

transtextualidad y carnavalización en "concierto barroco" de alejo carpentier



Estanislao Zuleta
In Memoriam

maría luisa jaramillo arbeláez*

1. FABULA DE LA NOVELA

✕ Un rico minero mexicano, nieto de españoles, parte de viaje a Europa a mediados del siglo XVII, acompañado de su criado, Francisco, un intérprete de vihuela mexicana, con el que sueña hacer su aparición en la tierra de sus abuelos. Debido al mal tiempo debe hacer una escala en Villa de Regla y no en La Habana, ya que ésta se encuentra bajo los rigores de la

peste. Allí muere su criado y el mexicano lo reemplaza esta vez por un negro gran percusionista y guitarrista, y nieto de Salvador Golomón, héroe negro que inspiró el primer poema en Cuba, *Espejo de Paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa.

El amo —nieto de españoles— emprende un viaje a España, país que se ha imaginado como un lugar lleno de atractivos, pero al llegar a Madrid se decepciona ya que la ciudad le parece fea y sucia. Además se da cuenta de que no puede relacionarse con señoras de su condición y tiene que buscar la compañía de prostitutas. A los pocos días de haber llegado a esta ciudad decide irse para Italia, en donde se celebra el famoso Carnaval de Venecia.

El Amo, que ha salido a la plaza disfrazado de Montezuma, se encuentra con Vivaldi, Haendel y Scarlatti, quienes lo invitan a un concierto en el Ospedale de la Pietà, en el que Filomeno participará con gran éxito como percusionista y bailarín.

Estos dos americanos asistirán igualmente a un ensayo de la ópera de Vivaldi, *Montezuma*, que le ha sido inspirado al músico por el disfraz que lleva puesto el Amo. Este último se siente profundamente conmovido por la manera como es tratada y tergiversada en esta ópera la historia de México.

No sin extrañarse de sí mismo, el Amo se da cuenta de que mientras transcurría la ópera, él, que se sentía tan español, se había sentido del lado de los americanos. Luego

* Licenciada en Español-Inglés de la Universidad Pontificia Bolivariana. Especialista en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Medellín. Profesora del Colegio Colombo Francés y de la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia.

de una acalorada discusión con Vivaldi, decide regresar esa misma noche a México, tierra que empieza a ver con otros ojos.

Al final de la novela, en medio de unos acelerados cambios a nivel temporal, en donde se pasa del siglo XVIII, al XIX y luego al XX, Filomeno no acompaña a su Amo en su viaje de regreso, sino que después de asistir a un concierto de Louis Armstrong, decide irse a París, donde considera que será tratado con la igualdad que no encontrará en su propia tierra.

La fábula de *Concierto Barroco* se amplía y enriquece gracias a las propias palabras de su autor, en una entrevista, en la que narra el proceso que acompañó el surgimiento de la novela.

Cuenta el escritor que en el año de 1937 estaba trabajando en un estudio de discos en París, donde dirigió la grabación de las obras del compositor italiano Francesco Malpiero quien había logrado un gran trabajo de recuperación de óperas y de partituras italianas del siglo XVII, entre ellas el *Orfeo* de Monteverdi. Malpiero, que se había puesto a investigar sobre la obra de Vivaldi, le preguntó un día a Carpentier si conocía una obra del músico sobre la conquista de México. Carpentier que hasta ese momento no había oído hablar de ella la quiso conseguir pero su amigo le informó que la obra estaba perdida. Después de varios años, Carpentier conoció a Roland de Candé, un importante musicólogo francés, quien le dijo dónde podía hallar información sobre *Montezuma*, la ópera de Vivaldi. Carpentier dice que en primer lugar le interesó mucho el asunto de la conquista de México y el hecho de que hubiera sido Vivaldi, un músico de dimensión universal, el primero que

se hubiera interesado por un tema americano.

Luego halló el libreto de Alvisi Giusti pero se dio cuenta de que la historia de la conquista de México estaba allí "bastante fantaseada". Carpentier encontró que Giusti decía que se había basado en la Crónica de Antonio de Solís que fue cronista de Indias. Dice Carpentier que en aquella época aún no se conocía en Europa a Bernal Díaz del Castillo. De todas maneras Carpentier consideraba que en la crónica de Solís había elementos absolutamente auténticos y otros inventados, como la boda de un capitán español con una hija de Montezuma.

Un amigo del escritor, el historiador mexicano Silvio Zabala, opinaba que dentro de la narración de la batalla naval de Texcoco había muchos elementos verídicos, aun cuando consideraba que también los había llenos de fantasía.

Carpentier, que quería cerciorarse de que se ocuparía de la primera obra escrita sobre un asunto americano, encontró otras obras escritas después de la ópera de Vivaldi como *Les Indes galantes* de Rameau; luego consiguió el libreto de *The Indian Queen* de 1695, escrita treinta o cuarenta años antes de *Montezuma*, y que según Carpentier "es una locura completa" ya que "todo lo americano que tiene es que hay un personaje que se llama Montezuma, pero la acción podía ocurrir igualmente en Constantinopla, en la Arabia, en el Egipto o en donde se quiera" (1).

Más adelante se dedicó a estudiar la vida del músico italiano al

que consideraba "Un tipo pintoresco, con un genio enorme, al lado de eso, juerguista, mujeriego, a pesar de llevar los hábitos eclesiásticos, todo el mundo tenía la mayor indulgencia con él, era muy sinvergüenza, nunca dijo una sola misa, porque decía que el incienso le daba alergia". (2).

Profundizando en la vida de Vivaldi descubrió que éste se encontró en 1709 en el Carnaval de Epifanía con Haendel y Scarlatti. Entonces —dice el escritor—: "¡Bueno! Juntásemos los tres tipos éstos, el carnaval de Venecia, la ópera de Moctezuma y entonces ya surge la novela" (3).

Carpentier le ha contado toda esta historia a su interlocutor para responderle por qué el humor en esta novela es tan persistente:

"Teniendo de personajes centrales cinco tipos muy divertidos no podía escribir una tragedia, había que llevar jocosamente una novela, un relato que tiene de trasfondo la música de Vivaldi, que es la música más optimista que hay en el mundo; porque yo no conozco una página sombría, una página trágica de Vivaldi. La obra de Vivaldi es una fiesta perpetua y yo quise con mi relato hacer una especie de fiesta verbal" (4).

Este es el punto de partida de la novela en el que se muestra el interés de su autor por todo lo referente a Vivaldi y a la música. Este texto se convierte en el hipotexto de *Concierto Barroco*, al que nos volvemos a referir más adelante.

2. Ibid, pág. 386.

3. Ibid, pág. 388.

4. Ibid., pág. 389.

1. CARPENTIER, Alejo. *Entrevistas*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985, pág. 388.

Como ya el lector conoce la fábula de la novela, es posible entonces iniciar el análisis de un intertexto, el poema de Silvestre de Balboa, *Espejo de Paciencia*, ya que en primer lugar es el primer intertexto extenso que aparece en la obra y en segundo lugar nos permite darle un orden a la exposición.

2. UN INTERTEXTO POETICO: El poema de Silvestre de Balboa, *Espejo de Paciencia*

Como ya se mencionó anteriormente, en la primera escala del viaje, La Habana, Francisquillo, el servidor del Amo en Coyoacán muere, a causa de la peste que azotaba esa ciudad. El barco en el que viajaban debe detenerse entonces en Villa de Regla, población alejada de la capital, en donde el Amo conocerá al que será su segundo criado: Filomeno. Es en este momento de la narración donde encontramos un extenso intertexto, el poema de Silvestre de Balboa, *Espejo de Paciencia*, que nos remitirá a la música y a la historia.

Es en el poema de Balboa donde se relata la historia del "gran Salvador", su abuelo, y la música que acompañó la fiesta con la que se celebró la liberación del Obispo de Bayamo. En este poema se enumeran algunos de los instrumentos que allí se escucharon: flautas, zampoñas, rebeles, clarinecillos, adufes, panderos, atabales y tipinaguas "de las que hacen los indios con calabazos, porque en aquel universal concierto se mezclaron músicas de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, nabories y negros".

De esta descripción fijaremos por un momento la atención en el

elemento mestizo, en la "mezcla de músicas" o de instrumentos, pues ello nos irá orientando hacia uno de los temas que más se trabajará en la novela: el Barroco como producto de todo mestizaje. En los tres conciertos que aparecen en la novela, se da la mezcla de ritmos e instrumentos.

Pero no todos estuvieron de acuerdo con que esta mezcla se pudiera considerar música y así lo expresa el Amo quien considera que la armonía musical de "blancos y negros" es imposible y añade:

"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!..." (5).

En este intertexto tenemos ya suficiente material para analizar. En primer lugar vemos cuál es la mentalidad del Amo que considera "bárbara algarabía" a la música "negra".

Esta es su opinión en el segundo capítulo, cuando todavía no ha llegado a Europa y no se ha sentido confrontado por algunas experiencias que lo harán cambiar de concepción. Pero si nos adelantamos al sexto capítulo, veremos a otro Amo que ya ha pasado por España —que lo ha desilusionado— y que se encuentra en Venecia discutiendo con Vivaldi porque éste y Haendel se han burlado de Filomeno, quien le propuso al músico italiano que hiciera una ópera sobre su

abuelo Golomón. Ahora sí el Amo saldrá en defensa de su criado:

"No lo veo tan extravagante: Salvador Golomón luchó contra unos hugonotes, enemigos de su fe, igual que Scanderberg luchó por la suya. Si bárbaro les parece a ustedes un criollo nuestro, igual de bárbaro es un esclavón de allá enfrente" (6).

El Amo no sólo transformará su visión frente a la música sino que le dará un vuelco a su concepción del mundo; idea ligada a los cambios y transformaciones que hacen parte de los motivos barrocos y que se convertirá en uno de los ejes sobre el cual girará la novela.

La idea del mestizaje está muy presente en la concepción que Carpentier tiene sobre el Barroco, quien considera que "Todo mestizaje engendra un barroquismo". Este escritor señala que América se iba a apropiarse del legado español y que lo enriquecería con el legado americano. Concibe el Barroco como una de las expresiones más características de América.

Carpentier, gran conocedor de música y literatura, se refiere en uno de sus ensayos al concierto de Bayamo y comenta que algunos de los instrumentos que allí se mencionan son los mismos que aparecen en *El libro del Buen Amor* (1343) del Arcipreste de Hita. Así mismo ocurre en unos versos de Juan Ruiz en los que se habla de zampoñas, rabeles, albogues y "panderos" que son los "adufes" de Balboa. Pero, comenta Carpentier, "lo que ni Berceo ni el Arcipreste pudieron barruntarse es que, en el concierto de Balboa, sería enriquecida la orquesta por 'tipinaguas'".

5. CARPENTIER, Alejo. *Concierto Barroco*, México, Ed. Siglo XXI, 1974, pág. 25.

6. Ibid., pág. 51.

indias, tambores tocados por manos de negros, y 'marugas' que serían idénticas a las 'maracas' descritas por el Padre Jean de Lery (...) y que fue un instrumento tan universalmente americano (hoy incorporado al arsenal de la batería sinfónica) que aparece, tocado por un ángel, en más de un concierto celestial esculpido por artesanos coloniales en santuarios barrocos de nuestro continente" (7). Carpentier señala que en Cuba ya existían admirables composiciones musicales e intérpretes de partituras serias antes de que se hubiese escrito una sola novela o se hubiera publicado un solo periódico. "En la isla la música se anticipó siempre a las artes plásticas y a la literatura... exceptuando la poesía" (8).

Vamos viendo la forma como el escritor transforma esta información en la novela, un espacio, en el que las lecturas del autor se van entretejiendo de nuevo y dan origen a un nuevo texto.

En la primera parte del poema se narra el secuestro y la liberación del obispo con la ayuda de un grupo de hombres en el que sobresalía la valentía de Salvador Golomón. Esta parte del poema nos remite a un hecho histórico señalado por Carpentier en otra de sus obras en la que también se refiere a este poema. Dice el autor que en Cuba el negro en el siglo XVIII se encontraba en una situación de inferioridad, pero que el blanco a veces "hizo causa común con éste

para hacer frente a las calamidades públicas como las epidemias, huracanes, incursiones de los piratas y las carencias o penurias... que le daban al negro, en ciertos momentos críticos, una mayor categoría humana" (9).

Filomeno, así como en la novela analizada por J. Kristeva, es el portador de un texto que es absorbido por la novela y hace parte esencial de ella. Como lo anota Kristeva, en la obra de Antoine de la Salle, están presentes los textos que éste leyó sobre poesía cortesana y teatro cómico. Igualmente ocurre en *Concierto Barroco*: en la novela el poema es absorbido por el lenguaje literario donde éste se inserta y se modifica ya que aquí la historia que narra el poema hace parte de la biografía de unos de los personajes. La mayor parte del poema se vuelve narración y se inserta en el lenguaje barroco de la novela. El poema se inserta en la novela por medio de un juego del narrador, que a su vez convierte en narrador a un personaje (Filomeno) de la siguiente manera:

"Un día... —según lo narra el mozo—, echó anclas en aguas de Manzanillo..."

Dentro de la narración aparecen entre guiones los comentarios de Filomeno:

"Supo el desalmado Girón que en las haciendas de Yara, a unas leguas de la costa, hallábase, visitando su diócesis, el buen Fray Juan de las Cabezas Altamirano, obispo de esta isla que antaño llamábase Fernandina porque, cuando la divisó por vez primera el Gran Almirante Don Cristóbal, reinaba en España un Rey

Fernando que tanto montaba como la Reina, decían las gentes de otros tiempos, acaso por aquello de que deber de Rey es montar a la Reina, y en esto de líos de alcoba nadie, en fin de cuentas, sabe quién monta a quién, porque en eso de que monte el varón o que el varón sea montado es asunto que..." (10).

Pero al llegar aquí, Filomeno es interrumpido por el Amo quien le dice que prosiga la historia en "línea recta" y que no "se meta en curvas, ni transversales", que es justamente lo contrario de lo que hace el lenguaje barroco al propiciar la proliferación de frases dentro de frases, dando vueltas antes de llegar "en línea recta" al asunto. No nos detendremos aquí en el análisis del lenguaje pues a ello le dedicaremos después una parte de este trabajo.

Observamos que en este pasaje de la novela, el personaje demora la narración y hace comentarios que no tienen que ver con el poema. Por una parte vemos ciertas características del lenguaje barroco: el rodeo, las frases subordinadas, en "fuga", y por otra, vemos cómo ellas logran suscitar la risa de lector.

El autor —para decirlo en términos bajtinianos— está dialogando con el habla de su personaje, y logra que el lenguaje de éste se confronte con el que utiliza al narrar el poema. Lo que dice Filomeno entre guiones desacraliza la imagen de los Reyes de España, ya que se refiere a ellos no desde la esfera de su alta jerarquía política y social sino desde una situación

corriente como son "los líos de alcoba".

Al ser introducida la risa en el lenguaje novelesco, se produce un acercamiento del objeto y se pierde el miedo a verlo desde diferentes aspectos. En este pasaje Filomeno mira a los reyes españoles desde la esfera de la percepción carnavalesca, desde "un trato libre y familiar", que en última instancia le permite criticar a estas figuras que simbolizan lo establecido.

El lenguaje gestual empleado por Filomeno, en algunas partes, le recuerda al Amo la manera como los "feriantes en los mercados de México" contaban "la gran historia de Montezuma y Hernán Cortés":

"Y alzando los brazos y accionando las manos como títeres, con los dedos pulgares y meñiques movidos como bracitos, continúa en la narración del sucedido con tanta vida como le pone cualquier bululú de buen ingenio en sacarse personajes de tras las espaldas y montarlos en el escenario de sus hombros" (11).

El lenguaje gestual de la plaza pública ha sido justamente el lenguaje que la literatura carnavalesca ha ido trasladando al lenguaje literario.

Vemos, por una parte, cómo el sólo análisis de un intertexto nos lleva por muchos caminos, ya que en el Barroco se da como una "explosión" de sentidos, hecho en el que radica en parte la dificultad de su análisis. Y por otra, vemos las posibilidades literarias que adquiere la utilización de la intertextualidad en el Barroco: el *Espejo de Paciencia*, primer poema cubano, adquiere una nueva resonancia y textura literaria al ser narrativizado por un personaje.

Así como el análisis de un intertexto como el *Espejo de Paciencia* nos va permitiendo construir los sentidos de la novela, así también el análisis de la paratextualidad nos abrirá otras posibilidades de lectura que nos permitirán seguir profundizando en la obra.

Recordemos en primer lugar que la novela surgió en buena parte debido a la búsqueda y hallazgo del libreto de la ópera *Montezuma* de Vivaldi y que parte de éste configura el séptimo capítulo, convirtiéndose así en el otro intertexto más extenso de la novela. Por lo tanto, el facsímil de su libreto que aparece al final de la novela no puede pasar desapercibido. Es así como al observar con detenimiento la página ochenta y ocho, veremos que el diseño del libreto consta de cuatro elementos que se espejeaban en todas las páginas de la novela, tanto en las que inician cada capítulo como en las restantes. Nos referimos a los siguientes elementos: a) un diseño gráfico; b) un poco más abajo la palabra *Argomento*; c) la primera letra del texto en letra capitular; y d) un poco más de la mitad de la hoja queda en blanco*.

Al confrontar el diseño del libreto con el texto de la novela, por ejemplo, con una hoja donde se inicie un capítulo tendremos su equivalente: un diseño, pero esta vez no abstracto, sino una bella ilustración en la que vemos dos figuras humanas en medio de pámpanos y portando instrumentos musicales; luego, donde aparecía la palabra *Argomento*, aparece en números romanos el número del capítulo, luego volvemos a encontrar una letra capitular al principio de cada capítulo, también con un diseño barroco y todos estos elementos ocupan, así como en el libreto, sólo la mitad de la hoja. A través de estos paratextos percibimos el espíritu lúdico de todo Barroco.

Así como el intertexto de Silvestre de Balboa *Espejo de Paciencia*, nos ha permitido un análisis desde el punto de vista musical, histórico y literario, igualmente el análisis de lo que ocurre en el quinto capítulo, también nos permitirá ver cómo se entrelazan el lenguaje carnavalesco, algunos intertextos históricos como el de las jóvenes del Ospedalle, o musicales como el de la tonada de *La Culebra*. Intertextos a través de los cuales continuaremos construyendo los sentidos de la novela.

3. LA CARNAVALIZACION

Hemos titulado esta parte de la monografía "La Carnavalización", ya que en ella analizaremos tres de los elementos que la configuran: los elementos de la carnavalización que se encuentran en el quinto capítulo, que se desarrolla en el Ospedalle de la Piedad, el humor y el libre manejo del tiempo.

Al llegar al quinto capítulo asistimos al concierto del Ospedalle en el que aparecen reunidos los tres famosos músicos del Barroco: Vivaldi, Haendel y Scarlatti. Encontramos aquí, en primer lugar, una gran invención y fantasía, típica de la sátira menipea, género que ha

7. CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*, Ed. Plaza y Janés, 1987, pág. 196.

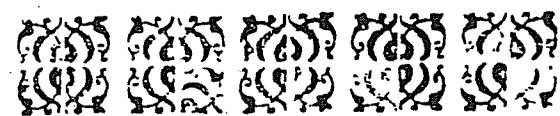
8. CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988, pág. 51.

9. Ibid, pág. 33.

10. CARPENTIER, Alejo. *Concierto Barroco*. Op. cit. pág. 21.

11. Ibid., pág. 21.

* Ver las dos páginas siguientes.



ARGOMENTO

E famosa l'istoria della Conquista del Messico sotto la condotta del Valorosissimo Fernando Cortes in cui diede mirabili contrafsegni di prudenza, e Valore. Ne scrissi con minor sospetto di tutti gl' Autori la famosa penna del de Solis, e quantunque giudicato il più interessato nelle glorie di quest' Eroe, nulladimeno io lo giudico il più sincero. Molte furono le azioni generose, ed invite di questo Duce per arrivare al sospirato confine; ma per ridarmi quant'è possibile alla Brevità dell'azione, io mi raccolgo nel tempo, che da Motezuma Imperator del Messico fu il Cortes con il suo seguito ricevuto nella Capitale. Suppongo l'amistà benchè simulata, che fra quelle due Nazioni correva, i pretesti per li quali fu interrotta la pace, e rappresento nel presente Drama le calamità dell'ultimo giorno in cui restò quel gran Principe soggiogato.

A 3 c. vii.



ii



LAmo andaba entre sus cajas amontonadas en un galpón —sentándose sobre ésta, moviendo aquélla, parándose ante la otra— rumiando su despecho en descompuestos monólogos donde la ira alternaba con el desaliento. Bien habían dicho los antiguos que las riquezas no eran garantía de felicidad, y que la posesión del oro —valga decir: de la plata— era de pocos recursos ante ciertos contratiempos puestos por los hados en el espinoso camino de toda vida humana. Desde la salida de la Veracruz habían caído sobre la nave todos los vientos encontrados que, en los mapas alegóricos, hinchaban los carrillos de genios perversos, enemigos de la gente de mar. Con las velas rotas y averías en el casco, maltrecha la crujía, había-se llegado, por fin, a buen puerto, para encontrar La Habana enlutada por una tremenda epidemia de fiebres malignas. Todo allí —como hubiese dicho Lucrecio— "era trastorno y confusión y los afligidos enterraban a sus compañeros como podían". (*De Rerum Natura*, Libro VI, precisaba el viajero, erudito, cuando de memoria citaba estas palabras.) Y por ello, en parte porque era preciso reparar la nave lastimada y volver a repartir la carga —mal colocada, desde el principio, por los peones de la estiba

influenciado la literatura carnavalesca. Este concierto, que sólo ocurre en la novela, es un juego con la historia que muy probablemente no tendría cabida en otro tipo de literatura.

Sin embargo, podemos relacionar este encuentro de los músicos con la historia cultural de Europa durante el siglo XVIII, época que estuvo favorecida por la gran movilidad de sus artistas, músicos, filósofos y poetas. Según Anceschi la música fue el fruto de amplios y profundos contactos entre las culturas europeas ⁽¹²⁾.

Observamos que a través de toda la novela se da una importante utilización de los intertextos históricos, algunas veces utilizados con mucha fantasía como ocurre en el quinto capítulo y donde encontramos además la profanación del lugar, ya que sabemos que en el Ospedale las jóvenes vivían llevando casi una vida de convento y sólo se podían ver a través de una especie de pantalla o reja. Pero con la llegada de los músicos y sus amigos irrumpe el carnaval en el Ospedale y de esta manera el lugar se transforma, es profanado, carnalizado.

Pero ¿qué hay en el concierto que nos permita decir que también allí encontramos la carnalización? Responderemos a esta pregunta recordando otro de los rasgos más importantes del carnaval: acercar lo distante, unir lo desunido. En el concierto del Ospedale la música barroca y la afrocaribe se fusionan, dando como resultado un mestizaje, o como diría Carpentier, un barroquismo.

Este concierto nos remite de nuevo al descrito por Balboa, pero aquí no aparecen unas exóticas tipinaguas sino que aparece la percusión de Filomeno que a falta de un instrumento fue a la cocina por una batería de calderos de cobre, a los que empezó a golpear con "cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros..." ⁽¹³⁾ y logra imponerle su ritmo a estos músicos barrocos.

Pero este personaje no sólo enriqueció el concierto con su percusión sino cantando y bailando la tonada de *La Culebra*.

Esta tonada es un intertexto similar al poema de Balboa, pero es absorbido por el lenguaje novelesco de una forma muy diferente ya que aquí la tonada es recordada por el personaje a través de un cuadro que representa el tema de Eva y la Serpiente. Pero ocurre que Filomeno hace una lectura bien curiosa del cuadro, ya que hace el ademán de matar a la serpiente con un cuchillo y se pone a cantar la tonada de *La Culebra*.

Al igual que el poema de Balboa, esta tonada ha sido comentada por Carpentier. Dice el autor que durante los carnavales esta tonada se bailaba en una comparsa en la que se "mataba" a una culebra o un alacrán. Según Carpentier esta tonada tiene su origen en un ritual dahomeyano en el que se prendía fuego a una serpiente de hierro. Más adelante nos referiremos a estas equivalencias que propone Filomeno.

De nuevo, el autor inserta en el texto de la novela, otro texto con una textura lingüística diferente. A

diferencia del lenguaje del poema de Balboa, el de la tonada aprovecha el habla popular caribe que omite algunas letras como la ese de los plurales.

Este pasaje ilustra claramente la concepción de Bajtín que considera que una de las formas en las que mejor se expresa el plurilingüismo en la novela es en la de los géneros intercalados. Además considera que una de las funciones de la carnalización es la de eliminar toda clase de barreras entre los géneros y estilos.

La idea de mezcla está reforzada en la novela por la "mezcla de licores" que hizo el Amo, a quien ya le han empezado a gustar las "mezclas". Esta idea está presente desde el comienzo de la novela, en donde aparece la mezcla de instrumentos del concierto de Bayamo, y que es uno de los elementos del barroco. En este capítulo encontramos la mezcla de ritmos ligada a uno de los motivos del barroco: el movimiento.

Recordemos que en la danza tomaron parte todos los habitantes del Ospedale "entre risas y palmas", que siguiendo a Filomeno y agarrados por la cintura formaron una fila que recorrió todo el Ospedale de arriba a abajo:

"Así en fila danzante y culebreante, uno detrás del otro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron tres vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías, hasta que se unieron las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el bar-

quero y hasta la boba del desván que dejaba de ser boba cuando de cantar se trataba..." ⁽¹⁴⁾.

La inserción de este intertexto dinamiza la novela y hace que todos los personajes se relacionen con la familiaridad que quiere el carnaval.

El espíritu de este capítulo es de una alegría desbordante: por un momento se tiene la sensación de que lo único que existiera fuera la música y el baile. Vemos entonces cómo la participación de Filomeno en el concierto no es otra cosa que la llegada de lo americano a Europa. Si bien es cierto que los europeos trajeron su cultura a América, ahora encontramos a dos americanos que llevan también la suya a Europa. Y no de cualquier forma ya que Filomeno logró maravillar a los músicos con su ritmo, logrando que ambas músicas se mezclaran en medio de un gran alborozo:

"... con tales ocurrencias de ritmos y síncopas, de acentos contrados, que por espacio de treinta y seis compases lo dejaron solo para que improvisara. —¡Magnífico! ¡Magnífico!— gritaba Jorge Federico. —¡Magnífico! ¡Magnífico!— gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo. Compás 28. Compás 30. Compás 31. Compás 32. ¡Ahora! aulló Antonio Vivaldi, y todo el mundo arrancó sobre el Da capo, con tremebundo impulso, sacando el alma a los violines, oboes, trombones, regales, organillos de palo, violas de gamba, y a cuanto pudiese resonar

en la nave, cuyas cristalerías vibraban, en lo alto, como estremecidas por un escándalo del cielo".

En este capítulo se instaura la lúdica a través de la danza y la música, o lo que podríamos considerar igualmente como la presencia del erotismo. Vemos, por ejemplo, como tanto la pintura que descubre Filomeno, Eva tentada por la serpiente, como su tonada de *La Culebra*, evocan el erotismo. Así también la actitud de Doménico que "agarrando por la cintura a Margarita del Arpa Doble, se perdió con ella en el laberinto de celdas del Ospedale de la Piedad..." ⁽¹⁵⁾. El erotismo caracteriza al Barroco en tanto que juego, pérdida y placer ⁽¹⁶⁾.

Otro de los elementos de la carnalización que encontramos en la novela, el humor, es un antídoto contra la seriedad o la manera seria de contar una historia.

Carpentier tenía muy claro que su novela "no podía ser trágica tratándose de un relato que tenía como trasfondo la música de Vivaldi, que como dice el escritor "es la música más optimista que hay en el mundo". Dice además que no hay ni una sola página trágica en la vida de Vivaldi. Así como la vida de Vivaldi es "una fiesta perpetua" —dice el escritor— "yo quise hacer una especie de fiesta verbal".

Ya conocemos pues el deseo que tiene su autor de darle a la novela

un tono jocoso y de fiesta y para ello el lenguaje carnavalesco se presta justamente a sus propósitos.

La literatura carnalizada guarda el eco de la risa del carnaval. Tomaremos algunos apartes llenos de humor de varios capítulos para ilustrar esta importante característica de la novela y que fue uno de los objetivos de su autor. Pero antes nos referiremos a un trabajo de Umberto Eco en donde veremos la lógica que existe en lo cómico y en el humor.

Plantea este autor, en primer lugar, la diferencia entre lo trágico y lo cómico. Dice Eco que lo trágico es universal ya que no necesitamos información previa para conmocionarnos frente a una tragedia, ya se trate de Edipo o de Orestes; pero que en cambio, para reír con alguna obra determinada, por ejemplo con Aristófanes, sí necesitamos bastante información, ya que lo cómico "es particular y parece ligado al tiempo, a la sociedad y a la antropología cultural" ⁽¹⁷⁾. Este autor señala además la incompreensión que tiene un pueblo dado con respecto al humor de otro pueblo diferente al suyo.

Muestra Eco cómo existe una relación entre lo cómico y la regla violada. Estas reglas, que en lo trágico son universales, en lo cómico son particulares, locales y limitadas a una cultura específica. Mientras que en lo trágico se hace énfasis en la naturaleza de la regla antes, durante y después de la violación de la regla, en lo cómico la regla permanece discursivamente callada y se da por descontada. Lo cómico no necesita reiterar la

12. ANCESCHI, Luciano, *El Barroco*, Ed. Tecnos, Madrid, 1991, pág. 110.

13. CARPENTIER, Alejo. *Concierto Barroco*. Op. cit., pág. 43.

14. Ibid., pág. 46.

15. Ibid., pág. 47.

16. SARDUY, Severo. "Barroco y Neo-barroco". En *América Latina en su literatura*. Recopilador José Fernández. Ed. Siglo XXI, México, 1973, pág. 182.

17. ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusión*, Ed. Lumen, Barcelona, 1986, pág. 368.

regla porque está seguro de que ella es conocida y aceptada por todos.

Lo cómico viola las disposiciones comunes, es decir "las reglas pragmáticas de interacción simbólica que el cuerpo social debe considerar como dadas" (18).

Eco considera que lo cómico viola las reglas de la conversación señaladas por Grice. La primera de ellas, la *máxima de la cantidad*, consiste en contribuir a que una información sea tan informativa como lo requiere la situación de intercambio. La segunda, la *máxima de la calidad*, recomienda no decir lo que se crea que es falso. La tercera, la *máxima de la relación*, recomienda ser pertinente, y en cuarto lugar las *máximas de la manera*, que recomiendan evitar las expresiones ambiguas y oscuras, ser breve y evitar las prolijidades inútiles.

Eco considera que el humorismo, entendido como el sentimiento de lo cómico, establece un juego distinto con las reglas. En él ocurre lo contrario de lo que se da en lo trágico y lo cómico, ya que la persona empieza a identificarse con el personaje, padece su drama y así su carcajada se convierte en sonrisa (19). El humorismo, según Eco, opera como lo trágico con la diferencia de que en éste "la regla reiterada forma parte del universo discursivo...". Mientras que en el humorismo "la descripción de la regla debería aparecer como una *instancia*, aunque oculta, de la enunciación, como la voz del autor que reflexiona sobre las disposicio-

nes sociales en las que el personaje anunciado debería creer" (20).

Mostraremos algunos pasajes de la novela donde se expresa lo cómico e intentaremos relacionarlos con los postulados de Eco.

Al comienzo de la novela, la víspera de la partida del Amo, sus amigos llegan al anochecer a dejarle unas largas listas de encargos difíciles de encontrar y de transportar:

"...mandolina con incrustaciones de nácar a la manera cremonense... un barrilete de marrasquino de Zara... dos faroles a la moda boloñesa, para frontoleras de caballos de tiro... un bastón de ámbar polonés con puño dorado... el capolino, el turquín, el brecha, parecido a mosaico, y el amarillo sienés, sin olvidar el pentélico jaspeado, el rojo de Numidia..." (21).

Y es por ello que el Amo exclama:

"Eso no lo carga ni un estibador egipcio, de esos que por forzudos, alababa Aristófanes" (22).

Esta frase alude a la "imprudencia" de la demanda de sus amigos, ya que el Amo va precisamente a buscar a Europa productos culturales artísticos de poco peso como si lo son las partituras musicales y no a gastar su tiempo en este tipo de búsquedas. Además, encargarle a alguien que va de viaje colecciones de piedras y objetos tan costosos y delicados es realmente exagerado. Por eso la frase resulta cómica ya que pone en evi-

dencia la poca pertinencia de la demanda.

En el último capítulo, el Amo se dirige a una tienda a comprar las partituras que le encargó el maestro de música de Francisquillo y le comenta a su criado:

"En cuanto a la mandolina incrustada de nácar... ¡que la tocare la hija del inspector de pesos y medidas en su propia carne, que bien templada y afinada para eso la tenía".

Aquí se da un desplazamiento de sentido de lo que puede ser "templado y afinado" y se aprovecha una situación que se presta para connotar tanto las cualidades de un instrumento musical como la carne de una joven.

En el IV capítulo se elabora otro intertexto histórico que describe el comportamiento de los italianos en la ópera y que se presta para jugar libremente con la imaginación y conducirnos hasta la risa:

"Eso por no hablar de los que fornicaban en los palcos —palcos demasiado llenos de cojines mullidos—, tanto que, esa noche, durante el patético recitativo de Nerón, una pierna de mujer con la media rodada hasta el tobillo había aparecido sobre el terciopelo encarnado de una barandilla, largando un zapato que cayó en medio de la platea, para gran regocijo de los espectadores repentinamente olvidados de cuanto ocurría en escena".

Siguiendo a Eco podríamos decir que aquí se han violado unas normas que silenciosamente prohibirían tanto la intromisión del público en la escena como la sexualidad, que normalmente no tendrían por qué darse en un lugar público y destinado a la música.

20. Ibid., pág. 376.

21. CARPENTIER, Alejo. *Concierto Barroco*. Op. cit., pág. 15.

22. Ibid., pág. 15.

18. Ibid., pág. 372.

19. Cfr. Ibid., pág. 376.

Otra de las frases que muestran el tono jocoso de la narración es la de una comparación entre la "pechuga" de las palomas y las de las modelos de Rosalba:

"Tengo hambre —dijo el sajón—. Pero quisiera comer en donde hubiese calma, árboles, aves que no fuesen las tragonas palomas de la plaza, más pechugas que las modelos de Rosalba, y que si nos descuidamos..."

Aquí también se utiliza el doble sentido de la palabra "pechuga", que designa tanto el pecho de las aves como el pecho del hombre o de la mujer (23).

En la misma página encontramos otra frase que describe una actitud bastante propicia en el carnaval:

"Pero el sajón venía de pésimo humor, congestionado por el enojo —también desde luego, por algunos tintazos de más— porque un mamarracho cubierto de cencerros le había meado las medias, huyendo a tiempo para esquivar una bofetada que, cayendo en la nalga de un marico, hubiese puesto a la víctima a ofrecer la otra mejilla, creyendo que el halago le venía en serio".

La palmada es interpretada no de acuerdo a la intención del emisor sino de acuerdo a la del receptor, lo que se presta para crear una situación de ambigüedad que está relacionada con la máxima de la relación, de tomar una cosa por otra.

En la novela se utiliza también la parodización de dichos populares:

23. Pequeño Larousse Ilustrado.

"Valencia les agradó porque allí volvían a encontrar un ritmo de vida, muy despreocupado de relojes, que les recordaba el 'no hagas mañana lo que puedas dejar para pasado mañana' de sus tierras de atoles y ajíacos".

Este dicho lo conocemos como "No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy".

Filomeno, que siempre encuentra una salida, le responde así a Vivaldi quien afirma que "amor de negro con negra sería cosa de risa":

"Un momento...un momento [...] 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...! Hasta le dice un rival en amores, envidioso de su fortuna, que parecía un chivo negro montado en oveja blanca —lo que suele dar cabritos pintos, sea esto dicho de paso!".

Filomeno no se calla ante la frase del músico —que contiene toda una concepción purista de la raza— sino que le pone de manifiesto una vez más el mestizaje al que alude la obra de Shakespeare.

También encontramos juegos de palabras como el que aparece en el diálogo entre Amo y criado durante la representación de la ópera y que hace alusión a la relación amorosa del músico con Anna Giró:

"Tiene mucho de Licenciado Cabra": —dice el Indiano, el célebre dómine de la novela que ha corrido por toda América.— "Licenciado Cabro, diría yo..." —apunta Filomeno— a quien las redondas caderas y el sonro-

sado escote de Anna Giró no dejaron insensible..."

Lo cómico aquí está ligado a la parodia, ya que ésta puede darse por el cambio de una sola letra, y produce una derivación del primer sentido: de parecerse al personaje de la novela de Quevedo, se alude a su sexualidad con la cantante, ya que "cabro" o "chivo" en el español hablado se refiere a la sexualidad masculina. Este pasaje de la novela se refiere igualmente a la violación de una regla religiosa, ya que Vivaldi era sacerdote y por lo tanto no debería tener una amante.

Rompiendo las distancias entre Amo y criado y manteniendo un trato familiar, actitudes que propicia el carnaval, Filomeno comenta al oído de su Amo durante la representación de la ópera:

"No podía faltar en el drama —sopla Filomeno a su Amo—. Es Anna Giró, la querida del fraile Antonio. Para ella es siempre el primer papel. —Aprende a respetar— dice el Indiano, severo, a su fámulo".

Por último vemos una frase que se refiere a un manejo lúdico del lenguaje: el trabalenguas:

"... ¿Y ese dios Uchilibos? —Yo no tengo la culpa de que tengan ustedes unos dioses con nombres imposibles. Los mismos Conquistadores, tratando de remedar el habla mexicana, lo llamaban Huchilobos o algo por el estilo. —'Ya caigo: se trataba de Huitzilopochtli' —'¿Y usted cree que hay modo de cantar eso?' Todo en la crónica de Solís, es trabalenguas. Continuo trabalenguas: Izlapalapa, Zoacoalco, Xicalango, Tlaxcala, Magiscatzin, Qualpopoca, Xicotencatl... Me los he aprendido co-

trabalenguas

mo ejercicio de articulación. Pero... ¿a quién carajo, se le hubiera ocurrido inventar semejante idioma?”.

Al comienzo de la novela encontramos la descripción del cuadro de las “grandezas”, que es un buen ejemplo para mostrar el tono humorístico con el que se describe.

“Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michocoano, bajo un palio levantado por dos partesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés con toca de terciopelo y espada al cinto... estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, Fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con gesto de pocos amigos, mientras Doña Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español”.

Recordamos aquí el concepto de Bajtin sobre la palabra bivocal, que literalmente dice una cosa pero que entre líneas leemos otra. Aquí el narrador no le hace el juego a la concepción oficial seria, sino que nos describe el cuadro del lado de lo cómico. La pintura es vista con cierta burla, que está ligada a la risa carnalesca. Pero el humor con el que se describe el cuadro no le impide al lector imaginar las dos caras del cuadro, una seria y otra cómica. El lenguaje del carnaval no niega ninguna de las dos facetas de un elemento o fenómeno, sino que lo relativiza, si se

da la vida se da la muerte, si hay invierno también hay verano, etc.

Un tercer aspecto que caracteriza la influencia de la literatura carnalizada en *Concierto Barroco* es la del libre manejo del tiempo, característica de la sátira menipea, que no se limita al manejo historiográfico y que incluso pone a dialogar a personajes separados por los siglos y la distancia. Este manejo lo encontramos en *Concierto Barroco*.

Es así como en los tres primeros capítulos el tiempo transcurre cronológicamente, sin salirse de su curso normal. Las referencias tanto a nivel de los intertextos musicales, pictóricos e históricos están de acuerdo con la época. Pero después del cuarto capítulo, donde aparece el carnaval de Venecia, se va iniciando un cambio de época, ya que el tiempo dejará de remitirnos al siglo XVIII y pasaremos al siglo XIX y luego al XX con una rapidez vertiginosa.

El manejo del tiempo es logrado a través de intertextos hábilmente distribuidos y relacionados con el arte y la tecnología, y que anunciarán la llegada de la edad moderna.

La primera marca que anuncia la llegada de un gran cambio es la aparición de un personaje, quien a pesar de su corta aparición es fundamental en la novela: el Barquero, que transportará al Amo y a sus amigos al cementerio. El cambio es grande: el grupo de jurguistas pasa del Ospedale, donde ha habido una gran fiesta, a un cementerio. El Barquero nos recuerda inmediatamente, al barquero que lleva los muertos al Hades. Pero en la novela este paso no tiene una connotación de muerte sino una connotación de dinamismo, de vida y de movimiento. El cambio se

da a nivel de lo temporal ya que cuando llegan al cementerio, Vivaldi descubre la tumba de Igor Stravinsky, lo que significa que el reloj ha avanzado —o retrocedido— de un solo salto dos siglos. Aquí se inicia un diálogo entre Vivaldi y Haendel en el que el músico italiano considera que Stravinsky era muy apegado a la tradición y que en cambio él, nunca se preocupó por lo que hicieron sus predecesores.

Carpentier se ha referido a este pasaje de la novela y anota que lo que sucede es que éste era el criterio de los músicos del siglo XVIII, pero que en cambio, los músicos modernos sí se preocupan por la música del pasado, y agrega que:

“No hay que olvidar que el propio Vivaldi es un descubrimiento que viene de 1920 para acá, lo tuvieron doscientos años olvidado. Y es que los músicos de hoy se preocupan por la música del pasado en una forma que jamás tuvieron los músicos del pasado. No hay que olvidar que hasta comienzos del siglo XIX los músicos crecían ignorando a Juan Sebastián Bach”⁽²⁴⁾.

El tiempo sigue avanzando hasta el siglo XX, a través de un juego de palabras referente a una expresión musical, *jam session*. Este término designa la improvisación en jazz, música que aún no existía. Pero al traducirlo al español literalmente sería: mermelada y sesión. Por ello Jorge Federico consideró el concierto una “mermelada”, expresión que es completada por Filomeno: “Yo diría más bien

24. CARPENTIER, Alejo. *Conferencias*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1987, pág. 40.

que era como una, *jam session*, y utiliza el término en inglés, que al igual que otras muchas palabras como *rock* no tienen su equivalencia en otra lengua. Sutilmente ya se está haciendo una alusión al concierto de Armstrong.

El reloj se adelanta por medio de más referencias: Wagner, *El Tren* de Turner, máquina símbolo de los tiempos modernos, la torre Eiffel y la utilización del inglés, lengua que empezará a primar sobre las demás: *tickets, strike-up, travellers checks, spirituals*, que nos irán llevando poco a poco a un referente que definitivamente nos ubica en el siglo XX: el concierto de Louis Armstrong. Quedamos pues como lectores definitivamente instalados en la contemporaneidad, rasgo perteneciente a la sátira menipea que tanto ha influido en la literatura carnalizada.

Este pasaje puede interpretarse como la presencia del Barroco en el mundo contemporáneo. Carpentier así como D'Ors consideraba que el barroco es atemporal, que siempre ha permanecido y que se expresa con más fuerza en unos momentos que en otros:

“Estoy de acuerdo con D'Ors que existe una idea barroca que reaparece a lo largo de los siglos, como una idea imperial que se encarna igualmente en Alejandro, Carlomagno o Napoleón. Y añadiría yo, como existe una idea revolucionaria que se manifiesta en la Toma de la Bastilla, el cuadro de las barricadas de Delacroix, la Revolución de 1848, la Comuna de París o la toma del Palacio de Invierno, en Rusia, en octubre de 1917”.

Las referencias al tren, a la torre Eiffel, símbolo de la primera Exposición Universal, los trave-

llers checks y la llegada del hombre a la luna simbolizan muy bien el paso de un mundo a otro donde la máquina, símbolo del capitalismo, es también el símbolo de un cambio de ritmo de vida como entre líneas queda señalado en la novela: Venecia, ciudad donde ha transcurrido la narración envejece minuto a minuto:

“Salíanle arrugas en las caras de sus paredes cansadas, fisuradas, resquebrajadas, manchadas por las herpes y los hongos anteriores al hombre, que empezaron a roer las cosas no bien éstas fueron creadas. Los campaniles, caballos griegos, pilastras siriacas, mosaicos, cúpulas y emblemas, hartos mostrados en carteles que andaban por el mundo para atraer a las gentes de travellers checks, habían perdido, en esa multiplicación de imágenes, el prestigio de aquellos Santos Lugares que exigen, a quien pueda contemplarlos, la prueba de viajes erizados de obstáculos y de peligros (...) Venecia parecía hundirse, de hora en hora, en sus aguas turbias y revueltas”.

La aceleración del tiempo se da en el quinto y sexto capítulos, pero vuelve a detenerse en el séptimo en el momento de la representación de *Montezuma*. Aquí no encontramos ni un solo intertexto o referencia que nos impulse hacia adelante como en los dos capítulos anteriores, lo que crea un contraste con el último capítulo, en el que asistimos a la profunda crisis del Amo. Crisis en la que empieza a cuestionarse la concepción que tenía de América y el valor de las culturas indígenas, su ignorancia acerca de la otra cara de la historia de México.

4. EL HIPOTEXTO: la ópera *Montezuma* (1733) de Antonio Vivaldi.

El análisis de este hipotexto nos llevará por diferentes caminos, así como ocurrió con el poema de Balboa, ya que además en el séptimo capítulo también están presentes el contexto histórico-cultural de una época, los motivos barrocos y la influencia de la literatura carnalizada.

En primer lugar nos referiremos a la ópera, género musical nacido en Italia a principios del siglo XVII, que absorbe diferentes expresiones de la cultura como el teatro, la poesía, la danza, la pintura y demás artes figurativas. Arte que además requiere del manejo de lo que podríamos llamar juegos de artificio como las técnicas de la tramoya, la luminotecnia y la pirotecnia. Además en ella entran en acción los juegos cambiantes del teatro que fascinaban a un público que sentía mucho gusto por los disfraces, los artificios y los recursos de la tramoya.

En segundo lugar recordaremos la importancia de este capítulo, ya que en él se recrea el libreto de Giusti, texto que le permitió a Carpentier escribir la novela, o lo que en términos genettianos llamaremos hipotexto.

En este capítulo observaremos cómo el narrador logra mostrarnos al mismo tiempo lo que ocurre durante la representación de la ópera y las reacciones del Indiano que ha asistido a ella en compañía de su criado.

Desde que empieza la ópera el Indiano se confunde al ver cómo Teutile, que conoce como “general de los ejércitos de Montezuma” se convierte allí en mujer y que Ra-

miro, el hermano de Cortés, es representado también por una mujer. Es así como el Indiano "empieza a perderse en el laberinto de una acción que se enreda y desenreda en sí misma".

Encontramos en esta primera parte la presencia de dos motivos típicos del Barroco: la percepción del mundo como laberinto y el trastrueque de las apariencias. Además advertimos la utilización del hipotexto, donde se dice que Teutile será interpretado por la "Signora Giuseppa Pircher" y que el papel de Ramiro estará a cargo de la Signora Angiola Zanuchi" (25).

El narrador se refiere en todo el capítulo a los cambios de escenario, al ingenio de la decoración, a la tramoya y a la rapidez de los cambios, al mismo tiempo que narra suscitadamente lo que ocurre en cada una de las cinco escenas de la ópera. Veamos cómo intercala estos dos planos y cómo nos muestra las reacciones del Indiano:

"Y enjugábase el Indiano las lágrimas arrancadas por tan sublimes quejas, cuando el telón, en un abrir y cerrar de escenario, nos puso en la Plaza de México, ornada de triunfos a la romana, columnas rostrales, bajo un cielo atremolado por todas las flámulas, gallardetes, estandartes, insignias y banderas, vistos hasta ahora. Entran los cautivos mexicanos, cadenas al cuello, llorando su derrota..."

Y las técnicas de la tramoya:

"Se agitan los músicos del Maestro Antonio, bajo el repentino alboroto de su batuta; hay mu-

tación de escena como sólo, por aparición portentosa de sus máquinas, las hacen los tramoyistas venecianos".

Notamos que en este pasaje se hace énfasis en las habilidades de los tramoyistas venecianos, ya que como se sabe Venecia fue la cuna de la ópera y allí se desarrollaron rápidamente estas técnicas.

En este capítulo encontramos también la utilización del disfraz que expresa el interés por lo cambiante. Nos detendremos en este punto ya que aquí veremos la utilización literaria del hipotexto.

Cuando el Indiano llega a Venecia sale a la plaza en la que se celebra el carnaval disfrazado de Montezuma y al entrar a un café se encuentra con Vivaldi y sus amigos Haendel y Scarlatti. El músico veneciano se fascina con el disfraz y con la historia que le cuenta el Indiano e inmediatamente en su mente de músico se dibuja la posibilidad de componer una ópera con un tema americano. Luego, cuando el grupo de amigos está descansando de la agitación del carnaval en un cementerio, Vivaldi le pide al Indiano que le vuelva a repetir la historia y exclama:

—¡Magnífico para una ópera! No falta nada. Hay trabajo para los maquinistas. Papel de lucimiento para la soprano —...— "Y hay —proseguía Antonio— ese personaje de emperador vencido, que llora su miseria con desgarradores acentos..."

Pero es justamente la interpretación que hace Vivaldi de la historia americana la que choca profundamente con la sensibilidad del Indiano, ya que a medida que va transcurriendo la ópera éste se va dando cuenta de que si bien al-

gunos acontecimientos son auténticos como la escena de la naumiquia, hay otros que están completamente tergiversados.

El Indiano considera que los escenarios no están de acuerdo con el tema pues a pesar de que la historia transcurre en México, allí se ven puentes estilo veneciano, estatuas que adornan la entrada de un templo azteca que más se parecen a los diablos inventados por El Bosco, pero lo que realmente lo enfurece es el final en el que en vez de

"asistir a una nueva matanza, sucede lo imprevisto, lo increíble, lo maravilloso y absurdo contrario a toda verdad: Hernán Cortés perdona a sus enemigos y, para sellar la amistad entre aztecas y españoles, celébranse en júbilos, vítores y aclamaciones, las bodas de Teutile y Ramiro, mientras el Emperador vencido jura eterna fidelidad al Rey de España, y el coro, sobre cuerdas y metales llevados a tiempo pomposo y a toda fuerza por el maestro Vivaldi, canta la ventura de la paz recobrada, el triunfo de la Verdadera Religión y las dichas del Hímeno".

Esta vez el Indiano ya no exclamará ¡Bravo! ¡Así fue!, como cuando ve la escena de la naumiquia, sino que se le acerca al músico y le grita a voz en cuello:

"¡Falso, falso, falso; todo falso!".

Es aquí donde se confrontan las dos visiones de los personajes ya que para el músico "la ópera no es cosa de historiadores" y sólo le interesa su arte, y para el otro lo más importante es el contenido histórico. Vivaldi le da argumentos a través de los cuales le muestra que sus intere-

ses son artísticos. Le dice que Guatimozín "hubiera roto la unidad de acción", y que además la lapidación de Montezuma hubiera sido "muy fea para un final de ópera"; que Teutile por lo menos tiene un nombre pronunciable. Que la Malinche no aparece pues "al público no le gustan las traidoras"; que la historia no tiene nada que hacer en materia de teatro y que en América "todo es fábula".

Pero ninguna de estas razones es suficiente para el Indiano quien ha experimentado interiormente un cambio tan fuerte que esa misma noche decide regresar a su tierra.

El personaje ha vivido una experiencia psicológica muy intensa y compleja, lo que nos remite a una de las características de los géneros serio-cómicos, el de la experimentación moral y psicológica, y a uno de los motivos barrocos. Así le describe el Indiano a su criado sus sensaciones:

"Me sorprendí a mí mismo, en la aviesa espera de que Montezuma venciera la arrogancia del español y de que su hija, tal la heroína bíblica, degollara al supuesto Ramiro. 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. De haber sido el Retablo del Maese Pedro, habría arremetido, a lanza y adarga, contra las gentes mías, de cota y morrión".

El motivo del mundo como teatro está elaborado magistralmente a través de la referencia al Quijote y de los comentarios de Filomeno, quien al conocer los deseos de su Amo durante la representación le dice:

"Y qué se busca con la ilusión escénica, si no sacarnos de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar por propia voluntad?... Gracias al teatro podemos remontarnos en el tiempo y vivir, cosa imposible para nuestra carne presente, en épocas por siempre idas".

Este es uno de los pasajes más profundos de la novela donde el proceso de transformación que sufre el personaje llega en este momento a su culminación y donde lo oímos llegar a la siguiente conclusión:

"Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma".

Así como ocurre en el poema de Balboa, el libreto de Giusti se va insertando en el lenguaje de la novela a través del habla de los personajes y de sus comentarios como ocurre en el siguiente pasaje en donde además vemos el tono humorístico:

"Y resulta que Teutile quería casarse con Ramiro, hermano menor del Conquistador Don Hernán Cortés, cuyo papel de varón nos canta ahora la Signora Angiola Zanuchi...— Otra que se acuesta con su Alteza el Príncipe de Darmstadt —insinúa el negro— ¿Pero...? ¿aquí todo el mundo se acuesta con todo el mundo? —pregunta el Indiano escandalizado".

Aquí de nuevo nos apoyamos en la teoría de Eco, quien considera que lo que en parte produce la risa es la imperfección. Se supone que el tipo de comentarios del Indiano y Filomeno no deben darse durante una representación de este tipo. Se esperaría más bien un co-

mentario acerca de las capacidades interpretativas de una artista y no sobre sus relaciones amorosas. Además el Amo se iguala con su criado y ya no lo critica por este tipo de comentarios como sí ocurre al principio del capítulo. Podemos ver de nuevo cómo la fuerza del carnaval alcanza todos los espacios y relaciones borrando las distancias y jerarquías.

Antes de finalizar este apartado quisiéramos señalar un aspecto muy importante de este capítulo y que tiene también relación con el lenguaje carnalesco: el ritual de coronación-destronamiento y que en la novela se da utilizando el recurso del disfraz, que a su vez está relacionado con el motivo del "mundo al revés".

Para una mayor exactitud, es necesario decir que la primera parte de este ritual ocurre en el capítulo que se refiere al Carnaval cuando el Amo se disfraza de Montezuma (coronación) y la segunda parte ocurre en el capítulo al que nos estamos refiriendo en donde el Indiano es despojado de su disfraz por el Signor Massimiliano Miler que lo necesita para el papel que va a representar en la ópera. Por lo tanto el Indiano ya no es el "rey" pues ha sido "destronado", ha entrado en la lógica del disfraz, de la mutabilidad, en el juego de las apariencias en el que hoy se es uno y mañana otro.

Carpentier, que no sabía con qué libreto se iba a encontrar, logra recrearlo de tal manera a través de la narración y el manejo de los personajes que, poco a poco, lo va transformando en toda una red de significaciones. El libreto de esta ópera sale de la biblioteca y revive con gran vitalidad y belleza en *Concierto Barroco*.

25. CARPENTIER, Alejo, *Concierto Barroco*. Op. cit., pág. 91.

5. EL CONCIERTO DE LOUIS ARMSTRONG

En *Concierto Barroco* no hay uno sino varios centros de interés, lo que entre otros elementos caracteriza la novela como perteneciente al Barroco. En ella podemos encontrar unos núcleos temáticos sobresalientes: el poema de Balboa, el concierto del Ospedale, la ópera *Montezuma* de Vivaldi y el concierto de Armstrong.

Ahora nos centraremos en este último y para hacerlo retomaremos la aparición de Filomeno, cuya biografía empieza a ser delineada desde el segundo capítulo. En efecto, este personaje aparece como portador del primer intertexto extenso: el poema de Balboa (el segundo será el libreto de A. Giusti). Allí este personaje es presentado como alguien poseedor de ritmo y percusión.

"Pero ahora, aoropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y con golpes de cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos, trata Filomeno de revivir el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable".

El personaje mantiene la alegría y el humor durante toda la novela y posee una mirada crítica con la que confronta las dos culturas. En términos bajtinianos podríamos decir que en esta confrontación de la cultura europea y la americana (o afrocaribe) se da el principio carnavalesco de la percepción carnavalesca de la "alegre relatividad" que no niega la cultura europea pero que tampoco deja que sea la única que aparezca en el relato.

Antes de mostrar cómo confronta Filomeno estas culturas, vale la pena detenernos en la reflexión que sobre los fenómenos de transculturación propone A. Rama, quien ha mostrado cómo las literaturas latinoamericanas desde sus comienzos se reinstalaron en otros lenguajes culturales venidos de Italia, Inglaterra y posteriormente de Estados Unidos y señala que nuestros escritores siempre quisieron apartarse de las primeras fuentes, tanto españolas como portuguesas. Nuestra literatura entonces progresó gracias a un internacionalismo que la fue integrando lentamente al marco occidental, pero que al mismo tiempo supo reelaborar su autonomía y buscar en su interior la singularidad cultural de cada región.

Afirma este autor que la literatura latinoamericana respondió al impacto de las culturas extranjeras con una respuesta creadora y original. Esta respuesta exigía una gran capacidad selectiva que no sólo aplicó frente a las culturas extranjeras sino también hacia la suya. De esta manera se planteó un trabajo de selección sobre la tradición, en donde después de una elaboración algunas desaparecen y otras se redescubren⁽²⁶⁾.

En la novela que analizamos, no es gratuito que justamente las músicas que aparecen sean la italiana, representada por Vivaldi y Scarlatti, la alemana representada por Haendel, y la americana, representada por Armstrong.

Retomemos ahora el análisis de algunos apartes de la novela que nos permitirán ver la actitud de Filomeno frente a la cultura europea.

26. RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ed. Siglo XXI, 1982, págs. 11-56.

En primer lugar vemos cómo el Amo se sorprende de que "un negrito de Regla fuese capaz de pronunciar tantos nombres venidos de paganismos remotos".

Aquí el Amo se refiere a los "sátiros, faunos, silvanos, semicarpós, centauros y náyades y hasta hamadriadas en naguas" a los que se refiere Filomeno al describir la fiesta.

Pero el Amo se seguirá llevando sorpresas con su criado: un día cuando cree entretenerlo con la historia de un loco que creía que unos molinos de viento eran unos gigantes, Filomeno le responde que esos molinos en nada parecían gigantes y que

"Para gigantes de verdad, había unos en Africa, tan grandes y poderosos, que jugaban a su antojo con rayos y terremotos...".

Más adelante, en el sexto capítulo, Filomeno confronta a Vivaldi, quien considera que en una ópera el amor de negro con negra sería cosa de risa y que en el teatro el amor de un negro con blanca no puede ser, diciéndole que a propósito, en Inglaterra se está presentando con mucho éxito el drama de un moro enamorado de la hija de un senador veneciano.

En el quinto capítulo Filomeno mira el cuadro de Eva y la Serpiente y lo asocia inmediatamente con la tonada de La Culebra, que lo remite a la danza que durante el carnaval se baila en su país. En otras palabras, lo que en una cultura se expresa plásticamente, en la otra se expresa en términos musicales y de danza.

En otra oportunidad Vivaldi se refiere a las obras de un dramaturgo inglés en la que se da todo tipo de horrores como "degollinas, fantasmas de niños asesinados" y una

historia en la que "el amante de su mujer, disfrazado de cocinero, hace comer a una reina de godos un pastel relleno con la carne de sus hijos", Filomeno comenta irónicamente:

"y hay quien dice que esas son costumbres de negros".

Recordemos también cómo en el concierto del Ospedale, Filomeno relaciona la "mermelada" que según Haendel se escuchó durante el concierto con una jam session, término característico del jazz. Y, finalmente cuando ve la partitura de *El Mesías* y lee el aria de la trompeta, establece una comparación con los spirituals y cuando escuche el Hallelujah de Armstrong recordará a Haendel.

Pero, ¿hacia dónde apuntan estas equivalencias en las que la cultura europea queda relativizada? Hacia un mestizaje, característico de todo barroco, que en la novela queda cristalizado en términos musicales: el jazz. Detengámonos un poco en este punto.

Ya hemos visto cómo Filomeno encuentra equivalencias entre la música europea y el jazz, semejanzas que van apareciendo en diferentes momentos de la novela a manera de indicios como son la trompeta que le regala Cattarina del cornetto, la jam session, los spirituals y la percusión. Esta técnica literaria es similar a la musical, en donde también van apareciendo frases que se desarrollan plenamente al final.

En esta novela las dos culturas no aparecen como dos polos separados sino que se va mostrando el mestizaje que surgirá entre ellas. Proceso que se ha dado tanto en América Latina como en Norteamérica, en donde surgió uno de sus mejores productos: el jazz.

En una de sus conferencias, Carpentier cita a una estudiosa del jazz, Débora Morgan, quien afirma que:

"La historia del jazz comienza en 1619 en el momento en que una fragata holandesa desembarca en Jamestown (Virginia) los primeros negros destinados a trabajar en América del Norte".

Al respecto Carpentier afirma que el jazz no es:

"un género musical nacido en los alrededores de 1900, en la Nueva Orleans, como lo pretende la leyenda tenaz, sino que es el resultado de la confrontación, durante tres siglos, de dos comunidades: una, originaria del África, otra, de Europa".

Y señala que obras como *La historia del soldado*, Rag time para once instrumentos de Stravinsky; Tres rag caprices y *La Creación del mundo* de Darius Milhaud; el concierto para piano de Ravel; Lass-time de Parade de Satie; el concertante para jazz-band y orquesta que aparece en Lulu de Alban Berg y muchas obras más se han inspirado en el fox y el blues.

A través de Filomeno aparece en la novela la noción de futuro y de revolución.

El personaje considera la música de Armstrong como "lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro..." y considera que no debe hablarse del Fin de los Tiempos sino del Comienzo de los Tiempos.

Bajtin considera que en las nociones de contradicciones sociales empuja el itempo inevitablemente hacia el futuro.

Filomeno al final de la novela le dice al Indiano que se va para Francia pues allí no le dirán "el

negrito Filomeno" sino que le dirán "Monsieur Philomene" así con P. H. y un hermoso acento grave en la "e". En otras palabras, Filomeno no quiere ser tratado como un ser socialmente inferior y considera que en Francia, país de la Ilustración, será tratado con igualdad.

6. EL LENGUAJE BARROCO

Antes de iniciar el análisis del lenguaje nos remitiremos al estudio de Jean C. Dubois, quien trasladó las cinco categorías de Wölfflin que muestran las diferencias entre el Renacimiento y el Barroco, al terreno literario.

A continuación nos referiremos a cada una de ellas ya que aun cuando no se encuentran todas en una misma obra, globalizan las características del Barroco, tema central de nuestro trabajo:

—*De lo lineal a lo pictórico*: este principio se traduciría en literatura por la no utilización de un discurso analítico (clásico) sino "sinfónico", donde las palabras se encadenan no por leyes sino por afinidades de profundidad y sonoridad que surgen del inconsciente del lenguaje.

—*De lo plano a la profundidad*: aquí cobra importancia una "tercera dimensión" de lo representado, lo que trae como consecuencia que lo que aparece en un primer plano sea muchas veces de valor apariencial. En literatura, se pasó de la elaboración de un discurso con base en la asociación armónica de elementos, a un ordenamiento en el que lo connotativo se constituye en un discurso paralelo, una sombra oculta tras la brillantez de la frase.

—De la forma cerrada a la forma abierta: donde se da el contraste entre un discurso —pictórico o literario— autocontenido, contra aquél en el que todo apunta hacia fuera de sí mismo. Se abandonó la simetría y la distribución a partir de un núcleo central; nos encontramos frente al fragmento de un todo a recomponer donde la participación del receptor es indispensable.

—De la multiplicidad a la unidad: es decir, de la armonía de elementos independientes a la totalidad como objetivo: la unidad en el Barroco no se da por una superestructura de leyes que buscan el equilibrio sino por la convergencia dinámica de elementos dispares.

—De la absoluta a la relativa claridad del objeto: se impone la individualidad de la percepción por encima de la representación de las cosas “como son”. O sea, la disciplina y la claridad, entendidas en sentido monosémico, ceden paso a la noción de “rodeo” y sentido polisémico, eventualmente “oscuro” por su encadenamiento indirecto (27).

Tanto Dubois como Sarduy consideran que en la frase clásica hay una equivalencia del geocentrismo y el antropocentrismo ya que ella se construye a partir de un centro y que el ordenamiento de los demás elementos se da en relación a un centro. La escritura clásica trata de equilibrar lo central y lo lateral y de mantener la estructura se-

mántica también a partir de ese centro. En cambio la escritura barroca altera ese equilibrio al reforzar la lateralidad en detrimento del núcleo o al explotar una sola rama que destruye el centro de gravedad, logrando una construcción en fuga: frases en cadena, subordinadas de subordinadas, proliferación de expansiones, sobrecargo de los contornos, por ejemplo con adjetivos, o abanicos de palabras relacionadas entre sí al final de la frase por un único término.

En la escritura barroca se dan las frases largas en donde la simetría se construye y luego se rompe, frase que logra el efecto de masa con efecto de movimiento rápido. Dicha frase rara vez se cierra sobre sí misma y más bien se abre constantemente hacia afuera.

Pero la frase barroca de Carpentier, que utiliza la frase subordinada, no llega en su proliferación a perder el sentido. Escogeremos algunas de ellas y mostraremos cómo funcionan algunos de los mecanismos de los que se sirve el Barroco.

Pensemos en el comienzo de la novela donde la palabra *plata* se repite veinticuatro veces. En primer lugar percibimos un eco que se logra con esta repetición. La palabra *plata* es utilizada en sus acepciones de sustantivo y adjetivo y como paronomasia en *plato*.

El lector recibe la impresión del “tape-a-l’œil” al que se refiere Sarduy, es decir, el efecto del deslumbramiento”. La repetición de esta palabra logra producir en el lector la sensación de belleza y de riqueza, y del lujo en el que se vivía en el Virreinato de México en el siglo XVIII. Pero esta riqueza no es descrita en forma directa sino mediante recursos del lenguaje.

El recurso de la enumeración, que refuerza la sensación de abundancia y que enriquece la idea es un mecanismo que encontramos a menudo en la obra de Carpentier. Así el narrador para mostrar con una frase la liberación que producía el carnaval, nos describe a la gente:

“En el carnaval cada cual hablaba, gritaba, cantaba, pregonaba, afrentaba, ofrecía, requebraba, insinuaba, con voz que no era la suya...”.

O para mostrar las múltiples aventuras del Amo le hace decir:

—“Ya me jode esta ciudad, con sus canales y gondoleros. Ya me he tirado a la Ancilla, la Camila, la Zulietta, la Angeletta, la Catina, la Faustolla, la Spina, la Agatina, y otras muchas cuyos nombres he olvidado”.

Encontramos frases paralelas que dan la sensación de eternizar una acción en el tiempo:

“seguirían meciéndose las cacañas amaestradas en sus columpios de filigrana; seguirían cruzando la plaza, sobre un alambre, los equilibristas; seguirían en sus oficios los adivinos, las echadoras de cartas, los limosneros y las putas...”.

O que enfatizan una idea:

“Cerradas estaban las casas de baile, de guaracha y remeneo, con sus mulatas de carnes ofrecidas bajo el calado de los encajes almidonados. Cerradas las casas de las calles de los Mercaderes, de la Obrapia, de los Oficios, donde a menudo se presentaban —aunque esto no fuese novedad muy notable—...”.

En *Concierto Barroco* encontramos también una amplia utilización del adjetivo:

“Desde la salida de Veracruz habían caído sobre la nave todos los vientos encontrados que, en los mapas alegóricos, hinchaban los carrillos de genios perversos, enemigos de la gente de mar. Con las velas rotas, y averías en el casco, maltrecha la crujía, habíase llegado, por fin, a buen puerto, para encontrar La Habana enlutada por una tremenda epidemia de fiebres malignas”.

La metonimia:

“Al fondo, allá donde una cúpula se ahuecaba en sombras, las velas y las lámparas se iban estirando los reflejos de los altos tubos de órgano, escoltados por los tubos menores de las voces celestiales”.

Se utilizan igualmente las figuras sinestésicas:

“Los ‘mori’ de la torre del Orologio volvieron a dar las horas, atentos ya a su muy viejo oficio de medir el tiempo, aunque hoy les correspondiera martillar entre grisuras de otoño envueltas en una lluvia neblinosa que, desde el amanecer, asordina las voces del bronce”.

Y:

“En el corredor de los pájaros dormidos sonaron pasos afelpados”.

En *Concierto Barroco* se utilizan frases largas, unidas por coma o punto seguido y en las que aparece frecuentemente el guión. En la siguiente frase el guión sirve para ampliar o explicar el estrago de los ciclones:

“A su lado Filomeno, en voz baja rezaba a una virgen de cara negra, patrona de pescadores y navegantes, para que la travesía fuese buena y se llegara con

salud al puerto de Roma que, según su idea siendo ciudad importante debía alzarse a orillas del océano, con un buen cinturón de arrecifes para protegerla de los ciclones —ciclones que arrancarían las campanas de San Pedro, cada diez años más o menos como sucedía en La Habana con las iglesias de San Francisco y el Espíritu Santo”.

O como en la siguiente frase donde se utiliza el guión para reforzar la idea de blancura:

“Bajando hacia el mar, en jornadas cortas que les hicieron dormir en las posadas blancas —cada vez más blancas— de Tarancon o de Minglilla...”.

Entre guiones también aparecen las frases que dicen los personajes:

—“Tengo sueño —repetía el disfrazado—. Déjese arrullar por el compás de los remos” —dijo el Preste Antonio... —“¿Qué te escondes ahí, en el entallado del gabán?” preguntó el sajón a Filomeno. —“Nada: un pequeño regalo de Cattarina del Cornetto” —responde el negro...”.

Entre guiones también encontramos ampliaciones de la idea:

“En lo que se iba, también alguna plata —alguna vajilla menor, un juego de copas, y, desde luego la bacinilla de ojo de plata—, pero, más bien camisas de seda, calzones de seda, medias de seda, sederías de la China, porcelanas del Japón— las del desayuno que, vaya usted a saber, tomaríase a lo mejor, en gratísima compañía—, y mantones de Manila, viajados por los anchísimos mares del Poniente”.

Ya ha señalado Alexis Márquez que en esta frase podemos ver una

especie de sinestesia ya que las palabras *seda* y *sederías* producen en el lector una sensación no sólo de brillo (la vista) sino de suavidad (tacto).

La reiteración:

“Y en la vastedad de la casa de tezontle, bajo bóvedas ornadas de angelitos rosados, entre las cajas —las de quedarse y las de ir— colmadas de aguamaniles y jofainas de plata, espuelas de plata, botonaduras de plata, relicarios de plata...”.

No es de extrañarse que se dé este tipo de reiteraciones tanto en lo que se refiere a la expresión “las de quedarse y las de ir” que se puede entender como una “variación sobre un mismo tema” de una frase del primer capítulo en la que el Amo dice: “aquí lo que se queda y aquí lo que se va”, sino en cuanto a esta otra enumeración de objetos de plata que logran que definitivamente esta imagen perdure a través de toda la narración.

En las dos primeras páginas está presente la imagen del espejo.

No solamente la plata es un metal que refleja, sino que la idea del reflejo también está reforzada por otros elementos:

“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...”.

La imagen visual que se logra es la del reflejo de la plata en una superficie líquida que llega a quedar totalmente plateada. La ima-

27. BUSTILLO, Carmen. *El Barroco: Un itinerario inconcluso*. Monteávila Editores, Caracas, 1988, pág. 141.

gen, que ha sido elaborada cuidadosamente, se repite como en un espejo en la persona de Francisquillo:

"Francisquillo, de cada atada (...) remedando al Amo, y meando a compás del meado del Amo, aunque no en bacinilla de plata sino en tabor de barro, también andaba en el patio a las arcadas, del zaguán a los salones, coreando como en oficio de iglesia: Aquí lo que se queda... Acá lo que se va".

El narrador no nos dice simplemente que Francisquillo también saldrá de viaje con su Amo sino que recurre a un mecanismo característico del lenguaje barroco, lenguaje del desperdicio y el derroche.

Ligados al lenguaje se encuentran por supuesto sus motivos, a ellos nos referiremos a continuación.

7. LOS MOTIVOS

Uno de los rasgos característicos del Barroco señalados por Maravall es el del inacabamiento y por ello encontramos a menudo imágenes que se prestan para lograr este efecto. Entre las más frecuentes encontramos el agua, las nubes, la bruma y el humo.

En *Concierto Barroco* ésta y otras imágenes han sido utilizadas en algunos pasajes.

El cuarto capítulo comienza con una descripción de Venecia que puede leerse como una referencia implícita a una de las acuarelas de Turner. Más adelante —al final del sexto capítulo— se hará una referencia explícita a su cuadro *El Tren*. En el siguiente pasaje obser-

varemos cómo se expresa el interés del Barroco por lo efímero y lo desdibujado:

"En gris de agua y cielos anublados, a pesar de la suavidad de aquel invierno; (...) entre los difuminos de acuarela muy lavada que desdibujaban el contorno de iglesias y palacios (...) entre grisuras, opalescencias, matices crepusculares, sanguinas apagadas, humos de un azul pastel, había estallado el carnaval...".

Otro de los motivos barrocos, la cornucopia, símbolo de la abundancia, al ser vertida a lo literario, se expresa por medio de una enumeración:

"La hermana tornera apareció con dos cestas repletas de ensaimadas, quesos, panes de rosca y medialuna, confituras de membrillo, castañas abrillantadas y mazapanes con forma de cochinillos rosados, sobre los que asomaban los golletes varias botellas de vino de romañola".

En el quinto capítulo, cuando el grupo de amigos deja la plaza donde se celebra el carnaval y se dirige al Ospedale, encontramos un juego con la luz:

"Y chirriaron las bisagras del portillo y entraron los cinco en el Ospedale de la Pieta, todo en sombras, en cuyos largos corredores resonaban, a ratos, como traídos por una brisa tornadiza, los ruidos lejanos del carnaval. "¡Divina sorpresa!" —repetía la monja, encendiendo las luces de la gran Sala de Música (...) que "era algo así como un teatro sin escenario...".

Se logra expresar la imagen del claroscuro tan utilizada por el Barroco a través de la frase "todo en sombras" y "encendiendo las lu-

ces". Pasamos igualmente de la sensación de estrechez de los corredores a la amplitud de la gran sala de música. Esta misma sensación la tenía el visitante de ciudades como Venecia o Roma, que después de haber hecho un recorrido por las estrechas calles de estas ciudades se encontraba con amplias plazas.

Nos referiremos ahora a la imagen del espejo que encontramos entre el segundo y el séptimo capítulos, precisamente los capítulos que insertan los dos intertextos más extensos, y en donde como hemos visto se dibuja en buena medida la personalidad de cada personaje.

Encontramos en estos capítulos múltiples elementos, como el espacio y la voz narrativa, que se confrontan y que crean lo que pudiéramos llamar un espejo, ya que como veremos, las mismas situaciones se dan en uno y otro, pero lógicamente invertidas.

Vemos que el poema de Balboa, *Espejo de Paciencia*, es narrativizado por el personaje, mientras que en la ópera de Vivaldi, la voz narrativa es la del narrador, que nos irá describiendo lo que ocurre tanto en la escena como las reacciones del Amo. Sólo escuchamos la voz del Amo a través de unos comentarios hechos a Filomeno y al final de la ópera cuando discute con Vivaldi. Filomeno narra su historia, mientras que el Amo es un espectador de la ópera.

Encontramos igualmente una confrontación a nivel espacial, pues en el segundo capítulo tenemos un espacio abierto y no marcado culturalmente, mientras que el séptimo capítulo se desarrolla en un espacio cerrado y marcado culturalmente. Además aun cuando en ambos capítulos la temática es la guerra, en el poema de Balboa, los

invasores, Alberto Girón y sus hombres son derrotados por los cubanos, en la ópera de Vivaldi, los invasores, Hernán Cortés y sus hombres esclavizaron al pueblo mexicano.

Esta confrontación entre ambos intertextos marca una diferencia fundamental en la novela ya que Filomeno se reafirma culturalmente a través del poema, mientras que el Amo es cuestionado por la obra del músico italiano.

Aun cuando no podríamos considerarlos "motivos", encontramos en la novela unos intertextos que se refieren a unas obras de Shakespeare y en las que se observa lo que Aguiar e Silva a denominado "una estética de lo feo, lo grotesco y lo macabro". Nos interesa resaltar este elemento ya que se halla relacionado con la muerte, uno de los temas más importantes del Barroco. Veamos el siguiente pasaje:

"...Y fue, en el alba que iba blanqueando el cementerio, un escalofriante recuento de degollinas, fantasmas de niños asesinados; uno a quien un Duque de Cornauilles saca los ojos a la vista del público, taconeándolos luego, en el piso, a la manera de los fandangueros españoles; 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 seguida 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 —sangrados poco antes, como cochinos en vísperas de boda aldeana...".

Por último mencionaremos uno de los motivos que se encuentra no sólo en *Concierto Barroco* sino que

puede considerarse constante en la obra de Carpentier: el homo viator. Según Maravall este motivo no sólo se refiere a los desplazamientos territoriales sino a los cambios que le acontecen al caminante en su marcha.

A su vez, Joseph Campbell ha mostrado que el viaje es un *topoi* de la cultura universal y para su estudio lo ha dividido en varias partes. Considera que "el camino común de toda aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*, y que podría recibir el nombre de unidad nuclear del monomito" (28). Algunos de los pasos que configuran toda aventura los encontraremos en *Concierto Barroco*.

En primer lugar nos referiremos a los pasos relacionados con la partida: el "llamado a la aventura", el "cruce del umbral" y el "vientre de la ballena".

En el primero de ellos el héroe abandona su hogar y es atraído hacia el umbral de la aventura. Así lo vemos en la novela cuando El Amo, nieto de "gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín..." siente un día el deseo de conocer la tierra de sus ancestros y por ello emprende su viaje.

Cuando el héroe acepta la llamada a la aventura y la emprende, llega hasta donde el "guardián del umbral", que es la entrada a la zona de la fuerza magnificada. Allí

se puede encontrar con sirenas, reyes dragones, etc. El paso por una situación como ésta es lo que Campbell denomina "el cruce del umbral" y que en la novela podemos observar a través de las dificultades que obligan al Amo a detener su marcha, ya que la embarcación en la que iba debe hacer una escala en La Habana debido al mal tiempo:

"Desde la salida de Veracruz habían caído sobre la nave todos los vientos encontrados que, en los mapas alegóricos, hinchaban los carrillos de genios perversos, enemigos de la gente de mar" (29).

Pero no sólo debe esperar algunos días sino que su criado muere a causa de la peste que azota esta ciudad. En esta parte de la novela encontramos tanto "el cruce del umbral" como "el vientre de la ballena" o sea la entrada al reino de la noche. Hemos visto que el Amo es retenido en contra de su voluntad por algún tiempo en La Habana, pero luego podrá continuar su aventura.

Además de estos pasos relacionados con la partida, encontramos otros relacionados con la iniciación, en donde el héroe debe pasar por una serie de pruebas para lograr un conocimiento. En la novela vemos cómo el Amo no pasa sólo pruebas en el mundo exterior propiamente dicho, sino también en su mundo interior para alcanzar un mayor conocimiento de sí. El héroe, dice Campbell, al asomarse a su propio "laberinto espiritual" se encontrará con un paisaje de figuras simbólicas no menos maravilloso que el salvaje mundo siberiano. Esto es

28. CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1959, pág. 35.

29. CARPENTIER, Alejo. *Concierto Barroco*. Op. cit., pág. 17.

en otras palabras lo que le ocurre al Amo durante su estadía en España y en la representación de la ópera de Vivaldi ya que allí confronta sus imágenes primordiales, sus lecturas de adulto, etc. Esta confrontación hace que se dé un rompimiento interior que le permitirá el acceso a un nuevo conocimiento, a una nueva visión del mundo. Aquí encontramos otro de los pasos, denominado "apoteosis", considerado por este autor como una iluminación o expansión de la conciencia.

Por último encontramos el momento del regreso y la reintegración a la sociedad que éste supone y que según Campbell "es indispensable para la circulación continua de la energía espiritual dentro del mundo, y que, desde el punto

de vista de la comunidad, es la justificación del largo retiro del héroe"³⁰) y que es usualmente lo que se le presenta al héroe como el requisito más difícil. El héroe vuelve a emerger del reino de la congoja operándose su retorno o su resurrección.

En *Concierto Barroco* observamos claramente cómo después de todo su periplo el Indiano ya no desea sino regresar a su tierra, a la que empezará a ver con nuevos ojos. Así le oímos decir a su criado:

30. CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Op. cit. pág. 41.

"A veces es necesario alejarse de las cosas —poner un mar de por medio— para ver las cosas de cerca".

Finalmente, consideramos que este motivo sería un elemento fundamental para un detenido análisis de la obra de Carpentier, pero no entra dentro de los propósitos de este trabajo. Creemos, sin embargo que ésta es una veta sumamente importante para posteriores investigaciones sobre la obra de Carpentier.

NOTA: Agradezco a mis amigos Mauricio Vélez, Luis Antonio Restrepo, Alberto González y Mario Yepes por su valiosa información bibliográfica y discográfica.