

ALGUNOS APUNTES SOBRE *EL ACOSO Y CONCIERTO*
***BARROCO* DE ALEJO CARPENTIER**

Jelige: Dandini

ALGUNOS APUNTES SOBRE *EL ACOSO* Y *CONCIERTO BARROCO*

DE ALEJO CARPENTIER

„Ugyanakkor az értelmezések helyességéről valószínűleg soha nem nyerhető végső bizonyosság, hisz az ellentmondana a szimbolikus üzenetek lényegének, hogy tudniillik azok arra irányítják figyelmünket, ami egzakt fogalmakban nem fejezhető ki.”

(Joseph Ratzinger)

1) Introducción

El presente trabajo forma parte de una tesis universitaria –que en su entereza no llegará a ser exhaustivo–, por tanto no puede aspirar a ningún tipo de completitud. Su tema es el análisis de *El acoso* y de *Concierto barroco*, dos novelas cortas de Alejo Carpentier. Tal como lo procuro en la versión más larga, intento dar aquí una visión panorámica sobre algunos aspectos presentes en ambas obras: los personajes, nombres y funciones; los motivos principales; y los puntos de vista implicados en la obra. Para terminar, recapitularé concisamente las observaciones más importantes, y acabará con algunas conclusiones que atañen también a la postura y a la posición del investigador y de cualquier lector en relación con cada una de las obras.

2) Personajes, nombres y funciones

En *El acoso*, en los términos de Wyers Weber, tenemos un “mechanism with rotating parts” (442).¹ A lo largo de toda la narración sólo tenemos apodos con mayúsculas en el ámbito político (“el Becario”), denominaciones según la profesión (“el taquillero”) o el estado (“la vieja”). Es interesante cómo se le nombra al protagonista.² He aquí algunos ejemplos: *el acosado*, *el adelgazado*, *el amparado*, *el empleado*, *el fugitivo*, *el hombre de labios espolvoreados*, *el libertado*, *el sentenciado*. Se sustantivan adjetivos para denominarlo, como si no fuera un personaje autónomo y estuviera completamente determinado por las

¹ En el mismo lugar, Wyers Weber trae también una cita textual de la novela que presta apoyo ulterior a sus palabras: “con algo de esos juguetes de niños muy chicos, que por el movimiento de varitas paralelas, ponen dos muñecos, a descargar martillos, alternativamente, sobre un mazo” (Wyers Weber, 442).

² Rodríguez, en su acercamiento politizado, lo considera un pequeño burgués (26) que “se mide con referencia al Partido” (33). Parece más relevante lo que enfatiza Boldy: se trata de un ex estudiante de arquitectura (619-620).

circunstancias.³ Con eso en sí, sin personalidad, encarna el antihéroe, la antítesis del atributo básico de la música, de la *Sinfonía Eroica*.

Hay sólo dos nombres propios. Uno es un topónimo, Sancti-Spíritus, lugar de procedencia del acosado, de evidente connotación religiosa. El otro, un nombre personal: Estrella, naturalmente rica en connotaciones. Más que por su inalcanzabilidad, y más que por relacionarse con el trabajo nocturno, constituye el centro del universo ficticio: su hogar es el sitio central al que acude tanto el taquillero como el acosado en la espera de refugio, y el sitio de la decepción de ambos. Un indicio más para ello es la reflexión de Estrella sobre su profesión: sobre su cuerpo, del cual excluye la cabeza (y por lo tanto se excusa del pecado que sería cosa de la cabeza), y considera su sexo evidentemente como centro. Ella en el mundo narrativo sería aproximadamente lo que su sexo es dentro de su cuerpo.

Si hemos mencionado esta reflexión y este orden, conviene proseguir con su ruptura, producida por las confianzas del acosado: “Esta vez [Estrella] había pecado con la cabeza, y tales eran los males desencadenados por su pecado [...]” (215). La quiebra se produce en este momento. Antes la mujer se pintó la boca, miró al acosado con indiferencia, pero más tarde es ella a romperse en sollozos, y el acosado agotado la toma en brazos, la acuesta, le quita la pintura de los labios, y en la parte siguiente: “Estrella, ahora, no volvía a pintarse los labios” (217). Con una inversión total, el acosado busca amparo en Estrella, pero es ella, delatora, quien encuentra amparo en el hombre delatado por ella, el acosado ya delator y por ser justiciado.

Éste es el ejemplo más práctico para ver las inversiones, los cambios de funciones, que están presentes a lo largo de la obra. Tanto en caso del fusilado en los tiempos del Tribunal como en el del protagonista se observa el mismo proceso de cambios de funciones: 1) miembro del grupo de los ejecutores, de los *Temibles*; 2) delator y causa de la muerte de varios compañeros; 3) renegado del grupo y ejecutado por el resto de los viejos compañeros. Siempre mueren algunos delatados, y siempre muere el delator. Se presenta así un ciclo de reiteraciones, unas funciones fijas desempeñadas cada vez por personajes diferentes. Esta ciclicidad plantea una cuestión que no tiene respuesta en la narración: pecando con la cabeza,

³ “Man, devoid of individuality and volition, is nothing but a congeries of automatic motions” (Wyers Weber, 444). En la descripción de los cambios de funciones –o roles, según su terminología– coincido casi plenamente con la ensayista, tal como lo hace Boldy: “Such models seem to create a multiplication of epigones in the novel, which denies the specificity and significance of each individual” (617).

delatando al acosado, Estrella también se convierte en delatora, lo que podría conllevar su conversión posterior en ejecutada.⁴

Cabe señalar una cosa más: el edificio alto (hogar del taquillero), la casa de la vieja (refugio del acosado) y la Sala de conciertos conforman un triángulo con marcadas restricciones sensoriales para los personajes respectivos. Éstos nunca se enteran de lo circundante, si no de modo obstaculizado. Las limitaciones dentro del triángulo son ejemplares: apuntan al hecho de que todos los personajes de *El acoso* perciben nada más que fracciones del mundo circundante, y no podrán concienciarse en ningún momento de los entrelazamientos de sus historias.

Dado que en el caso de *Concierto barroco*, todo al contrario, se trata de una obra en que datos históricos y ficción interactúan primordialmente, es necesario mencionar a los personajes históricos existentes también fuera del mundo narrativo, en especial a los músicos: Jorge Federico Händel, el sajón, Doménico Scarlatti, el napolitano, y Antonio Vivaldi, el veneciano. Los primeros dos participan en el concierto del Ospedale y en la discusión posterior, y sus obras se mencionan al final, en la tienda de música, cuando el viajero y Filomeno rememoran sus figuras. También hay referencias a sus obras (p.ej. en la Botteghe a *Agripina* y en el cementerio a *Jerjes* de Händel). Por tanto, parecen quedarse en un nivel anecdótico, circunstancial, como partes del remolino carnavalesco de la acción y del texto, en la mezcla indisoluble de realidad y ficción. Su función no está muy bien trazada más allá de esto.

En cambio, Vivaldi, además de participar en los mismos acontecimientos, cobra papel central: es él a quien le inspira la historia americana, por tanto él se acerca más al viajero, pero tras realizar su versión, también se aleja más que los otros. De hecho, llega a ser casi antagonista al expresar sus ideales totalmente contrarios a los del viajero. Sus frases contienen las más importantes reflexiones metaficcionales a las cuales volveremos más tarde. A pesar de esto, la presencia de Vivaldi como Vivaldi en la obra puede verse motivada principalmente por el hecho de que realmente compuso una obra sobre el tema de Montezuma (tal como lo afirma el Apéndice), que no es poco, pero tampoco radica en la lógica interior de la obra; él sirve más bien como representante emblemático de una postura

⁴ “The very roles of delator and of expiatory victim are transferred indifferently from one man to another: the acne-marked dignitary who was once «el emplazado» [...] bequeaths the title to his murderer, the informer [...] Thinking of his condemned friend, the *Acosado* remembers a corporeal image of guilt [...] that the narrator applies to him a few pages later [...] A kind of chiasmus, whose terms must be held in mind by the reader, ties together the two men in the anonymity of the victim’s role” (Wyers Weber, 444).

teórica en una confrontación de varias tesis. Aun así, quizá sea este carácter anecdótico y circunstancial que presta una gracia especial a *Concierto barroco*.

Por otro lado, hay personajes no identificables –mejor dicho no históricos– en la narración. Tal es Filomeno, que sustituye a Francisquillo. Éste, sin embargo, hasta su muerte prematura no es otro que la exacta imitación de su amo (por ejemplo en la escena de orinar o en el gusto por los cantos europeos), mientras que Filomeno se distingue sustancialmente tanto de su antecesor como de su amo o de cualquier otro personaje principal.

El viajero, “riquísimo negociante de plata” (94), es el único protagonista de la novela corta que no tiene nombre propio, por tanto tampoco es identificable históricamente; su denominación corresponde a su situación actual o a un rasgo distintivo de su personalidad: “el Amo” (10), “el forastero” (34), “el mexicano” (76), “Montezuma” (85) y “el indiano” (111). Esto lo identifica más con estas características, lo determina más fuertemente. Sin embargo, hay cierta consistencia en su denominación: a partir de la escena de la Botteghe, durante todo el carnaval se le llama “Montezuma” con frecuencia; pero sólo en este período. Al despertarse después “No era ya el Montezuma de la víspera” (89). El nombre –junto al disfraz– lo recibe el representante del personaje azteca en la ópera de Vivaldi, y a Montezuma se le devuelven los nombres variados. Es llamativo todavía que es en esta parte donde el mote “indiano” aparece repetidamente, apuntando a su propia concienciación de la identidad a través de una denominación exterior al personaje.

Otro ejemplo, esta vez humorístico, de dar nombres según el estado o la función actual es llevado a cabo por Vivaldi dentro de la obra: habiéndose confundido entre los nombres de las alumnas del Ospedale, empieza a presentarlas y denominarlas con el nombre de sus instrumentos correspondientes, identificándolas así con la función que tienen en la orquesta.

A pesar de estos ejemplos en que la función determina al individuo, lo más característico es lo contrario, subrayado por el carnaval, los disfraces y máscaras, por el teatro y sus trajes, y por los anacronismos (sobre todo en el caso de Filomeno): los personajes van cambiando de función, son más poderosos que las funciones, y éstas no llegan a apropiarse de ellos ni a determinarlos.

Es de notar todavía la consecuencia de las narraciones interiores (Filomeno con la historia de Salvador Golomón, el amo con Montezuma y la Conquista –que son siempre transmisiones de historias preexistentes) y de la representación teatral (Vivaldi y Giusti como nuevos narradores o transmisores, siendo esta vez Filomeno y el Amo los receptores): las funciones van transponiéndose de unos a otros también en este sentido. El receptor (R₁) (p.ej.: el Amo observando la pintura de la Conquista –en este caso “narrador” o transmisor

primario, N₁) se convierte posteriormente en narrador o transmisor secundario (N₂) (en el recuento hecho a Vivaldi), y el receptor de esta narración (R₂) se convierte en transmisor terciario (N₃) a la hora de representar su ópera. El conflicto y los reproches se originan en el cierre de un círculo: la identidad de su receptor con el transmisor anterior (R₃=N₂).

3) Motivos

Acabo de implicar una diferencia antitética en el empleo de las funciones entre las dos obras, así ya queda claro que buscar coincidencias forzosa y exclusivamente no es el propósito de este análisis. Sería una tarea tan imposible como inútil. A pesar de esto, hay una gama de aspectos sorprendentemente amplia que *El acoso* y *Concierto barroco* comparten entre sí.

3.1. La muerte

La muerte es un constante en *El acoso*: los dos asesinatos de los tiempos del Tribunal; la muerte de la vieja; la cita de *Électra* captada al azar por el acosado: “*Las imprecaciones se cumplen; vivos están los muertos acostados bajo tierra; las víctimas de ayer toman en represalias la sangre de sus asesinos*” (225); y la Marcha Fúnebre, el segundo movimiento de la *Sinfonía Eroica*, cuyo principal motivo musical vuelve en el Final pero queda reprimido: “*reaparece la muerte, que es el más allá de la Victoria. Mas, otra vez, la Victoria la rechaza. Y la voz de la Muerte se ahoga bajo los clamores del júbilo*” (259) – es posible plantear también en este caso que el proceso interior del acosado se plasme a base de la música, que ésta guíe el pensamiento del protagonista: se desespera, pero al final recobra la esperanza: “No pensarán que he permanecido aquí. [...] Dormiré hasta después de que amanezca; hasta después de la claridad de las diez; hasta después del mediodía. Dormir: dormir primero. Más allá empezará otra época” (258).

“[...] lo malo era que Francisquillo, después de tiritar durante tres días, acababa de largar el alma en un vómito de sangre [...] Y he aquí que el Amo se ve sin criado, como si un amo sin criado fuese amo de verdad” (26), dice la descripción de la única muerte de un personaje de *Concierto barroco*. La frase en sí, y el contexto de la muerte (epidemia, momento extremo en que vida y muerte abandonan sus significados cotidianos) prestan un carácter intrascendental a este deceso –una pérdida meramente funcional–, subrayado por el hecho de que el sustituto será mucho más importante que el difunto.

La muerte se presenta también mediante los compositores muertos, Stravinsky y Wagner. Stravinsky es objeto de un coloquio sobre su arte delante de su misma tumba; y de vuelta del cementerio se ve la transportación del ataúd “de un músico alemán que murió de apoplejía” en el palacio Vendramin-Calergi (85).⁵ Por tanto, en el segundo caso se omite incluso el nombre del compositor, y su identidad es objeto de una adivinanza juguetona (siendo el lugar del deceso y las características de su obra los principales indicios). El anacronismo inconsecuente (completado por el hecho de que los protagonistas ven primero una tumba del siglo XX y después la transportación de un ataúd en el siglo XIX) hace de estos casos un juego más, que parece ser la diversión despreocupada de confundir la cronología y de revolver la continuidad histórica y artística.

Es de mencionar todavía la repetida alusión al Día de los Muertos (en cuanto a Hamlet y los chamacos mexicanos, 27, 57, 84) y al Juicio Final frecuentemente asociado a la trompeta (17, 65, 117). Volveremos a estos motivos en cuanto al tiempo del calendario (5.3.)

Por la eliminación del tiempo como factor organizador, elemento lineal y lógico, la muerte pierde su transcendentalidad y se relega a un plano anecdótico-cómico. No constituirá un dilema, una amenaza, ni podrá plantearse como cuestión central la encrucijada entre defender la vida o quedarse capturado, víctima de la muerte.

3.2. Intertextualidad, otras artes

Hay varias citas importantes en *El acoso*. El libro de Romain Rolland, *Beethoven, las grandes épocas creadoras* (260) se refiere a este objeto, constituye la fuente erudita para el taquillero en la comprensión de la obra musical. La “reglamentación nacional de espectáculos” (261) contrasta este texto con su pragmaticidad aplastante, sea intertexto ficticio o real. Los dos son leídos por el taquillero y el contraste se percibe mejor en el último capítulo, con una yuxtaposición inmediata de los dos textos.

Al comienzo de la segunda parte aparece una cita paratextual bíblica: “*Aunque encubras estas cosas en tu corazón, yo sé que de todas te has acordado*. JOB – 10 – 13” (183), que forma parte de las quejas de Job en su miseria, cuando pero sigue sin perder su fe. Se refiere a Dios, que a pesar de quererlo tenía en la mente las pruebas futuras de su criatura querida.

Ya que la cita no forma parte del cuerpo textual, llama la atención aún más su resonancia en el monólogo interior del acosado en la segunda parte: “...Aunque haya tratado

⁵ Este momento en la cronología histórica debería corresponder a la misma época del año de 1883, ya que Wagner murió el 13 de febrero.

de encubrirlo, de callarlo, lo tengo presente, siempre presente” (226) refiriéndose a la ejecución del delator anterior, cuyo papel tomaría él más tarde, tal como queda expuesto en el apartado sobre las funciones. En este caso –frente al contexto bíblico– lo tenido en mente sería un recuerdo, un elemento del pasado – por esto se presenta otro contraste, otra antítesis en las referencias temporales.⁶

La cita de *Électra* que se oye en una función teatral universitaria al aire libre, mencionada en cuanto a la muerte (5.1.), además de remitir a la ciclicidad, suena a profecía, a mal agüero para el acosado durante su fuga. Algo más complejo es la cita horaciana “HOC ERAT IN VOTIS”, en la fachada de la misma universidad, ya que no tiene referente exacto, puede remitir a sí mismo (ir a la universidad era el propósito original del acosado a la hora de mudarse a la ciudad), a su involucramiento en la política, en el grupo de los Temibles, a su conversión religiosa, o a su suerte entera que termina infelizmente con la ejecución.⁷

Steven Boldy recoge, ubica e interpreta cuidadosamente la función de muchos intertextos (los detalles significativos sobre *Électra*; el librito de la Cruz de Calatrava, el texto del Credo, la letanía de Loreto, para mencionar unos; 616-619).

Entre las otras artes destaca la arquitectura (tratada ampliamente –quizá con excesivo detalle– por Boldy, 619-621), carrera abandonada por el acosado, y la música, tantas veces mencionada y por detallar más adelante.

En *Concierto barroco*, los ejemplos de la intertextualidad sirven a menudo para plasmar el trasfondo cultural del Amo, de la cultura europeizante exportada a las colonias: tenemos al cura traductor de Lactancio (13), menciones y citas de Horacio (13-14) y de Aristófanes (19), de Lucrecio (24) –con la referencia exacta dicha de memoria– y de Esquilo (96); su postura puede resumirse con la frase “bien habían dicho los antiguos” (23). Eso se manifiesta también en la écfrasis: los personajes de la conquista se asemejan a modelos romanos y griegos. Están presentes también elementos orientales: la Bibliotheca Orientalis del caldeo Assemينو (16) y el profeta Daniel (117, 122), las mañanitas del Rey David (15). Referencias bíblicas desempeñan el papel de epígrafes también: antes del primer capítulo hay

⁶ Como vemos en el análisis, estas dualidades siempre apuntan hacia una circularidad en Carpentier. Quizá el proceso sea más captable, aunque simplificado de modo extremo, con una representación gráfica:



⁷ Wyers Weber identifica la fuente exacta (443): una sátira de Horacio sobre dos ratones, y sobre un desplazamiento de consecuencias desastrosas desde el campo a la ciudad. Llama la atención –además del matiz satírico e irónico resaltado por la ensayista– otra huella de la deshumanización del protagonista de *El acoso*.

una cita del Antiguo Testamento (“...abrid el concierto...” Salmo 81; Concierto, 5) que, a primera lectura, parece encabezar toda la obra; pero antes del capítulo VIII hay otra cita, esta vez del Nuevo Testamento (entendible como respuesta al Antiguo, por lo tanto, esta cita como respuesta a la del primer capítulo: “Y sonará la trompeta...” Corintios, I, 52; Concierto, 107). Constituyen otro grupo los intertextos caballerescos (Paladín Roldán, 30; Fierabrás, 19) y los del Siglo de Oro (el Licenciado Cabra, 96; y destacadamente el Quijote: los molinos de viento, 44; el Retablo del Maese Pedro, 112). Varios intertextos reflejan los mismos períodos a través de obras de los compositores (*Los persas* de Händel, el *Orlando* de Vivaldi). Se refiere a crónicas como autoridades en cuanto a hechos históricos (Antonio de Solís, 92; Bernal Díaz del Castillo, 95). Aparece el teatro de Inglaterra (Hamlet, 27, 57, 84; Otello, 78). Abundan alusiones jugetonas que subvierten aún más el orden del tiempo histórico, guiños a los lectores cultos: “Esto es algo como una sinfonía fantástica” (70); “«¡Una mermelada!» [...] «Yo diría [...] que [...] *jam session*»” (82); “el piano [...] ni se acordaba de haberse llamado [...] «un clave bien templado»” (122).

Aparecen citas textuales también: arias de Monteverdi –sin identificar el autor– (“Ah, dolente partita!”, 15; “A un giro sol di bell’occhi lucenti”, 19); fragmentos de *Los persas* de Händel (76) y de *Motezuma* de Vivaldi (92, 94, 97, 101); *Espejo de paciencia*, poema de Silvestre de Balboa, identificado y referido por Filomeno (31); se vincula a Filomeno otro texto insertado también: el del canto la culebra implícita (41) y explícitamente (67-68), que parece ser, sin embargo, pseudointertexto. La cita que apunta tanto hacia el pasado histórico como hacia el final de la novela (Louis Armstrong), procede del aria de bajo *El Mesías* de Händel: “*The trumpet shall sound*” y remite al epígrafe anterior al capítulo VIII, cita la *Epístola a los Corintios* del Nuevo Testamento, cuyas palabras, para colmo, según dice Filomeno, “parecen cosa de *spiritual*” (115).

Hay dos écfasis fundamentales en la obra; las vamos a ver en el capítulo referente a los puntos de vista, ya que importa más su interacción con los demás elementos que su descripción misma. Aparecen también otras referencias a la pintura (p.ej.: El Bosco, p. 100).

3.2.1. Oído – música – conciertos – espectáculos teatrales

Performance in multiple guises constitutes an enduring motif in Carpentier’s novelized universe, as narrators and characters witness and participate in a range of spectacles. [...] in Carpentier’s fiction, cultures are often characterized by the performances they create, identities are defined through shifting relationships between spectators and the events they witness [...] narrators and characters are often ambiguously situated on the mercurial boundary between the action and the audience of a performance. While this equivocal position can be the source of great anxiety [...] it also provides a productive way of thinking about culture and identity. (Unruh, 58-59)

En cuanto a *El acoso*, no tenemos ocasión para desarrollar suficientemente las implicaciones la sinfonía,⁸ que es un caso difícilmente categorizable, quizá denominable con el término rebuscado de *intermúsico-textualidad*. En el refugio, en el balcón de la casa de la vieja, la importancia del sonido crece notablemente para el acosado (recuérdense los crujidos de la escalera de caracol y las conversaciones de los habitantes), es su única manera de percibir el mundo circundante: aprende “un idioma de pasos” (209); escucha la música de Beethoven en dos canales: a través del gramófono viejo y en el concierto. Hemos visto cómo la música puede influenciar a los personajes – las citas del libro de Romain Rolland subrayan, ilustran este efecto. Es más, éstas plasman textualmente la presencia de la música en el mundo narrativo. Es interesante el paralelismo entre la experiencia del concierto y la de la lectura: el acosado ignora las características de la sinfonía, no percibe que se trata de una única obra con orden preestablecido, conoce los fragmentos, la alternancia de las partes de diferentes talantes, y se da cuenta de su coherencia en el proceso de la recepción, a la misma manera de que nosotros vamos viendo las correlaciones entre elementos aparentemente dispersos en la obra. La música ejerce su poder sobre el protagonista: a lo largo del concierto guía las memorias del acosado (Skrapits, 259-260; véase también la parte ya citada: *Acoso*, 258).

Aunque la puesta en escena de *Électra* se oiga solamente (nótese otra vez la percepción obstaculizada) cabe destacar el papel del teatro, más concretamente la percepción del mundo como teatro en que se mueven los personajes –por ende, movidos por fuerzas mayores que ellos mismos–: “Repartidos están los papeles en este Teatro y el desenlace está establecido en el *después*” (Wyers Weber, 447). En su proceso de conversión, el acosado mismo tiende a ver todo como un teatro, “el mayor de los dramas”, casi un auto sacramental en el momento dramático de la Semana Santa (Wyers Weber, 447).

Hay una cantidad inabarcable de elementos relevantes en *Concierto barroco* (la Sala de Música, la trompeta como atributo de Filomeno y también asociado al Juicio Final, los compositores y sus obras, otras músicas mencionadas, etc.), por ende aquí me limito a lo más esencial. En este caso también es de observar el poder que el espectáculo ejerce sobre un

⁸ Me atrevo a omitirla dada la enorme cantidad de los estudios escritos con un acercamiento musicológico (véase por ejemplo Bikfalvy), y por ciertas objeciones que tengo frente a ellos: me parece que no es conveniente intentar encontrar correspondencias forzosamente, para que una idea general y algo vaga no nos despieste de la vía de los indicios más concretos. En semejante sentido opina Benítez Rojo: “This attempt is, of course, hopeless. In fact, it is doubly hopeless, although the text may be structured by music, it remains a text, it remains discourse disseminated within the symbolic order” (190). Boldy también critica los intentos hechos en esta dirección como “highly arbitrary”, “extremely laborious and complex” que “adds little to our understanding” (612). Con todo, no quiero absolutamente poner en cuestión la validez de tales acercamientos.

personaje, dentro de un lapso diminuto: “«¡Bravo! ¡Bravo! –clama el indiano–: ¡Así fue! ¡Así fue!»” (92) y grita “¡Falso, falso, falso; todo falso!” (102). “Así la representación de la ópera es para el Amo un acontecimiento que tiene un sentido suplementario, es decir, un sentido que trasciende el hecho de la representación y que se connota directamente con la totalidad histórica hispanoamericana” (Fama, 136).⁹

Además de la función teatral, han de mencionarse los tres conciertos que conforman una unidad con cierta gradualidad interior, y en su conjunto constituyen el eje principal de la obra. La descripción respectiva de Gimbernat de González sorprendente e implícitamente refuerza lo que se dirá sobre las propiedades del carnaval:

El concierto barroco o *Concerto grosso* se caracteriza por el uso de un pequeño grupo de instrumentistas principales opuestos al resto de la orquesta en contrapunto. Es esencial que el tratamiento de los dos grupos no responda a una relación de amo-súbdito, sino que ambos compitan en términos de igualdad. Debemos destacar el origen latino de concierto: *concertare* subraya la actitud de lucha, de contienda, de tensión entre las partes. (78)

He aquí la lista de éstos: el concierto del pasado, narrado por Filomeno al Amo incrédulo (“¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? [...] ¡Imposible armonía!”, 35); el concierto del presente en el Ospedale della Pietà, con los compositores y el indiano, del cual se apodera Filomeno (“¡Diablo de negro! [...] Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo”, 70),¹⁰ verificando y haciendo presente lo anteriormente narrado, casi rompiendo, además, las reglas apenas citadas; y el concierto del futuro, de Louis Armstrong, al que llega solamente Filomeno, el concierto que aparentemente cierra el ciclo, este “nuevo concierto barroco” (122).

3.3. Tiempo del calendario

Al teatro y al concierto se conecta fuertemente este tema también. Bajo tiempo del calendario entiendo los momentos cardinales del año y de la vida humana que –indirecta o directamente– aparecen en las novelas, por tanto forman parte también del tiempo novelesco (sin trato separado aquí por falta de espacio), pero más importantemente añaden cargas y contenidos adicionales derivados de la herencia cultural.

En *El acoso* estos momentos son el carnaval (en retrospectión: época de los asesinatos cometidos por el acosado, Wyers Weber, 446) y la Semana Santa, con su comienzo, y los

⁹ Este encuentro tiene una trascendencia –para el Amo– análoga a la que tiene para Filomeno el encuentro con la pintura de la culebra, que le representa la encarnación de un mito ancestral. Se asocia también con el efecto de la Sinfonía sobre el acosado.

¹⁰ De acuerdo con Martin y McNerney, la entrada de Filomeno en percusiones y su triunfo sobrecogedor puede indicar también las convicciones de Carpentier sobre el porvenir de la música clásica (495).

momentos finales de la Cuaresma: el Domingo de Ramos y su punto final, el Domingo de Resurrección, el día del asesinato (Skrapits, 260). El período final de la Cuaresma sirve de contrapunto a los tiempos precedentes, al carnaval: uno es de la sobriedad, del ayuno y del recogimiento, otro es justamente de los desbordes que sirven para sobrevivir la Cuaresma subsiguiente.¹¹ La presencia de estos momentos es mucho más sutil que en la otra obra –ya que no está tan fuertemente tematizada– pero no menos importante por eso.

En *Concierto barroco*, como hemos dicho, aparecen indirectamente: el Día de Muertos y el de Fieles Difuntos (alusiones textuales, cementerio), el Juicio Final (en la epidemia, otras veces asociado a la trompeta, una vez en la descripción del juego de naipes), en una mención las Navidades (43) y más importantemente el carnaval.

En el capítulo IV hay una descripción preciosa –demasiado larga para citar– sobre el carnaval (50-53), rica en detalles de valor simbólico. Hay que notar una cosa: los protagonistas conservan su identidad entre la multitud de disfraces. Filomeno “no había creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos” (53), Vivaldi declara: “Como he nacido con esta careta, no veo la necesidad de comprarme otra”, luego aparece Scarlatti: “quitándose el antifaz por hartado sudado, mostró el semblante astuto y fino” (54), Händel, el sajón “vestido con sus ropas de siempre” (55), y el indiano está en su disfraz de Montezuma, que descubrirá más tarde como su identidad verdadera. Es especial también el Ospedale della Pietà, una isla en el tumulto carnalesco: las huérfanas no llevan máscaras sino se identifican con los instrumentos que tocan.

Por lo tanto, se ve que el carnaval es un elemento común y básico de las dos novelas.¹² Con una pequeña exageración, en las dos obras, cuando no se está de carnales, tiene lugar un espectáculo, una función teatral, o se presenta la muerte (asesinatos, epidemia, cementerio). Para entrever la importancia de este hecho, teniendo en cuenta lo apenas resaltado, recapitemos casi sin comentarios ulteriores las tesis pertinentes –a una, otra o a las dos obras– de la obra fundamental de Bajtín sobre el carnaval; y con eso tendremos un punto de partida para ver de forma más completa las inversiones y confusiones.

¹¹ Es oportuno citar aquí las palabras de Benavides: “el pulso de la vida se entiende como alternancia de plenitud y agotamiento” (17).

¹² Unruh resalta la presencia el mismo motivo en cuanto a *Écue-Yamba-O* y a *El siglo de las luces* (69, 71); se ve que es uno de los motivos preferidos –quizá hasta una obsesión– de Carpentier. Conviene seguir teniendo en cuenta lo antes citado para ver las estrechas relaciones entre teatro y carnaval.

- 1) El carnaval constituye un contrapunto de las formas y ceremonias culturales serias, abriendo otro mundo, una segunda vida (10).
- 2) Aunque estén muy cerca uno al otro, en el carnaval se desvanece la distinción del teatro entre espectadores y actores, entre palco y escena (12).
- 3) El carnaval es una forma auténtica –aunque transitoria– de la vida que se vive durante su período y no tan solo se actúa (13).
- 4) Esta fiesta se relaciona a los momentos críticos de la vida del hombre, de la sociedad y de la naturaleza (18).
- 5) Es fundamentalmente grotesco: en él cosas lejanas se ponen al lado, elementos inconciliables se conectan. El grotesco en el arte se asemeja a la paradoja en la lógica (44).
- 6) En él se destaca la alegría de los cambios de papeles (de funciones); mediante los disfraces se hace patente la relatividad y la falta de univocidad, en un acercamiento juguetón a la vida (53).
- 7) Las fechas festivas constituyen islas en el tiempo en las que el mundo puede abandonar y desbordar su curso regular (114-115).
- 8) La pareja de protagonistas carnavalesca¹³ está unida mediante los contrastes (250).
- 9) En el mundo del carnaval se borra toda jerarquía, se nivelan las diferencias sociales y las diferencias de edad (311).

3.4. Metadiscursos

Para discernir una posible confusión: no consideramos metadiscurso la percepción y descripción directa de las obras (la *Sinfonía* y la ópera *Motezuma*), pero sí los comentarios y las reflexiones que se hacen sobre ellas.

En *El acoso*, los metadiscursos proceden mayoritariamente del “texto intercalado” de Romain Rolland (Skrapits, 260), y así se vinculan inmediatamente a la intertextualidad. Además, intervienen las reflexiones del taquillero, experto, y del acosado, algo ajeno a la música. Sin embargo, el acosado nunca deja de reflexionar sobre la *Sinfonía*, sus observaciones no corresponden a una simple percepción y transposición de la música al plano verbal: en su refugio ya había oído los fragmentos – a la hora del concierto tiene que descubrir su orden y sus relaciones, en un proceso harto similar al de la lectura de *El acoso*.

Dadas la falta de conexión inmediata entre los personajes y la inserción de citas procedentes de otro texto, el metadiscurso se presenta en varios niveles, de una manera

¹³ Aunque no lo parezca en el sentido tradicional, el acosado y el taquillero bien podrían considerarse una pareja así, a base de sus numerosos vínculos por detallar en cuanto a los paralelismos y antagonismos en *El acoso*.

fragmentada, por tanto no llega a conformar posibles posturas teóricas aplicables fuera del mundo de la ficción.

Por el resto: Skrapits dedica un apartado exhaustivo a los metadiscursos de la novela, enfatizando su fracaso debido a las incapacidades de las múltiples traducciones –desde un idioma al otro, y sobre todo desde la música al plano verbal (261-263).¹⁴

A diferencia de *El acoso*, en el *Concierto barroco* los metadiscursos no se presentan mediante intertextos, sino en las discusiones y en los diálogos de los mismos personajes. El tema, evidentemente, gana terreno con la aparición de los compositores. Gracias al foco flotante, percibimos sus reflexiones en el flujo mismo de los episodios: así, cuando el indiano se larga a contar la historia de Montezuma, inmediatamente leemos que Vivaldi reflexiona sobre las posibilidades teatrales, aspectos técnicos y similitudes con otras obras:

No falta nada. Hay trabajo para los maquinistas. Papel de lucimiento para la soprano [...] (76)
Y hay [...] ese personaje de emperador vencido [...] que llora su miseria con desgarradores acentos...
Pienso en *Los Persas*, pienso en Jerjes: [...]” (76)

Naturalmente este aspecto introduce también intertextos, como en el caso citado, y la presencia de los demás compositores abre camino a reflexiones y metadiscursos cómicos que constituyen quizá el lado más hilarante de toda la obra (las reflexiones de Händel sobre los espectadores de diferentes países, su opinión en cuanto al teatro de Inglaterra). Sin embargo, los personajes efectúan numerosas consideraciones que podrían contemplarse con referencia a la estética del autor, o incluso como una postura suya remitente al mundo extraficcional que concierne el desarrollo de las artes a lo largo de los siglos. Con la confusión temporal se presenta una dualidad curiosa: Vivaldi se declara hastiado de la estética de su época (“Y es que me voy cansando de los asuntos manidos. ¡Cuántos Orfeos, cuántos Apolos, cuántas Ifigenias, Didos y Galateas! Habría que buscar asuntos nuevos, distintos ambientes, otros países, no sé [...] Soplan aires nuevos”, 77); por otro lado, en la plática sobre Stravinsky (considerado generalmente un gran renovador en la música del s. XX) destacan el hecho de que se inspiró de los mismos temas, y hasta usó armonías que los barrocos consideraban ya obsoletas.¹⁵ Si queremos, en esto también se revela una doble retrospección –aunque ésta

¹⁴ También este acercamiento escéptico de Carpentier que implica la imposibilidad de la transposición de la música al plano verbal debería llamar la atención de los críticos e inducirlos a no buscar correspondencias demasiado estrictas con pretensiones de univocidad.

¹⁵ En las palabras de Vivaldi: “Es que estos maestros que se llaman avanzados se preocupan tremendamente por saber lo que hicieron los músicos del pasado [...] En eso, nosotros somos más modernos. A mí se me importa un carajo saber cómo eran las óperas, los conciertos, de hace cien años” (Concierto, 80-81). La situación es sumamente curiosa si consideramos que Stravinsky murió en 1971 y el libro fue escrito en 1974: la tumba debía ser incluso una novedad, y el compositor representaba todavía la contemporaneidad total. Su inclusión podría

queda dentro de los límites ficcionales—: Stravinsky buscaba reutilizar temas y motivos de los barrocos en retrospectión, y los barrocos valoran sus intentos en retrospectión, después de su muerte.¹⁶

Surge otra faceta de los metadiscursos en cuanto al ensayo principal de la ópera de Vivaldi. Ésta, como veremos, acabará definiendo y defendiendo la concepción de la novela y su relación con la realidad histórica. En el primer momento es Filomeno el que hace una observación burlona sobre una cantante —la amante de Vivaldi—, y el indiano el que lo reprende: “Aprenda a respetar” (92), pero los roles pronto se invierten, y será el indiano el que protesta, y el negro el que trata de apaciguarlo. Filomeno se muestra más sensible hacia la naturaleza verdadera del espectáculo: “Pero, déjeme escuchar la música, pues está sonando un pasaje de trompeta que mucho me interesa” (92). Parece más maduro que su amo, y añade comentarios conciliantes cuando el indiano se consterna, e irónicos cuando se apasiona. La discusión entre Vivaldi y el indiano bien podría encabezar el apartado referente a los puntos de vista; lo que nos interesa aquí es su aspecto metadiscursivo. El indiano defiende el principio de la fidelidad histórica, mientras que Vivaldi, muy al contrario, sostiene que “La ópera no es cosa de historiadores” (102). Hay una multitud de aspectos contrastados entre los dos (102-104); por supuesto, los dos planos no tienen punto de encuentro: “—«La Historia nos dice...» —«No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética»” (104). Sin embargo, la posición que se ve debilitada es la del indiano: en un momento le reprocha a Vivaldi un hecho concreto, y Vivaldi le contesta que el librettista consultó fuentes históricas, es capaz incluso de dar la referencia exacta a la fuente (“Capítulo XXV de la Quinta Parte”, 102). Esto implica que los conocimientos del indiano mismo son escasos: lo que él considera realidad histórica, tampoco es más que una fracción de los conocimientos posibles. La nota final —un elemento paratextual—, también fortalece la

ser un tipo de homenaje a su obra en ocasión de su muerte; de todas formas, el choque temporal era aún más agudo en el primer momento de la recepción. Por otro lado, puede resultar algo inconsecuente que los compositores conozcan a fondo la obra del compositor ruso, pero no el término *jam session*, introducido por Filomeno. Puede tratarse de una concesión a un chiste interlingüístico fácil hecho con la valoración del concierto del Ospedale della Pietà por Händel (“¡Bah! ¡Una mermelada!”) y con la réplica de Filomeno (“Yo diría más bien que era una *jam session*”, 82). Y es verdad también que Filomeno es el elemento que sigue adelante hasta el jazz, hasta Louis Armstrong, por tanto es solo él que valora el concepto con esta denominación —aunque los otros hayan hecho lo mismo bajo el término *concerto grosso*. Todavía hace falta mencionar que el Barquero valora a Wagner durante la vuelta desde el cementerio, pero su comentario no será tan transcendente, ya que los compositores están ya dormidos tras la larga fiesta.

¹⁶ No lo considero un criterio fundamental, pero cabe señalar que este recurso inversivo no fue inventado por Carpentier, según Salgado: “In the 1966 novel *Paradiso* [...] Lezama Lima took this reversal to an imaginative extreme when he had a character speculate that a Peruvian mestizo writer had a shaping influence on Góngora’s aesthetic doctrines” (325). Curiosamente en *El acoso* también hay un ejemplo análogo en este sentido, lo revela Skrapits: la música como fuerza motriz de las retrospectiones de un personaje ya había sido usado antes por María Luisa Bombal en *El árbol* (259-260).

posición de Vivaldi, hacia el mundo extraficcional: si los espacios históricos reales han cesado de existir, ¿cómo podría esperarse autenticidad alguna en cuanto a elementos que nunca han sido fijos cual edificios de piedra? Por tanto, los metadiscursos de la obra defienden la misma de antemano frente a posibles acusaciones de un acercamiento historista.¹⁷

4) Puntos de vista: inversiones y confusiones

El término “confusión” se presta idóneamente, ya que alude tanto a los equívocos como a la fusión, entendida en este caso como mezcla de culturas. Y, como hemos visto, el mismo término podría abarcar también el *mestizaje temporal* tratado en su lugar. Aunque ciertas consideraciones podrían tener cabida entre los motivos, las agrupamos aquí porque tienden a formar oposiciones, incluso en cadenas, y están vinculadas a las posiciones de cada componente del texto (personajes, narración, concepción autorial, etc.). Juntaré paralelismo y antagonismo en el mismo punto ya que sus componentes se sitúan en el mismo plano, ocupando el mismo polo o el opuesto. En este punto nos ocupamos de los puntos de vista implicados en la obra; reservaré para la conclusión unas palabras sobre el punto de vista del lector.

4.1. Los errores del acosado

Éstos desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de la trama de *El acoso*. Primero los errores que deshacen los amparos que podrían salvar al acosado: se come los manjares de la vieja para no morir de hambre, con esto, con mantenerse vivo mata a su amparo, tiene que arrojar a la calle; había delatado a sus compañeros para salvarse la vida (queda expresado que para él la castración equivaldría a la muerte), el resultado es que la casa de la Gestión se ha derrumbado, se le ha quitado la posibilidad de escapar; en la iglesia el cura lo rechaza por el librito de la Cruz de Calatrava, objeto despertador de fe y esperanza de salvación para el acosado, recibida de la vieja negra –y lo que le ha despertado la fe, le impide la depuración en la confesión: el libro tiene que ver con la santería, y no tiene cabida en la iglesia. El acosado progresivamente se elimina los amparos con los actos precedentes hechos para sobrevivir, para salvarse.

¹⁷ “La historia puesta en escena, el evento propiamente dicho no es un hecho histórico. La novela es la historia de la representación en el nivel del mensaje emitido por las voces de la interpretación. Se nos cuenta un proceso de enunciación aunque lo que se nos representa es un modo de subversión de los marcos específicos de la representación histórica, transgresión que funciona al exhibirse su misma producción” (Gimbernat de González, 84).

Los errores propiamente dichos –cometidos sin motivo, sin la necesidad para sobrevivir– son los siguientes: se confía con Estrella, confía en un refugio falso; deja las gafas oscuras, “herramienta del oficio” (208) en la casa de Estrella quitándose un refugio, un disfraz; abandona la pistola, su última herramienta para defenderse, “en el suelo del baño público” (251); conjetura falsamente: supone que no lo reconocerán por adelgazado, y también que los asesinos lo están esperando fuera, por eso no sale. La salida significaría su salvación, sin embargo se hace creer que tiene aún varias posibilidades, aunque con este error mantiene su esperanza para sobrevivir: “Más allá empezará otra época” (258). Y teniendo en cuenta las varias acepciones de la expresión, muy presentes por las alusiones religiosas que entretejen la obra y la visión del acosado, hay que reconocer que no es cierto que ésto no se cumpla con la muerte.

4.2. Paralelismos y antagonismos en *El acoso*

También considero bajo este punto los antagonismos entre el mundo novelesco y los modelos preexistentes; habrá que hablar, por tanto, de varias inversiones, en añadidura a las ya mentadas en cuanto a los personajes. Primero saltan a la vista los paralelismos o antagonismos entre taquillero y acosado.

1) En la relación a la música: el taquillero se considera un experto: “Nadie, aquí, podría jactarse de haberse acercado a la Sinfonía con mayor devoción que él” (165), tiene una fuente erudita (el libro de Romain Rolland) sobre el compositor y su obra; el acosado tiene impresiones de incompetente, ofende las reglas aplaudiendo entre dos movimientos, descubre la música hasta cierto punto sólo en el curso del concierto. Por el gramófono el taquillero tiene una grabación de calidad, se prepara de la sinfonía – de esto el acosado solo percibe fragmentos: lo que es la fuente más completa, con más autoridad para el taquillero, es sólo un ruido recurrente, algo molesto para el acosado.

2) En las memorias: retrospectivamente aparece la juventud y los orígenes del taquillero, y también los del acosado.

3) En la relación a la vieja negra: el taquillero no la conoce personalmente, pero se preocupa por ella: “Necesitaba saber viva a la vieja en la noche” (179); el acosado la conoce desde mucho tiempo, ella se había preocupado por el bienestar del joven, y él causa la muerte de la vieja quitándole la comida.

4) En la relación a Estrella, que es el punto de encuentro más directo de los círculos de los dos. La visita del acosado impide al taquillero a cumplir su deseo, así vuelve y presencia el final del concierto (y del acosado) – su vuelta facilita la compleción del marco narrativo. Es

más: ambos pierden por ella lo que les es más importante – el taquillero la función musical, el acosado la vida.

5) En su profesión: el acosado ha sido estudiante de arquitectura, pero ha abandonado sus estudios para perseguir objetivos políticos; el taquillero, una suerte de musicólogo que abandona la música para satisfacer sus necesidades carnales (Boldy 618).¹⁸

Además de estos, hay que mencionar algunas parejas más:

1) La política y la religión: las dos metas del acosado, con un acercamiento radical, casi maniático a las dos en su momento, las semejanzas entre la representación de la Casa de la Gestión y la Iglesia, siendo ambas lugares de la esperanza de salvación que queda frustrada luego; asimismo, el Alto Personaje y Dios son las máximas personas de los dos sistemas.

2) Otra correlación de lo sagrado y lo profano se manifiesta en los paralelismos percibidos por el acosado entre el orden de la liturgia (sagrada para el acosado), el orden de la música (sagrada para el taquillero) y el orden de hacer las cosas en la casa de Estrella (profano).

3) Los “tiempos del Tribunal” muestran otra evidente correspondencia con el acoso mismo, sólo que los roles cambiaron, el que antes fue asesino, se convierte en asesinado, que, muerto, es sólo “uno menos” (261).

4) Es curiosa la relación antitética entre la vieja y Estrella. Además de lo dicho en los puntos 3) y 4) de la enumeración anterior: la primera se sacrifica para alimentar al acosado, la segunda delata y sacrifica a éste porque no quiere ir a la cárcel de mujeres, irse del barrio. El taquillero se preocupa por la vieja como hemos visto en la cita, en cambio llega despreciar a Estrella: “la ramera siempre es ramera, y basura su apellido” (259).

Además, toda la obra presenta una entera red de inversiones – el estudio de Skrapits hace un recuento denso de ellas: la tematización de la *Eroica* y el antiheroísmo total del acosado y Estrella como inversión negativa de la Virgen, con una posible lectura con asociaciones bíblicas: un anti-Salvador proveniente de Sancti-Spiritus que muere justamente en el día de la Resurrección (260-261). Apoya esta interpretación el hecho de que el acosado mismo asocia sus sufrimientos a los de Cristo (Boldy, 616).

¹⁸ En el mismo lugar, Boldy propone unas ideas intrigantes en cuanto a esta dualidad de música y arquitectura, con referencias también a las aficiones personales de Carpentier (619-620). El ensayista también alude a otra razón de la elección de la *Eroica* como trasfondo, dada la historia muy conocida de su creación y denominación: “The historical cycle of idealism and the corruption through power in Bonaparte is certainly relevant to the career of the *acosado* and is a phenomenon central to all Carpentier’s work” (617).

4.3. Choque entre dos mundos: colonias y Europa¹⁹

Naturalmente este aspecto podría ser extendido a varios elementos de *El acoso*, como por ejemplo la sinfonía de un compositor europeo en el contexto cubano, o el tratado del musicólogo francés a través de las traducciones, pero esto podría resultar en un análisis minucioso hasta impedir una visión algo más totalizadora, o al menos coordinativa de las dos obras de Carpentier. Por otra parte, estos elementos han sido ya expuestos en apartados anteriores.

En *Concierto barroco*, el choque cultural múltiple es ejemplar: el viajero, siendo de orígenes europeos, emprende su viaje hacia la antigua patria (estancia en Madrid y referencias a las emblemáticas Colmenar y Villamanrique), que lo decepcionará; en la colonia cree seguir los modelos europeos (como lo muestran por ejemplo los cantos de Francisquillo). No obstante, se da cuenta de las diferencias durante la interacción con Europa (parangonando todo con las cosas de Coyoacán y otros lugares mexicanos), y se da cuenta de su americanidad viendo un producto cultural europeo. Tal es la cantidad de literatura sobre la cuestión del americanismo y sobre conflictos en la conciencia de la cadena conquistador-colonizador-colonizado-derrotado, que sería infructuoso el intento de sintetizar aquí lo ya dicho en algo nuevo, e imposible recapitular lo mil veces repetido. Despojado de sus adornos, este recorrido del viajero parece un esquema que podría proceder de un ensayo teórico sobre el tema, planteado en ficción, en una novela de tesis.

El choque ejemplar de dos visiones culturales se presenta en las discusiones entre el viajero y Vivaldi –episodios centrales en varios sentidos. Primero en la Botteghe:²⁰ “«¿Inca?» [...] «Mexicano» –respondió el Amo, largándose a contar una larga historia” (54), por tanto, da cuenta de su identidad, de una historia que se le está volviendo importante; en cambio, la reacción de Vivaldi refleja bruscamente su punto de vista pragmático: “–«Buen asunto; buen asunto para una ópera» –decía el fraile, pensando, de pronto, en los escenarios de ingenio [...]” (54). Se confrontarán ásperamente después del ensayo de la ópera, reprochada por su infidelidad histórica de parte del indiano: “–«¿Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?» [...] –«En América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes [...]” (104). El diálogo no se cumple productivamente, ya que el viajero expone sus contraargumentos solo a Filomeno, después de una doble retirada resentida de los

¹⁹ En su ensayo Benítez Rojo discurre sobre este aspecto carpenteriano desde un punto de vista psicológico-psicoanalítico, pero con pocas implicaciones a las obras concretas.

²⁰ Fragmento citado también por Gimbernát de González (80). La ensayista, a lo largo de su artículo, también insiste en la importancia de los puntos de vista en *Concierto barroco*.

participantes: “Fábula parece lo nuestro a las gentes *de acá* porque ha perdido el sentido de lo fabuloso. Llamen *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer [...] No entienden que lo fabuloso está en el futuro” (113). El desencuentro causa decepción en ambos lados, y resulta en la retirada; en Vivaldi: “Siento que no les haya gustado mi ópera... Otra vez trataré de conseguirme un asunto más romano” (105); y en el viajero: “Ya me jode esta ciudad [...] ¡y basta! Regreso a lo mío [...] Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma” (113), y recoge las músicas en una “petaca de sólido cuero que ostentaba el adorno de un calendario azteca” (115).

Se pueden observar las fases de la concienciación del Amo. Primero abundan sus referencias a la cultura europea. Después se produce un cambio: el indiano ocupa una posición intermedia cuando Händel y Vivaldi se burlan de la idea de poner en escena la historia del negro Salvador Golomón:

[...] echaron a reír en tan regocijado concierto que Montezuma tomó la defensa de su fámulo: —«No lo veo tan extravagante: Salvador Golomón luchó contra los hugonotes, enemigos de su fe [...] Si bárbaro les parece [...] un criollo *nuestro*, igual de bárbaro es un esclavón [...]» (77-78, énfasis mío)

El proceso va a desembocar en la confesión del indiano: el “traje de Montezuma [...] de repente, se hizo tremendamente mío” ; y en la tesis de sabor didáctico, pronunciado por él mismo: “*A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca*” (113).

Todavía cabe detallar un componente más en la mezcla: la presencia de Filomeno, el elemento africano que se adhiere al viajero en Cuba (en un lugar intermedio entre las dos continentes, durante el viaje), y encuentra un curioso tipo de doble en “los «mori» de la torre del Orologio”; y más que una complicación, parece ser la solución del problema —si contemplamos simplifícadamente este plano de tesis de la obra, simplista ya en sí—: dos veces cierra las discusiones ineficaces con un simple “No hablen más mierdas” (81, 105), es capaz de apaciguar, o por lo menos dar respuestas a las quejas del viajero, y no se harta de Europa sino se queda, confiado en el futuro. Lleva a cabo el mestizaje cultural en ocasiones repetidas; de hecho, los tres conciertos de la obra (el de Salvador Golomón, el del Ospedale y el de Louis Armstrong) se conectan mediante su personaje y sus reflexiones sobre los paralelismos entre los tres: “los instrumentos reunidos en el escenario: saxofones, clarinetes, contrabajo, tambores cubanos, maracas (¿no serían, acaso, aquellas «tipinaguas» mentadas alguna vez por el poeta Balboa?) [...]” (122). También se conecta a él el caso tal vez más emblemático y más citado de la asimilación del elemento cultural ajeno, distante: el del canto

“Calaba-són-són-són” convertido en “Kabala-sum-sum-sum” (68-69; véase también Fama, 134).

La écfrasis inicial es un elemento hábilmente elegido, ya que prefigura el objeto del conflicto, y a la vez muestra el encuentro de Cortés, Malinche y Montezuma, un instante de plena mezcla cultural, el punto inicial y neurálgico de todo el conflicto. El tema reaparece después, en las conversaciones y éstas acaban por inspirar otra representación del mismo, mediante la interacción y otro choque de culturas: la del viajero y la de los compositores europeos y de Vivaldi en especial.²¹

Conforma otra écfrasis de suma importancia la pintura de la serpiente. No se revela el nombre de la obra artística (recuérdese que a verla es Filomeno, ignaro del arte europea). Gimbernat de González la identifica con *Il peccato originale* de Jacopo Tintoretto (83), sin embargo es mucho más importante observar las posiciones de los personajes frente a la imagen: para todos los personajes, se trata del mito del pecado original procedente del Antiguo Testamento, pero para Filomeno es un mito personal que había contado en la casa de putas de Madrid. Por tanto –a diferencia de todos– él ve la pintura como una encarnación mágica del propio mito ancestral. He aquí los dos fragmentos correspondientes:

[...] bailó Filomeno las danzas de su país a compás de una tonada, cantada por él, en cuyo estribillo se hablaba de una culebra cuyos ojos parecían candela y cuyos dientes parecían alfileres. (41)
[...] lo que dominaba en aquella pintura [era] la Serpiente [...] que [...] más parecía ofrecer la mazana a quienes miraban el cuadro [...] Filomeno se fue acercando lentamente a la imagen, como si temiese que la Serpiente pudiese saltar fuera del marco [...] (66-67)

La diferencia cultural está planteada también en niveles menos transcendentales, con matices cómicos, por ejemplo en la lista de los pedidos de los conocidos (visión de la gente de las colonias sobre Europa; cap. I., 16-19), en la reacción de las huérfanas a la llegada de Montezuma y de Filomeno (62), en la citación de Otello como héroe literario legítimo aun siendo negro (cap. VI., 78), en la consternación de Filomeno frente a tramas del teatro de Inglaterra (79-80) y en las comparaciones entre Hamlet, héroe teatral en Europa y los chamacos de las calles de México (cap II., 27; cap. IV., 57; cap. VI., 85). Este último elemento parece ser otra vez la ilustración del ideario teórico de lo *real maravilloso*: lo que

²¹ Es de notar que la escena teatral también asimila el lugar de los acontecimientos a su cultura o a su propio entorno. En la imagen hay un “Montezuma entre romano y azteca, algo César” y “un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco” (11-12), y en la escena se encuentra un puente “harto parecido [...] a ciertos puentes venecianos” (91), entra “la Emperatriz con traje entre Semiramis y dama del Ticiano” (92) y hay otro puente “sorprendentemente parecido al de Rialto” (94). Pero en un momento entra la percepción del indiano, que en este momento se da por contento con las discrepancias, ya que la escena de sala de audiencia es “en todo parecida a la que se nos muestra en el cuadro que posee el indiano [...] más fiel a la realidad [...] que lo que hasta ahora se ha visto aquí” (96).

en Europa pertenece al mundo de la ficción, imaginación, fantasía, es pura realidad en el Nuevo Mundo (De lo real maravilloso, 97-99. El discurso del indiano es casi una transcripción sinonímica de lo que se expone en la parte final del ensayo).

Para cerrar el apartado: en el capítulo IV, entre el concierto y el canto de la serpiente hay un pequeño fragmento que podría representar *mise-en-abyme-icamente* lo que sucedió en la creación de *Concierto barroco*: “Montezuma hacía correr las copas de una bebida que había inventado, en gran trasiego de jarras y botellas, mezclando de todo un poco” (66).

4.4. En la concepción artística

El punto común de las dos obras en este respecto es, sin duda, la falta de una visión total: en *El acoso* los personajes no llegan a enterarse de los cruces e intersecciones de sus historias personales, no ven más que fragmentos del todo, y el lector tiene que componer lo que puede a base de estos fragmentos traspasados por la percepción de los personajes. En *Concierto barroco*, en cambio, lo que falta de lo total es la visión conjunta de las realidades de las colonias y de Europa. Los europeos (Vivaldi) insisten en su punto de vista, y el americano tampoco cede de su posición. Si no en la figura sintetizadora de Filomeno, el contraste entre historia y ficción, entre dos posiciones opuestas, no se anula.

En su artículo sobre la novela latinoamericana del s. XX, Benavides cita a sí mismo:

Puede la novela originarse de un hecho histórico, pero este hecho histórico se hace mito y como mito revela [...] estructuras intrahistóricas [...] Los valores éticos de lo histórico pierden el fundamento cuando el pulso de la vida se entiende como alternancia de plenitud y agotamiento. La anécdota [...] es secundaria. Lo esencial está en la narración del mito, en la mitificación del relato [...] (17)²²

El comentario toca un punto neurálgico: en *Concierto barroco* podría tratarse precisamente de esto: sin la fidelidad histórica se crea un mito impregnado de un “exotismo aplicado en sentido inverso” (Rodríguez, 41). Y este sentido inverso es lo que causa la mayor dificultad para el lector europeo, una dificultad igual a la del indiano al ver la ópera de Vivaldi. Se enfrenta con una historia de elementos conocidos, y tiene que vencer su aversión contra las “falsedades” o acepta el carácter ficcional y dejar aparte sus exigencias tradicionales. Por tanto, la creación de Vivaldi dentro de la ficción es un *mise-en-abyme* de lo que hace Carpentier con el lector europeo.²³ Y que el lector europeo está invitado a tomar parte en el

²² Nótese también la parte referente a la pérdida de valor de lo histórico, que presta apoyo ulterior a lo detallado en el punto 3.4. Habla por sí que el ensayista eligió como epígrafe justamente una parte del discurso sobre lo futuro y lo fabuloso de *Concierto barroco* (Benavides, 5; *Concierto*, 113-114).

²³ No en vano observa Fama que “el motivo que subyace en la narración de *Concierto barroco* es que la percepción europea despoja a la realidad hispanoamericana de su autenticidad” (130). Y, además, como vemos, mediante la narración sucede lo mismo con la realidad europea.

juego, lo indica también la datación paratextual que lo sitúa todo entre los dos mundos: “La Habana-París, 1974” (122). Con eso, hemos llegado al momento de acabar con algunas posibles conclusiones.

5) Conclusión: la ficción y sus lectores

Remitiendo a la introducción y a la tesis de *Concierto barroco* a la vez: a veces es necesario alejarse de las cosas para verlas de cerca. Es necesario dejar a parte posturas demasiado fijas a la hora de examinar. Por traer un ejemplo propio: la falta de conocimientos geográficos me indujo a creer que el sistema de espacios de *El acoso* (omitido aquí por razones de extensión) era totalmente intraficcional —es decir, que no tenía referente real— mientras que *Concierto barroco* ostentaba una viva interacción con datos geográficos e históricos conocidos y reales.

A pesar de que esta postura sea exagerada, la tendencia general ha sido captada, y presentada implícitamente a lo largo del análisis. En *El acoso* el concierto puede tener implicaciones formales (véase Bikfalvy), en *Concierto barroco* se presenta en el plano anecdótico; en *El acoso* las confusiones pertenecen a los personajes y a la realidad intraficcional en general, en *Concierto barroco*, las mismas están en interacción con el plano anecdótico-histórico, con el mundo extraficcional. No se discute, por tanto, que la estructura de *El acoso* vuelve hacia sí mismo: los complejos enredos temporales y los fragmentos de la acción requieren una lectura atenta a entrelazar las diferentes fracciones; ni la orientación de *Concierto barroco* hacia afuera, en una viva interacción con personajes y datos de la historia.

Pero lo más importante es lo que conecta el lector a la ficción —o incluso nada menos que implica lo integra en ella. En ambas obras, el desafío de su lector está tematizado en el plano ficcional mismo. Tal como el acosado tiene que recomponer los fragmentos al momento de acoger la obra, la música del concierto, el lector de *El acoso* tiene que esforzarse para comprender de qué forma se entrelazan y se unen los fragmentos leídos. Y tal como el indiano tiene que luchar con su conciencia histórica para acoger la ópera de Vivaldi, el lector de *Concierto barroco* tiene que esforzarse para llegar a la conciencia de la ficción como ente autónomo de otras realidades.

OBRAS CITADAS

- 1) BAJTÍN, Mijail (1982): *Francois Rabelais művészetem a középkori és a reneszánsz népi kultúrája*. Trad. Csaba Könczöl. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- 2) BENAVIDES, Ricardo F. (1977): "Mito, mimesis y manierismo: La Novela Hispanoamericana del Siglo XX". *Chasqui: revista de literatura hispanoamericana*, Tempe, Vol. 6, No. 3. 5-26.*
- 3) BENÍTEZ ROJO, Antonio (1994): "Alejo Carpentier: Between Here and over There". *Caribbean Studies*, Puerto Rico, Vol. 27, No. 3/4, 183-195.*
- 4) BIKFALVY Péter (1997): "Az *El acoso* két magyar változata (fordítása?) -- töprengés szonátaformában egy szonátaformában írott mű itthoni viszontagságairól". *Palimpszeszt*, Budapest, 8. Disponible en web: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/21.htm. Última consulta: 25-VII-2012.
- 5) BOLDY, Steven (1990): "Making Sense in Carpentier's 'El acoso'". *The Modern Language Review*, London, Vol. 85, No. 3., 612-622.*
- 6) CARPENTIER, Alejo (1966): "De lo real maravilloso americano". En su libro: *Tientos y diferencias*. La Habana, Ediciones Unión, 85-99.
- 7) FAMA, Antonio (1988): "Cultura, historia e identidad en 'Concierto Barroco' de Alejo Carpentier". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año 14, No. 27., 129-138.
- 8) GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, Ester (1985): "'Concierto barroco': Los repertorios del contrapunto". *Hispanamérica*, Maryland, Año 14, No. 41., 77-84.*
- 9) MARTIN, John et Kathleen McNerney (1984): "Carpentier and Jolivet: Magic music in Los pasos perdidos". *Hispanic Review*, Philadelphia, Vol 52, No. 4., 491-498.*
- 10) RODRÍGUEZ, Ileana (1977): "Historia y alegoría en Alejo Carpentier". *Hispanamérica*. Maryland, Año 6., No. 17., 23-45.*
- 11) SALGADO, César Augusto (1999): "Hybridity in New World Baroque Theory". *The Journal of American Folklore*, Columbus, Vol. 112, No. 445., 316-331.*
- 12) SKRAPITS, Melinda (2008): "Sentido y sensibilidad. La música traducida a palabras. El discurso musical en *El acoso* de Alejo Carpentier". *El reverso del tapiz. La traducción literaria en el ámbito hispánico*. Eds. Amelia Blas, Gabriella Menczel, László Scholz. Budapest, Instituto Cervantes, 257-265.
- 13) UNRUH, Vicky (1998): "The Performing Spectator in Alejo Carpentier's Fictional World". *Hispanic Review*, Philadelphia, Vol. 66, No. 1., 57-77.*

14) WYERS WEBER, Frances (1963): “El Acoso: Alejo Carpentier’s War on Time”. *PMLA*, New York, Vol. 78, No. 4., 440-448.*

*Artículos accesibles mediante la colección virtual de Jstor.org.

FUENTE DE LOS TEXTOS ANALIZADOS

CARPENTIER, Alejo (1987): *Concierto barroco*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

CARPENTIER, Alejo (1976): “El acoso”. En su libro: *Dos novelas*. Letras Cubanas. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 155-261.