

University at Albany, State University of New York

Scholars Archive

Languages, Literatures and Cultures Faculty
Scholarship

Languages, Literatures & Cultures

2011

El Perseo desamparado. Ejemplos de lo neobarroco en La aprendiz de bruja de Alejo Carpentier

Ilka Kressner

University at Albany, State University of New York, ikressner@albany.edu

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.library.albany.edu/cas_llc_scholar



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

Kressner, Ilka, "El Perseo desamparado. Ejemplos de lo neobarroco en La aprendiz de bruja de Alejo Carpentier" (2011). *Languages, Literatures and Cultures Faculty Scholarship*. 22.
https://scholarsarchive.library.albany.edu/cas_llc_scholar/22

This Article is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures & Cultures at Scholars Archive. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures and Cultures Faculty Scholarship by an authorized administrator of Scholars Archive. For more information, please contact scholarsarchive@albany.edu.



EL PERSEO DESAMPARADO. EJEMPLOS DE LO NEOBARROCO EN *LA APRENDIZ DE BRUJA* DE ALEJO CARPENTIER

Ilka Kressner
Universidad de Albany (SUNY)

El presente estudio nace de una duda terminológica en cuanto a la definición de lo neobarroco por parte de uno de sus máximos representantes. Al releer varios de los textos críticos de Alejo Carpentier, me encontré con afirmaciones problemáticas para el análisis de la obra literaria del autor¹. Según Carpentier, el germen de la proclamada sensibilidad neobarroca del siglo XX se encuentra en el mundo circundante: “El barroquismo en nosotros es una cosa que nos viene del mundo en que vivimos” (citado en Porcel 16), sobre todo, de la naturaleza latinoamericana exuberante y en parte del mestizaje cultural que ha marcado el subcontinente. Así, es el resultado de lo autóctono, telúrico natural –a menudo presentado desde la perspectiva del tradicional asombro europeo ante las tierras fabulosas– y en parte del sincretismo cultural latinoamericano². Uno de los objetivos de este análisis consiste en cuestionar la afirmada fuente de lo autóctono de la escritura neobarroca de Carpentier y argumentar a favor de los orígenes culturales (tanto europeos como hispanoamericanos).

Mi segunda dificultad con las elucidaciones del autor se refiere a la llamada teoría de las constantes (elaborada inicialmente por el teórico catalán Eugenio d’Ors), según la cual el barroco, más que arte de su tiempo, es una constante mental, desconectada de cada contexto histórico. La elaboración de esas correspondencias, sin embargo, se funda en un estudio detallado de los contextos histórico-socio-políticos. Como dice Carpentier mismo, la práctica de “establecer ciertos sincronismos [...] americanos, recurrentes, por encima del tiempo [...] [de] traer ciertas verdades europeas a latitudes que son nuestras, actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras” (Carpentier, *Tientos* 114), necesariamente se basa en un estudio comparativo cultural, y no un mero registro de las maravillas atemporales. Otra meta de ese análisis será mostrar el pro-

grama de lo neobarroco en la ficción de Carpentier como fenómeno de su tiempo, específicamente como movimiento que se gesta a partir de los años 30 del siglo pasado. Ese tiempo es percibido como época de crisis existencial y epistemológica, que se inicia a partir de la experiencia de los horrores de la segunda guerra³. Fue, entre otros, la desilusión respecto de Europa que propulsó a Carpentier para desarrollar un método “neo” (o quizás “post”) barroco idiosincrático⁴. A continuación, propongo criticar al crítico Carpentier, defensor de lo neobarroco como una constante humana y ahistórica, con raíces en lo telúrico natural, a través del análisis de un texto del escritor Carpentier, para llegar a una aproximación del fenómeno que subraye el elemento temporal, circunstancial e histórico de la concepción de lo neobarroco en este autor⁵.

¿Qué es, pues, la sensibilidad neobarroca de la segunda mitad del siglo XX? “¿No es el neobarroco la alegoría de nuestro mundo, un mundo después de la catástrofe, en el que el fragmento, las ruinas y el carácter óptico de todo lo *real* serían los índices de una historia saturniana?” Esa interrogante retórica de Christine Buci-Gluckmann servirá de orientación crítica del siguiente análisis de *La aprendiz de bruja* (1956). El drama de Carpentier puede valer a modo de ejemplo paradigmático de la reelaboración alegórica posbarroca de una catástrofe histórica precisa, en el caso del ejemplo textual, la de la conquista de México por Hernán Cortés. *La aprendiz de bruja* es la única obra dramática de Carpentier. Fue escrita en francés, en respuesta a la petición de sus amigos en París, y traducida al castellano veintisiete años después por Carmen Vázquez (Carrión 51). Se inscribe en la tradición de uno de los grandes temas del barroco histórico que es el del “*theatrum mundi*”. Carpentier lo modifica para presentar un “*theatrum mundi*” posterior a la destrucción, en donde las nociones de realidad, de presencia y el concepto de identidad se han vuelto radicalmente problemáticos. La obra se abre en el momento inicial del drama histórico de la relación entre España y América Latina. Narra la llegada de los conquistadores a México y los tratos con Marina, la traductora e intérprete entre Moctezuma y Cortés, figura que luego entrará en la mitología mexicana como la Malinche, la gran traidora de los indígenas. Carpentier escenifica el choque entre las cosmogonías española e indígena a través de la yuxtaposición de dramas individuales –de Marina, Cortés y de un enigmático “Hombre del espejo”. Mientras que los conflictos interculturales de las figuras del conquistador y de la princesa indígena son ya tópicos de la literatura hispanoamericana, el drama del “Hombre del espejo” puede proveer ejemplos de la óptica neobarroca en esa obra.

La aprendiz de bruja despliega un diálogo “neo” con la sensibilidad barroca en cuanto a alusiones mitológicas (tanto griegas como mesoamericanas). Una de estas es la reelaboración crítica de la figura del Perseo de las *Metamorfosis* ovidianas en la figura del “Hombre del espejo”. El mito de la batalla entre Perseo y Medusa ha servido como una de las metáforas barrocas predilectas. Se basa en la astucia de un héroe solitario, quien lucha contra el poder de una mirada malvada, petrificadora, y termina vencedor debido a la fuerza reflexiva: el héroe mitológico mata a Medusa con su escudo pulido que sirve de espejo. La monstruosidad de Gorgona se desmorona ante la propia imagen. La mujer, cuya desgracia inicial había sido su belleza –había causado los celos de la misma Atenea, que por envidia la metamorfoseó en mujer-esperpento con cabellos de serpientes, antes de desterrarla a los confines del mundo, a África– es uno de los arquetipos de la pasividad. Su arma es la mirada fatal; su castigo, la *stasis* eterna.

Ese mito ha sido prominente en el contexto del barroco del siglo XVII en su función de narración de la colonización: Perseo, provisto de varios objetos mágicos (entre ellos el escudo brillante de Atenea, el casco de Hades, que le permite volverse invisible, la hoz de acero, un regalo de Hermes para poder cortar la cabeza de Gorgona de un tajo), se convierte en el prototipo del explorador colonial. Ese héroe de la cinética, de modo similar a los conquistadores, sale triunfador gracias a la ayuda de los dioses, a la ilusión óptica y al uso de nuevas armas de destrucción. Incluso logra instrumentalizar el poder antiguo, cuando lleva la cabeza de Medusa en un saco cerrado, para desempaquetarla ante sus enemigos, que mueren todos petrificados frente al horror de la otredad⁶.

El encuentro de Perseo y Medusa no es solo una narración mítica, transmite también una motivación “meta-mítica” por su énfasis en los medios artificiales y artísticos. El escudo-espejo, la pantalla de la representación secundaria de la faz horrorosa, quiebra el poder numinoso de la fuerza originaria. La reflexión y la narración (masculina) vencen a la mera presencia (femenina). El “original” (Medusa) tiene que cerciorarse de su realidad a través de la representación y la definición secundaria. En *Fortunas de Perseo y Andrómeda* (1653)⁷, de Calderón de la Barca, Medusa se reconoce a través de la fuerza de la palabra (del logos, ese otro necesario del mito) y de la imagen. Perseo la llama desde su escondite, con eso nombra el horror que encarna Gorgona:

PERSEO: ¡Medusa!

MEDUSA:

¿Cuya eres, voz
tan osada, que me llames,
cuando otras me huyeron?

PERSEO: (*Saliendo*) Vuelve [...] los ojos.
 MEDUSA: ¿Qué es lo que miro?
 PERSEO: Tu imagen.
Medusa huye, Perseo la persigue. (Fortunas 649)

El conocimiento de sí misma no se produce en la bestia sino hasta el último momento. No incluye al héroe vencedor, quien nunca puede mirar la cara de Medusa, que preserva su fuerza fatal hasta después de la muerte. Para el protagonista, lo arcaico queda continuamente invisible. En el contexto barroco, se subraya muy a menudo la conexión entre la indagación en la propia identidad y el encuentro con el horror. El Perseo de Calderón, ese joven extranjero en la corte de Serifo, súbdito de un rey pérfido, implora a su madre revelar su historia, decirle de dónde viene, quién es su padre y sobre todo quién es él mismo. Mientras que ella le niega una respuesta por miedo al rey y a los dioses, una música vaga le profetiza que lo sabrá pronto. El joven entiende que su identidad es un proyecto futuro, ligado a una misión. En un soliloquio constata que:

¡Tú solo vencer podrás [...] el monstruo! [...]
 ¡Para que nadie pudiera decir que más que yo era! [...]
 Que hijos de sus obras son los hombres [...] (*Fortunas 637*)

Con esa afirmación casi existencialista se presenta a sí mismo como héroe de la acción en contra del vacío identitario anterior y de las habladuras ajenas. Pero no sería una figura barroca si pudiera realizarse plenamente. Recordemos que el mito termina en un acto trágico, en que se cumple la antigua profecía de que el nieto, Perseo, matará al abuelo, Acrisio. Debido a ese asesinato, Perseo ya no quiere gobernar su legítimo reino y se exilia otra vez.

Significativamente, la Medusa de Calderón (y también la de *El Perseo* de Lope) ya no es un monstruo nefando, como lo era en la versión ovidiana. Es ahora, por lo menos en parte, una víctima de la arbitrariedad del logos masculino⁸. En el momento de su muerte, confronta a su asesino con las palabras siguientes:

¿Qué más pretendes de mí,
 si ya me resisto en balde
 y, tropezando con mi sombra,
 soy de mí misma cadáver? (*Fortunas 649*)

Ese atributo de Medusa como víctima de la arbitrariedad del invasor (primero de los celos de Atenea, la diosa más masculina del Olimpo, luego como objeto de una misión y finalmente degollada, convertida en arma fatal), al igual que la descripción de un Perseo desconcertado, será acentuado en la versión de Carpentier.

El Perseo neobarroco de *La aprendiz de bruja* es un adivino indígena, consejero de Marina. Según las acotaciones del drama, va “vestido con una túnica oscura, tiesa, con reflejos verdosos, como el carapacho de un insecto... En el pecho lleva [...] un gran espejo cuadrado de obsidiana” (30). A diferencia del héroe mítico, es sedentario. Se confronta con la fuerza enemiga en su propio mundo, hecho que puede resultar aún más pasmoso que el encuentro en tierras ajenas. La imagen del “monstruo” que se refleja en su espejo es ahora la del colonizador. El mago vaticina el desastre que emana de los seres nuevos:

¿Para qué mentir? Hace dos años que esas rocas en movimiento, esos castillos, esas colmenas, venidos de no se sabe dónde, aparecieron por primera vez, allá... allá donde no te [el guardián] atreves a mirar... [...] Os [el grupo de aztecas que se ha agrupado] mantienen ignorantes [...] Sus cuerpos no son de carne, porque brillan al sol como el esmalte [...] son los hijos del sol. (*La aprendiz de bruja* 32-34)

Mientras que los otros indígenas no se atreven a mirar hacia el lugar del terror pronosticado (el campamiento de los conquistadores), Marina lo observa y concuerda con el “Hombre del espejo” de que los recién llegados no son seres humanos y que su líder es la reencarnación del dios Quetzalcóatl. Ese error va a ser la perdición del adivino y de la futura traductora y amante de Cortés. Dado el modo de su presentación en un discurso ingenuo que revela una cosmovisión anticuada y estrecha, el futuro desastre ya se anuncia en el prólogo del drama.

Los actos I y II narran las luchas sangrientas entre aztecas y españoles y la captura y muerte de Moctezuma. Representan también el adoctrinamiento de Marina por parte del cura Bartolomé de Olmedo y del soldado español Jerónimo de Aguilar (cuya suerte hace recordar a la figura de Cabeza de Vaca), quien había vivido entre los mexicas por varios años después de un naufragio y por ende conoce ambas culturas. Aunque Cortés sigue siendo la encarnación del dios Quetzalcóatl para la princesa indígena, al final del segundo acto ella critica abiertamente la codicia, la lujuria y sobre todo la violencia de la empresa de su conquista. El comienzo del acto final de la obra presenta a Cortés en el auge de su poder político. El antiguo aventurero es ahora nombrado gobernador y capitán general de la Nueva España por la corte de Car-

los V. Después de la llegada inesperada de doña Catalina Juárez, su esposa legítima, la presencia de Marina significa un estorbo. Y Cortés se da cuenta de la frustración de la indígena: "Marina merodea por todas partes. Su mirada se ha puesto malvada" (*La aprendiz de bruja* 114). Poco después, esa nueva Medusa (desde el punto de vista de los españoles) será acusada de ser responsable de la muerte súbita de doña Catalina. La mujer del conquistador muere de modo similar a muchas de las víctimas de la Gorgona mítica. Aunque el arma fatal no es la mirada, el efecto en el cuerpo de Catalina es comparable al de los asesinados por Medusa. Después de morir, el cuerpo de la dama española permanece en extrema rigidez cadavérica. En *La aprendiz de bruja* la figura de Medusa se multiplica y se presenta bajo perspectivas opuestas. Mientras que, para los indígenas, el monstruo del espejo es el conquistador, para estos segundos es Marina quien encarna ese continente oscuro de la otredad radical y de la fuerza inescrutable. Es solo después de quebrar su fuerza, de separar metafóricamente la cabeza del cuerpo, que los conquistadores pueden disponer de sus dones interpretativos. Con eso, Carpentier ejemplifica enfáticamente la volatilidad de las perspectivas, ya presente en el barroco, que es intensificada en el neobarroco (Buci-Glucksmann 25).

Muchas obras barrocas y neobarrocas se centran, no tanto en la muerte, sino en el morir. El drama se cierra con los últimos momentos de vida de Marina en Oluta. La moribunda está recostada en su lecho, vestida con un traje blanco, con los cabellos sueltos como en el prólogo de la obra. Sus últimas conversaciones son con un cirujano español, quien también es cronista de la conquista, y finalmente con el "Hombre del espejo". Al igual que el Perseo antiguo y calderoniano, es ahora Marina quien se preocupa por su papel en la historia que el otro está por escribir⁹. Pero su identidad no es un proyecto futuro, como lo era para el héroe del drama de Calderón, sino que se define por la interpretación posterior de su pasado: "¿Quién soy? ¿Qué ha sido mi papel en este asunto tan terrible? Un cronista vacila ya frente a mi destino, sin poder explicárselo" (*La aprendiz de bruja* 140). Aunque si su lucha para alcanzar la lucidez es solo posterior a los acontecimientos, logra poseer conciencia de la ruptura entre épocas distintas que le tocó vivir. Ese personaje atrapado entre dos bloques históricos de cosmovisiones opuestas encarna la tragedia interior como pocos otros del drama. Lejos de ser un tipo literario con rasgos fijos, Marina se modifica dentro de la obra para dar testimonio de lo histórico radical a través de su drama individual. En su *Estética de la creación verbal* el crítico Mikhail Bajtín define al personaje literario como un "hombre [que] se transforma con el mundo, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El

hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite de dos épocas, en el punto de transición entre ambas” (214). Marina puede ser un ejemplo –trágico– perfecto de esa descripción. A nivel intradiegético, el hombre de enfrente, sin embargo, le niega cualquier rol histórico. Para las generaciones venideras, ella podrá a lo sumo ser un ente de ficción, pero no un personaje de alcance histórico. El cronista le contesta que “si los caballeros errantes necesitaban a una dama, la Dama no se integra a los acontecimientos históricos” (*La aprendiz de bruja* 132). Marina se convierte para él como mucho en una nueva Dulcinea, un ser de invención de un caballero andante ridiculizado por sus contemporáneos (todos igualmente ficticios). En la hora de su muerte, el cirujano/cronista la deja sola, para acudir a otros que lo esperan en el pueblo.

Entonces, la moribunda se dirige al adivino, casi con las mismas preguntas¹⁰. Le pregunta por el sentido de su vida y por lo que ella significó para Cortés. El “Hombre del espejo” descalifica toda enseñanza por parte de los españoles y la invita a “volver a los orígenes” (*La aprendiz de bruja* 133). Incluso afirma la total nulidad de la existencia humana: “No hay juicio, nuestras acciones no importan [...]. La vida no tiene sentido” (*La aprendiz de bruja* 134). Admite que sus propios anuncios habían sido erróneos. A la hora de la llegada de los españoles, los espejos distorsionaron los objetos reflejados. Sus armas fracasaron y no lograron matar a los monstruos venidos desde lejos. El personaje del drama de Carpentier se ha convertido en un Perseo posapocalíptico, desorientado y desamparado de todo poder y astucia.

Marina admite que “mi vida entera se trastornó por un error [haber tomado a los conquistadores por dioses]. Así, pues, la única verdad que existe es la verdad de ese error” (*La aprendiz de bruja* 135). Esa afirmación, que recuerda los momentos famosos del teatro calderoniano, sin embargo no es su frase final. El drama no termina con la voz de la mujer fracasada, sino con el fracaso de su héroe y verdugo. “Y en fin, ¿qué he sido yo para Cortés?” (*La aprendiz de bruja* 140), le pregunta al adivino. La respuesta del “Hombre del espejo” consiste en un solo gesto: “Se acerca a Marina y le pone el espejo frente a los ojos” (*La aprendiz de bruja* 141). Ha dejado de hablar para dejar hablar las imágenes. En el espejo, proyectado sobre la pared del escenario, aparece el palacio real de Carlos V. Delante de los portones cerrados, se ve a “Cortés, envejecido, casi miserable” (*La aprendiz de bruja* 141), quien protesta en contra de su expulsión y la prohibición de la lectura de sus cartas escritas desde las Américas. “¡Me lo niegan todo! ¡Hasta poder sobrevivir en la memoria de los hombres!” (*La aprendiz de bruja* 142). Ahora, después de que la voz del conquistador se ha enmudecido, des-

pués de que el “Hombre del espejo” se ha escondido detrás de las cortinas, Marina muere. Ese final podría ser descrito como una “justicia poética”. Toda la audacia, toda la violencia y vanidad pasada del aventurero, se esfuman ante la puerta real cerrada y la memoria historiográfica negada. Sin embargo, cabe recordar que el medio que representa al conquistador conquistado es un espejo que se ha demostrado ser poco fiable. La presentación neobarroca se enfoca en la precariedad de la relación entre el signo y su significado, subraya el reto de representar. En consecuencia, el final del drama se convierte en una alegoría del fracaso de establecer un saber verdadero sobre sí mismo en su entorno histórico (tanto por parte de Marina como de Cortés). Los personajes del drama se perciben como seres atrapados en un mundo de ficciones y simulaciones múltiples. Mientras que muchas de las simulaciones barrocas se referían a hechos contemporáneos, con por lo menos una leve esperanza hacia una versión futura más adecuada, las simulaciones neobarrocas del drama de Carpentier, sin embargo, son posteriores.

Hablar de un mito, traducirlo en logos para comunicarlo, es siempre, ineluctablemente, posterior. De modo similar, escribir un drama neobarroco sobre el primer encuentro entre conquistadores e indígenas, ese tema tantas veces trabajado en la literatura barroca de ambos lados del Atlántico, es una praxis paradigmática del escribir desde la posterioridad. Carpentier dibujó sus monstruos con multitud de palimpsestos visuales sobrepuestos en su espejo narrativo. Pocos autores son tan conscientes de la relatividad de la perspectiva ulterior del pasado dentro de un presente inestable como el autor cubano (a pesar de sus afirmaciones contradictorias sorprendentes, mencionadas al comienzo de este estudio). Dice él mismo: “el presente es adición perpetua” (“Habla Alejo Carpentier” 24). La suya es solo una capa más en el dibujo de una figura re-trazada tantas veces. Por ende, el espejo neobarroco no puede más que representar una imagen distorsionada, marcada por instantes de varios “presentes” historiados. Ese espejismo es aún más volátil si se trata de una imagen de horror, visión de una mujer convertida en monstruo, como es el caso de Medusa o de Marina. Y sin embargo, hace falta ese *addendum* del presente para llegar a una representación adecuada del pasado y del mismo presente. Como afirma Graziella Pogolotti en la introducción del drama, “la razón de ser” del autor Carpentier –y añadiría yo, de muchos de sus personajes– “se expresa en términos de conciencia histórica” (21). A pesar de su fracaso al nivel intradieгético, la Marina y el “Hombre del espejo” del drama de Carpentier sí llegan a un entendimiento histórico, hasta aceptan su fracaso, a diferencia de Cortés, quien se desmorona delante de los portones supuestamente cerrados de las memorias futuras. Escribir la historia,

incluyendo los espejismos de horror y el desamparo de los antiguos héroes, puede fundar una nueva historia, de mitades del siglo XX, y apuntar a una nueva tradición.

OBRAS CITADAS

- BAJTÍN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. "La manera o el nacimiento de la estética." *Barroco y neobarroco*. Madrid: Visor, 1993. 23-31.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Obras de Don Pedro Calderón de la Barca*. Ed. José Eugenio Hartzzenbusch. Vol. 2. Madrid: Biblioteca de autores españoles, 1945.
- CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*. Ed. Ambrosio Fornet Madrid: Cátedra, 1989.
- . Habla Alejo Carpentier." *Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 1977. 15-55.
- . *La aprendiz de bruja*. En *Obras completas*. Vol. 4. Ciudad de México: Ediciones Siglo XXI, 1983.
- . *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.
- . *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981.
- CARRIÓN, María M. "La voz traductora en *La aprendiz de bruja* de Alejo Carpentier." *Revista de Estudios Hispánicos* 25.1 (1991): 49-68.
- CASTAGNINO, Raúl. "Estado actual de la novela en Hispanoamérica." *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea: Antología*. Ed. Aurora Ocampo. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973. 130-139.
- COLLARD, Patrick. "Presentación: el legado de Alejo Carpentier." *En el centenario de Alejo Carpentier 1904-1980*. Ed. Patrick Collard y Rita de Maeseneer. Amsterdam: Rodopi, 2004. 7-16.
- FORNET, Ambrosio. Introducción. *El siglo de las luces*. De Alejo Carpentier. Ed. Ambrosio Fornet Madrid: Cátedra, 1989.
- MAESENEER, Rita de. "Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco." *En el centenario de Alejo Carpentier 1904-1980*. Ed. Patrick Collard y Rita de Maeseneer. Amsterdam: Rodopi, 2004. 35-54.
- MARTIN, H. M. "Corneille's *Andromède* and Calderón's *Las fortunas de Perseo*." *Modern Philology* 23.4 (1926): 407-15.
- MEURER, Ulrich y María Oikonomou. "Die Enthauptung des Bildes der Medusa – Cerebrum/ Vertebrae." *Perseus' Schuld: Griechische Frauenbilder im Film*. Ed. Ulrich Meurer y María Oikonomou. Neuried: Ars Una, 2008. 9-38
- ORTEGA, José. *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa, 1984.
- PAULY, Arabella. *Neobarroco. Zur Wesensbestimmung Lateinamerikas und seiner Literatur*. Frankfurt a. M: Peter Lang, 1993.
- POGOLOTTI, Gabriella. Prólogo. *La aprendiz de bruja*. De Alejo Carpentier. *Obras completas*. Vol. 4. Ciudad de México: Siglo XXI, 1983.
- PORCEL, Baltasar. "Alejo Carpentier, desdeñoso y barroco." *Destino* 32.2 (1984): 16-17.

- STEPHAN, Inge. *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Koeln: Boehlau, 1997.
- TOVAR, Paco. "Ideas y sonidos de Alejo Carpentier. La danza de las palabras." *Alejo Carpentier. Premio de literatura en lengua castellana 'Miguel de Cervantes' 1977*. Barcelona: Anthropos, 1988. 57-80.

NOTAS

¹ La descripción crítica más elaborada se encuentra en la conferencia dictada en Caracas en 1975, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", luego recogida en la colección *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981).

² Las definiciones de lo barroco por parte de diferentes autores cubanos varían considerablemente: mientras que, para Lezama Lima, lo barroco nace de una situación y perspectiva cultural, según Carpentier, se origina sobre todo en la observación de la naturaleza autóctona. Para una comparación de las concepciones de lo barroco en Lezama Lima y Carpentier, véase el artículo de Rita de Maeseneer (35-43). Para una comparación de las nociones de lo barroco y neobarroco en Lezama, Carpentier y Sarduy, véase Arabella Pauly (13-66).

³ Sigo a José Ortega, según quien, "el neobarroquismo del siglo XX aparece como una actitud que traduce el desconcierto político e ideológico de la segunda mitad de nuestro siglo" (3). Ortega basa su estudio en el análisis de la producción de José Lezama Lima y Severo Sarduy. En la obra de Sarduy, lo neobarroco se convierte en un "arte revolucionario" (3), que no es el caso para los textos de Carpentier.

⁴ En ese contexto, concuerdo con Patrick Collard, quien subraya que, aunque "Carpentier usara en su conferencia [se refiere a "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo"] el término "barroco" en un sentido ahistórico, no impide que la cultura del siglo de oro, o sea del período histórico-cultural propiamente barroco, haya dejado huellas numerosas y profundas en su obra" (13).

⁵ Sigo a Ambrosio Fornet, para quien, "la noción de lo real maravilloso, la afirmación de la identidad cultural, el barroco como necesidad expresiva, la vigencia de la épica [...] serían incompresibles [...] fuera del contexto histórico creado por el colonialismo" (34). También Rita de Maeseneer subraya a que, "entre la "teoría" y la praxis hay un gran trecho en Carpentier" (43).

⁶ Para un análisis detallado de Perseo como figura prototípica del colonizador, véase *Musen und Medusen, Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts* de Inge Stephan.

⁷ Tanto en *Fortunas de Perseo y Andrómeda*, de Calderón, como en *El Perseo*, de Lope de Vega, como en *Andromède*, de Corneille, conforme a las *Metamorfosis* ovidianas, el conflicto entre Perseo y Medusa es subordinado a la relación entre el aventurero y su amante Andrómeda (Martín 411).

⁸ Para un análisis feminista de la figura de Medusa como víctima véase Ulrich Meurer y María Oikonomou.

⁹ La conclusión de la obra presenta una versión adicional del papel histórico de la figura al paratexto inicial. El epígrafe de *La aprendiz de bruja* consiste en varias citas de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Afirmar el cronista que, "jamás vimos flaqueza en [doña Marina], sino muy mayor esfuerzo que de mujer [...] Fue gran principio para nuestra conquista" (*La aprendiz de bruja* 28). Lejos de ser la

única autoridad, esa cita, de clara perspectiva eurocéntrica, solo refuerza la pluralidad de versiones secundarias sobre el personaje histórico mitologizado.

¹⁰ En este contexto, la afirmación de María M. Carrión, de que el “verdadero diálogo abierto se opera entre [los personajes de Marina] y Bernal Díaz, bajo la paródica apariencia de un cirujano” (57) me parece doblemente problemática, primero porque no menciona el diálogo final con el “Hombre del espejo”, que según mi análisis es más un diálogo verdadero, en el sentido de un intercambio sincero. Aunque la figura ficticia del cirujano/cronista puede apuntar a Bernal, es significativo que Carpentier haya dejado abierta esa referencia.