

Dialéctica y contrapunto en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier¹



Rick Mc Callister²
Delaware State University
rmccalli@desu.edu

Recibido: 23 de enero de 2009

Aceptado: 6 de abril de 2009

¹ Este artículo es producto de la investigación del autor en literatura y crítica literaria hispanoamericana.

² Ph. D. en Español de la Universidad de Texas, en Austin. Profesor Asociado de Español en la Universidad de Delaware.

Dialéctica y contrapunto en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

Resumen

Concierto barroco, como muchas de las novelas de Alejo Carpentier, es un testimonio histórico presentado en forma de una hélice. Los protagonistas, Filomeno y *el Amo*, aparecen en una progresión musical desde la época barroca pre-clásica hasta el principio de los años 70. La sabiduría práctica y popular de Filomeno y la identidad confusa de *el Amo* producen una semejanza obvia a don Quijote y Sancho Panza. Aunque los dos atestiguan los mismos sucesos, sus interpretaciones son completamente diferentes y coloridas por sus orígenes sociales. En ambas novelas, mientras la mirada del protagonista noble está centrada en el pasado medieval, su compañero de origen popular le enseña el buen camino, ofreciéndole la posibilidad de encontrarse a sí mismo.

Palabras clave: Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, contrapunto, dialéctica, música.

Dialectic and Counterpoint in Alejo Carpentier's *Concierto barroco*

Abstract

Concerto Barroco, like many of Alejo Carpentier's novels, is a historic testimony presented in the form of a spiral. The principle characters, Filomeno and *the Master*, appear in a musical progression from the pre-classical Baroque age to the beginning of the seventies. Filomeno's practical and popular wisdom and *the Master's* confused identity produce an obvious resemblance to don Quixote and Sancho Panza. Although both witness the same events, their interpretations are completely different and colored by their social origins. In both novels, while the gaze of the noble protagonist is centered on the Medieval past, his companion from the popular class shows him the right way, enabling him to find himself.

Keywords: Alejo Carpentier, *Concerto Barroco*, counterpoint, dialectic, music.

Dialética e contraponto no *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

Resumo

Concierto Barroco, como muitos romances de Alejo Carpentier, é um testemunho histórico apresentado na forma de uma hélice. Os protagonistas, Filomeno e *El amo*, aparecem em uma progressão musical a partir da época barroca pré-clássica até o começo dos anos setenta. A sabedoria prática e popular de Filomeno e a identidade confusa de *El amo* produzem uma semelhança obvia entre Don Quixote e Sancho Pança. Mesmo que ambos testificam os mesmos insucessos, suas interpretações são completamente diferentes e são coloridas por suas origens sociais. Em ambos os romances, enquanto o olhar do protagonista nobre está centrado no passado medieval, seu parceiro de origem popular lhe ensina o bom caminho, oferecendo a possibilidade de encontrar a si mesmo.

Palavras chave: Carpentier, *Concerto Barroco*, contraponto, dialética, música.

Concierto barroco, como muchas de las novelas de Alejo Carpentier, es un testimonio histórico presentado en forma de una hélice. Los protagonistas, Filomeno y *el Amo*, aparecen en una progresión musical desde la época barroca pre-clásica hasta el principio de los años 70. La sabiduría práctica y popular de Filomeno y la identidad confusa de *el Amo* producen una semejanza obvia a don Quijote y Sancho Panza (Müller-Bergh, 1975, 1972; del Valle, 1977). Aunque los dos atestiguan los mismos sucesos, sus interpretaciones son completamente diferentes y coloridas por sus orígenes sociales. En ambas novelas, mientras la mirada del protagonista noble está centrada en el pasado medieval, su compañero de origen popular le enseña el buen camino, ofreciéndole la posibilidad de encontrarse a sí mismo.

Como don Quijote lleva un título que demuestra su clase social, la nobleza, *el Amo*, se conoce sólo por su estado social. Los sirvientes, Sancho Panza y Filomeno, tienen nombres que indican su naturaleza –el nombre de Sancho señala sus orígenes humildes y preocupaciones mundanas mientras que el nombre de Filomeno es bastante ambiguo–. En griego, Filomeno significa «amigo de la furia o la pasión» –lo que refleja su sinceridad, aunque por lo general se ve como una corrupción de *φιλομηλα* «ruiseñor», «amigo del canto»; pero también se puede ligar con *μελας* «negro» (*Oxford English Dictionary*). La ambigüedad de Filomeno ofrece semejanzas a Elegguá o Echú, el *orisha* de la suerte y el destino que abre y cierra las puertas según su capricho, y quien está identificado según varias fuentes con el Niño de Atocha, el Santo Angel Guardián, San Antonio de Pádoa y hasta con Satanás (Mon León et al., 1993; Valdés Cruz, 1970; González-Wippler, 1982). Este toque carnavalesco le da identidad a un miembro de las masas mientras deja a la aristocracia en la oscuridad.

Este anonimato está reforzado en la primera sección, originalmente publicado como cuento con el título «Los convidados de plata», una exposición del exceso materialista en la tradición barroca mexicana en el que cada elemento está contado hasta el menor detalle pero reducido a *materia prima* –la plata. Después del inventario, *el Amo* orina en una bacinica de plata, indicando su aburrimiento con la vida monocromática. El único toque de color del capítulo aparece en «Tres bellas venecianas», un cuadro ficticio atribuido a Rosalba Carriera (1675-1757) –una invención de Carpentier pintada en tonos esfumados de gris, celeste y azul marino con mujeres hermosas en el fondo (Epple, 1978)–. El blanco de la plata y la neblina y el azul del agua y el cielo son los colores de Yemayá, *orisha* de la abundancia, pero son tonos aguados. Este deseo de estimulación le lleva a abandonar México para Europa.

Noten que el primer sirviente de *el Amo* fue el *ladino* mexicano Francisquillo, cuyo nombre paródico, glosado de las crónicas de Gonzalo de Oviedo (Carpentier, 1987: 40), paralela su imitación servil de *el Amo* con elementos culturales de origen indígena (Müller-Bergh, 1975). El

único instrumento mencionado en México fue un instrumento español medieval, la vihuela. *El Amo* quería que Francisquillo aprendiera nuevas técnicas musicales europeas durante su viaje. Francisquillo, malafortunadamente, sucumbió en ruta a una enfermedad europea, igual que la gran mayoría de los indígenas americanos.

El Amo, como don Quijote, se ha encandilado por falsas convenciones arraigadas en una ideología ajena, mientras su sirviente Filomeno percibe el mundo empíricamente. El rechazo de *El Amo* a considerar el son (o más bien su precursor) como música es tan ridículo como la creencia de Don Quijote de que los molinos son gigantes. A pesar de su deseo de ser español, es mexicano por cultura y nacimiento. Sólo su sangre es española. Tanto *el Amo* como don Quijote se agarran furiosamente a sus convenciones hasta enfrentarse con parodias de su identidad. *El Amo* es transformado por la versión ridícula de *Motezuma* (1733) por Vivaldi. Sólo entonces se da cuenta de su verdadera identidad *criolla*. Entra en el olvido en 1733, la última fecha en la novela que pudiera corresponder a la vida de *el Amo*. De esta manera sigue el ejemplo de Don Quijote, quien se hizo inmortal al descubrir su verdadera identidad y abandonar las falsas convenciones de la caballería cuando sufrió derrota a manos de Sansón Carrasco disfrazado como el Caballero de la Luna Blanca.

Punto/Tesis:

A. el Amo

Formación eurocéntrica en México

B. don Quijote

Alonso Quijano se convierte en don Quijote después de leer libros de caballería

Contrapunto/Antítesis:

A. el Amo

Encuentro y rechazo inicial de la cultura no-europea en Cuba

B. don Quijote

Recibe el consejo de Sancho Panza en la forma de sabiduría popular

Polifonía/Síntesis:

A. el Amo

Reacción a *Motezuma* por Vivaldi: parodia europea de la cultura criolla; entendimiento de su identidad criolla.

B. don Quijote

Encuentro con el Caballero de la Luna Blanca y la recuperación de su cordura.

El tema detrás del formato musical es que el criollo se ha liberado de las falsas convenciones y ahora tiene la libertad de combinar e innovar como quiera. Una vez que el americano se dé cuenta de su verdadera potencia, tendrá un futuro sin límites.

El vehículo de viajar a través del tiempo en la novela es la coincidencia histórica y la alusión. Aquí, como en la cultura, las relaciones son de afiliaciones rizomáticas en vez de filiaciones genealógicas arbóreas. Los viajeros se mueven en forma analógica entre siglos –un viaje mágico en Venecia ya que pasan por lugares llenos de acontecimientos históricos que conjuran imágenes de una manera anacrónica–. La gran laguna que pueden cruzar es de 1733 –el año del primer estreno de *Moteczuma*– hasta 1927-1931, cuando las óperas «perdidas» de Vivaldi fueron regaladas a la Biblioteca Nazionale en Torino (Epple, 1978: 75; Bloom, ed. 1962 IX: 26-29). Los años del «redescubrimiento» de las óperas corresponden al período neoclásico de Igor Stravinsky en el que quiso revivir formas antiguas musicales de la época de Bach y Händel (la que puede anticipar el estilo neoclásico de los principios del siglo XVIII) (Epple, comunicación personal; Bloom, ed. 1962 II: 392-96, VIII: 137-41).

Antes de mediados del siglo XVIII no se distinguía entre la música popular y clásica de Europa, ni tampoco existía una estandarización formal. La música europea estaba basada en modos estándares grecorromanos utilizados en la música eclesiástica y en la música folclórica de cada región. Con la llegada del estilo neoclásico, la música occidental fue racionalizada. La notación musical y los instrumentos fueron regularizados para que las obras musicales sonaran igual en cada concierto. Se prohibió la improvisación y toda comunicación fue estrictamente de vía única. La única reacción permitida del público fue el aplauso después del concierto. De esta manera la música occidental se convirtió en dictado en vez de conversación (Allorto, 1978; Apel, 1965), lo que produjo una enajenación entre la música y su comunidad.

La música africana y (se supone) la indígena se veían como un esfuerzo comunitario, una celebración de la humanidad en la que todos participaban, si no por tocar, por cantar, aplaudir y bailar. Tampoco había una gran distinción entre la música y el drama. La música imitaba la voz humana –los tambores parlantes, las formas de llamada y responso, etc–. La gran mayoría de los africanos también hablaban lenguas tonales que se podían imitar con instrumentos musicales que seguían el tono de la lengua hablada (Walton, 1972).

En las Américas estas tradiciones se juntaron con la mezcla de los varios grupos étnicos. Ya entre 1571 y 1574, cuando Juan López de Velazco escribió *Geografía y descripción universal de las Indias*, el europeo en las Américas había sido cambiado por su nuevo ambiente. Era un hombre nuevo y López de Velazco fue el primero en llamarlo *criollo*. Después el significado se expandió para incluir también a los americanos de ascendencia africana. En menos de un siglo después de la llegada de Colón a América, fue reconocida la igualdad cultural de habitantes de orígenes muy diferentes (Carpentier, 1977: 15).

No todos eran capaces de entender eso. En México *el Amo* era completamente ignorante de la música no-europea cuando empezó el viaje con su músico y sirviente Francisquillo. En Cuba *el Amo* escucha la música americana descrita por Silvestre de Balboa un siglo antes en su *Espejo de paciencia*. En el poema de Balboa tanto los negros como los blancos se celebran como héroes criollos por luchar contra el pirata francés Gilberto Girón (el que prestó su nombre a la playa donde fueron vencidos otros piratas más de 350 años después) (Carpentier, 1977: 15). Por casualidad, Salvador, el héroe que mató a Girón, es el bisabuelo de Filomeno. Después de la batalla fueron recibidos con música sincrética. Los instrumentos europeos descritos son los mismos que aparecen en el *Libro de Buen Amor* de 1343 escrito por Juan Ruiz (Carpentier, 1977: 12-13). Se tocan estos instrumentos al lado de tambores africanos y maracas americanas (Kebede, 1982). Filomeno está ligado al futuro a través de su hogar, Yara, donde se declaró la independencia cubana en 1868. No sólo la música y los héroes son sincréticos en las Américas sino también la religión. La aldea donde *el Amo* se refugia y conoce a Filomeno, la Villa de Regla al este de la Bahía de La Habana, es el sitio de la Basílica de Nuestra Señora de Regla, cuya patrona es adorada por los *santeros* como la manifestación de Yemayá, la diosa yoruba del océano, la fertilidad y la abundancia.

Cuba está llena de color y música, así que trasciende el mundo monocromático de México y su ideología tradicional con un arco iris de colores ascendientes que culminan en el oro de la fiebre amarilla que brotó en La Habana y mató a Francisquillo y también se manifiestan en el refugio al lado de las paredes amarillas de la Basílica de Nuestra Señora de Regla (Müller-Bergh ed., 1972). Esta conversación de los sentidos empíricos les ofrece un espacio a todos, no solamente a la clase explotadora a la que pertenece *el Amo*. Pero, por desgracia, *el Amo* no confía ni en los ojos ni en los oídos.

En España no hay ni color ni buena música –lo que refleja la esterilidad general del país durante el siglo de las tinieblas–. Filomeno contrasta los hechos de don Quijote durante su locura con las furias de Shangó –el *orisha* yoruba de la tempestad–. Aquí Filomeno aparece como, «el amigo de la furia»; noten también a Filomena de la *Divina Comedia*. *El Amo*, mientras tanto, compara el movimiento tecnológico de Cataluña a las andanzas de un hormiguero.

Venecia se presenta como la antítesis de Cuba. En el carnaval, la gente está disfrazada de colores descendientes (amarillo, azul, verde y negro) que representan la caída espiritual del hombre (Müller-Bergh, 1975). En esta época, la música occidental está por entrarse en una forma clásica de la que no se escapará hasta que Stravinsky redescubre el uso de polirritmos, heterofonía e improvisación unos 200 años después en un acto de *clinamen* (Apel, 1965; Carpentier, 1984, 1987; Kebede, 1982: 121).

En las *Botteghe di Caffè el Amo* y Filomeno conocen al monje pelirrojo Vivaldi, al napolitano Domenico Scarlatti y al sajón Händel [Bloom ed., 1962 IV: 37-47, VII: 456-58, IX: 26-29]. *El Amo* se disfraza de Moctezuma, la identidad que había rechazado en México, pero Filomeno se disfraza de sí mismo: un negro. Se efectúa una reunión de elementos africanos, americanos y europeos. Se dice que Scarlatti y Händel se conocieron en un baile enmascarado en Venecia donde Händel tocaba el clavicordio (Bloom ed., 1962 IV: 37-47). En el café, Händel se queja de que el público no es bastante solemne, que sólo están ahí para divertirse –algo que dice mucho acerca del futuro papel del público en la música europea–. La función ocurre el 26 de diciembre de 1709, ofreciéndonos así un punto fijo en el tiempo.

En el Ospedale della Pietà, una escuela para huérfanas, Vivaldi es el instructor de violín (Bloom ed., 1962 IX: 26-29). Los músicos se reúnen ahí para tocar un *concerto grosso*, es decir, un juego de movimientos de dos o más instrumentos que tocan solo acompañados por una orquesta completa (Allorto, 1978: 198; Apel, 1965: 82-83). La alternación *solo-tutti* es increíblemente semejante a la música *criolla* de Filomeno y el jazz norteamericano que aparecerá siglos después (Kebede, 1982: 149 y ss.). Vivaldi dirigió la orquesta, Scarlatti tocó un solo en el clavicordio y Händel tocó un solo en el órgano. Para completar el concierto, Filomeno tocó en la batería para agregar la influencia africana que hacía falta en su opinión. Un concierto de este estilo no se repetiría hasta la llegada de Louis Armstrong en el siglo XX. Al ver la serpiente amenazadora en las paredes que le tentaba a Eva, Filomeno comenzó a tocar la canción de culebra de Dahomey (la misma canción que formó la base de «Sensemayá» de Nicolás Guillén e inspiró a Beny Moré a cantar «La culebra»). Pero los europeos no pueden agarrar bien la letra: en vez de «*calaba son son son*» cantan «*kabala sum sum sum*» (Angel, 1977: 509-510). Eso es quizás una crítica de los blancos que aprenden el jazz como adultos pero también demuestra la sospecha europea de que todo lo no-europeo es cábala o cabal, conspiración o magia. Todos se juntan y bailan en línea de conga. Los maestros europeos se dan cuenta de lo que pasa y el espectáculo se deshace. Los músicos, el Amo y Filomeno van a la isla cementerio de San Michele.

En San Michele, Vivaldi expresa su deseo de utilizar a Moctezuma como el tema de una ópera. Filomeno sugiere la vida de su famoso antepasado Salvador Golomón –pero ni siquiera le escucha–. En la isla encuentran la tumba de Igor Stravinsky. Se burlan de Stravinsky por sus esfuerzos de revivir viejos motivos musicales: «Buen músico, pero muy anticuado, a veces, en sus propósitos». Alejo Carpentier (1977: 7) señala que Stravinsky se defendía con decir lo siguiente: «una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente

que anima e informa el presente». Es más, en su obra tempranera, *La consagración de la primavera*, Stravinsky quebró todas las convenciones musicales y llevó la música a sus extremos (Deri, 1968: 182). Después se ve la procesión funeral de Wagner. El tiempo está fuera de sus goznes y el presente dialoga con el futuro y el pasado.

Punto/Tesis

A. Europa: música europea medieval: improvisación, polirritmos; música con baile, música ocasional y celebratoria; aceptación de influencia no-europea

B. Américas: dominación europea; imposición de modelos europeos; negación de culturas indígenas y africanas; estancamiento arraigado en formas anticuadas europeas

Contrapunto/Antítesis

A. Europa: música clásica, estilización, minimalización de ritmo; música como espectáculo solemne

B. Américas: persistencia de cultura y expresión no-europeas

Polifonía/Síntesis

A. Europa: regreso a polirritmos neo-clásicos, uso de llamada y responso; aceptación de jazz y otras formas no-europeas; triunfo del diálogo sobre el dictado

B. Américas: cultura criolla; fusión de elementos africanos, europeos e indígenas para formar una expresión auténtica musical, p. ej. son, jazz

El Amo y Filomeno duermen y se despiertan en el estreno de *Motezuma*. *El Amo*, quien hasta este punto sólo consideraba la música europea como genuina, se encontró frente a un espectáculo absurdo. La pieza violó la historia con el propósito de entretener al público. Sin embargo, al ver esta farsa, encontró su verdadera identidad. El único valor de *Motezuma* fue que era la primera obra europea con un tema americano.

Ahora el tiempo nos lleva a los años 60 o 70. *El Amo* y Filomeno critican a los tres maestros. Critican a Antonio Vivaldi por su farsa –las obras cantadas de Vivaldi fueron rechazadas por los venecianos a favor de las de Händel, el que vivía en Inglaterra en esta época–; quizás por esta razón Vivaldi maldecía la literatura inglesa. A Scarlatti le ridiculizaron por su vida personal. También fue responsable por la ejecución estándar del teclado. Alaban a Händel, el último compositor pre-clásico por su estilo sincrético; parte de su *Mesías* viene de *la Biblia* y se asemeja a un estilo espiritual afro-norteamericano. Filomeno habla de ir a París, donde los negros reciben mayor aprecio por su contribución cultural que en sus países natales. Pero *el Amo* confiesa haber aprendido la importancia de su identidad americana durante su viaje: “*living is learning*”. Aprecia su propia cultura sólo después de haber salido. Filomeno ve a Louis

Armstrong, el que sigue el hilo que él mismo había dejado hace más de 250 años. Los modos geométricos griegos que formaban la base del estilo neoclásico (Walton, 1972: 13) están hechos escombros. Filomeno proclama que la música debe encontrar sus soluciones en lo que el hombre celebre, en lo humano.

La música de Louis Armstrong dialoga con el *concerto grosso*, el *Mesías*, la música de Silvestre de Balboa, la música que todavía no ha sido estandarizada por Bach (como *El clave bien temperado*). La música, liberada en las Américas hace tantos años, ha roto sus cadenas clásicas en Europa. La hélice ha llegado al final del círculo. La estilización clásica fue un esfuerzo para congelar la historia en la cumbre del dominio europeo, negando cualquier espacio para los pueblos colonizados y sus culturas. Con el diálogo, todos los pueblos, todas las culturas, están libres para desarrollar sus potencias.

Concierto barroco representa la cumbre del barroco caribeño, una literatura autopoietica que vive a través de dialogar con otras obras de arte (Maturana y Varela, 2007). Es una obra orgánica en el sentido gramsciano que utiliza la repetición kierkegaardiana para mirar hacia el futuro. Su naturaleza espiral, sin embargo, lo liga con las obras enciclopédicas medievales y pre-modernas como *La divina comedia*, las que servían como una fuente cultural e informática –aunque informa de esta manera como *parodos* en vez de *hieros*–. Más que todo, es un libro bien equilibrado (o templado, como diría Bach), tan *lisible* como *écriptible*. No cae en la banalidad de una novela obviamente experimental, como tantas obras del barroco caribeño, ni se pierde en un bosque semiótico ni se reduce a un espectáculo vulgar existencialista. Es un éxito adherir a la fórmula de Carpentier, que suscribe que la vida es más ontológica que óptica –sólo vivimos a través de nuestra dialéctica con el mundo–.

Bibliografía

- Allorto, Riccardo. 1978. *Storia della musica*. Milan, Ricordi.
- Ángel, Pedro. 1977. «Concierto Barroco», en Dominica Diez y Salvador Arias (eds.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana, Casa de las Américas.
- Apel, Will. 1965. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Belknap.
- Bloom, Eric, ed. 1962. *Grove's Dictionary of Music*. NY, St. Martin's.
- Carpentier, Alejo. 1977. «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su representación en la música», en Isabel Aretz (ed.), *América Latina en su música*. 7-15. México DF, Siglo XXI.

- Carpentier, Alejo. 1984. «Stravinsky: el clasicismo y las corbatas», en María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Obras completas de Alejo Carpentier. Volumen IX. Crónicas 2. Arte, literatura, política*. 246-250. México DF, Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo. 1987. *Conferencias*. La Habana, Letras Cubanas.
- Deri, Otto. 1968. *Exploring XX Century Music*. New York, Holt.
- Epple, Juan Armando. 1978. «El punto de vista en Concierto Barroco, de Alejo Carpentier». *La Palabra y el Hombre*. 25: 74-77.
- González-Wippler, Migene. 1982. *Santería magia africana en Latinoamérica*. México DF, Diana.
- Kebede, Ashenafi. 1982. *Roots of Black Music*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela. 2007. *El árbol del conocimiento*. Santiago de Chile, Universitaria.
- Mon León, Manuel, José Antonio Medina Soto y Antonio Lorenzo Rodríguez. 1993. *Santos y orishas en Cuba*. La Habana, Geo.
- Müller-Bergh, Klaus. 1975 «Sentido y color de Concierto barroco». *Revista Interamericana*. 448-54.
- Müller-Bergh, Klaus. ed. 1972. *Asedios a Carpentier*. Santiago, Universitaria.
- Valdés Cruz, Rosa. 1970. *La poesía negroide en América*. NY, Las Américas.
- del Valle, Rafael. 1977. «El barroco concertado», en Dominica Díaz y Salvador Arias (eds.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. 447-451. La Habana, Casa de las Américas.
- Walton, Ortiz. 1972. *Music: Black, White and Blue*. NY, Morrow.