

Lukavská, Eva

Entre el viejo y el nuevo mundo o el barroquismo concertado

Études romanes de Brno. 1983, vol. 14, iss. 1, pp. 85-92

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113566>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

EVA LUKAVSKÁ

ENTRE EL VIEJO Y EL NUEVO MUNDO O EL BARROQUISMO CONCERTADO

Para caracterizar *Concierto barroco* (1974), una de las últimas novelas del escritor cubano, podemos utilizar las palabras del protagonista: «Poco bulto y mucha armonía». ¹ El propio Alejo Carpentier (Cuba, La Habana, 1904—1980) la considera como «Summa Theologica» de su arte «por contener todos los mecanismos del barroquismo simultáneamente». ² La novela, aunque no muy vasta, ocupa en el contexto de la narrativa de Carpentier un lugar importante, sobre todo por su forma condensada y amplitud de temas: el de la búsqueda de la identidad, que da continuidad a la narrativa carpenteriana, es el eje de la novela y se realiza a través del desplazamiento del protagonista por espacios desconocidos al comienzo de la narración. Pero más bien que una identidad interior, individual del personaje, se busca una identidad cultural e histórica de un continente entero. En la obra de Carpentier (hijo de padre francés y de madre de ascendencia rusa quien lleva dentro de sí mismo un conflicto cultural) la búsqueda de identidad se transforma en la del vínculo entre la escritura y la condición americana, producto de un choque cultural en un medio ambiente peculiar.

A excepción de su primera novela *¡Écue — Yamba — Ó!* (1933), influida por el afrocubanismo entonces en boga, después de haber roto con el surrealismo y rechazado lo maravilloso surrealista («obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección»³), Carpentier concibe lo real maravilloso en sus libros posteriores como «una revelación privilegiada de la realidad, una iluminación inhabitual y singularmente

¹ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*. La Habana, 1975, p. 17. (De aquí en adelante los números en el texto se refieren a esta edición.)

² «Nueva entrevista con Alejo Carpentier», citado por Klaus Müller-Bergh, «Sentido y color de *Concierto barroco*», Revista Iberoamericana, Núms. 92—93, 1975, p. 445.

³ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, «Prólogo». La Habana, 1964, pp. IX—X.

favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad...»⁴ Definiendo lo real maravilloso, según él intrínseco a la realidad americana, parte de la idea de que «la historia de América toda es una crónica de lo real maravilloso»⁵ y su sensación «presupone una fe».⁶ Para Carpentier el Nuevo Mundo se encuentra en un momento de ciclo cultural — momento de fe anterior a la reflexividad que es, según Spengler, el comienzo de la decadencia de la cultura. Lo real maravilloso o el realismo mágico (términos que a veces se confunden o se intercambian) como conceptos críticos reflejan una problemática muy relevante de las letras y de las ideas en Hispanoamérica: es el problema de la ubicación de América en la historia universal planteado por la vanguardia de aquel continente. En ambos casos se trata de un esfuerzo por explicar una narrativa que se puede considerar, en general, como «fantástica», o sea una narrativa que no depende de las leyes naturales o físicas de la percepción usual cotidiana de la naturaleza y del hombre. Carpentier suele perseguir lo maravilloso o lo mágico en las capas profundas del ser hispanoamericano, donde «lo europeo es un vago recuerdo del porvenir».⁷

En *El reino de este mundo* (1949), aunque advirtiendo que la novela se basa sobre «una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes -incluso secundarios-, de lugares y hasta de calles (...) y que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías»,⁸ Carpentier empapa la historia y la geografía de América de leyendas y mitologías precolombinas. Según él, la literatura nace de lo real, pero no de lo real natural, sino de lo real maravilloso que «surge espontáneamente» de la realidad americana. Por lo mismo Carpentier al rechazar lo maravilloso europeo, sea formulado por los surrealistas o sea originado por la novela gótica inglesa, como algo artificial y frío, trata de captar lo maravilloso americano de una manera adecuada desarrollando y perfeccionando el método de su plasmación.

En *Los pasos perdidos* (1953) explota la contradicción de la «civilización y de la barbarie» en un contrapunto violento de la cultura occidental con los mitos todavía vivos en América; en *El Siglo de las Luces* (1962) la llegada de la Revolución francesa (1789) a Hispanoamérica como precursora de la Revolución de la Independencia (1810), causa un choque violento de ideas y de fuerzas; en *El recurso del método* (1974) la cultura europea de la «Belle Epoque» (regresiva, conservadora, tradicional) a la que aspira el dictator-protagonista permite desenmascarar el carácter reaccionario del régimen que éste representa.

Además, en cada una de estas obras Carpentier proyecta el problema de su propia ambigüedad que consiste en su doble origen. La mayoría de sus protagonistas son «americanos europeizados» quienes añoran un mundo mejor, coherente y civilizado, organizado alrededor de un centro

⁴ *Ibidem*, p. XI.

⁵ *Ibidem*, p. XV.

⁶ *Ibidem*, p. XI.

⁷ Roberto González Echevarría, «Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico», *Revista Iberoamericana*, Núm. 86, 1974, p. 34.

⁸ *El reino de este mundo*, «Prólogo», La Habana, 1964, p. XV.

regido por un ritmo cíclico donde reinan las leyes justas. Asimismo en *Concierto barroco* se vislumbra la obsesión de Carpentier y de toda su generación por encontrar un cierto modo de ordenar un mundo inestable en función de una cultura verdaderamente humanista. A diferencia de *El reino de este mundo*, donde lo real maravilloso «surge espontáneamente» de la realidad americana, en *Concierto barroco* Carpentier trata de alterar la realidad yuxtaponiendo cosas incomparables para revelar los aspectos hasta entonces inadvertidos de la realidad. Para hacerlo se sirve de su extraordinario conocimiento de la cultura integrándolo de una manera orgánica a la estructura novelesca.

El impulso inmediato a la composición de la novela lo dio el encuentro de Carpentier con la obra musical de Antonio Vivaldi (1678—1741) redescubierta durante los años treinta de este siglo después de más de doscientos años de un olvido completo. En aquel entonces, Carpentier, ingeniero de sonido y especialista en grabaciones de discos en una compañía de radio en París, supo por un compositor italiano Gian Francesco Malipiero que Antonio Vivaldi había escrito una ópera sobre la conquista de América que se titulaba *Moctezuma* o *Montezuma* y fue estrenada en Venecia en 1733. La letra la escribió un tal poeta Alvise Giusti según una traducción italiana de la *Historia de la conquista de México* de Mosén Antonio Solís de Ribadeneira (1609—1686). La obra de Vivaldi inspiró a Carpentier una novela cuya trama se desarrolla en torno a la concepción de la primera ópera de tema americano. El «Apéndice» de *Concierto barroco* consta de fotocopias de los carteles teatrales de la época con los nombres de ambos autores, el argumento y los nombres de los protagonistas y sus representantes respectivos. Sigue una breve nota de Carpentier acerca de la ópera de Vivaldi y del Ospedale della Pietà donde se ambienta la escena central de la novela.

El argumento de la novela es sencillo. Un rico mexicano, propietario de minas de plata y de una casa lujosa en Coyoacán, viaja a Europa para ver los lugares de que sus abuelos, nacidos en España, le habían contado maravillas. Haciendo escala en La Habana enlutada por una epidemia de fiebres malignas, pierde a su criado Francisquillo, quien se enferma y muere. El Amo, viéndose sin servidor, considera como fallida su entrada en Europa. Se lleva de Cuba a un negro llamado Filomeno. Al llegar a Madrid, el Amo está desilusionado por la pobreza, la suciedad y el aburrimiento de aquella metrópoli y la abandona de prisa para estar cuanto antes en Italia donde empieza el carnaval.

En Venecia, en Botteghe di Caffé de Victoria, el mexicano disfrazado de Moctezuma encuentra a Antonio Vivaldi quien se interesa mucho por su disfraz y su origen. El Amo le cuenta a Vivaldi la historia de la caída del imperio azteca. El compositor considerándola como buen asunto para una ópera se decide a ponerla en música. El día del último ensayo de la ópera *Montezuma* de Vivaldi, el Amo acude a asistir a la función, pero se queda desconcertado por el transtrueque de apariencias y por la acción con «enredos de nunca acabar». El mexicano protesta, pero Vivaldi no admite su argumentación y termina la discusión con las palabras: «En América, todo es fábula . . .» (91). El Amo disgustado por la ciudad y desilusionado por la incompreensión regresa a México, a lo suyo, mientras

que Filomeno se marcha a París. La acción se desarrolla a comienzos del siglo XVIII, pero más adelante veremos que ambos personajes viajan por un tiempo «cósmico», o sea a través de los siglos.

A primera lectura reconocemos que *Concierto barroco*, cuyas ciento y tantas páginas abarcan varios siglos de la cultura humana empezando por la mitología griega para terminar por el aterrizaje del hombre en la Luna, es un ejemplo escolar, mas por ello no menos complejo, de complicadas «relaciones metatextuales».⁹ En el texto hemos encontrado unos 50 elementos de carácter metatextual: 44 alusiones, 5 citas, 2 paráfrasis y 1 pastiche. Funcionan como prototexto en la novela no sólo textos literarios de diferentes épocas, sino también obras musicales, pictóricas, escultóricas y teatrales, la Biblia, la mitología griega, slogans de la publicidad y hechos de la historia de la conquista del espacio cósmico. A primera vista, teniéndose presente la producción anterior del cubano, cargada de un importante mensaje ideológico, *Concierto barroco* parece ser un juego sin compromiso, mero artificio, impresionante arquitectura verbal, mezcla de tiempos, artes y culturas. Sin embargo, todo está meticulosamente concertado, como ya lo señala el título de la novela, en torno a un verdadero concierto desconcertante dado por músicos europeos acompañados de un negro cubano quien terminará por imponer su ritmo afro-cubano a los maestros del barroco. La significación de la novela nace por interacción de muchísimos textos, o sea por manipulaciones metatextuales explícitas o implícitas del autor.

Gracias a los estudios de Klaus Müller-Bergh¹⁰ y Ramón García Castro¹¹ podemos catalogar fácilmente desde el punto de vista histórico muchas alusiones y referencias metatextuales. Así sabemos que Filomeno es biznieto de un cierto esclavo Salvador Golomón, protagonista del poema *Espejo de paciencia* escrito en 1608 por Silvestre de Balboa y Quesada. El poema es la primera manifestación literaria en Cuba. La llegada del Amo con Filomeno a Barcelona se basa sobre el capítulo LXI de la segunda parte de *El Quijote* (1606, 1615) de Miguel de Cervantes (1547—1616). Ya en el primer capítulo se menciona a la pintora Rosa-Alba Carriera (1675—1757) y su cuadro *Tres bellas venecianas*. El cuadro *Eva tentada por la Serpiente* es probablemente *Il peccato originale* de Jacopo Robusti Tintoretto (1518—1594). También sabemos que los tres músicos que se encuentran con el Amo en el Ospedale della Pietà Antonio Vivaldi (1678—1741), Doménico Scarlatti (1685—1757) y Jorge Federico Haendel (1685—1759) coincidieron en Venecia el 26 de diciembre de 1709. La canción sobre la culebra que canta Filomeno al ver el cuadro de la *Eva tentada por la Serpiente* es un fragmento intercalado en ceremonias li-

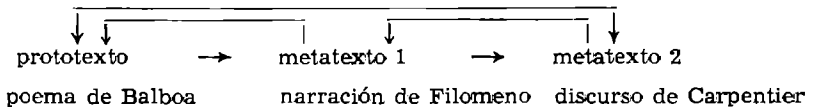
⁹ František Miko, Anton Popovič, *Tvorba a recepcia*, Bratislava, 1978, pp. 239—344. (Nos apoyamos en la teoría y la tipología de los metatextos de Anton Popovič.)

¹⁰ Klaus Müller-Bergh, «Sentido y color de *Concierto barroco*», Revista Iberoamericana, Núm. 92—93, 1975, pp. 445—466.

¹¹ Ramón García Castro, «Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*, Revista Iberoamericana, Núms. 110—111, 1980, pp. 67—84.

túrgicas y cantos de cabildos desde el siglo XVI hasta el XVIII.¹² En el capítulo quinto, Haendel al comentar el baile de las figuras en el Ospedale della Pietà alude a la *Sinfonía fantástica* (1829) de Hector Berlioz (1803—1869). El mismo capítulo se termina en el cementerio adonde lleva a los personajes el Barquero cuya mayúscula hace evidente la alusión al barquero del tártaro de la mitología griega. En el capítulo sexto los personajes barrocos descubren en el cementerio una lápida con el nombre de Igor Stravinski, compositor ruso y amigo de Carpentier: falleció en Nueva York el 6 de abril de 1971 y se halla enterrado cerca de Venecia en el antiguo camposanto en San Michele. Esta alusión, igual que la de la *Sinfonía fantástica*, también señala la ruptura del orden cronológico del argumento, pero ya en el segundo capítulo éste empieza a fallar: se trata de la alusión al «grito de Yara» como suele llamarse la primera declaración de la independencia cubana de 1868. Un cortejo fúnebre que encuentra el Amo con Filomeno acompaña a un músico alemán (Ricardo Wagner, 1813—1883), compositor de óperas, a una estación de ferrocarril donde lo espera una locomotora para trasladarlo a Alemania (alusión al cuadro del pintor inglés Joseph Mallord Turner, 1775—1851, *Rain, Steam and Speed: the Great Western Railway*, 1844). Los capítulos quinto, sexto, séptimo y octavo que se ambientan en el Ospedale della Pietà se basan sobre *Les Confessions* (1781, 1788) de Jean Jacques Rousseau (1712—1778), *Lettres Familières sur l'Italie* (1739) de Charles de Brosses (1709—1777) y *Some Observations made in Travelling through France and Italy* (1730) de Edward Wright (1560—1640). En cuanto a las pinturas en las cúpulas venecianas aludidas en la novela sabemos que se trata, con mucha probabilidad, de la obra de los «vedutisti» Antonio Canaletto (1697—1768), los hermanos Guardi, Francesco (1712—1793) y Giovanni Antonio (1698—1760). Además hay una alusión a Tiziano (1488/90—1576) y a Hieronymus Bosch (1450—1516).

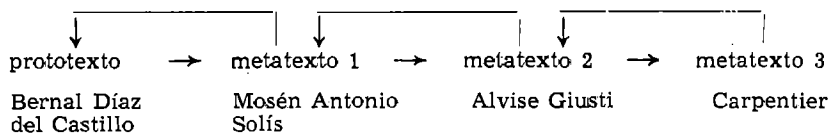
Entre los muchos elementos metatextuales hemos identificado dos paráfrasis cuya estructura merece más atención. En el primer caso el prototexto es el poema del poeta cubano Silvestre de Balboa y Quesada (¿1564—1634?) *Espejo de paciencia* (1608) que cuenta la derrota de los piratas franceses en Manzanillo en 1604. En *Concierto barroco* encontramos una alusión y una cita; finalmente Filomeno narra todo el argumento al Amo: así identificamos tres niveles distintos



El segundo caso representa otro tipo de relaciones: la ópera de Antonio Vivaldi *Montezuma* (1733), precisamente el libretto de Alvise Giusti fun-

¹² Lydia Cabrera, *El monte*. La Habana, Ediciones C. R., 1954, p. 113, citado por Rosa Valdes-Cruz, «Huella africana en la literatura cubana», in *Actes du VII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée*. Stuttgart, 1979, pp. 323—326. (También Nicolás Guillén ha elaborado su famoso poema «Sensemayá» sobre el culto dahomeyano de la culebra.)

ciona como prototexto en relación con la función descrita en *Concierto barroco*. Sin embargo, la letra de Guisti es metatexto en relación con la *Historia de la conquista de México* (1685) de Mosén Antonio Solís de Ribadeneira (1609—1686). Éste se inspiró en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (a eso de 1580) de Bernal Díaz del Castillo (¿1496—1581?). En este caso presenciamos el metatexto del «tercer grado»:



También encontramos en el texto relaciones metatextuales implícitas, «escondidas», y por ende más productoras: como tal se nos ofrece, por ejemplo, la relación el Amo — Filomeno x Don Quijote — Sancho Panza. Igual que el ingenioso hidalgo, el negociante de plata mexicano regresa, después de volverse más juicioso, a su tierra; el viaje a Europa provoca en él una toma de conciencia de la identidad nacional: «nieta soy de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés. 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, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, como ocurrieron las cosas. (...) 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.» (95—96) Lo único de los objetos deseados por sus amigos que se lleva el Amo a América son partituras musicales que le pidió el maestro de tañer. Mientras Filomeno se despide de su amo y se marcha a París, «La Meca de los revolucionarios» para preparar el «Comienzo de los Tiempos» (102), atraído por los «ritmos, a la vez elementales y pitagóricos», de Luis Armstrong, sólo presentes «acá abajo, inexistentes en otros lugares donde los hombres habían comprobado (...) al haberse encaramado a la luna divinizada del Egipto, de Súmer y de Babilonia, hallando en ella un basurero sideral de piedras inservibles, un rastro rocalloso y polvoriento» (104).

Le relación (arquetípica) del Amo y su criado cambia radicalmente a lo largo de la novela: el Amo, personaje central, representante de un criollismo acomplejado, termina retirándose después de haber pasado por una toma de conciencia histórica, mientras Filomeno, encarnación de un americanismo espontáneo, algo primitivo mas sano, sale de su dependencia y se vuelve el personaje central, portavoz de las «nuevas ideas».

Igual que la mayoría de las novelas de Carpentier, también *Concierto barroco* se basa sobre la dicotomía el Viejo Mundo — el Nuevo Mundo. Es obvio que el Viejo Mundo funciona como prototexto, el otro como metatexto. El viaje del rico mexicano a Europa («el viaje a la semilla»)

para ver el continente «madre» estructura la novela que nos da una visión bastante compleja de un verdadero choque de culturas. Sin embargo, la relación de ambos mundos no representa la simple relación del bien y del mal, de lo auténtico y de lo derivado. Si al principio de la novela el Viejo Mundo era algo añorado como una «mandolina con incrustaciones de nácar a la manera cremonense», «esencias de bergamota», «un ejemplar de la Bibliotheca Orientalis del caldeo Asemino» o «un bastón de ámbar polonés» (14—17), objetos con que sueñan los amigos del Amo, más tarde el Viejo Mundo deja al protagonista desilusionado por su mediocridad; es un lugar donde «hay gente de mucho vicio» y donde «todo el mundo se acuesta con todo el mundo» (78—79). El Amo ansioso de conquistar a Europa por su riqueza, vive en ella una serie de fracasos, incluso pierde su propia personalidad para devenir Montezuma que allí es una máscara carnavalesca más.

El Nuevo Mundo, rico en metales preciosos, mas algo menospreciado «por falta de gente de mayores méritos y condición» (12), «un imperio que le [a Montezuma] fue arrebatado por un puñado de españoles osados, con ayuda de una india enamorada del jefe de los invasores» (45) y que sólo puede servir de asunto de ópera bueno para animar al público cansado ya de «Orfeos», «Apolos», «Ifigenias» «Didos» y «Galateas» (65), pasa a ser un continente cuyos habitantes aterrizaron los primeros en la Luna. Y un negro nacido en América, homólogo de Filomeno («los negros están buenos para máscaras y entremeses», 66), Luis Armstrong, conquistó con su música bárbara la «cuna de la civilización».

Lo que al Amo parece una imposible armonía (¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? (. . .) Nunca se hubiese visto semejante disparate, pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores! . . . ¡Infernal cerrada resultaría aquélla y gran embustero me parece que sería el tal Balboa!), para Carpentier es un barroquismo desconcertante que concierta en un «más tremendo *concerto grosso* que pudieron haber *leído* los siglos» (54, palabra subrayada es mía) dado por Antonio Vivaldi y sus setenta alumnas del Ospedale della Pietà acompañados en el clavicémbalo por Doménico Scarlatti y en el órgano por Jorge Federico Haendel: en su frenético *allegro* arremete el negro Filomeno quien, entre tanto, «había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, y los empezó a golpear con cucharas (. . .) con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. (. . .) ¡Diablo de negro! — exclamaba el napolitano —: Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabará tocando música de caníbales.» (55, 60) El choque dramático de ambos mundos culmina en una «farándula descoyuntada» que bailan todos juntos: el estribillo de la canción sobre la culebra «Ca-la-ba-són/son-son» cantado por Filomeno invierten los europeos por hábito eclesiástico en «Kábala-sum-sum-sum», descubriendo así la diferencia en lo semejante.

En conclusión de nuestras meditaciones en torno a la novela *Concierto*

barroco podemos decir lo siguiente: la estrategia metatextual permite a Carpentier superponer planos temporales, saltar hacia atrás o hacia adelante produciendo así una especie de dicotomía entre el tiempo de la narración y el tiempo «metafísico». Los metatextos complicadamente estratificados (véanse los ejemplos mencionados con más detalle) cristalizan en formas irregulares semejantes a aquellas perlas llamadas por los joyeros «barruecas». La yuxtaposición arbitraria de culturas, regularizada por la unidad de acción, sirviendo a la vez la ilusión poética e integrando lo americano en la cultura universal, provoca en el lector la sensación de lo «maravilloso».

En *Concierto barroco*, después de haber madurado a través de unas cinco novelas, Carpentier revela lo real maravilloso por medio de una premeditada estrategia metatextual. A diferencia de lo maravilloso surrealista, engendrado por el contacto de la realidad con el sueño produciéndose así una especie de superrealidad, un «punto supremo», en el cual deben neutralizarse todas las antinomias: el pasado y el futuro, lo real y lo imaginario, el bien y el mal, lo alto y lo bajo, Carpentier «altera la realidad» sirviéndose de su enorme caudal cultural que utiliza no solamente como marco de referencias, sino que le atribuye un papel protagónico en la novela. La copiosa información libresca que nos da en su libro no es un juego mistificante, al contrario ésta comporta un «mundo» en el cual el escritor toma posición buscando el «centro humano», es decir la libertad. El camino hacia él es una fina dialéctica mediante la cual lo viejo y lo nuevo, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, el «aquí» y el «allí», lo caótico y lo ordenado, el movimiento y la inmovilidad, la naturaleza y la cultura, lo barroco y lo concertado, la vida y la muerte no se neutralizan, sino que se enriquecen mutuamente, se completan pretendiendo a crear un mundo mejor.