

Alejo Carpentier: letrá y solfa del b́arroco

Gonzalo Celorio

*A Ruy Pérez Tamayo
en su LXXX aniversario*

Dos son, en opinión generalizada de la crítica, las contribuciones principales de Alejo Carpentier a la configuración de la novela latinoamericana del siglo xx: por un lado, la tesis de “lo real maravilloso americano”, expuesta, a manera de prólogo, en su novela *El reino de este mundo* (1949) y ampliada con posterioridad en el ensayo que cierra su libro *Tientos y diferencias* (1964), y, por otro, la consideración del barroco como paradigma de la cultura de la América nuestra, planteada en diversos textos, particularmente en el que lleva por título “Problemática de la actual novela latinoamericana”, que abre el libro de ensayos mencionado. Tales presupuestos no sólo son tema de sus reflexiones teóricas a propósito de nuestra cultura sino que también se vuelcan en la práctica narrativa del autor y en buena medida definen su propia obra novelística.

En el temprano año de 1927, Carpentier escribe su primera novela, a la que pone por título *¡Ecué-Yamba-Ó!*, voz lucumí que significa “¡Alabado sea Dios!”. La redacta en el breve lapso de nueve días en una prisión de La Habana, donde fue encarcelado durante siete meses por firmar un manifiesto del Grupo Minorista —al que pertenecía— en contra de la dictadura de Gerardo Machado. Si bien esa novela intentaba ser moderna, merced, sobre todo, a la utilización de algunas imágenes futuristas en el discurso narrativo, resultó, como lo reconoce el propio autor, “un intento fallido por el

abuso de metáforas, de símiles mecánicos [...] y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres de mi generación”.¹ En efecto, esta obra primeriza no difiere significativamente de la tradición realista de la novela latinoamericana imperante en aquellos años, que a pesar de su franca intención denunciatoria —la explotación infligida por el neocolonialismo en las minas, los yacimientos petrolíferos, las compañías bananeras de nuestro continente— pocas veces llega a tocar el fondo de los problemas sociales y con mucha frecuencia se queda en lo meramente vernacular, cuando no en lo folclórico o en lo pintoresco. Una vez liberado, Carpentier se instala en París en 1928, de donde no regresará a vivir en Cuba hasta 1939, cuando estalla la Segunda Guerra Mundial. En la capital francesa entra en comunicación directa con las vanguardias europeas de entreguerras. Traba amistad con los poetas y los pintores del surrealismo —Louis Aragon, Tristan Tzara, Paul Eluard, Georges Sadoul, Benjamin Péret, Chirico, Tanguy, Picasso—, a quienes, en su conjunto, considera “la generación más extraordinaria que había surgido en Francia después del romanticismo”,² e incluso es invitado por el propio André Breton a colaborar

¹ Alejo Carpentier citado por Araceli García-Carranza en *Biobibliografía de...* Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 17.

² *Ibidem*, p. 15.

en *Révolution Surréaliste*, la revista del movimiento que él encabezaba.

Imbuido de las teorías freudianas a propósito de la interpretación de los sueños, el surrealismo, en concordancia con los manifiestos teóricos que le dan sustento, se empeña en incorporar a la creación artística el mundo onírico y las que Breton llamó “potencias oscuras del alma”, a través de la escritura automática y el irracionalismo. Seguramente a la luz de este movimiento, que tiene un sentido más amplio de la realidad que el santificado por la novela realista y más aún por la naturalista del siglo XIX, Carpentier, que sigue pensando obsesivamente en América a pesar de su deslumbramiento ante las vanguardias europeas, se propone reescribir su primera novela durante largos meses de 1933. El resultado al parecer no satisface sus aspiraciones, y su autor acaba por abjurar de ella, así fuera parcialmente.

En el año de 1943, Carpentier realiza un viaje a Haití, que va a ser decisivo en la conformación de su pensamiento sobre la cultura y la literatura latinoamericanas.

Recorre los caminos rojos de la meseta central, visita las ruinas de Sans-Souci; la Ciudadela La Ferrière, que había mandado construir Henri Christoph, aquel pastelero negro llegado a déspota ilustrado; la Ciudad del Cabo y el palacio habitado antaño por Paulina Bonaparte, y descubre, azorado, que en aquel país de las Antillas lo maravilloso existe en la realidad cotidiana. La fe colectiva que sus habitantes depositaron en su líder Mackandal los llevó, en tiempos napoleónicos, al milagro de su liberación, y esa fe, procedente de arcanas mitologías, no ha perdido su vigencia. Es entonces cuando el escritor se ve llevado a enfrentar la realidad recién vivida, que no vacila en calificar de maravillosa ni en hacerla extensiva a toda América Latina, a las prácticas surrealistas, que si antes lo entusiasmaron, ahora lo defraudan:

Pe ro es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada





de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favo recedora de las inadver tidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos.³

De esta experiencia vital nacen *El reino de este mundo* y el prólogo que le da sustento teórico, en el que el autor expone la que habrá de ser su poética más persistente: “lo real maravilloso americano”. La idea que subyace en ese prólogo y que Carpentier desarrolla a lo largo de su novela es, en síntesis, la siguiente: en América —la América nuestra, se entiende—, lo maravilloso forma parte de la realidad cotidiana, habida cuenta de la fe de sus habitantes en el milagro, mientras que en Europa, donde los discursos (como afirmará más tarde en *Los pasos perdidos*) han sustituido a los mitos, lo maravilloso es invocado con trucos de prestidigitador.

Habría que decir que tal idea tiene sus antecedentes en los remotos tiempos del que se ha dado en llamar “encuentro de culturas” y obedece a la vieja oposición, que, del Gran Almirante a Hegel, pasando por Amerigo Vespucci, Joseph de Acosta, el Padre Las Casas y Rousseau, le atribuye a las Indias Occidentales o al Nuevo Mundo los valores de la inocencia, la virginidad y la abundancia —tierra de la eterna primavera, país del noble salvaje, generosa cornucopia— en tanto que caracteriza al Viejo Mundo por su decadencia y su decrepitud.

Tal concepción se plantea de manera reiterada en la obra ensayística de Carpentier y anima la escritura de las seis novelas que sucedieron a *El reino de este mundo*, a saber: *Los pasos perdidos* (1953), *El Siglo de las Luces* (1962), *El recurso del método* (1974), *Concierto barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979). En todas ellas se presenta, aunque con las variaciones propias del caso, la contraposición de una América mítica y promisorio *versus* una Europa fatigada y exacerbadamente racionalista. El punto nodal del contraste estriba en las diferentes maneras en que una y otra culturas conciben lo maravilloso. Según la tesis carpenteriana, en América lo maravilloso se suscita de manera objetiva en la propia realidad gracias a la fe de la colectividad en el milagro, mientras que en Europa es el resultado de la inventiva personal del escritor y tiene, por tanto, un carácter fantasioso y necesariamente subjetivo.

Ahora bien, en el prólogo de *Los pasos perdidos*, Carpentier hace derivar lo maravilloso, según lo dice en el pasaje citado líneas arriba, de una alteración inesperada de la realidad, que es *percibida* por el creyente en el milagro con un *espíritu exaltado*, lo que pondría en tela de juicio precisamente su presunta objetividad. Cabría preguntarse, así las cosas, si esta condición que Carpentier le adjudica a América es realmente tan objetiva como él mismo sustenta o si, por lo contrario, proviene de una mirada exógena, en este caso europea, que se posa en nuestra realidad, y al advertir que no se ajusta a los paradigmas del Viejo Mundo, la califica de maravillosa, como ocurrió desde los tiempos colombinos. Al parecer, la obra de Carpentier responde a este segundo supuesto: si el autor creyera a ciencia cierta en que lo maravilloso es parte integral de la realidad americana y la viera de manera endógena, no la calificará de maravillosa sino que la aceptaría simplemente como real y,

³ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Compañía General de Ediciones, 2ª. ed., Col. Ideas, letras y vida, México, 1969, pp. 10 y 11.

Concierto barroco es una novela deliciosa, propositiva, liberadora. Desde el momento mismo en que el Indiano, cuando presencia el ensayo general de la ópera *Moteczuma*, se identifica más con los vencidos que con los vencedores, se anuncia la emancipación cultural de la Colonia y se abre un camino de libertad...

por consiguiente, no hablaría de “lo real maravilloso” sino sólo de realismo.

Por lo que hace a su segunda aportación a las letras latinoamericanas, Carpentier, en diversos puntos de su obra ensayística y narrativa, se refiere al barroco como un arte definitorio de la cultura de la América nuestra. En su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” de *Tientos y diferencias* dice, de manera categórica, que “nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasando por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente”.⁴ En el mismo ensayo explica que los escritores latinoamericanos, a diferencia de los europeos, tienen que nombrar una realidad que todavía no ha pasado por el tamiz de la palabra, y en el cumplimiento de esa tarea de Adán que pone nombre a las cosas, su prosa, según se infiere, es necesariamente barroca:

[...] nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo —todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto— para situarlo en lo universal. Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son *curiaras*, *polleras*, *arepas* o *cachazas*. Termináronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página para explicarnos que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal. Bien se las arreglaron los románticos alemanes para hacer saber a un latinoamericano lo que era un pino nevado cuando aquel latinoamericano jamás había visto un pino ni tenía noción de cómo era la nieve que lo nevara.⁵

⁴ Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana” en *Tientos y diferencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1ª. ed., México, 1964, pp. 42-43.

⁵ *Ibidem*. p. 42.

Carpentier llega a considerar barroca aun la naturaleza americana. Hay alusiones en este mismo ensayo a “barroquismos telúricos” y al “amor físico [que] se hace barroco en la encrespada obscenidad del *guaco* peruano”⁶ y en *La ciudad de las columnas*, su libro sobre la arquitectura de la ciudad de La Habana, habla de “multas barrocas en genio y figura”.⁷

Como puede apreciarse por la diversidad referencial, Carpentier toma aquí y allá el complejo concepto *barroco* en un sentido sumamente lato, cuando no figurado o metafórico. Esto es que considera sólo algunos de los rasgos formales del estilo barroco, como la exuberancia, la tensión dramática o la sensualidad, y hace caso omiso de los referentes históricos y de los contenidos ideológicos que lo determinan y lo explican. No es éste el lugar para hacer una disquisición a propósito del barroco en América, que fue impuesto por España como arte de contrarreforma con el propósito de reeducar a los aborígenes en el sistema de valores de la cultura hispánica y de vigilar la ortodoxia católica de los criollos, y que aquí, gracias precisamente a las aportaciones de las culturas indígenas, al mestizaje y al criollismo, cobró una nueva dimensión y una personalidad propia que lo convirtieron, como lo recuerda José Lezama Lima, en arte de *contraconquista* punto de partida de nuestra emancipación cultural.⁸ Bástenos decir, por ahora, que la estética barroca del siglo XVII, que se prolonga en América durante prácticamente todo el siglo XVIII hasta alternar con el neoclasicismo, ha sido retomada de manera muy señalada, según lo vio Severo Sarduy en su artículo “El barroco y el neobarroco”,⁹ por la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX y muy particularmente por algunos escritores cubanos como Lezama

⁶ *Ibidem*. p. 43.

⁷ Alejo Carpentier, “La ciudad de las columnas” en *op. cit.*, p. 73.

⁸ Cf. Gonzalo Celorio, “Del barroco al neobarroco” en *Ensayo de contraconquista*, Tusquets, 1ª. ed., México, 2001, pp. 73-105.

⁹ Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco” en *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, 4ª. ed., México, 1977, pp. 167-184.

Lima, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, el propio Sarduy y, por supuesto, Alejo Carpentier.

Sin lugar a dudas, una de las novelas que por su temática y por su estilo mejor representan esta literatura *neobarroca* es, desde su título mismo, *Concierto barroco*.¹⁰

Igual que *El recurso del método*, *Concierto barroco* se publica en 1974, año en el que Alejo Carpentier llega a los setenta de edad. Ambas pueden considerarse, pues, novelas de madurez. En ellas, el escritor, sin abandonar los planteamientos teóricos del barroco y de “lo real maravilloso” que sustentó en su juventud —antes bien llevándolos a sus últimas consecuencias— se siente con mayor libertad para dar rienda suelta a su imaginación. Utiliza los recursos propios del barroco, tales la parodia, el artificio, la hipérbole, la enumeración proliferante, con mayor liberalidad; rompe con las ataduras de la cronología histórica, hasta entonces seguida de manera rigurosa, y adquiere un extraordinario sentido del humor, que ciertamente no caracterizaba a sus novelas anteriores. Semejante actitud, que también habrá de determinar la escritura de su postrer obra, *El arpa y la sombra*, de 1979, se ve interrumpida —dicho sea entre paréntesis— por *La consagración de la primavera*, de 1978: novela de tesis, que es también autobiografía intelectual y testamento político, en la cual el escritor asume el compromiso de exaltar los logros de la Revolución Cu-

baña y en vez de limitarse a *mostrar* la realidad, como conviene al género, se empeña en *demostrarla*.

En primera instancia, *Concierto barroco* es una novela que da cuenta del gusto de Alejo Carpentier por la música, una segunda vocación que, junto con la arquitectura, subyace en toda su obra y que ya se había manifestado con singular vehemencia en *Los pasos perdidos*. En esa novela, narrada en primera persona por un musicólogo atrás de quien puede advertirse la personalidad del propio Carpentier, el protagonista se adentra en las selvas del Alto Orinoco y conforme avanza en el espacio, retrocede en el tiempo —como había ocurrido en el prodigioso relato *Viaje a la semilla* (1944)—, hasta llegar al momento mismo del nacimiento de la música, que surge como un ensalmo ante la inminencia de la muerte. Ese pasaje constituye una de las páginas más bellas de la obra carpenteriana y acaso de la literatura de nuestro continente:

Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien la dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra, de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gaznate parece apremiar. Hay como portamentos guturales,

¹⁰ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Siglo XXI, 1ª.ed., México, 1974, 92 pp.



prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito contados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa, esa grita sobre un cadáver rodeado de perros mudos. Ahora, el Hechicero se le encara, vocífera, golpea con los talones en el suelo, en lo más desgarrado de un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia—intento primordial de lucha contra las potencias del aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre. Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí... Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Trenó—pues esto y no otra cosa es un trenó—, dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.¹¹

La pasión de Carpentier por la música data de su primera infancia y persistirá a lo largo de toda su vida. A los siete años de edad ya toca al piano preludios de Chopin, según su biografía y bibliografía Araceli García-Carranza, quien añade que su afición por la música le viene de su abuela, que fue una magnífica pianista, discípula de César Franck; de su padre, connotado arquitecto francés radicado en La Habana, que era un buen chelista, y de su madre, que también tocaba el piano.¹² Entre los primeros trabajos periodísticos de Carpentier se cuentan sus crónicas de conciertos y espectáculos, que continuará escribiendo a lo largo de toda su vida. Nada más entre 1945 y 1959, que son los años que vivió en Caracas antes del triunfo de la Revolución Cubana,

¹¹ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Letras Cubanas, La Habana, 1976, p. 171.

¹² Cf. Araceli García-Carranza, *op. cit.*, pp. 11 y 12.

publicó en su sección “Letra y solfa” del periódico *El Nacional* de Venezuela más de cuatro mil artículos sobre literatura, música y arte universal. Fue un extraordinario difusor musical en las ciudades donde vivió: París, Caracas, La Habana, en las cuales dirigió programas radiofónicos y administró estudios de grabación, además de organizar importantes actividades del género, como el Primer Festival de Música Latinoamericana en Caracas. Fue maestro de historia de la música en el Conservatorio Nacional de Música “Hubert de Blanck” en La Habana e investigador infatigable de la expresión musical de su país, lo que dio como resultado la publicación, en 1946, de su libro *La música en Cuba*. Por algo, en 1970 fue designado miembro de la Asociación de Compositores y Escritores de Francia. Y es que Carpentier también escribió numerosos libretos (tragedias burlescas, autos coreográficos, óperas bufas, cantatas) para músicos tan destacados como Marius François Gaillard, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturra, Edgar Varèse, Darius Milhaud. Entre estas obras habría que mencionar *Yamba-Ó*, *La rebambaramba*, *Poèmes des Antilles*, *Canción de la niña enferma de fiebre*, *Invocaciones*.

Concierto barroco cuenta la historia de la puesta en escena de una ópera de Antonio Vivaldi, estrenada en el teatro Sant’Angelo de Venecia en el otoño de 1733, en la cual se narra la derrota de Motezuma por las fuerzas españolas que capitanea Hernán Cortés. El tema no puede ser más propicio para la pluma de Carpentier, pues se trata de una ópera barroca, que permite, además, enfrentar dos historias, dos culturas, dos mundos—América y Europa—, de cuya contraposición surge, en la óptica carpenteriana, precisamente “lo real maravilloso”, como lo hemos venido señalando.

Un rasgo general que emparenta esta novela de Carpentier con la estética del siglo XVII es su referencialidad cultural, pues toma por asunto narrativo una obra artística preexistente, en este caso la ópera *Motezuma* de Vivaldi, para elaborar su propio texto. Tal actitud es muy propia del gusto barroco, una de cuyas características más notables es el artificio, que alguien definió como el arte del arte, esto es la remisión, en la propia obra, a una obra anterior, lo que inevitablemente acaba por articular un discurso paródico. No en vano, Severo Sarduy

Si bien es cierto que la parodia suele escarnecer el texto original, también lo es que, sin perder su tono burlesco, puede enaltecerlo, rescatarlo y aun rendirle homenaje gracias a la dimensión crítica que toda parodia conlleva.

considera que los recursos preponderantes de la literatura neobarroca contemporánea son de carácter paródico: la intertextualidad y la intratextualidad, mediante las cuales se ejerce una sobreposición —ya manifiesta, ya implícita— de un texto nuevo en un texto precedente.¹³ Si bien es cierto que la parodia suele escarnecer el texto original, también lo es que, sin perder su tono burlesco, puede enaltecerlo, rescatarlo y aun rendirle homenaje gracias a la dimensión crítica que toda parodia conlleva.

Que Carpentier tome un referente operístico para elaborar su novela es, en sí, un acto paródico, pero lo es doblemente en tanto que la ópera de referencia, a su vez, es una parodia de la historia de la conquista de México, consignada, entre otras, en la crónica de Antonio Solís que invoca el propio Vivaldi, compositor de la música y director de la orquesta. Y es que Alvisi Giusti, autor del libreto, subvirtió hasta el absurdo la realidad histórica para hacerla atractiva en términos teatrales con la anuencia y el entusiasmo de Vivaldi, para quien, según la versión de Carpentier, “la ópera no es cosa de historiadores” y es inadmisibles cualquier réplica que aluda a la veracidad: “No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” —le responde al Indiano, protagonista de la novela, que se ha indignado ante los disparates que la ópera relata, pues en ella Moctezuma y su esposa, la Emperatriz Mitrena, que a veces funge como si fuera la Malinche, son padres de Teutile, cuyo nombre, según los cronistas, le pertenecía a un general de los ejércitos mexicanos, y Cortés, por su parte, tiene un hermano menor, Ramiro, que lo acompaña en su empresa de conquista.¹⁴ Como si ésta no fuera suficiente alteración, tras la derrota de Moctezuma, Mitrena, su mujer, aboga ante los españoles por la suerte de su marido y reconoce que antes de su llegada habían vivido en la oscuridad de la idolatría. Pero no acaba ahí la historia: Teutile, que va a ser inmolada en el altar de los antiguos dioses en cumplimiento de los designios de su vencido padre, es rescatada por Cortés, quien acaba por perdonar a sus enemigos y en señal de paz y de concordia dispone las bodas de la doncella con su hermano Ramiro. Para terminar, Moctezuma jura fidelidad eterna al rey de España.

De tal manera ha sido distorsionada la historia en aras de la teatralidad, que esta versión operística no sólo es un testimonio del artificio del barroco, sino una manifestación emblemática de “lo real maravilloso”. Si el Indiano, después de haber asistido al ensayo general de *Motezuma*, no ha podido convencer a Vivaldi de la gravedad de los disparates que se han cometido, es porque el genial compositor considera que no tienen la



menor importancia: al fin y al cabo, dice, “en América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vello cino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas...”¹⁵

Efectivamente, en la confrontación que la novela plantea y que alcanza proporciones delirantes en la ópera *Motezuma*, América mantiene y aun acrecienta la inveterada condición fabulosa que los europeos le han atribuido, mientras que Europa, en la óptica desencantada del Indiano y del negro Filomeno, su sirviente y compañero, busca artificialmente esa “ilusión poética” de la que habla Vivaldi, aun a costa de la verosimilitud histórica. En palabras muy sencillas, el Indiano le explica a Filomeno la esencia de la poética de “lo real maravilloso”: “Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá [de Europa] porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamamos *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer”.¹⁶ Nótese que en esta explicación, acaso involuntariamente, el autor, por boca del Indiano, hace depender lo *fabuloso* (adjetivo ciertamente muy próximo a *maravilloso*), no de la realidad intrínseca de nuestro continente, como lo sostiene en su teoría, sino de la distancia con la que los europeos miran las cosas de América, visión, por cierto, con la que podría identificarse la propia mirada de Carpentier. Ciertamente, la óptica del narrador de la novela no difiere mucho de la que el Indiano les adjudica a los europeos, pues a lo largo de la obra, América a menudo es definida por su condición fabulosa. Bastaría con recordar los antecedentes míticos en los que se enreda la genealogía del negro Filomeno, “biznieta de un negro Salvador que fue, un siglo atrás,

¹³ Cf. Severo Sarduy, *op. cit.*, pp. 177-179.

¹⁴ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, p. 68 y ss.

¹⁵ *Ibidem*, p. 70.

¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

protagonista de una tan sonada hazaña que un poeta del país, Silvestre de Balboa, la cantó en una larga y bien rimada oda, titulada *Especulo de paciencia*. . .¹⁷ Pero quizá su más acendrado carácter fabuloso estriba en la desmesurada riqueza que se le atribuyó a América desde antes de que se le confriera identidad continental, pues el imaginario europeo había cifrado en el ignoto Occidente desde tiempos inmemoriales, como lo ha dicho Edmundo O’Gorman, las más exacerbadas fantasías; esa riqueza fabulosa que hizo que tantos conquistadores perecieran en la codiciosa búsqueda del Potosí y de Eldorado. En fiel concordancia con esta secular fabulación, la novela de Carpentier se abre con una descripción pormenorizada —que muy bien podría ser europea— de los objetos de plata que el Indiano guarda en celosos cofres antes de iniciar su travesía por Europa. El lujo y artificio de aquellos enseres y utensilios dan fe de la opulencia de la capital de la Nueva España, la cual podría recibir de pláceme el mítico sobrenombre de *Elplateada*.

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. . . Y todo esto se iba llevando quedadamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada. . .¹⁸

Así sea de manera parentética, conviene hacer un comentario a propósito de este pasaje, que responde ejemplarmente a la estética del barroco: la descripción se entretiene en la riqueza, el brillo, la magnificencia de los objetos de plata, y llega a tocar el tópico del desperdicio, que es, en opinión de Sarduy, el más claro símbolo del lujo en el arte barroco —arte de lo sobrante, de lo innecesario, incluso de lo excrementicio—: entre los utensilios que el Indiano habrá de llevar consigo en el viaje, se encuentra una bacinilla de plata, en la que se

unen simbólicamente la suntuosidad y la inmundicia, como lo proponía Gracián, el mayor preceptista del barroco, en su *Agudeza y arte de ingenio*, donde dice que “unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza”. En el fondo de la bacinilla, un ojo omnipresente mira con malicia escatológica el chorro de orín del Amo, para calificar el cual el narrador utiliza tres adjetivos —“certero, abundoso y percutiente” — como para corresponder, al menos en el estilo, a la riqueza que se describe espléndidamente en esa primera página de la novela.

La idea de América como una entidad fabulosa se acentúa con las comparaciones que durante su viaje el Indiano establece entre las ciudades españolas y la capital de la Nueva España, que en tal rivalidad siempre resulta vencedora por lo que hace a su riqueza, su esplendor, su sabrosura. El Indiano, que había magnificado en su imaginación el Madrid de sus mayores, sufre una fuerte decepción al conocer la ciudad capital del reino:

[...] Imaginábase el Amo que Madrid era otra cosa. Triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México. Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriento y esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá, con sus portadas de azulejos y balcones llevados en alas de querubines, entre cornucopias que sacaban frutas de la piedra y letras enlazadas por pámpanos y yedras que, en muestras de fina pintura, pregonaban los méritos de las joyerías.¹⁹

Un ejemplo más: las diferencias gastronómicas que amo y sirviente establecen en una mesa madrileña al recordar con añoranza las cocinas de México y Cuba, sus patrias respectivas:

De cocina no podía hablarse: ante las albóndigas presentes, 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 y calores de mil pimientos; ante las berzas de cada día, las alubias desabridas, el garbanzo y la col, cantaba el negro los méritos del aguacate pescuezudo y tierno, de los bulbos de malanga que, rociados de vinagre, perejil y ajo, venían a las mesas de su país, escoltados por cangrejos cuyas bocas de carnes leonadas tenían más sustancia que los solomos de estas tierras.²⁰

Si en toda la obra de Carpentier, como hemos venido diciendo, se presenta una contraposición entre la vitalidad, la riqueza, la energía americanas, por una parte, y la

¹⁷ *Ibidem*. p. 20.

¹⁸ *Ibidem*. p. 9.

¹⁹ *Ibidem*. p. 27.

²⁰ *Ibidem*. pp. 27 y 28.

decadencia europea, por la otra, *Concierto barroco* no es, pues, una excepción. Sin embargo, a diferencia de las anteriores, esta novela de Carpentier no parece poner el énfasis en la dicotomía planteada sino en la conjunción de elementos europeos y americanos, sin los cuales no puede haber concierto, en el sentido de unión y concordia que más allá de su acepción musical la palabra denota. El capítulo del *Ospedale della Pietá*, sin lugar a dudas uno de los más vigorosos y divertidos de la obra carpenteriana, narra con gracia incomparable la improvisación inverosímil y por ende maravillosa de un concierto absolutamente improbable dirigido por el Maese Vi valdi con la participación —¿quién lo diría!— de Doménico Scarlatti en el clavicémbalo y de Händel, quien suplementa el bajo continuo, y con el concurso de las pupilas de ese orfanatorio veneciano, cada una de las cuales domina el instrumento musical que se le ha adherido a su nombre en señal de identidad: *Pierina del violino*, *Cattarina del corneto*, *Bettina della viola*, *Margherita del arpa doppia*... A ese torrente musical que va *in crescendo*, de pronto se incorpora el negro Filomeno, armado de “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”.²¹ Esta conjunción no sólo remite a un pasado de sincretismos culturales, tan frecuentes en la obra carpenteriana, sino que apunta

hacia el futuro. Por ello el Indiano, al explicarle a Filomeno que los europeos “llaman *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer”, según citamos, añade sentenciosamente: “No entienden que lo fabuloso está en el futuro”; es más, dice en tono concluyente: “Todo futuro es fabuloso”.²² Con semejante consideración de su personaje protagónico, el escritor puede brincarse las tranacas de la cronología histórica. En el apacible cementerio de Venecia, donde se reúnen los músicos y el Indiano y su sirviente para descansar de los excesos del carnaval, aparece de pronto, como nuncio del futuro apenas en la tercera década del siglo XVIII, ni más ni menos que Stravinsky. Y tras él, el mismísimo Louis Armstrong, paradigma de la libertad, de la creación y de la negritud liberada, que se erige en el guía del negro Filomeno, quien abandona su condición de sirviente para emprender la ruta que lo conducirá a tocar la trompeta de su más fervorosa pasión.

Concierto barroco es una novela deliciosa, propositiva, liberadora. Desde el momento mismo en que el Indiano, cuando presencia el ensayo general de la ópera *Motezuma*, se identifica más con los vencidos que con los vencedores, se anuncia la emancipación cultural de la Colonia y se abre un camino de libertad, que el propio autor recorre, tautológicamente, en la misma configuración de su novela. U

²² *Ibidem*. p. 77.

²¹ *Ibidem*. pp. 43 y 44.

Las etiquetas que ilustran este texto forman parte de la colección del autor.

