

REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

Lectura estilística de Concierto barroco, de Alejo Carpentier

Camilo Rubén Fernández Cozman
(Universidad San Marcos de Lima. Perú)

Las obras de Alejo Carpentier (1904-1980) revelan un indubitable trabajo estilístico. Se trata de la labor de un orfebre de la palabra: alguien que, con sapiencia, dispone su telaraña de significantes para intentar la aprehensión de lo real. En ese sentido, las novelas y cuentos de Carpentier manifiestan una preocupación por el significante y una reflexión acerca de las complejas relaciones entre el lenguaje y lo real.

Pensamos que subyace a estos relatos la idea de que el lenguaje poético crea su propio referente que tiene sus propias reglas y coherencia internas. Además, Carpentier es un crítico del regionalismo y del psicologismo. Una lectura que pase por alto este hecho, corre el peligro de tergiversar el pensamiento de Carpentier.

Si los narradores regionalistas (Rómulo Gallegos, por ejemplo) habían puesto de relieve la linealidad del tiempo y tal vez un cierto maniqueísmo desde el punto de vista social, Carpentier, por su parte, subraya la pertinencia del tiempo circular y realiza una lectura mucho más densa de la realidad social latinoamericana sobre la base del uso de un lenguaje barroco, cuya orquestación permite la aprehensión de un referente rico, lleno de matices y de contradicciones internas. Asimismo, si el psicologismo (heredero del realismo decimonónico) centra todo en un personaje o en un grupo de personajes, Carpentier busca que la estructura y la atmósfera creada por el lenguaje barroco cumplan un papel medular en la construcción del sentido del texto narrativo.

Carpentier, Rulfo y otros escritores del *boom* solían trabajar la novela como si fuera un poema. De la misma manera que Flaubert convirtió a la escritura en un valor-trabajo en Francia, Carpentier llamó la atención acerca de la necesidad de perfeccionar el aparato formal de la novela (el lenguaje) para transmitir una cosmovisión auténticamente latinoamericana sobre la base de la asimilación creativa de aportes del mundo europeo y de la cosmovisión prehispánica.

I. LO REAL MARAVILLOSO EN LA VISION DE CARPENTIER

Uno de los ensayos más famosos de Carpentier es el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), donde plantea por vez primera el concepto de lo real maravilloso. Se trata de un texto fundacional porque evidencia una superación del paradigma realista decimonónico que se manifestaba en la novela de temple regionalista.

Carpentier cuenta que un viaje a Haití en 1943 le hizo sentir la presencia de lo real-maravilloso en Latinoamérica. Si Lautréamont, los surrealistas, la novela negra inglesa se acercaban a lo maravilloso desde un punto de vista artificial, Carpentier entra en contacto con ello de una manera natural cuando percibe que la propia realidad en Latinoamérica tiene hechos que consignan de modo irrefutable el funcionamiento de lo maravilloso. Para Carpentier, lo maravilloso presupone una fe y ésta es la que se halla ausente en los surrealistas europeos. Por consiguiente, hay sucesos que son reales

pero que parecen ficticios.

Manifestaciones de lo real-maravilloso se revelan en las cosmogonías americanas, en los mitos suscitados por el Descubrimiento y la Conquista, en el mestizaje fecundo que pulula en Latinoamérica, entre otras manifestaciones^[1]. Una de sus grandes expresiones es el *vudú*, religión de los negros del Caribe. En efecto, el *vudú* es:

un conjunto de creencias y ritos de origen africano que, estrechamente mezclado con prácticas católicas, constituye la religión de la mayor parte de los campesinos y del proletariado urbano de la República negra de Haití^[2].

Resulta importante resaltar que la naturaleza en Latinoamérica es un signo de lo real-maravilloso porque allí hay metamorfosis asombrosas, magia, creación de formas, simbiosis. A la naturaleza se suma la historia que, según Carpentier, debiera ser una crónica de lo real-maravilloso, hecho que se evidencia en las crónicas coloniales, por ejemplo.

II. EL SENTIDO DEL TÍTULO DE LA NOVELA **CONCIERTO BARROCO**

El título de una obra literaria es fundamental para la precisión del sentido de un texto. *Concierto barroco* (1974) constituye un título sumamente ilustrativo y abiertamente polisémico. Se trata de un sintagma nominal, donde "concierto" está en vez de "música", y "barroco", en lugar de cosmovisión y escritura barrocas. En primer lugar, se trata de un elogio a la música para hablar de Latinoamérica empleando una escritura intencionadamente barroca que transmita una visión también barroca. En segundo término, alude al proceso de escritura del libro. En otras palabras, escribir un relato es como crear un concierto de Vivaldi, donde los significantes cumplan la función de ser notas que se anidan en los pentagramas.

Roberto González Echevarría afirma que el título de la novela evidencia una oposición porque "concierto" implica la idea de armonía; en cambio, "barroco" traduce la noción de desorden y heterogeneidad^[3]. Desde ese punto de vista, la figura literaria que se manifiesta es el oxímoron, pues hay la lucha entre dos isotopías: la del desorden y la de la armonía. La instancia de la enunciación privilegia la isotopía del desorden; sin embargo, posteriormente se produce un intercambio de semas y de significados. En otras palabras, "concierto" le pasa sus semas a "barroco" y "barroco" le transfiere sus semas a "concierto".

Para comprender plenamente el sentido del título de la novela, tenemos que remitirnos a los ensayos de Carpentier. Según él^[4], el novelista en Latinoamérica debe ser barroco. En efecto, el barroco implica un arte en movimiento que se escapa de sus propias márgenes. Para Carpentier, el barroco es un espíritu y no tanto un estilo histórico. La opción opuesta al barroco es el academicismo, típico de épocas asentadas y casi siempre exentas de contradicciones. América, según Carpentier, fue barroca desde sus inicios, vale decir, desde el *Popol Vuh*, la poesía náhuatl, la escultura azteca y el *Chilam Balam*. Para el escritor cubano, los estilos históricos (el gótico, el románico) no llegaron a América sino a través de una modalidad del barroco, el plateresco. En otras palabras:

el alarife español encontró en América una mano de obra india que de por sí añadió el

barroquismo de sus materiales, de su invención, de los motivos zoológicos, vegetales, florales del Nuevo Mundo, al plateresco. De esa manera se llegó a lo apoteósico del barroco arquitectónico, que es el barroco americano^[5].

Hay una íntima relación entre el barroco y lo real-maravilloso. Carpentier considera que Latinoamérica es un continente barroco por su arquitectura, por la complejidad de su naturaleza y por aquella pulsión telúrica que se manifiesta de modo heterogéneo y que somete, en cierto modo, al ser humano en las tierras americanas. El carácter indómito de la naturaleza en Latinoamérica debe ser traducido por un escritor, cuya descripción tiene que ser barroca. En otras palabras, el referente (América Latina) barroco debiera articularse con la orquestación barroca.

Esta concepción se materializa en el título de la novela *Concierto barroco*. El relato es barroco porque hace referencia a la heterogeneidad, al cruce de culturas y a la transculturación a través de la música. Por ello, dicha particularidad se revela en el título de la obra poniendo de relieve un alto grado de coherencia desde el punto de vista textual.

III. LA MUSICA COMO TEMA EN *CONCIERTO BARROCO*

Como sabemos, *Concierto Barroco* está basada en una ópera de Antonio Vivaldi. Francesco Malipiero dio a conocer a Carpentier la existencia de esa ópera de Vivaldi, cuyo título era *Montezuma*. Ella fue estrenada en Venecia en 1733. Como lo afirma Carpentier, el libreto de la ópera fue obra de Alvise Giusti e inspiró "nuevas óperas basadas en episodios de la Conquista de México a dos célebres compositores italianos: el veneciano Baldassare Galuppi (1706-1785) y el florentino Antonio Sacchini (1730-1786)"^[6]. Fue Roland de Candé, especialista en Vivaldi, quien comunicó a Carpentier la existencia del *Montezuma* del Preste Antonio Vivaldi.

El papel que cumple la música es medular en la novela. No sólo el relato está escrito desde una óptica que pone de relieve la musicalidad de la frase, sino que la música permite al escritor reflexionar acerca de la identidad latinoamericana y de la manera como nuestros narradores y músicos pueden apropiarse creativamente de los aportes de la música europea para reformularlos y materializar una parodia carnavalizadora.

La escena central de la obra está en el capítulo 5. Allí aparece una sinfonía cacofónica y fantástica:

Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti --pues era él-- se largó a hacer vertiginosos escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Handel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo. --¡Dale, sajón de carajo!" -gritaba Antonio. "¡Ahora vas a ver, fraile putañero!" --respondía el otro, entregado a su prodigiosa inventiva"^[7].

Se trata de una polifonía carnavalizadora y burlesca. No sólo dialogan los instrumentos, sino que las voces de los personajes se intercambian y producen un contrapunto no exento de disonancias. Vivaldi insulta a Handel (el sajón) y éste le responde de modo agresivo. Doménico Scarlatti, músico italiano, intenta intensificar sus acordes. Pero en ese momento se realiza la carnavalización cuando Filomeno (criado del Amo-Montezuma) va a la cocina y trae "instrumentos" que le permiten insertarse

en la dinámica del concierto:

"¡El sajón nos está jodiendo a todos!" --gritó Antonio, exasperando el *fortissimo*. "A mí ni se me oye" --gritó Doménico, arreciando sus acordes. 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. "¡Magnífico! ¡Magnífico!" -gritaba Jorge Federico. "¡Magnífico! ¡Magnífico!" -gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo^[8].

La improvisación de Filomeno tiene profundas connotaciones simbólicas en la obra. Se trata de un músico latinoamericano que materializa un pensamiento mítico, cuyo rasgo fundamental es, según Lévi-Strauss, el *bricolage*:

lo propio del pensamiento mítico, como del *bricolage* en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; *odds and ends*, diría en inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad. En un sentido, por lo tanto, la relación entre la diaconía y la sincronía ha sido invertida: el pensamiento mítico, ese *bricoleur*, elabora estructuras disponiendo acontecimientos, o más bien residuos de acontecimientos^[9].

Profundicemos más en la improvisación musical de Filomeno. Empecemos con la batería de calderos de cobre. Sin duda, ella es un trozo, un residuo de la historia del individuo o de la sociedad. Los instrumentos de cocina demuestran la necesidad que tiene el "primitivo" de elaborar conjuntos estructurados resemantizando la función de ciertos objetos sobre la base de una visión contestaria en relación a la cultura occidental. El sujeto latinoamericano ocupa aquí la casilla del "primitivo" y da una inflexión distinta a ciertos objetos cotidianos desacralizando a tres íconos de la música occidental: Vivaldi, Handel y Scarlatti. Esta desacralización se cumple al equiparar a los objetos de cocina (cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, entre otros) con instrumentos acuñados en la tradición musical de occidente.

Pero aquí observamos una parodia carnalizadora. Filomeno está burlándose de la música occidental proponiendo una inversión de roles y jerarquías. Él es un esclavo que pasa a ser el centro de la sinfonía y motiva la admiración de Handel y de Scarlatti. A él lo dejan solo en la improvisación durante treinta y dos compases. Handel y Scarlatti pasan a ser oyentes de la melodía de Filomeno.

Sin duda, en este caso cabe mencionar un proceso de transculturación en el ámbito de la narrativa de Carpentier. En un contexto marcado por la música occidental, Filomeno quiebra los acordes, introduce grietas en el discurso musical y resemantiza los aportes de la música occidental dando prioridad a la sabia cacofonía y a la disonancia enriquecedora. Es como si Handel y Scarlatti aprendieran de la improvisación de Filomeno, cuya sabiduría popular está fuera de toda duda. En pocas palabras, hay una mixtura, en este concierto, entre la música clásica y la popular, entre Europa y

Latinoamérica. Es más, la música de Handel, según Carpentier, necesita de la improvisación popular; la armonía clásica, por su parte, requiere del "ruido" de los instrumentos de cocina.

IV. LA MUSICA Y EL COMPONENTE FIGURATIVO DE CONCIERTO BARROCO

Pero la música no sólo es el gran tema de *Concierto barroco*, sino que adquiere preponderancia porque se manifiesta en el empleo de numerosas figuras literarias en la novela. Tenemos, en primer lugar, *laparonomasiay* la *aliteración* que se hallan presentes al inicio de la obra:

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^[10].

En este fragmento vemos cómo la novela está escrita musicalmente sobre la base del empleo de figuras literarias fónicas que revelan un arduo trabajo con el significante, homologable al que realiza un poeta barroco.

Otro recurso que Carpentier emplea magistralmente es *eloxímoron*, hecho que se evidencia con claridad meridiana en las siguientes líneas: "orinar magistralmente con chorro certero, abundoso y percutiente"^[11]. En la expresión "orinar magistralmente" vemos la oposición entre dos isotopías (la fisiológica y la de lo admirable). A un hecho cotidiano absolutamente banal, Carpentier le asigna un carácter admirable y esto se logra sobre la base de un trabajo musical con el lenguaje.

Otra figura fundamental es el *arcaísmo*. Quisiera comentar el siguiente fragmento: "En gris de agua y cielos aneblados, a pesar de la suavidad de aquel invierno"^[12]. La palabra "aneblados" viene del verbo "aneblar", arcaísmo que significa, en este caso, "anublar" (cubierto de nubes el cielo) u oscurecer. Además, "aneblar" viene de "nebulare" del latín medieval.

V. A MANERA DE CONCLUSION

Concierto barroco tiene una concepción del tiempo que es sorprendente. La acción empieza en 1709, llega a 1733, se traslada a 1924 y desemboca en los albores de una revolución en pleno siglo XX. En un pasaje de la novela, Handel (1685-1759) alude a Igor Stravinsky (1882-1971). ¿Cómo puede ser que alguien que murió en el siglo XVIII hable de alguien que nació a finales del XIX? He ahí la magia de la prosa de Carpentier.

Concierto barroco traduce la idea de que la música permite acceder a una concepción del tiempo no lineal sino circular, donde el pasado y el presente pueden fusionarse para ir tejiendo la historia del futuro.

En *Concierto barroco*, aparece "un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal"^[13]. Vivaldi canta el estribillo de Filomeno. Hamlet es comparado a los "chamacos" mexicanos. Todas éstas son expresiones de un discurso profundamente transcultural porque, según Carpentier, en América Latina todo es fábula ("ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo"^[14]) y la literatura tiene sus propias leyes distintas de los preceptos de la historia linealmente concebida, por eso, un personaje dice en *Concierto barroco*: "No me joda con la historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética"^[15].

[1] Collard, Patrick. *Cómo leer a Alejo Carpentier*. Madrid, Júcar, 1991, p. 108.

[2] *Ibidem*. Collard se sustenta, en este caso, en las ideas de Alfréd Mettraux.

[3] González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: the pilgrim at home*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1977, p. 266.

[4] Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México-Madrid-Bogotá, Siglo Veintiuno Editores, 1981. Se trata del ensayo "Lo barroco y lo real-maravilloso", conferencia dictada en Caracas el 22 de mayo de 1975.

[5] Collard, Patrick. Op. cit., p. 110.

[6] Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987, p. 133. Se trata de una nota que pone el propio Carpentier al final de la novela.

[7] *Ibidem*, p. 65.

[8] *Ibidem*, p. 66.

[9] *Ibidem*, pp. 42-43.

[10] *Ibidem*, p. 9.

[11] *Ibidem*, p. 10.

[12] *Ibidem*, p. 49.

[13] *Ibidem*, pp. 11-12.

[14] *Ibidem*, pp. 104-105.

[15] *Ibidem*, p. 104.