab, para reiterar el papel de Cortés como guía del pueblo escogido por Dios y el de Marina como un instrumento para lograr los fines de ese dios. La Biblia aparece entonces como el discurso autorizado que reitera la jerarquía de poder en la cual se encuentra Cortés como apoderado de la voluntad divina, a Marina como vía para derrotar a Jericó y, más aún, para justificar el sacrificio de los habitantes de la ciudad:

OLMEDO: [leyendo] “La gente escaló la ciudad, cada uno frente a sí y se apoderaron de ella. Consagraron al anatema todo lo que había en la ciudad, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, bueyes, ovejas y asnos, a filo de espada”.

CORTÉS: Pero Rajab, una vez perdonada, vivió para siempre entre los hijos de Israel. Desde entonces, San Mateo la reconoció como una de las descendientes del Señor.

MARINA: ¿Por qué?

OLMEDO: Por lo bien que había trabajado en la creación de su Reino. (*ibíd.*, p. 76) Así Cortés y Olmedo se basan en esta narración bíblica para definirse ellos mismos como parte de las historias en donde “las puertas de una ciudad [se abren] a los apoderados de Cristo” (*ibíd.*, p. 77) y Marina sería, en todo caso, la puta de Dios.

La Dama saldrá bajo la protección de Marina, quien le ofrece un crucifijo como protección y que la Dama rechaza. Para ésta las muertes de los españoles se olvidarán porque lucharon por una victoria, mientras que “Los que estiman la tierra, los que en verdad son personas de peso, éstos son los vencidos. [...] Ellos resurgen siempre en el momento deseado para decir a los vivos cómo quieren ser vengados” (*ibíd.*, p. 78). Marina afirmará que su único interés es “servir” y le reclama a la Dama su ignorancia ante la doctrina cristiana. Otra vez, el peso de las palabras se halla en juego. Nuevamente Marina rechazará toda propuesta de la Dama, quien le conmina a asesinar a Cortés mientras duerme y convertirse así en “la heroína de todo un Imperio”. Marina responderá: “Quizá sea mejor, aun para vosotros, que él viva” (*ibíd.*, p. 79). La escena termina como comenzó: el padre Olmedo y Marina rezan el Credo, mientras todavía se oye afuera la matanza y el cuerpo de Marina se sobresalta con el ruido de las balas.

Continúa la transformación de Marina hacia la fe cristiana sin que ello borre la memoria de su indigenidad. Su creencia original en que los recién llegados no eran hombres ha cambiado; sin embargo, adopta las enseñanzas de ellos que, como hemos señalado, fueron predicadas a partir de una jerarquía política y religiosa que, por un lado, le ofrece una posición, un propósito (“Sólo trato de servir”) y un vínculo con el establecimiento de un orden que se comprende desde lo mítico religioso. Por otro lado, le duele la incomprensión de los españoles hacia lo que representan las vidas de los indígenas con los cuales se identifica. Su calidad de intérprete le ofrece la vía para decodificar los mundos que contienen esas lenguas sobre las cuales trafica para quitar poder a unos y dárselo a otros. En la escena de Cholula se establece el posible drama interior de esta mujer no desde la perspectiva de las crónicas españolas ni de las indígenas, sino desde la misma historia tal como la esbozara el personaje: desde la oralidad que construye el imaginario de

una mujer que tomó la decisión de rechazar su propio pueblo, que es, a su vez, la verdadera historia según Carpentier.

#### **4. Los tambores en Tenochtitlán**

En el Acto II recoge uno de los hechos más controvertidos de la conquista de México: la muerte de Moctezuma. En la obra el encarcelamiento y la muerte del emperador mexicano provoca una discusión sobre la manera en que Cortés y Moctezuma han actuado, cuáles han sido las motivaciones de cada uno y las consecuencias que tanto para los españoles como los indígenas ha tenido la entrada de los extranjeros a la plaza mexicana. Recordamos que el tamaño, el poderío de Tenochtitlán era uno de los secretos que Cortés pretendía poner en sordina para, por un lado, afianzar la imagen de Madrid como centro del máximo poder y, por el otro, poner acallar el creciente temor de sus soldados a enfrentar el poder de Moctezuma, venerado, temido y odiado por todos aquéllos pueblos a los que sojuzgaba y reclamaba tributo de bienes y de vidas.

También es importante recordar que Moctezuma no era tan sólo un jefe político, sino que su poder procedía de su rango sacerdotal. Tal como se explicó antes, cuando se dieron los presagios funestos el proceder del emperador se dio en armonía con su relación con el *mundo*, es decir, de acuerdo con sus creencias religiosas que comprendían una lectura de las manifestaciones de la naturaleza para determinar su significado. El discurso relacionado con estas creencias en la obra de Alejo Carpentier se presentó en el Prólogo mediante los personajes de Marina y el Hombre del Espejo que ya se han discutido con amplitud.

Es, pues, esta figura sacerdotal la que se pone en tela de juicio en el Acto II para retratar de alguna manera el conflicto que supuso para los indígenas el que una persona tan poderosa como Moctezuma fuera hecho prisionero por los españoles en su misma ciudad y

templo. Su encarcelamiento desencadenó a su vez, en conjunto con el ataque que Narváez realizó contra los participantes de una ceremonia religiosa mexicana durante la ausencia de Cortés, una terrible animosidad hacia los españoles que vino a dar la razón a quienes diferían de Moctezuma en cuanto al trato que se debía dar a los extranjeros. Esta diatriba se presenta también en el Prólogo entre quienes consideraban que los recién llegados eran meros hombres y quienes, como Marina, vieron en ellos el cumplimiento de profecías antiguas sobre el regreso de Quetzalcóatl y el establecimiento de un nuevo ciclo en la vida de su pueblo.

La desmitificación de Cortés en el drama es correlativa a la desintegración de la figura de Moctezuma como sacerdote y como emperador porque mientras se hace cada vez más clara la verdadera identidad e intenciones de los españoles, ello también revela que las estrategias de mexicano, al estar basadas en una percepción errónea, iban a dar al traste con su centralidad e importancia para sus súbditos. Es esta doble develación de la verdad el tema del Acto II. Por una parte, Marina será vocero de las creencias y, por ende, de la psicología del pueblo indígena. Por la otra, Sandoval, Aguilar y Olmedo, expresarán su desprecio hacia ese pueblo, así como su temor ante las circunstancias peligrosas que les rodean. Guidela, el bufón, resaltaré la profunda contradicción que ha supuesto una posible pérdida de la vida —la falta de alimentos, la muerte de los soldados y los caballos—por conseguir un oro que difícilmente sirve de alimento, así como difícil será sacarlo de México.

En la obra Carpentier opta por presentar la muerte de Moctezuma de acuerdo con la versión que aduce que éste fue muerto por su propia gente, apedreado cuando pretendía dirigirse a ella para hacer un llamado a la paz y la concordia. De acuerdo con esta versión, que es la que apoya Marina, la muerte del emperador y la animosidad del pueblo obedece a

la pérdida de la confianza en su monarca, al tiempo que ya nadie cree que los españoles sean dioses.

Es interesante notar que la narración sobre este hecho en la *Historia general* de Sahagún, coincide en lo fundamental con la de Bernal: “En el año 1520 murió *Moteccuzoma* [sic] en poder de los españoles, de una pedrada que le dieron sus mismos vasallos” (Robredo, Tomo II, p. 292). En la traducción del náhuatl recogida en el Libro XII, o sea, en el relato mismo de los informantes, esta versión no es tan clara. Se recoge el hecho de que Moctezuma fue hecho prisionero y que le echaron cadenas de hierro. Los informantes registran la presencia de otro personaje, Itzquauhtzin, quien en auxilio al maltrecho emperador solicita a los mexicanos que depongan la guerra. Pero los mexicanos contestan que ya no son vasallos de Moctezuma y “después se aumentó el clamor de la guerra, después cayeron las flechas sobre el techo plano; y los españoles protegieron entonces con sus escudos al pobre Montecuhzoma y a Itzquautli, para que los mexicanos no los matasen” (*op. cit.*, Tomo IV, p. 172).

Pero lo que indica que Moctezuma, según los informantes, no fue muerto por los mexicanos es el hecho de que cuatro días después del episodio que acabamos de referir, cuando llega Cortés con Pánfilo Narváez, se dice: “En el capítulo veinte y tres se habla de cómo se dio muerte a Motecuhzoma y a un príncipe real de Tlatelolco y se echaron sus cuerpos delante de la puerta [...] de la casa donde se hallaban los españoles”. Entonces cuentan cómo “cuatro días después de haber sido arrojados (a los valientes) del templo (los españoles) echaron a Motecuhzoma y a Itzquauhtzin afuera, muertos” (*ibíd.*, p. 177) Una versión similar de los hechos aparece en el *Códice Ramírez*:

[Cortés] determinó un caso que aunque le dió [sic] otro color, Dios sabe la verdad, y fue que el cuarto día del alba amaneció muerto el sin ventura *Moteczuzuma* (sic) al cual pusieron al día antes de un gran asalto que les dieran en una azotehuela baja



para que les hablase con pequeño antepecho, y comenzando a tirar dicen que le dieron una pedrada; mas aunque se la dieron no le podían hacer ningún mal porque había ya más de cinco horas que estaba muerto (*op. cit.*, p. 200).

A pesar de no haberle matado, el desprecio de los mexicanos por Moctezuma es notable. De hecho, el *Códice Ramírez* lo califica como “mujer de los españoles”, dando a entender la pobreza de espíritu con que se enfrentó a ello (*ibíd.*, p. 115).

En la *Historia verdadera* Bernal deja entrever cierta compasión por este rey. Las condiciones previas a su muerte coinciden con las fuentes indígenas mencionadas. Abatido por las condiciones de vida y por el constante estado de guerra, Cortés decide salir de México y para ello impele a Moctezuma para que hable a su pueblo que los deje salir sin daño alguno. Olmedo y Cristóbal de Olid llevan este mensaje al emperador (*Historia verdadera*, p. 252). Para entonces ya Moctezuma ha perdido el interés en la vida y está consciente de la ineficacia de su antiguo poder real: “¿Qué quiere ya de mi Malinche, que yo no deseo ni vivir ni oírle, pues en tal estado por su causa mi ventura me ha traído?” Y luego añade:

“Yo tengo creído que no aprovechará cosa ninguna para que cese la guerra, porque ya tienen alzado otro señor y han propuesto de no os dejar salir con vida y así creo que todos vosotros habéis de morir.” Y volvamos a los grandes combates que nos daban. Que Montezuma se puso a pretil de una azotea con muchos de nuestros soldados que le aguardaban, y les comenzó a hablar con palabras muy amorosas que dejasen la guerra que nos iríamos de México, muchos principales y capitanes mexicanos bien le conocieron, y luego mandaron que callasen sus gentes y no tirasen varas, ni piedras ni flechas; y cuatro de ellos se llegaron en parte que Montezuma les podía hablar, y ellos a él, y llorando le dijeron: ¡Oh señor, y nuestro gran señor, y cómo nos pesa de todo vuestro mal y daño y de vuestros hijos y parientes! Hacemoós saber que ya hemos levantado a vuestro pariente por señor. [...] Y que rogaban cada día a su Uichilobos y a Tezcatepuca que le guardase libre y sano de nuestro poder; y como saliese como deseaban, que no le dejarían de tener muy mejor que de antes por señor, y que les perdonase. Y no bien hubieron acabado el razonamiento, cuando en aquella sazón tiran tanta piedra y vara, que los nuestros que les arrodaban, desde que vieron que entretanto que hablaba con ellos nos daban guerra, se descuidaron un momento de rodearle de presto, y le dieron tres pedradas, una en la cabeza, otra en el brazo y otra en una pierna; y puesto que le

rogaban que se curase y comiese y le decían sobre ello buenas palabras, no quiso, antes cuando no nos catamos vinieron a decir que era muerto (*op. cit.*, pp. 252-253).

Para los mexicanos Moctezuma se dejó engañar por las palabras de los españoles:

Ya tenían elegido un buen rey, y que no será de corazón tan flaco que lo podáis engañar *con palabras falsas* como fue a su buen Montezuma, y que del enterramiento que no tuviésemos cuidado, sino de nuestras vidas, que en dos días no quedarían ningunos de nosotros para que tales cosas les enviemos a decir (*ibíd.*, 254). [*Subrayado mío*].

Esta actitud de los mexicanos es comparable a la de la Dama quien en el drama carpenteriano advierte a Marina sobre la volubilidad de las palabras. Las palabras han sido las que, como las del aprendiz brujo, han desencadenado una serie de decisiones en cada una de las facciones. Por un lado, el discurso mítico religioso que en un principio permitió a los indígenas –incluyendo Moctezuma—atribuir los españoles una identidad sobrenatural. Bernal, Cortés y Sahagún confirman en sus relatos que los españoles fueron recibidos por un Moctezuma tan indeciso como poderoso que vacilaba entre defenderse militar y políticamente de los extranjeros, o recibirlos de acuerdo con las interpretaciones mítico-religiosas que los convertían en los dioses que retornaban por lo suyo.<sup>78</sup> Moctezuma, como proclamado descendiente de Quetzalcóatl, se cuestionaba constantemente sobre esto. Inclusive el texto de Bernal da lugar a alguna ambigüedad ya que, por un lado, se dice que Moctezuma cree a los españoles sus antepasados y, por otro, concibe los dioses de los recién llegados como *otros*, distintos a los suyos y que, de hecho, predicán una religión distinta.<sup>79</sup> Es evidente que no todos los señores de México estuvieron de acuerdo con el

---

<sup>78</sup> Hernán Cortés, *op. cit.* pp. 116 y ss. De hecho, Mario Hernández ha señalado que cuando Moctezuma se define como vasallo de Cortés es porque lo identifica como la figura de Quetzalcóatl. V. su introducción a la ed. cit., pp. 16-26.

<sup>79</sup> La contradicción entre lo esperado y la realidad se ve en la identificación que se hace de los recién llegados con Quetzalcóatl y la evidente extrañeza de los indios frente a las costumbres de los españoles que no entraban en armonía, con sus prácticas religiosas “[Motecuhzoma] Enviaba cautivos, preparándose por si quizás quisieran beber sangre. [...] cuando los (españoles) lo vieron, se disgustaron bastante, escupieron, se restregaron las pestañas; cerraron los ojos; sacudieron las cabezas; la comida rociada de sangre les repugnaba

emperador. La confirmación a sus sospechas fue el arresto mismo de Moctezuma por Cortés.

Es curioso que aun cuando Bernal Díaz escribe desde el lado español logra detectar los puntos álgidos de la discusión entre Moctezuma y los diversos centros de poder entre los indígenas. La división que se creó en Tenochtitlán en cuanto al trato debido a los españoles y la relativa soledad que circundó a Moctezuma una vez tomó la decisión de recibir a los supuestos dioses es un claro ejemplo de ello.<sup>80</sup> Cuando se analiza su figura a la luz de las creencias mítico-religiosas de su tiempo, se puede ver fácilmente que la indecisión del emperador con relación a quiénes eran los españoles fue el resultado de las diversas interpretaciones que los sacerdotes daban a los signos que se manifestaban en la naturaleza y en los sacrificios hechos a los dioses. La ambigüedad en la actitud de Moctezuma se puede ver a lo largo de toda la *Historia verdadera*. Por ejemplo, los mismos sacerdotes de Cholula explican a Cortés que han recibido instrucciones del mismo emperador de matar a los españoles, pero el emperador desmiente tales acusaciones.

---

mucho, les procuraba disgusto, como la sangreapestaba mucho de azufre. Y Motecuhzoma procedía así porque los tenía por dioses, los consideraba como dioses, se los llamaron, se “los designaron” (como) dioses” Esto explica la entrevista entre Moctezuma y Cortés según los informantes: “¡Como yo [Moctezuma] estaba afligido por cinco, diez, (una serie de días), cuando miraba al país desconocido desde el cual tú has venido, de las nubes, de las nieblas! Porque esto nos han dicho los reyes (mis antepasados) que tú vendrías a ver tú ciudad, que tú te asentaría sobre tu estera, tu silla, que tu regresaría. Y ahora se ha verificado, tú has regresado con penas, con fastidio lo has logrado. Seas ahora bienvenido a esta tierra, [...] nuestro señor ha llegado (a su tierra)” (Robredo, tomo IV, p. 147 y ss.). Bernal, en cambio, muestra un Moctezuma más “racional”: Cortés expone a Moctezuma el evangelio cristiano y critica los sacrificios y cultos de los indios. Éste le responde que ya conoce lo que venido predicando acerca de los “tres dioses” pero que ellos tienen los suyos propios, tan buenos como deben ser los de Cortés. Luego añade: “Y en esto de la creación del mundo, así lo tenemos nosotros creído muchos tiempos ha pasados, y a esta causa tenemos por cierto que sois los que nuestros antecesores nos dijeron que vendría de sonde sale el sol; y a ese vuestro gran rey yo le soy en cargo y le daré de lo que tuviere” (*ibíd.*). Es decir, la identificación con los antepasados se basa en la similitud entre la narración cosmogónica de Cortés y la suya propia.

<sup>80</sup> Tampoco hay que pensar que en Moctezuma se esfumó el político que había en él. Paradójicamente, Moctezuma advierte a Cortés que los de Tlaxcala le consideran un dios pero que eso no es cierto, como tampoco él cree que los españoles sean dioses por los relámpagos y los truenos. Bernal comenta que ambos se echaron a reír burlándose de tales creencias populares (*Verdadera historia*, p. 165). ¿Ambigüedad o astucia política?

Finalmente, Carpentier parece retomar la versión de Bernal sobre la intervención de Marina en el encarcelamiento de Moctezuma. El cronista señala que los sucesos que redundaron en la llamada *noche triste* no pudieron evitarse pues al aprisionar al emperador azteca, el conflicto entre mexicanos y españoles se recrudeció y el mexicano había perdido con su libertad su ascendencia sobre la voluntad de sus súbditos. Bernal Díaz registra en su narración la desconfianza y el desacuerdo con el que los demás señores de la región tomaron la actitud inicial del rey. Esto se dejó sentir por la falta de víveres y agua que sufrieron los españoles aun cuando Moctezuma había ordenado que no les faltara nada. La situación se agudizó con los ataques sistemáticos a las posiciones españolas por parte de los indios a raíz de la matanza del templo dirigida por Pedro de Alvarado en ausencia de Cortés (*ibíd.*, pp. 244-262). La pérdida de la autoridad real se manifestó plenamente con la muerte que, según, Bernal, los mismos mexicanos dieron a su rey (*ibíd.*, pp. 253-254).

Este conflicto y sus causas es el que verbaliza el personaje de Marina. La desesperación de Sandoval ante el sonido de los tambores, que es el sonido de la guerra y del inminente ataque de los mexicanos sobre ellos, hubiera podido evitarse si la hubieran escuchado, así como había advertido a Cortés no entrar a Cholula. De acuerdo con Marina, la agresión “Era lo que tenía que suceder. ¿Tomaste prisionero al Emperador Moctezuma...? ¿Lo forzasteis hasta aquí, a pesar de mis consejos...? Sentado en el trono era nuestro mejor aliado” (*La aprendiz*, pp. 82-83). Su razonamiento halla raíz, como hemos dicho, en que él, como sacerdote, como aquel que vio la Columna de Llamas, era quien tenía, antes de su encarcelamiento, el poder para impedir que “el pueblo de México se levantara contra nosotros” (*op. cit.*, p. 83). Esa Columna, que según se dijo, se constituye en la obra en un signo de doble significación (como presagio de la llegada de Quetzalcóatl y como la Columna de Fuego que guió al pueblo judío según se narra en la Biblia), es de

cualquier modo una manifestación de la intervención divina en el destino del pueblo. De acuerdo con Marina, para Moctezuma: "erais los emisarios de un poder misterioso, quizá hasta divino. Nunca ha entendido la Cruz. Para él era un signo mágico. Y, entre magos, uno se respeta" (*ibíd.*, p. 84). Así que cuando el emperador fue prisionero todo aquello que sostenía su poder, y aún, como dicen las crónicas, la propia confianza de Moctezuma en sí mismo y en el valor de su vida, se suceden los hechos así como una hilera de piezas de dominó caen una tras otra al toque de la primera que cae.

Esta escena también es importante porque en ella los personajes se hallan en una situación límite y por ello se expresan no tanto desde sus discursos oficiales, sino desde la perspectiva que ofrece la posibilidad de una muerte cercana. De esta forma, Aguilar, por ejemplo, recomienda a Sandoval que le rece al dios azteca de la lluvia, Tláloc, para que cese el granizo. Cuando los tambores bajan súbitamente de intensidad a la mención de dicho dios, Aguilar dice: "De hecho... ¡Bastó con pronunciar su nombre! Habría que creer que en el cielo son varios los que pueden crear la lluvia y el buen tiempo!". "Sólo una calma momentánea.", responde Marina, sin comentar el que sea un cristiano quien se plantee la posibilidad de que exista más de una divinidad la que domine la naturaleza. Aguilar, además, que desde el principio mostró con sus palabras y con su vestimenta los signos de la influencia indígena en su vida, vuelve en esta escena a reiterar su apoyo a Gonzalo Guerrero. Piensa que Guerrero tenía razón pues sabía, como soldado experimentado, que las guerras "sólo benefician a quienes no pelean" (*ibíd.*, p. 91) en evidente referencia a personas como los Reyes Católicos.

Otro cuya posición se pone en tela de juicio es la de Sandoval, a quien se ha identificado con aquel que ha venido a América en busca de vivir su propia novela de caballería. La realidad de un ambiente lleno de pulgas ("sangre de un caballero sin miedo y

sin tacha” que en lugar de encontrar dragones encontró pulgas, se burla Aguilar, al contemplar la sangre del insecto que acaba de matar mediante una cachetada que ha dado a Sandoval) y la percepción de estar en un país que es un basurero, una ratonera de cantazo, rompen con el aspecto idealizado de la vida de un caballero. Paradójicamente, al final de la obra se habla de él como quien vino en busca de realidad maravillosa y que murió sin percatarse jamás de que sí había vivido una aventura digna de un caballero, en un mundo tan maravilloso como el de las novelas que Olmedo considera cuentos y falsedades. Comentario que podemos identificar con la posición del autor cubano y que igual ocurre en *Los pasos perdidos* cuando el narrador comenta que todos los que han ido en busca de El Dorado, lo han atravesado sin percatarse de haberlo hecho. De acuerdo con Marina, es el único que no tiene ambición de poder, pero su ideal se ha roto contra la realidad de una guerra sangrienta y desgastada de ideales.

Previo a la muerte de Moctezuma, la actitud general de los personajes es una irónica y sarcástica. La amenaza de muerte abre el espacio de la distancia con la cual todos parecen confrontar sus propios fantasmas. Marina se ha colocado desde el lugar de los indígenas para criticar las decisiones de Cortés y desde allí, proclama cuán importante son para ella los propósitos de los españoles. Aguilar le previene, “¡No se te suban los humos!” y Sandoval piensa que “¡Nadie es tan indispensable como te crees!”. Pero en el momento que ella se dirige a la azotea de modo desafiante, ellos se lo impiden, reconociendo de esta manera que ella sí es una pieza clave. Su fortaleza es que no teme a la muerte porque “las gentes de mi raza no le temen a la muerte” (*ibíd.*, p. 92).

La fuerte argumentación entre Marina y los españoles se ha dado en términos de *ustedes* y *nosotros*. Por ello Olmedo interviene reclamando a Marina que si es que es india de nuevo. En verdad, Marina nunca ha dejado de serlo. Lo que ocurre es que su conversión

al cristianismo se ha dado en el plano en el cual Cristo se ha superpuesto a Quetzalcóatl, es decir, en la línea antes expuesta mediante la cual se han establecido conexiones entre los puntos de similitud entre el cristianismo como narración mítica religiosa y sus creencias de origen. Son las inconsistencias de los hombres, su terrible humanidad, la que se muestra desvinculada de las propuestas espirituales. La Historia y la realización personal, individual, el encuentro con un sentido mayor, real de la vida, están en planos diferentes. La diferencia entre ambos planos explica la burla de Marina, su crítica al dogma cristiano como herramienta para la conquista material de México. Sabe que ha sido utilizada por Cortés y los suyos para alcanzar el poder y el oro. De ahí que cuando amenaza con salir a azotea para ser atacada por los indios y el padre le recuerda que el suicidio está prohibido, su respuesta sea: “¿Por Cristo o por vosotros? Sobre todo si se trata del mío, ¿verdad?” (*ibíd.*, p. 93). Ello también explica que ante la orden de Cortés de salvar sobre todo a los caballos, Marina diga sarcásticamente a Olmedo que a aquellos caballos que han muerto se les podría beatificar como San Alazán, San Tordo o San Bayo. Olmedo la acusa de impía, pero allí Marina tiende otro argumento: si es impío adorar animales “también lo es preguntarle a los astros qué debe hacerse para salir de un mal momento. Padre, al menos eso es lo que habéis enseñado”. Ella se refiere al hecho de que Cortés se haya reunido con Botello que, ya se vio, se consideraba un astrólogo y cuya aparición fue una de las primeras evidencias de las inconsistencias entre la doctrina de los españoles y sus actuaciones. Las críticas acres de Marina hacen que Olmedo pregunte si ella en verdad cree. Aquí tenemos la segunda fortaleza de Marina: su fe. Ella piensa que “Solo la fe puede justificar mis actos” (*ibíd.*, p. 94). Luego de decir esto se arrodilla frente a la cruz. El mismo símbolo frente al cual atravesará la frontera entre la vida y el más allá. El padre Olmedo, que es quien sostiene el discurso religioso a lo largo del drama, se apoya una vez más en la Biblia para

decir que de acuerdo con Santo Tomás, Rajab no solo fue justificada por su fe, sino por sus obras. Como el Credo, las escrituras bíblicas constituyen el modelo escrito sobre el cual se construye la identidad occidental de Marina.

La figura de Moctezuma en el drama de Carpentier es sobre todo un símbolo. Cuando el sonido de los tambores hace evidente que el ataque es ya un hecho, Cortés le ordena a Marina traer al emperador. Las direcciones escénicas indican que aparece alumbrado por una luz pálida,

...arropado con una túnica verde, con una diadema ciñéndole la frente, grande, majestuoso, casi irreal. MARINA se acerca a él con un desorden que impide escuchar sus palabras. Escena entre CORTÉS y MOCTEZUMA, quien no hace ningún gesto. (Debe poderse sentir el desprecio que le inspira MARINA). El EMPERADOR sale de su celda; sube lentamente los peldaños de la escalera.] (*ibíd.*, p. 95).

Marina, en su papel de intermediaria es quien comunica a Moctezuma que suba a la azotea para calmar los ánimos de los mexicanos. Su majestuosidad coincide con su desprecio por Marina. De este modo, la visión establecida por la Dama de Alta Condición sobre Marina como un ser despreciable se concretiza. Su muerte, así como las de los habitantes de Cholula se han viabilizado a través de sus palabras. Es su fe puesta en obras la que funda, sobre las estructuras de su pensamiento, un estamento en la Historia y da pie al concepto de la Malinche que durante el siglo XX elaboró, entre otros, Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*.

La adhesión de Marina a la doctrina cristiana es comparable a su amor por Cortés. La muerte de Moctezuma representa también la posible muerte del español. Esta escena es la única en la que la intimidad entre ella y el capitán se expresa cuando éste le da un beso antes de salir de escena, después de tratar de mitigar sus temores al decirle que Dios nunca deja a mitad de camino “a los hombres que tienen que cumplir aquí grandes trabajos”. La



muerte de Moctezuma también representa para Marina la imposibilidad de constituirse ante el espejo de las palabras que él nunca le dijo, “Nunca se dignó dirigirme la palabra”, y ese silencio es peor que “los abucheos que me llegaban a través de las paredes. Los gritos de una muchedumbre pueden ser poca cosa al lado de una voz ausente, que nunca acompaña una mirada”. Su silencio hacia Marina es la medida de su desprecio. Es por boca de ella y de Olmedo que sabemos lo que pensaba el Emperador, su desdén por las doctrinas cristianas y su comprensión, en la obra de Carpentier, de cómo la evangelización era solamente una herramienta para “apoderarse de los imperios de los otros”. Otra vez es Marina quien se coloca desde el punto de vista de los vencidos para reclamar el espacio de respeto para las ideas que Moctezuma expresara sobre los españoles. Para Olmedo él era un egocéntrico y un poeta, peligroso como los enemigos que quieren “retardar la victoria de aquellos que aportan ideas simples y claras, razonables” (*La aprendiz*, p. 105). Al igual que ocurre en el Acto final, cuando Marina expresa su anhelo de que Cortés le diga quién es ella, en esta escena dice:

MARINA: [dirigiéndose al cadáver de Moctezuma] ¡Hombre de mala voluntad...!  
 ¡Si pudieras darme una bofetada! ¡Si pudieras levantarte de ese lecho y  
 tratarme de puta, esta noche estaría más segura de mí misma...! ¡Al  
 menos sabría lo que defiendo!

OLMEDO: ¿Lo ignoras, quizás?

MARINA: Comienzo a saberlo demasiado bien. ¡Defiendo mi pellejo! ¡Sólo mi  
 pellejo! ¡Con toda la sed de credulidad que él encierra! ¡Con toda su  
 miserable necesidad de creer en algo! (*op. cit.*, p. 106).

La escena, por lo tanto, nos muestra una Marina que desea que todavía el mundo de sus creencias esté representado en una figura que por contraste, por diferencia, pueda ofrecerle el perfil de su silueta que ha perdido los contornos que la definen ante la ausencia de la luz que provoca las sombras. La luz de la creencia se extingue a medida que transcurre la acción. Es por eso que la verdad, su búsqueda, no la encontrará en la Historia,

pues ésta se hace con obras como las de ella que aunque en principio se originan en la fe, se desenvuelven, finalmente, por sí mismas, traicionando aún el móvil que la desencadenó.

Otro dato que contribuye fuertemente a la desmitificación de Cortés a los ojos de Marina es cuando descubre que él ha llevado a cabo la conquista de México sin la autorización del Rey. El tema surge después de la muerte de Moctezuma, cuando ya la salida de la ciudad es forzosa y Cortés habla con Sandoval de la necesidad de llevar consigo el tesoro. El capitán se reprocha el no haber tratado a Moctezuma y los suyos de la misma forma que lo hizo en Cholula. Él se considera vencido y promete que volverán porque Dios “nos necesita demasiado para abandonarnos”. El asunto del tesoro tiene que ver con la validación de su viaje ante los ojos reales pues, ese oro servirá para acallar las voces que están en su contra o como él dice, comprar Madrid. De manera que ese centro de poder tan nombrado e idealizado por Cortés como parte de su discurso político, es maleable, se puede comprar, es dúctil ante el soborno de una riqueza que necesita para afianzar su poder.

CORTÉS: Sabéis que emprendimos esta conquista sin la autorización de la Corte ni del Consejo de Indias. Vinimos para descubrir; no para conquistar. No tenía ni las credenciales ni mandato imperial para venir hasta aquí.

OLMEDO: Por algo hacíais ahorcar a quienes se les ocurría recordároslo.

CORTÉS: Asumo plena responsabilidad de mis actos. Pero he visto demasiadas veces lo que a otros les ha sucedido: que el fruto de las conquistas no se reparte entre quienes las emprenden sino entre quienes las terminan. Los soldados han pagado con su pellejo, pero son los funcionarios, los burócratas, los aprovechados, los que cargan con toda la plata y con los títulos. A mí no me harán esa trastada. Ya yo tomé la delantera para que no se pueda prescindir de nosotros.

MARINA: [estupefacta] ¿Así es que ni siquiera habéis venido en nombre de Carlos V, que sin su consentimiento habéis tomado posesión de todas estas tierras...? ¿No estáis bajo el mandato de Emperador? ¿Sois unos rebeldes...? Pero entonces, ¿a quién he servido? (*ibíd.*, p. 100).

La idea de que Cortés no tuviera la investidura para la conquista es el golpe de gracia en la visión que Marina tiene de él porque cuando dejó de creer que éste fuese

Quetzalcóatl, el discurso político, anclado en un razonamiento religioso, otorgaba sentido a su unión con la empresa española. Ante los reclamos de la Dama, Marina había justificado sus acciones a partir de su deseo de servir, esto es, contribuir con los objetivos de los españoles que veía imbricados en un sentido de misión enraizado en una estructura vertical de poder. Si Cortés en realidad no tenía las credenciales para llevar a cabo la posesión de estas tierras la decisión de Marina pierde sentido. La invalidación de Cortés remite a su propia invalidación.

Asimismo, Madrid y su rey, que Cortés había colocado en el sitio más alto, se revela ahora también como un lugar que puede comprarse, “Aquí hay suficiente oro como para poder derramárselo en la boca a los consejeros, ministros y arzobispos que pudieran influir en el Emperador en contra nuestra” (*La aprendiz*, p. 101), dice Cortés. Esta aseveración hace pensar a Marina que los nobles de la corte de España son pobres. La insistencia de Cortés por resguardar el real quinto aun medio de la situación tan difícil en su salida de México afina su caracterización como el príncipe cuyo tesoro último es el poder y la gloria. Ello se verá reforzado cuando luego asegure que el oro que tomó a escondidas de sus soldados en realidad era para Carlos V, mostrando una lealtad mezclada de utilitarismo y algún respeto por la figura real. En oposición a él, Marina pide que por lo menos no despojen el cadáver de Moctezuma como una última señal de deferencia al monarca que no se dignó jamás a dirigirle la palabra y que vio desde el inicio las inconsistencias en el dogma cristiano que trató de inculcarle Olmedo, quien en este momento también manda a Sandoval a que separe la parte del tesoro que corresponde a la iglesia.

La centralidad del tesoro, del oro, que tanto recuerda el discurso sobre el oro en *El arpa y la sombra*, remite nuevamente a la imagen de los españoles como cerdos, adoradores del oro. Por ello es importante que el final del Acto II ejemplifique la tragedia de la Historia

representada en la figura de Guidela. Su muerte cierra la escena con una mirada irónica sobre la conquista pues el bufón entra a escena con una jarra de oro en la cabeza y collares alrededor del cuello gritando que no lo abandonen en la ciudad: está enfermo con la peste y ni aun su reclamo de que es un buen cristiano conmueve a sus compañeros. Marina y el Cirujano se oprimen contra el muro, huyendo de Guidela quien cae a los pies de Olmedo y “se agarra de su túnica, como un náufrago” (*La aprendiz*, p. 107). Esta imagen del bufón negro como un náufrago ejemplifica el viaje que termina en muerte, así como la obra termina con el viaje de Marina en el último momento de su vida. El oro de la conquista no le salva, tampoco su condición de cristiano. Es un cuadro de corte medieval que pretende mostrar la futilidad de las riquezas ante la inminencia de la muerte.

La enfermedad de Guidela, documentada en la crónica de Bernal y en el Libro XII de Sahagún, es parte fundamental de esa fisionomía grotesca que Diego Rivera plasmara en la figura de Hernán Cortés en los murales del Palacio Nacional, como testimonio de las diversas caras de la destrucción que la llegada de los españoles esculpió en el rostro de las naciones indígenas de América. Una reiteración del tema de la fugacidad del oro y el poder se escuchará en la voz de Guidela al final del drama, cuando prefigura que Cortés quedará fuera del círculo de poder al final de sus días, convertido es un descastado. El sonido de los tambores de guerra que abrieron la escena cierra también su final.<sup>81</sup>

### **5. Un título y dos vestidos**

El nombramiento de Cortés como Capitán General y Justiciero Mayor y Gobernador ocurrirá el 5 de octubre de 1522<sup>82</sup>, validando así, como dice el personaje en la obra, la idea de que su conquista, iniciada sin la autorización real, fue lo suficientemente exitosa como

---

<sup>81</sup>Noche Triste, 30 de junio de 1521.

<sup>82</sup> Cf. *op. cit.*, *Cartas de relación*, p. 24. En este mismo año muere Doña Catalina.

para borrar la desobediencia y la rebeldía con la que Cortés se enfrentó a Diego Velázquez. Es en el marco de este nombramiento que abre la primera escena del Acto III un palacio rodeado de jardines localizado en Coyoacán donde Cortés sorbe una copa de vino. Una camarera, vestida “más o menos como MARINA en los actos anteriores”, entra a escena con una palmatoria que deja luego sobre una mesa en donde alumbraba “un papel lacrado puesto muy en evidencia”. Es el nombramiento de Cortés como Gobernador y Capitán General de la Nueva España, según le informa el Capitán a Sandoval. Momentos antes Cortés ha advertido a la Camarera que no perturbe a Doña Catalina, quien ha poco dormía profundamente. Por ello ella deja la palmatoria sobre la mesa, al tiempo que entra Sandoval “llevando rico vestido de caballero”, a quien Cortés abraza con alegría. El vestuario indica la jerarquía a la cual pertenece, como la india que actúa de camarera y la riqueza del vestuario de Sandoval.

Los datos que se proveen al inicio de la Escena primera indican que ya el poder de los españoles en México se ha consolidado, lo que ha permitido, entre otras cosas, que la esposa legítima de Cortés, Doña Catalina Suárez, también conocida como La Marcaida<sup>83</sup>, haya llegado a casa para ocupar su lugar.<sup>84</sup> En realidad, en el mismo capítulo en el cual se

---

<sup>83</sup> Marcaida es el apellido materno de Catalina.

<sup>84</sup> Bernal Díaz del Castillo cuenta la llegada de Doña Catalina en el tomo II, capítulo CLX de su *Historia verdadera*, p. 394. “Volvamos a nuestra relación, y es que estando Sandoval entendiendo en la poblazón de aquella villa y llamando otras provincias de paz, le vinieron cartas cómo había entrado un navío en el río de Ayagualulco, que es puerto, aunque no bueno, que estaba de allí quince leguas, y en él venían de la isla de Cuba la señora doña Catalina Juárez la Marcaida, que así tenía el sobrenombre, mujer que fue de Cortés, y la traía un su hermano, Juan Juárez, el vecino que fue el tiempo andando de México; y venía otra señora, su hermana, y Villegas el de México, y su mujer la Zambrana, y sus hijas, y aun la abuela, y otras muchas señoras casadas; y aun me parece que entonces vino Elvira López, la Larga, mujer que entonces era de un Juan de Palma, el cual Palma vino con nosotros, que después fue mujer de un Argueta; y también vino un Antonio Diosdado, el vecino que fue de Guatemala; y vinieron otros muchos que no se me acuerdan sus nombres. Y como Gonzalo de Sandoval lo alcanzó a saber, él en persona con todos los más capitanes y soldados fuimos por aquellas señoras y por todos los demás que traía en su compañía; y acuérdomo que en aquella sazón llovió tanto que no podíamos ir por los caminos, ni pasar ríos ni arroyos, porque venían muy crecidos, que salieron de madre, y había hecho grandes nortes, y con mal tiempo y por no dar al través entraron con el navío en aquel puerto de Ayagualulco; y la señora doña Catalina Juárez, la Marcaida, y toda

narra la llegada de la esposa de Cortés y otras damas desde Cuba, Bernal ha venido relatando las contiendas que todavía los españoles sostenían con diversos pueblos indígenas. Estos conflictos también se mencionan en la obra.

El diálogo entre los personajes en la Escena Primera del último Acto reitera los temas que se han venido presentando a lo largo del drama, sobre los que predomina una crítica a la conquista imperial de América, caracterizada como una empresa definida por el afán de poder y de riqueza, y que utilizó la evangelización como una estrategia para alcanzar tales fines. Por un lado se plasma a Cortés como un individuo eminentemente político, como un estratega que articula el discurso oficial del imperio español con los contrastes y conflictos antes mencionados. Por otro lado, en la contraparte de Cortés, Marina, se muestra el duro proceso que sufrieron los indígenas, tanto los que estaban a favor de los extranjeros, como de los que se le oponían, al enfrentar no tan sólo una conquista de orden político, sino cultural, hecho que se expone en la obra dentro del ámbito religioso. La construcción del personaje femenino es, por así decirlo, una deconstrucción de las capas de pensamiento que explican sus acciones. Su percepción mítica religiosa instituye en ella una mirada hacia lo trascendente del quehacer humano. Busca servir a un

---

su compañía se holgaron con nosotros; y luego trajimos a todas aquellas señoras y su compañía a nuestra villa de Guazacualco, y lo hizo saber Sandoval muy en posta a Cortés de su venida, y las llevó luego camino de México, y fueron acompañándolas el mismo Sandoval y Briones, y Francisco de Lugo y otros caballeros. Y desde que Cortés lo supo dijeron que le había pesado mucho de su venida, puesto que no lo mostró, y les mandó salir a recibir, y en todos los pueblos les hacían mucha honra hasta que llegaron a México; y en aquella ciudad hubo regocijos y juego de cañas, y de allí a obra de tres meses que había llegado oímos decir que la hallaron muerta de asma una noche, y que habían tenido un banquete el día antes y en la noche, y muy gran fiesta, y porque yo no sé más de esto que he dicho no tocaremos en esta tecla. Otras personas lo dijeron más claro y abiertamente en un pleito que sobre ello hubo el tiempo andando en la Real Audiencia de México”, pp. 320-321. En el capítulo XIX del primer tomo, ya había dado parte del matrimonio de Cortés con ella: “Andando las cosas y conciertos de esta manera que aquí he dicho, dos grandes privados de Diego Velázquez, que se decían Andrés de Duero, secretario del mismo gobernador, y un Amador de Lares, contador de Su Majestad, hicieron secretamente compañía con un hidalgo que se decía Hernando Cortés, natural de Medellín, que tenía indios de encomienda en aquella isla, y poco tiempo hacía que se había casado con una señora que se decía doña Catalina Suárez, la Marcaida. Esta señora fue hermana de un Juan Suárez, que después que se ganó la Nueva España fue vecino de México, y a lo que yo entendí y otras personas decían, se casó con ella por amores, y esto de este casamiento muy largo lo decían otras personas que lo vieron, y por esta causa no tocaré más en esta tecla, y volveré a decir acerca de la compañía”, pp. 97-98.

fin mayor, que es la instauración de un orden mejor en la sociedad. Servir a la Verdad es el motor de sus acciones y la proyecta en los recién llegados. Identifica en el discurso en boca de Cortés, Olmedo, Aguilar y Sandoval aquellos elementos afines a su visión de mundo. A lo largo del drama descubre que el discurso religioso es parte una estrategia a favor de fines mucho menos ideales, como el poder, el oro y la fama. El poder responde a una estructura vertical apoyada en una razón divina al servicio de una razón política. Su fe es puesta a prueba a lo largo de la obra pues existe un divorcio entre la relación entre el ser humano y los dioses, y la manera en que el sistema de creencias mítico religiosas se utiliza para provocar una conducta dada en los seres humanos.

Por eso la transformación de Marina ocurre en prácticamente dos planos. Uno es el de su fe inquebrantable que sostendrá hasta el final de la obra, porque es el principio que da sentido a sus acciones por encima de las circunstancias que bien pueden denominarse como la Historia o Altos Designios, que es el camino que toman los eventos y que colocan al ser humano en una posición en el ámbito social fuera de su control. El otro plano es el que a causa de lo anterior ocurre en la vida terrenal, en el reino de este mundo, en donde el personaje busca encontrar un lugar, es decir, una identidad. En este sentido Marina ha atravesado una dislocación constante, primero en su infancia cuando es vendida como esclava y es destituida de su posición de poder dentro de su pueblo, y luego, al ser bautizada, el proceso de inserción dentro de la sociedad española se da siempre en la frontera pues, como lengua, es la intermediaria que mediante sus acciones adquiere poder al lado de Cortés, lo que conlleva una separación de su lugar de origen. Mas esa inserción no se da de manera plena pues ella, dueña de tres lenguas, no puede dejar de mirar desde varios puntos de vista y develar así las contradicciones que provienen del discurso político y aun del religioso de Olmedo. Personajes como Aguilar y Sandoval, así como las

referencias a Botello, la situación de Guidela, la historia de Gonzalo Guerrero, son indicadores de que ese mundo europeo que se ha querido presentar como una entidad monolítica, tiene fisuras. Es por lo tanto en el plano de la relación del ser humano con Dios, o sea, fuera de la Historia, donde se puede hallar una conciliación con las creencias y los ideales, pues la Historia son los trajes y ella piensa morir desprovista de todas los que ha llevado. La utopía, una vez más, es un motor ideológico que choca con las limitaciones materiales y morales de la sociedad en general, que es el mismo reclamo que Marina hace en el Prólogo en torno a cómo ese pueblo indígena ha olvidado las enseñanzas de Quetzalcóatl.

A través del personaje de Cortés se establecen claramente estas distinciones. En el Acto III, lo único que la vincula con ese mundo occidental, que es el amor de Cortés, la carnalidad de su relación, termina por romperse con la llegada de la esposa legítima del conquistador y que coincide en la obra con el nombramiento de Cortés como Capitán General de la Nueva España. Paradójicamente, para Marina, para quien en el acto anterior había sido un amargo descubrimiento saber que Cortés no tenía autoridad para realizar las cosas que hizo, el nombramiento deja de ser importante porque ya al final reconoce que ese documento es parte de un discurso político, de un sistema legal que funciona de acuerdo con los intereses de quienes ostentan el poder secular.

En esta escena Marina aparece ataviada con un traje azul oscuro, “su peinado es el mismo, aunque adornado con joyas”. Además, se describen sus movimientos como torpes y preocupada constantemente por el arreglo de su vestido, pero “muestra cierta majestad”. Estas indicaciones parecen sugerir que Marina, vestida ahora a la manera española, no logra sentirse cómoda con estas ropas. El proceso que se ha dado en ella en los tres años que se dice han transcurrido ha marcado en ella la tensión entre los dos órdenes, el indígena y el



español. El hecho de que lleve joyas en el cabello es muestra de su posición privilegiada. Es importante que su vestido haya cambiado pues ello indica su filiación, a través de la ropa, con el mundo español. Como se discutió anteriormente, ello contrasta con el atuendo que llevará en la escena final en el cual vuelve a vestir el huipil con el que inicio en la obra. Vimos que en el *Códice Florentino* se dibuja a Marina con un calzado español, mientras que los otros personajes indígenas llevan sandalias o están descalzos. En ambos casos se atribuye a la españolización de la mujer y su categoría de poder.

La decisión de Cortés de enviarla a Oluta<sup>85</sup> y de casarla con Juan Jaramillo es el eslabón final de una cadena de eventos que, según Marina, deriva del hecho de que ella ya no es importante “ahora que el español ha sido declarado la lengua oficial de México”. Su utilidad como lengua ha terminado, así como la llegada de la Marcaida pone en evidencia asimismo la ilegitimidad de su relación con Cortés. El bautismo y sus servicios al Imperio no le dan derecho a una posición al lado del conquistador. Cortés, por primera vez en toda la obra, asentado su poder en México a través del nombramiento real, habla claramente con ella y le hace ver que nunca tuvo la opción de reinar junto a él. El discurso político es el que articula las relaciones entre ellos dos y justifica el que, si bien le reconozca su lealtad al darle Oluta, ello implique una separación entre ambos. Tal ofrecimiento apunta también a la posición inferior de Marina como mujer pues las tierras y los poderes que se le confieren

---

<sup>85</sup> Al tomar a Oluta como el lugar de origen de Marina, Carpentier estaría más cerca de la versión de Bernal Díaz. Como indica José A. Flores Farfán: “Dentro de los escasos, fragmentarios y en ocasiones francamente contradictorios datos sobre el origen geográfico de la Malinche, existen dos versiones principales. Una asienta que es oriunda de Jalisco (de las Casas, López de Gómara), en el Occidente de México, la otra que proviene de Veracruz (Bernal Díaz del Castillo, Clavijero). Aunque como todo lo vinculado a la Malinche, su origen se disputa, lo más plausible es que fuera oriunda de la región de Coatzacoalcos (de alguno de los siguientes pueblos: Painala, Olutla, Xaltipan, Tetícpac, o Huilotlán, el mapa que elabora Clavijero en su *Antigua Historia de México* traza el primero, actualmente inexistente en los mapas), en el actual estado de Veracruz.”, p. 118 de su artículo: “La Malinche. Portavoz de dos mundos”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, 37, 2006, pp. 117-137. En línea: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn37/ecn037.html>, 15 de diciembre 2011.

en Oluta se hacen, no a su nombre, sino al de Juan Jaramillo. Ella, pues, no es validada por sí misma pues su condición de mujer la coloca en una posición subordinada, su identidad dentro del sistema social y político disminuida.

La aprendiz de bruja ha aprendido otra lengua, ha servido de intermediaria, pero ella misma ha quedado fracturada, en el puente entre culturas nace una tercera realidad. Es interesante que Carpentier lleve el desarraigo de Marina del plano social hasta el punto de que aun su esperanza de que las *Cartas* de Cortés, sean publicadas como un modo de resarcirle el denuedo con el que conquistó para el Imperio y para sí mismo la riqueza de las tierras de la Nueva España, sea a través de las imágenes del espejo del Hombre en el cual se anticipa la prohibición de esos documentos y, más aún, que Cortés termine fuera de las puertas del palacio real español reclamando aquello que consideró siempre le correspondía. Marina queda de esta forma desatada del cuerpo y de las formas discursivas humanas en espera de un juicio en el más allá que otorgue peso a las palabras en el plano donde éstas sean univalentes y no una estrategia del poder político.

Por medio del nombramiento de Cortés en el drama se presenta otra vez el tema constante de la historia y las injusticias que entraña toda guerra. Por un lado, para él representa un reconocimiento a sus esfuerzos y la mitigación a su temor de que su condición de proscrito le arrancara su poderío sobre las tierras conquistadas. Por otro lado, está la visión de los soldados –los quinientos—que no recibieron a cambio el oro que esperaban luego de haber arriesgado sus vidas en la empresa. En el capítulo CLVII (*Historia verdadera*, pp. 374-376), Bernal cuenta acerca de las murmuraciones que surgieron acerca de la repartición del tesoro de Moctezuma, que acusaban a Cortés de haberse apropiado de una cantidad mayor a la que le correspondía. En el drama el personaje de Cortés alega la partición fue regular y que el oro mexicano era muy débil, que no se le

media por sus quilates sino por su belleza. Como se dijo, él explica que además de la cantidad separada para el quinto real, tuvo que añadir otra cantidad que el Emperador, “a título personal” le pidió, puesto que “¡El pobre hombre está lleno de deudas! Reina sobre el imperio más grande del mundo, pero no se atreve a hacer ahorcar a unos banqueros judíos que le reclaman el pago de sus deudas” (*La aprendiz*, p. 111).

El tono en el cual Cortés se expresa acerca del Emperador mueve a risa a Sandoval, pero el Capitán se defiende al decir que sus hazañas le dan derecho a ello pues las condiciones en las cuales conquistó México fueron mucho más críticas que aquellas en las cuales Julio César conquistó Galia. La centralidad con la cual Cortés organiza su visión de la realidad desde el inicio de la obra adquiere aquí su plenitud; su regalo al rey español es muestra de que el verdadero poder está en el oro y que él tiene más agallas que el Emperador. Ante las acusaciones de que es un estafador Cortés piensa que no tiene que explicarse ante nadie porque él, después de Carlos V es “el hombre más importante del Imperio”, aunque su silencio es una prueba de su adhesión al sistema de relaciones políticas. Su posición actual también le confiere poderes como Primer Magistrado, poderes que utilizará para ahorcar a quienes diseminan la calumnia de que él robo para sí parte del tesoro.

Si para Marina el problema de la verdad es ancilar en la construcción de su identidad, para Cortés la verdad debe siempre callarse y la mentira es una estrategia para afianzarse en el poder:

CORTÉS: Me preocupo por los intereses del Imperio, ahora que me he asociado a él. ¿O quieres que les diga la verdad...? Mira, Sandoval, lo primero que se aprende cuando se ejerce el poder es que uno no puede decirle a nadie la verdad. ¡Siempre hay que mentir por el bien de otro más alto que uno...!

SANDOVAL: Con esa escala llegaréis pronto a Dios.

CORTÉS: Es el único que puede prescindir de la mentira ¡porque bastante mienten en nombre suyo los hombres! Hasta para hacer adorar a Cristo hay que mentir con frecuencia. Lo sabes tanto como yo. Dejamos que nos tomaran por dioses; así de útil nos fue esa estafa para la causa de la iglesia (*ibíd.*, pp. 112-113).

Cortés recoge aquí las mismas palabras que Marina ha dicho antes. Solo que lo que para Cortés es parte de una estrategia para ella implica que la trayectoria de su vida se ha decidido sobre las bases movedizas de palabras aclimatadas a una razón política. El discurso mítico religioso no puede apañarse a la veleidad de esta razón humana que niega al ser humano, en este caso a Marina, la oportunidad de saber para quién sirve. Los tres años que en la obra han transcurrido desde la salida de México a la muerte de Moctezuma han traído a los personajes a este punto en donde Cortés ya es reconocido por la Corona, Sandoval vive ricamente y la verdadera esposa del Capitán duerme en la habitación del palacio en Coyoacán. Cortés ha sentido ese tiempo como si hubieran sido diez años, por lo que su vida anterior a su llegada a México le parece lejana, incluyendo a Catalina de quien dice que le pareció un espectro cuando la vio llegar pues ella vino de un “mundo que dejé atrás hace mucho tiempo...”

Carpentier aborda así el tema de la muerte de Doña Catalina, espinoso para aquél tiempo porque se llegó a pensar que Cortés mismo había provocado su muerte.<sup>86</sup> En el drama Cortés y Olmedo sospechan de Marina porque piensan que la llegada de la mujer significaba para ella su desplazamiento del lado de Cortés. Sin embargo, es el Capitán quien se expresa negativamente acerca de Catalina; la tilda de desabrida y malvada mientras explica que se vio obligado a casarse con ella para así no ir al calabozo. Tal es su

---

<sup>86</sup> Esteban Mira Caballos, en su artículo “Un aporte a la biografía de Hernán Cortés: su matrimonio con Catalina Suárez” establece, utilizando documentos provenientes del Archivo de Indias, que Cortés no fue responsable por la muerte de su esposa. Para más información sobre este tópico consulte el archivo en línea: [http://www.chde.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=454:un-aporte-a-la-biografia-de-hernan-cortes-su-matrimonio-con-catalina-suarez&catid=38:1998&Itemid=88](http://www.chde.org/index.php?option=com_content&view=article&id=454:un-aporte-a-la-biografia-de-hernan-cortes-su-matrimonio-con-catalina-suarez&catid=38:1998&Itemid=88), sábado, 10 de diciembre de 2011 [1988].

desprecio hacia Catalina que confiesa a Sandoval que ha consultado con Olmedo sobre la forma de deshacerse de ella pero que sobre este tema la iglesia es intransigente. Claro, no para unirse con Marina sino para aspirar a la mano de damas mejor calificadas para ocupar una posición a su lado. En cuanto a Marina, dice que “merodea por todas partes” y que “su mirada se ha vuelto malvada”, mas ese asunto es “mucho menos difícil”.

El sonido de una campana anuncia que ya los herreros han logrado colocar y Cortés decide estrenarla con un *Te Deum* que anuncie su nombramiento, pero finalizará siendo un réquiem por una muerte de la quien nadie se hace responsable y que manifiesta el tema de cómo el poder se usa para manipular la verdad. Las máscaras de los conquistadores se han caído para mostrar lo que el Hombre del Espejo explica en la escena final: el nuevo orden no es el bueno. Cortés y Olmedo se ponen de acuerdo en echar tierra sobre el asunto de la muerte de la Marcaida, se revive la amenaza de traer la Inquisición y sus métodos, y a Sandoval, se le recomienda mirar lo que ocurre a su alrededor como un acto de encantamiento propio de las novelas de caballería. La actitud sarcástica de Marina, a quien Cortés acusa de asesinar a Catalina, así como también lo hará Olmedo, es el resultado de la serie de desengaños acerca de los españoles. Y la victoria de Cortés, el gran *Te Deum* que se celebraría con el estreno de la nueva campana, se diluye en la premonición del Capitán de que todos aquellos que vinieron luego se confabulan para derrotarlo.

#### **J. La escena final: un huipil y una cruz**

La segunda escena del Acto III cierra la obra y, como se desarrolla poco antes de la muerte de Marina, da pie a un diálogo que funciona como un balance de lo que ha ocurrido en las escenas anteriores. Se ha planteado que el personaje de Marina puede explicarse partiendo de la cosmovisión mítico-religiosa con la que abre el drama y que ello puede explicar los resortes que motivan su disposición a colaborar con los extranjeros. Esa

perspectiva se analizó a partir del relato de la conquista de Sahagún y otros textos que recogen el punto de vista de la sociedad indígena. Asimismo, se ha visto que Carpentier toma ventaja de la información suministrada por Bernal Díaz del Castillo para explicar cómo su lugar dentro de la sociedad indígena se vio vulnerado por su venta como esclava por su propia madre, hecho que Cortés utiliza para comprometerla con la empresa de la conquista. Las historias de Marina y Aguilar (como también Gonzalo Guerrero) se han descrito como representativas del proceso de mestizaje cultural que lejos de abocar a una síntesis homogeneizante de los valores de una y otra cultura, señalan a sus cuerpos como zonas de conflicto.

Cuatro personajes intervienen en la escena: el Cirujano, el Padre Olmedo, el Hombre del Espejo y Marina. Con ellos la india dialoga en torno al significado de su vida, cuáles ha sido las repercusiones de sus actos y cómo serán evaluados los hechos desde el punto de vista de la religión y de la Historia. La escena se desarrolla en un salón en la casa de Marina en Oluta cuyas paredes están cubiertas de tapices sombríos, mientras sobre una mesa una cruz preside el orden de los objetos: los remedios para ella, que yace sobre un lecho de damasco rojo vestida con una túnica blanca igual a la del primer acto, sueltos los cabellos. Con relación al vestuario de Marina se trajo a colación la interpretación de Carmen Vásquez quien ve en la utilización de la túnica (el huipil) blanco un signo de que en el trayecto de la vida de la india se da una vuelta a los orígenes, que es la interpretación del Hombre del Espejo quien ve en el rostro de Marina “ese regreso a los orígenes”. Lo más significativo de lo dicho por el Hombre es su perspectiva acerca de la muerte, pues en ella el ser humano no puede esperar un “juicio”, como espera Marina, posiblemente influenciada por la idea de la muerte en el cristianismo, en la cual el ser humano tiene la expectativa de que Dios realice un juicio que justifique o invalide las obras realizadas. Para

el Hombre, el sentido de la vida está dado desde el nacimiento que, como vimos, es parte esencial de la concepción de la vida indígena. El sentido lo dan los hombres, no los dioses. Es pues, el trasmundo, un espacio sin ligas con la Historia. La lectura que realizó el Hombre de las imágenes en Prólogo, que fue la razón principal para que Marina se aliara con los españoles, se revela ahora como una lectura incorrecta porque los espejos eran malos. Así, el nuevo orden vislumbrado no se concretó. Es cierto que surgió un nuevo orden: se dio la destrucción del imperio azteca, pero no a causa de la venida de Quetzalcóatl, --un orden que no surge de la purificación del fuego--, por eso, según Marina, aún no es el orden bueno. Este diálogo lo que revela es que tal vuelta a los orígenes no se da, puesto que las palabras del Hombre por un lado aclaran que las decisiones tomadas a partir de aquellas visiones del inicio fueron equivocadas y, por otro, tampoco anticipan que Marina, en el trasmundo indígena, pueda hallar “por fin una certeza”. La consulta con el Hombre, por lo tanto, solo sirve para hacerle ver que dentro de ese mundo no podrá obtener una respuesta a sus interrogantes.

El origen es un espacio-tiempo revisitado con preguntas viejas y experiencias que tamizan el acercamiento a la verdad que representaba. El huipil, del cual ya se ha hablado, así como el signo de la cruz, son signos que a estas alturas carecen sentido “puro”. Báez-Jorge ha dicho que Carpentier, al prescindir de la imagen materna de la Malinche, “tiene que reorientar su adscripción étnica por la vía de retorno a las antiguas creencias, si bien presenta a estas evidenciando los efectos de la cristianización” (Báez-Jorge, art. cit., p. 114). Su comentario más importante con relación a los dos extremos de la línea entre el origen y la transformación, y que se vincula con la idea expresada en este análisis acerca del mestizaje cultural, es el considerar que “En realidad no queda suficientemente claro si Carpentier reivindica en el personaje de doña Marina el arcaico signo cruciforme

mesoamericano o la cruz desprovista de Cristo, es decir, de la idea de redención; o si por el contrario, buscó expresar una forma ideológica de carácter sincrético” (*ibíd.*, p. 114 y ss.).

En este sentido se puede decir que haya sido o no intencional, cobijado bajo el argumento que quiere vincular a Marina con el tema del comprometimiento, según Carpentier declaró en las entrevistas citadas en la Introducción, el drama plantea el intrínquilis que propició el choque y el encuentro entre pueblos de diverso carácter. La crítica de la obra puede hilar el sentido final, tanto como un “regreso” al origen, como el camino hacia la cristianización, porque ambas cosas se dieron simultáneamente.

Fijémonos, por ejemplo, en la conversación entre Olmedo y Marina, que es paralela a la que ella tiene con el Hombre del Espejo, porque ambos son representantes del discurso religioso que quiere ver en los actos humanos la intervención divina y que, por lo tanto, plantea el asunto de la verdad que de alguna manera es traicionada por los propios seres humanos, como admite el propio Cortés al reconocer que los hombres mienten a nombre de Dios. Mientras para Olmedo la “lectura” del Hombre del Espejo de las imágenes en el espejo de obsidiana, es una distracción que puede entretenerla, Marina le recuerda que los españoles utilizaron las interpretaciones del adivino para sus propios fines.

Mas el diálogo entre el Padre y Marina no gira inicialmente sobre ella, sino sobre Cortés. El balance de la vida del conquistador es importante porque muestra cómo el conocimiento de los acontecimientos que tienen ambos es un recurso del autor para sugerir un juicio sobre la Historia que se ha venido elaborando a lo largo del drama. Puesto que si Marina se ha comprometido con una causa errónea, y por ello se le considera descartada de su pueblo y al margen de la sociedad española, Cortés se sirvió del mismo poder del Imperio Español para hacerse de una posición económica y política y, sin embargo, morirá despojado de toda gloria, incluso aquella que el material “historiográfico” de sus *Cartas*



documentaba la magnitud de su empresa. Quien utilizara a todos a su alrededor, termina también al margen, incrédulo ante la injusticia real por la que asumió las acusaciones de ladrón de parte de las riquezas del tesoro de Moctezuma.

El recuento de los problemas que acechaban a Cortés trae de regreso el tema de la muerte de doña Catalina, para dejar claro todavía Olmedo cree que fue Marina la asesina de la esposa de Cortés. Ella refuta los argumentos de Olmedo: el amor nunca la ha hecho creer en algo y el Paraíso es algo muy vago, un lugar del cual los hombres fueron expulsados para, desde entonces, buscarlo donde quiera o ansiar la muerte para alcanzarlo. Identifica el Paraíso con su creencia inicial de que quienes llegaron habían “encontrado el camino y las llaves”, que tenían un mapa, pero esos hombres también venían en su busca (*La aprendiz*, p. 139).

Para refutar la acusación de Olmedo, Marina enumera las identidades que se le han asignado y ha representado:

MARINA: Padre, me enseñasteis que mi patrona Santa Marina fue canonizada porque había aceptado la falta de un crimen que quizá no había cometido. ¿Queréis hacer de mí una santa? [Se levanta.] Una aureola es lo único que falta a a guardarropía que me prestan. ¿Cómo queréis verme? ¿Cómo heroína? [Interpreta cada uno de los papeles.] Miradme con los ojos de vuestros soldados... ¿Cómo traidora detestable? Preguntádselo a las gentes de la costa... ¿Cómo enfermera sublime? Que os respondan los listados de la guerra... ¿Cómo puta entregada al enemigo? Con pronunciar mi nombre el mercado de México... ¿Santa, además? ¿Por qué no? Bastaría con que se hablara un poco de mí en Roma (*ibíd.*, p. 140).

Una escena de teatro dentro del teatro donde el personaje sintetiza los papeles que desempeñó, pero estos roles según quedan expresados tienen en común que son representativos ya bien del comportamiento que otros esperan de ella o la interpretación de

los otros sobre sí misma.<sup>87</sup> La diferencia sustancial entre el personaje de Carpentier y la Marina de Bernal Díaz es de carácter: mientras en la obra vemos una mujer angustiada por saber si ha actuado a favor del Bien o del Mal, la de la crónica que Carpentier cita al inicio de la obra fue una mujer con mucho ser. Por ello, cuando el Padre le recuerda que ella está justificada en su actuación así como Rajab porque sirvió para que se cumpliera la voluntad de Dios, Marina contesta que esa es “otra que debió preguntarse, al verse entre el montón de cadáveres:

MARINA: ¿Quién soy? ¿Cuál ha sido mi papel en este asunto tan terrible...? Un cronista vacila ya frente a mi destino, sin poder explicárselo... Y, en fon, ¿Cortés...? ¿Qué he sido yo para Cortés? Moriría en paz, si él pudiera decírmelo. Ya veis, Padre: ni aun esa gracia me ha concedido... ¿Viví para el bien? ¿Para el Mal...? Llegaron todos aquí hablando de la Historia. Se cebaban con la historia... ¡La tragedia de la Historia es que, quienes la hacen, nunca saben para quién trabajan...! (*ibíd.*)

La Historia tiene un carácter trágico pues las acciones que la hacen posible no son garantía de que los resultados finales sean los esperados. Tampoco ella tiene el beneficio de saber qué ha sido para Cortés, del mismo modo que hubiera querido que Moctezuma la abofeteara, pues en ambos casos la mirada, el juicio del otro es una condición para hallar la paz. Como he dicho antes, es interesante que la actitud de la mujer con relación a su identidad esté determinada por las miradas de Cortés y Moctezuma, por los comentarios de su nación, en fin, por un proceso de cotejo con el afuera. Es también significativa la preocupación por el final de Cortés, porque al haberlo amado y ayudado, la redención, el

---

<sup>87</sup> Esta escena es paralela a la narrada por Carpentier en el *Siglo de las luces* cuando Víctor Hugues, visto por Sofía como el personaje trágico de Edipo, encara el sentido de sus acciones a lo largo de su vida: “En menos de diez años, creyendo maniobrar mi destino, fui llevado por los demás, por *esos* que siempre nos hacen y nos deshacen, aunque nos los conozcamos siquiera, a mostrarme en tantos escenarios que ya no sé cuál me toca trabajar. He vestido tantos trajes que ya no sé cuál me corresponde”, *op. cit.*, p. 367. Luego, similar a Marina, enumera los papeles que ha desempeñado: ciego, panadero, negociante, masón, antimasón, jacobino, héroe militar, rebelde, preso... y el traje de Comisario termina siendo útil solamente como “mortaja”. Carpentier parece anudar el cuestionamiento de ambos personajes al del héroe de una tragedia griega, cuya estatura se mide por la manera en la que enfrenta el Destino / Historia dentro del cual solo ha sido un actor, una máscara, un Traje.

reconocimiento de él es igualmente una verificación de que el propósito por el cual se alió con el nuevo orden es válido.

Sin embargo, la esperanza de que cuando las *Cartas* de sean publicadas “su nombre resplandecerá por todo el Universo” y que el Emperador Carlos “lo sentará a su diestra para juzgar a sus enemigos”, en clara similitud con las figuras de Dios Padre y su Hijo, el Adivino revela la imagen del espejo:

[El ADIVINO se acerca a Marina y le pone el espejo frente a los ojos. Se descubre parte de una pared. En una claridad irreal, se ve la gran puerta claveteada del Palacio Imperial, adornada con el escudo de armas de Carlos V. Frente a los portones cerrados, CORTÉS, envejecido, casi miserable, vocifera.]

CORTÉS: ¿Os atrevéis a decir todavía a preguntarme quién soy? ¡Soy quien conquistó para vos muchas más tierras de las que habéis recibido en herencia...!<sup>88</sup>

Es Guidela, aquél que fue abandonado por Cortés y los suyos por estar enfermo de peste, quien con un cráneo de caballo sobre la cabeza manera de máscara, pregunta si éste (el caballo) también mereció algo del imperio, aludiendo así a la orden que dio Cortés de que se salvaran sobre todo los caballos durante la batalla en Tenochtitlán. Su figura queda oculta por un heraldo que declara la prohibición real de que las *Cartas* de Cortés sean poseídas y leídas. El conquistador se queja de que todo le es negado, aun el permanecer en la memoria de los hombres. Así es como la vindicación que Marina espera a través de la vida de Cortés queda derrotada.

La muerte de Marina se da luego de haber agotado el caudal de los discursos que pudieron haberle dado sentido a su vida. El Adivino se aparta y mientras las sirvientas

---

<sup>88</sup> *Ib.*, p. 141. Sobre este hecho Enrique Florescano ha dicho en su obra citada, *Memoria mexicana*, lo siguiente: “Cuando el poder de la corona era todavía débil en la Nueva España y vigoroso y desafiante el de los conquistadores y encomenderos, las autoridades prohibieron en 1527 la circulación y reimpresión de las primeras *Cartas de relación* de Cortés, y en 1553 mandaron requisar la Historia de la conquista de México de López de Gomara, obra muy elogiosa de los méritos del conquistador de México y centrada en su persona”, p. 135.

rezan, creando un murmullo ininteligible que se escuchará hasta el final, Olmedo se acerca a Marina y coloca entre sus manos la cruz de madera negra. Con la cruz levantada ante sus ojos dice sus palabras finales:

MARINA: Heme al final aquí toda desnuda. Sin ninguna figura sobrepuesta.  
¡Desnuda, herida por tus clavos; sin la mentira de la forma humana!

Al final queda un cuadro plástico de Marina muerta, hecho que Carpentier subraya al comparar su figura inerte con la de una estatua yacente en un sarcófago con la cruz en el pecho. Queda su imagen fijada con un símbolo que la vincula a su conversión al cristianismo, pues es la cruz que le ha dado Olmedo y es a los clavos de Cristo que se refiere. No obstante, más allá de esta materialidad ella se piensa morir desnuda, sin figura, sin vestido-rol sobrepuesto.

La proposición de Carpentier es muy curiosa porque mientras ha producido un entramado de relaciones hilado sobre las crónicas que explican las circunstancias a las que se enfrentaron Marina, Cortés y los demás personajes, sugiere que sólo fuera de ese ámbito histórico es posible, quizás, hallar la verdad, porque la Historia es una forma humana cuyas veleidades impiden al ser humano que a partir de ellas se logre obtener un significado.

### **K. El cronista**

*No veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias.*

Alejo Carpentier.<sup>89</sup>

He querido dejar para el final el diálogo entre Marina y el Cirujano, que es el que inicia la escena final. En la Introducción se anotó la relación entre el papel del cronista en *La aprendiz* y el del autor del drama, Carpentier. El epígrafe se toma de lo dicho por el cubano en 1979 en una conferencia en Yale en la que reflexiona sobre la función del

---

<sup>89</sup> Art. cit., “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”.

novelista latinoamericano en relación con el tema del comprometimiento los escritores con la realidad de sus países de origen. Aunque estas expresiones de Carpentier se dan casi cuarenta años después de la redacción de *La aprendiz*, muestran uno de los elementos que son constantes en la obra carpenteriana. La crónica, que es el género con el que el escritor inicia su carrera dentro del mundo del periodismo, no tan sólo remite a una intención de documentar, en el caso de Carpentier, eventos de índole cultural, sino a un *corpus* de escritos producidos a raíz del descubrimiento de América que, a su vez, responden a un género de larga tradición en España. Si bien luego se estudiará este aspecto más a fondo, hay que decir ahora que el personaje del Cirujano está vinculado directamente con el cronista Bernal Díaz del Castillo. El Cirujano conversa con Marina acerca de las enfermedades que los españoles trajeron a México y que causaron la muerte de muchos indígenas, hecho que él juzga favoreció la conquista. Como la conversación gira en torno a esos primeros años de la empresa, cuando a la salida apresurada de México el bufón Guidela queda abandonado a su suerte por estar contagiado con la peste, el Cirujano dice que todo aquello que ocurría él lo anotaba en una libreta todos los días:

CIRUJANO: Pienso, señora, que no es corriente que seres mortales como nosotros vivamos una epopeya semejante a la que hemos vivido. Aquí la gente no piensa más que en enriquecerse. Alguien como yo, que no tenga la disposición de otros quehaceres, tenía que pensar en escribir la *Verdadera historia de la Conquista de la Nueva España*. Acepto que, en este momento, me afano en hacerlo.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> *La aprendiz*, p. 130. Como indiqué en la Introducción, existen dos diferencias entre las traducciones publicadas en por Siglo XXI en las ediciones de 1983 y 1986. El parlamento del Cirujano en francés lee así: “Chirurgien: Je pense, Madame, qu’il n’est pas courant aux mortels de vivre une épopée semblable à celle que nous avons vécue [sic]. Ici les gens ne pensent plus qu’a s’enrichir. Il fallait bien que quelqu’un comme moi, qui n’ai pas la bosse des affaires, songeât à écrire l’Histoire de la Conquête de la Nouvelle Espagne. Je vous avoue que je m’y évertue en ce moment”, p. 80. En la traducción publicada por Siglo XXI en 1983 el Cirujano se refiere a *La verdadera historia de la Nueva España*, mientras que la impresión de 1986, dice “Alguien como yo, que no tenga la disposición de otros quehaceres, tenía que pensar en escribir la *Historia de la Conquista de la Nueva España*. Acepto que, en este momento, me afano en hacerlo.”, que corresponde mejor al original. Cf. *La aprendiz de bruja. Obras completas*. Volumen IV, 2ª. ed., Siglo XXI Editores, México, 1986. [1ª. ed., 1983], p. 130. El original, por lo tanto, podría apuntar a la obra de Solís, mientras que

MARINA: ¿Y relatáis... todo?

CIRUJANO: Todo lo que mis ojos contemplaron. Sí, señora. (*La aprendiz*, p. 130).

Su narrativa se basa en su testimonio de lo acontecido, que es lo mismo que dice Bernal sobre su obra y que constituye el argumento más importante para elaborar lo que considera fue lo que realmente ocurrió. Para el Cirujano lo que ocurra en el futuro, sobre todo, con relación a Cortés, “en nada cambiarán los acontecimientos que ya son parte de nuestra Historia” (*ibíd.*, p. 131). Es así como la crónica, la relación de hechos, se equipara con la Historia, que como se ha advertido, también se considera como una suerte de destino. Según el Cirujano, él solo expone los datos, no ofrece una interpretación de lo ocurrido pues, “un cronista no tiene nada que explicar. Él relata los hechos”. (*ibíd.*) Sobre ella únicamente ha dicho “Todo el bien que puede decirse de quien fue clave de nuestra conquista” (*ibíd.*). Con esta declaración y con el nombre del escrito que redacta se establece plena identificación del Cirujano con Bernal Díaz, lo cual muestra una vez más la creatividad con la que Carpentier toma la obra del soldado, pues sabemos que la crónica no fue escrita mientras Bernal estuvo en México, sino años después, como una reacción a la crónica de López de Gomara. Además, es importante recordar que en esta caracterización del cronista no se toma en cuenta la apreciación que Bernal tuvo de su obra pues, él reconoce que no es "latino", es decir, que no tenía dominio de los elementos retóricos del género. Por eso defiende la exposición de la *verdad* como el mejor ornato de una narración histórica. Si bien advierte que la materia que presenta debería ser tratada por un muy afamado cronista, el valor de su testimonio supera las delicadezas retóricas:

---

en la edición de 1983, la traducción publicada vincula al Cirujano directamente con el escrito de Bernal Díaz del Castillo. La diferencia puede ser importante porque de las historias sobre la conquista de México la del soldado es la que se califica como la “verdadera historia”, en donde el narrador valida su verdad a partir de su testimonio personal, mientras que las de López de Gómara y la de Solís se fundamentan en testimonios y documentos de otros. Sin embargo, pienso que es claro que Carpentier se refiere a la obra de Díaz del Castillo como lo demuestran los epígrafes que inician la obra.

Muy afamado cronista que tuviera más clara elocuencia y retórica en el decir, que estas mis palabras tan mal propuestas para poder intimar tan altamente como merece. [...] En lo que yo me hallé, vi y entendí y se me acordare, puesto que no vaya con aquel ornato tan encumbrado y estilo delicado que requiere, yo lo escribiré con ayuda de Dios con recta verdad, allegándome al parecer de los sabios varones, que dicen que la buena retórica y la pulidez en lo que escribieren es decir verdad, y no sublimar ni dezir lisonjas a unos capitanes y abajar a otros, en especial en una relación como ésta que siempre va a haber memoria de ella (*Verdadera historia*, p. 2).

Por eso hay que mirar con detenimiento la relación que críticos como Martín han establecido entre el personaje del Cirujano y Carpentier. La contradicción de tal identificación reside fundamentalmente en que para Carpentier la obra de Bernal viene a ser lo que la de Gomara para Bernal, es decir, son fuentes secundarias. No sin razón el escritor cubano se refiere a sí mismo como Cronista de Indias porque ese rubro traza la labor del cronista como una configuración, una interpretación de alguien que buscaba forjar una versión oficial de la historia. Quien lo desempeñaba lo hacía por encargo real y su base para la verdad se basaba en el testimonio, en los informes y documentos de otros para producir un documento cuyas fronteras entre la ficción y realidad eran borrosas.

El Cirujano es la formulación poética de lo que Carpentier piensa sobre Bernal. Funciona dentro de la obra como el primer elemento que quiere ser equalizador para borrar los focos de violencia que habitan el ser de Marina. El discurso de la Historia, como narración y como Destino, intenta un mapa de palabras dirigidas a Marina para lograr que se acepte con lo que le tocó representar, el territorio, vale decir las consecuencias como valiosas, significantes. Similar a decir que todas las piezas engranen en una narración.

Recuerdo lo dicho antes: el mestizaje cultural, que como concepto vincula los procesos como parte de su naturaleza, está planteado en la obra en el desarrollo de sus personajes y en la expresión plástica de sus figuras en el escenario, con un lenguaje visual simbólico. Al responsabilizar a Marina por viabilizar la destrucción de un orden a favor de

otro, acuña asimismo en esa imagen a quien se ha construido para representar el conflicto, fracturada entre discursos y decidida, finalmente, a desprenderse de su cuerpo sitiado por otros. El personaje muere, pero queda su imagen en piedra, rendida como un cruzado, como un icono que se tiene que leer en las capas que conforman una cruz y un huipil, con su polisemia de significados y que continúa el rastro material de Marina, sus diversos vestidos. Como un rizoma, que es propiamente la función poética del drama. Lo que ocurre en el trasmundo por supuesto, no lo sabemos.



#### IV. LAS CRÓNICAS DE CARPENTIER Y SU VÍNCULO CON EL CONCEPTO DE MESTIZAJE CULTURAL EN LA APRENDIZ DE BRUJA

##### A. Introducción

El análisis de *La aprendiz de bruja* mostró cómo Carpentier toma como punto de partida para la creación de esta obra, tanto la crónica de Bernal Díaz del Castillo, *La verdadera historia de la Nueva España*, como *La historia general de Indias* de Francisco de Sahagún. El autor había dicho que su propósito al escribir el drama era plantear el tema del comprometimiento. Para él, el personaje de Marina es representativo de las consecuencias nefastas de elegir un compromiso equivocado.

Planteé que Carpentier muestra la perspectiva española de los hechos sobre la Conquista de México y, en particular, sobre Marina. Asimismo, toma de la narración de Sahagún el punto de vista de los indígenas ante la llegada de los españoles. La visión indígena se centra en las creencias religiosas que dieron paso a ver en los recién llegados el cumplimiento de la profecía acerca del retorno del dios Quetzalcóatl. En la obra ésta se expresa en boca del Hombre del Espejo y de Marina.

Los personajes de Jerónimo de Aguilar y Marina, como lenguas de Cortés, son representativos del proceso de transculturación que se inicia en América entre los sujetos occidentales europeos y los nativos del continente americano. Se alude al personaje histórico, ícono para muchos de este proceso: Gonzalo de Guerrero. Él se insertó en la sociedad indígena maya, a diferencia de Aguilar, quien también estuvo en el mismo naufragio que llevó a ambos a Cozumel y quien opta por retornar al mundo español para sumarse a la conquista de México. Sin embargo, la conducta de Guerrero puede considerarse como un hecho *aislado* dentro del grupo de los conquistadores, que logró establecer una influencia y dirección occidental en el desarrollo de la colonia a costa de la

sociedad indígena. En *La aprendiz* se ve cómo Marina va ajustándose a los parámetros occidentales, a pesar de la violencia que ellos provocan en sus creencias originales, y de las evidencias de los resultados contraproducentes de las acciones de los españoles para los indígenas. Se concluyó que se puede leer el drama como una propuesta de cómo se ha dado el mestizaje cultural en América. Como en la obra se omite el nacimiento de Martín Cortés, el tema del mestizaje se enmarca más allá de la mezcla de sangres, es decir, de la cuestión étnica, para tratarse como el proceso que ocurre cuando grupos culturales distintos ocupan un espacio y un tiempo dados. *La aprendiz* sintetiza el núcleo determinante sobre el tema de la identidad en América que se formula en las crónicas de Carpentier y otras obras suyas.

En sus crónicas, conferencias y otros ensayos el escritor expresa, sobre todo, sus criterios sobre la novela en Latinoamérica, que es el género, junto con el cuento, que privilegia su producción como escritor de ficción. En el drama estudiado Carpentier plantea también su idea acerca del núcleo narrativo novelístico por medio del personaje del Cirujano / Cronista, cuyos escritos son fundamentales en la construcción del ser americano. La obra es por eso una mediación que muestra en su misma forma el principio del mestizaje cultural que atañe a toda la obra del cubano.

Por ello propongo releer algunas crónicas periodísticas de Carpentier como expresión de su visión de los problemas que enfrenta el narrador latinoamericano y sobre la cultura, en general, y su relación con los conceptos de mestizaje y transculturación estudiados en el Capítulo I. Se reafirma así la importancia del sentido fundamental de *La aprendiz* en la comprensión de la idea de mestizaje cultural en el autor de acuerdo a lo propuesto en el Capítulo II.

Así como la lectura Bernal Díaz, Sahagún, Herrera y tantos otros cronistas del descubrimiento, la conquista y la colonización de América ofreció a Carpentier un acercamiento a la forma en la cual se constituyó una nueva sociedad, con sus complejidades, contradicciones y maravillas, la lectura de las crónicas del escritor revela su visión sobre la cultura. En dichos textos se formulan juicios críticos sobre publicaciones de diversa índole, acontecimientos culturales (de música, teatro, pintura...) y otros asuntos que se relacionan con el origen y desarrollo de las civilizaciones. De esta manera contamos con un testimonio de diversos sucesos ocurridos en la primera mitad del siglo XX que viabilizan una articulación sobre la cultura como proceso de intercambios y emigraciones. Declaran, asimismo, la forma en la cual Carpentier enfrentó el problema de la definición de la identidad latinoamericana que, como se estudió en el Capítulo I, está insertado en una tradición tan larga como la propia historia de América.

Esa historia de América desde su fundación estuvo vinculada, precisamente, a la escritura de las crónicas y géneros hermanos, como las *Cartas de relación* que Cortés escribió para Carlos V, y las crónicas de Bernal Díaz y otros cronistas que se han mencionado. Si se piensa que Carpentier se consideraba a sí mismo como un Cronista de Indias, es válido atender también la manera en la cual su quehacer está inscrito en una manera de contar cosas. Por una parte, él es un testigo de su tiempo y, dentro de este contexto, lo veremos revalorar eventos ocurridos veinte o treinta años antes, como es el caso de algunas crónicas escritas para la columna *Letra y solfa*. Por otra parte, cuando se leen expresiones suyas más tardías en las cuales evalúa su filiación con el Grupo Minorista, pasando por la experiencia de París y su posterior regreso a América, comprendemos que el escritor no solo es un Cronista de Indias porque da cuenta de su realidad, sino porque como parte de su empeño por conocer América se valió, como los cronistas oficiales de Indias, de

la búsqueda y consulta de documentos sobre el Nuevo Mundo. De ahí surge, por ejemplo, su consideración sobre la manera en la que se ha constituido Latinoamérica en la que, a pesar de reconocer las particularidades regionales, plantea un principio de unidad pues la institución colonial, de acuerdo con Carpentier, se concreta a través del proceso de urbanismo, es decir, de las ciudades cuya estructura y planificación urbana son índices de la implantación en América del gobierno, la religión y las artes europeas. De modo que las sociedades americanas no solo comparten el tronco común de las sociedades que allí existían en la etapa del Descubrimiento (con mayor o menos grado de civilización entre ellas), sino que también se implanta en ellas un modelo mayormente homogéneo, sobre todo, en las tierras colonizadas por España.

El mestizaje cultural derivado de la transculturación, se comprende, entonces, como proceso, no como un producto fijo; la literatura de autores latinoamericanos de la primera parte del siglo XX da cuenta de cómo el escritor resuelve o trata de resolver el hecho de que la novela, como género, por ejemplo, provenga de una tradición occidental derivada de una historia concreta, cuya falta de sincronía con la de América Carpentier reconoce. En sus crónicas se identifica la influencia de la antropología y la arqueología en la concepción del escritor sobre la cultura como resultado de una ruta evolutiva y, como ruta, inscrita en la conciencia del tránsito de los pueblos por la faz de la tierra, su economía de intercambios y la concepción del paso de lo primitivo a lo civilizado. Por ello, se recuerda nuevamente que si bien en *La aprendiz* el personaje de Marina ejemplifica la imposición de la visión española, también se representa en ella y en los otros personajes las tensiones entre vencedores y vencidos que ocupan el espacio colonial. Frente al reproche declarado por el autor a Marina por su falta de clarividencia, se constituye la imagen del indígena que a partir de entonces buscará hallar el equilibrio, su lugar en la geografía renombrada por el

invasor. El español tampoco queda inmune al encuentro: el origen del criollo está sembrado, asimismo, por las semillas de las culturas nativas. Lo que ocurre en la obra es que el germen de ese criollo - que hubiera sido el hijo de Hernán, negado en el personaje de Marina contraviniendo toda fuente histórica, incluyendo a Bernal Díaz como relator principal de la historia de Malintzin /Marina/ Malinche - queda plasmado más bien en el proceso de intercambio de las culturas, los puntos de vista de los personajes. Carpentier coloca a Marina en una situación límite al final: la muerte. De forma que obliga al personaje a pasar balance de lo que ha sido su vida, del alcance de sus decisiones y, paradójicamente, plantea que será en el más allá, fuera del reino de este mundo, donde, tal vez, consiga saber el significado de su jornada terrenal. La historia será, por lo tanto, el relato de los hechos conocidos, valorados desde la perspectiva humana, y que demuestra las contradicciones entre el ámbito de las ideas y su implantación política y social. Es el reconocimiento de que la Utopía, El Dorado, es el motor del viaje y el modelo cuyos bordes marcan el contraste entre las condiciones materiales del hombre y la mujer, y sus aspiraciones.

En este último capítulo se estudiarán algunas crónicas escritas por Alejo Carpentier entre las décadas de 1930 y 1950, publicadas en las revistas *Carteles* y *Social*, y otras redactadas para la columna *Letra y solfa*, publicadas en el diario venezolano *El Nacional*. Como *cronista de su tiempo* Carpentier muestra sus puntos de vista sobre las expresiones culturales de los conciertos, las representaciones teatrales, el cine, la radio, los libros y revistas a los cuales tiene acceso. Su valoración de éstas da a conocer su posición sobre la relación entre la producción artística y la dinámica de los cambios sociales que, en el caso de Latinoamérica importa porque la independencia de las naciones del Nuevo Mundo de la influencia de Europa en la primera parte del siglo XX, liga al artista con los esfuerzos

políticos de la región por instituir el perfil de los estados americanos. Carpentier busca una respuesta en la expresión de lo auténtico latinoamericano a través del arte. No hay que olvidar que el Prólogo a *El reino de este mundo* fue publicado primero como crónica periodística. Su tesis sobre lo real maravilloso americano que tantos comentarios y análisis ha suscitado, al proponerse como un discurso teórico sobre América y la expresión artística de la realidad del continente, se establece como un puente entre sus expresiones en sus crónicas y ensayos, y su producción literaria.

En el análisis también se incluyen ensayos de Carpentier escritos a partir de la década de 1960 relacionados con el tema que nos atañe. Considero que en los ensayos y las conferencias producidos luego de su adhesión a la Revolución Cubana, Carpentier retoma y refina las ideas sobre la cultura contenidas en las crónicas de *Letra y Solfa*, así como en *Social* y *Carteles*. El dinamismo de la cultura, la necesidad de conocerla, la curiosidad intelectual y el dominio de las técnicas por el artista, se hallan desde sus primeros escritos hasta sus últimos trabajos. El mestizaje de sangres sobrepasa lo racial y lo étnico para ser un tejido de lenguajes y visiones cuya comprensión obliga a una manera de acercarse al mundo. Las oposiciones son ejes de comparación en busca de una expresión nueva, genuina y universal de América.

El estudio de *La aprendiz* mostró cómo el autor organiza el texto a partir de la crónica española y de los códigos indígenas, ubicándose él mismo como cronista-creador. Su llamado a ser Cronista de Indias, sin embargo, no deja de presentar preocupaciones desde la perspectiva de la crítica pues Carpentier tenía que saber que el viejo Bernal Díaz del Castillo no era una un “Cronista de Indias” en el sentido estricto de la palabra, pues esa denominación corresponde a un cargo creado por la monarquía española para la articulación de una historia oficial. De los vínculos entre la literatura, la crónica y la

historia se forja la figura de Alejo Carpentier en contrapesos de la originalidad y de los modelos a seguir.

## **B. Núcleos temáticos dominantes**

A continuación señalaré los núcleos temáticos dominantes en las Crónicas de este autor que inciden en su obra y *La aprendiz* en particular.

### **1. Criollismo y folklore**

Carpentier habla sobre el tema de lo criollo cubano y el folklore en la crónica “Una obra sinfónica cubana” (1926)<sup>1</sup>, en la cual reseña la primera audición ofrecida de la *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán, ejecutada por la Orquesta Filarmónica de La Habana, en la cual cataloga el concierto como “uno de los acontecimientos más trascendentales registrados desde hace mucho tiempo en los anales de nuestras actividades artísticas” (*ibíd.*, p. 28). La inserción de los temas —ritmos e instrumentos—cubanos de origen africano dentro de un molde occidental como es la obertura, presenta dos asuntos que Carpentier vincula: la vitalidad de las expresiones populares y la necesidad de dominar el oficio, este último ligado a las formas y géneros occidentales de manera que dichas expresiones entren al concierto de la cultura universal.

Por un lado, el escritor considera que la forma, el género musical, ofrece un modelo cuyas posibilidades estéticas han sido probadas por los compositores del Viejo Continente y cuya técnica Roldán domina a plenitud. Este dominio del oficio es una de las razones por las cuales el compositor cubano logra incluir los elementos de la música afrocubana de manera exitosa. La trascendencia de la obra de Roldán consiste, precisamente, en que fue

una realización de las más caras esperanzas de espíritus ansiosos de ver afirmarse el arte nuestro. La importancia de una concepción como la *Obertura* [...] ha sido comprendida por todos los que aquí se preocupan de las cosas del espíritu; sólo

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, *Crónicas 2*, pp. 28-31. [*Social*, Vol. 11, número 2, febrero de 1926].

afectaron ignorarla entes agriados por la sensación de la propia impotencia, y aquellos que son meros gramófonos con discos prestados, que eternamente repiten – o firman—opiniones ajenas. [...] Inspirada en motivos genuinamente criollos. El concepto de folklorismo que tiene Roldán es totalmente ajeno al vulgar sistema que consiste en sublimar algún son, o en escribir una rumba para una gran orquesta.

Análogamente a Falla, Roldán cree que la inspiración popular debe utilizarse haciéndola sufrir un intenso trabajo de elaboración, purificándola, modificándola en ciertos aspectos, a fin de transformarla en una materia ligera, dúctil, apta a dejarse imponer los moldes de la forma, sin la cual no puede existir verdaderamente la obra de arte (*ibíd.*, pp. 29-30).

Así, el folklore cubano, cuya “exuberancia” y “su ubérrimo patrimonio de ritmos y polirritmias, su caudal incaptado de melodías, estaba del todo hecha para fascinar a nuestros compositores”, no es de por sí una expresión *estética*. Por ello dice Carpentier que “el fácil cultivo de la tierra virgen causó muchas víctimas e inconsistentes”, pues él cree sobre todo en sujetar la composición musical, así como también las obras literarias, a un vigorosa transformación de los elementos folklóricos en una verdadera obra de arte. La sola presencia del folklore no asegura que se produzca una obra estética. De ahí que critique a aquellos que a propósito han cometido el error de abstraerse de conocer las producciones artísticas contemporáneas:

El más grave, tal vez, era el de no “estar al día”, el de querer hacer una música con un espíritu mantenido cuidadosamente en el desconocimiento del esfuerzo contemporáneo, aún más, de toda la evolución trascendental que se realiza en el arte de los sonidos desde hace más de cuarenta años. Como consecuencia, un hálito de imprecisión, de vaguedad romántica, de italianismo, imperaba en esas producciones por lo demás altamente estimables, restándoles mérito en el terreno actual de los valores. [...] Sólo me refiero aquí a obras de inspiración folklórica (*ibíd.*, p. 29).

Entonces, el folklore, de acuerdo con Carpentier, es como una materia prima que solo puede transformarse en arte en la medida que se trabaja. En el desarrollo de la cultura cubana hacia el nivel de la expresión estética universal, que es lo que permite sea reconocida y entendida fuera del ámbito local, el modelo de la música europea constituye



un paradigma, es la forma la que viabiliza lo estético y, el oficio, el medio para lograrlo.

Así, Roldán construyó su obra con una continua preocupación de oficio

que desconcertó un tanto a ciertos auditores. Hubo quien le achacara su “poco cubanismo”, sin pensar que su creación como “Obertura” provista de todos sus elementos integrantes, no podía separarse de una trayectoria dada para ofrecer más efectos de color local. [...] Nunca sabré elogiar bastante el absoluto buen gusto puesto de manifiesto en esta obra. Con su total ausencia de concesiones a la masa; con su seriedad, su reacción contra lo almibarado; con sus ráfagas de violencia, fue un saludable ejemplo para nuestros espíritus (*ibíd.*, pp. 30-31).

Por otro lado, la aportación de la cultura cubana a la europea se valora en términos de lo vital, como se lee en su crónica “La consagración de nuestros ritmos”<sup>2</sup>, en la que reseña un concierto, bailes y charla de música cubana realizado en el *Club du Faubourg* en París, un local donde presentaban todas las corrientes y obras de actualidad de la época. A la pregunta de alguien del público “si es bien necesario traer ritmos de origen primitivo a las viejas civilizaciones de Europa”, Carpentier responde que “todas las danzas bailadas en Europa, desde hace muchos años son de origen popular, por lo tanto, de raigambres primitivas”. Para él, todas las culturas del mundo han atravesado etapas similares y “La música cubana es esencia de ritmo, de sol, de vida. ¿Qué pueden temer de tan preciada aportación las viejas civilizaciones de Europa?” (art. cit., p. 215). Desde este punto de vista, a caballo entre el Caribe y Europa, Carpentier identifica lo primitivo con lo vital. También se puede considerar que lo folklórico y lo “culto” (por ejemplo, en su relación con lo local y lo universal), se mueven en ámbitos diversos que tienen su propia estética, y que ambos, desde su ámbito particular, promueven el mestizaje.

---

<sup>2</sup> *Crónicas I*, p. 214. [*Carteles*, 10 de abril de 1922].

Mientras, en “México, según una película europea”<sup>3</sup>, ataca el lente reduccionista del europeo que registra la realidad americana desde el folklorismo simplista. Escribe acerca del film *Indios, hermanos míos*, “tomado en tierras mayas y aztecas” por la escritora y periodista Tytaina. Enmarca dicho film en la recién apertura de Francia al universo exterior, aún hacia las corrientes más primitivas. Dice que allí se da la “Boga del arte negro, de la música martiniquense; admiración por la sabiduría de los santos asiáticos, como Milarepa; éxito obtenido por traducciones de libros de Güiraldes, Martín Guzmán [*sic*], Azuela y de los novelistas norteamericanos, furor por los libros de escritores viajeros. (...) El público quiere saber lo que ocurre en las antípodas, por la imagen, por la palabra, por el film...”

Piensa que,

sin embargo, una vieja tradición quiere que el francés sea el hombre menos apto a abrir los ojos sobre el espectáculo de su propio planeta. Salvo contadas excepciones, siempre el parisiense ha viajado mal y pretenciosamente, y cuando ha querido hacerse una imagen de los países que lo rodeaban, ha incurrido en errores risibles (*ibíd.*, p. 386).

Toma como ejemplo a Paul Reboux quien pasó unos días en Cuba y tomó unas fotos que publicó en un libro titulado *Blancos y negros*:

Ilustrado con fotografías realizadas por pies de grabados idiotas: dos negritos desnudos junto a una casa destartalada; y como texto explicativo: Santiago, algunos transeúntes (!). Al lado de un Durtain, de un Malraux, de un Michaux, que por lo menos saben ver. ¡Cuántos observadores pretenciosos, hinchados de orgullo por creerse representantes de la cultura gala!... Una de las más gloriosas personalidades de la literatura francesa contemporánea me decía recientemente, hablándome de un viaje futuro a la América Latina: --Quiero ver si la civilización de ustedes se adapta a la idea que me hago de lo que debe ser una civilización ¡Como si la civilización

---

<sup>3</sup> *Crónicas I*, pp. 386-390. [*Carteles*, 6 de septiembre de 1931]. Estas crónicas pertenecen al llamado por Portuondo y el mismo Carpentier “el periodo parisiense” que va desde 1928 a 1939. Según José Antonio Portuondo, quien escribe la Prólogo a esta edición, una “nota insistente en unas y otras [crónicas] es el propósito constante de exaltar lo propio, de mostrar los valores cubanos que revelan la música de Roldán o la de Moisés Simons, la pintura de Abela, de Pogolotti, o de Carlos Enríquez. Desde La Habana o desde París, en México o en Caracas, Carpentier levanta el interés y la vigencia de lo americano, de nuestra América, y se empeñaba en que tal valoración se realice en ambas orillas del Atlántico: allá como descubrimiento y acá como reconocimiento”, p. 17.

de naciones jóvenes pudiese analizarse en función de la civilización de un país como Francia, dotado de veinte siglos de historia! (*ibíd.*, p. 387).

Su idea de la evolución de las culturas le lleva a criticar que se compare la cultura americana con la europea (francesa, en este caso), porque considera que no es posible medir un pueblo más viejo con otro de hechura reciente. El texto explicativo de Reboux a sus fotos demuestra la mirada superficial del fotógrafo, así como aquel que espera viajar para medir el grado de civilización de América con Europa evidencia una falta de comprensión acerca de cómo las culturas crecen, evolucionan. Igualmente, habla de la directora de la película *Indios, hermanos míos*, quien

Hace seis meses, al pasar por Cuba, envió al *Intransigent* de París una crónica sobre La Habana, capaz de inspirar lástima a un niño de seis años que conociera nuestra isla: en ella se hablaba de un “árbol de presagios”, existente en la residencia de “viejo hidalgo criollo”, cuyas hojas anunciaban los cataclismos del mundo... Tytaina pretendía que este árbol había noticia, con varios días de anticipación, de un terremoto ocurrido en una isla del Pacífico...

Lástima que ignoremos en qué residencia de La Habana se oculta el árbol milagroso, pues sería interesante señalarlo a la Comisión de Turismo para organizar una intensa propaganda, con catálogos impresos, a base de este lema: *The Cuban talking Tree!* (*ibíd.*).

Claramente irónico, Carpentier rechaza la construcción de Cuba (de América) a partir de tales datos, cuya veracidad desautoriza pues, si existiese ese árbol, sus propiedades anunciadoras serían parte de las rutas de los turistas. El sesgo minimizante de Tytaina se traslada a su película, en la que, bajo la pretensión de mostrar un México profundo, falla en mostrar la diversidad y la riqueza, los elementos naturales y humanos de su perfil real:

Tytaina, ávida de *ciceronadas* caprichosas, no nos ha presentado más que mugre, exotismo y miserias... Y no es que tenga intenciones de reprocharle que haya exhibido los indios de nuestra América ante públicos del Viejo Continente, ya que creo, por el contrario, que los países poseedores de vestigios de vida primitiva son los más fecundos en aportaciones originales y los más ricos en potencia creadora; lo que me parece risible es que haya tenido la oportunidad de hacer una película documental de prodigioso interés sobre ese país que ofrece todos los contrastes, nos haya mostrado el aspecto más insignificante, menos representativo de ese pueblo...

[...] Pero no, ¿a qué pedir peras al olmo? Tytaina no ha visto (o ha afectado no ver) estas cosas... baste decir que en *Indios, hermanos míos* no aparece un solo volcán – pedal constante en la grandiosa sinfonía del paisaje mexicano (*ibíd.*, p. 389).

Es responsabilidad del americano, por lo tanto, dar a conocer desde adentro su propia cultura. Carpentier se queja tanto de la realidad que expresan obras como las Tytaina, como de que los cubanos (los americanos) no se esfuercen por realizar sus propias películas sin ver el potencial que tendría; además, critica que todavía tengan la actitud de esperar a que los “descubran”:

Si para filmarnos contamos con los extranjeros, podremos estar seguros de ser siempre traicionados y deformados... ¿Cuándo nos decidiremos a hacer películas documentales sobre nuestros propios países? Hay una rica cantera por explotar, cuyos resultados económicos nos indemnizarían ampliamente. (...) pero no hagamos proyectos demasiado optimistas... ya se sabe que nuestras tierras esperarán siempre una Tytaina cualquiera que las venga a *descubrir*... Y algún día, antes que hagamos un gesto para evitarlo, alguna sala parisiense anunciara un *film* sobre Cuba, que se encargará de presentar los “transeúntes de Santiago” vistos por Paul Reboux, junto al “árbol que habla y algún bohío considerado como una joya de arquitectura colonial” (*ibíd.*).

De la misma manera que lamenta la actitud pasiva de los creadores cubanos en el terreno de la filmación, también muestra su descontento hacia el teatro contemporáneo en la crónica “Teatro político, teatro popular, teatro viviente...”, escrita en 1931, donde comenta sobre la intención del poeta Rafael Alberti de fundar una organización teatral, una “suerte de Teatro Político” destinado a representar piezas en torno a los acontecimientos del momento en España. Ello trae a su memoria cuando intentó junto a Fernando de Castro, José Manuel Acosta, Amadeo Roldán y Aida Junkers desarrollar un teatro moderno en La Habana, para lo cual alquilaron un espacio cerca de los muelles que debía llamarse *El Tinglado*. Allí comenzarían con la puesta en escena de *Mambrú se fue a la guerra*, de Manuel Archard, y una obra suya, una “farsa mía en un acto, titulada *El retablo de acero* (cuyos personajes eran: la Mujer, el Industrial, el Clubman, el Revolucionario, el Dictador,

tres soldados de cartón y diez overalls”. Proyecto que fracasó puesto que los “cómicos” (los actores) se negaban a separarse de “un realismo convencional, creyentes en la “cuarta pared” alzada entre el público y ellos. Ante aficionados de “pelucas roñosas, aterrorizados con la idea de ponerse máscaras”, decidieron romper el contrato, renunciar al proyecto y “dedicarnos a escuchar sonos en la Playa de Marianao”. “¡Imposible hacer teatro con cómicos latinoamericanos!”, declara, descontento, Carpentier.

La situación del teatro nacional cubano de acuerdo con él era, justamente, su ausencia, pues no había una producción constante de piezas, hecho del cual no se debía culpar a los escritores puesto que éstos no iban a escribir sin tener la seguridad de que sus obras serían llevadas a escena. Paradójicamente, era en el teatro Alhambra en Cuba donde, “Con todos sus defectos, con todas sus vulgaridades –verdaderas o supuestas—que se quiera atribuirle, este teatro constituye un admirable refugio del criollismo”, uno de los pocos “sitios en que se mueven sabrosos personajes-símbolos de la vida popular” (*ibíd.*, p. 383).

El enfoque sobre las expresiones populares de la cultura cubana que la Generación de 1923 y el Grupo Minorista habían traído a la escena intelectual, y que Carpentier había incorporado en *Écue-Yamba-Ó*, se concreta a lo largo de la vida del escritor en la reflexión y búsqueda de una expresión artística que logre plasmar lo cubano criollo, lo americano, en obras con las que gente de otras latitudes puedan identificarse. Se quiere sobrepasar la mira local o regionalista que solo logra reproducir los aspectos formales de lo popular, sin lograr traducirse en una expresión orgánica del individuo. El tema de la originalidad, acerca del Carpentier habló haciendo referencia a Simón Rodríguez, tal como se vio tanto en la Introducción, como el Capítulo I de esta investigación, incluye tanto una apreciación de lo latinoamericano como original por el conjunto de características reunidas en América a

partir del Descubrimiento, como una manera de hacer arte que él define en términos del dominio del oficio en la expresión genuina del artista.

Años más tarde Carpentier retoma estos argumentos en varias de sus columnas de *Letra y Solfa*, en las que destaca la figura del compositor y músico Héctor Villa-Lobos. En su crónica “Villa-Lobos en Israel”<sup>4</sup>, señala que el compositor dijo a los jóvenes en Israel: “¡Cuidado con el nacionalismo equivocado! [...] ¡Nunca debe ser el nacionalismo un pretexto para conservar lo banal!” El tema del nacionalismo surge de manera obligada pues la constitución de las nuevas naciones de América como instituciones independientes del poder colonial conllevaba, como visto anteriormente, el diseño de un perfil diferenciado de aquel configurado por los pueblos colonizadores, a los que durante el siglo XX se une la política imperialista de los Estados Unidos.<sup>5</sup> La crítica de Carpentier está dirigida a todo

---

<sup>4</sup> Alejo Carpentier, *Letra y Solfa. Música (1951-1955). Obras completas*, Volumen 10. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008, pp. 114-115. [9 de octubre de 1952]. Consta de dos libros separados, ambos titulados como Volumen 10. El segundo libro, *Letra y Solfa. Música (1956-1959)*, contiene, como indica título, crónicas publicadas entre 1956 y 1959 en *Letra y solfa*. El lector puede identificar en cuál de los dos libros se halla el artículo por la fecha de publicación original. La colección incluye reseñas de conciertos, libros, discos, artículos e informes estadísticos sobre la música más vendida o interpretada, así como recuerda los aniversarios de nacimiento y muerte de compositores y músicos destacados. Si bien el tema de la música da unidad a este conjunto de crónicas, sus comentarios también muestran el impacto que la radio y la invención del disco de larga duración (LP) tienen en la recepción y difusión de las composiciones e interpretaciones de autores clave. Entre los compositores que más menciona se encuentran: Igor Stravinsky, Mozart, Mahler, Edgar Varese, Wagner... considerados como ejemplos, tanto de innovación, como modelos que han influenciado la música internacional. El brasileño Héctor Villa Lobos constituye el paradigma más importante para los creadores de la América Latina, pues de acuerdo con Carpentier este compositor logra resolver el aparente dilema de ser original (lo cual quiere decir que el creador ha logrado hallar una esencia propia a partir de los distintos elementos que conforman su cultura) y, en consecuencia, ha producido una obra universal (aquello con lo cual las personas, el público de todos los lugares puede identificarse, reconocerse), que resista el paso del tiempo.

<sup>5</sup> Carpentier reitera su enfoque sobre el nacionalismo en su crónica “Indagación en el nacionalismo americano”, *op. cit.* pp. 337-338, 7 de diciembre de 1954. Comenta acerca de una mesa redonda realizada en el Auditorio del Colegio de Médicos con compositores y directores de orquesta invitados a Caracas por la Institución José Ángel Lamas, titulada “Invención a varias voces”. En ella se remozaron algunos problemas que acompañan en toda América “toda voluntad de expresión nacionalista” que de acuerdo con Carpentier “se afirma desde los primeros años de este siglo. El nacionalismo como propósito se manifiesta uniformemente en las obras de los compositores nuestros a partir de la década de 1910-20, en que asistimos a las primeras manifestaciones válidas. Ahora bien: cabe preguntarse si la Europa de aquellos años no ejercía poderosa influencia sobre ese movimiento que permitía ser, por rara paradoja, un modo de «liberarse de Europa». [...] [C]reo que, por el contrario, esa tendencia debió su origen a la contemplación de ejemplos europeos, muy alabados e imitados en la década de 1910-1920... Que luego se haya afirmado el compositor nuestro con

esfuerzo que sea parte de una corriente artística vista como una moda<sup>6</sup>, lo que lo lleva a considerar que lo nacional solo puede tener valor estético cuando los diversos elementos, tanto americanos como europeos, se plasmen en un asentamiento de formas y contenidos que él conjuga como lo genuino, lo auténtico.

Además, volviendo sobre una vieja convicción, Villa-Lobos defendió el derecho, para todo compositor culto, de «crear folklore». O, como me dijera hace muchos años, en una entrevista destinada a una revista musical de París: «El folklore soy yo»... Y quería significar con ello el maestro brasileño que cuando un compositor está realmente nutrido de esencias nacionales, cuando conoce su tradición y su pasado, ha asimilado todos los elementos que contribuyen a caracterizar el conglomerado humano a que pertenece. Está en condiciones de elevar una voz tan auténtica, tan verdadera, tan «nacional», como la de cualquier músico popular, intérprete del folklore por instinto. Es decir que, hace ya unos veinte años, el compositor de las *Bachianas* consideraba superada la etapa en que el músico de nuestro continente asistía a los bailes y holgorios populares para «tomar notas» de ritmos y temas. Había que hallar una verdad nacional más honda, más esencial más afinada en la sensibilidad profunda del artista (art. cit, “Villa-Lobos en Israel”, p. 115).

Aquí la “creación de folklore” implica, no la creación de formas populares (en oposición a lo culto), sino a la producción novel de un artista que por estar nutrido de esencias nacionales, no las utiliza como una cita o referencia etnológica o antropológica, sino que están imbricadas en su ser. Se puede entonces considerar que un compositor como Villa Lobos logró composiciones en las que se integraba lo popular y lo culto, lo nacional y lo universal, porque todo ello se ha logrado atemperar con éxito para producir una obra original que da cuenta de lo particular, mientras apunta a lo universal.

---

expresiones menos directas y rapsódicas, en especulaciones menos apegadas al folklore, es cuestión indudable. Pero esto no modifica la índole del punto de partida”.

<sup>6</sup> Hay que decir que la posición de Carpentier sobre todo esfuerzo *esteticista*, no se circunscribe a su crítica sobre el arte latinoamericano, sino a todas aquellas obras que son producto de una voluntad por incorporar elementos que estén *de moda*. En “Un Edipo a la moda de ayer”, publicado el 28 de junio de 1952 en *Letra y Solfa*, menciona una obra de Stravinsky que cree no pasará el paso de los años, el *Oedipus Rex* (1925), porque “determinó el desarrollo momentáneo de una tendencia que bien pocos frutos cabales dio a la historia de la música de la época que estamos considerando: el neoclasicismo” y que es una obra inferior a otras del compositor por ser “una obra marcada por tantas deformaciones de tipo esteticista, por tantos propósitos polémicos, tantos giros debidos a la moda, que sólo podrá salvarse, en el conjunto de la magna obra de su autor, si se libera de todo lo que sobre ella pesa como una lápida tumbal [que] surgió sin una necesidad y que ya no tiene vigencia.” pp. 94-95.

Tomando como ejemplo las crónicas antes citadas sobre Amadeo Roldán y Villa Lobos<sup>7</sup> se puede trazar un arco de pensamiento consistente sobre el proceso que conlleva la producción de un *discurso* propio en América Latina. Es este enfoque el mismo que posteriormente permite que critique su primera novela, escrita de acuerdo con los parámetros de las vanguardias y del nativismo como soluciones estéticas al problema de cómo se podían incorporar los temas y motivos de los grupos y las clases sociales descartadas de la llamada cultura dominante, en las obras de nueva creación.

Hemos llegado a un momento de la evolución musical nuestra, en que el compositor tiene que ver más allá del punteado de la guitarra, de la copla graciosa, del ritmo interesante de una percusión popular. El nacionalismo musical de mañana será nacional por la esencia; no por aspectos exteriores, superficiales, que equivaldrían, para el músico creador, a disfrazarse con algún traje regional (art. cit., “Villa-Lobos en Israel”, p. 115).

Estas expresiones sobre la música y otras artes, escritas en la década de 1950, son paralelas a juicios que ofrece luego sobre la novela latinoamericana, como se verá adelante. Este marco de coincidencias es el que permite tomar las crónicas periodísticas como punto de referencia para aseverar que el marco teórico del escritor incide, por supuesto, en su obra literaria y en otros escritos. Asumir el mestizaje cultural como perspectiva fundamental sobre la obra carpenteriana no es otra cosa que reconocer las soluciones que quiso dar a la expresión de lo auténtico cubano como un proceso. El concepto de transculturación provee un respaldo teórico que quiere explicar la dinámica de la producción del *ajiaco* cultural, en la cual las raíces de los pueblos combinan esencias para obtener algo distinto.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Otras crónicas sobre Villa Lobos y el tema del folklorismo publicadas en la obra citada son: “Un concierto de Villa-Lobos”, 20 de enero de 1953, pp. 138-139; “En charla con Heitor (sic) Villa-Lobos”, 7 de noviembre de 1954, pp. 326-327; y “Triunfo de un artista nuestro”, pp. 54-55. Sobre el folklore también abunda en “El folklorismo musical”, 11 de abril de 1957, pp. 151-152.

<sup>8</sup>Tal es el pensamiento del personaje de Enrique en *La consagración de la primavera* cuando recuerda la experiencia con el movimiento surrealista parisino mientras saborea un ron en “La Cabaña Cubana”: “Tras un bar oliente a ron del bueno, rodeados de gente que bailarían hasta después del amanecer, me esperaban los Ancestros todos de un mundo –mundo nacido del mestizaje de dos mundos—que, a falta de mejor definición,



En la crónica “Nueva obra de don Fernando”<sup>9</sup>, en la que reseña el libro *Los instrumentos de la música afrocubana*, de Fernando Ortiz, subraya el hecho de que si bien manifestaciones tales como las comparsas por las calles de La Habana, el toque del tambor y las ceremonias ñañigas “estaban al alcance de quien quisiera estudiarlos, el cubano del siglo XIX solía situarse ante tales realidades humanas, ante tales pervivencias de culturas ancestrales, en una actitud pasiva, un tanto desdeñosa, con la atención solicitada, a lo sumo, por el aspecto pintoresco del espectáculo”. La obra de Ortiz rebatió tales actitudes y se acercó “a ese mundo fascinante y virgen con un espíritu científico” lo cual supuso un programa de trabajo monumental.

En suma: que se trataba de estudiar un pueblo entero –*un pueblo desarraigado y transculturizado*--, con sus idiomas, religiones, historia, ritos, música, bailes y tradiciones orales, rasgos somáticos, características psicológicas, peculiaridades raciales, etcétera. Además, el problema no se circunscribía a los factores presentes y accesibles, sino que era menester hallar las raíces en el África y más allá... (*ibíd.*). [Subrayado mío].

Por un lado, al describir el objeto de estudio Carpentier reconoce la complejidad del pueblo negro desde una óptica antropológica y sociológica. Por otro lado, describe ese pueblo desde su desarraigo, involucrado entonces en el proceso de transculturación desde el momento en que sale de África. La influencia de la cultura europea en ellos es algo dado, puesto que pasan a ocupar una posición subordinada en el enclave social de las colonias. La persistencia de sus creencias y ritos se da en las orillas de la sociedad criolla y española, o sea, de quienes definen lo que es culto. A partir de lo presentado hasta ahora, el replanteamiento del valor de lo afrocubano se da en el contexto de quienes también están en el proceso de construir el imaginario de la nación. La revalorización de lo popular se

---

veía yo como un mundo tercero, o, mejor: un Tercer Mundo, nacido de indios, negros y españoles”, *op. cit.*, pp. 85-86. Ese Tercer Mundo, de acuerdo con el personaje, cuyo lenguaje “absolutamente sonoro” y “sin antecedentes catalogados” se imponía en Europa “otorgándose a sí mismo funciones rectoras de Primer Mundo”.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, *Letra y Solfa*, 15 de julio de 1953, pp. 185-186.

realiza, como dicen Marilyn Grace Miller y Duno Gottberg, como parte un proyecto de los intelectuales sobre la construcción de un perfil nacional.<sup>10</sup>

Frente a la exigencia de que el arte latinoamericano sea una expresión de lo auténtico del creador, alejado del estrecho margen del nacionalismo y del folklore que de él emana, se plantea también el hecho de que el nacionalismo surge de Europa. En “Un artículo sobre el nacionalismo”<sup>11</sup>, Carpentier comenta lo publicado por Adolfo Salazar en *Pro Arte Musical* de La Habana sobre “el actual proceso de una universalización de la música hispanoamericana. Universalización no entendida en el sentido de «difusión», de «divulgación», sino de emancipación de un cierto nacionalismo epidérmico, documental, pintoresco, que se manifestó en todo el continente hace veinte años”. Piensa como Salazar que es necesario “un nacionalismo más hondo” (*ibíd.*, p. 124). De acuerdo con Salazar,

la primera reacción (de los compositores latinoamericanistas) fue la de un descrédito de los artistas que seguían demasiado dócilmente el modelo europeo, en una época, en que no había otro. No se pensaba entonces en una copia, porque el arte europeo hablaba lo que puede decirse que era el idioma normal, como nuestros primeros padres no se habían enterado de que andaban en el Paraíso en el traje de Adán y Eva. Fue menester una crítica insidiosa para que se percataran ellos de que estaban desnudos. Realmente, los indigenismos, nacionalismos, negrismos, aztequismos, incaísmos o borinquismos, que se multiplicaron velozmente, no fueron sino la hoja de parra... Después de haber mordido el fruto del árbol de la ciencia, el artista americano ya era capaz de juzgar sobre el bien y el mal. De estas dos etapas la primera consistió en sentenciar dónde estaba el mal: en la imitación del arte europeo. La segunda parte, o sea, dónde estaba el bien, era menos perentoria (*ibíd.*, pp. 124-125).

Carpentier piensa que Salazar soslaya un problema mucho más importante “que se sitúa en el origen de los nacionalismos americanos de este siglo. Y es que la famosa «hoja de parra» de los indigenismos, aztequismo, negrismo, etc., aunque pueda parecer raro, nos venía de Europa”. Nuestro “nacionalismo algo ingenuo” provenía de compositores que se

<sup>10</sup> *Op. cit.*, *Rise and Fall of the Cosmic Race, The Cult of Mestizaje in Latin America y Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, respectivamente.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, *Letra y Solfa*, 19 de noviembre de 1952, pp. 124-125.

estimaban «modernos». La emancipación de cierto nacionalismo en la música latinoamericana debe verse en el contexto de una corriente que mucho debía a “una moda europea que la respaldaba y justificaba. Las parras de que nos habla Adolfo Salazar crecían, sobre todo, en las jardineras de la Salle Gaveau” (*ibíd.*).

Su juicio crítico sobre el folklore en los medios artísticos, como la música, que a diferencia del modo de Villa Lobos, corresponde a una etapa de moda, experimentación de acuerdo con los movimientos surgido de los *ismos*, queda expresado en su crónica “Al cabo de un cuarto de siglo”, en la cual reflexiona sobre la interpretación de *La Rebambaramba*, de Amadeo Roldán, escrita hacía veintiocho años. Es objeto de “meditación melancólica”<sup>12</sup> Allí el escritor pondera la partitura a la luz de los pensamientos de su generación que iluminaron el ámbito de la creación de ese tiempo. Una generación —la suya— que valoró lo que antes había desestimado: los ritmos populares.

Aquello era nuevo; aquello era imprevisto: tenía una virginidad que no podía dejar indiferente a los nuevos compositores que entonces surgían. Y fue Amadeo Roldán, con su *Obertura sobre temas cubanos*, con sus *Tres poemas*, con *La Rebambaramba*, quien dio el primer ejemplo de una utilización sinfónica de aquellos elementos que, hasta entonces, habían existido en la isla al estado bruto. [...] Esas primeras obras suyas fueron algo como una revelación” (*ibíd.*, p. 339).

Reconoce el valor de las obras de Roldán pero, al escuchar la pieza después de casi tres décadas se pregunta por qué ahora le ha parecido

[...] una partitura tan elemental, tan rudimentaria, tan poco novedosa? ¿A qué se debe que esa obra de culto y finísimo músico, primero de su generación que supiera instrumentar, tan revolucionaria en su época, me sonara ayer como la producción de una suerte de «primitivo moderno»? Pero, desde entonces, la música popular cubana recorrió el mundo entero, haciéndose escuchar en todos los cabarets. Es algo que cualquiera conoce, como conoce cualquiera el jazz norteamericano (*ibíd.*, pp. 339-340).

---

<sup>12</sup> *Op. cit., Letra y Solfa, Volumen 10*, 9 de diciembre de 1954, pp. 338-340.

Su respuesta es que los elementos han perdido su fuerza primitiva, su energía inicial, y “se han vuelto géneros. Fórmulas, clisés, por todos conocidos. Y contribuyen con ello, obscuramente, a desvalorizar obras sinfónicas escritas hace veinte años, que se nutrían de sus recursos.” Su reflexión sobre la obra de Roldán como representativa del trabajo de una generación en busca de insertar lo afrocubano en el contexto de la música universal, muestra el intrincado pasaje por el que el artista cubano (americano) debe transitar para lograr la aclimatación de los distintos elementos de la cultura afrocaribeña, y alcanzar la originalidad que Carpentier destaca en Villa Lobos. Desde una óptica diacrónica, la música de Roldán que tanto ensalzara antes, se ve disminuida porque lo que antes sonaba novedoso, ahora es corriente a raíz de la difusión de la música popular cubana y del jazz en todo el mundo.

Y es que claramente, de la misma forma que Carpentier coloca en el sujeto el peso de la decodificación de la realidad mágica, afirmará que la percepción del paisaje de la selva como un paisaje paradisiaco en virtud de su virginidad, también responde a quien mira:

Y no se me diga que hablar de la virginidad de América es un lugar común de una nueva retórica americanista. Ahora me encuentro ante un género de paisaje *que veo por vez primera*, que nunca me fue anunciado por paisajes de Alpes y Pirineos; un género de paisaje que sólo había intuido en sueños, y del que no existe todavía una descripción verdadera en libro alguno. Ante la Gran Sabana no hubiera cabido nunca la desconsoladora frase de Paul Valéry, llevado por un amigo, luego de una larga excursión, a contemplar un alabado panorama europeo.<sup>13</sup>

Se aquilata el mundo desde quien se es y, justamente, se puede afirmar que las llamadas contradicciones de Carpentier provienen de su esfuerzo por reflejar la posición del sujeto con relación a las culturas y los procesos que desencadenan los encuentros entre éstas. El reconocimiento de los contextos que indican la existencia de ocurrencias en tiempos y

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, “Visión de América. El Salto del Ángel en el reino de las aguas”, p. 182.

lugares diferentes de fenómenos similares, es lo que imprime a su visión de la cultura el sello del dinamismo que conlleva la construcción de los discursos artísticos. La vigencia de éstos a lo largo del tiempo depende de si el artista ha logrado plasmar en su obra los elementos propios de su tiempo, que la expresión sea genuina de modo que sea capaz de vincularse con lo que llama lo universal.

## 2. El Dorado y la ciudad

*Es interesante observar, de paso, que el hombre de Europa esperó siempre encontrar en América la materialización de viejos sueños malogrados en su mundo: el oro sin sudores no dolores de la Transmutación; el fáustico anhelo de la eterna juventud.*

Alejo Carpentier, *Visión de América. La Gran Sabana: mundo del Génesis*

Otro tema importante en las crónicas periodísticas de Carpentier es el reconocimiento de la diversidad cultural entre los pueblos, sobre todo, los de América Latina, que entra en contrapunto con su visión de que existen unos ciclos en el nacimiento y desarrollo de las culturas, siendo la fundación de ciudades una etapa importante en el establecimiento de una civilización. Como relata en sus crónicas “Visión de América”, publicadas en *Carteles* en 1938, la fundación de los centros urbanos en las riberas del Orinoco revela que el proceso que se dio Santiago de Cuba en el siglo XVI concordaba, con toda probabilidad, con el de la instauración de las nuevas ciudades en el corazón de la selva en el siglo XX. En “Visión de América. El último buscador de El Dorado” (*op. cit.*, *Crónicas I*, pp. 191-200, Carpentier dice que los hombres que llegaron a la Gran Sabana hacía poco más de veinte años reanudaban la historia iniciada con el Descubrimiento de América. Relata las vidas de dos hombres que fueron los responsables de que la zona fuese vinculada al resto de América: Félix Cardona y Lucas Fernández Peña, valenciano. Lucas finalmente se quedó en América: buscó una mujer y tuvo tres hijas. A cada una de ellas les fundó una ciudad, incluyendo, claro está, aquella erguida a partir del centro creado por la

casa que vivió y nombrada Santa Elena Uairén, en honor a la patrona de la mayor de las niñas, Elena. Coincidió el espacio conformado por estas ciudades con aquel denominado El Dorado, situado allí por Raleigh, en el mundo del alto Caroní. Allí Lucas halló, accidentalmente, un río que era una mina de oro. Con los buscadores, aventureros del oro, llegó la violencia: “se vivía la mítica y universal tragedia que acompaña todo hallazgo de tesoros, trátese de botijas emparedados, de arcas de viejos avaros, de cofres ocultos en algún cayo de las Antillas. Y un día, para colmo, apareció a la luz del sol un diamante de cien karates, para desacomparar el pulso de los hombres que jamás habían oído hablar en la Gran Sabana”. Así como la casa de Aureliano Buendía en Macondo es el punto cero del cual parte la ciudad, la casa construida por Lucas y las ciudades que fundó, crearon la geografía urbana por la cual transitan los aventureros y viven los oriundos del lugar al amparo de la nueva red urbana. El hallazgo de una posible fuente de riqueza es la motivación principal de quienes acuden allí. Como estación de viaje bien podría ser también La Habana, donde una sociedad residente recibe cada día a los viajeros.

“Tres ciudades. Tres ciudades con nombres que ya forman parte de la gran leyenda de América, y que se citarán en libros del futuro, como se mencionan en el *Popol Vuh* los nombres de la mujer del Brujo Nocturno y el Brujo Lunar” (*ibíd.*, p. 197). Con esta oración el escritor sintetiza la creación de un nuevo relato fundacional que marca el paso que se da eventualmente de un modo de apalabrar el mundo y, por lo tanto, de mirar la realidad. El proceso de transculturación queda demostrado en el tránsito entre los relatos cosmogónicos comprendidos en el *Popol Vuh* y los libros del Chilam-Balam, hacia los relatos del Génesis. Identifica al conquistador con aquel que trae la palabra y, con ello, el uso de los objetos y las relaciones entre ellos. Piensa, como Vasconcelos, que el hombre europeo civilizó América, adelantó su proceso de evolución. El trazado del discurso bíblico es tan fuerte que

bien podemos despedirnos de la oralidad de los relatos de los caciques, del *Chilam Balam*, del *Popol Vuh*. La transculturación parece fluir desde dos direcciones principales: primero, de la naturaleza y la actitud de los indígenas inmersos en su mirar sagrado que conquistaron el corazón del conquistador y lo motivaron a quedarse. Mientras que el trasplante del europeo a América impuso una nueva geografía mediante el trazado urbano. Es así, con ello como imagen, que se entiende la transculturación de la segunda corriente, no solo en sentido horizontalmente contrario, sino también en la verticalidad de las relaciones de poder fundadas en el apoderamiento de la tierra, de la riqueza. Lo urbano, por lo tanto, como el medio y el ambiente del escritor, no abandona su posición de cronista, de ordenador y calificador de la realidad, tras la documentación que permite la construcción de su mundo, así como hacen los arqueólogos con los trozos de civilizaciones perdidas que hallan entre ruinas.

A la admiración por los colonizadores se suma la fascinación por el caudal mítico de las culturas indígenas y su manera armónica, animista, de coexistir y comprender la naturaleza. Hay hombres europeos que se vinculan a esas tierras por la fiebre del oro, de las piedras preciosas. Otros hombres viven en ellas su vocación de descubridores, y son también quienes las documentan en un afán por catalogar, comprender lo nuevo. En el terreno de la cultura, Carpentier realza el papel de Adán de los conquistadores, quienes con el establecimiento de la ciudad imponen una forma de apalabrar la tierra, el espacio. De esta manera Carpentier marca las tensiones que surgen al momento en que se quiere dar cuenta de la realidad latinoamericana.

Mas el cronista se corrige a sí mismo: no es desde las escalas del mundo occidental que la realidad americana se puede aprehender. Cuando describe las ruinas de Teotihuacán, Dominio de los Grandes Monumentos-Pirámide de la Luna, piensa que es un paisaje tan

nuevo como pudo serlo para el primer hombre el paisaje del Génesis: “Las rutinas imaginativas de mi cultura occidental me han hecho evocar en el acto, el castillo de Macbeth o el castillo de Klingsor. Pero no, esas imágenes son inadmisibles, por lo limitadas, en este rincón de la América virgen”.<sup>14</sup> Esta afirmación es fundamental ya que evidencia con toda claridad el reconocimiento de cómo funcionan las estructuras mentales a la hora de decodificar el entorno. Carpentier dice que cuando mira una cosa piensa en otra; pero, simultáneamente, reconoce que la cultura occidental es el parámetro primordial desde el cual mide el mundo y que, no obstante, no sirve para dar cuenta de América.<sup>15</sup>

Por ello es que su descripción y avalúo de la Gran Sabana, así como de la geografía mexicana y las pirámides de Teotihuacán, en términos de escala, es decir, de las proporciones arquitectónicas del lugar que se concretan en volúmenes monumentales, a duras penas resiste el marco referencial tanto cubano como europeo. De ahí que su creación pueda solamente ser entendida desde el discurso mítico, no tan solo por la virginidad, por lo selvático del paisaje y la actitud de los indígenas, sino porque sus proporciones no corresponden ni a las geografías europeas y menos a sus edificaciones, cuyas técnicas de construcción son conocidas y realizadas a la medida del hombre, como expresa el mismo escritor.

Para los indios que viven aquí y han guardado la fe primera, esas montañas salidas de la mano del Creador en el primer día de la Creación, conservan por la limpieza

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, *Crónicas I*, “Visión de América. La Gran Sabana: mundo del Génesis”, pp. 169-174. [*Carteles*, 25 de enero de 1948].

<sup>15</sup> La comparación se da desde las dos orillas del Atlántico. Véase, por ejemplo, su crónica “Castillos de Francia”, donde expresa: “¡Es increíble el valor que adquieren las cosas cuando se las ve de lejos!... Nunca sentí a Cuba con tanta intensidad como cuando me hallaba recorriendo caminos de Francia por días de verano lluviosos e inestables. Entonces, el menor recuerdo de paisajes y lugares de nuestra Isla se imponía en mi espíritu con la emocionada elocuencia que sabe alternar ritmos de la respiración. Hoy, hundido en pleno estío tropical, pienso a veces, sin quererlo, en rincones de Europa a los que no concedí mayor importancia, hace años, en mis andanzas de viajero, desconfiando tal vez de ellos a causa de su prestigio”, *op. cit.*, *Crónicas I*, pp. 40-41. [*Carteles*, 20 de agosto de 1939]. La geografía conlleva los indicios de espacio y tiempo, que son ejes desde los cuales se aquilata la realidad.



de sus cimas nunca holladas, por su majestad de Grandes Monumentos Sagrados, toda su índole mítica. (Cuando truena no debe *mirarse* hacia la cima de Auyán-Tepuy, vivienda de Canaima.) Jamás cometerían el pecado, por haber heredado la primigenia medida del ángel, de reducir su visión, por encadenamiento de ideas – como estuve a punto de hacerlo yo, hombre encadenado a la letra impresa—a las proporciones de un escenario wagneriano (*ibíd.*, p. 171).

La narración mítica es, por lo tanto, la idónea para dar cuenta del origen: “La Gran Sabana es el mundo primero del *Popol Vuh*, en que la piedra hablaba y reconvenía al hombre en su propia cara” (*ibíd.*, p. 174). América es el territorio donde existe un caudal de mitos que ya se han agotado en Europa y que se relacionan, precisamente, con una mirada que quiere ofrecer una explicación sobre el origen de las cosas:

Pero esas piedras pintadas plantean el mismo problema de ejecución –señalado por Humboldt—que ofrecen los petroglifos vistos por Jacques Soustelle en un lago del estado de Chiapas, en México. No se explica cómo los andamiajes pudieron ser trazados. Una vez más, América reclama su lugar dentro de la universalidad de los mitos, demasiado analizados en función exclusiva de sus raíces semíticas o mediterráneas. Aquí sigue tan vigente el mito de Amalivaca –mito que es también el de Shamash, el de Noé, el de Quetzalcóatl--, que en días de la Enciclopedia y de los Diálogos de Diderot, el padre Fillippo Salvatore Gilli se oyó preguntar por un indio si Amalivaca, modelador del planeta, estaba arreglando algo en Europa: es decir, al otro lado del Océano. [...] Hay en América una presencia y vigencia de mitos que se enterraron en Europa, hace mucho tiempo, en las gavetas polvorientas de la retórica y de la erudición (*ibíd.*, pp. 180-181).

El perfil de la naturaleza, que Carpentier denomina como la *Revelación de las Formas* deja atónita a “la España de la Conquista” y el origen de la narrativa sobre América en boca de los indios construye un lenguaje que pronto sería la huella verbal a través de la cual se transparenta el Nuevo Mundo en nombres tales como Potosí, “el Reino del Cuzco, del Inca y del teocali”, que les había “habituando a admitir que, en América, lo fantástico se hacía realidad” (*ibíd.*). Con ello descubren un lugar que corresponde a lo que en Europa solo existía en el arte y que en América desborda el marco de la representación pictórica:

Realidad de esta Gran Sabana, que es sencillamente lo fantástico hecho piedra, agua, cielo. Todo lo que imaginaron en fantásticas visiones de italiano o de flamenco los Jerónimo Bosch, los Arcimboldo, los ilustradores de tentaciones de san Antonio, los dibujantes de mandrágoras y de selvas de Brocelianda, se encuentra aquí, en cualquier rincón del cerro. Pero —eso sí— como simple detalle de un gran conjunto imposible de encerrar en un marco de madera; como meros accesorios de una creación grandiosa que apenas si ha conocido, hasta ahora, el leve hormigueo del hombre. De ahí que la Gran Sabana —confundida con El Dorado— fuese siempre un excitante para el don adivinatorio de los poetas, una fascinante luminaria para esos otros jóvenes poetas que fueron aventureros capaces de jugarse la vida sobre la fe de una leyenda (*ibíd.*, pp. 181-182).

Finalmente, es importante anotar que la unidad identitaria de América que se ha visto, Carpentier la perfila en la uniformidad de los asentamientos urbanos que se traducen en signo de una unidad cultural. En “El error de ciertos «panoramas»”<sup>16</sup>, critica varias historias de música latinoamericana, que dedican volúmenes separados a cada país y que se catalogan como panoramas, precisamente porque no son panoramas:

Ese método de clasificación, bueno para las escuelas del Viejo Continente, resulta una falacia cuando se aplica a las manifestaciones musicales de un continente sometido durante cinco siglos, a las mismas intermigraciones, a los mismos procesos de transculturación, a las mismas influencias intelectuales y étnicas. [...] Después del capítulo inicial de la música aborigen —cuyos elementos son lo bastante conocidos para que pueda trazarse sobre ellos un cuadro de conjunto— viene la Conquista. Con ella nos llegan, durante todo el siglo XVI —en lo que va de la Conquista de México a la de Chile— los mismos músicos militares, los mismo «maestros de bailar y de tañer», los mismos vihuelistas, arpistas, trompetas y sacabuches, que ya pasaban por Santo Domingo en los días que siguieron al Descubrimiento. Ahí están las crónicas, los Catálogos de Pasajeros a Indias, para demostrarlo (*ibíd.*, p. 450).

Carpentier da preeminencia a la uniformidad de las diversas influencias de géneros e instrumentos traídos de Europa a América, sobre el modo en que cada país produjo su propia música nacional. Es la idea de Latinoamérica como una unidad, homogénea desde el punto de vista de los elementos culturales e históricos que impactaron el continente nuevo.

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, *Letra y Solfa, Música (1951-1955)*, 15 de noviembre de 1955, pp. 449-451.

Ello aplica también a Norteamérica, según afirma en “Formación de una cultura”<sup>17</sup>, al hablar de la obra *Music in America*, en donde traza una breve historia de la vida musical norteamericana. Historia que él dice es “anterior, aunque muy semejante, a la de muchas naciones en América Latina, evidenciándose el paralelismo existente en los procesos de formación de ciertos sectores de nuestras culturas. [...] Todos escribían obras más o menos calcadas sobre modelos europeos” (*ibíd.*, p 317). Así la influencia occidental establece parámetros que regulan con cierta uniformidad el desarrollo de la cultura y la historia. Al mismo tiempo, establece que la producción artística es parte de un proceso de formación, lo que explicaría los distintos estadios de desarrollo entre las culturas en América y en el mundo.

### 3. Las ruinas y los dioses

El interés de Alejo Carpentier por la arqueología, así como por la antropología y la sociología, ha sido consignado por Félix Báez-Jorge en su estudio preliminar a las crónicas en las que el cubano trata directamente el tema de los hallazgos de civilizaciones y pueblos anteriores a la historia conocida en Occidente.<sup>18</sup> De acuerdo con este autor, “Carpentier deja constancia de un esfuerzo analítico que trasciende los perímetros estrictos de la disciplina al situar el tema en un campo fronterizo en el que la estética, historiografía y antropología (en su más amplia acepción) concurren con el debate”. De otra parte, Báez-Jorge subraya que en estas crónicas el cubano “trabaja en contra de los estrechos márgenes localistas, regionalistas o de especialización extrema, que tanto daño han causado a la arqueología.” Como resultado, los “hechos, su significación, el sentido cultural y estético

<sup>17</sup> *Op. cit.*, *Letra y Solfa. Música (1956-1959)*, pp. 316-317. [23 de octubre de 1958].

<sup>18</sup> Alejo Carpentier, *op. cit.*, *Los confines del mundo*. En este volumen se incluyen crónicas publicadas entre 1947 y 1959 en la columna *Letra y Solfa*, del diario caraqueño *El Nacional*, según indica Báez-Jorge en la Nota Previa, p. XII.

que les es inherente se observan y se comparan en las [sic] amplia pantalla del devenir y la geografía universales, atisbo global que se proyecta siempre a partir de la propia tierra, con los pies bien afianzados en el contexto telúrico” en la que la imaginación es “la gran partera de las imágenes”.<sup>19</sup> Como se ha visto, estas ideas son constantes en las crónicas carpenterianas y explican, como bien apunta el crítico, a la visión de que “la tarea civilizatoria de las culturas precolombinas no ha concluido”, mientras que

La fuerza prodigiosa de sus cosmovisiones, la riqueza polisémica de su arte, la dinámica (en permanente metamorfosis) de sus mitos, en suma, el perseguido cuerpo de tradiciones y valores que ha enfrentado por medio milenio el colonialismo, cumple un papel fundamental en la definición del ser y el quehacer de nuestras naciones (*ibíd.*, p. XXXVIII-XXXVIX).

De ahí que el barroco americano sea una “especie de categoría pancrónica que articula épocas y sucesos, ideas y realidades en estas tierras” donde lo real maravilloso es una constante. La arqueología le brinda a Carpentier un lente para aquilatar los “pueblos y culturas” en “toda la amplitud de sus contradicciones y aportes” en las que se muestra cómo el proceso colonial modifica las ordenaciones sociales “con el mestizaje y la presencia de las etnias africanas, contextos raciales –argumenta Carpentier” (*ibíd.*). También coincide con lo que se ha venido apuntando en esta investigación en cuanto a

que las convergencias culturales, de distinta edad y contenido, en una suerte de sincronismo que va más allá de los cortes cronológicos, la articulación del ayer con el presente en un mismo proceso, esa manera particular con la que Carpentier entiende la semántica del tiempo y el espacio, explican, finalmente, la vigencia de los valores y aportaciones nacidos y crecidos en nuestras tierras. Creaciones civilizatorias en las que los pueblos autóctonos de América tienen un papel protagónico principal. En esta visión, las connotaciones folklóricas, el exotismo pintoresquista no tienen cabida. La simiente cultural es reconocida en su plena extensión y sentido histórico (*ibíd.*, p. XXXIX).

De esta forma se reitera que el folklore tiene una aportación válida en la cultura que va más allá de lo “exótico” y lo “pintoresco”, sino como expresión interna de ésta.

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, “Mitla y el barroco (estudio introductorio), p. XXXIII.

Las columnas de *Letra y Solfa* comprendidas en *Los confines del mundo* tienen en común la valoración de la arqueología (y la antropología) como una herramienta para conocer civilizaciones y sociedades que existieron antes de la Historia conocida. Ello puede verse en la visión de Carpentier sobre el mestizaje, ejemplificada en su teoría de los dos mediterráneos que plantea la productividad de las mezclas que no son solo de orden étnico, sino que propician el intercambio de conocimientos tecnológicos, de productos como la seda que es en sí misma la protagonista del viaje significado por *la ruta de la seda*.<sup>20</sup> Dicha ruta documenta el tránsito de ideas y creencias entre aquellos que a partir de un intercambio comercial se exponían, al mismo tiempo, a otras formas de vida. La seda es representativa del tejido compuesto por dichos intercambios, de incontables hilos --no siempre evidentes-- que probablemente se originaban en el aprendizaje de vocabulario, expresiones, en fin, de lenguas, que suponen asimismo la posibilidad de comenzar a ver el mundo desde otros puntos de vista. La lengua, lo sabemos, nos permite acceder al mundo, por lo menos, desde un acuerdo social, aunque el individuo pueda buscar la forma de alcanzar la verdad que puede que esté más allá y, a pesar de las convenciones necesarias, entablar una comunicación con los que integran la sociedad con las cuales alterna.

La arqueología también le lleva a reflexionar sobre las causas que motivaron la desaparición de sociedades, de civilizaciones que en algún momento se ha probado eran estructuradas, que poseían literatura, o sea, un grado de refinamiento capaz de producir un discurso sobre sí mismos.<sup>21</sup> Por ejemplo, en “Ocho mil años de arte” (*op. cit.*, 22 de abril de 1958, pp. 24-26) reseña el descubrimiento de pinturas que el pintor André Lothe logró

---

<sup>20</sup> *Ib.* “La voz de los orientalistas”, pp. 5-7. [*Letra y Solfa*, 5 de marzo de 1954].

<sup>21</sup> Tales planteamientos pueden leerse en crónicas contenidas en *Los confines del hombre* tales como: “La civilización de Eridú”, 26 de marzo de 1954, pp. 9-11; “Un sorprendente hallazgo”, 20 de noviembre de 1953, pp. 22-24; “Los dioses derrocados”, 10 de marzo de 1955, pp. 27-28; “El emperador Kapac-Apu”, 6 de agosto de 1953, pp. 33-35; y “La ciudad de los dioses muertos”, 28 de enero de 1954, pp. 37-38.

copiar, halladas en 1909 y cuya exploración comenzó en 1933 en el Desierto del Sahara, en las que se reconocen dieciséis estilos diferentes. Estas gráficas indican que 8,000 años antes de Cristo existió allí una civilización acerca de la cual Carpentier hace un relato para explicar cómo evolucionaron hombres de “reducida estatura, acaso braquicéfalos”, cazadores al amparo de una vegetación que los defendía del calor, ante un paisaje “que se presentaba cada día antes sus ojos” de manera semejante al que “la imaginación de los hombres del futuro atribuiría a un Paraíso Terrenal aún no inventado” (*ibíd.*, p. 25). Estos “hombrecitos” perfeccionaron sus técnicas de figuración y representaron seres de mayores proporciones que las de ellos mismos que con probabilidad “hubiesen dejado de ser humanos para hacerse divinos.” (*ibíd.*). Ello porque representaban figuras de seis metros “con una cabeza parecida a las escafandras del porvenir”. Perdido el temor a la divinidad pasaron sus representaciones a figurar danzas y grupos de adolescentes “donde poníase todo lo que los sueños de un ser humano pueden sugerir de hermoso, por medio de la metáfora plástica, la estilización y la pintura un tanto emancipada de los figurativo” (*ibíd.*). Luego allí apareció el camello y se notaba la desaparición de la vegetación. Otro cambio importante fue la llegada de los egipcios que no intentaban sacarles de allí, mas bien enseñaron técnicas nuevas a los “braquicéfalos”, influyendo así en su arte. Este recorrido de miles de años explica que existan tantos estilos en las pinturas copiadas por Lothe, hasta que el señorío del desierto marca su desaparición, quedando como único testimonio de su vida las pinturas en las cavernas “más escondidas e ignoradas del mundo” (*ibíd.*, p. 26).

En “Los dioses derrocados”<sup>22</sup> se refiere a las excavaciones que dieron a conocer las ruinas de Palmira, donde se descubrieron tabletas votivas, “testimonios de agradecimiento a

---

<sup>22</sup> *Op. cit.*, 10 de marzo de 1955, pp. 27-28. Carpentier vuelve sobre el tema de Palmira en “La ciudad de los dioses muertos”, 28 de enero de 1954, pp. 37-38: “¿Por qué misterio se hundieron, entonces, en el más

dioses de nombres olvidados por haber curado un hijo enfermo” (*ibíd.*, p. 27). Esos dioses en algún momento fueron arrojados del cielo. Dice Carpentier:

Esta muerte de los dioses constituye uno de los hechos más inquietantes de la historia humana. Y más aún si se piensa que cuando el nombre del dios derrocado permanece en la memoria se ve envuelto en una creciente atmósfera de irrespeto. Es como si el hombre quisiera desquitarse, bien por la burla, bien por una utilización arbitraria de sus atributos, de haber sido regido por él alguna vez (*ibíd.*).

Prueba de ellos son los distintos artefactos, *commodities*, que se encuentran en las vitrinas comerciales: yesqueros, caramelos y muebles con los nombres de Júpiter, Pomona o Apolo. Piensa que la muerte de esos dioses pueden explicarse por el hecho de que no tuvieron profetas ni evangelistas: “Su simbología, sus mitos, eran estáticos; estaban detenidos en el tiempo, siempre semejantes a sí mismos, ajenos a toda idea de propiciar una exegética o una casuística” (*ibíd.*, p. 28). Por el contrario, “las religiones que fueron conquistadoras de grandes espacios geográficos contaron con hombres entre sus protagonistas” y gracias a ellos, por medio de la construcción y la palabra dejaron un rastro concreto que impidió que ocurriera con sus nombres lo que a Isis u Odín. Así que los dioses sucumben ante la ausencia de la palabra diseminadora, así como un pueblo se borra cuando la naturaleza que lo sostiene se aniquila.

Pero sabemos cómo mueren los dioses y el mismo Carpentier lo explica al señalar cómo se pasa de las cosmogonías (del origen) a los dioses príncipes, es decir, a la configuración de los estados nacionales basados en una estructura jerárquica derivada de las estructuras profundas, supra humanas. En *La aprendiz de bruja* la derrota de los aztecas frente a los españoles se adjudica a quienes como Marina, y sobre todo, Moctezuma, carecieron de discernimiento para comprender que existía un desfase entre su percepción de

---

absoluto silencio, junto a la diosa siria de Luciano, a quien las mujeres romanas llegaron a rendir un culto secreto? ¡Nada resulta tan inquietante, en la historia de las culturas, como esas muertes de dioses que, durante siglos, conocieron el incienso y las plegarias!”, p. 38.

la realidad y lo que en verdad ocurría. Contradictoriamente, es su pensamiento “mágico”, los dioses en los que cree y cuya pronta agonía era alentada por el hálito mortal de las enseñanzas cristianas, lo que viabilizó esas muertes (las de la sociedad como era conocida hasta entonces y, en consecuencia, la de sus dioses, obligados a expresarse de manera clandestina en las estelas de los nuevos templos). De esta manera Carpentier toma la narración de la crónica española para contar su interpretación de los hechos. Tampoco hay que olvidar que tanto en la figura de Moctezuma como en la de Cortés se aúna el poder político con el religioso, lo cual establece el paralelismo que abre paso a Cortés, aunque éste, en la obra, persiga que prevalezca su identidad como *príncipe*, con miras a cimentar su autoridad dentro del espectro de la actividad humana, si bien refrendada por la Providencia.

Hay por lo menos dos formas de ver lo antes discutido a la luz del interés de Carpentier por la arqueología y los valores que ésta aporta a la comprensión de la cultura. Por ejemplo, el distanciamiento del narrador al final de *El reino de este mundo*, cuando aclara que a pesar de que la gente cree que Mackandal salió volando, en realidad su cuerpo fue colocado nuevamente en el fuego, lo cual es paralelo a la posición del escritor con relación al personaje de Marina, pues su juicio sobre ella implica un distanciamiento del punto de vista indígena que provee la *Historia general* de Sahagún. Choca, por lo tanto, su inquietud por acceder a las noches de las civilizaciones, al punto del caos justo antes de constituirse en orden, con su mirada racionalista, que es la que construye el mapa de la geografía cultural americana. En la crítica al pensamiento que lleva a Marina a comprometerse con la causa equivocada, hay también una secreta admiración por la cultura que viene a dominar México, rozando así con lo expresado con Vasconcelos quien, al contrario de Carpentier, no ve mal el comportamiento de Marina porque cree que era natural que deseara adherirse a una civilización superior, hecho que queda demostrado por



el éxito de quinientos hombres sobre un imperio. Pues aunque Carpentier pretende explicar el porqué de la actitud de Marina, dada su situación personal, enjuicia su falta de criterio. Es por ello que sea posible cotejar en las crónicas periodísticas el problema del origen y de las mezclas de cultura desde un punto de vista científico donde el asombro puede ser traducido en conocimientos, aun cuando los objetos, como en el caso de los etruscos, detengan con la opacidad que produce la falta de conocimiento del lenguaje el acceso al estadio de la configuración significativa de ese pueblo.<sup>23</sup> El mestizaje cultural de Alejo se da en la confluencia de su conocimiento de las corrientes no oficiales de la cultura, como era la de esos niños negros y mayas con lo que jugaba en la calle, su aprendizaje escolar, y su acceso y experiencia con diferentes culturas.

En cuanto a la manera en la que América ha influido en el extranjero es interesante comentar la crónica “Visión de América. La Biblia y la ojiva en el ámbito de Roraima” (*op. cit.*, pp. 182-190), en la que Carpentier cita los versos de Lope de Vega que sirven de epígrafe a *El reino de este mundo* que citamos antes (“El Demonio: ¡Oh! Tribunal bendito...”). El camino evasivo de la evangelización en América, que es uno de los temas más controvertibles en la historia y central en *La aprendiz de bruja*, apunta a cómo se da el mestizaje de creencias religiosas. En esta crónica Carpentier relata que uno de los hermanos Schomburgk dio como regalo una *Biblia* a un cacique arekuna, a quien bautizó con el nombre de Jeremías. A pesar de ello el cacique continuó ofreciendo el relato mítico indígena a su pueblo en torno al origen del mundo y de los hombres. Hasta que en 1903 el doctor Elías Toro encontró a Jeremías cantando en arekuna sobre la vieja Biblia, que ya era un talismán:

---

<sup>23</sup> Cf. “El enigma etrusco”, 16 de diciembre de 1956, pp. 3-4.

El tiempo estaba detenido ahí, al pie de las rocas inmutables, desposeído de todo sentido ontológico para el frenético hombre de Occidente, hacedor de generaciones cada vez más cortas y endeble. No era el tiempo que miden nuestros relojes ni nuestros calendarios. Era el tiempo de la tierra en los días del Génesis (*op. cit.*, p. 189).

Así fue como el evangelio llegó 400 años después; luego llegaron los sajones y más tarde, en el siglo XX, los franciscanos. Una mujer inglesa se queda a vivir allí ejerciendo la poliandria con el concurso de dos maridos arekunas. Concluye Carpentier, citando nuevamente a Lope, que estas historias demuestran cómo la tierra americana traga y transforma, de acuerdo con su propio origen, al cristiano (*ibíd.*, p. 190). Así en *La aprendiz la Biblia* de Olmedo representa el principio de autoridad de los españoles que se ampara en la divinidad para ejercer el poder político. Mas, en el intento de aclarar la doctrina a Marina, el padre termina identificando similitudes entre las narraciones bíblicas y las de los indígenas, como ocurre cuando dice que Quetzalcóatl es en realidad Santo Tomás. Y aunque el cristianismo logra imponerse como religión oficial, en el proceso de evangelización Marina cambia, pero también los otros personajes quedan transformados.

Un hecho que también toca el tema del tiempo, en este caso, para hacerlo retroceder y reorganizar la cronología histórica de América, fue el descubrimiento de una tumba del emperador Kapac-Apu en el Perú, quien reinó entre 4,000 o 5,000 años antes de la civilización Inca.<sup>24</sup> Con descubrimientos como este Carpentier sostiene, no tan solo que las escalas temporales se rearticulan para expandir la comprensión de los márgenes de la historia, sino que ello implica la existencia de ciclos constantes de nacimientos, desarrollos y muertes de civilizaciones. También prueba que todavía falta mucho por conocer sobre los pueblos antiguos del Nuevo Mundo, contrario a lo dicho por uno de los “científicos” de la época de Porfirio Díaz en cuanto a que sobre los mayas y los aztecas no podía saberse nada

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, “El emperador Kapac-Apu”, 6 de agosto de 1953, pp. 33-35.

más. El escritor también discute este tema en “El fervor arqueológico”<sup>25</sup>, en donde plantea que con “la importancia cobrada por la arqueología en los tiempos actuales, resulta asombroso observar que esta ciencia es una de las más recientes que haya cultivado el hombre” y, como resultado, ha provisto un ángulo idóneo en la valoración de la cultura y de la historia. Dice que no comprende “la indiferencia que mostraban nuestros abuelos ante los restos de las civilizaciones pasadas” (*ibíd.*, p. 43). La búsqueda del origen a través de los objetos (las ruinas, los documentos, los adornos...) coincide en la manera en la que Carpentier arma su obra y su imagen de América. Porque es por medio de la documentación y de sus viajes, en los cuales recopila experiencias, que queda constituido su discurso novelístico: un acopio de materiales que como Dumézil hizo, permita reconstruir los pasos sucesivos en el desarrollo de las sociedades americanas. Carpentier defiende sistemáticamente el método de la comparación como vehículo para ponderar y construir.

En 1956, para el mismo tiempo que escribiera *La aprendiz*, Carpentier escribe una columna titulada “El mágico lugar de Teotihuacán”<sup>26</sup>, y retoma sus comentarios acerca de dicho lugar en “Visión de América”. Su apreciación de las edificaciones piramidales y otras estructuras comporta, sobre todo, una mirada arquitectónica. Se aproxima a comprenderlas desde el análisis estético: lo bello se configura en vínculo con el sistema de armonías. La geometría y el arabesco, la línea y sus fluctuaciones, son expresiones pétreas de un universo, que siendo particular, anota conexiones secretas plasmadas en la repetición de relatos en diversas y distantes regiones del mundo. Por ello el espejo, la comparación, la analogía, dan sustento a su universo narrativo. La diversidad de objetos culturales,

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, 10 de enero de 1952, pp. 41-44.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, pp. 85-86. [abril 1956].

constructores de su mirada, entran en el concierto de la tesitura del relato. Una mirada que hurga en los objetos con el fin de sacarles su significado, por un lado, en el plano de la historia (que son las narraciones conocidas que otorgan lugar y valor a los sucesos que codificamos como historia); por otro lado, el plano de lo sacro, en el que intuye habita una verdad más profunda, lo auténtico. Como él mismo habría sentenciado: lo maravilloso solo lo es para quien puede creer.

La antropología y la arqueología viabilizan la mirada comparativa, pues a través de los descubrimientos y análisis de otros pueblos, se hallan analogías en los relatos de la creación del mundo<sup>27</sup> y, por otro lado, la sustitución de los dioses y los nombres de las cosas tal como ocurre con la cristianización de los nativos americanos. En lo que luego describe como simbiosis de culturas, el modelo de la crónica de Indias juega un papel importante. Porque si hubiéramos de admitir similitud entre la crónica de Bernal Díaz y las elaboradas por los informantes de Sahagún, tendríamos que decir que Carpentier, está más cerca de los cronistas oficiales y no oficiales de Indias, que de los cronistas de los vencidos, no tan sólo por el modelo que importa el género, sino por la misma mirada que de éste se deriva.

Así, en *La aprendiz de bruja* asistimos a la “victoria” del modelo cristiano en términos de acercamiento a la realidad, de tamiz para la comprensión del lugar del ser en el mundo. Al mismo tiempo, la identificación de América como El Dorado, como Utopía, está marcada en Carpentier por esa suerte de nostalgia por las edades del hombre en que lo de arriba y lo de abajo, lo divino y lo humano, no estaba roto. La cultura, entendida como una

---

<sup>27</sup> Carpentier comparte la perspectiva de CG Frazer acerca de la similitud entre las mitologías de diversas culturas como es el caso del mito de diluvio universal. Recordemos el fragmento antes citado: “Una vez más, América reclama su lugar dentro de la universal unidad de los mitos, demasiado analizados en función exclusiva de sus raíces semíticas o mediterráneas. Aquí sigue tan vigente el mito de Amalivaca –mito que es también el de Shamash, el de Noé, el de Quetzalcóatl.”, *op. cit.*, “Visión de América. El Salto del Ángel en el reino de las aguas”, *Crónicas I*, pp. 179. [*Carteles*, 22 de febrero de 1948].

ruta hacia el estadio de la civilización, se torna entonces en el sistema de representaciones a través del cual el ser puede identificarse y, por lo tanto, encontrar un lugar y una agenda capaz de llevarle al límite de su tarea como humano.

#### 4. El Cronista de Indias

*Bernal Díaz del Castillo es mucho más novelista que los autores de muy famosos romances de caballería.*

Alejo Carpentier<sup>28</sup>

Una relación del nacimiento de la crónica como género ayuda a comprender cómo es que a través del tiempo la narración de los acontecimientos vincula la crónica con géneros como la historia (como relato de la verdad vinculado a la historiografía) y con la novela. La pertinencia de esta reflexión proviene de lo dicho por el mismo Carpentier, quien habló directamente sobre el papel fundamental que el estudio de la historia americana jugó en su formación.<sup>29</sup> Las crónicas del descubrimiento, la conquista y la colonización de América son parte integral del caudal de conocimientos que el autor traslada a su obra.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Art. cit., "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", p. 24.

<sup>29</sup> En su artículo "Los puntos cardinales de la novela en América Latina de 1932 (escrito en francés para la revista *Le Cahier*, núm. 2), el argumento de Carpentier sobre el nacimiento y desarrollo de la novela latinoamericana de entonces, ejemplificada en novelas como *Don Segundo Sombras*, del argentino Ricardo Güiraldes, *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, y *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri, se basa justamente en un análisis de las condiciones históricas de América y el surgimiento de las naciones que se independizaron de España. Desde el inicio de su carrera como cronista y narrador Carpentier ancla su parecer sobre el quehacer del escritor en el conocimiento de la historia. (Cf. art. cit., en: *Los pasos recobrados*. Selección y Prólogo, Alexis Márquez Rodríguez; Cronología y Bibliografía, Araceli García Carranza; actualización de cronología y bibliografía, Alexis Márquez Rodríguez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003, pp. 107-114). La coherencia entre su punto de vista en 1932 y expresiones posteriores sobre la importancia de conocer la historia se comprueba, por ejemplo, en su declaración publicada en "Un camino de medio siglo", de 1975, cuando relata el porqué de su posición como escritor latinoamericano frente a la propuesta estética del Surrealismo a partir de 1928: "Y de repente, como una obsesión, entró en mi la idea de América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría a mí mismo en la obra que aspiraba a hacer [...] Y me digo: «No hay asignatura que tengo que aprender [*sic*] y esa asignatura va a ser el estudio sistemático de América»." (cf. art. cit. en: *Razón de ser*, pp. 29-30) De hecho, en esta conferencia de 1975 se refiere a su artículo "Los puntos cardinales" y reitera su posición de entonces con relación al tema.

<sup>30</sup> González Echevarría, *op. cit.*, pp. 101-107, señala que la elaboración de *La música en Cuba* tiene dos consecuencias dentro de la labor narrativa de Carpentier: primero, le provee el material histórico para su obra: "From this time on [1944, cuando Daniel Cosío Villegas le encarga la investigación] Carpentierian fiction will revolve around pseudo-historical biographies of whom Carpentier rescues from oblivion". Segundo, "His research for *La música en Cuba* had a direct bearing: style. [...] Become archaic, textured, and baroque prose

Walter Mignolo ha estudiado que los textos que se conocen comúnmente bajo el nombre de crónicas del descubrimiento y la conquista de América, pueden considerarse como formas fijas, es decir, géneros, como serían la carta relatoría, la relación y la crónica, definidos así por sus formaciones discursivas.<sup>31</sup> “Cuando la formación discursiva existe es ésta la que dicta la forma y los motivos por los cuales se emprende la tarea de escribir” (art. cit., p. 77). Los tipos discursivos, como los géneros literarios, no siempre se relacionan estrechamente con una formación textual o disciplina específica. Son estructuras migratorias que se pueden utilizar dentro de distintas formaciones textuales. Este deslinde entre formaciones textuales y tipos discursivos es particularmente útil en el estudio de las crónicas, ya que uno de los problemas centrales que surge al tratar de analizarlas es determinar si se trata de textos históricos o literarios. En otras palabras, cuando se cuestiona la veracidad del discurso.<sup>32</sup>

Ahora bien, lo dicho anteriormente sugiere que la tipología del discurso de las crónicas de la conquista puede verse por lo menos en dos formas. En primer lugar, como la estructura o forma organizativa de determinados materiales. Por ejemplo, bajo la dirección

---

for which he is known". Dicha investigación coloca a Carpentier en la misma posición que los cronistas oficiales de Indias --concordancia que no anota González-- al obligarlo a acudir a manuscritos, documentos, periódicos... para elaborar su obra. "Carpentier also returned to Bartolomé de las Casas *Historia de las Indias*, Fernández de Oviedo's *Historia General y Natural de las Indias Occidentales*, Bernal Díaz's *Verdadera historia*... It would be difficult to exaggerate the importance of all this research to Carpentier's fiction". Nótese que el primer acercamiento a las fuentes de la historia americana fue en 1928, según Carpentier. Esta segunda incursión, si tomamos como cierto el análisis de González, tendría repercusiones más profundas y concretas en la obra del cubano. Pero, en ambos casos, el escritor es un "cronista oficial" que acude a los documentos para armar un modelo sobre América.

<sup>31</sup> Walter Mignolo, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en: *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 57-110. [1982].

<sup>32</sup> Al reconocer la diversidad de géneros que normalmente se engloban bajo la rúbrica de crónicas del descubrimiento y la conquista, también Mignolo busca justificar la denominación recurriendo al referente de dichos escritos: América. El segundo criterio que otorga unidad al "corpus" de las crónicas es que fueron escritas entre 1492 y 1793. Durante este tiempo se observa, según el crítico, un cambio en la percepción de América, evidenciado en la denominación de estas tierras: Indias, Nuevo Mundo, América. Las crónicas se consideran como una familia textual. Los textos que la conforman constituyen un acto verbal de significado cultural que se conserva como una formación textual y como tipo de discurso (*ibíd.*, pp. 57-58). Esto permite distinguir el tipo discursivo --cartas, relaciones...- del discurso "ideológico" o idea o imagen que a través de las crónicas se gesta sobre América.

de Ovando y Godoy todas las relaciones que se escribieron siguieron las disposiciones estipuladas en el formulario que él redactó con el objetivo de obtener determinada información sobre las colonias de América (*ibíd.*, p. 70 y ss.).

Segundo, se puede caracterizar el discurso desde el punto de vista ideológico. En *El discurso narrativo de la conquista*, Beatriz Pastor toma en cuenta algunos aspectos en torno a los tipos de discurso, pero se inclina más bien a considerar las propiedades ideológicas de los "personajes-narradores" y cómo ello determinó la visión sobre América que expresaron a través de sus escritos.<sup>33</sup> Muestra cómo las relaciones entre hombre-naturaleza-cultura van cambiando a través del proceso de conquista y colonización para definir tres vertientes principales: en primer lugar, la ficcionalización de la realidad, como en el caso de Colón y Cortés; en segundo término, la desmitificación de la conquista y la colonización como empresas exitosas social, religiosa y económicamente, como en *Los naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca<sup>34</sup>; y, finalmente, como resultado de los dos anteriores, el surgimiento de una identidad nacional producto de la aclimatación de los elementos humanos, naturales y culturales que se reúnen en la conquista. Por lo tanto, se opera un cambio formal en el discurso a partir de ese proceso. El último estadio descrito por Pastor sería el que coincidiría más con las propuestas carpenterianas antes discutidas sobre la transculturación y el mestizaje.

Esta concepción es el eje de un texto que ofrece una lectura del discurso de ciertas crónicas tanto españolas como indígenas sobre la conquista: *La conquista de América. La cuestión del otro*.<sup>35</sup> Todorov estudia la producción del discurso contenido en las crónicas para mostrar la percepción que el indígena y el español tuvieron del discurso del *otro*. Así

<sup>33</sup> La Habana: Casa de las Américas, 1984.

<sup>34</sup> Trinidad Becerra, editora. Madrid: Alianza Editorial, 1985.[1542].

<sup>35</sup> Tzvetan Todorov, *La conquista de América. La cuestión del otro*. México: Siglo XXI, 1987.

se vio el problema de la *otredad* en el análisis de *La aprendiz* en el cual se demostró cómo uno y otro grupo cultural percibió al *otro* durante el proceso de descubrimiento y conquista.

La visión del *otro* que se deriva de los discursos permite a su vez penetrar en la conciencia misma de aquél que lo pronuncia. En específico, concierne directamente al tema central que recorre como urdimbre la prosa carpenteriana que es el aspecto ideológico del discurso sobre América, la naturaleza y el hombre americano que conforma gran parte del mundo literario creado por el escritor. Ya sea para mantenerse apegado al “original” de dichos textos (en cuanto al punto de vista o tomando datos de ellos), o bien para transformarlos o para darle la vuelta al modelo y presentar su reverso, como ocurre como en *El arpa y la sombra*, por ejemplo, donde se expresa la desmitificación de los relatos sobre América que dieron lugar a la visión de América como construcción discursiva.

La presencia de las formas estructurales e ideológicas del discurso de las crónicas en Carpentier está vinculada al interés que suscitaron en él los textos prehispánicos y coloniales como una forma de conocer América. De igual manera, el estudio y la incorporación de estos escritos a su trabajo literario contribuyeron, sin duda, a que pudiera establecer un parentesco entre la novela -la literatura- y la historia, entre la narración literaria y la crónica. Por último, y no menos importante, porque el pasado histórico americano contiene las claves de los problemas del presente que toca Carpentier con insistencia y que buscan definir la identidad de América y su lugar como hombre y escritor dentro de ese mundo americano: el mestizaje y lo real-maravilloso. En el capítulo I se planteó que esa vuelta a los orígenes, ya fuera vía el rescate y reflexión de la raíz indígena o negra, o a través del origen de la civilización europea que llega a remontarse a los pueblos del Nilo o bien a la antigua Grecia y a Roma, es parte de la reflexión que se da en los escritos en los que se pregunta sobre la identidad americana en momentos en que se debatía



la situación política de las colonias. Porque la constitución de nuevas naciones conllevaba la articulación del “relato” de la fundación de nuevas sociedades, planteada en la obra de Carpentier como una refundación literaria, según se ha señalado antes.

#### **a. La historia**

En esa fundación carpenteriana de América en *La aprendiz* propuse tomar el punto de vista del autor sobre la Historia, como la serie de eventos de los que da cuenta el *cronista* pero que, al mismo tiempo, se percibe como una suerte de destino en la medida que la intención con la que se inicia una acción no necesariamente se ve respalda por el desarrollo posterior de los hechos. Carpentier quiso plantear el problema del comprometimiento y demanda, según dice, que el ser humano tenga la perspicacia para saber con cuáles causas y con quién se compromete:

No comprometerse es una forma de comprometimiento. Por lo tanto, hay que saber con qué se compromete uno, y al hacerlo, hacerlo con los principios, con las ideologías que pueden ser consideradas como las de una buena causa (art. cit., “Un camino de medio siglo”, p. 32).

No obstante, en la obra tanto Marina, como Cortés y Sandoval, ven cómo los sucesos posteriores traicionan sus objetivos originales: Marina piensa que los que trabajan para la Historia en realidad no saben para quién lo hacen, Cortés ve cómo sus trabajos quedan invalidados con el retiro de sus derechos y aún de la publicación de sus *Cartas*, y Sandoval, habiendo querido vivir una aventura de novela de caballerías, muere sin haberse dado cuenta de que experimentó un mundo en verdad digno de una de aquellas obras. Carpentier, sobre todo en sus ensayos y crónicas periodísticas, utiliza el término *historia* como hechos, acontecimientos cuyo conocimiento es imprescindible obtener a modo de herramienta para significar la realidad circundante y, como resultado, posibilitar una expresión artística pertinente, auténtica, que permita vincular la serie de acontecimientos

particulares con la historia y la cultura universales. En el drama y en las crónicas la historia se refiere a las acciones humanas que se han documentado de una u otra manera.

Carpentier acude a las Historias de Bernal y Sahagún como fuente de conocimiento sobre América, si bien entre ambos españoles median diferencias en la forma de narrar los hechos, pues mientras el primero se apoya en el juicio de su memoria, el segundo utiliza el acervo de sus investigadores y su propia relación con las comunidades en las que vivió. Ambos, sin embargo, consideran sus textos como historia. Sus obras, al mismo tiempo, están vistas por un autor del siglo XX como es Carpentier. Esto lleva a pensar que en la obra del cubano se dan cita conceptos diferentes de la historia, incluyendo, por supuesto, la suya propia.

Por ello se presenta aquí una visión panorámica del término, pues la historia de la *historia* explica su filiación con la novela y la crónica. Ambos términos están íntimamente relacionados en Carpentier con su creación literaria, sus ensayos y sus conferencias, aunque vale establecer que no se pretende discutir la teoría de la historia en todos sus detalles y riqueza. Me circunscribo a discutir una definición de *historia* que sirva de parámetro para comparar las semejanzas y las diferencias entre el moderno concepto de historia y el concepto español del término en el siglo XVI en textos como los de Bernal Díaz del Castillo y Sahagún, así como en algunos códigos indígenas. Determinar qué concepto de la historia ofrece Alejo Carpentier a través de su modelo de modelos, es decir, en las obras a estudiarse es, por supuesto, el eje alrededor del cual se organiza la discusión para destacar la relación entre la literatura y la historia; es también importante para comprender su posición sobre el compromiso social del escritor de acuerdo con las expresiones que ofrece luego de su afiliación a la Revolución Cubana, en particular en la década de 1970.

El origen de la palabra *historia* en Occidente se remonta, según Ritter, a la época clásica helénica y románica:

In Hellenistic and Roman times, *history* comes to designate the *narrative* of the inquirer: a semantic shift occurred in which the ideas of navigation and testimony were subordinated to the art of presentation. From this "story", that is, to refer to the fiction as well as factual narrative. [...] This rhetorical tradition -which led to history's classification as a branch of literature, important as a means of edification and entertainment as well as a source of factual knowledge- remained paramount until the eighteenth century, the eve of "scientific" history.<sup>36</sup>

La historia se define como una *narración* en torno a hechos investigados por el historiador, por ende, se trata de una narración que busca desarrollarse apegada a la realidad. Pero ese vínculo entre realidad y narración empieza a cambiar cuando la acción de narrar se convierte en un *arte* en el cual, más allá del hecho en sí mismo, se trabaja en aras de la belleza, el entretenimiento y la enseñanza. Para lograr estos objetivos se hace indispensable dominar el arte del buen decir ya que solamente por medio de un discurso bien articulado se obtiene la belleza mediante la cual se logra entretener y enseñar al "público".

Mientras que el vocablo *historia* pasa eventualmente a designar una *disciplina* destinada a la narración de hechos reales conocidos por medio de la investigación, *story* -- relato--, se considerará una narración con carácter más bien ficticio. Con todo, según Ritter, el peso que la retórica impuso por tanto tiempo sobre la historiografía sigue siendo objeto de discusión por parte de quienes quieren romper los lazos de la historia con el *arte* y vincularla cada vez más a los métodos de la ciencia moderna (*ibíd.*). Esto no impide que todavía hoy la narración constituya la forma por excelencia en la cual la historia exprese el resultado de sus investigaciones. Distinguiré el *relato* de la *historia* relacionando al primero

---

<sup>36</sup> Harry Ritter, *Dictionary of Concepts*. New York: Greenwood Press, 1986, p. 194.

con la creación literaria y el segundo, con el quehacer que se propone dar cuenta de la realidad de los acontecimientos.

En todo caso, la retórica, como disciplina que estudia y establece los parámetros para la construcción del discurso provee a la historia de una forma, de una estructura expresiva. Cuando la historia acude a la retórica, integra los recursos del arte para los fines de su discurso. Cómo pasan a la historia los recursos miméticos de la poesía se explica cuando tomamos en cuenta que ha habido, según Lausberg, en el transcurso de la historia de la literatura un intercambio entre el discurso y la poesía.<sup>37</sup>

De esta forma, cuando se crea un modelo del género histórico sobre la base de la retórica clásica, se integran asimismo los procesos de la *poesía* ya que el propio discurso retórico incorpora los recursos miméticos. La retórica es una de las formas por medio de las cuales los recursos de la poesía pasan a la narración histórica. Por ende, la frontera entre la narración histórica y el relato puede fijarse en la relación que uno y otro género pretende establecer con la realidad, aunque siempre el criterio de subjetividad que implica la selección y disposición de los materiales también entrañe la imposibilidad de ofrecer un texto puramente "objetivo". Pero en lo referente a los recursos y reglas que permiten articular el discurso, el relato y la historia participan del arte narrativo cuyo origen más remoto sea, probablemente, la tradición oral que daba cuenta de los orígenes de los pueblos.

Mignolo ha señalado que la historia de la historiografía del siglo XVI español encareció el valor de la *narratio probabilis*, o sea, de la narración histórica que refiere de

---

<sup>37</sup>. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Vol. I. Madrid: Gredos, 1960, pp. 88-89: "La historia de la literatura muestra un mutuo proceso de interpretación entre discurso y poesía, proceso dado de antemano y nunca interrumpido: por una parte, la retórica pone a su servicio elementos miméticos, por tanto, poéticos; por otro lado, para la elaboración conceptual y gramatical de sus intenciones miméticas la poesía tiene precisión de echar mano de los mismos medios que el discurso. Además, hay entre el discurso y la poesía una diferencia en la validez de los *preceptae* y *licentiae*. Sin embargo, en sus bases coinciden discurso y poesía respecto a sus capítulos doctrinales (de *arte*, con las subdivisiones de *inventione*, de *dispositione*, de *elocutione*, de *opere*, de *artifice*."

forma verosímil los hechos reales. Esta exigencia de carácter estético destacaba la importancia no tan sólo de contar la verdad, sino que la narración de esa verdad fuera verosímil. Este criterio estético rigió la producción del discurso historiográfico culto y oficial. Aunque se diera más relieve al aspecto formal que a la expresión directa y llana de la verdad no implicaba que el discurso no fuese verdadero, según Mignolo. A causa de ello los cronistas como Bernal Díaz del Castillo se esforzaron en fundamentar la veracidad de sus relaciones en el hecho de que éstas eran producto de su experiencia. Es decir, no poseían dominio del modelo pero, sí eran dueños del testimonio y, por lo tanto, de la verdad. Esto crea, de acuerdo con Mignolo, una tensión entre la *forma discursiva* y la *relación* o testimonio de los hechos.<sup>38</sup>

En consecuencia, la oposición entre aquél que produce un escrito como producto de su experiencia, y los cronistas cultos y los oficiales, pone en evidencia dos cosas, opuestas y complementarias entre sí: por un lado, los que no poseen la educación que les permita ser dueños del discurso, como forma idónea para determinada materia, defenderán el valor de la experiencia sobre el arte mismo de escribir. Segundo, permitirá a los cronistas cultos y oficiales hacer una historiografía basada en la colección y selección de datos que en ocasiones no tenían manera de verificar.<sup>39</sup> De hecho, se sabe que varios cronistas de América jamás pisaron territorio indiano.

---

<sup>38</sup>.La insistencia de algunos cronistas (como Bernal) por marcar una lectura histórica, es decir, verídica, de sus escritos, está relacionada con la conciencia de no poseer el *tipo discursivo*, la forma que asegure esta lectura, según afirma González Echevarría. V. su artículo "Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista" en: *Isla a su vuelo fugitiva*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 23-24. González también dice que el modelo historiográfico implícito del siglo XVI consiste en cuatro aspectos principales: el valor estético de la historia, un esquema providencialista de origen medieval, la sensibilidad al hombre y a las causas de los hechos y los retratos de raigambre medieval, *ibíd.*, p. 18.

<sup>39</sup>.Enrique Florescano ha señalado que la institución de la crónica oficial de Indias por medio de la creación del cargo de Cronista Oficial de Indias, dio lugar a la producción de un discurso histórico opuesto al de los escritos producidos en América. Este discurso oficial fue construido sobre la base de documentación recogida primordialmente a través del Consejo de Indias. Paradójicamente, la misma base documental que permitió armar una visión sobre América más descriptiva que crítica, lejana de la realidad americana, asentará las

Otras definiciones de *narración* destacan, no tan sólo la relación tan cercana que existe entre el hacer historia y narrar, sino también la manera en que la historia comenzó a asociarse con la narración de hechos pasados. Para Ritter,

*Narrative* from the Sanskrit *gna* via the Latin *gnarus* (the known, the knowable)--means a story told by one who knows the facts [...] *Story* in the broadcast sense, may be defined as "any account, written, oral or in the mind, true or imaginary, of actions in a time sequence". [...] In ancient Latin, *narratio* referred specially to the part of an oration summarizing facts that made the address necessary. In medieval times this was extended to include attorney's pleas in courts of law. The term was first linked to accounts of the past in the seventeenth century and was a synonym for history (*op. cit.*, p. 279).

Tal como se desprende de la cita, no sería sino hasta el siglo XVII que la palabra *narración* se definió como una relación cronológica de hechos ocurridos en el pasado, es decir, cuando cobró un significado análogo al sentido moderno de historia. A partir del siglo XVII, sin embargo, también la historia comienza a transformarse en una "ciencia". Se inicia entonces un proceso por medio del cual la disciplina histórica se reafirma como un discurso *verdadero* subrayando así su vínculo con la realidad. La investigación del pasado surge como el instrumento que permite a la historia ser una narración de hechos *verdaderos*.

Quedamos pues en utilizar el término tal como lo define Collingwood, esto es, como una ciencia que investiga o inquiriere hechos relativos a los actos de los seres humanos *-res gestae-* que han sido realizados en el pasado.<sup>40</sup> Un dato bien importante en esta definición es que:

La historia procede interpretando testimonios. Entiéndase por testimonio la manera de designar colectivamente cosas que singularmente se llaman documentos, en cuanto un documento es algo que existe aquí y ahora, y de la índole que, al pensar el

---

bases de la futura ciencia histórica iniciada con la Academia de la Historia. V. *Memoria mexicana: Ensayo sobre la reconstrucción del pasado: época prehispánica-1821*. México: Joaquín Mortiz, 1987, pp. 134-137.

<sup>40</sup>. R.G. Collingwood, *Idea de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, pp.18-20.

historiador acerca de él, pueda obtener respuestas a las cuestiones que pregunta acerca de los sucesos pasados (*ibíd.*).

El testimonio es la base de la cual parte el historiador para realizar el meollo de su tarea: la interpretación del pasado. Lo que estaría asegurando el valor "real" de su interpretación es la existencia de un testimonio que existe ahora y aquí.

Collingwood señala que los historiadores de nuestros días conciben la historia como: 1) una ciencia, 2) que se ocupa de las acciones de los hombres en el pasado, 3) investigadas por medio de la interpretación de documentos 4) con el fin de llegar al autoconocimiento humano (*ibíd.*, p. 20). El historiador, por lo tanto, interpreta sus documentos. Esta concepción del quehacer histórico va más allá del hecho, supera el acontecimiento en sí mismo para dar cuenta de movimientos estructurales más grandes.<sup>41</sup> Estos métodos y objetivos de la historia son, en general, los que tendrá Carpentier en mente cuando relacione el oficio del escritor con el del historiador.

Se concibe el pasado -un periodo histórico determinado- como una totalidad, es decir, se enlazan los hechos para elaborar un sentido. El hilo que se establece entre los acontecimientos está tejido por el historiador, ya que no siempre la relación entre éstos fue evidente en su momento de origen. El lenguaje de la historia es aquél que logra explicar la sociedad en toda su riqueza y complejidad. Este lenguaje, según Carpentier, es el accesible

---

<sup>41</sup>. De acuerdo con Cardoso y Pérez Brignoli, "Los cambios en la concepción de la historia condujeron pues a superar el acontecimiento, a alcanzar, más allá de éste, las fluctuaciones coyunturales de duraciones variables, y en fin, el nivel de las estructuras, que cambian muy lentamente. [...] En la actualidad ya no aceptamos una narración histórica cuyo ritmo señalado sólo por dinastías, batallas, ministerios, tratados, etc. [...] Además de los grandes personajes y de los grandes acontecimientos políticos --más que éstos, en realidad-- aspiramos a conocer para cada periodo y para cada sociedad el marco técnico, económico, social e institucional; las pulsaciones de la coyuntura, los movimientos de la población; la vida de las grandes masas, y no solamente de los grupos dominantes, los movimientos y las relaciones sociales: la sociología colectiva, y no solamente la de los grandes personajes históricos. Más aún, aspiramos a comprender los mecanismos que explican la concordancia y discordancia existentes entre los distintos niveles de una sociedad dada, queremos tener de ésta una imagen tan integrada y global como sea posible. Cf. Ciro F.S. Cardoso y H. Pérez Brignoli, *Los métodos de la historia*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984, pp. 24-25. Carpentier comparte esta visión comprensiva de los distintos factores que inciden en la apreciación del quehacer humano, evidenciado, por ejemplo, en su planteamiento sobre los contextos.

al novelista. La historia es la actividad por medio de la cual se integra el máximo de elementos posibles a través de testimonios del pasado, para articular un discurso por medio del cual fluye una corriente de sentido que da cuenta, como quieren Cardoso y Pérez Brignoli, de "los mecanismos que explican la concordancia y discordancia entre distintos niveles de la sociedad" (*ibíd.*, p. 13).

### **b. Discurso e historia**

Es evidente que la definición contemporánea de historia, tal como la he expresado arriba, está lejos de ser una mera colección de datos. La historia aspira a llegar a la exposición de la verdad acerca de la realidad de los hechos a partir de una documentación concreta. Esta concepción de la historia comprende la elaboración de un discurso, de formas de pensamiento y no tan sólo de una relación de acciones del pasado. Esto es importante tenerlo en mente porque algunos estudiosos, como Todorov, por ejemplo, utilizan el vocablo en el sentido de una narración de hechos para referirse a un nivel del relato. De ahí que distinga entre *historia* y *discurso*.

[El relato] es historia en el sentido de que evoca cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podría haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso; existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en el que el narrador nos los hace conocer.<sup>42</sup>

Este autor señala que desde el punto de vista de la literatura, tanto la historia como el discurso son literarios. La historia, sin embargo, se refiere más bien a un conjunto de hechos, mientras el discurso es la manera específica en la cual los hechos se articulan en un relato que enlaza a un narrador con su "leyente", como diría Bernal Díaz. La historia, por

---

<sup>42</sup>. "Las categorías del relato" en: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 155-192.



ende, no es solamente una presentación de hechos, sino una interpretación que surge de la manera en que esos hechos se encadenan. El historiador es un intérprete que plantea su escritura como una verdad, así como el novelista. La historia, entonces, es más bien discurso, y como tal, evoca una cosmovisión de quien escribe.

Por esta razón, explica Todorov, dentro de la retórica clásica la "historia" dependería de la *inventio* mientras que el discurso dependería de la *dispositio*. Barthes ha dicho que "Todorov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos niveles, ellos mismos subdivididos; la *historia* (argumento) que comprende la lógica lineal de las acciones y una "sintaxis" de los personajes y, el *discurso* que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato" (Todorov, art. cit., pp.14-15). La *historia* dentro de la obra literaria se refiere, por lo tanto, a las acciones que ocurren a través del relato. En cambio, como disciplina la historia concibe su narración como una verdad. Mas, literatura e historia son discursos en tanto que producen una lectura determinada. Por ejemplo, Rómulo Carbia cita el caso de los llamados *Falsos cronicones*: redactados por el P. Jerónimo Román de la Higuera (1538-1611), pretendían narrar la historia del Pretor romano Dextor, nacido en la región de Barcelona en el siglo V D.C.:

Fraguó una serie de crónicas que registraban, cabalmente, todos aquellos datos que constituían las más insalvables lagunas de la historiografía erudita. Dio la primera noticia de lo que llamaba su hallazgo, diciendo que en la ciudad de Fulda (Alemania) habían aparecido fragmentos del nombrado Dextro [...] La mayoría aceptó la autenticidad de las piezas.<sup>43</sup>

De la misma forma muchos novelistas se hacen pasar por historiadores que se apoyan en los documentos encontrados, en el testimonio de testigos presenciales, o se escudan tras el narrador "real" quien es, supuestamente, el que cuenta o escribe la historia

---

<sup>43</sup> Rómulo Carbia, *La crónica oficial de las Indias Occidentales. Estudio histórico crítico de la historiografía mayor de Hispanoamérica en los siglos XVI a XVIII*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1940, pp. 190-191.

de la cual ellos son meros transmisores. De esta manera los novelistas dan vuelta al "uso" de las fuentes y lo convierten en "recurso". Habría que decir que también el historiador podría proceder de igual manera. Uno de los objetivos que algunos de los escritores del siglo XVI tenían para utilizar este recurso era darle prestigio a su obra ya que la ficción narrativa, a diferencia de la historia, carecía de prestigio.<sup>44</sup>

Las novelas en las cuales se utiliza el recurso del manuscrito o la carta hallada, por ejemplo, para hacer pasar los acontecimientos narrados como hechos verídicos, logran hacer vacilar la incredulidad del lector y éste, finalmente, llega a cuestionarse cuán cierto es lo que está leyendo.

Señal de que el autor ha sabido manejar hábilmente la "verosimilitud" de la historia que la hace "posible", "probable" o quizás "verdadera", y de que en general, la novela se mueve siempre en la frontera ambigua entre lo real y lo ficticio. Si el novelista da su historia por verdadera, engaña poco o mucho a su lector, pero éste lo quiere y le gusta. Se establece, pues, una convención entre el novelista y lector, o, lo que es lo mismo, una connivencia.<sup>45</sup>

Mientras que la novela se distingue por este carácter ambiguo entre verosimilitud y verdad, la historia contemporánea, como disciplina, se mueve en el terreno de la verdad.<sup>46</sup>

Para los cronistas de Indias la oposición ficción/realidad era crucial. De hecho, cuando Bernal se refiere al paisaje de Tenochtitlán como sacado de un libro de Amadís de Gaula, destaca su voluntad de rescatar la escritura como exposición de la realidad, ya que lo que ve podría interpretarse como un producto de la imaginación del que escribe, se subraya al receptor la calidad real de lo representado por medio de la palabra. Bernal quiere ser leído como *historia* -como verdad- y no como una novela de caballería. Mientras Sahagún

<sup>44</sup>Josilda Acosta, *El recurso del falso autor en la narrativa europea y árabe precervantina*. Río Piedras, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1987), p. 47 y *passim*. Tesis sin publicar.

<sup>45</sup>De acuerdo con Bourneff y Ouellet, el tipo de narración correspondiente a la novela sería el *argumentum*, ya que refiere como ocurridos en verdad hechos que podrían darse, pues en los estudios literarios el vocablo historia no se utiliza en el mismo sentido en el que lo definimos como disciplina. V. *La novela*. Ed. Francisco P. Samaranch; traducción de Enric Sullá. Barcelona: Editorial Ariel, 1972, p. 35.

<sup>46</sup>Oullet y Bourneff definen la *historia* en la novela como la *fábula*, es decir, el conjunto de las acciones que se ordena dentro del mundo imaginario, total y lleno de múltiples posibilidades de la novela (*ibíd.*, pp. 44 y ss.). Los autores utilizan el vocablo *fábula* pensando en Aristóteles, pero parece que en la *Poética* se utiliza la palabra *fábula* y mito en un sentido aparentemente equivalente "La imitación de la acción es el «mito»: así llamo al mito el entramado de las cosas sucedidas." *Ibíd.* p. 78.

acude a las fuentes de la historia indígena con la expectativa de que éstas revelen una verdad que explique cómo este grupo humano se separó del resto de los hijos de Adán. La *Historia General de las Cosas de la Nueva España* es un esfuerzo por consignar esa realidad con el fin de reintegrarla al cristianismo.

La novela, en cambio, propone unos lazos con lo real de orden distinto. No tan sólo es una representación de ésta, sino que de manera análoga a la ciencia histórica pretende dar una visión de la realidad, mostrar cómo es, cuáles son los resortes que permiten los cambios o los estancamientos. Ausculta la psicología de los personajes y al hacerlo habla también de cómo es la sociedad en la que viven y, como resultado, la posición del autor. En este sentido la novela no tan sólo aspira a ser verosímil sino verdadera. Reafirma sus lazos con la verdad de la misma forma que Aristóteles defendió el valor de la poesía frente a la historia al reclamar que "La poesía es más filosófica que la historia" (*ibíd.*, p. 88). Como lo expresa Samaranch, la poesía --el arte—"es una representación de vida universalmente válida [...] Que posee una verdad inteligible en sí misma" (*ibíd.*, p. 30).

## 5. Crónica e historia

*Esta carta debió contener un informe de viaje, una descripción del país que se me había encomendado visitar, no admite ser escrita y enviada según las formas usuales. Lo usual no existe en este país. Julio Cortázar*

*El oficio del perfecto cronista es luchar contra el olvido, sacándole de las manos todo lo digno de la memoria, haciendo de ello un ejemplo lleno de verdad y doctrina.*

Bartolomé de Argensola

La crónica, así como la novela y la historia, parece haber sufrido cambios en su definición a lo largo del tiempo. Sin embargo, hay un núcleo de sentido que ha permanecido idéntico a sí mismo que liga a la crónica con una voluntad de verdad, no de *representación* sino de *presentación* de la realidad, si bien la perspectiva moderna sobre el discurso subraya que todo él es construcción. Desde el punto de vista del cronista, lo que le

permite asegurar que su narración es verídica es haber sido testigo de los hechos. De ahí que la experiencia se presente como evidencia misma de la realidad de la información que ofrece.

El vínculo más fuerte entre la historia y la crónica es, de hecho, que ambas dan cuenta de hechos reales concretos. En otras palabras, su referente es la realidad y el objetivo es hablar de ella fielmente. Por esta razón, probablemente, los autores medievales y renacentistas no establecen una distinción estricta entre la crónica y la historia. Antes bien ambas palabras parecen funcionar como sinónimos. Sin embargo, la crónica, a pesar de su parentesco con la historia, se distingue de esta última por su carácter testimonial. Como indica Collingwood, por ejemplo, la diferencia entre ambas es que "La crónica es [...] el pasado en cuanto creído simplemente sobre la base de testimonios pero no históricamente conocido. Y esta creencia es un mero acto de voluntad de presentar ciertas afirmaciones que no comprendemos. Si las comprendiéramos serían historia" (*op. cit.*, p. 199). Según este autor la historia es el resultado de un proceso de significación donde no basta sólo con la exposición de un hecho. Lo histórico es aquello que cobra una perspectiva significativa para el hombre cuando se pueden revivir los hechos de forma tal que podamos comprenderlos. Para él la crónica es el cadáver de la historia, es decir, los hechos desprovistos de la vida en cuanto significado. Así pues, la crónica se distingue de la historia en que mientras la primera se define por su valor testimonial, la segunda, en cambio, no depende exclusivamente del testimonio sino que es la síntesis de ambas: "testimonio histórico" y visión crítica (*ibíd.*). De esta manera los procesos de la historia se identifican con los de la literatura.

Mas la función del cronista oficial de la colonia comprende la valoración de los hechos para poder dar una dirección determinada a las acciones del gobierno español,

función con un sentido mucho más político que histórico. Asimismo, otros escritos que concebimos como crónicas --por ejemplo, la *Historia verdadera* de Bernal--, aportan una visión crítica a la exposición de los acontecimientos dados. La discrepancia tan marcada que Collingwood establece entre la crónica y la historia surge del concepto moderno del quehacer de la historia, pero esta fractura no operaba tajantemente en la mente de los cronistas como Bernal.

La exposición de la verdad, empero, se privilegió como la cualidad central de este tipo de escritos. Por ejemplo, la falsedad de algunas "corónicas e estorias" se debe, según Fernán Pérez de Guzmán (1376-1460), a que algunos las escriben a cambio de una compensación económica y exaltan a aquel que se les paga.<sup>47</sup> Otro elemento que contribuye a la falsedad de tales *estorias* es que se hacen aparecer los hechos en exceso notables "creyendo que non sera avida por no notable estoria que non contare cosas muy graves de creer, así que sean más dignos de maravillas que de fe" (*ibíd.*, p. 9).

Para que tales crónicas e historias sean dignas de confianza deben reunir tres condiciones: que el cronista sea "discreto e sabio, e aya buena retórica, para poner la estoria en fermoso e alto estilo, porque la buena forma guarnece la materia" (*ibíd.*, pp. 10-11). La segunda condición es que el cronista "sea presente a los principales e notables abtos [sic] de guerra y paz" (*ibíd.*, p. 11). Si no pudiere estar presente en dichos actos deberá obtener testimonio verídico de alguno que lo haya presenciado (*ibíd.*). La tercera condición es que no se publique la historia mientras viva el príncipe o rey bajo cuyo señorío se ordena la acción, para que el historiador pueda escribir la verdad sin temor a represalias (*ibíd.*). La insistencia de Pérez de Guzmán en delinear las condiciones que permitan la producción de una crónica que no falsee la realidad se debe a que en dicho texto se guarda la memoria de

---

<sup>47</sup>.*Generaciones y semblanzas*. Argentina: Espasa-Calpe, 1947, p. 10.

hechos notables. Una historia y crónica falsa reparte honores injustamente: exalta a quienes no han luchado y olvida a los que merecen fama y reconocimiento (*ibíd.*, p. 9), lo cual será uno de los reclamos de Bernal Díaz a la obra de López de Gomara.

Ahora bien, desde el punto de vista de la etimología, crónica es un término ligado de por vida al aspecto temporal; en latín *chronica* significa *libro de cronología*.<sup>48</sup> Rómulo Carbia hace un recorrido por la historia de la palabra y concluye, citando a Fray Gerónimo de San José, que las voces *crónica* y *corónica* son iguales y equivalentes.<sup>49</sup> Según se desprende de su análisis, es un texto de carácter historiográfico en el cual se da cuenta de hechos importantes ya bien para el reino con el objetivo de perpetuar la memoria de un suceso. En todo caso, señala Carbia, “el anhelo de establecer la verdad y usar de lo que se conoce para mejor obrar en adelante” es patente en las crónicas del medioevo (*ibíd.*). Al ser un libro de cronología se establece una estructura interna en la crónica: los hechos expuestos se conforman al orden "lógico" temporal. Además, el carácter testimonial de la crónica da pie a que se cumplan sus dos objetivos centrales: la memoria y la enseñanza. En cuanto al discurso didáctico la crónica plantea cuestiones de tipo universal, puesto que trata con los valores. Como "memorial" nos remite a lo particular ya que conserva hechos concretos dados dentro del tiempo y el espacio.

#### **a. Objetivos de la crónica oficial de Indias**

Que la crónica diese a conocer la verdad para mejor obrar en un futuro es el mismo objetivo que rige la creación del cargo de Cronista de Indias en 1571 (*ibíd.*, p. 89). Bajo

---

<sup>48</sup> Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980, pp.250-251.

<sup>49</sup> El estudio de Carbia se centra en la crónica oficial de Indias, entendiendo por oficial solamente aquellas crónicas escritas por mandato de los reyes. El resto de los escritos que se conocen como crónicas las denomina como "crónicas oficiosas". V. *op. cit.*, pp. 33-34 y *passim*.

Felipe II se crea la Ordenanza 119 relacionada con la creación del cargo de Cronista Mayor de Indias. Ratificada por Felipe IV en el año de 1636 la Ley I dice así:

Porque la memoria de los hechos memorables y feñalados, que ha havido y huviere en nueftras Indias fe conferve, el Coronifta mayor dellas, que ha se afsistir en nueftra Corte, vaya fiempre efcrviendo la historia general de todas fus Provincias, ó la particular de las principales de ellas, con la mayor perfición y verdad, que fer pueda, averiguando las costumbres, ritos, antigüedades, hechos y acontecimientos, con sus caufas, motivos y circunstancias, que en ellos huviere, para que de los paffado fe pueda tomar exemplo en lo futuro, facando la verdad de las relaciones y papeles más auténticos y verdaderos, que fe nos enviaren en nueftro Consejo de Indias, donde prefentará lo que fuere efcrviendo, y fe guardará en el Archivo, y no fe pueda publicar, ni imprimir mas de aquello a los del dicho Consejo pareciere.<sup>50</sup>

La recopilación que Ovando y Godoy hace de las leyes de Indias así como la institución del mencionado cargo, pretendían reunir toda la información verdadera sobre América que permitiera al poder real ejercer una política justa en los territorios de ultramar. Hay que apuntar que la ley contemplaba, como puede leerse arriba, no tan sólo la recopilación de datos, sino que pretendía asentar las causas, motivos y circunstancias de los acontecimientos. Si, como ha dicho Florescano, la crónica oficial no pudo reflejar la complejidad del proceso histórico de la conquista y la colonización, ello se debió a la distancia, a la novedad de la realidad y los hechos, a la misma conjunción que en la mente de los hombres de la época existía entre lo divino y lo humano, entre lo real y lo fantástico. Es claro que la crónica oficial produjo un discurso oficial, pero se proponía, aun desde este punto de vista, dar cuenta del porqué de los hechos, no tan sólo de los acontecimientos como tal.

Sin embargo, la necesidad de llegar a una verdad en relación con los acontecimientos americanos surgió cuando los testimonios desfavorables a la empresa

---

<sup>50</sup> En esta cita y las otras que provienen de la misma fuente conservo la ortografía del original consultado. Cf. *Recopilación de las leyes de los reinos de las Indias*. Madrid: Edición de Julián de Pareda, 1681. Tomo I, f. 185.

conquistadora comenzaron a crear la llamada Leyenda Negra.<sup>51</sup> De ahí que, por una parte, la institución de la crónica oficial buscara establecer la verdad que permitiera gobernar las nuevas tierras con justicia. Por otra parte, como resultado de la misma ansia de detener la creciente proliferación de escritos con información negativa o aun contradictoria sobre el descubrimiento, conquista y colonización de América, se intentaba ahogar la pluralidad de discursos históricos y de visiones sobre América.<sup>52</sup>

Paradójicamente, las exigencias de las Leyes de Indias establecieron las bases para una fuerte corriente documentalista en la historia que daría sus frutos con la creación de la Academia de la Historia el 18 de octubre de 1755 (Carbia, *op. cit.*, p. 234). Para entonces, los académicos de la historia criticarán la preeminencia de la retórica sobre la verdad documental de los hechos en los escritos oficiales del siglo XVI. Tanto es así que cuando la Academia se organiza para hacer la nueva historia sobre América señala específicamente que no se siga la escrita por Antonio de Herrera "ni a ningún otro Autor, sino de nuevo" (*apud.* Carbia., pp. 236-237). Los académicos proponían que se extrajera "de los libros, relaciones, y demás documentos, para que después con vniforme estilo se entretejan en hilo de historia que esten claros, y visibles los sucesos de los tiempos de aquellos bastisimos Dominios" (*ibíd.*, Carbia, p. 247).

---

<sup>51</sup> La controversia entre Las Casas y Sepúlveda, iniciada con las denuncias por parte del primero en torno a los abusos cometidos por los españoles en contra de los "naturales" de las tierras descubiertas, constituyeron la causa primordial para la creación del cargo de Cronista Oficial de Indias así como la recopilación de las leyes indianas hecha por Ovando y Godoy. La Leyenda Negra es, según Carbia, producto de los argumentos de Las Casas; mismos que aprovecharon los enemigos de España para impugnar su poderío sobre las tierras americanas. Cf. Carbia, *op. cit.*, pp. 71-74.

<sup>52</sup> El cargo de Cronista y Cosmógrafo de Indias se instituyó en 1571. También se prohibió la publicación de escritos sobre América sin el consentimiento del Consejo de Indias. En realidad la fecha clave es 1577, año de la prohibición general. En el análisis de *La aprendiz* se explicó que según Florescano, ya en 1527 se había prohibido la publicación y reimpresión de *Cartas de relación* de Hernán Cortés. La razón para ello se centraría en la extremada importancia que la figura de Cortés cobrara en la empresa mexicana a través de los escritos sobre la conquista de México. Cf. Florescano, *op. cit.*, *Memoria mexicana*, pp. 134-137.



El uso indistinto de los vocablos crónica e historia da a entender que la actividad del cronista y la del historiador coinciden. De hecho, Bernal Díaz no es el único para quien los vocablos historia y crónica parecen intercambiables. Mignolo señala que los términos comienzan a acercarse cuando los procedimientos de la historia -el informe de lo visto y lo aprendido- se unen a los de la crónica -"lista" cronológica de acontecimientos pasados (art. cit., p. 76). No obstante, la crónica medieval española no parece haber sido una mera "lista" de acontecimientos. La *Primera Crónica General*, que data del siglo XIII, no tan sólo refiere acontecimientos pasados; se ocupa también de derivar una enseñanza de lo ocurrido y exalta asimismo los valores y las cualidades de la naciente España. Incluyó diversidad de materiales, por ejemplo, según Menéndez Pidal, en ella se puede encontrar prosificado el *Cantar del Mío Cid*.<sup>53</sup>

Este ejemplo también muestra otra vertiente: el vínculo entre la crónica y la épica española. La épica fue una de las fuentes que los cronistas medievales utilizaron en la redacción de la *Estoria de España* (o *Primera Crónica General*). De ahí que se puedan encontrar en las crónicas medievales españolas elementos y recursos de la tradición oral como "los cantares y fablas de gesta". Los cronistas se acercaron a esta tradición con el fin de encontrar información tendiente a elaborar la historia de España. Desde este punto de vista el objetivo de la crónica o historia estaba dirigido a establecer la verdad en torno a acontecimientos ocurridos en el pasado. Y este objetivo permanecerá como elemento característico de las crónicas / historias.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> *Introducción a la literatura española*, Vol. I Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1964, pp. 44-47. En cuanto a la estructura y el contenido de los materiales literarios e históricos del *Cantar del Mío Cid*, v. el estudio publicado por Ramón Menéndez Pidal en su edición del poema, Madrid: Espasa-Calpe, 1980. En cuanto al tema tratado aquí v. en específico la p. 43.

<sup>54</sup> A.D. Deyermond, *Historia de la literatura española, La Edad Media*, Vol. I. Barcelona: Ariel, 1979, pp. 65-71.

En los siglos XVI y XVII ambos términos designarán la narración cronológica de hechos pasados conocidos por medio de la experiencia o a través de fuentes de entero crédito. Estos escritos serán el hogar de la memoria y la verdad. La crónica y la historia se funden para gestar las fuentes historiográficas y literarias de la América Hispana.

Hay que subrayar que el peso contundente del testimonio, del dato recogido a través de la experiencia personal o por fuentes fidedignas forja la escritura de las crónicas de la conquista. Los que como Bernal Díaz, Cárdenas o Fray Pané escribieron lo que vieron u oyeron, acudieron a los ancianos, dueños de la memoria de estos pueblos, recurrieron a la palabra como un medio de comunicación que podía, mal que bien, más bien que mal, dar cuenta de la realidad que enfrentaban.

La voluntad de expresar la verdad rige la producción de lo que se dice. Aunque hoy podamos señalar ciertas discrepancias entre la realidad presentada por los cronistas y la realidad histórica, lo plasmado en la obra dice cómo ellos vieron ese mundo, cuáles eran sus valores y qué pensaban sobre sí mismos. Beatriz Pastor ha visto dichas discrepancias en los escritos de Colón y Hernán Cortés. Muestra cómo la presencia previa de un modelo deformó la percepción que el descubridor tuvo de América (*op. cit.*, pp., 17-112) mientras que en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés encuentra que se da un proceso de ficcionalización de la realidad (*ibíd.*, pp. 113-235). La falta de concordancia entre lo dicho en el texto y su referente la hacen concluir que los escritos son ficción. Este punto de vista ha sido criticado por González Echevarría quien dice que bajo esta perspectiva tendríamos que clasificar todos los textos de medicina del siglo XVI como ficción.<sup>55</sup> Como bien ha

---

<sup>55</sup> Art. cit., "Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista", p. 13.

señalado Mignolo, la expresión de la verdad americana en las cartas de Colón es un problema lingüístico y cognoscitivo que trasciende por mucho el problema de la retórica.<sup>56</sup>

La función de las expresiones colombinas que se refieren a América como un paraíso es cognoscitiva. No se puede tener un lenguaje nuevo para dar a entender a nuestro destinatario lo que no ha visto. Con el propósito de dar a conocer, de comunicar lo visto tenemos que utilizar un referente que esté dentro del campo emisor-destinatario. El espacio creado entre lo dicho y la realidad es el del discurso que permite conocer la visión del narrador y entender cómo se formó la imagen de América que ha circulado con una existencia tan real como la realidad misma. Y forman parte, a su vez, de la cantera de materiales discursivos que entran en diálogo en la formación del imaginario de las nuevas naciones americanas para elaborar un discurso sobre sí mismas.

#### **b. El problema de la verdad**

Cuando enfrentamos algunos textos del siglo XVI español como lectores que somos del siglo XXI, creemos percibir en ellos un aire de irrealidad que parece sugerir de inmediato la forma embrionaria de la literatura mágico-realista hispanoamericana actual. Ciudades encantadas, multitud de indios que pudieron ser vencidos a través de la intervención divina, tesoros de riqueza incalculable, una naturaleza voraz, inmensa, deslumbrante... Con todo, punto por punto, los cronistas insisten en que todo lo que cuentan es la verdad.

Juan de Cárdenas en su libro *Problemas y secretos maravillosos de Indias*, nos anticipa desde el título el carácter extraordinario de las cosas que expondrá en su libro. Este

---

<sup>56</sup> Art. cit., “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, pp. 61-62.

es un texto de historia natural escrito sobre el modelo de la historia natural de Plinio.<sup>57</sup> Su problema como "narrador" consiste en que su objeto de interés, América, es tan maravilloso que corre el riesgo de que el lector no pueda creer que se refiere a una realidad concreta en estas tierras. Para validar su testimonio recurre a la autoridad del mismo Plinio quien, según dice Cárdenas, también refiere hechos tan extraordinarios como ciertos. Su argumentación y la narración misma evidencian tanto el concepto científico como histórico de su tiempo:

Quien oyere dezir por cosa cierta y averiguada que la piedra de águila atada al muslo llama y arranca tan veras a la criatura del vientre que hace salir la matriz de su lugar afuera y quien assí mesmo oyere decir que el carbunco en medio de las tinieblas da la lumbre y resplandece, que la aguja de marear, ella en su propia virtud, se endereça y mira al norte [...] quien, como digo, oye, y oyendo tiene por cierto ser ansí estas estrañas propiedades, que los antiguos autores nos escriven de muchas cosas, no entiendo yo dexará de dar crédito a las maravillas y occultos secretos, que con tanto testimonio de verdad y aun dando razón bastante de todo podemos escrebir deste nuevo mundo de las Indias; de todo lo cual por ventura no se sabe ni dello se tiene noticia, es por falta, según entiendo, de escriptores que saquen y desentierren del abismo del olvido tantos peregrinos y excelentes efectos como todas estas occidentales provincias en sí contienen y encierran [...] ¿Qué pudo dezir ni escasescer Plinio del crocodillo que no escriba el philósofo indiano del caimán de tierra? [...] E dicho todo esto y usado deste preámbulo para que con razón se entienda la lástima desta tierra, pues a ella sólo faltaron escriptores que ilustrassen y engrandesciessen sus cosas (Juan de Cárdenas, *op. cit.*, pp. 31-33).

Su historia es, pues, un testimonio de aquellas maravillas de las Indias que se encuentran sepultadas en el olvido debido a que no hay quien escriba sobre ellas. Cárdenas se constituye entonces como el narrador de esas "ciertas maravillas", tan ciertas como las narradas por Plinio.

Es evidente que en este momento se cree en que la verdad se puede evidenciar a través de la palabra, en la narración de los hechos vividos por ellos. Para quienes como Cárdenas se enfrentaban a un territorio tan increíble como América, el testimonio de su

---

<sup>57</sup> Madrid: Alianza Editorial, 1988. Walter Mignolo ha visto cómo Plinio constituyó el modelo historiográfico para historiadores como Fernández de Oviedo, quien sigue la estructura de la *Historia natural* del romano. V. su art. cit., p. 79. Sahagún seguiría también dicho modelo de acuerdo con León-Portilla en su obra citada, *Toltecáyotl*, pp. 118-119.

vivencia garantiza la exposición de hechos ciertos. No hay cuestionamiento en torno a la subjetividad de la percepción sensorial de la realidad: se la percibe y se plasma en la escritura.

Habría que añadir que el concepto mismo de hacer historia durante el renacimiento admite la presencia de elementos fantásticos y sobrenaturales sin la intención de producir un discurso ni ficticio ni maravilloso. Esto responde evidentemente, a la mentalidad de los hombres de dicha época quienes le otorgaban valor de realidad a hechos y a personajes que hoy se catalogan por completo como ficticios o sobrenaturales, y que ello influyó directamente en su forma de concebir y plasmar la historia<sup>58</sup>.

Por otro lado, anteriormente se discutió el papel de la retórica en la conformación del género narrativo de la historia. La preocupación formal puso de relieve la necesidad de los soldados, los conquistadores y todos aquellos que no poseían el dominio del modelo culto del discurso de recurrir a la expresión de su vivencia personal. Pero esta insistencia en que su narración es totalmente realista, en la medida que se presenta como la realidad, está justificada cuando entendemos que se escribía para reclamar un pago por los servicios prestados, de manera que su función era la de mostrar los trabajos hechos para el Rey para así obtener méritos, fama y remuneraciones económicas y sociales.

---

<sup>58</sup> En relación con este tema Pastor recuerda el libro de Leonard Irving, *Los libros del conquistador*, quien propone que el hombre español de la época de la conquista era naturalmente propenso a aceptar cosas fantásticas como reales. Esto, según Pastor, propició que se renovaran en América antiguos mitos europeos o nacieran nuevos a raíz de los cuentos de los indios o de los relatos de otros soldados o conquistadores. También señala que la concepción de la historia desde la Edad Media en crónicas como las del Rey Don Rodrigo, mezclaban la realidad y la fantasía en un discurso de orden histórico (cf. pp. 152 y ss.; 332 y ss.). La fusión de hechos reales y fantásticos puede verse, además de en el citado ejemplo de Juan de Cárdenas, en *El Paraíso en el Nuevo Mundo* de Antonio León Pinelo, un libro de historia natural que pretende probar que el paraíso terrenal está situado en tierras americanas, específicamente en la zona del Perú. Aúna su conocimiento clásico a la tradición judeo-cristiana así como los mitos americanos sobre ciudades y territorios paradisíacos para defender su tesis. Publicado en Lima: Raúl Porras Barrenechea bajo los auspicios del Comité del IV Centenario del Descubrimiento del Amazonas, 1943.

## 6. La crónica y la función social del novelista

Las crónicas del descubrimiento, la conquista y la colonización de América están presentes en la obra de Alejo Carpentier en dos formas principales: primero, como una fuente de conocimiento sobre América y, en segundo lugar, como consecuencia de lo anterior, constituyen material importante para la elaboración de algunas de sus obras. Recordemos que, como ha indicado Claire Emile Martin (*op. cit.*, p. 141 y ss.), dichos textos inician el proceso de literaturización del Nuevo Mundo. Según ella, del mismo modo Carpentier textualiza su visión de América y hace de la ficción la forma de construcción de su América, definida por lo real maravilloso en la cual él se transforma en personaje y cronista.

Como fuente de conocimiento sobre América dichos escritos ofrecen a Carpentier por lo menos dos vertientes: por un lado, el tema eterno de su obra: el Nuevo Mundo. Es decir, lo que se dice sobre América, la visión de la naturaleza y el hombre americano, la oposición Europa/América, la concepción de que las Indias son el territorio en donde se puede vivir el mito, la tierra de las posibilidades en donde la Utopía y el Paraíso Terrenal confluyen en presentar la idea de un lugar perfecto en acuerdo con un ideal moral, religioso, económico o estético. El lugar donde lo maravilloso es una realidad.

Por otro lado, los tipos de discurso: el diario, la carta de navegación que termina por convertirse en el relato de un viaje con sus características específicas: la narración en primera persona, un desplazamiento geográfico, espacial y temporal, que propicia la expresión de un narrador protagonista dinámico cuya visión de mundo cambia a través del viaje. Asimismo, como ocurre con la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, la crónica es un punto de partida para reflexionar sobre el cronista y su experiencia, sobre la

historia como discurso y la Historia como fuerza que mueve y juzga a las personas otorgándoles un valor específico a sus actos.

Es posible señalar que Carpentier es un narrador que no puede dejar de marcar cuán maravilloso es aquello que tiene ante sí y que ello informa de alguna manera a la narrativa americana a través de las crónicas de los viajeros, descubridores y conquistadores de América. La actitud de asombro, de observador, de testigo de su tiempo, propia del cronista indiano de la época de la conquista, se nos revela en claro parentesco con el narrador carpenteriano.<sup>59</sup> Mas, en el caso de Carpentier, el asombro produce una tensión distinta porque él quiere establecer una identificación de esas características maravillosas con el ser americano y, por ende, consigo mismo como un escritor cubano y caribeño. Es esta perspectiva la que le enmarca como observador, más que como participante, motivando que personajes como el personaje principal de *Los pasos perdidos* finalmente quede fuera del ámbito en donde cree haber hallado la autenticidad de la existencia.

En su conferencia “Lo barroco y lo real-maravilloso” (1975), Carpentier señaló que “Los conquistadores vieron muy claramente el aspecto maravilloso de las cosas de América”.<sup>60</sup> Acto seguido recuerda la famosa frase de Bernal comparando a México con los reinos de Amadís de Gaula. Fernando Moreno ha visto que otros elementos constantes mediante los cuales Carpentier se acerca a América son: el concepto de que los hombres son actores en el gran teatro del mundo; como un mediador entre las corrientes culturales del nuevo mundo y del viejo, sobre todo a través del recurso del viaje; la visión de lo real-maravilloso y, por último, la constatación del gigantismo de la naturaleza y la violencia de

---

<sup>59</sup> González Echevarría ha señalado que la “función de las crónicas en la tradición literaria hispanoamericana [...] es la de ser Origen”, sin que ellas mismas estuvieran regidas por un criterio literario (art. cit., p. 10). Esto supone que las crónicas legan a la tradición literaria hispanoamericana algunas de sus características.

<sup>60</sup> Publicado en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo XXI, 1981, 9. 131.

sus manifestaciones.<sup>61</sup> Como se dijo, Carpentier cree que lo real maravilloso es una característica de América que los conquistadores supieron consignar desde un principio en sus escritos.

También se puede detectar el vínculo entre la visión de la naturaleza en la narrativa carpenteriana y la que se da en muchas crónicas de América. Por ejemplo, Beatriz Pastor ha señalado que a partir de la *Quinta Carta de Relación* de Hernán Cortés, la violencia de la naturaleza se convierte en uno de los tópicos constantes de la literatura hispanoamericana (*op. cit.*, pp. 275, 282-294). La naturaleza desconocida, exuberante y salvaje de América se halla presente en la literatura hispanoamericana como personaje y como un elemento integral en la vida del hombre americano. Esa naturaleza aparece ya como un elemento fundamental desde el diario colombino.

En la medida en que los cronistas proponían que sus textos fuesen leídos como discursos históricos, esto es, opuestos a la ficción y a la poesía, se puede establecer un punto de contacto con los textos de Carpentier ya que, aun siendo ficción, proponen una lectura histórica. El discurso literario se plantea como una forma de investigación sobre la realidad histórica y natural.

### **7. Crónica, historia y novela en los ensayos de Carpentier**

Las crónicas periodísticas de Carpentier revelan una voluntad expresa del autor de explicarse a sí mismo, de poner de relieve cómo funciona su sistema de relaciones. Muchas veces, Carpentier propone una lectura determinada de su obra.<sup>62</sup> El ejemplo más emblemático es el Prólogo de *El reino de este mundo*, que ya sabemos publicó primero

---

<sup>61</sup> “La verídica y (maravillosa) imagen de América Latina”, en: *Camp de l’Arpa*, 88(1981), pp. 35-37.

<sup>62</sup> El 12 de octubre de 1979 en una conferencia dictada en la Feria del Libro en Fráncfort, Alemania, Carpentier narra la génesis de *El arpa y la sombra* y propone una lectura específica de la novela. Cf. “Sobre *El arpa y la sombra*”, en: *Conferencias*, La Habana: Letras Cubanas, 1987, pp. 174-178. El Prólogo a *El reino de este mundo* es otro claro ejemplo de lo dicho. Lo mismo es cierto para *La aprendiz de bruja*.



como una crónica en el diario venezolano *El Nacional* en donde plantea el concepto de lo real-maravilloso para explicar la identidad de América. Como muchos cronistas de Indias, son las experiencias vividas la base y la motivación de su escritura; ello incluye su experiencia intelectual, por supuesto, sustentada en la lectura, la investigación y la participación activa en revistas, la radio y las distintas actividades artísticas de su tiempo. Su escritura –su crónica–, ya sea de ficción o a través de sus escritos periodísticos, constituye la *lectura* del acervo cultural de su tiempo, de los *textos* que quiso comprender. La definición de *textos* la ofrece posteriormente Carpentier cuando añade otra parte a dicho Prólogo / crónica, en el cual expone la importancia de los *textos* para el escritor, es decir, del conocimiento de una cultura determinada de forma profunda. Se refiere a ello cuando describe Shangai y dice:

He visto cosas profundamente interesantes. Pero no estoy seguro de haberlas entendido. Para entenderlas realmente –y no con la aquiescencia del papanatas, del turista que en suma he sido-- hubiese sido necesario conocer el idioma, tener nociones claras acerca de una de las culturas más antiguas del mundo: conocer las palabras claras del dragón y de la máscara. [...] Pero, en cuanto a mí, sé que no me bastarán los años que me quedan de existencia para llegar a un entendimiento verdadero, cabal, de la cultura y la civilización de China. Me falta, para ello, un *entendimiento de los textos*.<sup>63</sup>

Los textos --y los contextos-- son todos los aspectos culturales, sociales, políticos y económicos de un pueblo que el escritor debe conocer y *comprender* para poder plasmar la “semántica” de su historia.<sup>64</sup> En todas las culturas la comprensión del propio medio o contexto es la base que permite escribir una novela proyectada hacia lo universal (*ibíd.*, p.

---

<sup>63</sup> “De lo real maravilloso americano”, en: *Literatura y conciencia política en América Latina*. Alberto Corazón, ed. Madrid: Comunicación, 1969, pp. 100-101.

<sup>64</sup> El concepto de *texto* es análogo al de *contexto* utilizado por Carpentier en “Problemática la actual novela latinoamericana”, en donde el autor dice que toma el término de Jean-Paul Sartre. La gama de *contextos* es amplia: raciales, culinarios, económicos, ctónicos, burgueses, políticos, de distancia y proporción, de desajuste cronológico y cultural, de iluminación, ideológicos... La idea de que el escritor debe poseer todo el conocimiento posible de su medio para imprimirle a su obra la riqueza total del mundo que le rodea, permanece en Carpentier a lo largo de su vida. V. art. cit. en: *Literatura y conciencia política en América Latina*. Madrid: Comunicación, 1969.

14-15). Es el único camino que permite comprender la literatura y otras manifestaciones culturales, precisamente porque logra entender su sentido universal y no meramente su “color local”.<sup>65</sup> Esto exige del escritor latinoamericano una cultura sólida que Carpentier define como:

El acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás.<sup>66</sup>

Los mitos americanos, por ejemplo, contienen un significado universal que el escritor debe ser capaz de reconocer, mostrar y recuperar a través de sus escritos. “Cada vez que veo algo en América Latina, pienso inmediatamente en otra cosa. [...] Hay una cantidad de constantes que han pasado y que nos toca a nosotros ver y desentrañar, en cierto modo, porque explican una infinidad de cosas” (*ibíd.*, pp. 5-6). El conocimiento de la cultura y de la historia es importante para Carpentier no tan sólo porque permite poner de manifiesto las coyunturas universales entre las culturas de todos los pueblos, sino porque la historia permite conocer nuestra identidad,<sup>67</sup> y repercute en nuestras vidas<sup>68</sup>. Todas estas expresiones, como se ha visto, estaban plantadas en el pensamiento carpenteriano desde sus primeros escritos y se sostienen hasta el final de su vida.

---

<sup>65</sup> En 1979 Carpentier ofreció una conferencia en la Universidad de Yale que ha sido publicada por el suplemento *En Rojo* del semanario *Claridad* a partir de una grabación hecha por la doctora Iris Zavala. Se publicó en dos partes bajo el título “El papel del escritor latinoamericano”, en el mencionado semanario de Río Piedras, Puerto Rico (5-11; 12-18 de diciembre de 1980). Con anterioridad fue publicado en la antología *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México: Siglo XXI, 1981, pp. 7-32 con el mismo título del libro. Según González Echevarría lo publicado por Siglo XXI corresponde a las notas que utilizó Carpentier para dictar la conferencia y no al texto mismo de la conferencia (cf. ed. cit., *Los pasos perdidos*, p. 59). Aquí se cita de *En Rojo*, a excepción de algunas referencias que tomo de la edición de Siglo XXI porque, aunque no corresponden a lo expresado por el autor en su conferencia son, de todas maneras, ideas suyas por él redactas.

<sup>66</sup> .Art. cit., “El papel del escritor latinoamericano”, *En Rojo*, suplemento cultural de *Claridad*, p. 5.

<sup>67</sup> Art. cit., “Conciencia e identidad...”, pp. 83 y 87.

<sup>68</sup> Art. cit., “El papel del escritor...”. *En Rojo*, 5-11 de diciembre de 1980, p. 9.

La construcción de un discurso barroco es el medio por el cual Carpentier quiere mostrar cómo la impronta de lo netamente americano, que abreva en la fuente de los elementos culturales del continente, caracteriza su obra, cuya americanidad queda expresada, efectivamente, en una técnica narrativa que da cuenta de los mecanismos propios de dicha realidad. Para una realidad barroca, una cultura y escritura barroca. Defiende así el carácter americano de su obra basado en un sistema de asociaciones, en el entramado de sus referentes, que incluye, por supuesto, la óptica europea, pues se trata de hablar y de explicar el mestizaje cultural. En “Lo barroco y lo real-maravilloso” (art. cit., pp. 111-135), Carpentier define el barroco como un espíritu que renace cuando una civilización ha llegado a un punto culminante, cuando va a nacer una sociedad (art. cit., p. 117). “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre [...] Todo lo que se refiere a la cosmogonía americana [...] está dentro de lo barroco” (*ibíd.*, p. 123). El mestizaje promueve el barroquismo (*ibíd.*, p. 126), y la riqueza de todos los elementos que se dan cita en América lo real-maravilloso. Añade: “Y si nuestro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras [...] La descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca [...] Tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje tropical templado” (*ibíd.*, p. 133). La expresión de la historia de ese ámbito americano es una crónica, según escribiera el cubano en la Prólogo/ crónica a *El reino de este mundo*, pues la *historia* de América es *la crónica de lo real-maravilloso americano*: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso americano?”<sup>69</sup>. Para él, dicha novela presenta la realidad histórica de Haití, vinculando así la novela con la historia y la crónica.

---

<sup>69</sup> Art. cit., “De lo real-maravilloso americano”, *Literatura y conciencia política en América Latina*, p. 18.

Allí también da a conocer su conocida crítica a quienes pretenden producir lo maravilloso por medio de mecanismos o fórmulas al modo de los surrealistas franceses (*ibíd.*, pp. 13-14). Después de narrar su primer encuentro con la maravillosa realidad americana de Haití en el año 1943, define lo maravilloso como una alteración de la realidad; como una revelación privilegiada e inusitada de sus riquezas y, finalmente, como una ampliación de las escalas de la realidad, que sólo se revelan a aquél que tiene fe en lo maravilloso (*ibíd.*, pp. 14-15). Según Carpentier, lo real-maravilloso es un hecho cotidiano en América (*ibíd.*, p. 16), como también lo dice Cárdenas en su crónica al hablar de los hechos y criaturas maravillosas que vio en América. Es la historia de estos territorios en conjunción con el mestizaje lo que determina el carácter del Nuevo Mundo y las narraciones que explican su origen y formación ya que:

Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (*ibíd.*, p. 17).

De esta forma, pasado y presente quedan unidos para explicar el ser y la historia americana. La exposición de la presencia de lo real maravilloso en la historia de Haití, en su realidad cotidiana, es lo que según Carpentier constituye el texto de *El reino de este mundo*.<sup>70</sup> Reivindica el valor histórico y pedagógico de los acontecimientos al igual que subraya su carácter particularmente americano:

Y, sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los

---

<sup>70</sup> Se ha demostrado que la supuesta fidelidad de Carpentier a los hechos históricos que refiere en *El reino de este mundo* está supeditada al narrador que impone un orden artístico –artificial—al orden histórico de los acontecimientos. Cf. González Echevarría, *op. cit.*, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, pp. 129-154.

manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?<sup>71</sup>

El estudio de la historia pasada es particularmente importante, de acuerdo con Carpentier, porque nuestro pasado está “*mucho más presente de lo que suele creerse*, en este continente, donde ciertos hechos lamentables suelen repetirse, más al norte, más al sur, con cíclica insistencia.<sup>72</sup> Es imposible, por lo tanto, que el novelista permanezca ajeno a los acontecimientos que se dan a su alrededor ya que, según él, es un juez de la historia.

Ahora bien, ¿cuál es la definición de la crónica, la historia y la novela que aparece expresada, por ejemplo, en el conjunto ensayos, artículos y conferencias publicadas bajo el título *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*? La novela está ligada a la historia y a la crónica, según Carpentier y para comprobarlo sólo tenemos que asomarnos a su idea del quehacer del novelista y su función social en el contexto latinoamericano. Carpentier piensa que los avances tecnológicos del mundo moderno han convertido al escritor latinoamericano actual en un extraño dentro de su propio mundo. En el año 1967, en una conferencia dictada en Ginebra, el escritor expone su preocupación en este sentido:

El hombre es el mismo, evidentemente, pero está rodeado de fuerzas, de técnicas, de medios de acción, de comunicación, que se valen de un lenguaje que lo supera. Y este lenguaje que supera al hombre cada día, supera también al novelista. Los progresos de la técnica, las adquisiciones de la ciencia, los medios de comunicación, de información, de señalamiento, han superado, desde hace unos treinta años, los modos de percepción del novelista.<sup>73</sup>

Tal situación es crucial para el novelista ya que, como vimos antes, Carpentier considera que el escritor debe ser una persona profundamente conocedora de su tiempo. Su obra debe ser el testimonio de ese conocimiento. Por eso se pregunta: “¿Cómo describir un mundo científico si usted no es científico? El papel de testigo cesa de tener sentido cuando ya no es

<sup>71</sup> Art. cit., “De lo real-maravilloso americano”, *Literatura y conciencia política en América Latina*, p. 18

<sup>72</sup> Art. cit., “Conciencia e identidad...”, p. 86.

<sup>73</sup> “El papel social del novelista”, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México: Siglo XXI, 1981 [1967], p. 39.

testigo de su época, cuando una nueva categoría de *ideas* -en el sentido platónico del término- rige vastos y trascendentales sectores de la actividad humana” (*ibíd.*, p. 40).

Porque la función de la novela es traducir, expresar su propio tiempo;

Nosotros los novelistas, estamos retrasados con respecto a un mundo que es en realidad el mundo actual. De esta verdad puede deducirse una hipótesis sobre la decadencia de la novela. En efecto, si la novela deja de alcanzar a su época, si ya no puede traducirla, expresarla, fijarla, ¿cuál es el destino de la novela? ¿De qué sirve escribir novelas? ¿Qué hacer de la novela? (*Ibíd.*, p. 41).

La novela que se sujeta a los viejos moldes está muerta, señala el autor; en cambio, la novela vida es aquella que sobrepasa el nivel de la anécdota y narra la acción épica en la cual “su movimiento mismo le permita vivir en función de su época, expresando realidades que son las del tiempo en que vive el novelista, del tiempo que le es posible asir” (*ibíd.*, p. 42). El escritor que vive y muestra a fondo el mundo en el cual le tocó vivir a través de sus escritos es un autor comprometido porque todo aquél que juzga un acontecimiento se compromete (*ibíd.*, p. 43). Compromiso es semejante a conocimiento, a interesarse por la forma en la cual se mueve la sociedad y a tratar de explicar las causas y las consecuencias de los hechos.

Esta concepción del quehacer del novelista -tan parecida a la definición moderna del quehacer de la historia dada anteriormente-, es vital dentro de esta investigación porque de acuerdo con Carpentier el primer ejemplo de un escritor comprometido con la realidad de América fue Bernal Díaz del Castillo con su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

Fue primeramente Bernal Díaz del Castillo, “el soldadote inspirado”, convertido en cronista, quien nos ha dado en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, la primera novela de caballería real de todos los tiempos. Con Bernal Díaz la función social del escritor se define en el Nuevo Mundo: ocuparse de lo que le concierne, adelantarse a su época, siendo su imagen más justa. El primero en asir esta imagen debía pues cumplir con una de las tareas que incumben al escritor

actual, y sobre todo al novelista, si bien en esa época solamente los novelistas de la Picaresca fueron verdaderos novelistas de este mundo (*ibíd.*, p. 42).

Bernal Díaz funda un modelo de escritura para el escritor latinoamericano, seguido posteriormente por Garcilaso de la Vega el Inca, Sarmiento y Martí, entre otros: todos ellos ejercieron la misión más alta que puede tener la mano de un escritor: “Definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir” (*ibíd.*, p. 45). Y añade:

Naturalmente, para ello hay que entender el lenguaje de ese mundo [...] ¿Qué idioma es inteligible, hoy, al escritor? [...] El de la historia que se produce en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo (*ibíd.*).

Carpentier comenta que maravillados por lo visto, los conquistadores confrontaron el mismo problema que el escritor actual de América: la búsqueda de un vocabulario para traducir el mundo americano (art. cit., “Lo barroco y lo real”, p. 131).

El escritor es un espectador, una especie de chamán que logra darle forma al “mensaje de los movimientos humanos, comprobar su presencia, definir, descubrir su actividad colectiva.” (art. cit., “Papel social del novelista”, p. 47). Es precisamente ahí donde se centra el papel del escritor actual según Carpentier.

En este trabajo se ha subrayado la insistencia de Bernal en que su libro fuese leído como una narración de hechos verídicos. Como se dijo antes, su mención del Amadís de Gaula pretendía más bien resaltar el carácter sorprendente y único de realidad que le tocó en suerte vivir. De ninguna manera era su intención que otros pensarán en él como un escritor de historias falsas o mentirosas. Cuando Carpentier señala que Bernal escribió el único libro de *caballerías real*, está diciendo (como Bernal) que lo que se narra es tan maravilloso como real. Los libros de caballerías narraban estupendas e imposibles aventuras con reinos, monstruos y personajes fantásticos. Por su mismo contenido eran

libros de “ficción”. Una ficción que se transforma en una realidad en la aventura que estos hombres del siglo XVI tienen en México.

En la publicación aumentada del citado prólogo a *El reino de este mundo*, Carpentier habla del carácter maravilloso de la realidad americana, y como ejemplo de ello recuerda el pasaje donde Bernal compara la ciudad de Tenochtitlán con un pasaje de Amadís:

Abre [el lector latinoamericano actual] la gran crónica de Bernal Díaz del Castillo y se encuentra con el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito – libros de caballerías donde los hacedores de maleficios fueron *teules* visibles y palpables, auténticos los dragones en sus ríos y montañas insólitas en sus nieves y humos. Bernal Díaz del Castillos, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianis de Grecia y Florismarte de Hircania. Había descubierto un mundo de monarcas coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones que se remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados, de bebidas sacadas del cacto y de la palma, sin darse cuenta aún que, en este mundo, los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer (art. cit., “De lo real maravilloso americano”, pp. 110-111).

Ese estilo se va afirmando en Latinoamérica a través de su historia (*ibíd.*, p. 111).

Como se vio anteriormente, esa forma de ser es la que pretende recoger Carpentier en *El reino de este mundo*. De esta manera se incluye a sí mismo en la genealogía de los escritores comprometidos con su mundo ya que recoge y plasma la historia de América y, como Bernal Díaz del Castillo, intenta mostrar lo real maravilloso de estas tierras. Además, plantea en su obra, como escritor comprometido, la problemática social tan compleja de Haití.

Por otra parte, cuando Carpentier cataloga la *Historia verdadera* como una novela de caballerías *real* también nos deja ver la proximidad que él concibe entre el historiador y el novelista. Porque tanto uno como otro, dan cuenta de las pulsaciones de los movimientos



colectivos. Todavía más, el novelista, el cronista y el historiador parecen tener un mismo oficio.

En 1979 Carpentier vuelve sobre el problema del “analfabetismo técnico” del escritor latinoamericano actual. Si en el 1967 propuso como una salida a este problema la creación de una novela épica, esta vez señala que la única salida que tiene el escritor es ser cronista de su época:

Al novelista que empieza su carrera ahora, que es para desarrollarla en estos últimos veinte años de siglo y pasar, si fuese posible, la barrera del año 2000 es una tarea que yo llamaría la del nuevo cronista de Indias de esta época profundamente atormentada, llena de mutaciones, convulsiones, revoluciones y transformaciones que se aproximan y que acabarán de darle el contorno más o menos definido, más definido de lo que está hoy, a este inmenso continente de América Latina que tanto amamos y que nos pertenece a todos por igual (art. cit., “El papel social del novelista”, *En rojo*, p. 8).

Este nuevo cronista de Indias es el novelista de las últimas dos décadas del siglo XX que escribirá una novela, según Carpentier, en donde se dé “La irrupción de la historia dentro de la mente del novelista, en función de los acontecimientos que le será dado contemplar” (*ibíd.*, p. 7).

El *novelista* es un *cronista* cuando es un testigo que narra los acontecimientos de su época. Se apropia de la historia porque utiliza su lenguaje y porque quiere explicar sus mecanismos. La crónica es un recurso literario para la función social del novelista. Cuando el lenguaje de la tecnología aísla al escritor contemporáneo de la comprensión del mundo en que vive, el lenguaje de la historia es el medio que le permite profundizar en ese mundo para nombrarlo, consignarlo y explicarlo.

Al novelista, con la invasión de la técnica, de las máquinas calculadoras, de las sintetizadoras en el mundo de la música, de las computadoras, de todo ese mundo que nos ha invadido y que está transformando nuestra vida [...] frente a una medicina que avanzó más en los últimos 40 años que desde la medicina griega hasta los comienzos de siglo, al novelista se le reduce su campo de acción. ¡Ah, sí! Pero hay un mecanismo que sí llega y que él entiende porque él forma parte de ello, es el

mecanismo de la historia de su época y los conocimientos que derivan de ese mecanismo (*ibíd.*).

En las notas que utilizó Carpentier para dictar su conferencia en Yale en 1979 existen pasajes que son reveladores de las conexiones que él hace entre el novelista y el cronista:<sup>74</sup>

“Nunca he podido hacer distinciones muy válidas entre la condición del cronista y la del novelista. Al comienzo de la novela, tal como la entendemos hoy, se encuentra la crónica” (*ibíd.*, p. 23).

En resumen, la historia de América es una crónica y la crónica es semejante a la novela en tanto existe una comunidad de materiales y propósitos entre los tres quehaceres - la historia, la novela y la crónica. Esa misma comunidad posibilita la entrada en la obra de Carpentier de temas, técnicas, puntos de vista, vocabulario y discursos que provienen de la América fundada a través de la escritura de los cronistas.

El análisis del discurso de las crónicas en *La aprendiz de bruja* muestra hasta qué punto la obra de Carpentier es una reflexión y una crítica del discurso histórico en *La historia verdadera* y el libro XII de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún. Los textos citados en esta sección escritos a partir de la década de 1960 hasta un año antes de su fallecimiento evidencian que las ideas presentadas en sus crónicas periodísticas sobre la cultura latinoamericana y universal, constituyen los pilares de una visión del escritor y su quehacer que le acompañaron hasta el final de su vida.

Las crónicas periodísticas contienen los elementos de la *crónica*, la historia y la novela en la medida que el escritor da cuenta de los acontecimientos de la cultura, que ofrece un juicio sobre ellos con la intención de calificar su impacto y su importancia dentro

---

<sup>74</sup> Cf. art. cit., “La nueva novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, p. 23 y ss.

del contexto de su tiempo. Los textos de la cultura se someten a análisis y muchos de sus argumentos se pueden encontrar en su obra narrativa: en su visión de una América definida como telúrica y mezclada, como en *Los pasos perdidos*; en una historia impregnada por la percepción de los negros como en *El reino de este mundo*; en la producción de la tensión del indiano, como en *El camino a Santiago* y en *Concierto barroco*, donde los mundos enfrentados después del Descubrimiento continúan su diálogo perpetuo; en los desfases que la geografía temporal y física provocan en los cambios políticos en América como en *El siglo de las luces*; en el intento de cuestionar la imagen del americano desde el diario colombino como en *El arpa y la sombra*; en el tema del compromiso como en *La aprendiz de bruja*, *La consagración de la primavera* y el cuento breve *Los convidados de plata*<sup>75</sup>, por mencionar solo algunos de los temas que vinculan el relato de la vidas de los personajes con los contextos que finalmente apalabran las contradicciones y los conflictos en la búsqueda de una identidad.

---

<sup>75</sup> Montevideo: Sandino, 1972.



## V. CONCLUSIONES: UNA ESCALERA Y LA ESPIRAL

En este trabajo se ha abordado el concepto de mestizaje de Alejo Carpentier a partir de *La aprendiz de bruja*, obra en la que el autor reconstruye dramáticamente un momento fundacional de la historia americana: la conquista de México por Hernán Cortés y sus hombres. El análisis se dirigió a establecer que, tanto la utilización de las crónicas sobre dicho acontecimiento en la construcción del drama, en especial, *La verdadera de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo y la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún, como la misma formación profesional y vital de Carpentier, permiten entender su visión del ser americano como un ser en esencia mestizo, específicamente, como un mestizo cultural. Ese mestizaje se enuncia a partir de la tradición histórica y literaria de América, marcada por la violencia, que surge en el proceso de expresar la identidad propia en el contexto de las luchas por la independencia política de los nuevos estados nacionales en el Nuevo Mundo. La articulación de una visión de la cultura y, por lo tanto, de un sistema particular de relaciones con el mundo y consigo mismo, está imbricado de manera inevitable con el desarrollo de las estructuras políticas en las que cada cual buscaba ocupar un lugar, tener una voz.

### A. Interrogantes iniciales

Mi trabajo surgió, entre otras, de una pregunta: ¿Por qué Carpentier acoge la visión de Marina que la considera una traidora? Asimismo, ¿cómo era posible que una persona tan culta como él y que, además, consideraba la realidad americana esencialmente fantástica, nutrida por sus múltiples mitologías, poseedora de una naturaleza virgen, que incluyó en *La aprendiz de bruja* el tiempo anterior a la llegada de los españoles (con todo lo que ello significa), dijera que había escogido este personaje porque para él la alianza de Marina con Cortés representaba las consecuencias nefastas de comprometerse con causas equivocadas?

La traición proviene de la falta de discernimiento para saber escoger la causa justa. La falta de claridad menoscaba el juicio. Pero eso era lo que Carpentier decía que quiso hacer con la obra. ¿Lo había logrado? Utilizaba como fuentes principales a Bernal Díaz y a Sahagún: dos relatos tan diferentes. Del primero toma la narración principal, el punto de vista del que llega. De Sahagún tomó la información para crear el Prólogo, es decir, para decir lo que ocurría en México antes de lo que luego sucederá en los tres actos subsiguientes. Pienso que este es el reino mágico del cual Carpentier hablará un sinnúmero de veces en sus crónicas como parte de lo que cuenta sobre el impacto que causó en su vida su primera visita a México. El *otro* se nos presenta desde un diálogo en que se revelan los puntos de vista, las opiniones de ese pueblo. El Hombre del Espejo, el sacerdote, intenta encontrar en su espejo una explicación a los signos de la naturaleza. En su discurso entra Marina. Es su sistema de creencias lo que explica su elección. Durante tres actos esa mujer pasa de una certeza (la del Hombre del Espejo), a otra: aquel *–el otro–* era un impostor. Entre estos dos extremos transita el drama.

### **B. El libreto subyacente de la historia en el Grupo Minorista**

En el discurso separatista de América se dio la reflexión sobre la manera en que los componentes culturales entraban en la configuración de la identidad nacional. Desde Bolívar hasta Martí, así como para la Generación de 1923 y el Grupo Minorista, en términos generales, la valoración de los negros, los mulatos y los indígenas representaba un asunto conflictivo. Pues las ideas de libertad e igualdad, la aspiración a una sociedad congruente con dichos postulados, les llevaba a considerar los distintos ángulos que la inclusión de dichos grupos en el proyecto de la nación implicaba. Se vio cómo, en el caso de Cuba, el racismo penetraba el discurso separatista; es decir, resultaba difícil integrar a quienes no participaban de los modelos de creencias, de estética y comportamientos

considerados “civilizados”. La inclusión de alguna manera se contemplaba bajo la premisa de que la participación integral de los negros y los mulatos dependía de que ellos dejaran atrás comportamientos vistos como bárbaros e incivilizados. La crítica de Carpentier a la obra de Roldán, vista en dos momentos distintos responde, por un lado, al reconocimiento de la importancia que tuvo la intención del Grupo Minorista de valorar los aspectos populares de la cultura cubana y, por otro lado, admitir que ese esfuerzo, al ser parte de un movimiento de vanguardia y no la expresión genuina de mestizaje, como era el caso de Héctor Villa-Lobos, tuvo la consecuencia de que con el paso del tiempo, la obra de Roldán mostrara las grietas de una hechura en la cual no se habían asentado las formas y los contenidos de lo popular de forma integral.

### **C. El drama de la fundación de América**

Tomar el episodio de la Conquista de México para plantear el problema del compromiso resultaba, por lo tanto, inquietante pues, parecía apegarse Carpentier a la perspectiva malinchista mexicana, que es el argumento que plantea el personaje acerca de cómo será recordada por su pueblo. Sin embargo, la presentación de los desfases entre la palabra y el hecho en el ámbito español, así como la incidencia de la mentalidad indígena expresada en el drama, abren espacios en el terreno de la Historia dirigidos a mostrar que la principal traición ocurre, justamente, en el ámbito de las acciones humanas, en el cual el individuo vive de acuerdo a las grandes narrativas como son la aspiración a la fama, el oro y el poder. Tanto Cortés como Marina aspiran a que sus vidas contribuyan al cumplimiento de esas narrativas, a que su participación sea efectiva en la instauración de un orden que se sostenga en la preceptiva de la trascendencia.

Como el proyecto histórico es la narrativa de los hechos realizados por los hombres en determinados contextos, la significación, la identidad ansiada sobre la premisa de la

trascendencia se ve mediatizada las incongruencias y los conflictos propios del quehacer social y político. La Utopía continúa, por lo tanto, siendo el proyecto del imaginario. Las vidas de los personajes de *La aprendiz de bruja* se resuelven en el doble plano del discurso como la construcción del lugar y del tiempo en el cual se viven las tensiones entre el ámbito de los meta discursos y los *hechos*, y del espacio individual y colectivo que al final vislumbra que solo en lo mítico, en el *illo tempore* o en el trasmundo, según sea su sistema de valores, se obtendrá el significado último del ser terrenal. En el drama Carpentier logra plantear que el encuentro de los indígenas con los europeos causó una impresión en cada uno de los grupos. Probablemente sea Cortés el único que se mantiene igual a sí mismo en mayor grado, puesto que él se considera el depositario de los valores del Imperio que son los que validan sus acciones. Mas, igual se ve traicionado por la Historia: su meta relato también sufre una fractura.

Es el cronista el que se adjudica la autoridad para organizar la narración de los *hechos*. Hay en boca del Cirujano una propuesta: escribir sobre lo ocurrido sin enjuiciar esos *hechos*. Sin embargo, el relato de la conquista visto de las fuentes primarias no es unívoco. Sin el Prólogo, hubiera sido muy difícil que pudiera darse el drama en la obra. Porque los conflictos surgen, precisamente, de que existen puntos de vista diferentes, de cómo se mira el mundo desde el pensamiento mágico-religioso y desde el poder político europeo. El análisis del lenguaje de los símbolos que se ofrece por medio de la escenografía, el vestuario y la ambientación lumínica y sonora muestra que éstos no tienen un sentido esencial. Su decodificación está en el sujeto y su contexto.

Las ideas que Carpentier plantea en sus crónicas periodísticas sobre el peso del marco cultural en la percepción de las cosas y en la creación artística armonizan con el



resultado dramático y, a la vez, entran en conflicto con la propuesta de un discurso *científico*, en la medida que cree en su objetividad.

#### **D. La ausencia del hijo de Marina y Cortés**

Así como se plantea la permeabilidad de los españoles hacia lo americano y de los indígenas hacia lo occidental, existe una interrogante en suma inquietante: ¿por qué Carpentier omite el nacimiento del hijo de Cortés y Marina? Aun cuando se considere a la Malinche como una traidora, el bastardo Martín Cortés tiene un significado fundamental en el concepto de mestizaje en México y en América. Pues la unión carnal de los conquistadores con los indígenas, como será luego con los negros, complica el cuadro social, político y económico. Crea cuerpos diferentes, así como el cuerpo social será otro distinto. Al eliminar a Martín del panorama Carpentier se enfoca en el mestizaje cultural, en la palabra que es motor de las acciones humanas, así como Marina por medio de su traducción, de su ser como lengua, provee un camino más fácil hacia Tenochtitlán. El mecanismo de las acciones que se suceden excede el control de los personajes, quienes se ven involucrados en situaciones a las cuales se ven atados: la libertad y el poder son las banderas de dos aspiraciones que se oponen por naturaleza.

Si se ve la obra dramática en relación con la novela *El siglo de las luces* es posible darse cuenta que el acercamiento al personaje de Marina es paralelo al de Víctor Hugues. Ambos personajes históricos mediante los cuales se plantea el conflicto entre los ideales que dirigen las acciones y el resultado que en efecto dichas acciones provocan. Ambos expresan el desasosiego de haber representado diversos papeles sin que ninguno de ellos les brindara una certidumbre, una conexión entre sus acciones y “la verdad”.

En la omisión de Martín Cortés en *La aprendiz* se da una cierta correlación poética con lo ocurrido históricamente. Bernal Díaz del Castillo testimonia acerca del hijo que doña

Marina tuvo con Cortés. Ese Martín que fue tachado de la vida de Malintzin y criado como español. De esta manera, Marina es enajenada del fruto de su cuerpo, física y culturalmente. Asimismo, tanto el Martín mestizo, como el segundo hijo de Cortés del mismo nombre, habrían de sufrir el agravio de la Corona española contra los descendientes de los conquistadores cuando mediante cédula real se establecía la suspensión de las tierras y encomiendas heredadas de sus padres.<sup>76</sup>

En una comunicación vía correo electrónico con Luisa Campuzano, la crítica indicó que el hecho de que Marina no tuviera hijos en la obra significa la ausencia de mestizaje. Recomendó la lectura del artículo suyo antes citado (“La historia a contrapelo...”) en el que plantea que lo dicho por el personaje protagonista de *Los pasos perdidos* parece indicar que la referencia de Carpentier a la “aprendiz de bruja” no provendría del poema de Goethe, sino del conocimiento que tenía el autor de las cosmogonías americanas:

Colocada en el contexto de su abundante producción de esa década, La aprendiz de bruja testimonia el interés contemporáneo de Carpentier por la historia americana en los primeros tiempos de conquista y colonia, temática que desarrolla en «El camino de Santiago », largo relato parcialmente publicado alrededor de 1954, y que reaparecería, como hemos visto, en páginas relevantes de *El Siglo de las Luces*, novela que comienza a escribir en torno a 1955. Y, sobre todo, evidencia su curiosidad por las cosmogonías y los mitos indoamericanos, a cuyo estudio se había dedicado intensamente en los años de escritura de *Los pasos perdidos*, novela publicada en 1953, y a uno de cuyos pasajes es posible atribuir la elección del título de este drama, que, si aceptamos esta hipótesis, no procedería directamente de la balada de Goethe:

Fray Pedro me pregunta [refiere el protagonista narrador de *Los pasos perdidos*] si he leído un libro llamado el Popol-Vuh, cuyo mismo nombre me era desconocido. «En ese texto sagrado de los antiguos quichés –afirma el fraile–, se inscribe ya, con trágica adivinación, el mito del robot; más aún, creo que es la única cosmogonía que

---

<sup>76</sup> La participación de Martín Cortés, el hijo legítimo del conquistador, así como de sus medios hermanos, Martín Cortés (el mestizo) y Luis en las acciones tomadas en contra de la Cédula Real quedaron consignadas en el documento *La conjuración de Martín Cortés*, de Juan Suárez de Peralta que data de 1589. Texto tomado del sitio *500 Años de México en documentos*. En línea: [http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1589\\_309/La\\_Conjuraci\\_n\\_de\\_Mart\\_n\\_Cort\\_s\\_por\\_Juan\\_Su\\_rez\\_de\\_628.shtml](http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1589_309/La_Conjuraci_n_de_Mart_n_Cort_s_por_Juan_Su_rez_de_628.shtml), diciembre 2013. Es el hijo de Cortés y Juana de Zúñiga el que hereda el título de Marqués del Valle, y no el Mestizo, que aunque nacido primero no compartía el mismo nivel de afectos y remuneraciones.

haya presentado la amenaza de la máquina y la tragedia del Aprendiz de Brujo» (art. cit., p. 70).

Si se sigue esta línea de pensamiento, el tema del aprendiz de brujo remite al tópico de la creación humana (de las acciones humanas que intentan replicar la creación divina) y las consecuencias impredecibles, invisibles o no consideradas que tienen una consecuencia negativa en la vida del ser humano. La borradura del cuerpo maternal de Marina marca el enfoque del autor sobre el tema del compromiso o “comprometimiento” como él le llama. El conflicto del personaje carpenteriano se vincula a lo largo de sus obras a planteamientos éticos, existenciales del individuo en el marco del mundo y su historia como escenario.

En el drama se mira hacia el choque de puntos de vista como una característica del proceso de fundación de América. El cuerpo de Marina se trata como un cuerpo cultural, un tiempo y un espacio violentado que aunque juzgado desde la Historia, busca significado en el ámbito de la narración mítica, en la barca de la Virgen de la Caridad del Cobre o cobijada por el manto de la Guadalupe, conjurando la violencia del mestizaje.

### **E. Mestizaje y colonialismo: el tercer espacio**

El sujeto colonial, que es aquel nacido en las tierras colonizadas y que participa, tanto de las influencias de su mundo de origen, como de las del colonizador, se construye, como ha indicado Homi Bhabha<sup>77</sup>, en la performatividad, siempre dinámica y en proceso, plasmada en la articulación de un discurso que se crea desde el intersticio, sin poder reconocerse a plenitud desde uno solo de los polos que han pretendido definirlo. En lo que Bhabha define como un tercer espacio, el sujeto desarrolla un discurso sobre sí mismo como *otro*, distinto, diferente de los modelos homogeneizantes y occidentales sobre sí mismo. “Cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic in the relation of

---

<sup>77</sup> *Op. cit.*, “The Commitment to Theory”, *The Location of Culture*, pp. 52-53.

Self to Other”, señala Bhabha, no porque exista un sustrato que iguale a todos los individuos en el marco de una cultura humana del Hombre, ni tampoco debido a cierto relativismo ético que supone que a partir de nuestra capacidad de hablar y juzgar a los otros debemos necesariamente ubicarnos desde el punto de vista del otro, sino más bien porque

The reason a cultural text or system of meaning cannot be sufficient unto itself is that the act of cultural enunciation –the *place of utterance*—is crossed by the *difference* of writing. This has less to do with what anthropologists might describe as varying attitudes to symbolic systems within different cultures than with the structure of symbolic representation itself –not the content of the symbol or its social function, but the structure of symbolization. It is the difference in the process of language that is crucial in the production of meaning and ensures, at the same time, that meaning is never simply mimetic and transparent (*ibíd.*, p. 52).

La diferencia lingüística que informa el comportamiento –*cultural performance*–, de acuerdo con Bhabha, queda dramatizada en “the common semiotic account of the disjuncture between the subject of a proposition (*énoncé*)” y el sujeto de la enunciación que no está representado en el enunciado, pero que es el reconocimiento de su involucramiento discursivo y que apunta a un posicionamiento cultural, a su referencialidad con relación a un tiempo presente y a un lugar específico (*ibíd.*, p. 53). Es desde este punto de vista que Bhabha explica lo que significa el tercer espacio:

The pact of interpretation is never simply an act of communication between the I and the You designated in a statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot ‘in itself’ be conscious. What this unconscious relation introduces is an ambivalence in the act of interpretation (*ibíd.*).

Es la intervención del Tercer Espacio de la enunciación, indica el crítico, la que provoca que la estructura del significado y la referencia un proceso ambivalente, “destroys de mirror of representation in which knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code”, y pone en tela de juicio nuestro sentido de histórico de identidad cultural

como una fuerza homogénea y unitaria, “authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of people” (*ibíd.*, p. 54). El espacio de la traslación es el lugar de la hibridación (*ibíd.*, p. 35 y *passim*). El término que utiliza este autor para definir cómo se mezclan e interactúan los elementos de culturas diferentes es *hibridación*. Bhabha, como Carpentier, comprendía que los conflictos entre el colonizador y el colonizado inciden directamente en la manera en la cual el sujeto colonial se ve a sí mismo. Existe un rechazo hacia el colonizador en el momento en que se quiere definir quién se es, y ello implica establecer la distancia con la idea que el otro me ofrece de mí mismo. Para ambos, el modelo europeo, a pesar de las críticas que se le puedan hacer, constituye uno imposible de soslayar. Por ello, el proceso que Benítez Rojo define como el que configura e identifica a los pueblos del mar, es similar al descrito por Bhabha en la conformación de un tercer espacio creado en la articulación un discurso que produce el signo que le representa. Hay que recordar que este espacio es similar al creado por la ruta de la seda, como se comentó anteriormente. La imagen del puente y de la escalera en espiral se ofrecen para explicar los ejes temporales y espaciales dentro de los cuales se logra la articulación, así como el viaje en Carpentier plantea los temas de la sincronía y di-sincronía que subyacen en su visión sobre América. Para él, el significado de la espiral, según aparece en *El siglo de las luces*, está contenido en la imagen del caracol que observa Esteban en una playa del Caribe:

Echado sobre una arena tan leve que el menor insecto dibujaba en ella la huella de sus pasos, Esteban, desnudo, solo en el mundo, miraba las nubes, luminosas, inmóviles, tan lentas en cambiar formas que no les bastaba el día entero, a veces, para desdibujar un arco de triunfo o una cabeza de profeta. Dicha total sin ubicación ni época. Tedéum... O bien, con la barbilla reclinada en el frescor de una hoja de uvero, abismábase en la contemplación de un caracol —de uno solo—erguido como monumento que le tapara el horizonte, a la altura del entrecejo. El caracol era el mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias, donde todo era asible y ponderable. De la mar sometida a ciclos lunares, tornadiza, abierta o furiosa, ovillada o destejida, por siempre ajena al módulo, el teorema y la ecuación, surgían

esos sorprendentes carapachos, símbolos en cifras y proporciones de lo que precisamente faltaba a la Madre. Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir. Contemplando un caracol –uno solo—pensaba Esteban en la presencia de la Espiral durante milenios y milenios, ante la cotidiana mirada de pueblos pescadores, aún incapaces de entenderla ni percibir siquiera, la realidad de su presencia. Meditaba acerca de la poma del erizo, la hélice del muergo, las estrías de la venera jacobita, asombrándose ante aquella Ciencia de las Formas desplegada durante tantísimo tiempo frente a la humanidad aún sin ojos para pensarla. ¿Qué habrá en este entorno mío que esté definido, inscrito, presente, y que aún no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa? Mirar un caracol. Uno solo. Tedéum (*SL*, pp. 198-199).

Hay que recordar en este momento de la vida de Esteban, el personaje se encuentra en una encrucijada acerca del significado de su existencia, que había tomado un giro inesperado como resultado de la incursión de Víctor Hughes en el seno de su familia. Solo en este lugar Esteban se siente en paz consigo mismo. Como se comentó en la Introducción, la posición de Esteban es similar a la que Carpentier presenta en *La aprendiz de bruja* en el personaje de Marina al final de su vida. El significado de la existencia se perfila en un plano supra histórico, que es el único espacio-tiempo en donde la violencia de las contradicciones humanas, de los desfases entre el ideal y los hechos concretos, parecen resolverse.

De acuerdo con Juan E. Cirlot<sup>78</sup>, la simbología de la espiral es diversa. En general, se refiere al tema de la creación y la evolución. Una de las acepciones de la palabra se refiere a ésta como un signo macrocósmico que se expresa, entre otras formas, en la espiral “petrificada (concha de caracol)”, vinculada a lo negativo y lunar. En el arte simbólico (ornamental) se le encuentra “bien en forma simple de curva en crecimiento en torno a un punto, o en forma de arrollamientos, signos, etcétera”, mientras otros como Fernando Ortiz la vinculan semánticamente como emblema de los fenómenos atmosféricos, del huracán

---

<sup>78</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2004. [1958], s.v.

particularmente, que también simboliza el desate de “las fuerzas creadoras (y destructoras) del universo, la suspensión del orden provisional y pacífico”. También señala Cirlot la conexión con el viento, el hálito vital y el soplo creador. La voluta de forma espiral simbolizó en las culturas antiguas, según él, el aliento y el espíritu. Y por eso el dios egipcio Toth aparece representado con una gran espiral sobre la cabeza.<sup>79</sup> Otros significados se vinculan con el atributo del poder, así como con el baile que en algunas culturas constituye una forma de provocar el éxtasis y facilitar una evasión del mundo terrestre para penetrar en el más allá lo cual, según Cirlot, hila la espiral con un “intento por conciliar la “rueda de las transformaciones” con el centro místico y el “motor inmóvil”, o al menos constituye una invitación a esta penetración hacia el interior del universo, hacia su intimidad”.

Si bien Cirlot declara que la espiral asociada con el caracol se relaciona con un estado pétreo, señala también que está asociado con lo lunar, lo cual implica un vínculo con los ciclos de fertilidad identificados con lo femenino. La espiral del caracol lleva a Esteban a pensar en lo que faltaba en aquel ámbito: la Madre. Ello revela su sentido de orfandad, que deriva en un cuestionamiento sobre la identidad. Su actitud frente al caracol es comparable a la de Marina frente a la cruz: es un símbolo del paso a lo verdaderamente trascendente, que como indica Cirlot, puede verse como el intento de conciliación que se logra al penetrar en el interior del universo. Es el lugar donde el ser fluye en armonía con el universo. En contraste, el habitante de los pueblos del mar, como Esteban, vive las diferencias de su entorno como violencia, frente a la cual el caracol con su espiritual se comprende como la posibilidad de un espacio de síntesis.

---

<sup>79</sup> Esta interpretación es muy reveladora si se considera que en los códices indígenas el dibujo que representa la palabra es el glifo, una voluta que expresa lo dicho por aquel o aquella que tiene el signo delante de su boca. La palabra es entonces, aliento y espíritu; es decir, creación.

Para Bhabha, la construcción del discurso propio de aquel que habita en la encrucijada de dos mundos, se ejemplifica en la imagen de la escalera en espiral que, a su vez, da cuenta de cómo se da el proceso de hibridación:

The stair well as a liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities. The interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy. (*op. cit.*, “Introduction”, p. 5)

Ese espacio a lo largo del espiral y la escalera se caracteriza por la fluidez, los contactos y los intercambios continuos. Entre las imágenes de dos espejos se construye una imagen, el híbrido informado por dichas imágenes, cuyas diferencias se articulan en la dinámica de la tensión, así como un puente se construye a partir del cálculo de las fuerzas físicas entre los puntos de la trayectoria que recorre. En contrapunto con ellas se construye un discurso que aspira a sintetizar de alguna manera el cuerpo que quiere ver reflejado en el espejo de su imaginario. La propuesta de mestizaje, nominada por Bhabha como hibridación, comparte con la visión carpenteriana el esquema del viaje, por su naturaleza móvil y fluida en donde la escritura es la que ejecuta *–perform*, por utilizar la terminología de Bhabha. Por ello la palabra, constituida en novela, en drama, en crónica, se resuelve en tensiones que por el estilo con voluntad barroca de Carpentier, así como por el clasicismo estructural de su pensamiento, nos habla de cómo se fundó lo que Rama llamó “la ciudad letrada”<sup>80</sup>. La fuerza dinámica de la historia en el siglo XX se situaba en lo urbano,

---

<sup>80</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Prólogo Hugo Achugar, Montevideo: Arca, 1998. Rama define la ciudad letrada en los siguientes términos: “La ciudad bastión, la ciudad Puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible, sensible, del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos ni más agresiva y redentorista, que la rigió y la condujo. Es la que creo debemos llamar *la ciudad letrada*, porque su acción se



literatura como la que surgirá con tanta fuerza en escritores como Julio Cortázar, en la cual las calles, los trenes, los edificios de apartamentos, son asimismo personajes.

En su apreciación del caudal mítico de América, pareciera que hay una contradicción con el espíritu cosmopolita de Carpentier, cuando en realidad su obra es una reflexión sobre cómo se había construido la imagen de *nuevo* continente. Fue testigo, como Bernal, pero también, a diferencia de aquel, poseía mayor dominio técnico del género que, además, había establecido como parámetro estético. El estilo barroco definido por él es, como ha dicho Salgado, coincidente con el hibridación de Bhabha.<sup>81</sup> Este autor indica que recientemente el término barroco (o neobarroco) se ha utilizado para describir ciertas instancias de la alteridad cultural latinoamericana en lo que él llama la teoría barroca (o neo-barroca) en el Nuevo Mundo. Dentro de este discurso, añade, el barroco funciona como un tropo o adjetivo para describir la complejidad étnica y artística del mestizaje (“racial mixture”), más que una referencia a formas culturales occidentales.

To cross from the European baroque into the Latin American neobaroque is to move from a hegemonic, diffusionist, and acculturating conception of the term to an emancipating, autochthonous, and transculturating one. [...] I argue here that New World baroque theorists achieved this redefinition by focusing on the hybrid refigurations that European baroque paradigms have undergone when transplanted into the colonial arena. Neobaroque writer-theorists such as the Cuban scholars José Lezama Lima (1910-1976), Alejo Carpentier (1904-80), and Severo Sarduy (1936-93) studied how "New World baroque" cultural artifacts of the colonial period could

---

cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre a las circunstancias. Los signos aparecían como obra del Espíritu y los espíritus hablaban entre sí gracias a ellos. Obviamente se trataba de funciones culturales de las estructuras de poder, cuyas bases reales podríamos elucidar, pero así no fueron concebidas ni percibidas, ni así fueron vividas por sus integrantes. [...] Varias causas contribuyeron a la fortaleza de la ciudad letrada. Las dos principales fueron: las exigencias de una vasta administración colonial que con puntillismo llevó a cabo la Monarquía, duplicando controles y salvaguardias para restringir, en vano, el constante fraude con que se la burlaba, y las exigencias de la evangelización (transculturación) de una población indígena que contaba por millones, a la que se logró encuadrar en la aceptación de los valores europeos, aunque en ellos no creyeren o no los comprendieran”, pp. 32-34.

<sup>81</sup> César Augusto Salgado, “Hybridity in New World Baroque Theory”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, No. 445, *Theorizing the Hybrid*, (Summer, 1999), pp. 316-331. En línea: <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8715%28199922%29112%3A445%3C316%3AHINWBT%3E2.0.CO%3B2-3>, 5 de mayo de 2011.

be read as instances of discontinuity rather than as applications of European aesthetic norms despite their visible allegiance to a metropolitan school or style. The neobaroque theorists' emphasis on such discontinuities recalls Homi K. Bhabha's discussion of hybridity "as a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effect of the colonialist disavowal, so that other 'denied' knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority, its rules of recognition (art. cit., p. 316).

En el caso de Carpentier, tal discontinuidad entre los modelos europeos (la imagen de América en el espejo de Europa) y su apropiación en América (la imagen que tiene el americano de sí mismo antes y después de su fundación) se explica por la falta de sincronía en las historias de los territorios a ambos lados del Atlántico. Además, su apreciación de las ruinas de Mitla ubica su concepto de lo barroco americano como una forma de ver el mundo que es propia de América, como se ha apuntado, y que no tiene que ver con la escuela o movimiento barroco pensado desde el ámbito académico, pese a que ello hace pensar en un acercamiento esencialista. Que pueda calificar la cultura americana como algo propiamente barroco depende de que se desvincule de lo barroco español, por ejemplo, y por ello Carpentier se apoya en lo planteado por Eugenio D'Ors. La hibridación de Bhabha y el mestizaje como proceso de transculturación de Carpentier, de acuerdo con lo que se ha planteado aquí, comparten la idea de que en la producción del discurso se crea un tercer espacio. Porque lo que se dice contiene tanto a la cultura occidental como a la oriunda del lugar donde nace el sujeto. La influencia del pensamiento antropológico, arqueológico y sociológico en Carpentier amplía la mezcla como factor constitutivo de la cultura universal. Lo particular de América se inscribe en el bagaje de los pueblos prehispánicos con su fundamento mítico y su naturaleza que él señala son de por sí barrocos. Cuando el protagonista de *La consagración de la primavera* vislumbra el producto del encuentro de dos mundos como uno mestizo y lo denomina como Tercer Mundo, no se refiere solamente a una categoría político-económica como tal, sino a una categoría cultural en la cual, según

se ha visto, la cuestión de la raza es uno de los ingredientes, mas no el principal. La crítica de Carpentier a los nacionalismos que América importa de Europa se relaciona con su aspiración a lo universal, es decir, a la expresión de lo genuino y, también, a la necesidad de articular el discurso cultural americano desde el Nuevo Mundo. La perspectiva esencialista y homogeneizante que está en la base de la búsqueda de una identidad, está en contrapunto con el hecho de que las culturas son procesos dinámicos, inscritos en el tiempo y el espacio (los contextos) y, por lo mismo, abocados a ser objeto de reflexión, estudio y resignificación. Comprender los *textos* es una actividad, por ello, igualmente dinámica que exige del artista un compromiso con la búsqueda de la verdad a través del conocimiento de la historia.

Como parte de una elite intelectual de su país, Cuba, Carpentier se adentra en el estudio del Caribe y de América en textos que, como las crónicas, relataban no tan solo acontecimientos, sino la manera en que se conceptualizaba lo que era ser americano. La figura de Marina en *La aprendiz de bruja* podría verse, entonces, como un núcleo de las condiciones y de las situaciones que planteó al nativo americano su exposición al europeo, con la similitudes que pueden hallarse en el terreno de las narraciones míticas, pero también con las diferencias marcadas por sus historias, o sea, por los tiempos, por la falta de sincronía entre los grados de avance en desarrollo de las culturas en cuestión. Una de las obras menos estudiadas de Carpentier, *La aprendiz de bruja* ha sido el centro de un análisis sobre la tensión que existe en el discurso literario del novelista como producto de una visión poscolonial de Latinoamérica que, en busca de la libertad expresiva de la esencia americana se da, no obstante, desde la imposibilidad de la síntesis tan ansiada. En este sentido, Carpentier pudiera haber avalado la idea de que el mestizaje no es un producto acabado, sino el resultado de los constantes intercambios que ocasionan cambios a ambos

lados del mar. Aunque él no se hubiera definido como un sujeto colonial, la realidad es que su escritura es la prueba más contundente de que lo era desde la perspectiva que apunta Bhabha. Fue un navegante sobre las aguas de los pueblos del mar.

## V. BIBLIOGRAFÍA CITADA

### A. Obras de Alejo Carpentier

#### 1. Ficción

Carpentier Alejo, *Cinco poemas afrocubanos. Obras Completas, volumen I*. México: Siglo XXI Editores, 1983, pp. 211-220.

\_\_\_\_\_ *Concierto barroco. Obras completas. Vol. IV*. México: Siglo XXI, 1983.

\_\_\_\_\_ *Écue-Yamba-Ó. Obras Completas. Volumen 1*. México: Siglo XXI Editores, 1983, pp. 21-194. [1933].

\_\_\_\_\_ *El arpa y la sombra. Obras completas. Vol. IV*. México: Siglo XXI, pp. 215-378, 1983 [1979].

\_\_\_\_\_ *El milagro de Anaquillé. Obras completas. Volumen I*. México: Siglo XXI Editores, 1983, pp. 263-277.

\_\_\_\_\_ *El recurso del método*. México: Siglo XXI Editores, 1974. [Reimpresión 2010].

\_\_\_\_\_ *El reino de este mundo. Obras completas. Vol. II*. México: Siglo XXI, 1983 [1949].

\_\_\_\_\_ *El siglo de las luces*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1974 [1962].

\_\_\_\_\_ *Historia de lunas. Obras Completas, Volumen I*. México: Siglo XXI Editores, 1983, pp. 221-238.

\_\_\_\_\_ *La aprendiz de bruja. Obras completas. Vol. IV*. México: Siglo XXI, pp. 24-143, 1983 [1956].

\_\_\_\_\_ *La aprendiz de bruja. Obras completas. Volumen IV, 2ª ed.*, Siglo XXI Editores, México, 1986. [1ª ed., 1983].

\_\_\_\_\_ *La consagración de la primavera*. México: Siglo XXI Editores, 1981, 12<sup>ma</sup> edición. [1978].

\_\_\_\_\_ *La rebambaramba. Obras Completas*. Volumen 1. México: Siglo XXI Editores, 1983, pp. 195-210.

\_\_\_\_\_ *Los convidados de plata*. Montevideo: Sandino, 1972.

\_\_\_\_\_ *Los pasos perdidos*. Roberto González Echevarría, edición, prólogo y notas. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985. [1953].

\_\_\_\_\_ *Manita en el suelo. Obras Completas*. Volumen I. México: Siglo XXI Editores, 1983, pp. 239-262.

## 2. Ensayos, artículos y otros

Carpentier Alejo, "De lo real-maravilloso americano". En: *Literatura y conciencia política en América Latina*, ed. Alberto Corazón. Madrid: Comunicación, 1969, pp. 97-118.

\_\_\_\_\_ "Carta a Manuel Aznar". En: *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Editorial Ayacucho, 2003. [*Diario de la Marina*. La Habana, 12 de septiembre de 1927].

\_\_\_\_\_ "Cervantes en el alba de hoy", en: *Alejo Carpentier. Un hombre de su tiempo*. La Habana: Letras Cubanas, 2004, pp. 51-61. [1977].

\_\_\_\_\_ "Conciencia e identidad en América Latina", en: *Razón de ser*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007. [Conferencia dictada en Venezuela en 1975], 5-15.

\_\_\_\_\_ "Cuatro siglos de historia cubana", en: *Conferencias*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 1977, pp. 135-152.

\_\_\_\_\_ "De lo real maravilloso americano", en: *Literatura y conciencia política en América Latina*. Alberto Corazón, ed. Madrid: Comunicación, 1969, pp. 97-118.

- \_\_\_\_\_ “De lo real-maravilloso americano”, en: *Literatura y conciencia política en América Latina*, ed. Alberto Corazón. Madrid: Comunicación, 1969, pp. 97-118.
- \_\_\_\_\_ “El ángel de las maracas. Lo que la música moderna debe a América Latina”, en: *El Correo de la UNESCO*, junio 1973, Año XXVI, pp. 16-18 y 34-36.
- \_\_\_\_\_ “El papel del escritor latinoamericano”, en *En Rojo, Claridad*. Río Piedras, Puerto Rico (5-11; 12-18 de diciembre de 1980).
- \_\_\_\_\_ "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe", en: *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003, pp. 88-97.
- \_\_\_\_\_ “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”. En *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México: Siglo XXI, 1981, pp. 7-32. [Conferencia ofrecida en Yale, 1979].
- \_\_\_\_\_ “Lo barroco y lo real maravilloso” en: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo XXI, 1981, pp. 9-131.
- \_\_\_\_\_ “Lo barroco y lo real maravilloso” en: *Razón de ser*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2007, pp. 45-73.
- \_\_\_\_\_ “Los altares de caridad”. En: *Del Caribe*. Año V, No. 12, 1988, p. 91
- \_\_\_\_\_ “Los puntos cardinales de la novela en América Latina”, en: *Los pasos recobrados*. Selección y Prólogo, Alexis Márquez Rodríguez; cronología y bibliografía, Araceli García Carranza; actualización de cronología y bibliografía, Alexis Márquez Rodríguez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003, pp. 107-114. [Publicado originalmente en francés, revista *Le Cahier*, núm. 2 (1932). Traducción, Andrea Martínez].

\_\_\_\_\_ “Papel social del novelista” en: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México: Siglo XXI, 1981, p. 33-50. [Conferencia ofrecida en Ginebra, 1967].

\_\_\_\_\_ “Problemática de la nueva novela hispanoamericana”, en: *Literatura y conciencia política en América Latina*, ed. Alberto Corazón. Madrid: Comunicación, pp. 7-46.

\_\_\_\_\_ “Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana” en: *Razón de ser*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2007, pp. 74-100.

\_\_\_\_\_ “Sobre *El arpa y la sombra*”, en: *Conferencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1987, pp. 174-178.

\_\_\_\_\_ “Sobre La Habana (1912-1930)”, en: *Conferencias*. Edición y selección de Virgilio López Lermus. La Habana: Letras Cubanas, 1987, 282 pp.

\_\_\_\_\_ “Un camino de medio siglo” en: *Razón de ser*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2007, pp. 16-44. [1975, conferencia dictada en Venezuela].

\_\_\_\_\_ *Cartas a Toutouche*. Graziella Pogolotti y Rafael Rodríguez Beltrán, eds. La Habana: Biblioteca Alejo Carpentier, 2010.

\_\_\_\_\_ *Crónicas 1, arte, literatura, política. Obras completas*. Vol. VIII. Prólogo, José Antonio Portuondo. México: Siglo XXI Editores, 1985.

\_\_\_\_\_ *Crónicas 2, arte, literatura y política. Obras completas*. Vol. IX. México: Siglo XXI Editores, 1986.

\_\_\_\_\_ *Crónicas caribeñas*. Emilio Jorge Rodríguez, selección y notas. La Habana, Cuba: Biblioteca Alejo Carpentier, 2012.



\_\_\_\_\_ *Entrevista*. Entrevistador, Joaquín Soler Serrano, programa *A Fondo*,  
Radio Televisión Española. En línea:  
[http://www.youtube.com/watch?v=9paj2\\_uWoIM](http://www.youtube.com/watch?v=9paj2_uWoIM), marzo 2011.

\_\_\_\_\_ *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. [1946].

\_\_\_\_\_ *Letra y Solfa. Música (1951-1958)*. Volumen 10A. Teresa Blanco, ed. La  
Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2008.

\_\_\_\_\_ *Letra y Solfa. Música (1956-1959)*. Volumen 10B. Teresa Blanco, ed. La  
Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2008.

\_\_\_\_\_ *Razón de ser*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.

#### **B. Referencias secundarias:**

“Candler College and Buena Vista History”, en línea: <http://candlercollege.org/candler-college-and-buena-vista-history/>, el 3 de octubre de 2011.

“Herbert Spencer”, en línea: [http://www.ecured.cu/index.php/Herbert\\_Spencer](http://www.ecured.cu/index.php/Herbert_Spencer), agosto 2012.

“Inventamos o erramos”, en *Diccionario de Filosofía Latinoamericana*. México: Biblioteca  
Virtual Latinoamericana, U.N.A.M. En línea:  
[http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/inventamos\\_o\\_erramos.htm](http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/inventamos_o_erramos.htm), 3 de agosto de 2011.

“Mastelejo”, *Diccionario Enciclopédico U.T.H.E.A.* Tomo VIII. México: Unión  
Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1952.

“Revista de Avance”, en: *En Caribe. Enciclopedia de historia y cultura del Caribe*. En  
línea: <http://www.encaribe.org/Article/revista-de-avance>, 13 de marzo de 2013.

“Un peu d’histoire”, en línea: <http://janson-de-sailly.fr/>, 14 de febrero de 2013.

Acosta, Josilda, *El recurso del falso autor en la narrativa europea y árabe precervantina*.

Río Piedras, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1987. [Tesis sin publicar.]

Aristóteles, *La poética*. Traducción, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid, Aguilar, 1972.

Ashliman, D. L., "The Golem: A Jewish Leyend". En línea: <http://www.pitt.edu/~dash/golem.html>, 15 de septiembre de 2011.

Báez-Jorge, Félix, "La aprendiz de bruja: Hernán Cortés y la Malinche en el universo de Carpentier", en: *La Afrodita barbuda [Literatura y plástica en la perspectiva antropológica]*. Veracruz, México: Instituto Veracruzano de Cultura, 1988, pp. 101-119.

Báez-Jorge, Félix, "Mitla y el barroco (estudio introductorio)", en: Alejo Carpentier, *Los confines del mundo. Obras completas*. Vol. 16. México: Siglo XXI Editores, 1994.

Baudot, Georges, "Política y discurso de la conquista de México: Malintzin y el diálogo con Cortés". Separata del *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XLV (1988), pp. 67-82.

Beigel, Fernanda, *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, Estados Unidos: Ediciones del Norte, 1996 (2<sup>da</sup>. edición). [1989].

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2010.

*Biobibliografía*. La Habana, Cuba: Fundación Alejo Carpentier. En línea: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/sites/default/files/BIOBIBLIOGRAFIA%20DE%20ALEJO%20CARPENTIER%20.pdf>, 31 de enero de 2013.

- Bolívar, Simón, “La armonía racial en el mestizaje del nuevo mundo y otras meditaciones de Jamaica”, en: *La esperanza del universo*. Introducción, selección, notas y cronología de J.M. Salcedo Bastardo. Prólogo de Arturo Usler Pietri. París: UNESCO, 1983. [1815]. En línea: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000550/055003s.pdf>, 3 de mayo de 2012.
- Bolívar, Simón, *Carta de Jamaica*, en Libros en Red, Colección Correspondencia, Biografías y Autobiografías, 2008. En línea: <http://www.librosenred.com/retirar/3-cartadej853074.pdf>, marzo 2012.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet, *La novela*. Ed. Francisco P. Samaranch; traducción de Enric Sullá. Barcelona: Editorial Ariel, 1972.
- Bracho, Jorge, “Narrativa e identidad: El mestizaje y su representación historiográfica”, en: *Latinoamérica*, 48 (México 2009/1), pp. 55-86. En línea: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n48/n48a4.pdf>, septiembre 2012.
- Braham, Persephone, “El feliz cautiverio de Gonzalo Guerrero” en: *Hispanic Review*, Vol. 74, No. 1 (Winter, 2006), pp. 1-17. En línea: <http://www.jstor.org/stable/27668721>, junio 2007.
- Bueno, Salvador, "Alejo Carpentier, novelista antillano y universal", en *La letra como testigo*, Santa Clara, Cuba: Universidad Central de las Villas, 1957, pp. 153-179.
- Cairo, Ana María, “Alejo Carpentier, la Revolución Mexicana y la Revolución Cubana”, en: *Cuadernos Americanos*, 134 (México, 2010/4), pp. 73-101. En línea: <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca134-73.pdf>, 3 de octubre de 2011.
- Campuzano, Luisa, “*Chez Loynaz y excursión a Vueltabajo bis*”, en: *Revista Casa de las América. Páginas salvadas.*, No. 253 octubre-diciembre/2008, pp. 127-138.

- Campuzano, Luisa, “La Historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier”. *Revista Casa de las Américas*, No. 256 julio-septiembre, 2009, pp. 62-76.
- Campuzano, Luisa, “Notas sobre algunas funciones del código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier”, *Thesaurus*. Tomo LII. Núms. 1, 2 y 3 (1997), pp. 284-285. En línea: [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/52/TH\\_52\\_123\\_290\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/52/TH_52_123_290_0.pdf), 14 de agosto de 2010.
- Carbia, Rómulo, *La crónica oficial de las Indias Occidentales. Estudio histórico crítico de la historiografía mayor de Hispanoamérica en los siglos XVI a XVIII*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1940.
- Cardoso, Ciro F.S. y H. Pérez Brignoli, *Los métodos de la historia*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.
- Castro, Américo, *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1973.
- Chami, Pablo A., *III. La Inquisición en América*, junio de 1999. En línea: <http://www.pachami.com/Inquisicion/America.htm>, septiembre 2012.
- Chavero, Alfredo, ed., *El lienzo de Tlaxcala*. México: Editorial Cosmos, 1892, s.p.
- Chiampi, Irlemar, “Carpentier y el surrealismo”, *Lengua y Literatura*, año IX, vol. 9, São Paulo, Brasil, 1980.
- Chiampi, Irlemar, “Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie”, en: *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Roberto González Echevarría, compilador. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984, pp. 221-249.
- Chiampi, Irlemar, *El realismo maravilloso*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2004. [1958].

*Códice Chimalpopoca. Anales de Cuautitlán y Leyenda de los soles*, (1975). México: Universidad Autónoma Nacional de México.

*Códice Matritense del Real Palacio*, ed. de Del Paso y Troncoso, vol. VI, Fol. 215, *apud*, León-Portilla, *Toltecáyotl*, p. 197.

Collingwood, R.G., *Idea de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980, pp.250-251.

Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Edición, introducción y notas de Mario Hernández Sánchez-Barba. Madrid: Historia 16, 1985. [1519-1526].

*Cronología*, La Habana, Cuba: Fundación Alejo Carpentier. En línea: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/cronolog%C3%AD-de-carpentier>, octubre 2011.

Cruikshank, Stephen, *Cuba and the Neobaroque: Twentieth-Century Reformations of Cuban Identity*, University of Alberta, 2011. En línea: [https://dspace.library.uvic.ca:8443/bitstream/handle/1828/4668/Cruikshank\\_Stephen\\_MA\\_2013.pdf?sequence=1](https://dspace.library.uvic.ca:8443/bitstream/handle/1828/4668/Cruikshank_Stephen_MA_2013.pdf?sequence=1), octubre 2013.

Cruz, Mary, “75 aniversario de Alejo Carpentier. Notas sobre la cronología caribeña en Carpentier”, en *Coloquio sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Cuadernos de la Unión, Editorial; UNEAC, 1985, pp. 71-88.

De Cárdenas, Juan. *Problemas y secretos maravillosos de Indias*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

De Maeseneer, Rita, “¿Cómo leer a Alejo Carpentier en el siglo XXI? Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina, de Anke Birkenmaier. En: Revista *Casa de Las Américas*, Número 256, julio-septiembre de 2009, pp. 54-61.

De Tapia, Andrés, *Relación de algunas cosas de las que acaecieron al Muy Ilustre Señor Don Hernando Cortés, Marqués del Valle, desde que se determinó a ir a descubrir tierra en la Tierra Firme Del Mar Océano*. Biblioteca Virtual Cervantes. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/coleccion-de-documentos-para-la-historia-de-mexico-version-actualizada--0/html/>, 16 de noviembre de 2011. [Copia literal y confrontada de la que, al parecer original, existe en la Real Academia de la Historia, *Papeles varios de Jesuitas*, tomo 115 de, siglo XVI].

Derrida, Jacques, “La Différance”. En línea: <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/difference.htm>, 11 de febrero de 2013.

Deyermond, A.D., *La Edad Media. Historia de la literatura española*, Vol. I. Barcelona: Ariel, 1979.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Nueva España*. Introducción y notas, Joaquín Ramírez Cabañas. México: Porrúa, 1986, 14<sup>va</sup> ed. [1632].

Díaz Quiñones, Arcadio, “Fernando Ortiz y Allan Kardec: espiritismo y transculturación”, en *Prismas*, No. 2, 1998, pp. 175-192.

Dujovne, Marta (1978). *La conquista de México*. México: Editorial Nueva Imagen.

Duno Gottberg, Luis, *Solventando las diferencias: La ideología del mestizaje en Cuba*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2003.

Durán, Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España y las Islas de Tierra Firme*. Tomo I, México: Imprenta de J.M. Andrade y Escalante, 1867.

*Enmienda Platt*, en línea: [http://www.cubagob.cu/otras\\_info/minfar/enmienda\\_platt.htm](http://www.cubagob.cu/otras_info/minfar/enmienda_platt.htm), 3 de mayo de 2012.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*. Tomo I. Madrid: Cátedra, 1971, pp. 375-377.

- Fleming, Leonor, “El meridiano cultural: un meridiano polémico”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-meridiano-cultural-un-meridiano-polemico/html/5a7c37ec-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-meridiano-cultural-un-meridiano-polemico/html/5a7c37ec-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html#I_0_), 15 de febrero de 2013. [Original: *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. Actas del XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, 25-29 de junio de 1984, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1987, pp. 151-160.
- Flores Farfán, José A., “La Malinche. Portavoz de dos mundos”, en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, 37, 2006, pp. 117-137. En línea: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn37/ecn037.html>, 15 de diciembre 2011.
- Florescano, Enrique, “Sahagún y el nacimiento de la crónica mestiza”. *Relaciones*, verano 2002, vol. 23, núm. 91, El Colegio de Michoacán, pp. 75-94.
- Florescano, Enrique, *Memoria mexicana: Ensayo sobre la reconstrucción del pasado: época prehispánica-1821*. México: Joaquín Mortiz, 1987.
- Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y América*. México: Alianza Editorial, 2010 [1992].
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1976. [1<sup>era</sup> ed. 1969].
- Fuentes, Carlos. *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI Editores, 1981, 11<sup>ma</sup> ed. [1970].
- Galeano, Eduardo, *Memoria del fuego. Nacimientos I*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

García Canclini, Néstor, “Noticias recientes sobre la hibridación”, *TRANS, Revista Transcultural de Música*, diciembre 2003. En línea: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=82200702#>, martes, 2 de agosto de 2011.

García Carranza, Araceli, *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1984.

*Glosario de términos arquitectónicos coloniales*, En línea: <http://turismouniversal.com/huso-iconostasis-imbricacion-incisa-indiatide-interseccion-de-crucero-intrados-jamba-jarron-junquillo-kitsch-glosario-de-terminos-arquitectonicos-coloniales.html>, 29 de noviembre de 2013.

Margo Glantz, “Malinche: la lengua en la mano”, en: *La Malinche, sus padres, sus hijos*. Margo Glantz, Coordinadora. México: Santillana Ediciones Generales, 2008 [2001], pp. 91-113.

\_\_\_\_\_ “Doña Marina y el Capitán Malinche”, en: *La Malinche, sus padres, sus hijos*. Margo Glantz, Coordinadora. México: Santillana Ediciones Generales, 2008 [2001], pp. 115-133. Gobineau, Conde de, *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, edición, traducción y prefacio de Francisco Susanna. Barcelona: Ediciones Apolo. [1864]. En línea: <http://www.scribd.com/doc/67207633/Race-Gobineau-Ensayo-Sobre-La-Desigualdad-de-Las-Razas-Humanas>, 3 de agosto de 2012.

Goethe, Johann Wolfgang, *Der Zauberlehrling*. En línea: <http://homepage.univie.ac.at/m.neubauer/Ballade/03-Goethe,%20Zauberlehrling.pdf>.



Goethe, Johann Wolfgang, "El aprendiz de mágico" en *Obras Completas. Volumen IV.*

Recopilación, traducción y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar 1957, p. 133-135.

Gómez de Orozco, Federico. *Doña Marina. La Dama de la Conquista.* México: Ediciones Xochitl, 1942.

González Echevarría, Roberto, "Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista" en: *Isla a su vuelo fugitiva.* Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.

González Echevarría, Roberto, "Isla en su vuelo fugitiva: Alejo Carpentier y el realismo mágico", en: *Revista Iberoamericana*, núm. 86 (1974), pp. 9-36.

González Echevarría, Roberto, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria.* Madrid: Gredos, 2007 [1977], 395 pp.

González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home.* Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Guerra Vilaboy, Sergio y Oscar Loyola Vega, *Cuba, una historia.* México: Ocean Sur, 2012.

Guerrero, Gustavo, "Carpentier contra Carpentier" en: *Letras Libres*, octubre de 2004. En línea: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/carpentier-contra-carpentier>, 3 de octubre de 2011.

Henríquez Ureña, Max, *Panorama histórico de la literatura cubana.* Tomo II. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 1979.

Jiménez, Sonia y Yuri Rodríguez. "La biblioteca personal de Alejo Carpentier". En línea: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/la-biblioteca-personal-de-alejo-carpentier>, recuperado mayo de 2011.

Joset, Jacques (1986) “El mestizaje lingüístico y la teoría de los dos Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier”. *AIH. Actas IX*. En línea: <http://www.cesargiusti.bluehosting.com.br/LitComp/sobrealejo.pdf>., abril de 2011.

*La Santa Biblia*, Josué, 3 y 6: 1-27.

Laplantine, Francois y Alexis Nouss. *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Víctor A. Goldstein, traductor. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. [2001]

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Vol. I. Madrid: Gredos, 1960.

Le Bon, Gustavo, *Psicología de las masas*. Buenos Aires: Editorial Virtual, 2004 [1895].  
En línea:  
[http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/LeBon/LeBon\\_PsicologiaDeLasMasas.htm#\\_Toc88815855](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/LeBon/LeBon_PsicologiaDeLasMasas.htm#_Toc88815855), 3 de agosto de 2012.

Leante, César, *Confesiones sencillas de un escritor barroco*. En línea [http://librinsula.bnjm.cu/secciones/227/entrevistas/227\\_entrevistas\\_2.html](http://librinsula.bnjm.cu/secciones/227/entrevistas/227_entrevistas_2.html), lunes, 18 de julio de 2011.

León Pinel, Antonio, *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. Lima: Raúl Porras Barrenechea bajo los auspicios del Comité del IV Centenario del Descubrimiento del Amazonas, 1943.

León Portilla, Miguel, *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

León-Portilla, Miguel, *El reverso de la conquista*. México: Joaquín Mortiz, 1988.

León-Portilla, Miguel, *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 [1959].

Lezama Lima, José, *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

- López de Gomara, Francisco, *Historia general de las Indias “Hispana Vitrix” cuya segunda parte corresponde a la Conquista de Méjico*. Pilar Guibelalde, modernización del texto antiguo. Emiliano M. Aguilera, notas prologales. Volúmenes I y II. Barcelona: Editorial Iberne, 1966, [1551].
- López de Gomara, Francisco, *La Hiftoria general de las Indias, y todo lo acaescido enellas dende que se ganaron hasta agota y La conquista de México, y de la nueva España*. Anvers: Martin Nucio, M.D LIII. Primitivo Martínez Fernández, ed. San Juan, Puerto Rico: Editorial Borikén Libros, Inc., 2001.
- Mariátegui, José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Prólogo de Aníbal Quijano; Notas, cronología y bibliografía de Elizabeth Garrels. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007 [1926-1928].
- Marigó, Gema Areta (2010). “José M. Lezama Jr.: *Fatum* y *simpathos* familiar”. En *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976)*. Laurence Breysse-Chanet y Ina Salazar, editores. París, Francia: Editions Le Manuscrit, pp. 45-68.
- Márquez Rodríguez, Alexis, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier. Introducción a las obras completas de Alejo Carpentier*. México, Siglo XXI Editores, 1982.
- Martí, José, *Nuestra América*. Segunda edición. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005 [1891].
- Martin, Claire Emile. *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias*. Hanover, EE. UU.: Ediciones del Norte, 1995.
- Martínez, José Luis, *Hernán Cortés*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010 [1992].

- Medina Figueredo, Juan, “Simón Rodríguez: pinceladas para un retrato”, en: *Mañongo*, núm. 17 (2001), pp. 357-372. En línea: <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo17/17-9.pdf>, 3 de agosto de 2011.
- Menéndez Pidal, Ramón, ed. *Cantar del Mío*, Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Introducción a la literatura española*, Vol. I. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1964.
- Meyrink, Gustav, *El Golem*. Madrid: Tusquets, 1995. [1915].
- Miampika, Landry-Wilfrid, “De la invención del otro a las travesías transculturales postcoloniales”, *Práctica artística y políticas culturales*. En línea: <http://www.um.es/campusdigital/Libros/textoCompleto/poliCultural/07miampika.pdf>, 23 de julio de 2012.
- Mignolo, Walter, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en: *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 57-110. [1982].
- Miller, Grace Marilyn. *Rise and Fall of the Cosmic Race. The Cult of Mestizaje in Latin America*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2004.
- Mira Caballos, Esteban, “Un aporte a la biografía de Hernán Cortés: su matrimonio con Catalina Suárez”. En línea: [http://www.chde.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=454:un-aporte-a-la-biografia-de-hernan-cortes-su-matrimonio-con-catalina-suarez&catid=38:1998&Itemid=88](http://www.chde.org/index.php?option=com_content&view=article&id=454:un-aporte-a-la-biografia-de-hernan-cortes-su-matrimonio-con-catalina-suarez&catid=38:1998&Itemid=88), sábado, 10 de diciembre de 2011. [1988].
- Moore, Robin, *Nationalizing blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pennsylvania, E.E.U.U.: Universidad de Pittsburgh, 1997.

- Moreno, Fernando, “La verídica y (maravillosa) imagen de América Latina”, en *Camp de l’Arpa*, 88(1981), pp. 35-37.
- Müller-Bergh, Klaus, “Alejo Carpentier: autor y obra en su época”, en *Revista Iberoamericana*. XXXIII (1967), núm. 63, pp. 9-44.
- Núñez Becerra, Fernanda. *La Malinche: de la historia al mito*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996.
- Núñez de Vaca, Álvaro, *Naufragios*. Trinidad Becerra, editora. Madrid: Alianza Editorial, 1985.[1542].
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo, Bronislaw Malinowski. Barcelona: Editorial Ariel, 1973, 377 pp. [1940].
- Padura Fuentes, Leonardo, *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso americano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1994, 1ra ed., La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas].
- Pantín Guerra, Beatriz, *Mestizaje, Transculturación, Hibridación. Perspectivas de historia conceptual, análisis del discurso y metaforología para los estudios y las teorías culturales en América Latina*. Berlín: Universidad de Berlín, noviembre 2007. [Tesis doctoral].
- Pastor, Beatriz, *El discurso narrativo de la conquista*. La Habana: Casa de las Américas, 1984.
- Paz, Octavio. “Los hijos de la Malinche”, en: *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. [1981, 1<sup>era</sup>. ed.]. [1950, 1<sup>era</sup>. ed. de *El Laberinto de la soledad*.] [*Postdata*, 1<sup>era</sup>. ed. 1970, México: Siglo XXI Editores, 1970].

Paz, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz, 1967, 134 pp.

Pedrero, Rosa, “El aprendiz de brujo: de Luciano a Walt Disney pasando por Goethe, en: *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*. E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), Murcia, 2006, pp. 747-755. Recuperado de [http://interclassica.um.es/investigacion/actas\\_homenajes/koinos\\_logos/2/el\\_aprendiz\\_de\\_brujo\\_de\\_luciano\\_a\\_walt\\_disney\\_pasando\\_por\\_goethe](http://interclassica.um.es/investigacion/actas_homenajes/koinos_logos/2/el_aprendiz_de_brujo_de_luciano_a_walt_disney_pasando_por_goethe), 15 de septiembre de 2011.

Pérez de Guzmán, Fernán, *Generaciones y semblanzas*. Argentina: Espasa-Calpe, 1947.

Prien, Hans-Jürgen, “La justificación de Hernán Cortés de su conquista de México y de la conquista española de América”, en: *Revista Complutense de historia de América*, Madrid: Servicio de Publicaciones SM, 22 (1996), pp. 11-31.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Pról. Julio Achugar. Montevideo: Arca, 1998.

Ramírez, José F., *Códice Ramírez, Manuscrito del siglo XVI intitulado: Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España, según sus historias*. México: Editorial Leyenda, 1944.

*Recopilación de las leyes de los reinos de las Indias*. Madrid: Edición de Julián de Pareda, 1681. Tomo I, f. 185.

Ripoll, Carlos, *La generación del 23 en Cuba*. En línea: [http://eddosrios.org/marti/Generacion\\_23/23.htm](http://eddosrios.org/marti/Generacion_23/23.htm), martes, 10 de mayo de 2011.

Ritter, Harry. *Dictionary of concepts in history*. New York: Greenwood Press, 1986.

Rodríguez Beltrán, Rafael, *Otra historia de lunas*, 2011. En línea: <http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/otra-historia-de-lunas-de-alejo-carpentier>, noviembre 2013.

- Rojas, Marta, *La maleta perdida*, La Habana: Pablo de la Torriente, 2003, 75 pp.
- Saba, Soraya. “La expresión americana: americanismo, transculturación y Barroco en el proyecto cultural de José Lezama Lima”. En: *La Torre de Papel*, publicado en v. 9 #2 -verano de 1999.
- Sahagún, Bernardino de, *El México antiguo*. Edición, selección, prólogo y cronología: José Luis Martínez. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Edición de Ángel María Garibay K. México: Editorial Porrúa, 2006 [10<sup>ma</sup> ed.].
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Tomo IV. Joaquín Ramírez Cabañas, editor. Wigberto Jiménez Moreno, estudio preliminar. México: Editorial Pedro Robredo, 1938.
- Salgado, César Augusto. “Hybridity in New World Baroque Theory”. En: *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, No. 445, Theorizing the Hybrid. (Summer, 1999), pp. 316-331. En línea: <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8715%28199922%29112%3A445%3C316%3AHINWBT%3E2.0.CO%3B2-3>, el 10 de abril de 2010.
- Samósata, Luciano de, *The Liar*, The Project Gutenberg EBook of Works, volume 3. En línea: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6829/pg6829.html>, noviembre 2011.
- Saunders, Rogelio. *El teatro de sombras americano (o Cristóbal Colón revisitado)*, 2002. En línea: <http://www.habanaelegante.com/Spring2004/ExpresionDos.html>, 24 de marzo de 2011.
- Solís, Antonio, *Historia de la conquista de México*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947. [3<sup>ra</sup> ed.]. [1684].

Soustelle, Jacques (1984). *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*.

México: Fondo de Cultura Económica. [1955, Paris: Librairie Hachette].

Speratti-Piñero, Emma Susanna, (1981). *Los pasos hallados en el reino de este mundo*.

México: El Colegio de México.

Suárez de Peralta, Juan, (1589). *La conjuración de Martín Cortés, 500 Años de México en*

*Documentos*. En línea:

[http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1589\\_309/La\\_Conjuraci\\_n\\_de\\_Mart\\_n\\_Cort\\_s\\_por\\_Juan\\_Su\\_rez\\_de\\_628.shtml](http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1589_309/La_Conjuraci_n_de_Mart_n_Cort_s_por_Juan_Su_rez_de_628.shtml), diciembre 2013.

Thurston, Herbert, "Santo Tomás Apóstol", en: *Enciclopedia Católica*. Traducción de

Quique Sancho. En línea: <http://ec.aciprensa.com/t/tomasapostol.htm>, 11 de noviembre de 2011.

Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato" en: *Análisis estructural del relato*. Buenos

Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 155-192.

Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. La cuestión del otro*. Traducción, Flora

Botton Burla. México: Siglo XXI Editores, 1987. [1<sup>era</sup>. ed. en francés, 1982].

Uslar Pietri, Arturo, *La invención de la América mestiza*. Comp. y presentación de Gustavo

Luis Carrera. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. ["El mestizaje cultural" es parte del grupo de ensayos titulados *Godos, insurgentes y visionarios*, de 1986].

Uslar Pietri, Arturo, *Realismo mágico*. En línea:

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf>, Biblioteca Virtual Universal, Editorial del Cardo, 2006.

Vasconcelos, José, *Breve historia de México*. Compañía Editorial Continental, S. A.:

México, 1978 [1956].



Vasconcelos, José, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948, 2<sup>da</sup> ed. [Barcelona, 1925].

Vázquez, Carmen, "Alejo Carpentier et son œuvre", en: *Alejo Carpentier: Historien de son époque*. París: Biblioteca Tomás Navarro Tomás, 1982, pp. 62-74.

\_\_\_\_\_ "La aprendiz de bruja: drama en tres actos de Alejo Carpentier", en: *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Año XIII (1986), pp. 53-70.

\_\_\_\_\_ "Mis años de trabajo con Alejo Carpentier" , en: *Sin nombre*, Vol. XII, No. 2 (1981), p.107.

Villoro, Luis, *Grandes momentos del indigenismo en México*. México: El Colegio de México, 1950.

Volek, Emil, "La conquista de América en el teatro posmoderno", en: *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1996, pp. 257-269.

Wilhelm, J., "El Credo de Nicea", en: *Enciclopedia Católica*". Pedro Royo, traductor. En línea: <http://ec.aciprensa.com/n/niceacredo.htm>, 11 de noviembre de 2011.