

La Conquista de México en tres representaciones teatrales de Alejo Carpentier

The Conquest of Mexico in Three Theatrical Representations by Alejo Carpentier

ARMANDO JUAN RAGGI RODRÍGUEZ
Fundación Alejo Carpentier
armandoraggi@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-9194-7131>

RESUMEN: Dentro de la ingente producción escrita de Alejo Carpentier se encuentra una faceta menos divulgada y por tanto insuficientemente estudiada: libretista de radio y teatro. En el presente artículo, tras una acuciosa búsqueda en la papelería personal del escritor que custodia la Fundación Alejo Carpentier, se analiza el proceso creativo de tres de estas producciones dramatizadas. Obras escritas en fechas diferentes pero que abordan recurrentes temas carpenterianos como son la Conquista de México y el compromiso del intelectual.

PALABRAS CLAVE:
Conquista de México,
compromiso intelectual,
teatro,
radio.

KEYWORDS:
Conquest of Mexico,
Intellectual commitment,
Theatre,
Radio.

ABSTRACT: In the vast written production of Alejo Carpentier we found a less publicized and therefore insufficiently studied facet: as a radio and theater scriptwriter. In this article, after a thorough search in the writer's personal papers kept in the Fundación Alejo Carpentier, the creative process of three of these dramatized productions is analyzed. Works written at chronologically different times, but which address recurring Carpenterian themes such as the Conquest of Mexico and the commitment of the intellectual.

Fecha de recepción: 26/06/2025
Fecha de aceptación: 20/03/2026

Que Alejo Carpentier fue un multifacético intelectual, constituye una verdad de Perogrullo. Durante su prolífica carrera se destacó no sólo como novelista, periodista, ensayista y promotor cultural, sino que también su obra abarcó otros géneros literarios menos conocidos, y, por tanto, poco abordados por los estudiosos de su vida y obra. Un ejemplo palpable de este, casi virtual, desconocimiento, es su faceta como dramaturgo.

Entre los más de diez metros lineales de manuscritos y mecanuscritos que componen su papelería, conservada en la Fundación Alejo Carpentier, con diferentes grados de elaboración, se conservan varias de estas producciones dramatúrgicas. Dentro de esta búsqueda arqueológica documental podemos encontrar tres cuyo tema central lo constituye una de sus exploraciones constantes: ¿cuál era su papel como intelectual y ser humano en la sociedad?

Esta preocupación gnoseológica será simbolizada mediante la representación de los sucesos históricos en torno a la Conquista de México y en especial a los personajes de Hernán Cortés, la Malinche y Moctezuma. Los dramas en cuestión fueron escritos en diferentes etapas de su vida: el guion radial “8 février 1521. Fernand Cortez, conquérant de Mexique décidé d’assiéger la capitale de l’Empire des Aztèques après avoir réorganisé son armée”¹ y las obras teatrales: *L’apprentie de sorcière* y *Les portes du soleil*.

El 10 de febrero de 1934, la emisora Radio-Paris en su programa *La Demi Heure de la Vie Pratique* transmitió el sketch: “8 de febrero de 1521...”. Dicho guion radial, escrito por Alejo Carpentier y posteriormente grabado en los estudios Foniric, constituye la primera vez, que tengamos constancia, que el escritor aborde el tema de la Conquista de México e incluya a doña Marina y a Hernán Cortés como personajes dramáticos.

A comienzos de la década de 1930, el visionario empresario francés Paul Deharme percatándose de las inmensas posibilidades de desarrollo que la ofrecía la radio, fundó la agencia Informations et Publicité, donde al frente del departamento de creación publicitaria, colocó al poeta surrealista Robert Desnos, quien estaba a cargo de dirigir y realizar disi-

¹ “8 de febrero de 1521. Hernán Cortés, conquistador de México, decide asediar la capital del imperio de los aztecas luego de haber reorganizado su ejército” [trad. mía].

miles campañas promocionales (Dumas: 199-201). Gracias al éxito obtenido, en 1934 la compañía se amplió creándose los estudios Foniric, encargados no solo de diseñar la publicidad, sino que, también, gracias a los modernos estudios que poseían, grababan los programas que luego eran vendidos a las distintas cadenas de radio para su transmisión (Dumas 199-201). Alejo Carpentier desempeñó diversas funciones dentro de Foniric, ya que no sólo se desempeñó como guionista, sino que también fue director artístico (199-201).

El mencionado guion radial sigue las claves estilísticas que Alejo Carpentier definiera, meses antes, en su artículo “La radio y sus nuevas posibilidades”, publicado el 17 de diciembre de 1933 en la revista cubana *Carteles*. El articulista comienza resaltando la labor educativa de la radio, ya que, cuando la música que transmite es “buena [...] se basta a sí misma, y lo interesante está en que sinfonías, cuartetos, sonatas y poemas sinfónicos, y otras creaciones del arte sonoro, penetran libremente en sus casas, por el trujamán del aparato maravilloso, para crear una cultura de la que adolece buena parte del público” (390). Otra opción educativa, del entonces novel medio de comunicación, que según Carpentier era “digna de elogio”, lo constituía la impartición de “conferencias, cursos diversos, charlas didácticas” que actuaban “como una ventana abierta sobre millares de oídos atentos al mensaje del saber”, mientras que, del otro lado del espectro, se encontraban las “audiciones rutinarias, que se niegan a toda posibilidad de perfeccionamiento” (390). Pero, la falta de recursos no podía ser la excusa empleada para dejar de “hacer maravillas por radio”; urgía crear un “Arte radiofónico” que abriera un diapasón de ilimitadas posibilidades; solo bastaba “enfocarlo con un poco de imaginación y de iniciativa” (391).

A continuación, Carpentier refiere algunos principios del arte radiofónico concebido por el visionario francés Paul Deharme, y que él empleará en sus creaciones para Foniric (Carpentier 1986: 391-392).

El primer asunto esencial a considerar por el creador de un programa radial lo constituía la exclusión de todo elemento visual, por ello, según Carpentier, el sonido debía tornarse en “un *espectáculo* para el oído”, siempre con “máxima inteligibilidad” (1986: 392). Para lograr este efecto, se utilizarían “imágenes directas” empleando un “lenguaje sencillo, que

expresara una idea con la mayor claridad", que, de acuerdo con las posibilidades, empleara un "*estilo interpretativo*, hablando siempre al oyente, en *presente del indicativo*", de esta manera se capturaba "la atención del oyente, provocando en él ese poder de evocación" (392).

Para el articulista, un segundo aspecto indispensable en las audiciones radiofónicas lo constituía la utilización del monólogo, el cual se construiría "*en colaboración con otras voces*, sobre un fondo sonoro integrado por música o por *ruidos musicales*" (393). Para Carpentier este monólogo podía "ser tratado, además, de mil maneras distintas. El recitador principal puede ser interpelado, interrumpido, desalojado por los artistas secundarios. Estos últimos intervienen en el monólogo, lo comentan, lo discuten, dando la *sensación de un dialogo que no existe*, y creando, de ese modo, una nueva fórmula teatral, adaptada a las exigencias psicológicas y materiales de la emisión" (394).

Un tercer aspecto, que, según Carpentier, el realizador de estos programas de arte radiofónico no podía soslayar era el referente a la música, pero que en su caso particular no era partidario de utilizarla "como valor en sí, sino como elemento evocativo" para "fijar una idea, inmediatamente, en el cerebro del oyente" (395).

El guion, de cuatro folios mecanuscritos con notas manuscritas, narra cómo desde una colina a la caída de la tarde Hernán Cortés, el capitán Solís y doña Marina contemplan la majestuosa "ciudad de Moctezuma", donde el iracundo jefe español, recién nombrado Virrey de Nueva España, corroído por la derrota que le infligieran los aztecas dos años antes, se dirige a sus acompañantes. Luego de apostrofar a los asediados como un pueblo cruel y sediento de sangre incapaz de comprender el servicio que él les había prestado al traerles la "religión verdadera, la verdadera civilización de España" y todo por obedecer a su emperador Moctezuma al que descalifica como "un mentiroso astuto, que pretendió recibirnos como amigos, para poder matar mejor a nuestros hombres", le ordena a Solís que cuando tomen finalmente la ciudad proceda inmisericorde a la destrucción de sus altares y templos (Carpentier 1934: 1-2).

Percatándose de que doña Marina permanece muda ante sus llamados a la destrucción le conmina a que rompa su silencio:

CORTÉS: Y tú, Marina, ¿no dices nada?

MARINA: ¡Señor, lo que debe suceder, sucederá! ¡Resistirán, pero sin esperanzas! ¡Ignoras que una leyenda azteca dice que el Imperio de México será destruido por los hombres de la cara clara, venidos del Oriente?

CORTÉS: ¡Lo sé Marina!

MARINA: ¡Así que ganarás!

CORTÉS: Los soldados de España...

MARINA: ¡Los soldados y sus armas no importan, créeme! ...Los aztecas se dejan asediar por principio... Saben que sucumbirán... (1934: 2-3).

Haciendo caso omiso de las palabras de su intérprete y amante Cortés vuelve a clamar: “¡Tomaremos el oro de los templos!... ¡Destruiremos los ídolos!” (2-3).

De acuerdo con el guion carpenteriano, doña Marina, ante la insistencia de Cortés, le señalará que a pesar de toda la violencia y destrucción que desate no podrá borrar la historia de la nación que pretende conquistar:

MARINA: Tomarás el oro de los templos... Pero no destruirás sino los ídolos que ellos tendrán a bien dejarles...

CORTÉS: ¿Cómo?

MARINA: Señor.... Antes que llegaras, aquí había cien pirámides... ¿Las ves?

CORTÉS: No

SOLÍS: ¡Yo tampoco!

MARINA: Se han convertido de nuevo en montañas... Las han cubierto de tierra.... Han plantado hierbas en sus laderas.... ¡Quizás estemos aquí sobre una pirámide dedicada al Sol, sobre los monstruosos anillos de una serpiente emplumada! (3-4).²

La representación dramática estaría ambientada con música de Oskomon. Con toda probabilidad, la utilización por parte del autor de este fondo sonoro se debía a la inexistencia, en la hemeroteca de Foniric, de grabaciones más acordes con el tema representado que los cantos de los pueblos nativos de las planicies de los Estados Unidos. En los años veinte y treinta del pasado siglo xx, los diversos grupos intelectuales afiliados a la vanguardia cultural pusieron especial empeño en la conducción de estudios etnográficos. De esta forma se “descubrieron” y popularizaron

² Todas las traducciones de los fragmentos incluidos son del autor de este artículo.

numerosas culturas hasta ese momento prácticamente desconocidas para el amplio público. Uno de estos “rescates” etnográficos fueron los cantos y bailes de los indios estadounidenses, muy denostados por el naciente séptimo arte. Uno de estos interpretes fue Charlie Oskomon. De acuerdo con la investigadora Christine Bold, Oskomon fue considerado la quintaescencia de lo que se denominó “indios de vaudeville” (Bold: 264-265). Era un artista con un alto rango cultural que, desde su adolescencia, junto a una pléyade de artistas indígenas o que pretendían serlo, desarrolló una carrera en las tablas en su natal Estados Unidos (264-265). Con el tiempo, el propio cantante y bailarín se dedicó de manera consciente a forjarse un pasado, primero presentándose como mi’kmag y posteriormente como Yakima; incluso Molly Spotted Elk, una de sus *partenaires*, decía que tenía ascendencia africana (264-265). Hacia 1929, ya convertido en Jefe Oskomon, emprendió una exitosa carrera artística en Europa, especialmente en Francia, donde fue aclamado tanto por el público en general como por los círculos etnográficos (264-265).

Según la investigadora Marie-Claire Dumas, la *Demi-heure de la Vie Pratique* constituyó un banco de ensayo y aprendizaje de las más novedosas técnicas radiofónicas. El programa, que salía al aire diariamente en Radio-Paris de diciembre de 1933 a febrero de 1935, estaba programado para momentos de una fuerte audiencia familiar: de 7:30 a 8:00 pm (Dumas: 197). Cada emisión consistía de tres secuencias de aproximadamente 10 minutos cada una con temas diversos, escritos por Robert Desnos, Paul Cleruc y Alejo Carpentier quienes no sólo eran los guionistas, sino que además debían grabar su propio texto (203). Según Dumas, Desnos tenía una doble función ya que fungía a la vez como productor, Cleruc, generalmente, se encargaba de las secuencias literarias y artísticas, mientras que Carpentier se responsabilizaba de las secuencias musicales —la investigadora señala que desgraciadamente no pudo consultar muchos de estos guiones y mucho menos escuchar grabaciones de estos programas, sino sólo unos pocos apuntes existentes en la papelería de Robert Desnos, ya que, debido a la guerra y a las técnicas de grabación de la época, no se conservaron (199).

Por nuestra parte, podemos afirmar que esto no es así, gracias a la conservación en el fondo personal Alejo Carpentier de la parrilla de progra-

mación de los temas correspondientes a enero, febrero y marzo de 1934 y los 81 guiones escritos por Carpentier. Esta repartición de temas no era nada rígida, como lo demuestra el guion presentado.

La aprendiz de bruja

El 22 de agosto de 1955, tras dos meses sin escribir ni una línea en su diario, Carpentier recuenta que durante una semana de vacaciones en el litoral venezolano había comenzado a escribir una “pieza de teatro sobre el asunto de Rahab, la prostituta de Jericó³ (que plantea dramáticamente la cuestión del “*engagement*”).⁴ Desde entonces la pieza ha adelantado bastante; algunas escenas comienzan a cobrar forma. Una idea de doble coro excelente. Veremos” (Carpentier 2014: 184).

Más adelante, en esa misma entrada del *Diario*, Carpentier indicaba que no volvía a encontrar el entusiasmo de escribir de los días de *Los pasos perdidos* y acto seguido señalaba: “Mi pieza sale bien. Me ocurre, antes de acostarme, añadir cosas, proyectar escenas, interesarme...Pero no acabo de hallar *placer* en ello” (2014:185).

No se sabe con exactitud, pero al parecer, ese mismo 1955, durante la exitosa temporada teatral (junio-julio) de la Compañía Barrault-Madeleine en Venezuela, es que Alejo, por solicitud de su viejo amigo el destacado actor Jean Louis Barrault o por cuenta propia, le presentó su proyecto. No sería descabellado inferir que sería en estos momentos que la trama se trastocaría: de Rahab el personaje bíblico, la acción se trasladaría a la Conquista de México y tendría como heroína a doña Marina. Como evidencia de los cambios de locación, personajes y la trama histórica de esta pieza teatral, son los tanteos y cambios al título del proyecto que antes de convertirse en *La aprendiz de bruja* se denominó: “Nouvelle Espagne”,

³ De acuerdo a los capítulos 2 y 6 del libro veterotestamentario de Josué, Rahab (también Rajab) era una prostituta de Jericó que escondió y ayudó a escapar a los espías enviados por Josué para que vieran las defensas de la urbe con vistas a tomarla por asalto. Tanto ella como sus familiares permanecieron a salvo tras la destrucción de la ciudad.

⁴ En francés: Comprometimiento

“Les conquérantes”, “Les élus du Soleil” o “Ceux qui venaient de l’est” (Carpentier 1956-1957).⁵

La relación de amistad de Alejo Carpentier y Jean Louis Barrault se remonta a los años de la estancia parisina de nuestro escritor, 1928-1939. En el ya referido *Diario*, Carpentier hace varias remembranzas de su aprecio al destacado actor francés. Por ejemplo, el 17 de mayo de 1952 señala cómo, tras una visita al músico venezolano Federico Reyna Revenga, tras tocar un armonio que éste recién había adquirido, se acordó de un

gigantesco órgano Cavaille-Coll que tuve la dicha de tocar muchas veces en aquella nave extraña, misteriosa de la Avenue du Maine, donde Jean Louis Barrault —entonces muy pobre— venía a trabajar en programas de radio (grabados por mí) por 100 francos. Recuerdo que paseaba por las escaleras, los pasillos, los balcones, de aquella rara sala de concierto abandonada —muy Napoleón III— fingiéndose cojo y jorobado con la cara deformada por un ric-tus creando una especie de papel degenerado que nunca llegó a interpretar realmente en la escena. Me decía: “Este es un maravilloso decorado para una película policiaca o de terror” (2014: 90).

Pero no sólo trabajaron en la radio, sino que también sus colaboraciones se produjeron en el teatro. En 1937, como un medio de denunciar el peligro fascista que se cernía sobre Europa y en especial como apoyo a los republicanos en la Guerra Civil Española es que con gran esfuerzo montaron y representaron la obra *Numancia* (Barrault: 112-120 y Carpentier 1985: 420-426).

A finales de enero de 1957 Jean Louis Barrault le escribe y anuncia que volverá con su *troupe* a Caracas. Carpentier pone manos a la obra y señala en el diario: “Escribo para él, en francés, una pieza: *L’apprentie sorcière* que hoy —en esta incipiente primavera de 1957, no me parece mala, aunque hay mucho que retocar, teniendo en cuenta, además, algunas indicaciones de Barrault” (Barrault:112-120).

Según Carpentier, a Barrault le había gustado el tema escogido, además de señalarle que debían “tratar de modo distinto el final del Primer acto.

⁵ En francés: “Nueva España”, “Los conquistadores”, “Los elegidos del sol” y “Los que venían del Este”

Quiere hacer en “ombres chinoises”⁶ el Prólogo. Le gusta íntegramente el Segundo acto, y, en el Tercero, la escena de Marina y el Mago del Espejo” (Barrault: 194).

Desde el prólogo, su autor, nos presenta el intercambio entre Marina y el Hombre-del-Espejo que ha venido, por órdenes del emperador Moctezuma, para indagar acerca del arribo de las “colmenas flotantes” que traen a Hernán Cortés y sus huestes (Carpentier 1956-1957). En el diálogo entablado entre ambos personajes, Marina le recuerda al adivino acerca del cumplimiento de la antigua profecía del regreso de “aquel que les enseñó a usar el fuego, el arte de construir y el valor del Cero: el Maestro-de-los-oficios, que les enseñó los beneficios de la paz” para luego acotar: “Ustedes se burlaron de los beneficios de la paz que les enseñaba. Después de su partida se dedicaron a hacer la guerra y el pillaje. Aquí o más allá se consagraron al perjurio y a la mentira, no piensan sino en robarse unos a otros. Viven del estupro y la violencia” (Carpentier 1956-1957). Ante esta crítica, los otros personajes en escena le recuerdan su condición de esclava que deba prostituirse para comer. A lo que ella, cual heroína bíblica, iracunda les increpa: “¡Recojan sus harapos y salgan huyendo! Abandonen los poblados; degüellen los animales que no puedan acompañarlos. Ya llegó el momento. Pues la venganza de Aquel-que-regresa será terrible”.

Ya en el primer acto, encontramos a Marina en el campamento español aprendiendo el idioma con la ayuda de Jerónimo de Aguilar, cuando Hernán Cortés y Jiménez de Sandoval no sólo indagan sobre su fidelidad, sino que Cortés le pide que, por razones prácticas, lo baje del pedestal divino donde ella lo ha colocado:

SANDOVAL. Aguilar... Tú que conversas durante todo el día con Marina... ¿Crees que sea totalmente fiel?

AGUILAR. ¡Seguro que sí! Ella nos considera seres sobrenaturales. Cree que podemos hacer cualquier cosa, obtenerlo todo y ¡ya nos ve entrando a México con las oriflamas al viento en medio de un terrible estruendo!

⁶ En francés: sombras chinecas

- SANDOVAL. ¡Sí!... Los indios son astutos. Hasta ahora todos los intérpretes que teníamos se han largado. Se les enseña el español... y un buen día sólo encontramos una camisa colgando de una rama.
- AGUILAR. Marina detestaba a la gente de Tabasco. Allí era esclava, pero sabía que era de origen noble. Ahora es alguien. Ella lo sabe y haría lo imposible por ser útil.
- CORTÉS. ¿Cree todavía que yo soy el Justiciero todopoderoso, el inventor de las artes que le otorgaron el fuego a los hombres como Prometeo?...
- AGUILAR. Sí. Es así más o menos. Para ella usted es Aquél cuyo regreso fue anunciado por la Columna de Llamas.
- SANDOVAL. ¡Entonces, más Josué que Prometeo!
- CORTÉS. Me gusta más el papel de Josué. Es más fácil de hacerlo. Dile al padre Bartolomé que le lea todo lo relacionado con Josué en las Escrituras. ¡La naturaleza divina que me confieren aquí comienza a ser peligrosa! ¡Es el momento de pasar del plano de los Dioses al de los Grandes Capitanes!...
- SANDOVAL. Así, una derrota sería más explicable.
- AGUILAR. Para todo el mundo aquí la vieja leyenda ha tenido su efecto. Lo convirtió a usted en un mito.
- CORTÉS. Es preciso que Marina se acostumbre poco a poco a mi realidad. ¡Nos hace mucha falta!...
- AGUILAR. ¡Ella cree que usted es invulnerable!
- CORTÉS. ¡Hasta el día en que reciba una flecha en medio del pecho! Más vale volver a la tierra antes de que me encuentre ella misma temblando de fiebre, desflorando a una doncella o rodando por el polvo con caballo y armadura... Basta con que me crea uno Investido de los Poderes de Cristo.
- SANDOVAL. Y... ¿cómo podríamos tomar por asalto el Imperio de Moctezuma sin ella?
- CORTÉS. ¿Y me lo preguntas? Haber conocido a nuestra llegada a esta mujer hábil que habla la lengua de Moctezuma... Me bastaría esa advertencia para no dudar nunca que el Señor me ha hecho instrumento de su voluntad... Aguilar, ve a buscar a Marina... ¡No! ¡A Doña Marina, por favor! (1956-1957)

Satisfecho con la respuesta de Jiménez de Sandoval, Cortés, dirigiéndose a Marina le encomienda ser su traductora. Ante la preocupación manifiesta de Marina acerca de que hacer aun cuando considere incorrecto lo que debe traducir, Cortés le responde que “si en ocasiones observas entre nosotros cosas cuyo espectáculo te parece penoso, aparta la vista...”

Ya en el segundo cuadro del primer acto, el autor nos transporta a Cholula en vísperas de la masacre, Marina ya es consciente que Cortés no es Quetzalcóatl, pero considera funesto que este conocimiento se esparza entre los habitantes del altiplano. Será en medio de estas cavilaciones cuando recibe la visita de una dama de la alta nobleza local que la reconoce como la hija del señor de Tenepal “vendida a los mercaderes de la costa por una madre desnaturalizada” (1956-1957). Ante esta declaración, Marina, intrigada, le pregunta el motivo para que de pronto se preocuparan por su bienestar, cosa que no había sucedido cuando hasta hacía poco tiempo ella no era más que una “ayudante de cocina” (1956-1957).

A lo cual, la Dama le cuenta los planes de alzamiento de los guerreros de Cholula contra los invasores españoles. Preparativos que Marina informa ipso facto a Cortés, acción por la cual la Dama noble la apostrofa como “Putá” (1956-1957).

Ya en pleno fragor de la masacre desatada por Cortés, ante el ruido producido por las descargas de los arcabuces y los gritos de dolor de los heridos, acongojada, Marina se recrimina por ser la portavoz de los “grandes designios” y la cada vez mayor dificultad que encuentra para que tal peso recaiga sobre sus hombros declara:

¿Gracias a mí? ¿Gracias a mí?... Eso es lo que me mata. Me convertí en la intérprete, la guía, la espía, el oráculo de los ejércitos españoles. ¿Es en realidad demasiado! La suerte del Imperio parece depender de la más mínima palabra mía. ¿Por qué confían tanto en mí? ¿Por qué estas tareas aplastantes?... (1956-1957).

En el segundo acto, la acción se traslada al palacio de Moctezuma, donde las tropas españolas están atrincheradas a la espera del asalto inminente de los guerreros aztecas. De fondo se escucha el redoble ensordecedor de los tambores con su llamado a exterminar a los invasores. Ante las recriminaciones de Marina contra la codicia española, incapaz de dejar el oro fruto del pillaje aun cuando esto signifique perder la vida, Aguilar le increpa acerca de la razón por la cual, si ella los desprecia, por qué los siguió siempre, a lo que ella le responde:

Al principio les tenía miedo. Ahora los quiero. Eso es todo. A pesar de las máquinas de truenos, de los estandartes y de los gritos, ustedes me conmueven,

sobre todo cuando la desgracia abate sus penachos... Oh... Por la noche, los heridos gimen. ¡Llaman a sus madres! Prometen subir de rodillas las escaleras, de no volver a acostarse con ninguna mujer, de ofrecerle aretes a la Virgen, de entregarse a los alguaciles que los buscan en algún lugar, con tal de que puedan volver a ver la iglesia de su pobre aldea. ¡Con todo lo grandes que son, hay veces en que uno quisiera limpiarles la cara con un pañuelo como a los niños!... (1956-1957).

En estos momentos de su devenir, Marina ya es plenamente consciente del papel histórico que ha desempeñado, cuando cavilando sobre el compañero de Aguilar, quien prefirió quedarse a vivir entre los pueblos mayas, exclama: “¡Desgraciadamente para mí, ya pasó el tiempo de la reflexión! Me he comprometido demasiado para volverme atrás” (1956-1957).

El tercer y último acto de *La aprendiz de bruja* se desarrolla en el Palacio de Coyoacán que Hernán Cortés ocupa tras la derrota del imperio azteca. Catalina Juárez, la esposa de Cortés, recién llegada de Cuba, ha desplazado a Marina quien, desilusionada, se percata que fue utilizada, que no fue más que una pieza en un juego mucho más grande que ella:

Anduve a lo largo de toda esta empresa con los ojos vendados. Ahora que puedo ver a mi alrededor, sólo veo ruinas. En lugar de los antiguos templos, ustedes construyen iglesias. Pero están llenas de mendigos, entre los cuales sólo me falta extender yo también la mano... ¡Ah, sí!... ¡Me comprometo! ¡Me comprometo!... Uno cree que va a formar parte de una fraternidad que logrará un mundo mejor, que pondrá las cosas en su verdadero lugar. Y un buen día uno se da cuenta de que no sabe a qué ha servido: hemos sido juguete de unas Decisiones-Supremas cuyo alcance ignorábamos, cuya verdad sólo se ha mostrado demasiado tarde... Al día siguiente de abrirles las puertas de Jericó a los israelitas, Rahab despertó entre ruinas humeantes. Olmedo me lo leyó muy bien: “Destruyeron a punta de espada todo lo que allí se hallaba...” Ah, si es cierto que el Apóstol Tomás vino aquí en otros tiempos, comienzo a comprender por qué lo expulsaron. ¡Escondía demasiadas cosas bajo su sayal!... (1956-1957).

La representación de *La aprendiz de bruja* por la compañía de Jean Louis Barrault no llegó a materializarse. Pero Carpentier no cejó en su empeño de llevarla a escena. Diez años más tarde, el 6 de febrero de 1965, en una entrevista que concediera al periódico francés *Le Monde* declaró que la obra teatral, la cual considera “una tragedia [...] sobre un tema tomado

de la historia de la Conquista de México: trata los personajes de Hernán Cortés y doña Marina”, sería puesta en escena próximamente (1985: 120). Para ello, Carpentier se la había dado a la actriz francesa Danielle Dehorme y al director teatral y cinematográfico brasileiro Alberto Cavalcanti (120).

En mayo de ese mismo año 1965, en una entrevista concedida a la revista *Bohemia*, Carpentier señaló que *La aprendiz de bruja* ya estaba en fase de ensayos en París y que al frente del reparto actoral se encontraba la destacada actriz Jeanne Moreau y los decorados los realizaría “el gran pintor surrealista” André Masson (126).

Meses más tarde el escritor fue más amplio en cuanto a los planes de puesta en escena. En una entrevista que le hiciera la periodista cubana Ada Oramas para la revista *Mujeres* en octubre de 1965 ante la pregunta de cuál era la trama de su pieza teatral y cuáles eran sus planes futuros, Carpentier volviendo sobre el tema del “*engagement*” (ya expuesto en su nota del *Diario* referida al 22 de agosto de 1955) respondió:

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 por muchos factores. La aparente verdad, puede ser mentira. Y quien adopta una mentira de buena fe —se dan casos— traiciona. Y quien traiciona dándose cuenta demasiado tarde, algunas veces, de la magnitud de la traición. Como el personaje de la balada de Goethe —*El aprendiz de brujo*—, la heroína de mi drama es personaje que desata fuerzas que luego es incapaz de contener, y que se vuelven contra ella (133).

Con respecto a su posible puesta en escena respondió: “La obra habrá de representarse en París a comienzos del año próximo. Dirección Alberto Cavalcanti. Música Rene Leibowitz, el máximo teórico del atonalismo musical” (133).

Esta vez tampoco la obra fue representada. Desconocemos los motivos de esta suspensión, ya que ni entre la papelería del escritor que conserva la Fundación, ni en las entrevistas concedidas por Carpentier se ha encontrado ninguna otra referencia a este proyecto teatral.

La aprendiz de bruja permaneció prácticamente desconocida hasta 1984 cuando a instancias de Lilia Esteban, viuda del escritor, la actriz

teatral Berta Martínez decidió representarla en La Habana. Con esta finalidad, Carmen Vázquez, quien fungió como secretaria de Carpentier durante sus últimos años de vida, tradujo la obra del francés, idioma en que fue escrita originalmente. Además, fue publicada tanto en la revista *Tablas* como en el volumen 4 de las obras completas de la editorial Siglo XXI. De la puesta en escena se puede decir que durante su representación ocurrió un trágico accidente que costó la vida de uno de los actores. Luego, en abril de 1991, en Venezuela, la Compañía Nacional de Teatro, dirigida por Costa Pelamidas, realizó una serie de representaciones en Caracas.

El pasado mes de agosto de 2024, la compañía teatral Ciebaobad decidió rescatar esta obra del olvido y fragmentos de la misma se representaron en “Rutas y Andares”, una de las acciones que programa la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana como actividades para el verano y que este año estuvo dedicada al 120 aniversario del nacimiento de Alejo Carpentier.

Tanto el programa radial como *La aprendiz de bruja* presentan numerosos puntos en común. No sólo relatan hechos relativos a la conquista de México con la presencia de Hernán Cortés y doña Marina, sino que en ambas obras, su autor también incluye como personajes a sendos cronistas de indias: en el caso del programa de radio de 1934 es Antonio de Solís y Rivadeneyra,⁷ y evidentemente la obra utilizada como referencia es su *Historia de la Conquista de México*; mientras que en *La aprendiz de bruja* el cronista convertido en partícipe de la trama es Bernal Díaz del Castillo y su *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. De esta manera, Carpentier al utilizarlos en su narración se coloca de manera voluntaria como un nuevo cronista de indias y en no pocas ocasiones reconoció su afinidad con los mismos al equiparlos con periodistas:

¿Y Bernal Díaz del Castillo con su lenguaje directo, sus descripciones a la vez precisas y pintorescas de la *Conquista de la Nueva España*, en las que hace el recuento de los caballos embarcados en las naves de Cortés y enumera los manjares servidos en los festines de la victoria? En el descubrimiento y la conquista de América primero fueron los periodistas —los cronistas— a la manera de Bernal Díaz; luego vinieron los historiadores (Carpentier y Chao 1985: 206).

⁷ Antonio de Solís y Ribadeneyra no participó en los sucesos que relata, sino que los recreó a través de la reescritura de los mismos a partir de las obras de otros cronistas.

En el caso del guion del programa radial se percibe aun cierto desconocimiento de América y su historia. El mismo Carpentier, rememorando estos años parisinos, señaló que tras su llegada a Francia en 1928 y conocer *in situ* el movimiento surrealista le pareció “una tarea vana” tratar de imitarlos, por ello bien pronto se percató que su obra debía ir en sentido contrario:

Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso hasta los autores del siglo dieciocho. Por espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. *América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana. Creo que al cabo de los años me hice una idea de lo que era este continente* (Carpentier y Leante 1964: 32; el subrayado es mío).

Resulta significativo que Carpentier utilice como “heroína” a Marina —nunca la nombra Malinalli o Malitzin—, personaje histórico-mítico y ambiguo que se mueve entre dos mundos: el de las naciones originarias mesoamericanas y el de los conquistadores castellanos, que marca el comienzo de la transculturación que con el tiempo dará como resultado el mestizaje, proceso histórico-cultural que constituye uno de los puntos cardinales de su obra. Otro referente tanto en su narrativa como su ensayística será el barroco americano: corriente artística que le brindaba diversas capas de sentidos debido a la profusión de formas de vida, colores y la pulsión telúrica de los fenómenos naturales y que en palabras de Carpentier en la América Latina incluso es anterior a 1492:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, paseándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente [...] No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico, metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, reveados, contrapuntos inauditos, derrota de lo pitagórico) que puede verse en Puebla de México, o de un desconcertante, enigmático árbol de

la vida, florecido de imágenes y de símbolos, en Oaxaca. No temamos al barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga (Carpentier 2017: 230).

Las puertas del sol

Alejo Carpentier y Jean Louis Barrault volvieron a trabajar juntos cuando entre 1976-1978 concibieran *Las puertas del sol*. Esta obra —que en los manuscritos y mecanuscritos que custodia la Fundación se denomina *opera*— constituía un homenaje a un amigo en común: el importante dramaturgo francés Antonin Artaud y a su concepción del Teatro de la Crueldad. Según Carpentier, el término “crueldad” utilizado por su autor para concebir sus presupuestos dramáticos “era inapropiado a su objeto. Lo que quería Artaud era un teatro de extrema tensión, de catarsis, de suprema intensidad trágica, que devolviera al espectador de hoy el clima que hubieran conocido los públicos de la tragedia griega” (Carpentier 1994: 115).

Esta concepción dramática desmitificadora, según Artaud, abordaría “las grandes conmociones sociales, los conflictos entre los diversos pueblos, las fuerzas naturales, la intervención del azar” manifestado a través de “personajes con talla de héroes”. Para lograr este objetivo se debía partir de una peculiar manera de romper el marco narrativo-cronológico. Desde el punto de vista histórico, el Teatro de la Crueldad y en especial su proyecto “La conquista de México”, pretendía poner de relieve la colonización, sus consecuencias y la nocividad del eurocentrismo (Artaud: 139-146).

Como se puede apreciar, estas cuestiones no sólo constituyen puntos neurálgicos de la concepción teatral de Antonin Artaud sino que, también, forman parte inseparable de la narrativa y ensayística carpenteriana.

Fue en casa de la escritora surrealista y promotora cultural Lisa Deharme⁸ donde Artaud expuso su teoría dramática y presentó su plan de representación teatral: “La conquista de México”. Años más tarde, Car-

⁸ Carpentier no sólo trabajaba en los estudios radiofónicos Foniric propiedad de Paul Deharme, esposo de la escritora, sino que en la revista cultural *Le phare de Neuilly* por ella dirigida publicó tres artículos.

pentier, que siempre llamó a este proyecto como “Moctezuma”, relató esta presentación:

Antonin Artaud me informaba de sus proyectos en lo referente a su famoso “teatro de la crueldad”. Creo que soy una de las pocas personas que asistieron, en una sesión organizada por Artaud, a la lectura de su famoso *Moctezuma*, que me interesó enormemente, sobre todo por tratarse, como sabes, de un tema de la historia de América Latina. Era un texto muy bello. No puedo darme cuenta de lo que hubiera resultado en un escenario, pero recuerdo que aquel día una dama parisiense, gran amiga de Artaud y que quería montar *Moctezuma*, había convocado a un cierto número de personas con medios económicos con el fin de que la ayudaran a montar la obra. Después de asistir a la lectura, esas personas se dirigieron a Artaud y le preguntaron que cuánto dinero necesitaría para montar la pieza. Y Artaud, que no había hecho ningún cálculo, dijo, sin pensarlo más: “Dos millones de francos”. Y claro, los otros se asustaron y la obra no se montó (Carpentier y Chao 1985: 167).

Por su parte, la investigadora francesa Florence de Merèdieu, señala que el interés demostrado por Antonin Artaud acerca de México y su historia se debía a las melopeas nocturnas de éste con Alejo Carpentier y el folclorista mexicano Tata Nacho (citado por Kalz: 39).⁹

Pero la relación entre Alejo Carpentier y Antonin Artaud no se circunscribió a estas tertulias, sino que trabajaron juntos en la radio. El más connotado de los programas realizados por los estudios Foniric fue *La complainte de Fantomas* transmitida por Radio-Paris el 3 de noviembre de 1933. Esta monumental producción radiofónica, donde participaron más

⁹ Tata Nacho era el seudónimo del importante músico Ignacio Fernández Esperón, quien se destacó además como musicólogo y etnomusicólogo. Autor de innumerables canciones entre la que se destaca “La borrachita”. Durante sus estudios de música en Nueva York (1920-1924) fue discípulo de Edgar Varèse. De acuerdo a algunas fuentes durante su estancia en esta ciudad compartió vivienda con George Gershwin. Era amigo no sólo de músicos como los compositores Carlos Chávez o Manuel M. Ponce, entre otros, sino también con los muralistas y artistas plásticos Diego Rivera, Alvaro Siqueiros y Miguel Covarrubias. En la década de 1930, mientras profundizaba sus estudios musicales en París con Varèse y Paul Le Flem (profesor de la Schola Cantorum y del Conservatorio de París), a pedido de Carpentier, Tata Nacho colaboró con Darius Milhaud con los temas militares mexicanos que el compositor francés incluyó en el tercer acto de su ópera *Maximilien, op 110*. También colaboró con Jean Louis Barrault componiendo la música de la representación teatral *Autour d'une mere*.

de cien intérpretes, contó con un guion escrito por Robert Desnos, la música compuesta para la ocasión corrió a cargo de Kurt Weill, la dirección dramática estuvo a cargo de Antonín Artaud —quien además interpretó a Fantomas, mientras Alejo Carpentier fue el director musical.

De acuerdo con Carpentier la concepción del argumento y montaje artístico de *Las puertas del sol* tenía como premisa poner de relieve la figura de Antonin Artaud mediante la representación de los sucesos, no los hombres, eje central del teatro soñado por el dramaturgo francés. Por ello el texto concebido para este homenaje jugaría con temas de sus obras conocidas (Carpentier 1976-1978: s.n.p.).

La permanente recurrencia en la obra y teorizaciones de Artaud de ciertos temas como Heliogábalo, Moctezuma, el sol, el desdoblamiento, la identidad, el amor, la noche o el árbol de vida de donde puede emanar una nueva luz¹⁰ le permitió a Carpentier incluir en la trama no sólo fragmentos de textos “algunos de ellos pocos desarrollados” del dramaturgo francés, sino que también le permitió injertar “escenas de [obras de] Shakespeare y de Eurípides” (1976-1978: s.n.p.).

Pero, ¿cuál era la trama de *Las puertas del sol*? Desgraciadamente en la papelería que conserva la Fundación Alejo Carpentier no se encuentra la versión definitiva de esta ópera, sino apuntes y versiones de sus distintas escenas. Debido a lo anterior, podemos afirmar que el segundo de sus cuatro movimientos está dedicado a la caída de Moctezuma y el Imperio Azteca.

El mismo Carpentier fue reticente en cuanto a brindar las claves de esta representación teatral. Por ello, es que, días antes de su estreno, el 18 de enero de 1978, el escritor en una carta —sin el nombre del destinatario— ante la insistente demanda de conocer cuál era la sinopsis de la obra respondió que no podía dar más explicaciones ya que le resultó muy difícil asistir a los ensayos debido a problemas de salud, y recalaba: “Ya he señalado que mi texto ha sido establecido para ser modificado en el camino siempre que el compositor y quien lo ponga en escena le pareciese indicado, por tanto no puedo darle una idea general desde este punto de partida” (1976-1978).

¹⁰ Árbol de la vida: actualiza las ideas mitológicas sobre la vida en toda la plenitud de los sentidos y, por consiguiente, de la destrucción del mal. Con frecuencia es capaz de reflejar también a su contraparte negativa: la muerte (Toporov:39).

En otro documento Carpentier fue más explícito en cuanto a los presupuestos artísticos sobre los cuales concibió esta obra. Según el autor, todo partió de “un pretexto o punto de partida de un trabajo de composición musical y puesta en escena, donde el texto ha sido establecido por Michel Puig”. Por ende, estaba creado a partir “de un texto-programa de acción-dramática” donde se utilizaron las ideas claves de las obras de Artaud tomadas de su primera época (1976-1978).

Para la representación de esta ópera, sin intermedios y con una duración aproximada de hora y media era necesaria la participación de siete ejecutantes —cinco voces masculinas y dos femeninas (estas últimas interpretarían tanto a Julieta, Isabel la Católica como a doña Marina). Además, estaría en escena un coro, una pequeña orquesta y un bailarín.

La obertura de la ópera comenzaría con diversos medios de medir el tiempo esparcidos en el escenario. Los relojes tendrían sus manecillas moviéndose de manera desordenada sin que ninguno señalara una hora precisa.

El primer movimiento de *Las puertas del sol*, sería tomado de *El ombligo de los limbos*, donde a decir de Carpentier, los intérpretes revivirán las diferentes etapas de un itinerario espiritual en búsqueda de la “razón de ser” y el regreso a la verdad solar contra “la luz desesperante de la muerte” con la representación de un ritual donde el hombre se libraría de su personalidad, volviendo al estado fetal: “los limbos”, permitiéndole un nuevo nacimiento. En su concepción de esta escena, Carpentier deseaba que los asistentes comprendieran cómo durante las guerras nacidas del capricho de los hombres algunas parejas, por medio de un acto de amor, intentaban sobrevivir. Esta idea sería representada a través de la oposición de las parejas Paris-Helena y Romeo-Julieta (1976-1978: s.n.p).

El segundo movimiento, la caída de Moctezuma, estaría precedida por una acción teatral que representaría la abolición del tiempo, en un juego que mezclaba connotados momentos de la Humanidad, mediante la declamación por un coro, cual si fuese la lectura de los cintillos de prensa de diversos acontecimientos históricos sin un orden cronológico aparente: “el incendio de Troya, la caída de Cartago, Cervantes es mutilado, Roma amenazada por los barbaros”. Luego seguiría un coro que cantaría: “han crucificado a uno” a lo que respondería una voz femenina; “ha nacido un Nuevo mundo”. Acto seguido, una voz masculina recitaría la profecía de

Seneca acerca del descubrimiento de Tule y la expansión de los límites terrestres (1976-1978: s.n.p).

Este movimiento estaría construido a través de las notas de Artaud del fin de Moctezuma, dadas en su proyecto “La Conquista de México”. Donde los personajes serían: “el soberano azteca, descendiente del sol, portador de la verdad. Cortés, el conquistador quien no sólo dismantelará su imperio, sino que profanará su trono. Lapidando a Moctezuma en nombre de la civilización y la cruz” (Carpentier 1934).

Al contrario que en las dos representaciones dramáticas anteriormente analizadas, en esta Moctezuma no sería un personaje omnipresente o mudo, sino que tendría un texto a declamar:

MOCTEZUMA: *sentado en este trono*

Yo soy quien soy.

VOZ: *Sum qui sum —Sum qui sum*

MOCTEZUMA: yo soy yo, yo,

El emperador,

El que habla una vez y para siempre,

El oráculo y el maestro,

El que ordena,

La repartición de los animales,

El ascenso de los peces del mar,

Yo soy el que,

Vela por el orden en la ciudad.

Yo soy el que,

en los lagos,

garantiza el orden de los mercados,

Yo soy el que,

cerca de los volcanes,

el de rostro mujer

y el de hombre,

vela por la paz

Hombres y mujeres a mi alrededor.

Yo soy el que reina,

con mis águilas,

con mis felinos,

Yo soy el que reina

en las pirámides enterradas,

Yo soy el que reina,

en el mundo que un hombre pelirrojo
acompañado por una mujer india indigna,
quiere destruir.

NARRADOR: Las señales de advertencia

VOZ: Eclipses, desapariciones de los astros,
el sol que se apaga, la luna demasiado clara, las estrellas que se
alejan.

MUJER: Aquí está, el hombre que vino del Este.

CORTÉS: Yo, yo, yo,
vine en las carabelas,
Aquí estoy,
Tener cuidado
Te conquisté,
Te golpeé,
Te hice daño,
En cada uno de tus templos,
Construiré una iglesia,
En la ciudad donde erigen sus pirámides
Construiré tantos templos como pueda.
¡Cuántos días hay en el año!
MOCTEZUMA: Y así poseeréis mi ciudad,
Mis animales
Y así me despojaréis.
¿Del sacerdocio que me corresponde?

Aunque en el proyecto de Artaud no aparecía Marina, en esta representación Carpentier sí la incluyó. Dándole nuevamente el papel de la traidora, causante de abrir las puertas del sol:

Discurso de Marina

Marina se viste con su atuendo indígena (de escote cuadrado, larga túnica de color claro, realizada por bordados alrededor del cuello)

Ella grita:

Soy la traidora

La vendedora de un mundo,

Aquella que se alió con los enemigos de los míos,

Aquella que se alió a los hombres

Que vinieron con el sol

Coro:

Hombres del sol,

Medio coro:

Para conquistarnos

Y abatirnos

Ella grita:

¡Soy la traidora!

Ella canta:

Y, tal vez, yo les abrí las Puertas del Sol

Acto seguido el monólogo de Marina se entremezcla con las voces del coro:

CORO:

Las puertas de la noche, el oficio de tinieblas,

Lo lúgubre y lo negro,

¡Maldita seas!

MARINA

India,

mujer de Cortés,

yo les ofrecí un mundo,

por mi amor

les abrí el cielo

(Carpentier 1934).

El tercer movimiento representaría cómo el hombre, alienado por la civilización perdió contacto con el sol. En su búsqueda por reencontrarlo, la humanidad lo identificó con la mediación de Heliogábalo. Por ello, la muerte del emperador romano constituyó su triunfo al convertirse en “el anarquista coronado”. Este movimiento también representaba la experiencia ambigua de la demencia (Carpentier 1934).

Mientras que el cuarto y último movimiento representaba “El retorno a la razón” del hombre tras la experiencia adquirida no sólo con las caídas de Moctezuma y de Heliogábalo, sino también aquellas de Hernán Cortés y del Imperio Romano. Por ello, los seres humanos eran capaces de acceder a la Luz y a la Razón, más allá de la civilización, y de domar un árbol, Símbolo de la vida (Carpentier 1934).

Las puertas del sol fue representada en enero de 1978. Como ya fue mencionado con anterioridad, la obra contó con una partitura original compuesta por Michel Puig, mientras que la puesta en escena estuvo a cargo de Michael Lonsdale. En su reseña para el diario *Le Monde* el crítico teatral Michel Cournot describió la puesta en escena como de un poderoso “efecto audiovisual sintético que expresa cosas que a veces son graves. Y

todo esto a partir de la nada, trozos de cuerda sobre fondo de susurros, con un atisbo de ironía detrás de los hombros de nuestros dos manipuladores”.

Prosigue el articulista su reseña de la representación:

Pensamos en la difracción trascendente de quién sabe cuáles chistes elementales, como el baile de los panecillos de Chaplin o las bolitas de papel maché lanzadas al pizarrón de la clase. Lonsdale utiliza así los objetos (los panes devienen los dedos de los pies de una bailarina, las hojas de papel de cuaderno con múltiples rayas se tornan proyectiles), y la intervención enérgica de los maullidos de Puig “depositan” estas transferencias de objetos sobre un soporte elevado y lo depositan, en el espacio mental (Cournot: 24; traducción mía).

El drama de la Conquista de México y en especial el papel que desempeñó en la misma Marina intrigaban sobremanera a Carpentier, por lo cual la abordó una y otra vez. Le resultaba muy atractiva la multiplicidad de facetas y lecturas que le brindaba este personaje histórico-mítico, que no sólo rompió cánones y estereotipos, sino que motivó se construyera un intrincado juego de espejos en torno suyo. Multiplicidad de lecturas bien definidas por el personaje carpenteriano en *La aprendiz de bruja* cuando ya agonizante, le dice a Bartolomé de Olmedo, su confesor:

Padre, de usted aprendí que mi patrona, Santa Marina, fue canonizada por haber aceptado la culpa de un crimen que probablemente no había cometido. ¿Está tratando usted de convertirme en una santa? [...] Una aureola es lo único que falta a los ropajes que me han dado. ¿Cómo prefiere verme? ¿Cómo una heroína?... (Hace los ademanes propios de cada papel) ... Míreme con los ojos de nuestros viejos soldados.... ¿Cómo traidora abominable? Pregúntele a los de la costa.... ¿Cómo sublime enfermera? Que los lisiados de nuestra guerra le respondan.... ¿Cómo una puta entregada al enemigo? Pronuncie mi nombre en el mercado de México. ¿Santa además? ¿Por qué no? Bastaría con que se hablara un poco de mí en Roma.

[...]

¿Quién soy? ¿Qué papel me correspondió en esta terrible historia? El cronista ya duda ante mi destino, pues no sabe cómo explicarlo... (Carpentier 1956-1957).

Este juego de espejos será una de las constantes en la obra de Alejo Carpentier, a modo de ejemplo véase cuando el Primer Magistrado de *El*

recurso del método, ante su reflejo, se interrogue acerca de ¿Quién es? y ¿cómo lo vera la historia? O, el Cristóbal Colón de *El arpa y la sombra* quien en su lecho de muerte en una especie de monólogo interior declaró:

...Pero, puesto en el ineludible apremio de hablar, llegada la hora de la verdad, me pongo la máscara de quien quise ser y no fui: la máscara que habrá de hacerse una con la que pondrá la muerte —última de las incontables que he llevado a lo largo de una existencia sin fecha de comienzo. Venido del misterio me aproximo ahora —tras de cuatro jornadas de argonauta y una de menesteroso— al terrible minuto de la entrega de armas, pompas y andrajos. Y se quiere que hable. Pero las palabras, ahora, se me atragantan. Para decirlo todo, contarlo todo, habría de estar en deuda —“dando y dando”, como se dice en jerga de buen trueque— con los hombres de una fe, de un modo de sentir, que me hubiesen sido magnánimos y encubridores (2013:161-162).

A modo de conclusión podemos señalar que las tres obras reseñadas aquí se suman a un abultado corpus literario, que como define la investigadora Sandra Messinger, cual palimpsesto establece diálogos con otros textos anteriores (Messinger Cypess: 5). Sumergiéndose en una serie de discursos ajenos, que repiten, una y otra vez, no solo el discurso de sus antecesores, sino que se convertirán en fuentes para los que los preceden, tanto como repeticiones canónicas una historia oficial, o cuestionando desde la intertextualidad las historias o culturas oficiales, pero siempre a partir de la problematización de la representación del hecho histórico (5).

Como en el conjunto de la obra de Alejo Carpentier, el autor partirá de su concepción cíclica de la historia, para utilizarla como un recurso dramático en su reflexión sobre el comportamiento humano más recóndito, menos conocido. De esta manera produce un cambio de paradigma simbólico-filosófico que rebasa los deseos y frustraciones de sus personajes por la lucha entre la ceguera y la lucidez.

Moctesuma =

XI - Assis sur ce trône,
je suis qui je suis -

VOZ = "Sum - qui - sum" = Sum - qui - sum -

M = Je suis moi, moi,

l'empereur,

celui qui pates une fois et toujours,

l'oracle et le maître,

celui qui ordonne

le partage des animaux,

la montée des poissons venus de la mer,

Je suis celui qui,

veille sur l'ordre dans la cité -

Je suis celui qui,

sur les lacs,

veille ~~à~~ à l'ordonner les marchés,

Je suis celui qui,

près des volcans,

dont le visage est celui de la femme
et celui de l'homme,

= Recitant = les Signes avant-coureurs -

(2)

Vaix = Des eclipses, des disjonctions d'astre,
le soleil qui s'interdit, la lune trop
claire, les étoiles qui s'éloignent,

femme = le naïf, l'homme venu de l'Occident

Cortez = Moi, moi, moi,

venu sur les caravelles,

Me naïf,

Je te a vous,

Je vous conquiert,

Je vous loge,

Je vous fais mal,

Sur chaquec des temples

Je dresserais une église,

dans la cité ou nous dressons nos pyramides

Je dresserais ~~tant~~ autant de temples

qu'il y a de jours dans l'année!

Titre

~~Les~~
Nouvelle Espagne
= LES CONQUÉRANTS -
~~LES CONQUÉRANTS~~
~~LES FILS DU SOLEIL~~
CEUX QUI VENAIENT
DE ~~MEXIQUE~~ L'Est.
L'APPRENTIE SORCIERE

Olmeco = Le voudrais bien que nous puissions faire
dormir en paix, après cette victoire qui
a enlevé les ~~fruits~~ ^{hommes} !

Orbe = Une défaite rassemble les vaincus ^{pendis q'}
divise ~~les vainqueurs~~ ^{les vainqueurs} !... ~~Une défaite est endurée~~
~~par tant de gens qui se battent~~ ^{Une défaite est endurée}
^{par tant de gens qui se battent} ~~qui se battent~~ ^{qui se battent} ~~qui se battent~~
à quelques uns !... ^{Qui n'ont-ils que 17 g Jassi!}
Une approche - nous d'avis de nos chefs à
Sandoval pour le récompense de sa loggia ; à
Agüita, à quelques autres, nous voyez leur dévouement ?
Quand on ~~est~~ ^{est} au bonjour, il faut enchaîner ses
amis !... c'est la seule façon d'assoir un empire ^{sur}
sur des bases solides.

[On entend le son d'une
cloche, cognée au loin avec
un marteau]

Olmeco (c'est fort payant) = Quoi? Deo? ~~Les~~ ^{Les} ~~bourgeois~~
me ^{me} ~~seulement~~ ^{seulement} promis pour demain? En fait ils
ont aussi à me faire une ~~grande~~ ^{grande} cloche,
avec le bronze de trois vieilles lombardes!
Elle est encore sans battant!... Mais elle sonne
bien son de marteau, n'est-ce pas?

Orbe = Vaincu, endormi de paix qui ^{elle sonne} ~~est~~ ^{est} ~~est~~
Olmeco = ~~Le~~ ^{Le} ~~moi~~ ^{moi} ~~a~~ ^a ~~l'air~~ ^{l'air} ~~de~~ ^{de} ~~fruits~~ ^{fruits}
^{c'est très bien}
Orbe = Et fait nous donner un muid de vin

Bibliografía

- ARTAUD, ANTONIN. "El Teatro de la Crueldad. Segundo manifiesto", en *El Teatro y su doble*. Edhasa, 2001. 139-146.
- BARRAULT, JEAN-LOUIS. *Souvenirs pour demain*. Le Cercle du Livre de France, 1972.
- BOLD, CHRISTINE. "Vaudeville Indians" on *Global Circuits 1880-1930s*. Yale University Press, 2022.
- CARPENTIER, ALEJO. F.3.2 *Correspondencia sin destinatario* (18 de enero de 1978). Fundación Alejo Carpentier.
- CARPENTIER, ALEJO. "1948-Antonin Artaud-1958 (28 de marzo de 1958)", en *Letra y Solfa*, vol. 4: Teatro, Letras Cubanas (1994): 115-116.
- CARPENTIER, ALEJO. "Carpentier o el oficio de revelar (La Nouvelle Critique, París enero 1976)", en *Entrevistas*. Editorial Letras Cubanas, 1985. 309-18.
- CARPENTIER, ALEJO. *Diario de Venezuela (1951-1957)*. Siglo XXI Editores, 2014.
- CARPENTIER, ALEJO. *El arpa y la sombra*. Alianza editorial, 2013.
- CARPENTIER, ALEJO. F.2.4.7 *La aprendiz de bruja*. 1956-1957. Fundación Alejo Carpentier, C16B2S102-105.
- CARPENTIER, ALEJO. F.2.4.8 *Les portes du soleil*. 1976-1978. Fundación Alejo Carpentier, C15B2S95.
- CARPENTIER, ALEJO. F.2.10. 48 8 FREVIER 1521. *Fernand Cortez, conquérant de Mexique décidé d'assiéger la capitale de l'Empire des Aztèques après avoir réorganisé son armée*. 10 de febrero de 1934. Fundación Alejo Carpentier, Archivo personal Alejo Carpentier, MP18A4S3.
- CARPENTIER, ALEJO. "La radio y sus nuevas posibilidades (Carteles, 17 diciembre de 1933)", en *Obras completas de Alejo Carpentier*, vol. IX. *Crónicas 2: arte, literatura, política*. Siglo XXI Editores, 1986. 389-397.
- CARPENTIER, ALEJO. "Numancia (Carteles, 22 de agosto de 1937)", en *Crónicas 1: arte, literatura y política*, vol. 8. Siglo XXI, 1985. 420-426.
- CARPENTIER, ALEJO. "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, 2017. 203-233.
- CARPENTIER, ALEJO Y RAMÓN CHAO. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Editorial Arte y Literatura, 1985.
- CARPENTIER, ALEJO Y CESAR LEANTE. "Confesiones sencillas de un escritor barroco", en *Cuba*, núm. 24 (24 de abril de 1964): 30-33.
- COURNOT, MICHEL. «Les portes du soleil: d'Alejo Carpentier et Michel Puig», en *Le Monde* (4 de febrero de 1978): 24.
- DUMAS, MARIE-CLARIE. *Robert Desnos ou l'exploration des limits*. Librairie Klincksieck, 1980.
- KALZ, BERNADETTE-THERESA. *Vom Schrei zur Sonne in der Sierra Tarahumara. Antonin Artauds Künstlerverständnis und kreative Spannung zwischen dem alten und dem neuen Kontinent vom 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. 2012. Erlangung des Doktorgrads Ludwig-Maximilians-Universität München, Doctor en Filosofía.
- MESSINGER CYPRESS, SANDRA. *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. University of Texas Press, 1991.

TOPOROV, VLADIMIR ET AL. "Árbol de la Vida", en *Árbol del Mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. Casa de las Américas-uneac, 2002.

ARMANDO JUAN RAGGI RODRÍGUEZ

(1972, La Habana). Licenciado en Historia. Investigador y especialista en la Fundación Alejo Carpentier. Ha realizado entre otros los prólogos y notas de los textos carpenterianos *Diario de Venezuela* (1951-1958) (Siglo XXI editores, 2014); *El ocaso de Europa* (Ediciones icaic, 2014); *Recuento de moradas* (Lectorum, 2018); *El recurso del método* (Ed. anotada, Letras Cubanas, 2020). Artículos y ensayos suyos han aparecido en diversas publicaciones periódicas y libros colectivos.