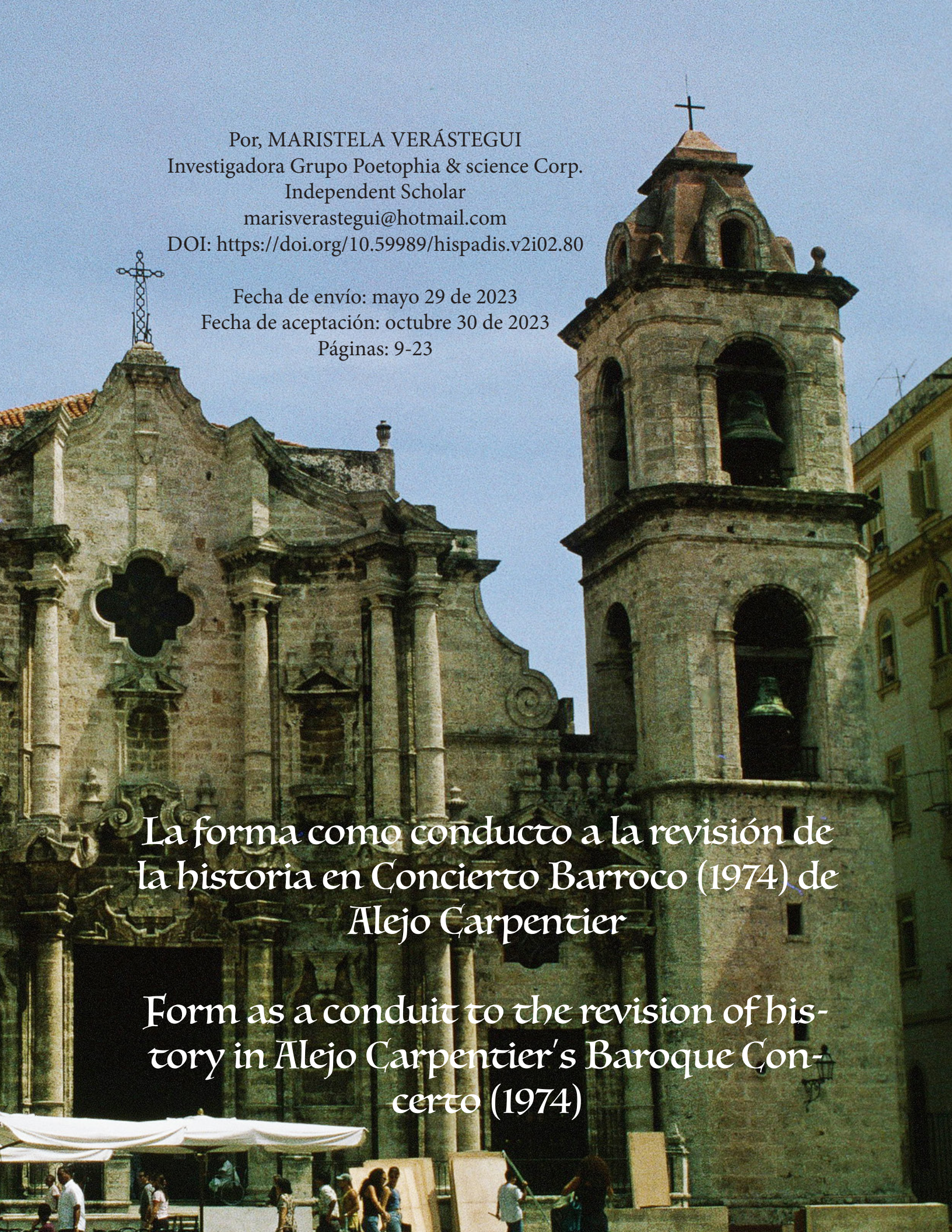


Imagen de la derecha:
Bermúdez, Jairo. (2001).
Catedral de la Havana.. Foto-
grafía en Hectacrome, [Asa
400. con cámara réflex]. Toma
in situ.

HISPADIS





Por, MARISTELA VERÁSTEGUI
Investigadora Grupo Poetophia & science Corp.
Independent Scholar
marisverastegui@hotmail.com
DOI: <https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.80>

Fecha de envío: mayo 29 de 2023
Fecha de aceptación: octubre 30 de 2023
Páginas: 9-23

La forma como conducto a la revisión de la historia en *Concierto Barroco* (1974) de Alejo Carpentier

Form as a conduit to the revision of his-
tory in Alejo Carpentier's *Baroque Con-
certo* (1974)

RESUMEN

Concierto barroco es una de las magistrales novelas del escritor cubano Alejo Carpentier que ha recibido atención de la crítica en cuanto a su relación con la música y la manera en que el texto refleja la forma musical que lo nombra. Carpentier propone en el título una estructura musical que, tal como su contraparte musical, se presta a la experimentación mediante el acto de la escritura misma, pues durante el Barroco el concierto es todavía una forma en proceso de consolidación. Varios autores han intentado revelar la forma musical escondida en los escritos de Carpentier, en general, y en Concierto barroco en particular, revelando la importancia de indagar en el porqué del uso de la forma musical y del alejamiento de la misma a medida que avanza el desarrollo temático de la novela, y que, en un autor con tan vasta cultura musical como Carpentier, no se puede considerar producto del azar. Para el erudito cubano, esta forma musical es un conducto a través del cual puede hacer una alegoría de la América Latina como un lugar que sobrepasa los límites temporales.

PALABRAS CLAVE

Literatura cubana, Barroco, música, concierto, forma.

ABSTRACT

Concierto barroco is one of the masterful novels of Cuban writer Alejo Carpentier that has been studied by critics regarding its relation to music and the way in which the text reflects the musical form that names it. Carpentier refers in the title to a musical structure which, similar to its musical counterpart, lends itself to experimentation in the very act of writing, given that during the Baroque era, the concerto was still a developing musical form. Numerous authors have attempted to reveal the musical forms underlying Carpentier's writings, in general, and Concierto barroco in particular. This highlights the importance of inquiring into the reasons for the use of this form, as well as the distancing from it that unfolds as the plot develops. In the case of an author like Carpentier, with his vast musical knowledge, this cannot be considered a coincidence. For the Cuban erudite, the musical form is a conduit for an allegory of Latin America as a place that surpasses temporal limits.

KEY WORDS

Cuban literature, Baroque, music, concerto, form.

Desde la lectura de su título, *Concierto barroco* tienta permanentemente al lector y al crítico a ligar la novela a la música, a tratar de probar que el texto refleja la forma que lo nombra. Pero Carpentier propone en el título una forma que, si bien usa en principio, pronto supera mediante el acto de la escritura misma. Varios autores han intentado, con mayor o menor precisión, revelar la forma musical escondida en los escritos de Carpentier. El esfuerzo mayor, por razones obvias, es el de ajustar *Concierto barroco* al concierto como forma musical, y sobre todo durante la época barroca. El problema es que durante el Barroco el concierto es todavía una forma en proceso de consolidación, como se puede apreciar en la obra de su principal exponente, Antonio Vivaldi. Más allá de la innegable influencia de la música en la obra del erudito cubano, importa indagar en el porqué del uso de la forma musical y del alejamiento de la misma a medida que avanza el desarrollo temático de *Concierto barroco*, y que, en un autor con tan vasta cultura musical como Carpentier, no se puede considerar producto del azar. Para él, esta forma musical es un conducto a través del cual puede hacer una alegoría de la América Latina como un lugar que sobrepasa los límites temporales. De la misma manera, el concierto como esquema de organización de la obra es superado y se convierte en algo distinto, en deliciosa improvisación al mejor estilo de los grandes del Barroco.

Desde este ángulo resalta primeramente el manejo del tiempo en la novela, que según Carpentier es “el tiempo de ayer en hoy, es decir, un ayer significado en un hoy significante...” (Razón de ser 89). Este concepto del tiempo viene de la visión del autor cubano de la América Latina como el lugar donde “conviven las tres realidades temporales agustinianas: el tiempo pasado – tiempo de la memoria –, el tiempo presente – tiempo de la visión o de la intuición –, el tiempo futuro o tiempo de espera. Y esto en simultaneidad” (87). A diferencia del hombre europeo, para quien el pasado “está presente pero en piedra”, el hombre latinoamericano convive no sólo con las piedras, sino con masas de pobladores que viven aún como en la Edad Media o el siglo XVIII (88). Dicha circunstancia hace que el novelista latinoamericano no necesite pasar de una época a otra en su relato, pues todas las épocas anteriores están encarnadas en el presente (89). El autor cubano sintetiza este pensamiento afirmando que “la nueva novela latinoamericana no puede ser diacrónica sino sincrónica” (90).

Este tipo de temporalidad es, en efecto, una superación de la forma cronológica tradicional de la historia, y si Carpentier no respeta la forma de la historia, ¿por qué habría de respetar la forma musical? Los grandes compositores no sólo muchas veces llamaron concierto a una sonata, sino que se distinguieron por la ruptura, por llevar al extremo la forma, saliéndose de ella para llegar a la creación genial. Hay que recordar, además, que el Barroco musical es un periodo de transición entre la polifonía y la armonía (Palisca). Las tensiones intrínsecas a la exploración del sistema tonal, paralela a la lenta desaparición del sistema modal, caracterizan la música de este periodo. Tales tensiones y la complejidad que las engendra hacen que hasta hoy sea debatible el uso del nombre “Barroco” para designar lo ocurrido en la música desde 1600 hasta 1750. Lo que es indiscutible es que esta transición entre tradición y novedad afectó profundamente la forma y el pensamiento musical. Esto conecta con la manera en que Carpentier concibe lo barroco: “se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación... suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad” (Razón de ser 51).

La forma musical debe entonces tomarse no como fin sino como medio en el análisis de Concierto barroco, pues funciona como una alegoría del tiempo en la novela, y se manifiesta de la misma manera que en la obra de cualquier gran compositor:

Yet the act, and art, of composition is not synonymous with the selection and activation of formal templates, and composers oblige writers on music to confront the infinite flexibility of the relation between 'form' as a generic category... and the musical work as the unique result of the deployment of particular materials and processes.
(Whittall)

En Concierto barroco Carpentier está rebasando tanto la forma musical como el concepto histórico para recrear la sonoridad de lo que somos, el sonido del pasado ejecutado en el presente, un pasado vivo que empapa el presente perturbando la forma de la historia. Esto todo con el fin de mostrar una América Latina que es composición original y de transición entre polifonía y armonía, es decir, que va dejando atrás las categorías tradicionales de la historia y la cultura.

Partiendo de esta idea de que la forma musical debe ser medio y no fin al estudiar las obras de Carpentier, se puede afirmar que los intentos de descubrir dicha forma son valiosos en cuanto revelan las estrategias usadas por éste a la hora de escribir. Dejando a un lado la obsesión por descubrir si tal o cual novela tiene forma de sonata o de oratorio, los elementos estructurales y estéticos de tipo musical presentes en la escritura de Carpentier son importantes porque son el medio que le permite presentar esta originalidad latinoamericana desligada de los límites temporales que ahogan lo europeo. También permiten ver que tal singularidad no sería posible de no haber sido por el encuentro de razas y culturas que se dio en América. Para ilustrar algunas de estas estrategias, es útil repasar lo expuesto en dos estudios que tratan el tema

de la música en Carpentier desde enfoques completamente opuestos. Esto permitirá ver a Concierto barroco como creación individual por una parte, y, por otra, como parte de una obra traspasada por planteamientos estéticos de los cuales la música es elemento integral e indispensable.

Un intento muy interesante de encontrar una forma subyacente a Concierto barroco es el de Rosario Curiel, y su estudio permite ver la obra en aislamiento y desde un punto de vista restringido exclusivamente a lo formal musical. La autora comienza por rechazar la propuesta de Leonardo Acosta de que la forma es de *concerto grosso* (621), proponiendo que es más bien “un concierto moderno cuyo modelo, fijado en el siglo XVIII, transcurre de acuerdo con las tres partes de la forma sonata: exposición-desarrollo-reexposición” (622). Hay que comenzar por anotar que decir que una forma musical ha sido fijada es una posición debatible, y que tal debate no cabría dentro de los límites de este ensayo. Respecto al término ‘concierto’, Hutchins et al. afirman lo siguiente:

“not until the beginning of the 18th century was it applied consistently (though not exclusively) to works in three movements (fast-slow-fast) for soloist and orchestra, two or more soloists and orchestra (*concerto grosso*) or undivided orchestra”.

Lo que caracteriza al concierto es más que todo la relación entre los grupos instrumentales y el contraste de tempo entre los movimientos. La forma sonata, por su parte, se aplica generalmente a uno o más movimientos dentro de una forma mayor. Además, según Webster, la forma sonata aparece poco en el concierto. Incluso en el caso de Mozart, lo que aparece es una síntesis entre el *ritornello* y la forma sonata. Los conciertos de los dos siglos posteriores se alejan todavía más de estas estructuras: “By this stage, the word ‘concerto’ has

lost any residual formal meaning” (Hutchins et al.).

Dejando de lado las especificidades teóricas, el análisis de Curiel es útil por el detalle con que intenta señalar el material temático y los procedimientos de desarrollo que utiliza Carpentier. La estudiosa identifica temas que considera equivalentes a los dos temas contrastantes característicos de la forma sonata. Para ella el tema I corresponde al Indiano y el tema II a Filomeno. Dentro de los temas, la estudiosa identifica motivos y técnicas musicales, por ejemplo, en el famoso párrafo que abre la obra, donde la palabra plata funciona como motivo que se repite en ostinato (622).

Pero este análisis tan detallado lleva a encontrarse con lo obvio: la mayoría de estas técnicas existen también en la escritura, y más concretamente en la retórica. Lo que cambia aquí es el nombre, no la función. Pues el ostinato no es otra cosa que una figura de repetición del tipo general de la conduplicatio o plocé. Lo mismo se puede decir del uso constante de figuras donde se repiten letras, sílabas o sonidos, como la aliteración, y que tienen su equivalente musical en lo melódico, lo armónico y lo rítmico.

El análisis de Curiel se enriquecería bastante si se adentrara en otros aspectos más propiamente musicales que sobresalen en el estilo de Carpentier, como el manejo del timbre y el ritmo. Para esto es útil pasar al segundo estudio antes mencionado, de mucha mayor extensión, y que ofrece una visión panorámica de la música en la obra del escritor cubano. En su libro *Música y escritura* en Alejo Carpentier, Gabriel María Rubio Navarro hace un análisis muy completo que abarca las cuestiones de estilo, forma e ideología, ilustrándolas con un examen concienzudo de las obras en que se manifiestan. El único problema es que *Concierto barroco* aparece relativamente poco dentro de este estudio. De todos modos, lo presentado allí permite hasta cierto punto

desentrañar el porqué de esa musicalidad que impregna la lectura de la obra, al revelarla como consecuencia del uso consciente de procedimientos musicales y estrategias retóricas.

Rubio Navarro analiza el mismo párrafo inicial apuntando al uso de “figuras retóricas de esencia musical.... En la lectura, percute la plata contrastando con el ‘acompasado’ transporte descrito por el narrador” (117). Esto se puede apreciar ya desde las primeras frases:

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... (Concierto barroco 15)

El crítico identifica aquí anáforas, anadiplosis, epanodes, aliteraciones, paranomasias, rimas y políptotes, figuras todas relacionadas con el sonido, donde “reside la efectividad de la caricaturesca apertura de *Concierto barroco*” (Rubio Navarro 117). Estas figuras posibilitan la repetición de motivos tan necesaria para poder hablar de musicalidad.

Mientras el análisis de Curiel se centra en mostrar que las ideas principales son equivalentes a los temas musicales, y que éstos son luego desarrollados y después reexpuestos según los parámetros de la forma sonata, Rubio Navarro entra a analizar cuáles son los elementos auténticamente musicales, empleados de manera genuinamente musical, dentro del texto. El problema de la perspectiva de Curiel es que se centra en aspectos que son comunes a la música y a la literatura tanto en su presencia como en su uso. El plantear un tema, desarrollarlo, y luego recapitularlo a la

luz del desarrollo, forma parte de la práctica retórica y musical más básica. Tal estructura subyace de una u otra forma a una inmensa cantidad de textos y composiciones musicales, y el tratar de demostrarla llega a ser una especie de tautología, y casi un ejercicio escolar en el ensayo de Curiel. Ya el francés Benito Pelegrin había llegado a esta conclusión, según lo cita Rubio Navarro:

“cela en peut recouper que le banal: sujet et développement des dissertations, introduction et amplification, noeud et dénouement, explition et métabole de la rhétorique le plus traditionnelle” (125).

Es aún más difícil aceptar las estrictas equivalencias musicales propuestas por Curiel cuando se adentra en cuestiones más propiamente musicales como la textura, sobre todo en el aspecto vertical, es decir, cuando se juntan varias partes instrumentales o voces. Según la estudiosa, al leer la larga lista de instrumentos musicales, interpretados por un grupo de intérpretes de variadas nacionalidades, que aparece en el Espejo de paciencia, citado por Carpentier en el segundo capítulo, “asistimos a un tutti de gran orquesta” (623).

El término tutti se usa para hablar de distintos contextos en los cuales el grupo orquestal completo toca, en contraposición a las partes donde toca el solista o el grupo solista (Fallows). Reproducir la textura del tutti en literatura no es posible, de la misma manera que no es posible imitar la estructura contrapuntística o cualquier otra textura musical que implique varios niveles sonoros simultáneos, como lo expresa Rubio Navarro: “La armonía y el contrapunto – esenciales en la trabazón estructural de cualquier partitura – son insuperables barreras.... La simultaneidad sonora tan habitual en la música, produce confusión en las formas literarias” (125-6). El intento de Curiel de identificar la acumulación de imágenes de instrumentos y ejecutantes con

el tutti orquestal es sintomático de la principal debilidad de su argumento, donde las imágenes musicales se equiparan a elementos y procedimientos musicales. Rubio Navarro comenta que esta posición es compartida por algunos críticos de Carpentier, a quienes parecen interesar más las “explicaciones metafóricas de la musicalidad de sus novelas” (120).

Hay que ser justos, sin embargo, y anotar que el principal responsable de este desmesurado entusiasmo es el mismo Carpentier, quien, sobre todo en sus primeras etapas productivas, creó grandes expectativas con declaraciones que hizo al respecto (111). Varias de éstas, citadas por Rubio Navarro, datan de los años treinta, cuando el erudito cubano colaboró con importantes compositores en París, y en ellas plantea procedimientos de escritura que siguen los modelos musicales, incluso llegando a sugerir que se podría escribir siguiendo las normas usadas por Bach (113). Ya en la década del setenta, Carpentier habla de la forma sonata como base estructural de su novela *El siglo de las luces* (114).

Rubio Navarro lamenta la falta de difusión y crítica de las obras tempranas del autor cubano, que posibilitarían un estudio más completo de estos aspectos. Considera, sin embargo, que quedan establecidos los elementos principales para determinar hasta qué punto Carpentier tuvo éxito al aplicar la música a sus escritos, que serían: “La sonoridad de las palabras, la prosa rítmica, la repetición de motivos, y la utilización de estructuras musicales”. Estos cuatro aspectos generales se pueden encontrar en mayor o menor grado en *Concierto barroco*, según lo ilustran los aspectos anteriormente citados. Si, como ya se ha dicho, se toman sólo como medios utilizados para llegar a un fin, se puede entonces apreciar la manera magistral en la que, sirviéndose de la forma musical, Carpentier plasma ese tiempo en el que el ayer convive con el hoy.

El énfasis en la sonoridad de las palabras se aprecia en toda su complejidad en el primer capítulo, cuyo primer párrafo se citó anteriormente. Desde la primera hasta la última frase, la palabra ‘plata’ se repite sobre un fondo de palabras cuya combinación y uso retórico corresponden a un fraseo musical y tienen un ritmo característico. Hay cambios de tempo contrastantes que ayudan a delimitar las frases que a su vez corresponden a ideas distintas. La primera idea, la de los utensilios de plata, reflejos de la riqueza acumulada por los criollos en los siglos siguientes a la conquista, presenta una mayoría de palabras de pocas sílabas, con lo cual las pocas palabras de varias sílabas tienen un efecto de ritardando. La segunda idea, la del viaje, invierte el contraste con una mayor cantidad de palabras largas y menos apariciones de la palabra ‘plata’. Las distintas ideas, especie de motivos musicales, van separadas visualmente por puntos elípticos que funcionan como silencios musicales. La presencia de todos estos elementos da una sonoridad característica al capítulo en cuestión.

Lo interesante es lo que ocurre a nivel de las ideas a medida que avanza el capítulo, pues a través de descripciones de los objetos que se empaquetan antes del viaje del Amo, se llega a la descripción del cuadro que cuelga en el salón principal,

“donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país”
(Concierto barroco 17).

El mencionado cuadro representa el encuentro entre Cortés y Montezuma a través de ojos excesivamente europeos, pues aparece “un Montezuma entre romano y azteca”, acompañado de “un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco”, en medio de sucesos que “parecían sacados de alguna relación de viajes a los reinos de la tartaria”. El ambiente sonoro

de la prosa acompaña y complementa la idea de una estética europeizante que desvirtúa y distorsiona la historia de América hasta convertirla en un híbrido con ideales de un pasado clásico. No hay en esta representación una originalidad americana sino, por el contrario, una suplantación del pasado precolombino con elementos pertenecientes al imaginario colectivo europeo. El viaje del Amo, cuyo objetivo inicial es volver a Europa a hacer alarde de la fortuna conseguida por sus antepasados (25), se convierte en itinerario de descubrimiento de su identidad americana, el cual se irá revelando no sólo en el desarrollo de la trama, sino en los cambios de forma y sonoridad de la prosa.

En el capítulo segundo ya se ve al Amo contrariado por los percances del viaje, que llega a una Habana acechada por las epidemias. Ya comienza para él el desencanto que se acrecentará conforme avance el viaje, al encontrarse con ciudades pequeñas y malolientes, que le hacen evocar la belleza de lo que ha dejado en México. El ritmo de la prosa refleja inmediatamente este cambio de perspectiva, usando palabras más largas en construcciones que obligan a una lectura más pausada:

“El Amo andaba entre sus cajas amontonadas en un galpón –sentándose sobre ésta, moviendo aquélla, parándose ante la otra– rumiando su despecho en descompuestos monólogos donde la ira alternaba con el desaliento” (23).

Hay también una disminución en el uso de nombres de objetos y un aumento en la mención de estados de ánimo y adjetivos que los califican. La ciudad está prácticamente paralizada, así que al Amo no le queda más que contemplar la miseria y pequeñez de la Habana. Ante la muerte, la actitud de la población ya es anticipo de originalidad americana: “Una vez más había sonado el Dies Irae de rigor y las gentes lo aceptaban como un paso más, rutinario e inevitable, del Carretón de la

Muerte” (25).

Francisquillo, el criado del Amo, pronto se suma a la legión de finados que rebosa las fosas comunes, para dar paso a Filomeno, quien representará a través de la novela el imparable impulso de la novedad latinoamericana:

... un negro libre, hábil en artes de almohaza y atusado, que, en los descansos que le deja el cuidado de sus bestias, rasguea una guitarra de mala pinta, o, cuando le vienen otras ganas, canta irreverentes coplas que hablan de frailes garañones y guabinas resbalosas, acompañándose de un tambor, o a veces, marcando el ritmo de los estribillos con un par de toletes marineros, cuyo sonido, al entrechocarse, es el mismo que se oye –martillo con metal- en el taller de los plateros mexicanos. (25-6).

Salta a la vista aquí el uso de arcaísmos y otras palabras poco comunes, parte integral del estilo barroco según lo concibe Carpentier. Se nota, además, el efecto percutivo que regresa, conectándose con el de la plata que había abierto el primer capítulo, con la repetición insistente de las oclusivas. El efecto es reforzado por la mención de instrumentos de percusión, incluyendo un posible antecesor de las claves, con lo cual Carpentier comienza ya a insertar lo americano en las referencias musicales. La aparición del tambor y las claves, que hacia el final de la frase adquiere un efecto de staccato, sugiere además la entrada de nuevos ritmos que luego serán los responsables de comenzar a desmontar el funcionamiento de la forma musical que hasta ahora rige claramente el desarrollo de la novela.

Filomeno comienza funcionando como motivo musical contrastante con el del Amo, pero esta función es rápidamente superada para convertirse en el elemento musicalmente subversivo que abre las puertas a la improvisación. Este personaje se inserta en la producción artística propiamente americana al estar emparentado con el héroe protagonista de Espejo de paciencia. Al final de este poema,

se describe un apoteósico ensamble de instrumentos interpretados por músicos de diversos colores que, en opinión del Amo, es

“¡Imposible armonía! ¡... pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías... con la bárbara algarabía que arman los negros cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores!” (31).

Tal mezcla es representativa del mestizaje y de la imagen del criollo, tan importantes en el pensamiento de Carpentier:

Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente... la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu del criollo de por sí, es un espíritu barroco. (Razón de ser 54-5)

Esta esencia del mestizo como algo original implica una transición entre lo ya establecido, en este caso los grupos raciales, que genera tensión al mostrar dichas categorías como inservibles para representar la nueva realidad. Tal armonía parece imposible a la mentalidad europeizada del Amo, anclado todavía en una concepción del pasado heredada, que luego habrá de contrastar con lo que verá en el Viejo Continente.

La desilusión asalta al Amo no más llegar a tierras españolas. Madrid le parece bien poco en comparación a su tierra natal. La ciudad le parece chica y sucia, la gente grosera y ruidosa, la cocina desabrida y la música desafinada (Concierto barroco 32). El aburrimiento pronto lo motiva a enrumbarse hacia una Italia donde comienzan los carnavales. Esto es lo que ocurre en el capítulo tercero, de sólo cinco páginas. La brevedad del paso por España

hace que parezca más un pequeño interludio o un puente entre movimientos. Esto sirve a Carpentier para invertir la jerarquía de valores que normalmente privilegia lo español como ejemplo luego imitado, pero nunca igualado, por lo americano. También recalca que no era precisamente España el lugar de donde emanaba la gran cultura europea, por lo cual el Amo debe irse en busca de lugares que puedan llenar sus insatisfechas expectativas.

Al comienzo del capítulo cuarto se establece un tempo más lento y solemne mediante una detallada descripción de Venecia en invierno, comenzando el carnaval. Según Curiel, en este capítulo y los tres siguientes, el desarrollo temático está modelado a grandes rasgos en la estructura de Las cuatro estaciones, de Vivaldi. El cuarto capítulo correspondería al Invierno, el quinto a la Primavera, el sexto al Verano, y el séptimo al Otoño. Pero al hacer Curiel una descripción pormenorizada de la supuesta estructura, se ve algo similar a lo que ocurre en la novela: aunque al principio se sigue claramente, hay un progresivo alejamiento de la forma y una entrada en el terreno de la improvisación y la innovación (624-7). El capítulo cuarto tiene realmente una atmósfera invernal. La primera parte hace énfasis en los colores, de matices oscuros, que anuncian ya una vejez, una decadencia de la ciudad. De nuevo prima el uso de palabras más largas e imágenes casi impresionistas:

“En gris de agua y cielos anublados, a pesar de la suavidad de aquel invierno; bajo la grisura de nubes matizadas de sepia cuando se pintaban, abajo, sobre las anchas, blandas, redondeadas ondulaciones –emperezadas en sus mecimientos sin espuma- que se abrían o se entremezclaban al ser devueltas de una orilla a otra...” (37).

Estas primeras frases tienen un efecto de legato, donde de nuevo las palabras largas obligan a un tempo lento que ayuda a establecer el ambiente de decadencia de lo europeo. De este ambiente surge de pronto el

elemento subversivo bajtiniano por excelencia, el carnaval, “en amarillo naranja y amarillo mandarina, en amarillo canario y en verde rana, en rojo granate, rojo de petirrojo, rojo de cajas chinas, trajes ajedrezados en añil, y azafrán...” (38). Se sigue una descripción que abarca toda la gama de vestimentas, colores, sonidos y elementos decorativos que rompen con la atmósfera decrépita y subvierten ya de entrada las jerarquías imponiendo colores que recuerdan lo exótico.

El Amo, vestido de Montezuma, se ve inmerso en este ambiente junto con Filomeno. Pero su disfraz oculta todavía a un hombre europeizado que, aturdido por el jolgorio, busca refugio en una fonda. Allí aparece la figura de Vivaldi, a quien el Amo comienza a contar la historia de Montezuma, que el compositor italiano interpreta, bajo el efecto del alcohol, como algo de lo más fantástico, y que suena bueno para tema de una ópera (40). Carpentier presenta de nuevo la visión distorsionada de la historia que prima en el imaginario europeo, donde hay un exotismo, casi una teatralidad, ligados a lo americano. El compositor ya se imagina los efectos escénicos necesarios para recrear los volcanes, monstruos y desastres naturales, cuando entran en escena Haendel y Scarlatti. La aparición de los tres grandes compositores en el ambiente de la fonda, donde la conversación versa de toda clase de temas profanos y obscenos, comienza ya a desmontar la solemnidad de que se les ha revestido históricamente.

En el capítulo quinto, los tres músicos y los dos viajeros, huyendo del ruido carnavalesco, llegan al Ospedale della Pietà, lugar donde Vivaldi apadrina una orquesta cuyos músicos son setenta jóvenes huérfanas (43). El ritmo se intensifica desde el comienzo del capítulo, donde el alboroto de las discípulas y el ambiente festivo del lugar evocan lo primaveral. Luego la velocidad irá aumentando a medida que transcurre “el más tremendo

concerto grosso que pudieron haber escuchado los siglos” (45). Reaparece de nuevo el concierto ahora a nivel de la trama. Ya había aparecido como supuesta estructura global del texto, y luego como intento de estructura interna de cuatro capítulos, del cuatro al siete. Al igual que los dos anteriores, este concierto está destinado a convertirse en otra cosa, prefigurando de nuevo esa criollidad, ese ser algo distinto de lo que hablaba Carpentier. Si bien este concerto grosso es desde el comienzo, y muy a lo barroco, una base sobre la cual florece la improvisación magistral de los tres genios, matizada por diálogos picantes e imágenes casi modernas de Vivaldi mordiendo las cuerdas del violín, en un crescendo que parece la antecámara al Juicio Final (45), pronto el paje cubano introduce algo que la sobrepasa y rompe con la estructura inicial:

Pero, entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. (45-6)

De nuevo se ve cómo los efectos sonoros y figurativos apoyan el ambiente descrito en el texto. La entrada de la percusión genera un frenetismo tal, que Scarlatti termina dando codazos al clavicémbalo como lo haría el intérprete de una obra posmodernista para piano o el teclista de un escandaloso grupo de rock.

Terminado el concierto, cuando parece haberse retornado a los confines aceptables del ambiente festivo, comienza la verdadera improvisación. Filomeno, atraído por un lienzo que muestra a la serpiente tentando a Eva, empieza una especie de canto ritual seguido del estribillo “Ca-la-ba-són Son-són” al que Vivaldi responde, con marcado tono de

salmodia latina, “Kábala-sum-sum-sum” (47).

El coro sigue ahora con la participación de todos los presentes, que danzan en una fila siguiendo al Amo disfrazado de Montezuma. Se produce aquí un contraste claro entre lo americano y lo europeo, que se mezclan en una música nueva. El elemento americano no se reduce sólo a la música, sino que invita a una nueva forma de baile cantado. Esta manera de bailar no podría ser más americana, pues Carpentier, en *La música en Cuba*, cuenta que ya aparece descrita como parte de las celebraciones indígenas por Fernández de Oviedo, Las Casas y López de Gómara (28-9). Ya comienzan a entrar los anacronismos, pues al ver a las jóvenes formando grupos y parejas, comparándolas con instrumentos, Haendel concluye que tal mezcla es “es algo así como una sinfonía fantástica” (49).

El Verano se presenta, de manera muy borrosa, en el capítulo quinto, cuando los dos americanos y los tres europeos deciden irse a desayunar a un cementerio, lejos del alboroto del carnaval. En este ambiente reposado, el Amo vuelve a contar la historia de Montezuma. Vivaldi la considera idónea para la ópera, que está necesitada de “asuntos nuevos, distintos ambientes, otros países.... Pronto se hastiará el público de los pastores enamorados, ninfas fieles, cabreros sentenciosos, divinidades alcahuetas, coronas de laurel, peplos apolillados y púrpuras que ya sirvieron en la temporada pasada” (52-3). Vuelve Carpentier a presentar a una Europa avejentada y necesitada de innovación. Pero al sugerir Filomeno que lo ocurrido a su abuelo sería perfecto para una ópera, los europeos se ríen de él, pues “los negros están buenos para máscaras y entremeses” (53). Filomeno, ofendido por el descarado racismo de sus interlocutores, se refiere al éxito de Otelo entre los ingleses, a lo cual le responden que en Inglaterra se ven las peores cosas en el teatro. La innovación, aunque deseada, no es bien recibida ni siquiera cuando el que la trae

es otro europeo, en este caso Shakespeare, pues casi un siglo después de que sus obras han salido a la luz se sigue prefiriendo la repetición de los cansados temas mitológicos. En este momento aparece el siguiente anacronismo, cuando los comensales se dan cuenta de que están desayunando cerca de la tumba de Igor Stravinsky, a quien critican su estilo anticuado y apegado a la temática mitológica. Vivaldi, que se considera verdadero innovador, hace alarde de no necesitar fijarse en lo que hacen sus antecesores, y Haendel lo secunda, hasta que Filomeno los calla con un americanísimo “no hablen más mierdas” (55). Este comentario encierra mucho más de lo que parece, pues Carpentier escribió respecto a la utilización de lo antiguo en la música de vanguardia, y también sobre las raíces populares de la música culta. La verdadera innovación no está, pues, simplemente en hacer algo que no se ha hecho antes, sino que también puede darse al tratar lo disponible de una manera en la que no se ha tratado antes. Es lo que ocurre cuando Filomeno se arma una batería con las ollas del Ospedale. En este sentido, América Latina aportó también a Europa una nueva manera de trabajar la materia musical y literaria, posibilitando el nacimiento de nuevos géneros.

Estas novedades irrumpen en la paz del cementerio cuando el Amo comenta sobre la velada musical de la noche anterior, a lo cual Filomeno responde: “Yo diría que era más bien como una jam session”, tras lo cual saca la trompeta que le ha regalado una de las huérfanas del Ospedale della Pietá, y entona lo que parece ser un solo de jazz: “la hizo prorrumpir en estridencias, trinos, glisados, agudas quejas” (56). Nótese la acumulación de oclusivas, que producen un efecto de staccato sincopado al intensificarse hacia el final de la frase. Los demás rechazan este acto subversivo y estéticamente innovador negando que lo que oyen sea música. El Amo decide que es hora de irse, y Carpentier aprovecha la oportunidad

para insertar otro anacronismo, presentando el entierro de un músico alemán, que por lo que se dice de sus óperas no es otro que Wagner. El cortejo fúnebre aborda una góndola “hacia la estación del ferrocarril, donde, resoplando entre brumas, esperaba la locomotora de Turner con su ojo de cíclope ya encendido” (57). La referencia a Wagner, gran innovador de la ópera, para quien la tradición popular y mitológica de su país fue la principal fuente de inspiración, conecta perfectamente con la idea de innovación de Carpentier. La llegada a la locomotora nos coloca ya en el siglo XIX, y a partir de aquí se abandona el tiempo cronológico. Este cambio es marcado por la aparición, al final del capítulo, de un motivo predominante en la segunda mitad de la obra, los “mori” de la torre de Orologio (58).

En el capítulo siete, los “mori”, tocando las campanas ya en otoño, despiertan al Amo de “un largo sueño –tan largo que parecía cosa de años” (59). Pero para este entonces, la referencia a la estación es lo único que queda para recordar que se empezó usando la estructura del concierto de Vivaldi, pues de aquí en adelante comienza a producirse la transmutación. Rubio Navarro considera que los “mori”, funcionan como señales, pues, por ejemplo, anuncian el salto de veintitrés años al día del estreno de la ópera *Motezuma* de Vivaldi. (174). Esto lo afirma a partir de lo dicho por José Luís Vega, que considera que los campaneros marcan cada abandono y retorno al tiempo diacrónico en el resto de la novela. Esta función de ruptura de la forma temporal es paralela a la función de destrucción de la forma musical que desempeña Filomeno, y Carpentier coloca ambas funciones de innovación en miembros de la raza negra, enfatizando la importancia del aporte del negro a la cultura hispanoamericana. El Amo asiste con Filomeno al último ensayo de la ópera *Motezuma* (Concierto barroco 59).

Aquí es donde Carpentier deja de llamarlo

Amo y comienza a llamarlo indiano, en clara referencia a la transformación que se operará en él durante el transcurso de la función (60). La escenografía europeizada es lo primero que sorprende al espectador, aunque es rápidamente superada por el traje de la emperatriz “entre Semíramis y dama del Ticiano” (61). El asunto llega al colmo cuando aparece el general Teutile, autenticado para la historia por Antonio de Solís, pero que ha sido transformado en mujer vestida de túnica griega. Esta inversión de sexo ejemplifica la completa alteración del pasado americano a manos de un imaginario europeo que sólo concibe la historia en términos de un pasado grecorromano que de por sí ya viene distorsionado. Las alteraciones van apareciendo en un diálogo que sonoramente indica la ruptura que ya se presenta en la temática:

“Pero esto es un gran disparate –dice el otro-: Según Mosén Antonio de Solís, Teutile era general de los ejércitos de Montezuma.” –“Pues aquí se llama Giuseppa Pircher, y para mí que se acuesta con su alteza el príncipe de Darmstadt, o Armestad, como dicen otros, que mora, por aburrido de nieves, en un palacio de esta ciudad.” –“Pero Teutile es un hombre y no una mujer.” (61-2)

Es un diálogo muy moderno, lleno de interrupciones y comentarios salidos de tono, muy coloquial y que abandona cualquier uniformidad rítmica o sonora, que se adentra ya en los terrenos de la música contemporánea.

La trama de la ópera se enreda cada vez más, en un ir y venir donde hechos históricos y fantásticos se mezclan sin mayor distinción, hasta el punto en que el indiano siente que ha vuelto al carnaval (63). Al acabarse el acto, los “mori” vuelven a tocar sus campanas, mientras se hace el cambio de escenografía, y se da un retorno temporal, al aparecer en el segundo acto una escenografía que parece al indiano más ajustada a la realidad (64). Se da cuenta el indiano que Malinche ha sido “incorpo-

rada” en el personaje de la emperatriz, que a ratos parece más a favor de Cortés que de su marido. Luego se desata la gran batalla, con el lago Texcoco de fondo, entre efectos visuales y sonoros entre los cuales Carpentier inserta su crítica punzante a la europeización de la historia: “-¡Bravo! ¡Bravo! –clama el indiano-: ¡Así fue! ¡Así fue!” –¿Estuvo usted en eso?” –pregunta Filomeno, socarrón. –“No estuve pero digo que así fue y basta’...” (65). Aún dándose cuenta del falseamiento de la historia, el indiano sigue tratando de justificar la posición europea que le ha sido transmitida desde su infancia.

Esta complacencia no dura mucho, pues el siguiente acto comienza con un fallido sacrificio humano, donde incluso aparece la estatua de un dios profano de extraño nombre que “se parece a los diablos inventados por el pintor Bosco” (66). Súbitamente se pasa a una celebración triunfal en una romanizada Gran Plaza de México donde “sucede lo imprevisto, lo increíble, lo maravilloso y absurdo, contrario a toda verdad: Hernán Cortés perdona a sus enemigos, y, para sellar la amistad entre aztecas y españoles, celébranse, en júbilos, vítores y aclamaciones, las bodas de Teutile y Ramiro” (67). La reacción del indiano ante tal colmo de tergiversación de la historia es de furor total, en medio del cual discute con Vivaldi. Pero para el genial compositor la historia es lo de menos, pues lo importante es que la cosa funcione escénicamente y entretenga al público, y de todos modos afirma que la mayoría de estas cosas el libretista las ha encontrado en la crónica de Solís (68).

La doble distorsión de la historia se origina en la crónica, documento que supuestamente es fiel a los hechos. Esta idea de alteración completa viene apoyada durante todo el capítulo por técnicas musicales y literarias posmodernas. Hay una ruptura de la continuidad sonora, al intercalarse el diálogo sin separación de líneas dentro de la descripción de la

acción. Se mezclan distintas velocidades contrastantes de una frase a otra. Los pensamientos del indiano aparecen también comentando los hechos, pero sin seguir un orden definido. Las ideas se suceden y luego quedan truncadas sin ser desarrolladas u ordenadas lógicamente. Todo esto dentro de un gigantesco párrafo que ocupa casi todo el capítulo. Filomeno interrumpe la airada discusión con otro “no hablen más mierdas”, y cierran el capítulo, en medio del atardecer, los “mori” de Orologio.

Es curioso el intento de Curiel de forzar una forma definida a este capítulo para tratar de hacerlo coincidir con el movimiento final de *Las cuatro estaciones*, cuando lo que ha ocurrido es todo lo contrario, pues se ha consumado la destrucción total de la forma concierto, de la misma manera que se ha destruido la falsa forma de la historia americana. Y ya en el capítulo octavo, al cierre de *Concierto barroco*, se ve que de esta destrucción surge algo nuevo y distinto, aquel pasado en el presente que propone Carpentier. El capítulo comienza con un epígrafe de la Epístola a los corintios referente al juicio final: “Y sonará la trompeta...” (71). Este motivo será importantísimo para el cierre de la novela. El que al principio era el Amo, que se veía a sí mismo como el “nieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo” (32), “hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés” (71), sufre una transmutación muy barroca. Hay como un alumbramiento de una nueva identidad para él, que por primera vez se reconoce a sí mismo como criollo, como americano:

Y sin embargo hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace.... Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido. (72)

Inmaculada López Calahorra ve acertadamente en este pasaje una catarsis aristotélica, adaptada a la realidad del criollo enfrentado a la manera en que otros representan su historia (89). De hecho, esto es lo que el indiano siente que le ha ocurrido, y que le ha permitido pasar de espectador a actor (*Concierto barroco* 72). Ciertamente el indiano ha salido transformado de esta experiencia musical, se ha purificado en cierto sentido de todo lo europeizante para reconocerse como criollo. Ese reconocimiento implica una existencia en permanente estado de tensión entre su herencia europea y su ser americano, un pasado en el presente hecho identidad, en estado de perpetua transición. La ruptura de la forma que se ha consumado en lo musical lo ha hecho también en la formación de dicha identidad, en posesión de la cual el indiano decide volver a su lugar de origen, pues se da cuenta de que no está en su elemento (72). Y, para marcar este momento catártico, vuelven a tocar las campanas los “mori” de Orologio, trayendo con ello la entrada definitiva a la modernidad.

La sonoridad refleja este cambio, y el diálogo se impone en la primera parte del capítulo. El indiano y Filomeno entran a una tienda de música donde se encuentran con partituras de los tres genios (73). Filomeno se interesa en particular por la del *Mesías* de Haendel, cuya parte para trompeta acompaña un coro que parece “cosa de spiritual”, donde reaparecen las palabras del epígrafe y se habla de la resurrección de los muertos (74). De aquí en adelante, se puede decir que lo anacrónico son las referencias al siglo XVIII. Carpentier introduce la narrativa de lleno en la modernidad con la llegada de los viajeros a la estación del ferrocarril, donde el indiano aborda

un vagón “de los Wagon-Lits-Cook”. Lo americano sigue presente en la imagen de un calendario azteca grabada en su equipaje. Filomeno, por su parte, planea irse a París, donde espera encontrar menos racismo (75). Aquí Carpentier mira al futuro, hablando de la necesidad de una revolución, y en ese momento vuelven a tocar los “mori”. Pero la partida de Filomeno será al día siguiente. Por ahora, se queda con su trompeta, instrumento “que suena tanto en juicios de Gran Instancia, a la hora de ajustar cuentas a cabrones e hijos de puta”. Esta referencia conecta al Juicio Final que anunciaba el oratorio de Haendel con el anuncio de la revolución cubana y otras revoluciones que le seguirán, y que para Filomeno representan no el fin de los tiempos sino su comienzo. El hombre americano es también el que trae el futuro al presente, el que anticipa el futuro con su originalidad y su novedad.

Una vez partido el indiano, Filomeno se dirige a un concierto, cruzando la ciudad que de pronto se ve mucho más decrepita (76). Esta segunda sección, con la cual finaliza la obra, contrasta con la anterior por la desaparición del diálogo y las imágenes de una Venecia acabada y triste, por cuyos canales ya circulan las lanchas a motor, y que da la impresión de estarse hundiendo. Filomeno, sin embargo está feliz esperando “el Concierto –el tan esperado concierto de quien hacía vibrar la trompeta como el Dios de Zacarías, el Señor de Isaías, o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras”.

Este intérprete celestial es nada menos que Louis Armstrong. Carpentier presenta entonces una reflexión sobre la música como parte de la naturaleza y de la existencia humana, privilegio de los habitantes de la Tierra, ligada al ser no por esotéricos y misteriosos lazos sino por el ritmo (77). También hace un llamado a la búsqueda común de soluciones más allá de las diferencias religiosas e ideológicas. Y es aquí donde

comienza el verdadero concierto, con el genio de la trompeta interpretando melodías de famosos spirituals que en su instrumento semejan la antesala al cielo:

Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y habitar entre nosotros con Ezekiel and the Wheel, antes de desembocar en un Hallelujah, Hallelujah, que evocó, para Filomeno, de repente, la persona de Aquel –el Jorge Federico de aquella noche-.... (78)

Ya se encarna en este repertorio aquel ayer en hoy, donde uno de los textos más tradicionales para occidente se convierte en algo nuevo gracias a la influencia de lo americano, del jazz.

Las imágenes de transmutación de lo existente en su unión con lo novedoso siguen al reaparecer el grupo instrumental completamente recreado, donde se mezclan los instrumentos antiguos con los nuevos, los europeos con los americanos:

Y concertábanse ya en nueva ejecución, tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario: saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿no serían, acaso, aquellas “tipinaguas” mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillos de platería, cajas destimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros, y el piano de tapa levantada que ni se acordaba de haberse llamado, en otros tiempos, algo así como “un clave bien temperado”.

Este variado ensamble encarna mejor que nada ese tiempo sincrónico que para Carpentier debe caracterizar la novela americana. También ayuda a hacer una recapitulación de los motivos de la novela. El virtuosismo, la plata martillada, el poema de Balboa, las claves, reaparecen en algo que, más que amago de reexposición, pues nunca en una reexposi-

ción se incluye material temático nuevo, podría ser una coda, donde sí cabe la introducción de tal material en un estilo de improvisación. Con esta última improvisación, llega a nivel de la novela lo que ya había ocurrido con el concierto grosso en el Ospedale y con Las cuatro estaciones en los capítulos cuatro al siete: se consuma la destrucción de la forma tradicional y surge algo nuevo que a su vez abarca lo anterior. Esta triple destrucción a distintos niveles confirma la voluntad de Carpentier de sobrepasar la forma para hacer una alegoría de la originalidad latinoamericana, en un “nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de la claraboya, las horas dadas por los moros de la torre de Orologio”. La reaparición de los “mori” en la última frase cierra este jam session que ha llevado al lector por un recorrido de casi tres siglos, de la ópera al jazz, de Europa a América, del europeo al criollo, para poder apreciar un panorama de tensión permanente que sólo podría plasmar un genio barroco como Carpentier.

Bibliografía

- Bullivant, Roger and James Webster. “Coda”. Grove Music Online. Web. 18 Dec. 2008.
- Carpentier, Alejo. *Concierto barroco / El reino de este mundo*. Barcelona: Andrés Bello, 1999. Impr.
- . *Ese músico que llevo dentro*. Vol. 3. en *Obras completas*.
- . *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impr.
- . *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo Veintiuno, 1981. Impr.
- . *Obras completas*. Ed. Lucía Cid. 15 vols. México: Siglo Veintiuno, 1991. Impr.
- . *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1980. Impr.
- Chew, Geoffrey. “Legato”. Grove Music Online. Web. 17 Dec. 2008.
- , y Clive Brown. “Staccato”. Grove Music Online. Web. 17 Dec. 2008.
- Curiel, Rosario. “Música y literatura en Concierto barroco, de Alejo Carpentier: un caso de hibridez”. *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Barcelona: PPU, 1994. Impr.
- Fallows, David. “Tutti”. Grove Music Online. Web. 9 Dic. 2008.
- Grove Music Online. Oxford Music Online. CUNY Graduate Center. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>.
- Hutchins, Arthur et al. “Concerto”. Grove Music Online. Web. 3 Dic. 2008.
- Lópe Calahorra, Inmaculada. “Concierto barroco (1972) de Alejo Carpentier: la catarsis aristotélica desde el Satyricon de Petronio”. *Estudios Clásicos* 122 (2002): 75-94. Impr.
- Nettl, Bruno et al. “Improvisation”. Grove Music Online. Web. 5 Dic. 2008.
- Palisca, Claude V. “Baroque”. Grove Music Online. Web. 8 Dic. 2008.
- Rubio Navarro, Gabriel María. *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante: Universidad, 1998. Impr.
- Schnapper, Laure. “Ostinato”. Grove Music Online. Web. 8 Dec. 2008.
- Talbot, Michael. “Ritornello”. Grove Music Online. Web. 11 Dec. 2008.
- Webster, James. “Sonata form”. Grove Music Online. Web. 5 Dec. 2008.
- Whittall, Arnold. “Form”. Grove Music Online. Web. 8 Dec. 2008.

Cómo citar este artículo:

Verastegui, M. La forma como conducto a la revisión de la historia en *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier. *HISPADIS*, 2(02). Recuperado a partir de <http://hispadis.poetophiaandsciencecorp.com/index.php/hispadis/article/view/80>

DOI:

<https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.80>