

**Lorena Patricia López Torres**

## **Transculturación y contrapunto musical en *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier**

Freie Universität Berlin, Alemania

[lopaloto@gmail.com](mailto:lopaloto@gmail.com)

### **Introducción**

Ahora me hace usted regresar a “mi violín de Ingres”,  
violín que a menudo suena gratamente  
–acaso más gratamente que la misma literatura–  
en el compositor malogrado que, desde la adolescencia,  
convive en mí con el escritor.

*Alejo Carpentier*

La música es un componente de suma importancia en la producción literaria del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980). Su interés se debe en parte a que como musicólogo autodidacta posee una base teórico-musical que le permite aventurarse en la “composición” novelística con raíces en la música afro-cubana, cobrando real dimensión la herencia africana que descansa en la cultura de la isla. Esto, unido a las predilecciones estilísticas del escritor, crea un efecto de mixtura entre ambas disciplinas que son reconocibles en la novela *Concierto Barroco* (1974).

Nacido en el seno de una familia de músicos –su abuela fue discípula del pianista César Frank, su madre siguió sus pasos y su padre, no sólo músico sino también arquitecto, estudió

violoncello con Pablo Casals (ver Arias)– Carpentier demuestra su inclinación por la disciplina en varias de sus novelas:

En *El siglo de la luz*, por ejemplo Carlos toca la flauta, el protagonista de *Los pasos perdidos* es un músico y *El acoso* está estructurada en forma sonata: primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión o coda. Un lector atento que conozca de música puede observar fácilmente este desarrollo. (Carpentier, *Obras* XII, 67).

Además la repercusión que tiene la música en su obra, proviene de una intencionalidad estética por parte del autor al intensificar el “sonido” barroco del lenguaje, es decir, así como Carpentier identifica a Latinoamérica como un continente barroco por la complejidad de su naturaleza, la descripción que de ella haga el escritor debe articularse con la orquestación barroca (ver Fernández 3).

El análisis de este artículo se centra en la mixtura o el entretrejo musical de la *novela*, es decir, cómo aparece representada la música clásica o docta en contrapunto con la música afro y sus diferentes manifestaciones dentro de la obra, a partir de sus protagonistas: los compositores barrocos Vivaldi, Händel y Scarlatti; el Indiano y su vasallo –el negro Filomeno– y la aparición atemporal de músicos contemporáneos –como Louis Armstrong–; para concluir con la puesta en escena de la ópera barroca de tema indiano *Motezuma* de Antonio Vivaldi. La combinación de los caracteres y los temas de la obra a través de su intervención contrapuntística revela no sólo un juego de voces rico e interesante que dan vida a la obra; al mismo tiempo permite comprender el proceso de transculturación que se produce en la confluencia entre Europa y América, presente en la articulación de los elementos musicales y narrativos.

Para empezar a hablar de contrapunto el título *Concierto Barroco* refleja ya una contradicción inicial –un contrapunto vital en el entramado de la obra– y que se extiende hasta el final de sus páginas. La polisemia del título indica que en lugar del sustantivo *música* se encuentra *concierto* y que *barroco* reemplaza a cosmovisión (manera de ver al mundo y forma de considerar este) y escritura barrocas. Roberto González Echevarría (ver Fernández 3) afirma que el título de la

novela evidencia esta oposición porque *concierto* implica la idea de armonía; en cambio, *barroco* traduce la noción de desorden y heterogeneidad. De aquí se desprende evidentemente la articulación entre las definiciones de concierto, barroco y contrapunto. De igual forma Carpentier afirma que su arte es barroco, que escribir un libro es más bien una composición y que lo que se conoce como barroco ha existido en América Latina desde mucho antes de que Europa se concentrara en este estilo. En muchos de sus ensayos el escritor cubano reafirma el barroquismo de Latinoamérica, como continente de simbiosis y de mestizajes –lo que demuestran el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, la poesía náhuatl y la cultura azteca– con una pulsión telúrica que somete al ser humano que lo habita.

### **Indiano-Motezuma-mexicano**

Un acaudalado criollo de la ciudad de México decide partir en compañía de su criado Francisquillo hacia el Viejo Continente, punto geográfico que considera como su auténtico hogar. El joven paje no sólo es su nexo con la tierra mexicana, sino su conexión con la música de manera empírica. En su paso por la isla de Cuba, Francisquillo afectado por una descontrolada fiebre muere, pero antes de que la música se desvanezca para el Indiano, aparece la figura del negro Filomeno; a través del nuevo criado el Indiano aprenderá sobre la historia de Cuba y de la rica influencia africana que existe en la isla y en el continente americano.

Así como el autor sitúa los textos nahuatl y la poesía azteca como obras canónicas del barroco americano, en su novela realiza una operación similar con el poema “Espejo de paciencia”, obra considerada de carácter fundacional en el istmo. Filomeno recita al Indiano los versos del poema que exaltan la figura de su abuelo Salvador. Carpentier tiende un puente transtextual entre el poema de Silvestre de Balboa y *Concierto Barroco* generándose “ [...] la constitución de lo que contemporáneamente llamamos espacio barroco hispanoamericano y es Carpentier quien logra demostrar literariamente la noción reiterativa de este espacio en su configuración de *vuelta*: espirales y volutas que caracterizan el modo artístico e histórico de esta

sensibilidad” (Burgos 41) por medio de la cual el escritor hace dialogar pasajes de la historia y sus protagonistas en puntos ahistóricos preparados por él mismo.

Una vez que arriban a Venecia –luego de su decepcionante paso por Madrid–, conocen por casualidad en el carnaval de la ciudad a unos singulares y nada desconocidos personajes de la escena musical europea: Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel y Domenico Scarlatti.<sup>1</sup> Tras las presentaciones de rigor y de unos cuantos tragos para disfrutar más de la celebración, todos se encaminan hacia el Ospedale della Pietà; es en este recinto donde el Indiano y el negro tienen su primer encuentro con el tema musical que marcará definitivamente su estadía en el Viejo Mundo.

En un pasaje sobresaliente de la novela, las huérfanas –todas en apariencia iguales– son reconocidas por Vivaldi sólo por el nombre de sus respectivos instrumentos: “Bettina de la viola ... Catarina del corneto ... Clavicémbalo ... Viola da brazo ... Clarino ... Oboe ...” (Carpentier, *Concierto* 172). Por orden del *Fraile Pelirrojo* todas son reunidas en la Sala de Música para ejecutar un *concerto grosso* dirigido por él mismo, mientras Scarlatti se sienta frente al clavicémbalo y Händel ante el órgano:

Antonio Vivaldi arremetió en la *sinfonía con fabuloso ímpetu*, en juego *concertante*, mientras Doménico Scarlatti --pues era él-- se largó a hacer *vertiginosas escalas* en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Handel se entregaba a *deslumbrantes variaciones* que atropellaban todas las normas del bajo continuo. --“¡Dale, sajón de carajo!” --gritaba Antonio. “¡Ahora vas a ver, fraile putaño!” --respondía el otro, entregado a su *prodigiosa inventiva*. (Carpentier, *Concierto* 172).<sup>2</sup>

El carácter de la sinfonía con “fabuloso ímpetu” es muy explícito en este pasaje y Carpentier utiliza la nomenclatura exacta y de una sonoridad barroca igualmente intensa para

---

<sup>1</sup> Georg Friedrich Händel (1685-1759), músico alemán residente en Inglaterra, escribió música religiosa y oratorios, además de óperas y música para fiestas reales como *Música para los reales fuegos de artificio* (1749) y *Música acuática* (1717). Domenico Scarlatti (1685-1757), compositor italiano afincado en España, famoso por sus numerosas sonatas para clavicémbalo. Antonio Vivaldi (1678-1741), compositor italiano apodado *il prete rosso* (el cura rojo) por ser sacerdote y pelirrojo. Una de sus piezas más populares es la obra programática *Las cuatro estaciones* (1725). “Los dos músicos italianos y el alemán efectivamente coincidieron en Venecia el 26 de diciembre de 1709.” (Müller-Bergh 1975: 450).

<sup>2</sup> Las cursivas son mías e indican la intensidad del lenguaje y la imagen en correspondencia con el espíritu barroco (L.P.L.T.).

describir el movimiento que el *ripieno*, el bajo continuo y el solista realizan: “en juego concertante”, es decir, en la unión de sonidos y ritmos que se encuentran y se oponen; pero también están las “vertiginosas escalas” de Scarlatti; exploración de las nuevas dimensiones sonoras que ofrece el instrumento y que el barroco musical se encarga tan bien de explorar. Mientras tanto, Häedel con sus “deslumbrantes variaciones” arremete con una *cadenza* que se rebela contra las normas de la medida y la ejecución dirigida. La finalidad de la pieza interpretada por orquesta y solista es demostrar la “prodigiosa inventiva” con que en la época se estaba concibiendo la creación musical extendiendo sus fronteras más allá de los límites explorados hasta entonces.

Antes de finalizado el *concerto grosso*, Filomeno interviene con un *solo improvisado* movido por la sensación musical que experimenta. Ante la estupefacción de los músicos europeos, el negro se lanza a ejecutar su propia melodía con una no menos improvisada batería de calderos y ollas que recoge de la cocina del hospicio. Es tal la fascinación que despierta entre los músicos el ritmo y la percusión de Filomeno que le permiten continuar en un “solo” por un espacio de 32 compases:

–“¡Magnífico! ¡Magnífico!” –gritaba Jorge Federico. –“¡Magnífico! ¡Magnífico!” –gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo. Compás 28. Compás 29. Compás 30. Compás 31. Compás 32. –“¡Ahora!” –aulló Antonio Vivaldi, y todo el mundo arrancó sobre el *Da capo* ... (Carpentier, *Concierto* 173).

Tras el *Acorde final*, Filomeno se concentra en la imagen de una pintura que representa una Eva y una serpiente –esta última llama poderosamente su atención– y comienza a cantar una canción “como si oficiara en una extraña ceremonia ritual” (Carpentier, *Concierto* 174). Pero, lo que comienza siendo una interpretación de claros tintes afrocubanos,<sup>3</sup> los europeos según su costumbre terminan por latinizarla:

---

<sup>3</sup> Lo que canta el negro es la canción criolla “Mamita, mamita / yen, yen, yen / Que me come la culebra / yen, yen, yen /.” Es un canto para matar la culebra y asunto de comparsa en las celebraciones del carnaval habanero (Müller-Bergh 450).

–La culebra se murió,

Ca-la-ba-són,

Son-són.

Ca-la-ba-són,

Son-són.

–*Kábala-sum-sum-sum* –coreó Antonio Vivaldi, dando al estribillo, por hábito eclesiástico, una inesperada inflexión de latín salmodiado. *Kábala-sum-sum-sum* –coreó Doménico Scarlatti. *Kábala-sum-sum-sum* –coreó Jorge Federico Häendel. *Kábala-sum-sum-sum* –repetían las setenta voces femeninas del Ospedale, entre risas y palmadas. (Carpentier, *Concierto* 175).

Tras el *concerto* reina entre los instrumentos el desorden y la algarabía que continúa con un baile entre todos los “instrumentos” –en una batahola creciente de metales, cuerdas y vientos– mezclándose unos con otros, haciéndose evidente la transculturación cultural que se suscita en el ambiente a partir de la música. Claro está que cuando hablamos de la mezcla de instrumentos no nos referimos solamente a las cuerdas y metales, sino a la conjunción de culturas que expresa. Este baile improvisado maravilla a Häendel: “Todos los instrumentos revueltos –dijo Jorge Federico–: Esto es algo así como una sinfonía fantástica.” (Carpentier, *Concierto* 176).

Para un lector atento esta es una clara referencia a la *Sinfonía Fantástica* del compositor romántico francés Hector Berlioz (1803–1869), obra basada en las *Confesiones de un opiómano inglés* del escritor Thomas Quincey publicada en 1822. La composición de Berlioz –estrenada en 1830– es una pieza musical programática y en su tiempo requería que antes del concierto, los oyentes leyeran un folleto que explicaba el argumento. Este es un sutil cruce diacrónico en la novela, que también explica las influencias y conocimientos musicales del escritor. En 1954 Carpentier había escrito una crónica sobre la obra y los tratados musicales de Berlioz con motivo del 150 aniversario del nacimiento del músico francés, por quien “dicho sea de paso, no siente

mayor admiración” (Burgos 42), por lo tanto, podríamos señalar que la referencia tiene una intencionalidad irónica dentro del texto.

A partir de este encuentro entre los músicos, el Indiano y Filomeno y su convergencia en el *concerto* indica el contrapunto –no sólo musical, sino entre diferentes culturas– que se desarrollará a continuación. Unos y otros se africanizan y se latinizan a la vez en un corro que sigue cual culebra –la idea de la circularidad aparece constantemente en la obra de Carpentier– las vueltas que realiza Filomeno entonando su canción, repetidas por las demás voces mientras golpea fuertemente su batea. El dominio del ritmo y por ende el de la “orquestación” de la escena y la ubicación de los personajes en ella, pasa de manos de los músicos a las del negro lo que simboliza el triunfo inicial de la cultura americana sobre la europea. Con su *cadenza* afro, Filomeno desconcierta a los músicos quienes hasta ese momento ostentan con orgullo su originalidad y fácil improvisación. Pero esta admiración es eclipsada por los comentarios exóticos referentes al “otro” que abundan en la mente del civilizado: “–!Diablo de negro! –exclamaba el napolitano–: Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Terminaré tocando música de caníbales.” (Carpentier, *Concierto* 176). Filomeno reaccionará de manera contestataria a estos hechos al ser desoído muchas veces por el resto del grupo, manifestándose siempre por medio de la música.

El *contrapunto* entre las voces de los protagonistas no siempre tiene resultados positivos en cuanto a generar un intercambio equitativo o un interés recíproco y verdadero –muchas veces los compositores hacen alarde de su talento y conocimiento en desmedro de lo que pueden aportar los extranjeros–; de esta manera la transculturación se intensifica al sentirse, tanto el Indiano como el negro, desposeídos y ridiculizados debido a su procedencia y particular cosmovisión.

### **Contrapuntos temporales**

Importante en la narración son los saltos temporales; esto concuerda con el propósito inicial de la novela barroca: los tiempos se superponen, se fusionan y dan vueltas circularmente: “la

integración –supuestamente inconcebible– de varios tiempos, espacios, sonidos, razas e instancias históricas, la sinfonía de una modulación sincrética, occidental e indígena, cornucopia mezclada de pininaguas, zampoñas, bateas junto a trompetas, pianos y clarinetes” (Burgos 42) son claramente aportaciones que configuran la factura de la novela.

Llegamos a un momento de la narración en que los compositores, inspirados por el báquico relajado del vino comienzan a intercambiar opiniones sobre el músico que descansa en una tumba cercana al lugar donde precisamente están desayunando: su nombre es Ígor Stravinsky (1882–1971). Esta parte de la narración resulta ser una de las más interesantes de la obra pues la discusión que sostienen Vivaldi, Händel y Scarlatti gira en torno a la mirada crítica que tenía el músico ruso acerca de la estética y la composición de los numerosos conciertos del *cura rojo*. Ahora la operación es a la inversa; Vivaldi y sus compañeros comienzan a poner en entredicho las capacidades creativas del ruso, dejando en claro que ellos –los barrocos– son *más modernos*. Para comprender mejor de qué manera los personajes de Carpentier pueden estar sentados a pasos de la tumba de Stravinsky, se debe entender esta escena como resultado de uno de los tantos saltos diacrónicos presentes en la obra que en esta oportunidad confiere importancia a la perspectiva fantástica e ilusoria de los músicos barrocos al reflexionar sobre su quehacer artístico y el de sus colegas, hecho que si bien divierte por la atmósfera paródica en la que se desenvuelve, no deja al lector al margen de la reflexión frente a un diálogo semejante: “–Buen músico –dijo Antonio–, pero muy anticuado, a veces, en sus propósitos. Se inspiraba en los temas de siempre: Apolo, Orfeo, Perséfone –¿hasta cuándo?”– (Carpentier, *Concierto* 180). Mientras Händel arremete: “Conozco su *Oedipus Rex* –dijo el sajón–: Algunos opinan que en el final de su primer acto –¡Gloria, gloria, gloria, Oedipus uxor!– suena a música mía” (Carpentier, *Concierto* 180).

Las composiciones del ruso resultan muy *rudimentarias* para los maestros, pues como muchos de sus contemporáneos Stravinsky se preocupó de recuperar sonidos y estilos compositivos anteriores –abordó el primitivismo, el neoclasicismo y el serialismo–; durante su periodo neoclásico desarrolló un regreso hacia la música clásica de Mozart, Bach y sus contemporáneos, obteniendo un sonido más intimista porque recuperó las orquestas pequeñas o

de cámara en obras como *Pulcinella* (1920) y *Octeto* (1923). En la comentada *Canticum Sacrum* (1958) Händel se sorprendió por esta vuelta a lo primitivo, pues dijo que en ella se escuchaban “melismas de un estilo medieval que hemos dejado atrás hace muchísimo tiempo [...] Es que esos maestros que llaman avanzados se preocupan tremendamente por saber lo que hicieron los músicos del pasado –y hasta tratan, a veces, de remozar sus estilos–” (Carpentier, *Concierto* 181). Podríamos conferir a este pasaje una intención de metatexto musical.

Pero la aversión hacia el trabajo musical de Stravinsky se hace más candente cuando al retomarse la discusión, se observa que existe una rencilla entre el ruso y Vivaldi. En el párrafo aludido el Indiano interroga maliciosamente al cura rojo y este le responde lanzando dardos a las composiciones del contemporáneo:

–Stravinsky dijo –recordó de repente, pérfido –que habías escrito seiscientos veces el mismo *concerto*. [...] Acaso –dijo Antonio–, pero nunca compuse una polca de circo para los elefantes de Barnum. (Carpentier, *Concierto* 181).

No hay que desconocer que la aparición de Ígor Stravinsky en *Concierto Barroco* no sólo responde al intercambio de ideas sobre el pensamiento de éste acerca de los conciertos de Vivaldi; Stravinsky fue amigo cercano de Carpentier y en más de alguna ocasión conversaron al respecto.

Otro reconocido músico, pero innominado, aparece en este ambiente mortuario; el grupo se dispone a partir en la barca cuando avistan el cortejo fúnebre de un famoso músico extranjero. En un nuevo salto diacrónico los personajes se encuentran en el momento en que el cuerpo de Richard Wagner (1813-1883) muerto en Venecia, parte repatriado e inhumado a descansar en el jardín de Wahnfried, su villa en Bayreuth. Esto sucede un año después del estreno de su ópera *Parsifal* (1882):

–Es de un músico alemán que murió ayer de apoplejía –dijo el Barquero, parando los remos–: Ahora se llevan los restos a su patria. Parece que escribía óperas extrañas, enormes, donde salían dragones, caballos volantes, gnomos y titanes, y hasta sirenas puestas a cantar en el fondo de un río. [...] Las figuras negras,

envueltas en gasas y crespones, colocaron el ataúd en la góndola funeraria que, al impulso de pértigas solemnemente movidas, comenzó a navegar hacia la estación del ferrocarril ... (Carpentier, *Concierto* 183).

Hacia el final de *Concierto Barroco* aparece otro de estos saltos de manera algo confusa. Filomeno se encamina a un concierto, pero se presenta ante el lector la duda acerca de la pieza musical que será estrenada: el *Messiah*<sup>4</sup> de Händel o un concierto del emblemático trompetista estadounidense Louis Armstrong (1911–1971). Una vez que Filomeno está en la sala de conciertos, el lector reconoce a los personajes que entran en escena:

[...] y apareció en truenos, grandes truenos que lo eran de aplausos y exultación, el prodigioso Louis. Y, embocando la trompeta, atacó, como él solo sabía hacerlo, la melodía de *Go down Moses*, antes de pasar a la de *Jonah and the Whale* ... (Carpentier, *Concierto* 203).

El contrapunto transcultural aquí es evidente, una suerte de *jazz session*, *blues* con tintes corales, oratorio inglés en iglesia de negros. Aparece en escena Armstrong con su trompeta arremetiendo con una improvisación a medida que el *Hallelujah* de Händel se va abriendo paso entre las notas del negro. Polifonía de sonidos y cuerpos varios que se entrecruzan en un mismo texto; sin duda, el anacronismo más deslumbrante de la novela que invita a un *appassionato* desenlace:

Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y habitar entre nosotros con *Ezekiel and the Wheel*, antes de desembocar en un *Hallelujah*, *Hallelujah*, que evocó, para Filomeno, de repente, la persona de Aquel –el Jorge Federico de *aquella noche*– que descansaba, bajo una abarrocada estatua de Roubiliac, en el gran Club de los Mármoles de la Abadía de Westminster, junto al Purcell<sup>5</sup> que tanto sabía, también, de místicas y triunfales trompetas. (Carpentier, *Concierto* 203).

---

<sup>4</sup> Händel compuso el oratorio *Messiah* en 1742 y es considerada hasta hoy una de las obras corales más sobresalientes (L.P.L.T.).

<sup>5</sup> Henry Purcell (1659-1695), compositor británico barroco, una de sus óperas más importantes es *Dido y Eneas* (1689) (L.P.L.T.).

El final de la novela es la descripción de un nuevo *concierto barroco*, diacrónico en esencia, pero que resume o clausura el carácter barroco de la narración que se inicia en el primer capítulo con la proliferación de la plata; aquí en cambio son otros los “metales” que junto a las percusiones saturan el escenario para apoteósicamente *cerrar el concierto*. De la misma manera, como lectores somos partícipes de una nueva nomenclatura para el *concerto grosso*: un *strike-up* que levanta a todos los instrumentos a modo de *ripieno* mientras la trompeta ejecuta un virtuoso *solli*, privilegiando siempre la improvisación que es tan barroca y tan contemporánea a la vez gracias al jazz:

Y concertábanse ya en nueva ejecución, tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario: saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿serían aquellas “tipinaguas” mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillos de platería, cajas destimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros, y el piano de tapa levantada que ni se acordaba de haberse llamado en otros tiempos, algo así como “un clave bien temperado”<sup>6</sup> [...] Pero ahora reventaban todos, tras la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico *strike-up* de deslumbrantes variaciones sobre el tema de *I Can't Give You Anything But Love, Baby*.” (Carpentier, *Concierto* 204).

## Acto final: Motezuma

Hacia la mitad de la novela encontramos al Indiano-Moctezuma aun bajo el abrigo del disfraz – recordemos el ambiente carnavalesco en el que se desenvuelven los personajes y que como tal se identifica con la profusión polifónica y el contrapunto tan latente en el transcurso de los hechos narrados–. El personaje se ha despertado de un aletargador sueño: “tan largo que parecía cosa de años” (Carpentier, *Concierto* 184) y encamina sus pasos hacia el teatro, pues es el día del ensayo general de la ópera de tema indiano que compusiera Antonio Vivaldi titulada *Motezuma*.

---

<sup>6</sup> Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor alemán, uno de los músicos más sobresalientes de la escena barroca. La obra a la que Carpentier se refiere es el *Clave bien temperado* (1722) (L.P.L.T.).

Antes de la tentativa final de convertir al emperador azteca en personaje principal de su ópera, Filomeno insta a Vivaldi a escribir una ópera sobre su abuelo Salvador Golomón: “Ese sí que resultaría un asunto nuevo. Con decorado de marinas y palmeras.” (Carpentier, *Concierto* 179), le dice. La réplica ante tamaña extravagancia no se hace esperar: “–Pero ... ¿quién ha visto que el protagonista de una ópera sea un negro? –dijo el sajón–: Los negros están buenos para máscaras y entremeses.” (Carpentier, *Concierto* 179). El americano pierde otra vez y se sumerge en su inferioridad, mientras que al europeo con su conocimiento sólo le interesa disponer de materiales acordes a sus expectativas de grandeza heroica y desenlace trágico; para tales efectos quién mejor que Moctezuma.

En 1733 Antonio Vivaldi compone esta ópera con libreto del poeta Girolamo Giusti basado en la *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España* (1684) de Antonio de Solís y Rivadeneira “cronista español de la conquista de México, concibió la trágica historia del último emperador azteca como materia perfecta para llevar a la ópera. Por desgracia la música original se perdió.” (Álvarez s.p.).<sup>7</sup>

Por medio del diálogo entre el Indiano y Filomeno se introducen los nombres de los cantantes solistas de la ópera, los mismos de la versión original del *drama per música*:

[...] intervinieron en el acto el señor Massimiliano Miler representando a Montezuma, la señora Anna Giró desempeñando el papel de Mitrena, la mujer del emperador azteca, Giuseppa Pircher, la virtuosa alemana de Darmstadt interpretando a su hija Teutile, y Angiola Zanucchi, una mujer, representando el papel masculino de Ramiro, hermano menor de Cortés (Müller-Bergh 461-462).

---

<sup>7</sup> La partitura fue a parar inexplicablemente a una biblioteca de Berlín. Finalizada la II Guerra Mundial la biblioteca cayó en poder soviético y su contenido fue derivado a Kiev, capital de Ucrania. En el 2002 fue encontrada en un folio bajo la siguiente inscripción: “La poesía de esta ópera es del Ilustrísimo Giusti, la música de D. Ant. Vivaldi.” Desde que fuera encontrada no ha dejado de representarse ni de hacerse grabaciones con gran éxito. El experto musicólogo Roland de Candé, especialista en Antonio Vivaldi, comunicó a Carpentier la existencia de la ópera (ver <[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_4764000/4764072.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4764000/4764072.stm)>).

La ópera, fiel al espíritu barroco, está estructurada a modo de *concerto grosso*, tres sinfonías consecutivas en diferentes tempos –rápido-lento-rápido– que enmarcan la situación argumentativa del libreto de Guisti. El maese Vivaldi arremete con la primera *sinfonía* que funciona como obertura e introducción de la trama, los personajes y sus acciones:

[A]lzó el arco –como *aquella noche*– y, en doble papel de director y de ejecutante impar, dio comienzo a la sinfonía, más agitada y ritmada –acaso– que otras sinfonías suyas de sosegado tempo, y se abrió el telón sobre un estruendo de color. (Carpentier, *Concierto* 185).

El Indiano expectante siente las vibraciones del color y el calor de la representación, ante una puesta en escena de la historia de la conquista de México claramente tergiversados, lo que a medida que avanza la representación acrecienta su indignación –esta misma es la que produce en el Indiano su regreso al sentimiento de la raíz americana de su existencia–. La historia que construye Vivaldi falta a la verdad y transfigura a los personajes históricos hasta hacerlos irreconocibles, como es el caso del guerrero Teutile, ahora convertido en una joven doncella, hija del emperador azteca:

Pero en eso, agachando la cabeza bajo las oriflamas aztecas que cuelgan sobre las tablas del espectáculo, aparece Teutile, personaje mencionado en la *Historia de la Conquista de México* de Mosén Antonio de Solís, que fuera Cronista Mayor de Indias. –“!Pero resulta que aquí es hembra!” –exclama el indiano, advirtiendo que le abultan las tetas bajo la túnica ornada de grecas. (Carpentier, *Concierto* 186).

Mas, eso no es todo, entra en escena una supuesta emperatriz azteca “con traje entre Semíramis y dama de Ticiano” y más adelante un Montezuma “vestido a la española”, parecido a “los señores de la aristocracia romana” (Carpentier, *Concierto* 186-187). Se cierra el telón, hay cambio de escenografía y aparece una nueva *sinfonía* en la batuta del director: la historia avanza en un tempo musical *lento y apoyado*.

Hasta el momento Carpentier ha introducido algunos fragmentos de los diálogos de la ópera solamente en italiano, pero en este punto de la historia algunos de los pasajes se presentan en su

versión en español, como los fragmentos de las *arias* del general azteca Asprano y de la emperatriz Mitrena. La intención del autor es transmitir la visión del europeo acerca de la cultura mexicana y el *bricolage* al que se refiere Levi-Strauss y que define como la elaboración de conjuntos estructurados, “no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos [...] sobras y trozos” (citado en Fernández 5) cuando de armar *la* historia se trata.– La ópera de Vivaldi responde a esta operación al mezclar indiscriminadamente elementos residuales de diversas culturas que no hacen más que acentuar el proceso transcultural que precisamente la novela intenta destacar. Desde esta perspectiva, el pasaje más decidor es el *aria* de Motezuma, amarga declaración sobre su desdichado sino:

*Estrellas, habéis vencido. / Ejemplo soy, ante el mundo, de la inconstancia vuestra. / Rey fui, quien me jacté, de poseer divinos poderes. / Ahora, objeto de escarnio, aprisionado, encadenado, hecho despreciable trofeo de ajena gloria / sólo serviré para argumento de una futura historia.* (Carpentier, *Concierto* 191).

Poco antes se suscita un cambio en la dirección del músico barroco y se inicia la tercera y última *sinfonía*, breve, pero “que nada bueno anuncia –a juzgar por lo desgarrado de las armonías–” (Carpentier, *Concierto* 190). Luego del lamento de Motezuma se cierra y abre el telón para dar paso a la escena final de la ópera: los aztecas prisioneros y encadenados por los españoles son perdonados por un magnánimo Cortés; para fijar la alianza de paz entre ambos pueblos Teutile se desposa con Ramiro –hermano del conquistador–. La algarabía y el regocijo de saberse salvos y reconciliados desencadena el *finale fortissimo* de la ópera; es una apoteosis sinfónico-coral –con reiterativo *Da capo*– que no hace más que acentuar el triunfo de los cristianos sobre los salvajes:

[...] y el coro, sobre cuerdas y metales llevados en 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 Himeneo. Marcha, epitalamio y danza general, y *da capo*, y otro *da capo*, y otro *da capo*, hasta que se cierra el terciopelo encarnado sobre el furor del indiano. (Carpentier, *Concierto* ,192).

Al presentar esta *interpretación* de los acontecimientos históricos Alejo Carpentier levanta una crítica a la visión que tiene Europa sobre nuestro continente desde su descubrimiento y conquista. A vista y paciencia del Viejo Mundo nuestra historia no ha sucedido, tiene muy poco de real, pero si mucho de exótica: “En América todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan ...” (Carpentier, *Concierto* 194), afirma Vivaldi para contrarrestar la ira del ahora *mexicano*. Es una lectura aberrante en cuanto a la presentación de los personajes y su fin último en la cadena de acontecimientos; en la ópera como en la Historia no hay lugar para *la visión de los vencidos, no hay voz para los que no tienen voz*.

Junto a la crítica el autor ironiza sobre la finalidad del arte para con la sociedad y la construcción o representación de la historia; no en vano pone en boca del músico barroco las palabras que caracterizan el nuevo estilo musical que lidera: la *ópera bufa*<sup>8</sup>. Cuando el Indiano le dice que Motezuma fue lapidado por los españoles, Vivaldi responde:

Muy feo para un final de ópera. Bueno, si acaso para los ingleses que terminan sus juegos escénicos con asesinatos, degollinas, marchas fúnebres y sepultureros. Aquí la gente viene a divertirse. (Carpentier, *Concierto* 193).

Decepcionado el Indiano decide regresar a México reconciliándose con su origen americano, sintiendo que la música de Vivaldi ha despertado en él una pasión antes desconocida: “Y me dí 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.” (Carpentier, *Concierto* 197). Antes de partir decide comprar las partituras que el profesor de música de Francisquillo le había encargado: sonatas de Domenico Scarlatti, los conciertos *Primavera, Estío, Otoño e Invierno* de Antonio Vivaldi y un notable oratorio, *El Mesías* de Georg Friedrich Händel.

---

<sup>8</sup> También conocida como *Commedia per musica* o *Dramma giocoso per musica*. Es un subgénero de la ópera que se desarrolló en Nápoles en la primera mitad del siglo XVIII, de donde se difundió hacia Roma y el norte de Italia. Se caracteriza por *recitativos* más extensos que eran escritos en la lengua del pueblo –nunca en latín o alemán–; el tratamiento de temas laicos; la desacralización de la música; y en algunos casos, el uso de personajes muy conocidos. (Ver Beltrando-Patier 520).

De vuelta a la *fábula americana* a la que pertenece, Carpentier plasma su manifiesto de lo real maravilloso en boca del Indiano; Historia y Fábula suenan a sinónimos para los americanos, pero para los europeos es una extravagancia: “Fábula parece lo nuestro a las gentes de *acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llaman fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer.” (Carpentier, *Concierto* 198). Por eso el tema de la ópera de Vivaldi se adapta tan bien a los requerimientos del músico y del libretista; no se precisa ser concretos o fieles a la historia porque ésta como tal pertenece al ámbito de lo desconocido, inexplorado y lejano; es sustrato moldeable para la creación. Sirvan las palabras del Preste ante el reproche del Indiano por su falta de respeto a la historia mexicana: “No me joda con la historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética”; y aunque lamenta que el Indiano no guste de su ópera, afirma: “Otra vez trataré de conseguirme un asunto más romano.” (Carpentier, *Concierto* 193-194).

Son a todas luces –tanto el *concerto grosso* como la *ópera*– una *polifonía carnavalizadora y burlesca* de los hechos, que como gran apuesta del motivo circular de la novela inician y cierran la trama entre contrapuntos de instrumentos y personajes que se suceden unos a otros.

## **A modo de conclusión**

*Concierto Barroco* hace referencia al cruce de culturas y a la transculturación a través del soporte estético de la música. A través de ésta como tema principal y soporte central de la narración, el escritor reflexiona acerca de la identidad latinoamericana, de cómo la Historia se ha abocado a la tarea de *componer* una cara visible para el continente, pero también permite articular una mirada acerca de la labor de los artistas latinoamericanos en la apropiación de la cultura europea de acuerdo a la realidad de América Latina.

El proceso de transculturación en *Concierto Barroco* se acentúa en el contexto marcado por el contrapunto entre la música occidental y la música de raíz afro-americana interpretada por Filomeno. El negro quiebra constantemente los acordes, introduce grietas en el discurso musical y resemantiza los aportes de la música occidental dando prioridad a la disonancia sonora, por lo tanto, es constante

la mixtura entre música clásica y popular como representación de los cruces entre Europa y América Latina.

Ópera y novela bajan el telón confundándose en el contrapunto que la música ha tejido para ellas. En las páginas de *Concierto Barroco* continuarán quejándose, cantándose y encontrándose las piezas de esta *ópera prima* a manera de polisemántica composición que habla de culturas opuestas que se atraen mutuamente: una que sucumbe ante lo exótico de la diferencia utilizándolo como cliché, otra que se verá desvirtuada en escenarios desconocidos.

La reflexión que hace *Concierto Barroco* sobre la música no se limita a una enumeración de hechos y a las relaciones de interferencia que se suceden entre generaciones de músicos tan distantes, pero tampoco cae en la objetivación de sus componentes como para hablar de un estudio teórico en cuanto a las formas de composición y la sonoridad melódica. Por el contrario, explora nuestra capacidad de comprender la música como una instancia de abstracción y creación, a partir de encadenamientos atemporales de hechos y sensaciones que en el mundo real y cronológicamente ordenado no son posibles. De ahí que el tiempo de la novela sea un tiempo circular en el que convergen pasado y presente con sus múltiples anacronismos, cuyo motivo es llevar a los lectores a reflexionar sobre la realidad latinoamericana y sobre la concepción de su historia y de sus personajes que se ha cristalizado a lo largo de los más de quinientos años de conquista y colonización, pero que pervive en la interacción producto de influencias, relecturas y encuentros.

## **Bibliografía**

Álvarez, Fernando. “La Conquista y la Música”. 2007. <<http://perso.orange.fr/mexiqueculture/nouvelles2-falvarez-es.htm>> (25 de julio de 2007).

Arias, Salvador. *Recopilación de Textos Sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, Centro de Investigaciones Literarias, 1975.

Beltrando-Patier, Marie. *Historia de la Música*. Madrid: Editorial Espasa, 1996.

Burgos, Fernando. “La elección barroca en la obra de Carpentier”. *ESCRITURA* IX.17-18 (1984): 41-49.

Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. México: Siglo XXI Editores, 1983.

Carpentier, Alejo. *Obras Completas, Vol. XII: Ese Músico que Llevo Dentro 3 / La Música en Cuba*. México: Siglo XXI Editores, 1987.

Fernández, Camilo. “Lectura Estilística de Concierto Barroco de Alejo Carpentier”. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 7. <<http://www.tonosdigital/znum7/estudios/fcarpentier.htm>> (20 de julio de 2007).

Müller-Bergh, Klaus. “Sentido y color de *Concierto Barroco*”. *Revista Iberoamericana* 41.92-93 (1975): 446-464.