
Alejo Carpentier: el concierto de la identidad

AIMÉE GONZÁLEZ BOLAÑOS

I

Concierto barroco (1974) como obra maestra de integración propone una productiva búsqueda de la identidad cultural con los medios propios de la creación estética. Estas notas principalmente conciernen a aspectos de su producción de sentido y estrategia de comunicación, en los que pueden ser encontradas soluciones de alta complejidad que atañen tanto a la significación global del texto, como a su tipología. En este

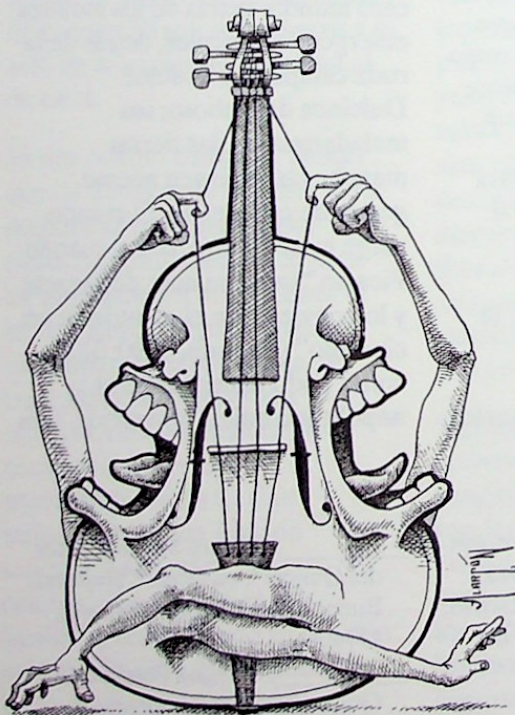
orden de pensamiento, la lectura, respondiendo a un modelo de escritura de fuerte registro performativo y utópico, nos ofrece un texto porvenir, aún no completamente narrado —mas no inenarrable— que muestra un firme arraigo en la tradición literaria nacional y en la trayectoria autoral, pero a la vez

se proyecta como praxis que reclama nuevas fundaciones. De este modo, que por supuesto no es único ni excluyente, el tema de la identidad cultural nacional y latinoamericana se problematiza y sustenta, con toda autenticidad en la experimentación artística.

Cuando Alejo Carpentier compone su *Concierto*, ha probado la sostenida condición de escritor capaz de producir universos ficticios coherentes, regidos por sus propias leyes. Su discurso ha sido el de la permanencia de una identidad cambiante y de variados componentes en el *continuum* de la cultura que se despliega como un proceso en la historia, asumiendo cada experiencia creativa de tematización de la identidad, nuevas proyecciones.

Sin embargo, desde *Ecue-Yamba-O* (1927-1933) e *Historia de lunas* (1933) es

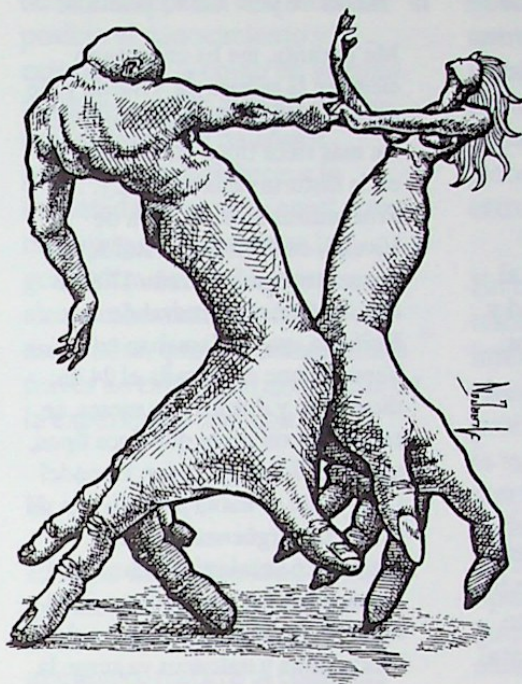
AIMÉE GONZÁLEZ BOLAÑOS. Doctora en Ciencias Filológicas, se dedica a la docencia en Literatura Mundial y Cubana del siglo xx. Ha publicado numerosos artículos y libros sobre narrativa cubana contemporánea. Ha sido redactora de partes dedicadas a la narrativa cubana de los años 30-50 en la obra: *Historia de la literatura cubana*, que prepara la Academia de Ciencias de Cuba. Dirige la revista *Islas de la Universidad Central de las Villas* y actualmente es vicepresidenta de la Unión de Escultores y Artistas de Cuba en la provincia de Villa Clara.



evidente un enfrentamiento de fuerzas contrarias que permite acceder, mediante el descriframiento, a la riqueza semántica y compositiva de los textos, en sus relaciones interactuantes de lo nacional y lo universal, de la tradición y la innovación, debatidas en el contexto mayor de la gran confrontación entre alienación e identidad.

Si los motivos, intensamente connotados, del viaje y los caminos de la búsqueda, los encuentros y reconocimientos, de los ciclos que se niegan, complementan y continúan, así como de los que se cierran en tiempos desvividos, de la elección-error y la elección-hallazgo, de la constancia y la autoidentidad. por citar sólo algunos de los más significativos, transparentan la unidad de la narrativa carpenteriana en la mutiplicidad de sus preferencias transtextuales; no es posible dejar de apuntar, con un sistema de referencia histórico más concreto, la recurrente oposición entre las instancias del poder de las clases dominantes y la masa humana de desposeídos, marginados de la "cultura e historia oficiales", custodios del pasado legítimo y hacedores del futuro, que constituyen con su resistencia, con su emergencia liberadora, el principio fecundo, en cuanto concierne a la identidad, de mayor relevancia en este arte de narrar personalmente referido a la temporalidad.

Reparando en el sistema de personajes de la ficción carpenteriana, y definidos en contraste con los Lenormard de



Mezy, Marcial, Víctor Hugues, pudiera decirse que a esta genealogía pertenecen figuras como el negro viejo de "Viaje a la semilla", Ti Noel, el Estudiante, Sofía, Vera, Filomeno, que aluden a una humanidad en camino hacia la plenitud desenajada. Este camino, por otra parte, habrá de resultar profundamente contradictorio en correspondencia con los rasgos de intenso conflicto de los protagonistas, que abstaídos en la dimensión simbólica, pero también ricamente psicologizados, con frecuencia son atrapados en la dinámica de la formación social de su personalidad, campo agonal de la alienación y la identidad. De este modo, nuestro escritor reafirma su concepción del hombre sujeta a giros esenciales, fluyente, en continua reciprocidad con el curso de la historia.

Reduciendo la formulación del problema a sus determinaciones esenciales pudiera reconocerse en este universo narrativo una interrumpida y ascendente identificación con las tendencias de futuridad de avance de la historia, a la par representativas de la nación y de la patria latinoamericana. Fuerzas sociales democráticas en pleno proceso de integración y desarrollo de la autoconciencia, en transformación continua, fundamento de la propuesta humanística del escritor cubano.

En tal dirección, Carpentier destaca la memoria colectiva de nuestros pueblos, su praxis, sueños y proyectos, su conciencia de la historia vivida y por hacer como resultado cultural, a partir de la inmersión total en el presente, en una actualidad de extremos conflictos.

Correlacionar tiempo, prever y reconocer las huellas activas del pasado, asumir cada tiempo en la aparente paradoja de la consagración y los comienzos, penetrar en los avances y retrocesos de la historia con la conciencia crítica de la duda productiva, más allá de la oposición maniquea de optimismo y pesimismo, son rasgos constitutivos del humanismo carpenteriano. De aquí las asociaciones temporales en el contrapunto del Aquí y Allá,

como principios característicos de los enunciados metafóricos de esa narrativa, que reafirma la unidad y la constancia de las aspiraciones humanas a la identidad histórica, en el seno de los más trascendentales cambios.

En consecuencia, las motivaciones compositivas de *Concierto barroco* conciernen al fin de los tiempos de la soledad y el comienzo de nuevos tiempos, al cumplimiento del Oficio de Hombre, "en el seno de una Revolución que me hizo encontrarme a mí mismo en el contexto de un pueblo"¹ Todo ello sostiene el tono e inspira en la obra nueva. El encuentro de la identidad está indisolublemente unido al júbilo de la vida, a la vital confirmación del caudal creativo del ser humano, aquí referido de forma directa a la transculturación y al sincretismo propios de la historia de nuestra cultura y de su incorporación a la modernidad.

Esta confirmación de las tendencias humanizadoras de la vida, a partir de la integración de diversos patrimonios culturales y la creación de nuevos valores, espirituales, que la música particularmente simbólica en *Concierto barroco*, no desconoce ni minimiza el sentido trágico de la historia conocida, concretamente referida de la novela a la naturaleza de la conquista, la colonización y la dependencia, revelada desde la "visión de los vencidos" que, según muestra nuestro autor con toda lucidez, "perdieron la batalla de la conquista, pero no la guerra de la historia".²

En esta tesitura de pensamiento, Carpentier ofrece claves para la composición de *Concierto*

barroco, que van desde lo anecdótico-autobiográfico, hasta la "razón de ser" de su poética:

Me encanta, me ha encantado siempre la música de Vivaldi, y me encuentro que Vivaldi es uno de los más ricos tipos que ha habido en la historia de la música. (...) Profundizando en la obra de Vivaldi, en la vida de Vivaldi, encuentro que en el año 1709 se encontró en el Carnaval de Epifanía, que le llamaban en Venecia, que empezada el 24 de diciembre y duraba dos meses, se encontró con otros dos ricos tipos, que eran Jorge Federico Haendel (...) y que se había juntado con un tercer sinvergüenza que era Doménico Scarlatti ¡Bueno! Juntárame los tres tipos estos, el carnaval de Venecia, la ópera de Moctezuma y entonces ya surge la novela: Un rico platero mexicano parte de viaje: llega a La Habana, se le muere el paje Francisquillo; entonces se encuentra a un nieto (*sic*) de Salvador Golomón. Salvador Golomón es el negro héroe del primer poema escrito en Cuba y una de las piezas capitales de la literatura colonial americana, que es el *Espejo de Paciencia* (...) Yo imagino que este mexicano, nieto de españoles, enriquecido en las minas de Taxco, conoce al nieto de Salvador Golomón en la villa de Regla, se lo lleva con él para llegar con boato a Madrid, cae en un Madrid que corresponde en nada al lujo y la brillantez del México de la época y entonces decide apresurar su viaje a Venecia, se disfraza de Moctezuma y su disfraz y los cuentos que le hace a Antonio Vivaldi, hacen que Vivaldi imagine de repente el tema de la ópera. Teniendo de personajes centrales cinco tipos muy divertidos, no podía escribir una tragedia, había que llevar jocosamente la 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 hacer con mi relato una especie de fiesta verbal.³

Si nos hemos detenido en la larga cita es por su poder de revelación. Esta visión regocijada, esta plenitud de la existencia que se cumple en la guerra del tiempo y en la creación, en el reconocimiento de los designios históricos y en la asunción de Tareas, retoma el hilo conductor de la novela carpenteriana, para trascenderlo. Ciertamente, las ideas no caen en el vacío, la gran Idea de la Revolución es ahora potencia y acto, futuro para los actores de *Concierto barroco* y para los destinatarios, una experiencia que la lectura en cada contexto actualiza y abre al debate. Unidos todos, figuras de la ficción y del referente, en el magno proyecto del comienzo de los tiempos.

Con acierto Ida Vitale reconoce que "El relato concierta, y celebra a la vez el encuentro de dos mundos culturales. (...) Pero cuando Carpentier crea sus inesperadas sincronías el resultado no es el humor o la nostalgia, sino una afirmación conceptual de la esencia unitaria de las cosas heteróclitas".⁴ Para Leonardo Acosta, el sentido final de la obra alude directamente a la identidad:

El indiano y Filomeno van juntos a la estación de ferrocarril. Ambos vienen de un viaje de máscaras que ha durado siglos, y aun milenios, y que ahora termina para dar paso a una nueva realidad. El autor los ha hecho vivir más de doscientos años, a la manera de *Orlando* de Virginia Wolf. Pero a

diferencia del nada furioso Orlando de la novelista inglesa, que de hombre se torna en mujer, como el guerrero azteca metamorfoseado por la pluma del mal poeta Giusti, estos dos hombres de América han encontrado su propia identidad.⁵

Juri Tálvet se acerca de un modo integral a la propuesta de *Concierto barroco* al particularizar en la concepción de la música indicativa del contenido de la obra, de la actitud ante distintos fenómenos de la historia y la cultura. Dotada de complejo valor simbólico, se convierte en el eje del significado, refiriéndose a aquello mediante lo cual el hombre puede descubrirse a sí mismo y esclarecer el sentido de su existencia:

Una y otra vez nos muestra Carpentier las fronteras de la existencia humana, la contigüedad de nuestra existencia con los dominios en que reinan o la muerte, o la inexistencia, o la vida mecánica, inconciente, que puede ser más armónica, menos contradictoria que nuestra existencia, pero en la que nunca hay lugar para el hombre. El hombre debe retornar una y otra vez a sí mismo, para descubrir en sí mismo las posibilidades y valores latentes y hallar los medios de continuar su camino.⁶

Historia, cultura artística, condición humana como praxis-oficio, son los vastos espacios transidos de temporalidad, donde la identidad comienza a realizarse y se mueven los personajes de *Concierto barroco* en su literalidad y simbolismo. Así, no sólo el Amo-Moteczuma-Indiano y Filomeno, sino también Haendel, Scarlatti, Vivaldi y Armstrong representan espacios y

tiempos, determinadas culturas y tipos de sociedades. Lo peculiar de su concepción es que hacen posible el conocimiento y lo exteriorizan —como en la épica antigua—, en la medida en que sus búsquedas y hallazgos personales conciernen a la humanidad. Interesa en el arte narrativo de Carpentier las generalizaciones de mayor alcance, las definiciones esenciales, que son alcanzadas a través de estas figuras, síntesis de la experiencia humana.

II

El tema de la identidad humana que se realiza en la historia y en la cultura, como ha sido apuntado, recorre la compleja arquitectura conceptual-compositiva de *Concierto barroco*. El novelista no aume su propuesta en términos convencionales, lo cual engarza esta obra de su segundo ciclo americano con toda la creación precedente caracterizada por la recepción crítica de esta nueva época, que a partir de la posguerra y especialmente después de los años sesenta, experimenta la literatura mundial y latinoamericana, asumida desde su condición de escritor cubano. Carpentier acepta una vez más los riesgos de la investigación artística para

conquistar en esta novela de la plenitud una conjunción perfecta de los elementos del discurso entre sí, de modo que en la misma línea de "Viaje a la semilla", la forma de *Concierto barroco* es su contenido, dependiendo el efecto global del texto de esta estructuración de sentido.

En este orden se destaca el trabajo *in extenso* con la intertextualidad que muestra los vínculos estructuralmente profundos de dos metarrelatos de la mayor significación y desarrollo con el texto matriz de la novela; el de *Espejo de paciencia* (1606) de Silvestre de Balboa y el de la ópera *Moteczuma* (1733) de Antonio Vivaldi, los cuales constituyen a la vez aperturas o estructura en abismo.⁷

Las correspondencias, fundamento mayor de la intertextualidad, resultan de larga ascendencia en Carpentier en su enriquecedor y selectivo contacto con la poética del surrealismo y del simbolismo. Inicialmente se



trata en *Concierto barroco* de acercar dos mundos culturales, y por supuesto sociales, coyunturalmente distanciados (el del Amo mexicano con mucha plata y el del criado negro cubano), pero afines desde una perspectiva histórica más vasta. En el reconocimiento de la semejanza-identidad, que en el pasaje del *Espejo de paciencia* (capítulo II) no llega a realizarse, pero queda abierto, se encuentra un punto nodal para la obra de génesis que también es referida al paradigma de la cultura clásica: "Pues donde no hay Troya presente se es, a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán, según sean de notables los acontecimientos"⁸, con lo cual adquiere nuevos matices la cadena de la hipertextualidad.

El autor, a partir de la distancia cierta entre amo y criado, busca la producción de sentido en la correspondencia de diversos elementos de un discurso y otro. Se rompe el ilusionismo inmanentista de la autonomía de la obra que queda referida no sólo a la realidad, sino también y explícitamente al sistema literario en que se inscribe. Por tanto, las fuentes externas de ambos textos son marcadas y se hace evidente cómo surgen de condicionantes históricos y socioculturales, es decir, resultan un producto de la cultura.

Interesado Carpentier por una literatura reflexiva de valor apelativo, de papel preponderante para el lector, y con la visión crítica de las limitaciones del método naturalista que cultiva el

tipicismo vernacular, ha perseguido desde su iniciación literaria, un criollismo de esencias que incline al develamiento de la identidad y a la participación. Tanto en la intertextualidad como las estructuras en abismo son procedimientos inherentes a la reflexividad, que el autor explora en su interrelación, como sucede en *El acoso* de 1956, una realización notable, relativamente temprana.

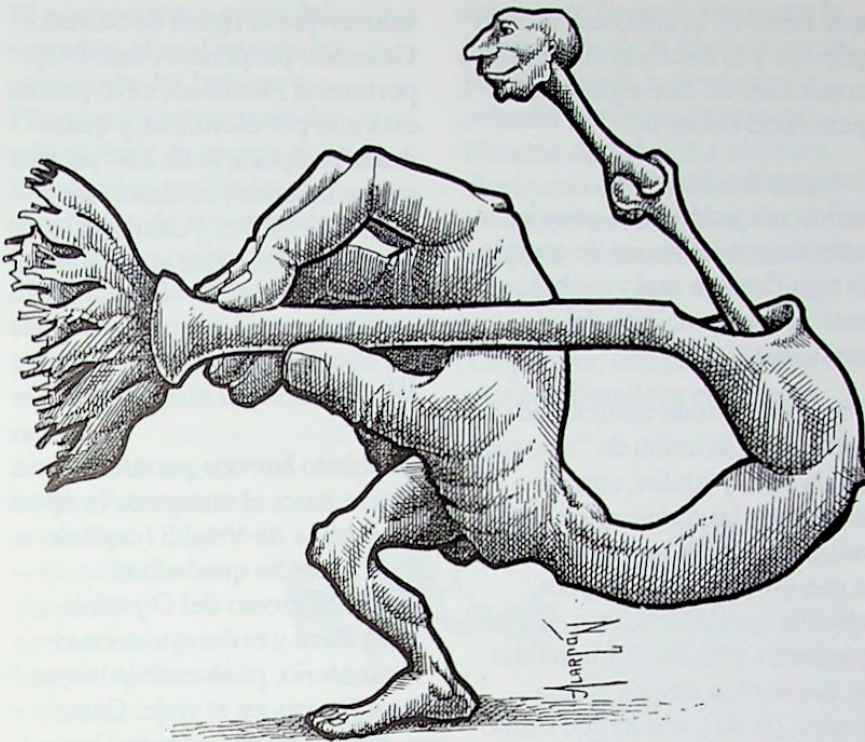
En *Concierto barroco* la inclusión de los hipotextos *Espejo de paciencia* y la ópera vivaldiana funciona como un espejo interno que hace proliferar el sentido y actualiza el acto productivo. En su condición de estructura en abismo, implica también un metarrelato (o hiporrelato) temático en que la analogía (por contraste o semejanza) es determinante y propone la identificación.

Situado el lector en una nueva densidad de lectura, de manifiesta condensación discursiva, debe descubrir un nuevo campo semántico. Disminuye el interés anecdótico y avanza en la universalización de los contenidos. Del plano sintagmático es lanzado al paradigmático, moviéndose el significado entre estos dos planos, de manera que es conducido a una elaboración paralela, fundamentada en el principio de las equivalencias, lo que es propio de la función poética. Pero también la apertura en abismo ejerce una influencia marcada en la temporalidad. Si bien ocurre en el presente, su naturaleza conduce a la retrospectiva o a la prospección, con una apariencia de anacronía: la sucesión se

convierte en simultaneidad de tiempos y en espacio indiferenciado. En consecuencia, Carpentier ha encontrado un procedimiento altamente expresivo de la asociación de temporalidades.

El relato en el relato de Filomeno genera cambios de registro en las instancias narrativas y una interrupción en la diégesis. Se evidencia un cambio de papeles o identidades narrativas; el Amo, pero también el que hasta ahora ha sido el narrador, se convierten en narratarios. Sin embargo, este narrador de *Concierto barroco* no renuncia a ciertas funciones propias, realizando acotaciones canónicas, pero sobre todo en este pasaje focaliza la recepción del discurso de Filomeno en el Amo y concentra su atención en la descripción de la gestualidad del "nuevo rapsoda", con lo que la escena combina con destreza la doble dimensión de la subjetividad de los eventos y lo objetivo de la acción, a la par que se crea un memorable pasaje que actualiza el acto de contar, con toda la fuerza de la oralidad, reviviendo con nuevos modos el ambiente comunicativo de la épica antigua y de la canción de gesta, unida a la tradición juglaresca.

Sin duda la voz rectora del pasaje es la de Filomeno, principio ordenador y selectivo que concentra voces anteriores, contrapunteada por el pensamiento incomprensivo y algunos "decires" del Amo. Significativamente dentro del pasaje existen otras formas de intertextualidad, ya apuntadas, que multiplican el efecto, aludiendo el autor a través de los



personajes no sólo al paradigma nativo, como obra de génesis, sino también al modelo clásico de nuestra lengua, el cervantino,⁹ acentuando el sentido reflexivo popular, el conocimiento proverbial que brota de formas de vida aún naturales.

Con al elección del *Espejo* Carpentier retoma y consagra una concepción de la creación artística y de su comunicación que en primer término supone un viaje realizador hacia la identidad-origenes. La gesta, en permanente recreación, sobrevive al tiempo y rescatada del olvido (como la figura y, en particular, la ópera de Vivaldi), pertenecen no sólo al presente, sino deviene memoria activa del porvenir.

Un aspecto sugerente es la relación cercana del discurso de Filomeno no sólo con la peripecia y el tono de *Espejo*, tal como lo versifica Balboa, incluyendo Carpentier con toda organicidad citas textuales (aquellas que sobre

todo tienen que ver con la hazaña de Salvador Golomón); sino la presencia también de la voz de José Antonio Echeverría, el cual, como es sabido, ya ha contado una vez el poema con franco acento coloquial.¹⁰

Los reflejos especulares en modo alguno son simples; las analogías y los diferentes mediadores de la narración (Balboa, Echeverría, Filomeno) hacen de la transmisión del primer poema escrito en Cuba un hecho cultural de significación colectiva, que continúa su vida propia en el imaginario popular y en el despunte criollo ilustrado.

Con ello Carpentier concerta voces de raigambre común, inscribiendo su discurso en la cultura hispana y europea, con la de ascendencia negra africana, caudales que se integran en el relato de la épica de nuestra tierras, como habrá de integrarse en el curso de la historia nacional y americana en sus fecundos mestizajes. Ciertamente esta

escritura asimila textos anteriores, pero mantiene con tacto narrativo el liderazgo de sentido del texto central, cuyo significado se forma en estos entrecruzamientos. Así el cruce de escrituras pertenecientes a formaciones discursivas distantes en el tiempo, permite reconocer dos programas narrativos fundamentales: el que concierne a *Espejo de paciencia*, relato en el relato, y el de *Concierto barroco* que como matriz concentra la riqueza semántica del primero y alcanza nuevos significados. Pero también *Espejo*, recontado, se transforma y resignifica, en la contigüedad de la propuesta temática de *Concierto*, de la que activamente participa. Con el proceso por venir de la cultura cubana y latinoamericana, el poema se reilumina, es decubierto en nuestra escala.

En la crítica entrañable de Cintio Vitier a *Espejo de paciencia*¹¹ se revelan cualidades distintivas de nuestro primer monumento literario, ciertamente “afinidades electivas” de primer orden para la poética de Carpentier, que ocupa en *Concierto barroco* un lugar principal.

Apunta Vitier: “Lo que suele considerarse extravagante desacuerdo en el poema de Balboa —la mezcla de elementos mitológicos con la flora, fauna, instrumentos y hasta ropas indígenas— es lo que a nuestro juicio indica un punto más significativo y dinámico, el que vincula realmente con la historia nuestra poesía.” (p. 29)

La lucha de la concreta naturaleza insular y la naturaleza ideal o convencional de los modelos europeos “la resuelve

Balboa de un modo primario y pueril: por simple yuxtaposición de elementos, lo que produce un efecto inesperadamente barroco y cómico" (p. 20).

Avecinamientos insólitos, yuxtaposiciones generadoras de barroquismo, lo real maravilloso de "Sátiros, Faunos, Silvanos, Centauros, Napeas, Hamadriades y Náyades con guanábana, caimitos, mameyes, aguacates, siguapas", forman parte de la propuesta del poema, donde se encuentra en germen "un rasgo elemental de lo cubano, y es la suave risa con que rompe lo aparatoso ilustre y trascendente en todas sus formas cerradas". (p. 30)

El comienzo del tema de los frutos y animales de la tierra, el procedimiento enumerativo con ligera o ninguna adjetivación (Carpentier dirá que los adjetivos son las arrugas del idioma), como si lo más elocuente fuera el sabor y color fonético de los nombres mismos ("Adán nombrando las cosas"), la presencia de la sabiduría popular, la irrupción, en consecuencia, del estilo popular "sacando las sentencias del acervo común y cotidiano de acarreo seculares" (p. 30), sabiduría para "Vivir con honesta dignidad y conocimiento humano" (p. 31), todo ello crea profundas correspondencias, que reclamando la participación del lector, no corren en una sola dirección, sino responden a una intención multidireccional integradora.

Carpentier ha señalado que *Espejo* es "La primera crónica de un concierto religioso y profano que reúne todos los elementos que han de caracterizar la futura música del continente, música

que tanto en lo culto como en lo popular y lo folclórico irrumpirá a comienzos de este siglo en el panorama universal."¹²

Integración, futuridad, universalización de lo americano, constituyen las claves de sentido, la significación real y simbólica de este primer concierto del mestizaje.

Por ello con toda naturalidad asistimos a la unión de "albogues, tambores y adufes, con las marugas y las tipininaguas, del mismo modo en que en el festejo, como en la lucha, europeos criollos, indios, africanos, siervos y señores, pudientes y humildes se confunden en una misma causa" (p. 31), con lo que Cintio Vitier reafirma el sentido profundamente democrático de nuestra cultura desde sus albores, punto de vista que preside la representación del concierto en la novela carpenteriana.

Evidentemente un texto se espeja en el otro y la relación adquiere valor fundacional. En el primer estadio del viaje y las pruebas, Carpentier en su *Concierto Barroco* con el relato metarrelato intertextual, consagra los orígenes, la semilla fecundante, no como abstracción metahistórica, sino como punto de arranque de una tradición cultural que nos define en el devenir de la historia y en la cual, justo es no olvidarlo, Salvador Golomón, pueblo y nacionalidad en ciernes, resulta el nuevo héroe de la gesta.

Valentía, amor a la tierra, sentido de la justicia, reafirmación en el tiempo épico de la historia, donde la hazaña es acción de una comunidad entera, unida más allá de razas y nacionalidades, son

valores que la figura de Salvador Golomón propone. A este linaje pertenece Filomeno, cuyo poema está aún por escribirse, y quien desde su época, la de los "yo, que somos muchos y seremos más cada día" (p. 101), confirma su identidad sincrética al mirarse en el espejo.

III

Concierto barroco permite seguir, paso a paso, el ensayo de la ópera *Motezuma* de Vivaldi (capítulo VII). Atrás ha quedado el concierto grosso del *Ospedale della Pietà* y el desayuno en el cementerio, puebas de la mayor importancia en el viaje. Como auténtica *Bildungroman*, las figuras de la ficción, totalizadoras de diversos mundos culturales, avanzan en el autorreconocimiento, en este contexto mayor del paradigma de las narraciones de viaje como posibilidad de cambio, se intensifican las asociaciones temporales y la búsqueda de la identidad es ubicada en el centro de una crisis del conocimiento y de la temporalidad que con valor de síntesis se expresa en el tremendo encontronazo de la Conquista.

Correlaciona Carpentier las aspiraciones de mayor alcance universal (Fin y Comienzo de los Tiempos, la Música Terrenal, la Imposición de Tareas, la Gran Historia, el Futuro) con la entraña de la historia nacional, en este caso la mexicana, que paradigmáticamente alude a la americana, y los destinos humanos. De todo ello se trata en el ensayo, que además imbrica otros centros modulares de la *Ars poetica* carpenteriana.

El pasaje corre a cargo del narrador, el cual apunta las reacciones del Indiano y Filomeno, pues se trata de subjetivizar, de asumir en la interioridad profunda, el despliegue de la teatralidad, como nuevo contrapunto de disfraces e identidades con su carga conceptual. Este narrador también puede, respondiendo a la espiritualización del acto de

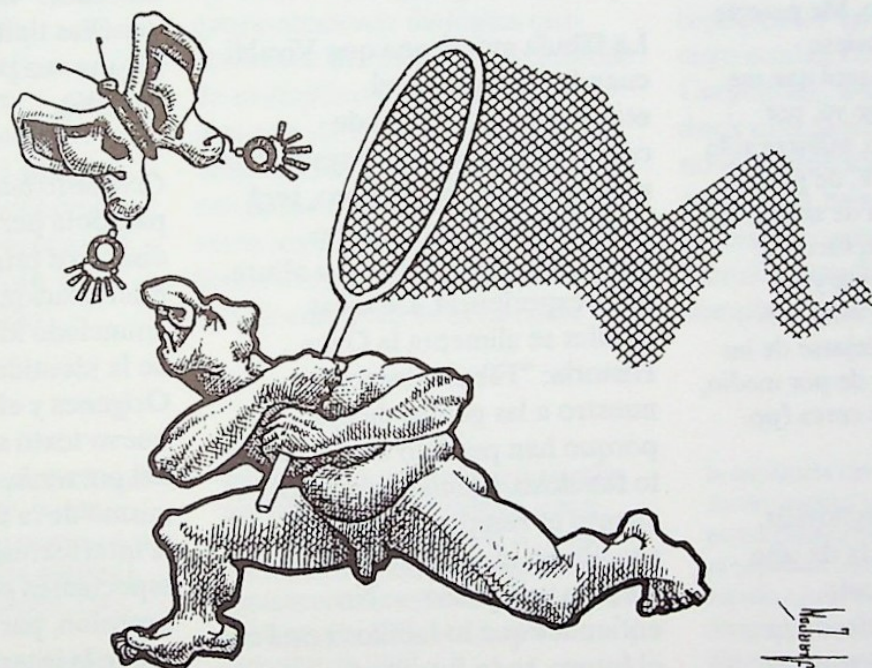
sobre todo lleno de furor por la falsificación de la historia patria, justificativa de la dominación colonial y la dependencia en Nuestra América. La escritura diestramente condiciona dos perspectivas de lectura, donde se conjugan distancia y pasión en la recepción crítica.

Carpentier, con profusión de matices, despliega el texto, la

negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propicio, (...) está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías".¹³ El mito y la historia se corresponden para constituir un punto focal de debate, pero a la vez de cohesión interna del pasaje.

La historia de América, en

momentos cardinales como el de la invasión de los conquistadores (modélicamente representada en la oposición Cortés-Moteczuma) es reflejada en la ópera de Vivaldi como simulacro, distorsionada, violado el código del realismo. A cada pasaje de la historia real (presente en la conciencia del Indiano),



narrar, transformarse en una fuerza actuante —convertido ahora en narrador homodiegético— y situarse dentro de la cadena diegética, a semejanza de Filomeno, a quien en cierta medida duplica y amplía, siguiendo el juego de cambios de identidades que incluso carnavalizado ha funcionado como el bajo continuo del *Concierto*.

Contrastan el narrador, Filomeno y el Indiano. El efecto irónico y paródico (la propia ópera es percibida como un pastiche de la historia americana), distancia la apropiación de la ópera en los dos primeros, mientras el Indiano se le enfrenta inmerso en una creciente crisis del conocimiento, que es a la par una crisis política, conmovido por los pasajes donde reconoce la verdad histórica, legitimándose sus orígenes; pero

música y la puesta en escena de *Moteczuma*, que en cada una de sus secuencias, cuidadosamente reseñadas, desata con violencia la polémica, de modo que en este caso el metarrelato temático funciona, en lo esencial, por contraste. La intertextualidad, a diferencia del pasaje de *Espejo de paciencia*, echa abajo un modelo demostrando que se ha vuelto insuficiente para nombrar la realidad, especialmente la del mundo americano el que "por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y el

corresponde una imagen paródica, con frecuencia grotesca, de la ópera. En el centro de esta confrontación se halla el lector, condicionado por una escritura que incita a la duda, al ejercicio de la crítica.

Existe, por tanto, un doble registro que enfrenta de una parte a Vivaldi, Alvieste Giusti y Antonio de Solís (reduplicada la intertextualidad con la presencia de la historia de la Conquista de México, fuente primera de las mistificaciones); y de la otra, al Narrador, Filomeno e Indiano,

quienes a partir de la identidad (Narador-Filomeno) o en el centro mismo de la toma de conciencia (el Indiano), defienden la historia real la autenticidad y las opciones de futuro de la historia americana.

Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor. Celos tuve del Maximiliano Miler, por llevar un traje de Motezuma que, de repente, se hizo tremendamente mío. Me parecía que el cantante estuviese representando un paepl que me fuera asignado, y que yo, por blando, por pendejo, hubiese sido incapaz de asumir. Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío. . . A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca (pp. 96-97).

En el seno de esa anagnórisis, expresiva en su esencia de una vindicación de la historia americana, realizada desde la subjetividad de los personajes, aparece la dicotomía historia-ilusión poética, que vinculada a la concepción de la historia donde hay un lugar para el mito productivo, implica una discusión estética de fuerte carga cosmovisiva. En este sentido, el ejemplo de *Zaira* de Voltaire crea otro reflejo especular, una nueva densidad en las instancias mediadoras. Vivaldi, contando el texto volteriano, dice:

Y ahí se habla de un incendio de Jerusalén, por el Sultán Saladino, que es totalmente falso, pues quienes, de verdad, saquearon la ciudad y pasaron la población a cuchillo fueron los cruzados

nuestros. Y fíjese que cuando se habla de los Santos Lugares, ahí sí que hay Historia. ¡Historia grande y respetable! —¿Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?— El Preste Músico metió su violín en un estuche forrado de raso fucsia: —“En América, todo es fábula: cuentos de El Dorado y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas. . .” (p. 81)

La fábula americana que Vivaldi cuando se ubica en el etnocentrismo no puede comprender, aunque haya puesto música a Orlando Furioso, será confirmada por el Indiano (capítulo VIII) desde otra altura de la experiencia. De estas fábulas se alimenta la Gran Historia: “Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamen fabulosos cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer —marcó el indiano una pausa—: No entiendes que lo fabuloso está en el futuro. todo futuro es fabuloso”. (p. 97)

Contra las ilusiones desnaturalizadoras, que instauran la dominación colonial y la dependencia, el narrador legitima la ilusión del arte que permite remontar el tiempo, que nos saca de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar, que nos purga de desasosiegos ocultos en lo más profundo del ser (p. 96). Frente a los grandes mecanismos intelectualizados, recuérdese la crítica de Carpentier a la ortodoxia surrealista por la pobreza imaginativa de los códigos aprendidos de memoria, en la

propuesta final de la obra se consagra el patrimonio creador humano en la cultura. Develada la clave de lo fabuloso, que es devuelto reino de la Historia y del futuro, el último concierto barroco hermana el legado cultural de Handel, Scarlatti, Vivaldi, Amstrong y Filomeno, como proyecto. Junto a saxofones, guitarras eléctricas, tambores cubanos, están las maracas. Y se pregunta el narrador: “¿no serán, acaso, aquéllas tipinaguas mentadas alguna vez por el poeta Balboa?” (p. 106)

Concierto barroco describe una parábola perfecta en que los discursos principales, en su interrelación, potencian el enunciado ideológico. El hallazgo de la identidad, situado entre los Orígenes y el Futuro, genera un nuevo texto sincrético, memoria del porvenir, representativo en sí mismo de la trasculcuración, que la intertextualidad y los reflejos especulares con eficacia artística expresan, participando el lector desde la interioridad del texto, en un creativo acto de reproducción y transformación de modelos.

No carece de valor apuntar que en esta narrativa la intertextualidad y los procedimientos autorreflexivos apuntan, en parte, hacia una dirección diferente, si se piensa en la obra de Jorge Luis Borges y Umberto Eco, por ejemplo. En estos escritores la reduplicación con frecuencia es hasta el infinito (*Las ruinas circulares*, *La rosa*, *El nombre de la rosa*). Se opera, así, un proceso irreversible de deconstrucción y los mediadores (en este caso espejos opacos) de la narración son incontables, de

manera que un texto conduce a otro, se revierte en sí mismo y se encubre, hasta conformarse un abismo sin fondo, lo cual no sólo es un procedimiento o forma principal, sino también una filosofía de la narración, a la vez que una interpretación posible de la existencia humana, de la historia y de la cultura.

Carpentier centra estos principios constructivos en las antítesis dialécticas de semejanza-diferencia, continuidad-dicontinuidad, identidad-alteridad, como una vía metafórica y polisémica de concebir la búsqueda. Lejos de destruir la imagen del referente, reducido a la duda perpetua o al cuestionamiento absoluto, los términos de la indagación

carpenteriana nos permiten acceder a una imagen del mundo en nada conformista, pero no caótica, de postulación antimimética y metaficcional, cuyo dialogismo orientado hacia el exterior interpela siempre al lector y se interesa por un espacio mucho más vasto que el novelesco: el de la historicidad, donde la escritura-lectura halla su sentido, orientación y magnitud.

Por esta condición eminentemente dialógica que confronta diversas cosmovisiones, de multiplicidad de voces y maneras de mirar el mundo, que abre el diálogo entre las partes del discurso y entre el texto y otros textos. *Concierto barroco* invita a la crítica antidogmática, al reconocimiento de la fluencia

contradictoria de la praxis humana en el enfrentamiento de la alienación y la identidad. Cada asedio a la obra, lejos de agotar su expresividad, implica nuevas posibilidades constructivas que se fundamentan, sobre todo, con la sugerencia y reflexividad, pilares de la estrategia de comunicación carpenteriana. De modo tal que si en esta narrativa ha sido una constante la trasgresión de expectativas canonizadas. *Concierto barroco* pudiera representar un punto de remate, cuyo contenido esencial el propio Carpentier, declara: "Vuelvo a decir que ya para nada deseo la novela admonitoria, la novela-catedra, la novela-tribuna. Haga las cosas con nombrarlas; a menudo esto basta completamente." •

Notas y referencias

- ¹ Alejo Carpentier, *Entrevistas*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 289.
- ² Enrique Dussel, "Del descubrimiento al encubrimiento", en *Nuestra América y el V Centenario*, Ed. El duende, Quito, 1990, p. 84.
- ³ Alejo Carpentier, *ob. cit.*, pp. 388-389.
- ⁴ Ida Vitale, "Sobre *Concierto barroco*", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1977, p. 511.
- ⁵ Leonardo Acosta, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 103.
- ⁶ Juri Talvet, "Algunos aspectos sobre el tiempo y el espacio en la novellística de Alejo Carpentier", en *Selección de artículos sobre la obra de Alejo Carpentier*, Ed. Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1986, p. 85.
- ⁷ Las estructuras en abismo, formas especulares o perspectivas abismales, son definidas por Lucien Dallenbach como todo espejo interno que refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa. Mieke Bal señala: "Es estructura en abismo todo signo que tenga por referencia un aspecto pertinente y continuo del texto,

del relato o de la historia, que significa, por medio de una semejanza, una o varias veces". Véase Mario A. Rojas, "El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas", en *Semiosis (Xalapa)* (86-103); 14-15, enero-diciembre de 1985.

- ⁸ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1975. Todas las citas están referidas a esta edición.
- ⁹ Así dice el Amo en *Concierto barroco*: "—Prosigue tu historia en línea recta, muchacho —interrumpe el viajero— y no te metas en curvas ni transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repuebas" (p. 24), aludiendo al pasaje del Retablo del Maese Pedro en el *Quijote*.
- ¹⁰ Cintio Vitier precisa: "En noviembre de 1838, en la tercera entrega de *El Plantel*, revista que publicaba Ramón de Palma, el poeta, novelista y erudito José Antonio Echeverría ofreció las primeras noticias concretas de *Espejo de paciencia*." Después de incluir la cita textual del comentario de Echeverría, indica: "siendo el primer testimonio de

la existencia del poema, tiene valor de fuente incluso para la fijación del texto en los pasajes que reproduce, y porque el enjuiciamiento crítico, aunque muy rápido y sumario, acierta a dar una imagen suficiente del *Espejo* y señala ya algunos de sus momentos más valiosos o característicos." Véase "Prólogo" a *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, Ed. del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, pp. 7-35.

- ¹¹ Cintio Vitier, *ob. cit.*, p. 29.
- ¹² Alejo Carpentier, "El Ángel de las maracas", en sus *Conferencias*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 209.
- ¹³ Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", en *Tientos y diferencias*, Ed. UNEAC, La Habana, 1974, p. 99.
- ¹⁴ Alejo Carpentier, "Alejo Carpentier, pedagogo literario de la Revolución" por Pedro Trigo, en *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* (Madrid) 12 (89), núm. 4, noviembre de 1975.
- ¹⁵ *Ob. cit.*, p. 31.