

Venecia en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

Venice in *Concierto barroco* by Alejo Carpentier

*Susanna Regazzoni**

DOI 10.54103/criando.200.c339

RESUMEN

En la primavera de 1974 Alejo Carpentier visitó Venecia y dio dos charlas en la Universidad Ca' Foscari. Venecia era la ciudad de *Concierto Barroco*, la obra que por entonces estaba terminando, y era la ciudad de Antonio Vivaldi, uno de los personajes del relato. Carpentier quería corroborar detalles de ese esplendor veneciano que estaba recuperando a través de su famoso lenguaje potente y suntuoso. En la novela se presenta la definición cultural de un pueblo amenazado y también de la resistencia, autonomía y afirmación, de cada individuo. Al final de la novela, cuando el Indiano regresa a casa y el sirviente Filomeno debe partir para París, luego de asistir a un concierto de Louis Armstrong, cada uno comprende, la relación entre Europa y América y los cruces de culturas que dicho encuentro/desencuentro implican como una iluminación.

PALABRAS CLAVES

Venecia, Alejo Carpentier, Lo real maravilloso, *Concierto Barroco*, Cruces de culturas.

ABSTRACT

In the spring of 1974, Alejo Carpentier visited Venice and gave two talks at the Ca' Foscari University. Venice was the city of *Concierto Barroco*, the work he was finishing at the time, and it was the city of Antonio Vivaldi, one of the characters in the story. Carpentier wanted to corroborate details of that Venetian splendor that he was recovering through his famous, powerful

* Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari / Archivio Scritture Scrittrici Migranti
regazzoni@unive.it
ORCID: 0000-0001-8886-3369

and sumptuous language. The novel presents the cultural definition of a threatened people and also of the resistance, autonomy and affirmation of each individual. At the end of the novel, when the Indiano returns home and the servant Filomeno must leave for Paris, after attending a Louis Armstrong concert, each one understands the relationship between Europe and America and the cultural crossings that this encounter/disagreement implies, like an enlightenment.

KEYWORDS

Venice, Alejo Carpentier, *The Real Maravilloso*, *Concierto Barroco*, crossroads of cultures.

«Ya saldrán elefantes en tu ópera sobre Moctezuma»,
dijo Jorge Federico.
«En México no hay elefantes», dijo el disfrazado, sacado de su
modorra por la enormidad del dislate.

Alejo Carpentier

1. Carpentier y Venecia

En la primavera de 1974 Alejo Carpentier visitó Venecia y dio dos charlas en Ca' Foscari, mi universidad. Venecia era la ciudad de *Concierto Barroco*, la obra que por entonces estaba terminando, y era la ciudad de Antonio Vivaldi, uno de los personajes del relato. Se trataba de una ciudad que, debido a su historia y conformación, continuaba siendo la misma que la de los tiempos del músico que todo el mundo llamaba "monje rojo". Carpentier quería corroborar detalles de ese esplendor veneciano que estaba recuperando a través de su famoso lenguaje potente y suntuoso.

El escritor dio dos conferencias a los que asistí con entusiasmo y emoción, feliz de poder conocer al maestro en persona. En el aula magna de Ca' Dolfin dio su primer coloquio y habló de las realizaciones de Cuba en el plano social y económico. Destacó la política de alfabetización y la obra de difusión del libro en un país donde esto nunca se había realizado con semejante amplitud. La segunda conferencia la dio en el ambiente más íntimo del Seminario de Literatura Española que se encontraba en el edificio central. En aquella ocasión habló de lo real maravilloso y

del idioma español ampliado y recreado por América. El escritor cubano estaba acompañado por Abel Posse, el famoso autor de *La pasión según Eva* (1994), quien en aquel entonces era el cónsul argentino en Venecia. Juntos realizaron largas caminatas por la ciudad donde el novelista averiguaba datos y escenarios para colocar los personajes de su invención. Como bien señaló Abel Posse, la obra de Carpentier no se agota en la primera aproximación, ni siquiera en las sucesivas, lo mismo pasa con Venecia, una ciudad infinita en sus múltiples acercamientos. Se trata de un lugar lleno de meandros, conexiones imprevistas, sombras y claridades como las de los *campiello*s que se abren al final de estrechas callejas o, más bien, *calli*. Como Venecia, Carpentier presenta una suntuosidad palaciega que no cubre el ruido bullicioso de la vida de la calle donde pasea el pueblo (Posse 1988).

2. Las artes

Conocida es la formación cultural que acompaña la existencia de Alejo Carpentier (Lausana, 1904 – París, 1980) a partir de la influencia del padre, arquitecto de origen francés, y de la madre, pianista de origen ruso. La pintura y la música inciden en él desde siempre, y *Concierto barroco* (1974) se ha analizado desde esta perspectiva en varias ocasiones, porque el arte deviene clave esencial tanto para la acción como para el retrato del personaje principal; especialmente la música, tan importante, puesto que, como se sabe, además de su madre, como señalé, también su abuela era pianista y su padre había sido violonchelista. Carpentier estudió teoría musical en el Liceo Jason de Saily de París y en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana y también él fue pianista.

No sorprende, entonces, la presencia de la música en sus novelas *Concierto barroco* y también *La consagración de la primavera* y en sus ensayos, como *La música en Cuba* (1949). Durante su tiempo en Francia, Carpentier entró en los círculos musicales parisinos y se relacionó con compositores con quienes colaboró. Resultan de esta época poemas, libretos y textos de varias obras musicales, entre los cuales recuerdo la tragedia burlesca *Yamba-Ó*, con música de M.F. Gaillard, estrenada en el Théâtre Beriza de París en 1928, *Poèmes des Antilles*, (neuf chants sur les texts de Alejo Carpentier) con música de M.F. Gaillard, 1929, *Blue*, Poema, música de M.F. Gaillard, 1929, *La Passion Noire*, cantata para diez solistas, coro mixto y altoparlantes, música de

M.F. Gaillard, estrenada en París en julio de 1932, *Dos poemas afrochubanos*, *Mari-Sabel* y *Juego Santo*, para voz y piano, música de A.G. Caturla, de 1929 y el libreto de ópera *Manita en el suelo* con música de Alejandro García Caturla, que ha sido llevada a escena una sola vez en 1984 y de la que no hay ninguna filmación.

Así mismo, la crítica se ha interesado por la influencia de las artes plásticas en su obra y (Shaw 1985: 16; Baujín y Merino 2004), García Castro (1975; 1980; 1984) ha trazado una cartografía de la pintura en sus novelas, que ofrecen tanto una verdadera galería de imágenes – no siempre fácilmente identificables— como un panorama escalonado de diversos movimientos estéticos que tienden a relacionarse con la acción narrativa. En *Concierto barroco*, además de varios retratos del dueño de la casa y de una sobrina profesora, hay un pastel de Rosalba Carriera *Tres bellas venecianas* y un «cuadro de las grandezas» que aluden a los frescos de Giovan Battista Tiepolo y los *vedutisti* venecianos, los hermanos Guardi, Giovanni y Francesco, un cuadro de Turner *Lluvia, vapor y velocidad: El gran ferrocarril del oeste*, de 1844, además de menciones detalladas de arte que Carpentier describe que no tienen un referente identificable (García Castro 1980). Sin duda, Carpentier es el escritor latinoamericano que más sabía de arquitectura, escultura, pintura y música, sin olvidar tampoco una notable afición por el cine y la fotografía.

El viaje y los distintos paisajes son motivos presentes en sus obras. Abundan personajes que viajan o se desplazan aportando color a la trama. En *Concierto barroco* (1974) el autor narra el viaje a Europa, de un mexicano que es llamado, al principio, Amo y después, en Venecia, Indiano. Este personaje sale de Ciudad de México, se detiene en La Habana y, ya en Europa, visita Madrid y Toledo, para llegar a Venecia durante los carnavales de 1709. El hecho central de esta visita es el encuentro con Antonio Vivaldi (acompañado por Georg Friedrich Händel y Domenico Scarlatti) para el estreno de *Moctezuma* (1733). Más allá de las relaciones musicales, puede señalarse que la obra enfrenta de cierto modo la dicotomía civilización y barbarie.

Cuando el personaje de *Concierto barroco* llega a Europa, la desilusión lo invade porque la mira desde una perspectiva americana. Digo, al ser testigo de la mistificación del músico veneciano con relación a un tema mexicano, el Indiano, como ya indicamos, se rebela frente a esa ficción escenográfica que apela al encantamiento de lo teatral y a la melodramática

representación operística. El protagonista, sin nombre propio, anónimo, sostiene *ad contrarium* y es fiel a su identidad criolla, y como personaje arquetipo, distanciado, se niega a aceptar lo que para él es una flagrante mentira histórica. Se trata de la tergiversación histórica en la puesta en escena – que hoy pensaríamos en la falencia de no tener presente el pacto ficcional – que provoca la protesta y lucha por la concienciación americanística por parte del protagonista. La música en la obra se personifica en Filomeno, un servidor afrocubano que irrumpe con entusiasmo en el concierto de Vivaldi, primero, y en el jazz de Armstrong, después, contribuyendo y enriqueciendo con su participación a la convulsión que implica todo proceso cultural (Lotman 1999).

Concierto barroco es, se diría, casi un divertimento comparado con las novelas monumentales *Los pasos perdidos* o *El siglo de las luces*, sin embargo, sus páginas no dejan de atesorar elementos propios del genio carpenteriano. Se sabe que la semilla del texto remonta a los años 30 cuando Carpentier conoce a Francesco Malipiero, quien le comenta acerca de Vivaldi -en aquel entonces un compositor todavía poco conocido-, sobre una ópera suya – entonces perdida –, titulada *Moctezuma* (1733), que se considera la primera ópera europea de temática americana (Fernández Ferrer 2011).¹ Carpentier, al escribir la novela, sigue fielmente el libreto de Girolamo Alvisi Giusti, *Moctezuma* (1733), quien se inspiró con la lectura de *Historia de la conquista de México* del dramaturgo e historiador español Antonio de Solís y Rivadeneyra (1648), de gran éxito en su época (O’Gorman 1958: 24).

Concierto barroco se publicó en la editorial mexicana Siglo XXI en el mes de noviembre de 1974 con una serie de ilustraciones que evocaban estilos tipográficos clásicos y con un Apéndice donde se presentaban reproducciones fotográficas de las primeras páginas del libreto de 1733 para que los lectores pudieran sentirse casi espectadores de la ópera. La novela está escrita con impronta melódica, es decir, con rasgos estéticos que remiten a

1 Como señala Antonio Fernández Ferrer, «Carpentier no llegó a disfrutar del sorprendente hallazgo y recuperación, en el año 2002, por parte del musicólogo alemán Steffen Voss, de una copia de la partitura de la ópera *Moctezuma* con casi las dos terceras partes de su música original, ni tampoco pudo gozar, por lo tanto, de la versión de la ópera dirigida posteriormente por Alan Curtis al frente de la orquesta Il Complesso Barocco con la reconstrucción musical por Alessandro Ciccolini de la partes perdidas, pero ése es otro cantar» (Fernández Ferrer 2011: 7).

la música. Desde la primera página, la obstinada reiteración se acompaña con la sonoridad de la repetición de la palabra “plata” que alimenta la melodía: «De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata»» (7), donde se presenta un tema barroco, de manera *barroca*. En este fragmento queda manifiesta la sinestesia auditiva, el empleo de formas fónicas que revelan el trabajo con el significante, característico del barroco, así como el *oxímoron*, otro de los recursos barrocos, presente en la novela. Como ejemplo cito «orinar magistralmente con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata», donde la oposición entre dos isotopías, la fisiológica y la del lujo del recipiente se asocian con un estilo lingüístico en el que prima lo musical como ya se ha señalado.

El texto contiene al menos tres conciertos. El primero: la *jam session* nocturna en el veneciano Ospedale della Pietá donde se asiste al duelo musical entre Vivaldi, Händel y Scarlatti, seguido de la irrupción del cubano Filomeno, sirviente de Amo, con sus instrumentos improvisados, para terminar con la gran conga que invade el recinto. El segundo concierto corresponde al ensayo general de la ópera *Moctezuma*, y el tercero es el concierto de Louis Armstrong que clausura la narración. Cada uno de ellos “desconcierta” por surgir de improviso y, además, porque pone en discusión las categorías estético-ideológicas del precedente, disparando los sentidos a otras dimensiones.

La concientización americanista del protagonista, que descubre en sí mismo, se profundiza en Venecia. Su viaje hacia Europa es paradójicamente su descubrimiento de América.

3. En función americana

Concierto Barroco comienza en una fecha indeterminada de 1709 -fecha que se deduce del rapto del obispo que originó el poema *Espejo de Paciencia* (Silvestre de Balboa 1608) y del estreno de la ópera *Agrippina*, de Händel (Venecia, 26 de diciembre de 1709). La historia se desarrolla cronológicamente hasta el capítulo VI donde hay un salto temporal que se fija en el comentario sobre la lápida de la tumba de Stravinski – muerto en 1971 – que los protagonistas encuentran cuando visitan el cementerio de

San Michele. Se retoma el orden cronológico original, pero en breve, se vuelve a interrumpir cuando se cruzan con un cortejo fúnebre que transportaba los restos de Wagner, sucedido en febrero de 1883.

El Indiano y Filomeno se van a reencontrar veintitrés años más tarde para asistir al ensayo general de la ópera *Moctezuma*, cuyo estreno se celebró en noviembre de 1733 esta escena corresponde al Capítulo VII. El narrador textualiza el salto temporal, al indicar que «Al llamado de Filomeno, el Amo salió de un largo sueño – tan largo que parecía cosa de años» (46). Todo el capítulo se desarrolla en la tarde del ensayo de la ópera de Vivaldi en el teatro de Sant’Angelo, hasta concluir con el toque de las campanadas del reloj de la plaza de San Marcos con las que se había iniciado. No sólo el relato está escrito desde una óptica que pone de relieve la musicalidad de la frase, sino que la música permite al escritor reflexionar acerca de la identidad latinoamericana y de la manera como nuestros narradores y músicos pueden apropiarse creativamente de los aportes de la música europea para reformularlos y materializar una parodia carnavalizadora. La escena central de la obra está en el capítulo V. Allí aparece una sinfonía cacofónica y fantástica. Se trata de una polifonía burlesca. No solo dialogan los instrumentos, sino que las voces de los personajes se intercambian y producen un contrapunto no exento de disonancias. Vivaldi insulta a Haendel (el sajón) y éste le responde de modo agresivo. Doménico Scarlatti, intenta intensificar sus acordes. Pero en ese momento se realiza la carnavalización cuando Filomeno va a la cocina y trae “instrumentos” que le permiten insertarse en la dinámica del concierto:

Pero, entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. «¡Magnífico! ¡Magnífico!», gritaba Jorge Federico. «¡Magnífico! ¡Magnífico!», gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo. (34)

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

de Filomeno empieza con la batería de calderos de cobre. Sin duda, ella es un trozo, un residuo de la historia del individuo o de la sociedad. El sujeto latinoamericano ocupa aquí la casilla del “primitivo” y da una inflexión distinta a ciertos objetos cotidianos desacralizando a tres íconos de la música occidental: Vivaldi, Händel y Scarlatti. Esta desacralización se cumple al equiparar a los objetos de cocina (cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, entre otros) con instrumentos acuñados en la tradición musical de occidente. Pero aquí observamos una parodia carnavalizadora. Filomeno está burlándose de la música occidental proponiendo una inversión de roles y jerarquías. A él lo dejan solo en la improvisación durante treinta y dos compases. Händel y Scarlatti pasan a ser oyentes de la melodía de Filomeno. Sin duda, en este caso cabe mencionar un proceso de transculturación en el ámbito de la narrativa de Carpentier. En un contexto marcado por la música occidental, Filomeno quiebra los acordes, introduce grietas en el discurso musical y resemantiza los aportes de la música occidental dando prioridad a la sabia cacofonía y a la disonancia enriquecedora. Es como si Handel y Scarlatti aprendieran de la improvisación de Filomeno, cuya sabiduría popular está fuera de toda duda.

Es en el capítulo VII donde se resalta la mirada eurocéntrica de Vivaldi y el autorreconocimiento del americano que, desde lejos, asume su concienciación americanista, frente a la versión ficcionalizada del músico veneciano. Textualmente, el Amo americano o el Indiano, según el punto de vista, se asombra de las falsificaciones de las crónicas historiográficas de Indias que presenta la obra y pronto su sorpresa se transforma en absoluto rechazo al desconocimiento del músico de la realidad de los hechos que llega al extremo, insoportable para el Indiano, de cambiar la tragedia en feliz culminación de los triunfos de los conquistadores y exclama exaltado: «Falso, falso, FALSO; todo falso! [...] ¿Falso... que?», pregunta, asombrado, el músico. «Todo. Ese final es una estupidez.» (Carpentier 2004: 53). Acto seguido, hablando con Filomeno, el Indiano reflexiona:

De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Lo llaman fabuloso cuando es remoto, irracional, situado en el ayer -marcó el indiano una pausa-: No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso. (55)

Vivaldi apuesta a la poesía (la tan famosa y necesaria ilusión poética de Schlegel o Coleridge) frente al punto de vista del Indiano que se funda en la “verdad histórica”, el músico declara: «No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética...Mire, el famoso de Monsieur Voltaire estrenó en París...» (55). Y refuerza su punto de vista con el paralelo de Zaira, de Voltaire, y afirma:

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 Eldorado y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas. (Carpentier 2004: 55)

Así, en el paradójico enfrentamiento con la ópera que representa una versión ficcionalizada de su Historia, el Indiano se ve obligado a mirarse en el espejo, se ve obligado a debatir con el otro yo, con su alteridad. Discusión que Filomeno interrumpe secamente: «¡No hablen más mierdas!» (55), expresión cubana menos contundente que del español peninsular.

Finalmente, el descubrimiento del americano es fundamental:

Me sorprendí, a mí mismo en la aviesa espera de que MoCtezuma venciera la arrogancia del español (...). Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el lado de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido (...) 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. (59)

No es sólo la definición cultural de un pueblo amenazado de lo que trata el libro, sino la resistencia, autonomía y afirmación, de cada individuo. Al final de la novela, cuando el Indiano regresa a casa y el sirviente Filomeno debe partir para París, luego de asistir a un concierto de Louis Armstrong, cada uno comprende,

como una iluminación, su raíz (pasado), su lugar (presente), pasado y presente que construyen su ahora.

Lo que sobresale, una vez más, es la música, la música de América que arrasa y suscita el entusiasmo de Vivaldi, Händel y Scarlatti, justo antes de la protocolar constancia de la datación de la novela *La Habana-París, 1974* (66):

Pero ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico *strike-up* de deslumbrantes variaciones sobre el tema de *I can't Give You Anithing But Love, Baby*, nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio. (66)

Bibliografía

Balboa, S. de. *Espejo de paciencia*.

https://www.camagueycuba.org/espejo_de_paciencia.htm
(12/10/2023).

Carpentier, A. (1974). *Concierto barroco*. La Habana: Letras Cubanas.

Carpentier, A. (1928). *Yamba-Ó*. Paris: Théâtre Beriza

Carpentier, A. (1929). *Poèmes des Antilles*. Paris: Edition Martine.

Carpentier, A. (1929). *Blue*. Paris: Edition Martine.

Carpentier, A. (1932). *La Passion Noire*.

Carpentier, A. (1929). *Dos poemas afrocubanos*, Mari-Sabel y Juego Santo. Edition Maurice Senart.

Carpentier, A. *Manita en el suelo*, música de Alejandro García Caturla, libreto de ópera.

Fernández Ferrer, A. (2011). «Estudio preliminar». *Alejo Carpentier: Concierto barroco*. Madrid: Aakal.

García Castro, R. (1975). «La pintura en Alejo Carpentier». *Tlaloc*, 7: 6-11.

García Castro, R. (1980). «Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: Los convidados de plata, Concierto barroco y El recurso del método». *Revista Iberoamericana*, 46 (110-111): 67-84.

García Castro, R. (1985). «La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*» R. González Echevarría (Ed) *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, 251-273. Caracas: Monte Ávila.

Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

Lotman, J. (1990, 2015). *Cultura y explosión*. Madrid: Gedisa.

O’Gorman, E. (1958). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.

Posse, A. (1988). «Borges y Carpentier, recuerdo de dos maestros en Venecia». *La Nación*, 14/08.