

alejo carpentier
**CONCIERTO
BARROCO**



XXI
siglo
veintiuno
editores

la
creación
literaria



Querido José Luis:

Este libro, gracias a Carpentier,
es el comienzo de un sueño
mío, me hace muy feliz
el poder ofrecértelo y
compartirlo con vos, con la
esperanza de que un día
se levante el telón y po-
damos ver, escuchando
nuestro trabajo en común.....

Muy feliz cumpleaños!!!

Sigrid delafuente

Bs. 5 de Diciembre de 1988



ATRAPAR LA REALIDAD ENTRE RENGLONES O SOBRE EL REGISTRO CULTURAL E INTERTEXTUAL EN *CONCIERTO BARROCO*

— Lectorum,
Createspace Independent Publishing Platform,
2014 (pbk, 136 pp.)
ISBN: 1496038819
by Alejo Carpentier (Author)

**MARIO COVARRUBIAS
MARTINEZ**

Poet, writer and teacher at Greengates School, México City
mcovarrubias@greengates.edu.mx

Abstract: This article reviews the cultural value of intertextual content in Alejo's Carpentier *Concierto barroco*. It examines the work of Carpentier issuing the importance universal of the theory of the Neo-Baroque and its relation with the consolidation of South America's identity. This text works as an invitation to follow up the richness in erudition within the work of Carpentier.

Keywords: Alejo Carpentier, barroco, Motezuma, intertextualidad, ludismo, realidad, neobarroco.

How to cite: Covarrubias Martínez, Mario (2021). 'Atrapar la realidad entre renglones o sobre el registro cultural e intertextual en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier' *Concept* 2(23)/2021, pp. 249-260.

Introducción a un Concierto barroco

Concierto barroco es por extensión material un guiño del arte concentrado en pocas páginas; por otro lado, la extensión intelectual-cultural de la obra hace honor al adjetivo que ostenta el título. Lo barroco circunda, se respira, inunda y devora a quien se atreve entregar sus ojos a las cadenas de los renglones de esta obra. Palabras y enunciados, contextos y motivos, luces y ritmos se descubren actores principales que trasvasan sus virtudes en los personajes dentro de un precioso trazo donde lo histórico se funde en la ficción sólo para que aquello que bien puede consultarse en una enciclopedia resulte en poesía dictada en prosa. Es un objeto que revisa, juega y construye, desde lo literario, una antropología de la identidad.

En *Concierto barroco* hay una nota escondida, un acorde dentro del que se desplazan las notas de los personajes. Esta confección no es un capricho de creación literaria, sino el concentrado del postulado estético. Uno de los motivos de Carpentier para construir una novela como esta es de carácter hermenéutico, el esfuerzo por concretar en la obra los valores estéticos de su teoría literaria. *Concierto barroco* constituye el epítome entre *Lo real maravilloso* y *el neobarroco*. Es la síntesis de la exploración de la raíz étnica del ritmo en Ecué Yamba ó, la estructura musical de "El acoso" y la mágica erudición antropológica en el sonido de "Los pasos perdidos". Carpentier refiere una necesidad de reconocer el barroco como un rasgo sustancial al espíritu del arte, como la unidad básica que confiere a la expresión cultural la carne que le da forma a la idea. Con fundamento aristotélico: dialéctica entre idea y materia como elementos indivisibles, en dependencia uno de lo otro debe existir la semilla de la carencia en lo humano para invitar al hambre de la creación: "constante del espíritu que se caracteriza por el horror al vacío a la superficie desnuda, a la armonía lineal geometría, estilo donde en torno al eje central (...) se multiplican lo que podríamos llamar los "núcleos proliferantes" (Carpentier, 1975). A partir de este planteamiento de "núcleos proliferantes" se pueden dar los primeros pasos en el aprehender las páginas de *Concierto barroco*. Digámoslo así: en tanto Carpentier se sujeta al deseo de apuntalar el barroco como un ideal y un rasgo ineludible al espíritu del arte (no como un

estilo o género histórico) él mismo conforma una obra que es hipérbole, anáfora y epíteto de lo barroco. No obstante, juega y configura un contexto cuyo primer referente cae en la relación inmediata al término referido, pues si algo caracteriza al barroco es el florecimiento y la consolidación del concierto de los personajes que utiliza Carpentier para esta obra: Vivaldi, Händel y Scarlatti.

Lo real maravilloso en *Concierto barroco* se establece a partir del contexto relacionado con la obra perdida de Vivaldi: *Motezuma*, ópera del siglo XVIII que sirve de clave justa para entornar el gozne del ideario que Carpentier había establecido sobre lo valioso y rico del elemento de lo latinoamericano: “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (Carpentier, 1975) Este es el segundo motivo que guía la mano y la razón de Carpentier, un retrato del carácter universal de lo barroco y de su trascendencia en la construcción de un modelo estético como registro de la identidad de lo latinoamericano. De modo que establece la coyuntura en donde los pasajes históricos y elementos culturales de un lado y otro del océano anidan en el mismo compás. Donde incluso el tema de lo americano se superpone a la costumbre de andar los ojos hacia lo grecolatino. Carpentier nos presenta un paradigma significativo sobre la construcción de la identidad a través del conocimiento o desconocimiento del objeto del que se hace referencia. Una especie de revisión epistemológica del objeto del mundo y la pieza del arete que nace en la interpretación del objeto. Y claro que Vivaldi vivió el asombro de los relatos sobre lejanos paisajes mexicas guardados allá en un continente cuyos ritmos ignotos sonaban sin referente, sin cadencia. Vivaldi se deja llevar en la composición de su pieza por el registro historiográfico de Girolamo Giusti. Carpentier lleva lo real maravilloso a un ámbito que es un discurso antropológico. Va más allá del gesto del paisajista que quiere romper con la cotidianidad de un escenario que por natural no tiene mayor valor estético que el ser en sí mismo. El artificio de la creación de Carpentier radica en la lectura de *Concierto barroco* que es como contemplar el “Sueño de una tarde dominical en la alameda” de Diego Rivera. Donde el despliegue de acciones entre personajes, enunciaciones simbólicas, concretas, fantásticas y fársicas son de una precisión y monstruosidad absoluta. Conforme uno lee las notas y claves invitan a la urgencia de investigar cada detalle, cada mácula, cada olán. Como en el mural policromático, en *Concierto barroco* existe una polifonía de voces: el negociante de plata-Amo-Indiano-Motezuma es un epíteto de su sino, Filomeno un ejecutante a la usanza de Sancho, Antonio Vivaldi-Sacerdote-Pelirrojo neurótico virtuoso, un Händel-Sajón pendenciero y ese Scarlatti que apunta a veces a ser más zarabanda que italiano clavecín. No hay gratuidad en cada gesto o palabra u ornamento al que recurre Carpentier. El encuentro de estos personajes radica en la fantástica posibilidad de

una odisea en tiempos distorsionados. El Amo depositará en Vivaldi el germen, la idea para la composición del Motezuma. Un viaje algo dantesco (no por fe ni por oscuridades sino por barrocamente laberíntico) lleva los pasos de Filomeno y su Amo al encuentro y la sincronía con Vivaldi. Es evidente que el periodo en el que existe Vivaldi es el mismo que el del Negociante de plata en Taxco: “El siglo XVIII experimentó una profunda recuperación económica que tuvo su origen tanto en el renacimiento de la actividad minera como en el aumento continuo de su población” (Pérez, Laura, p.17). La función intercalada de los lugares que se visitan en el viaje son trascendentales para definir la obra como parte de lo real maravilloso: México (Taxco, Coyoacán, Veracruz), Cuba, Madrid, Venecia y sobre todo Tenochtitlan son el mapa sobre el cual inicia ese poema que es el aparato de Carpentier. Destaca el paralelismo radical entre lo ostentoso de México y su contraparte Veneciana. España queda descrita como de una medianía insulsa y cuyo simplón atractivo eran las mujeres y a final de cuentas: “estas hembras de acá eran de deshecho y miseria al lado de cuanto encontraría en el ámbito de la Ciudad Pontificia” (*Concierto barroco*, p.15).

El concierto, junto con la ópera, forjan el tema recurrente y sirven de leitmotiv para definir el carácter de la narrativa. Es necesario destacar que la obra presenta dos momentos epifánicos, en el capítulo quinto con el concierto grosso, carnavalesco y quizás más que concierto grosso un concierto híbrido a manera de comedia del arte. Filomeno destrona el virtuosismo extático con el golpe salvaje del Ecué de olla y el fragayar trastornado del cucharón. Aunque no antes de que Häendel y Scarlatti irruman entre notas altas y botas de vino el solo de Vivaldi que airaba el ripieno de las voces de las damas del Ospedale (lugar que por cierto fue la casa eterna del pelirrojo). El anticlímax rueda sobre la exposición del discurso de la imposibilidad de la verdad histórica a través del estreno de la ópera del Motezuma, donde el Indiano y Vivaldi discutirán sobre el recurso del arte y la necesidad de un apego a lo que históricamente se dice verdadero: “¿Y dónde metieron a Doña Marina, en toda esta mojiganga mexicana? (...) -La Malinche esa fue una cabrona traidora y el público no gusta de traidoras”. A propósito de la cita anterior es por mencionar un dato superfluo que la palabra “mojiganga” adquirió un valor importantísimo en la definición de cierto estilo dramático burlesco en el mismo periodo del barroco.

El ludismo erudito de Carpentier para estructurar descripciones cuya ampulosidad destaca sobre manera, el emplasto de anáforas, epanadiplosis, anadiplosis o derivaciones de la palabra “plata” al principio de la novela convive con un ritmo que evoca a las incesantes notas de violín que identifican los solos de Vivaldi y al mismo tiempo reduce el término por repetición de la voz aunque da amplitud en su aplicación al significado: “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”. No sólo escoge una lista de conceptos que enfila uno tras otro, sino que adjetivos, sustantivos y verbos conviven con la gradación culterana: “y el amarillo sienés, sin olvidar el pentélico jaspeado, el rojo de Numidia, muy usado en la Antigüedad” (p.8) Este mismo andar de voces lo utiliza para contraponer el rasgo creativo y sublime de lo propiamente mexicano frente a la acendrada tradición europea, especialmente la española: “la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces guachinangos y las pompas del guajolote vestido de salsas oscuras con aroma de chocolate”. Tan es así, que en el momento que Filomeno inserta en la cantata del concierto grosso la jitanjáfora: “Ca-laba-són-són-són”, los virtuosos intentan asirse de ella y el resultado es una broma exquisita donde Vivaldi cambia la voz tónica y por lo tanto cambia el ritmo: “Kábalasum-sum-sum” Este “Kábala-sum-sum-sum” es un guiño musical que invita a la reflexión en el papel del contrapunto literario. Pues es la voz afrocubana quien acabará dirigiendo el festín dionisiaco. A este tono se suma una breve reflexión sobre el gesto breve de la contraposición también simultánea de la iconografía católica de Eva, la serpiente y Adán y la repulsión que causa en Filomeno. Consecuencia de ello que el Negro invente un canto que lo abrigue al frío de tal imagen europeizada. Que un todo texto es un nuevo tejido de las citas anteriores, es lo que menciona Barthes sobre la idea de que todo texto es un intertexto. En el caso de Carpentier, las incidencias intertextuales son vastísimas, pero a modo de sistema encuentro ciertas pautas evidentes que sirven para concentrarlas.



Alejo Carpentier,
Foto tomada por Paolo
Gasparini en *La*
Habana, 1964

Intertextualidad pictórica

El cuadro que posee el Negociante de plata, donde se representa a Cortés y Moctezuma, parece desprenderse de en principio de “El biombo de la entrevista de Cortés y Moctezuma y las cuatro partes del mundo” sin embargo detalles como el atuendo, los personaje y las actitudes, (en especial el detalle del pie en el escalón) Invitan a concluir que Carpentier juega y mezcla elementos comunes de otras tantas representaciones más cercanas al siglo XIX. En especial porque el estilo clásico es el punto de contraste e ironía “Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal”. En cuanto a Rosa Pittora, según Ernesto Pérez Castillo, en su comentario “Carpentier se inventa una pintora” deduce que “Tres bellas venecianas” es una trasposición antitética del cuadro de “Tres cabezas de bandidos” de Salvador Rosa. Pérez Castillo incluso no queda nada lejos la inferencia de que Rosa Pittora es un juego de silabeo y derivaciones de Salvador Rosa. En cuanto al cuadro de Eva y la serpiente, queda claro que la descripción responde a la forma universal de la iconografía de la escena, en especial el detalle de las tres vueltas de la serpiente en el tronco. Sin embargo, vale destacar el guiño que ofrece Carpentier sobre la falta de apego a la sucesión de eventos en el común de estas obras, pues Eva aparece cubierta en el instante de entregar la manzana: “envuelta en una cabellera inútilmente cuidadosa de un pudor que no existía en tiempos todavía ignorantes de malicias carnales”.

Intertextualidad literaria

La primera nota intertextual son los epígrafes denotados de la Biblia: salmo 81 y Corintios 52. El primero cual nota aguda corta seguida de un puente hacia la palabra grave golpeada “Abrid el concierto” y el segundo anuncia el cierre con el estruendo de los metales de viento, como las Trompetas de Jericó que derrumban los muros, aquí son las de Juicio final. Un juicio que apunta a: Renovarse o morir”. Tanto como Filomeno o Monsieur Philomene. Tanto Hamlet como Otelso son menciones importantes en el discurso intertextual de Carpentier. El caso de la obra sobre el príncipe escandinavo sirve a Alejo como punto de partida para que Vivaldi en forma de burla realice un juicio sobre el barbarismo y la poca cualidad melódica de los sajones: “la lejana Dinamarca donde las reinas, como es sabido, hacen asesinar a sus esposos mediante venenos que, cual música de infernal poder, habrá de entrarles por las orejas” (p.27).

Asimismo, Hamlet servirá como una nota de contraste (muy al estilo de Paz en Máscaras mexicanas) para contraponer la actitud frente a la muerte desde el punto de vista mexicano y el europeo: “los príncipes se vuelven locos de tantos fantasmas como aparecen en los castillos, acabando por jugar con calaveras como los chamacos mexicanos en día de Fieles Difuntos” (p.19). Por su lado, Otelso es

evocado como un referente que define la tesis de que el barroquismo y lo real maravilloso es una constante en el ideario consciente o inconsciente del artista: “Me contaron que en Inglaterra tiene gran éxito el drama de un moro, general de notables méritos, enamorado de la hija de un senador veneciano”. Quizá el elemento intertextual que define el carácter de hacia dónde debe ir la ópera de Vivaldi se halla en la mención del Titus Andrónico, pues en aquella se encuentra el tremendismo más abigarrado de las tragedias de Shakespeare, y lo que define quizá el tono del Motezuma:

La hija de un general romano a quien arrancan la lengua y cortan las dos manos después de violarla, acabando todo con un banquete donde el padre ofendido, manco a seguidas de un hachazo dado por el amante de su mujer, disfrazado de cocinero, hace comer a una Reina de Godos un pastel relleno con la carne de sus dos hijos (p.25).

Es importante no olvidar que, según Carpentier, es *Los persas* de Esquilo la obra que define el carácter derrotado, angustiado, existencialmente derrumbado del Motezuma de Vivaldi. El retablo de las maravillas es (además del papel Cervantino de Filomeno) el recurso evocado en la obra, y a esta mención debe sumarse por motivos de tema la obra (apenas el nombre el texto) de Goldoni *Bottega di Caffè*, pues en ambas se encuentra el gesto de la estafa, la burla y el jugueteo con la realidad. Ya por mano de Chanfalla y Chirinos, o por la orden de Pandolfo a Trappola, la fantasía y la realidad son los conceptos con los que el mundo se enreda. Así como en *Concierto barroco* la historia y el arte confunden y mienten hasta que uno se apropia del otro o el otro hace del primero una verdad. Lo que por cierto es bastante irónico para el Amo buscar calma en la *Bottega di caffè*, dado el rasgo de comedia del arte al que pertenece: “Sempre flusso e refluxo”. El caso de Silvestre Balboa es el homenaje que rinde Carpentier a su tradición cubana. Siendo que *Espejo de paciencia* es considerada la primera obra cubana basada en hechos históricos, aspecto que desarrollará en *Reino de este mundo* y *El acoso*. A este efecto subyace el fin último de Carpentier de construir una paradoja sobre la novela histórica:

¡Oh, Salvador criollo, negro honrado!
Vuele tu fama y nunca se consuma:
Que en alabanza de tan buen soldado
Es bien que no se cansen lengua y pluma.

Destaco un brevísimo apunte sobre la interjección que realiza Carpentier sobre *El buscón* y rinde honores a Quevedo: “Tiene mucho de Licenciado Cabra” —dice el indiano, recordando el célebre dómine de la novela que ha corrido por toda América”.

Intertextualidad musical

Además de toda la intertextualidad que conforma la metatextualidad de Vivaldi, Händel y Scarlatti, existen cinco referencias que son dignas de ser enunciadas: la primera es el caso de Stravinsky, cuya tumba en el episodio dantesco del cementerio provoca en Vivaldi y los demás la reflexión sobre el regreso del arte a lo clásico en los llamados tiempos modernos y cómo cuanto conocemos como clásico es posible que fuesen los modernos de su tiempo...”Es que esos maestros que llaman avanzados se preocupan tremendamente por saber lo que hicieron los músicos del pasado —y hasta tratan, a veces, de remozar sus estilos”. (p.25). El segundo caso es la diatriba que nace a partir del cortejo fúnebre de Wagner, quien invita a la reflexión sobre los alcances del arte en cuanto a temas y la posible incidencia de temas folclóricos, fantásticos, oníricos, por no caer en el anacronismo de escribir surreales. “Parece que escribía óperas extrañas, enormes, donde salían dragones, caballos volantes, gnomos y titanes, y hasta sirenas puestas a cantar en el fondo de un río” (p.27). El tercer elemento es la fútil evocación a la Sinfonía fantástica de Berlioz, —“Todos los instrumentos revueltos —dijo Jorge Federico—: Esto es algo así como una sinfonía fantástica.” Inferencia que justifico a partir de la escisión y la trascendencia que tuvo esta obra de Berlioz. Esa revoltura de instrumentos, es paradójicamente el mismo rostro musical que tendrá el concierto grosso del cual participan los tres virtuosos. Corresponde a Filomeno el cuarto y a Louis Armstrong el quinto referente intertextual. El primero por sus notas allegadas a la nota salvaje, al ritmo primitivo, a la voz étnica y al mismo tiempo al tono fresco, lúdico, infantil:

— “Mamita, mamita,
ven, ven, ven.
Que me come la culebra,
ven, ven, ven.

El segundo, bajo el sino de las trompetas bíblicas del epígrafe de los Corintios, invita a la idea de que es en la fusión de culturas donde se encuentra la esperanza del arte en el tiempo. Que debe existir esa especie de ingenuidad amamantada de la teta de cada una de las Musas y del pan que han dejado para la historia cada uno de sus alumnos. Por ello Carpentier introduce el paralelismo bíblico en la voz negra de la trompeta clásica: “Go down Moses”, antes de pasar a la de “Jonah and the Whale” (...)Y la Biblia volvió a hacerse. Ritmo y habitar entre nosotros con “Ezekiel and the Wheel”, antes de desembocar en un “Hallelujah, Hallelujah” (p. 38). De modo que cierra en ese sincretismo postmoderno de: ““I Can’t Give You Anything But Love, Baby”.

Como nota breve cabe destacar dentro de todos los detalles anacrónicos aquel que más me distrajo y me hizo reír por la extensión de sus alcances. Se

trata de Victora Anduino. Aunque he disertado sobre la *Bottega di caffè* de Goldoni, regresé mis pasos a aquella Victoria que me parecía una posible indicación socio histórica como la de Ana Giró (Giraud) y la Massimiliano Miler, o la de la reina de Portugal. Sin embargo, en el regreso sobre renglones encontré en Victora Anduino la historia del café en Italia, no de cualquier café, sino de las máquinas cafeteras que hoy se cotizan como entonces también, cual objetos propios de una clase social alta. La máquina de café se vincula perfecto con la *Bottega di caffè* de Goldoni y con el carnaval de Venecia, en tanto los carros ambulantes expendedores se volvieron parte del escenario veneciano en esas fiestas. De modo que, ya entrados en la idea del tiempo, es trascendental mencionar el recurso específico que utiliza Carpentier para marcar los saltos temporales en la obra. En especial es el tañer de la campana a manos de los “mori” (moros) del Orologio (reloj) de Venecia. Cada vez que el tiempo padece una ruptura es que aquellos hombres de bronce golpean la campana. “Martillaron una vez más — ¿y cuántas veces, en siglos y siglos? — los “mori” del Orologio” (p.37) Así, muy en la metatextualidad de la narrativa pasamos de un salir de México, (posiblemente en finales del invierno) pasar por Cuba y asentarse en Madrid días antes del carnaval de Venecia en marzo (primavera-verano) El estreno de Motezuma es en noviembre (otoño). En tanto el concierto de Louis Armstrong sea muy probablemente la connotación al invierno de aquella Barcelona franquista de 1955 donde el 23 de diciembre Pops diera tres conciertos.

Una acotación breve

El barroquismo espiritual que emana de Latinoamérica es objeto de contemplación, asombro y materia con la que adquiere forma la obra de Carpentier. Éste nos abre a un registro erudito de la cultura donde una geografía es el vaso alimentado por las aguas de culturas propias y de los ríos de lenguajes occidentales. Carpentier perfilar el rostro de Latinoamérica desde sus vuelcos epistemológicos, donde sus habitantes son a razón de ser interpretados y aceptar la síntesis de esas interpretaciones. Navegamos aquí la vorágine que es el intento de dar respuesta a la pregunta ¿Quiénes somos? Cuestionamiento cuya sencillez abre la posibilidad de verse respondido con el gesto simplón que reduce un rompecabezas a la abstracción de la imagen en un rectángulo cuando es un laberinto de ramas de eventos cuya historiografía se vuelca en un estira y afloje de discursos impuestos desde el colonialismo, movimientos sociales, sistemas culturales, estéticos pero sobre todo políticos y económicos y éticos que definen el rostro y espíritu de los habitantes de este territorio. *Concierto barroco* es la sustancia de un ideal. Es una obra donde la erudición, el paradigma estético, el ludismo, la maquinaria de la creación en sí trasminan un dilema al lector; invitan

a la investigación, a salir de la inmutabilidad que caracteriza a las otras lecturas. Carpentier es el faro de la otra orilla, así como Borges alumbra desde un islote las mareas, Alejo ciñe al barquero al ritmo de sus vientos y corrientes, y así anunciara Huidobro: “El poeta es un pequeño Dios”.

References:

- Carpentier, Alejo (1975). *Lo barroco y lo real maravilloso*. Conferencia dictada en el Ateneo de Caracas, el 22 de mayo de 1975.
- Carpentier, Alejo (1988). *Concierto barroco*. México, D. F.: Andrómeda, S. A.
- Goldoni, Carlo (1984). *La bottega del caffè*. Milano: Rizzoli.
- Pérez, Laura (1975). *Minería y sociedad en Taxco durante el siglo XVIII* (cita: Brading, David. *Mineros y comerciantes en el México borbónico, 1763-1810*.)

Online References:

- Pérez Castillo, Eduardo. (2014). Haciendo mal las cosas [blog] Available at: <http://haciendolascosasmal.blogspot.com/2009/06/carpentier-se-inventa-una-pintora-por.html> (Accessed: 26 April 2014)
- Roland Barthes (1973). *Théorie du texte*, [Online document] Available at: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> (Accessed: 26 April 2014)
- de Balboa, Silvestre (1608). *Espejo de paciencia*. Instituto cubano del libro. Edit. Letras cubanas. La Habana, Cuba. [Online document] Available at: https://www.ecured.cu/Espejo_de_paciencia (Accessed: 26 April 2014)