



Milena Cáceres / Perú - Francia

EL CONCEPTO DE BARROCO  
EN CONCIERTO BARROCO DE ALEJO CARPENTIER

La Ópera Moctezuma, inspirada en la *Historia de la Conquista de Méjico*  
Imágenes gentileza del autor



## ESTILO BARROCO DEL ARTE LATINOAMERICANO

Alejo Carpentier nació en La Habana el 27 de diciembre de 1904 y murió en París el 24 de abril de 1980. Ha sido uno de los escritores de lengua española más importantes del siglo XX porque renueva el estilo de la narrativa de nuestra lengua. El sostiene en forma enfática, que el *estilo legítimo del novelista latinoamericano es el Barroco*, dando una nueva perspectiva a la narrativa en América Latina.

“Si usted logra con pocas palabras, que yo tenga la sensación de color, la densidad, el peso, el tamaño, la textura, el aspecto del objeto, habrá usted cumplido la máxima tarea, que incumbe, a todo escritor verdadero. (...) El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo (...) Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices hasta la mejor novelística actual, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente”.<sup>1</sup>

Carpentier retoma la concepción del Barroco como constante histórica, del escritor español Eugenio D'Ors, quien considera este estilo el idioma universal de la cultura, un fenómeno que alcanza a todas las artes y épocas, un estilo abierto hacia el futuro. D'Ors consigna veintidós especies de barroco a lo largo de la historia, desde el estilo precolombino hasta el oficial, incluyendo el gótico, el románico y el chino.<sup>2</sup>

“Obsérvese cuán barroca resulta, en la obra de Durero, maestro de parquedad, la estampa del Rinoceronte. Es

porque el rinoceronte era, en su época, un animal nuevo, forastero, salido de lo desconocido, perteneciente a una heráldica de selvas ignotas, de paisajes inimaginables. Por lo tanto, había que detallarlo, que mostrarlo, con todas sus armaduras y costras, aún emparentado, vagamente, con el Dragón de Tarasca de las mascaradas medioevales”.<sup>3</sup>

Carpentier interpreta el estilo realista del grado de Durero como un modelo de *barroquismo*. Se concentra en el afán detallista del maestro flamenco, se interesa solamente por el esfuerzo del artista flamenco por parecer un testigo perfecto de su época, gracias a la capacidad que tiene el artista de configurar mundos. América no ha sido aún plasmada en palabras, es por ello obligación de los poetas y novelistas latinoamericanos describir nuestro continente, nombrar sus ríos y cordilleras, árboles y frutos, terremotos y huaycos, barrios residenciales y barriadas, construcciones precolombinas y modernas.

El artista cuando pinta en una tela la realidad no es un testigo mudo. El es como el fotógrafo que selecciona la realidad antes de apretar el botón de la cámara fotográfica. Escogiendo un paisaje o una escena y no otra, el artista hace una elección que lo compromete. Cuando retrata “por retratar” sencillamente no cambia nada; pero cuando retrata en forma crítica, trando de expresar a su futuro espectador su posición política, habrá realizado una acción que lleva al cambio.

Y llevando al extremo esta afirmación, Alejo Carpentier sostiene que América Latina necesita del concurso de todos sus artistas para fundarla y darle existencia, como una segunda creación. Esta actitud facilitará el cambio hacia ese futuro mejor que todos los latinoamericanos ansiamos.

## EL BARROCO EN AMÉRICA HISPANA

Si bien es cierto que cuando los españoles conquistaron América trajeron todos los estilos vigentes en el Viejo Mundo, el Barroco se popularizó rápidamente y perduró más que los otros estilos (lo situamos entre mediados del siglo XVI y fines del XVIII). Este hecho se interpreta por la connotación de arte nuevo, dinámico, espontáneo, libre, amante de lo popular así como acogedor de formas "exóticas" de este estilo artístico.

El hecho de que naciera en Europa como una reacción del catolicismo ante la amenaza del protestantismo de Lutero en el Concilio de Trento (1545) no explica la popularidad del barroco en nuestro continente. Recordemos que el Barroco americano se origina en el barroco español y portugués. Estos estilos son mestizos porque incorporaron a los componentes arquitectónicos del Renacimiento italiano elementos mudéjares tales como adornos geométricos, mosaicos y azulejos decorativos, reproducción de formas de vida animal y vegetal, numerosas columnas pequeñas y débiles, altas torres, arcos sobrealzados, peraltados u ojivales en número copioso. La arquitectura barroca Americana ostenta en consecuencia una "orgía" de formas entremezcladas hábilmente si se considera que incorpora los elementos de las culturas precolombinas, Inca, Maya y Azteca a las europeas.

En la pintura barroca se reemplaza la forma simétricamente equilibrada por la asimétrica. El Barroco insiste en el movimiento, sugerido por la preeminencia de la línea curva y espiral sobre las rectas. Se crean marcados contrastes de luz y sombra que dan movimiento y plasticidad a escenas que son más bien teatrales.

En la escultura barroca rige el mismo concepto dinámico y teatral de las formas: alternan superficies cóncavas y convexas provocando el claroscuro. En América éste además se obtiene con el mármol de colores y con los efectos coloridos de las maderas preciosas.

En lo que se refiere a la música, hacia 1600 predominaba en Italia, cuna de los artísticos, la "canzon da sonar" o "canción para tocar". Esta venía a ser una variante instrumental de los cantos profanos del alto renacimiento, en que se llegaban a ejecutar simultáneamente hasta dieciseis partes, por lo que se necesitaba del concurso de una pequeña orquesta. La técnica instrumental evolucionó por la perfección que adquirieron los fabricantes de instrumentos dejando en la penumbra la polifonía renacentista. Sobresalió el desarrollo alcanzado en el órgano y el clavecín, cuyos máximos exponentes fueron Haendel y Scarlatti. Las improvisaciones instrumentales sobre un

tema plasman la forma de la sonata, cuyo representante fue Domenico Scarlatti.

Al final del siglo XVII, Corelli inventa el *Concerto Grosso* empleando dos violines y un celo o una viola de gamba como solista y el resto de la orquesta como relleno; destacó en esta especie musical Vivaldi, quien compuso un *concerto grosso* para diez solistas.

En el siglo XVIII, el Barroco Musical entra en su última etapa. Se caracteriza por el desarrollo de la ópera concierto, forma mixta de arte que gozó de gran popularidad en ciudades como Venecia y Nápoles. La ópera de 1600 en Italia era puro drama, pero la de 1700 de Antonio Vivaldi, Alejandro Scarlatti y Jorge Federico Haendel fue una metamorfosis. Combinó una fastuosa escenografía, cantantes fabulosos con una representación dramática muy mediocre y libretos flojos.

## LAS CIUDADES LATINOAMERICANAS

Y volviendo a la noción de narrativa barroca de Alejo Carpentier, un buen ejemplo lo constituyen las ciudades latinoamericanas. Afirma el autor que es imperativo que los novelistas latinoamericanos se aboquen a la difícil tarea de describir sus ciudades y emplearlas como escenario de sus novelas. Quizás sea más fácil escribir acerca de montañas y llanos que sobre nuestras ciudades. Las ciudades americanas no son bonitas ni feas, no tienen un buen ni un mal estilo; se caracterizan por tener un tercer estilo, el estilo de las cosas que no tienen estilo. Las ciudades latinoamericanas presentan una amalgama de estilos inimaginables: falso helénico, falso romano, falso renacimiento, falso rococó, falso modern-style, falso art nouveau, falso estilo del sur de los Estados Unidos.<sup>4</sup> El tercer estilo de nuestras ciudades se debe al afán de imitación de los artistas americanos que encuentran que es mejor lo que viene de afuera, sin valorar lo nuestro. Estos mezclan todos estos estilos nacidos con otras vocaciones de una manera abigarrada, obteniendo un mestizaje que es propio de estas ciudades en forma de damero que sólo existen en América. Y al mismo tiempo, los arquitectos latinoamericanos se han visto obligados a adaptar esta arquitectura extranjera a todos los fenómenos naturales que aquejan nuestras tierras como los terremotos, huracanes y huaycos (avalanchas), teniendo que construir catedrales con techos más bajos que las europeas con nervaduras góticas arcaizantes que son las únicas que resisten los terremotos como en la Catedral de Lima.

## LA OBRA DE CARPENTIER

Alejo Carpentier nació en La Habana en 1904. Su padre era un francés de la Bretaña que emigró muy joven a América, de ahí que nuestro autor tuviera una relación privilegiada con Francia. Desde temprano se perfila su vocación política: en 1922 firma un manifiesto en contra el tirano cubano Machado que origina siete meses de encarcelamiento. En 1928, aprovechando la estadía de Robert Desnos en La Habana se embarca clandestinamente y viaja a Francia donde integra el Grupo Minorista. En 1939 vuelve a Cuba para organizar una serie de emisiones culturales en varias cadenas de radio. Vive en Caracas desde 1945 y trabaja como profesor de historia de la cultura en la Escuela de Bellas Artes. Vuelve a Cuba en 1959, para unirse a la Revolución de Fidel Castro y se compromete con esta causa hasta su muerte en París el 24 de abril de 1980.

Su primera novela fue publicada en Madrid en 1933, se titula *Ecue Yamba O* y trata sobre los ritos de la santería cubana. En 1945 escribe *Historia de la Música en Cuba* donde explica la evolución de la música en la isla de Cuba, cuna de los estilos musicales más importantes desde el siglo XVI. *El Reino de este Mundo*, cuenta entre otras la historia de la revolución, Mackandal un héroe de la historia del Caribe, que se convierte en pájaro cuando va a ser quemado vivo. En el Prólogo a esta Novela, explica los lineamientos de la narrativa latinoamericana así como en un primer libro de ensayos publicado en 1964 y titulado *Tientos y Diferencias*.

La novela *Los Pasos Perdidos* obtiene en Francia el premio al mejor libro extranjero en 1956. *El Acoso*, *El Siglo de las Luces*, *La Guerra del Tiempo*, *El Recurso del Método*, *el Arpa y la Sombra* y *la Consagración de la Primavera* aparecen entre su obra narrativa más importante. A ello se une el *Concierto Barroco*, cuento largo publicado en 1974 donde explica su teoría sobre El Barroco Latinoamericano, arte mestizo, que revela la naturaleza de nuestro continente y que es el objeto de la ponencia que estamos presentando.

## LO BARROCO DE CONCIERTO BARROCO

Entremos en el relato de Alejo Carpentier quien describe con fruición su visión del barroco creando una cinestesia que sirve a su ideal estético.

Empecemos sin más dilaciones a analizar la narración de *Concierto Barroco* :

“...abrid el concierto...  
Salmo 81

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada... “Aquí lo que se queda —decía el Amo—. Y acá lo que se va” (...) “Francisquillo, de cara atada, cual lío de ropas, por un rebozo azul que al carrilo izquierdo le pegaba una hoja de virtudes emolientes, pues el dolor de muelas se lo tenía hinchado, remedando al Amo, y meando a compás del meado del Amo, aunque no en bacinilla de plata sino en tabor de barro, también andaba del patio a las arcadas, del zaguán a los salones, coreando, como en oficio de iglesia: “Aquí lo que se queda... Acá lo que se va”.<sup>5</sup>

Carpentier empieza el *Concierto* con una sinfonía de objetos de plata que en huacales, cajas, cofres y petacas, dormirán durante el viaje que se emprenderá de México a España. El oro y la plata fueron el hechizo que atrajo a oleadas de europeos desde que se descubriera América. Las iglesias de gran renombre en el viejo continente se llenarían de objetos de oro y plata del nuevo mundo.

En la primera escena, hallamos a dos personajes que están arreglando sus enseres porque se van de viaje. Ellos son el Amo y su criado Francisquillo. El Amo es un español, nacido en Medellín de Extremadura, que partió con sus padres y abuelos a hacer fortuna en México. Alejado por muchos años de su patria, desea volver a España a visitar su tierra. Francisquillo es un indio criado

suyo, gracias a sus dotes para cantar cantatas y conciones de moda. Aquí aparecen revisando lo que se llevan y lo que dejan. En una escena muy divertida el señor orina en bacinilla de plata, el doméstico en tabor de barro. Una persona de la importancia del Amo tiene que viajar al continente de sus antepasados con un indio que lo sirva como Francisquillo, así la gente le dará la importancia que el Amo se merece. Y Francisquillo que lo imita a pesar del dolor de muelas que lo fulmina.

El Amo y Francisquillo parten del puerto de Veracruz y emprenden viaje en barco hacia España. Se ven obligados a acostar en Cuba, debido a que la carga estaba mal repartida, pero sobretudo porque había una peste que asolaba La Habana. Y llegan a una pequeña localidad donde empieza Alejo Carpentier a describir la arquitectura americana.

"Se estaba en, esta Villa de Regla, cuya pobre realidad de aldea rodeada de manglares acrecía, en el recuerdo, el prestigio de la ciudad dejada atrás, que se alzaba, con el relumbro de sus cúpulas, la suntuosa apostura de sus iglesias, la vastedad de sus palacios —y las floralías de sus fachadas, los pámpanos de sus altares, las joyas de sus custodias, la policromía de sus lucernarias — como una fabulosa Jerusalén de retablo mayor. Aquí, en cambio, eran calles angostas, de capas bajas, cuyas ventanas, en vez de tener cancelas de buen herraje, se abrían tras de varillas mal pintadas de blanco, bajo tejados que, en Coyoacán, apenas si hubiesen servido para cobijar gallineros o porquerizas. Todo estaba como inmobilizado en un calor de tahona, oliente a cieno y revolcadura de marrano, a berrenchines y estiércol de establos, cuyo cotidiano bochorno venía a magnificar, en añoranzas, la transparencia de las mañanas mexicanas, con sus volcanes tan próximos, en la ilusión del mirar, que sus cimas parecían situadas a media hora de marcha de quien contemplara el esplendor de sus blancuras puestas sobre los azules de inmensos vitrales. Y aquí habían venido a parar, con cajas, baúles, fardos y guacales".<sup>6</sup>

Nuestro autor empieza a describir el paisaje de lo americano: Villa de Regla que es que de arquitectura modesta, sirve a Alejo Carpentier para describir la ciudad de Coyoacán (México) dejada atrás cuyos palacios suntuosos repletos de objetos preciosos constituyen el tesoro barroco de las ciudades americanas.

Para rematar los males, Francisquillo después de tres días de fiebre deja este mundo. Y el Amo se ve triste, solo y desamparado, como si un Amo sin Sirviente fuera un Amo de verdad. Entonces se pone a buscar un nuevo

servidor, y le recomiendan a un sujeto llamado Filomeno, muy aficionado a la música. El es un negro libre gracias a la hazaña de su bisabuelo Salvador, quien arremetiera contra un pirata protestante que tomó preso al Obispo. Tal hazaña fue cantada por el famoso poeta Silvestre de Balboa en sus versos titulados *Espejo de Paciencia*.

"Salvador que era, en su modo, una suerte de Aquiles, pues donde no hay Troya presente se es, a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán, según sean de notables los acontecimientos. Pero ahora, atropellando remedos y onomatopeyas, canturreos altos y bajos, palmadas, sacudimientos, y con golpes dados en cajones, tinajas, bateas, pesebres, correr de varillas sobre los horcones del patio, exclamaciones y taconeos, trata Filomeno de revivir el bullicio de las músicas oídas durante la fiesta memorable, que acaso duró dos días con sus noches, y cuyos instrumentos enumeró el poeta Balboa en filarmónico recuento: flautas, zampoñas y "rabeles ciento" ("ripio de rimador falto de consonante —piensa el viajero—, pues nadie ha sabido nunca de simfonías de cien rabeles, ni siquiera en la corte del Rey Felipe, tan aficionada a la música, según se dice, que nunca viajaba sin llevar consigo un órgano de palo que, en descansos, tañía el ciego Antonio de Cabezón"), clarincillos, adufes, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas *tipinaguas*, de las que hacen los indios con calabazas —porque, en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros—. "¿Blancos y pardos confundidos en semejante jolgorio? —se pregunta el viajero— ¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate! pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores! ¡Infernal cencerrada resultaría aquélla y gran embustero me parece que sería el tal Balboa!"

Filomeno, con su arte muy personal, trata de seducir a su futuro amo, reviviendo la música de aquella fiesta. Echa mano de cuanto objeto percutivo tiene a la mano y con sus dedos halla el medio de producir sonidos inesperados, discretos o violentos, tajantes o sordos, suaves o crueles. La madera, el metal, el barro cocido, la piel reseca, la quijada de burro... todo le brinda una inagotable gama de timbres sabrosos de los cuales extrae una verdadera orquestación de ruidos.

Asimismo piensa el Amo que quién mejor que Filomeno para acompañarlo a Europa, buena compañía y

buena música. Sin embargo, queda el Amo muy incrédulo sobre la posibilidad de casar la música noble del viejo continente con la música bárbara de los negros.

“Nieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo y que, por lo mismo, habían contado maravillas de los lugares dejados atrás, imaginábase el Amo que Madrid era otra cosa.

Triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México. Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriento y esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá, con sus portadas de azulejos y balcones llevados en alas de querubines, entre cornucopias que sacaban frutas de la piedra y letras enlazadas por pámpanos y yedras que, en muestras de fina pintura, pregonaban los méritos de las joyerías. (...) De cocina no podía hablarse: ante las albóndigas presentes, la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces guachinangos y las pompas del guajolote vestido de salsas oscuras, con aroma de chocolate y calores de mil pimientas; ante las berzas de cada día, la alubias desabridas, el garbanzo y la col, cantaba el negro los méritos del aguacate pescuezado y tierno, de los bulbos de malanga que, rociados de vinagre, perejil y ajo, venían a las mesas de su país escoltados por cangrejos cuyas bocas de carnes leonadas tenían más sustancia que los solomos de estas tierras”.<sup>7</sup>

El Amo no termina de encontrar sorpresas. El que pensaba que la ciudad de Madrid, su arquitectura, su cocina superaban largamente todo lo americano, se encuentra con todo lo contrario. Todo es triste, pobre y deslucido en comparación con México. La ciudad es pobre, oscura y sin gracia, todo lo contado por sus antepasados es pura mentira. De cocina no se puede ni hablar, porque al lado de la lujuriosa comida que el Amo tenía en su mesa en Coyacán (antigua Ciudad de México), aquí es desabrida y monótona. Sus parientes lo habían engañado y decide no quedarse un día más y más bien ir a la ciudad de Venecia, donde el carnaval va a comenzar y promete ser de lo más entretenido. El Amo convence a Filomeno y parten a Barcelona, para luego embarcarse a Venecia.

Llegan a Venecia y asisten a los sponsales de la ciudad con el mar. El Duque, aparece en una góndola gigante llamada el bucentauro (porque tiene cuerpo de centauro, cabeza de toro y un cuerno en la frente), y al pasar frente al Lido, escoge una de sus sortijas y la arroja al mar diciendo: “Te desposo, mar, como signo de soberanía positiva y perpetua”. Y empieza el carnaval, donde aparecen

una multitud de gente enmascarada, con matracas y pitos, que se libran a decir cuanta obscenidad y malos pensamientos han guardado en el alma. Es el trastrocamiento de las apariencias: las damas se vuelven sirvientas, y los lujuriosos hacen proposiciones que no siempre caen en el vacío.

El Amo se disfraza de Mexicano, con un disfraz que simula los atuendos de Moctezuma; Filomeno sale al Carnaval tal cual, porque descubre que su color ya es una máscara y no necesita cambiar de apariencia. Y cansados de tanto andar y de tanto ruido van a descansar a la *Bottega di Caffé*. Allá encuentran en una mesa del fondo a un fraile pelirrojo que tampoco llevaba disfraz, porque como había nacido con esa careta no necesitaba otra.

El fraile le pregunta al Amo si es Inca y éste se lanza a contarle toda la historia de México y la conquista de Hernán Cortés. El pelirrojo comenta que eso serviría de argumento a una espléndida ópera con estupendos escenarios, incendios y terremotos, obra de sus maquinistas.

Luego se acercaron a la mesa dos amigos del fraile, un ocurrente sajón y un joven napolitano. El sajón se quejaba de haber sido meado por un mamarracho con cencerro y el napolitano mostraba un fino rostro parecido a Yugurta. El sajón se quejaba que la gente concurría a la ópera en Venecia para conversar, comer y hasta fornicar. En cambio allá en Inglaterra parecía que estaban oyendo misa. Y así seguía la conversación hasta que el fraile y sus amigos decidieron ir seguidos por el Amo y Filomeno a un lugar más tranquilo donde hacer música.

Y es así como llegaron al *Ospedale della Pietà*, uno de los cuatro hospicios de Venecia, donde se recibía a niñas huérfanas o bastardas y se les enseñaba a tocar un instrumento. Era un convento y un conservatorio que gozaba de gran fama en Europa, por la excelencia de sus sinfonías.

“Desconfiada asomó la cara al rastrillo la monja tornera, mudándosele la cara de gozo al ver el semblante del Pelirrojo —¡Oh! ¡Divina sorpresa, maestro!” Y chirriaron las bisagras del portillo y entraron los cinco en el *Ospedale della Pietà*, todo en sombras, en cuyos largos corredores resonaban, a ratos, como traídos por una brisa tornadiza, los ruidos lejanos del carnaval. —“¡Divina sorpresa!”— repetía la monja, encendiendo las luces de la gran Sala de Música que, con sus mármoles, molduras y guirnaldas, con sus muchas sillas, cortinas y dorados, sus alfombras, sus pinturas de bíblico asunto, era algo como un teatro sin escenario o una iglesia de pocos altares, en

ambiente a la vez conventual y mundano, ostentoso y secreto. Al fondo, allá donde una cúpula se ahuecaba en sombras, las velas y lámparas iban estirando los reflejos de altos tubos de órgano, escoltados por los tubos menores de las voces celestiales. Y preguntábase Montezuma y Filomeno a qué habían venido a semejante lugar, en vez de haberse buscado la juerga adonde hubiese hembras y copas, cuando dos, cinco, diez, veinte figuras claras empezaron a salir de las sombras de la derecha y de las penumbras de la izquierda, rodeando el hábito del fraile Antonio con las graciosas blancuras de sus camisas de olán, batas de cuarto, dormilonas y gorros de encaje. Y llegaban otras, y otras más, aún soñolientas y emperezadas al entrar, pero pronto piadoras y alborozadas, girando en torno a los visitantes nocturnos, sopesando los collares de Montezuma, y mirandó al negro, sobre todo, a quien pellizcaban las mejillas para ver si no eran de máscara. Y llegaban otras, y otras más, trayendo perfumes en las cabelleras, flores en los escotes, zapatillas bordadas, hasta que la nave se llenó de caras jóvenes —¡por fin, caras sin antifaces!—, reidoras, iluminadas por la sorpresa, y que se alegraron más aún cuando de las despensas empezaron a traerse jarras de sangría y aguamiel, vinos de España, licores de frambuesa y ciruela mirabel. El Maestro —pues así lo llamaban todas— hacia las presentaciones *Pierina del violino... Cattarina del cornetto... Bettina della viola... Bianca Maria organista... Margharita del arpa doppia... Giuseppina del chitarrone... Claudia del flautino... Lucietta della tromba...* Y poco a poco, como eran setenta, y el Maestro Antonio, por lo bebido, confundía unas huérfanas con otras, los nombres de éstas se fueron reduciendo al del instrumento que tocaban. Como si las muchachas no tuviesen otra personalidad, cobrando vida en sonido, las señalaba con el dedo:

*Clavicémbalo... Viola da braccio... Clarino... Oboe... Basso da gamba... Flauto... Organo di legno... Regale... Violino alla francese... Tromba marina... Trombone...* Se colocaron los atriles, se instaló el sajón magistralmente, ante el teclado del órgano, probó el napolitano las voces de un clavicémbalo, subió el Maestro al *podium*, agarró un violín, alzó el arco, y, con dos gestos enérgicos, desencadenó el más tremendo *concerto grosso* que pudieron haber escuchado los siglos —aunque los siglos no recordaron nada—, y es lástima porque aquello era tan digno de oírse como de verse... Prendido el frenético *allegro* de las setenta mujeres que se sabían sus partes de memoria, de tanto haberlas ensayado. Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti —pues era él— se largó a hacer

vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo (...) Y cuando parecía que el movimiento hubiese llegado a su colmo, cuando Jorge Federico, soltando de pronto los grandes registros del órgano, sacó los juegos de fondo, las mutaciones, el *plenum* con tal acometida en los tubos de clarines, trompetas y bombardas, que allí empezaron a sonar las llamadas del Juicio Final. (...) 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".<sup>8</sup>

Notemos que recién en este momento el autor nombra a los concertistas personajes de nuestro relato, Antonio Vivaldi, el fraile pelirrojo, violinista y director de orquesta; Doménico Scarlatti, el joven napolitano en el clavicémbalo; y Jorge Federico Haendel, autor alemán de óperas y oratorios que residía en Inglaterra, toca el órgano.

En el *concerto grosso* que dirige el fraile Antonio Vivaldi, participan como solistas Scarlatti y Haendel, con las habilidades que les conocemos, cuando de pronto irrumpe el negro Filomeno que con cuanto instrumento doméstico sueña, improvisa una cadencia con tales ocurrencias de ritmos simples y compuestos que logra triunfar sobre los acordes en órgano de Haendel. Y consigue también ese matrimonio imposible de la música europea con la música afrocubana, de la que hablaba Silvestre de Balboa, y que parecía imposible al Mexicano.

El *concerto grosso* ha sido un concierto barroco, barroquísimo, que lleva al Amo a recordar México.

## LA ÓPERA MOCTEZUMA

Al día siguiente el bronco sonido de los bronces del Reloj de Venecia, marcado por los martillos de los moros despierta al Mexicano que comienza a recordar todo lo que pasó el día anterior. Pregunta por su disfraz y le contesta el sirviente que se lo han llevado para la ópera que estrenará el Maestro Vivaldi con el historia de la conquista de México. Filomeno se apura en vestir a su Amo y ambos van a ver el ensayo final de la obra.

La ópera que Carpentier relata a continuación está inspirada en *Moctezuma o Montezuma*, obra de Antonio Vivaldi estrenada en Venecia en 1733. Este Moctezuma

# MOTEZUMA

DRAMA PER MUSICA

Da rappresentarsi

NEL TEATRO

## PI SANT'ANGELO

Nell'Autunno dell'Anno 1733. 4

---

IN VENEZIA,

Appresso Marino Rosserti, in Merceria  
all'Insegna della Pace.

Con Licenza de' Superiori.

está inspirado en la *Historia de la Conquista de México* del cronista Antonio de Solís y marca la entrada triunfal de este tema en el terreno de la ópera europea. En 1755, el rey Federico II de Prusia escribía una tragedia en tres actos llamada *Montezuma*. Durante el romanticismo, en 1830, Luigi Ricci, en 1833 Pirola, en 1845, Giacomo Treves y en 1850, Francesco Malipiero, todos ellos escriben versiones operísticas de *Montezuma*. Algunos afirman que es el personaje histórico que inspira el número más grande de óperas de la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX.

Carpentier se inspira en un libreto existente y nos deleita con la ópera que pasamos a describir, obra maestra de narrativa barroca.

"Y, de pronto, cesaron los martillazos y afinaciones, se hizo un gran silencio y, en el puesto del director, vestido de negro, violín en mano, apareció el Preste Antonio, más flaco y narigudo que nunca, pero acrecido en presencia por la ceñuda tensión de ánimo que, cuando había de enfrentarse con tareas de arte mayor, se le manifestaba en una majestuosa economía de gestos, parquedad muy estudiada para hacer resaltar mejor las resueltas y acrobáticas en los pasajes concertantes. Metido en lo suyo, sin volverse para mirar a las pocas personas que, aquí, allá, se habían colado en el teatro, abrió lentamente un manuscrito, alzó el arco —como *aquella noche*— y, en doble papel de director y de ejecutante impar dio comienzo a la sinfonía, más agitada y ritmada —acaso— que otras sinfonías suyas de sosegado tempo, y se abrió el telón sobre un estruendo de color".<sup>9</sup>

*"Son vinto eterni Deitutto in un giorno  
Lo splendor de' miei fatti, l'alta Gloria  
Del valor Messican cade svetrata"*

*"Estoy vencido, eternos Dioses, todo en un día  
el esplendor de mis riquezas y la alta Gloria  
del valor mexicano cae desagrada"*<sup>10</sup>

La ópera empieza con un mal presagio. El Emperador Mexicano aparece en escena muy afligido conociendo de la llegada de los españoles a sus tierras, y con muy malos augurios de los dioses sobre la llegada de estos forasteros.

Aparece luego la Emperatriz, de Moctezuma, y su hija Teutile. El indiano no sale de su asombro pues la conquista de México no recuerda a esposa o hija del Emperador. Y resulta que Teutile quería casarse con un hermano menor de Hernán Cortés que se llama Ramiro, y que tampoco recuerda ninguna historia.

# S C E N E MUTABILI.

## Atto Primo.

Parte della Laguna del Messico, che divide il Palazzo Imperiale dal Quartiere Spagnuolo, con Ponte magnifico di cui restano uniti li due Piani.

Camera con porta praticabile negli Appartamenti Terreni.

## Atto Secondo.

Sala d'udienza publica.

Campo spazioso corrispondente ad un ampio seno della Marina vicino all'accampamento.

## Atto Terzo.

Parte remota della Città con Torre, e Porta praticabile.

Tempio ove nel fondo si vede la porta principale chiusa, a lato il Simulacro d'Ucilibos il Magg. Nuove dei Messicani con Ara ornata per il Sacrificio.

Gran Piazza nella Città del Messico con ornamenti per il Trioute.

A 4 PER

# PERSONAGGI.

MOTEZUMA Imperator del Messico.

Il Sign. Massimiliano Milers.

MITRENA sua Moglie.

La Signora Anna Giro.

TEUTILE loro Figlia.

La Signora Giuseppa Pircher detta la Tedesca Virtuosa di S. A. S. il Sig. Principe d'Armfut.

FERNANDO Generale dell' Armata Spagnuola.

Il Signor Francesco Bilanzoni Virtuoso di S. E. il Sig. Principe di Tolelle.

RAMIRO suo Fratello minore.

La Signora Angiola Zanuchi Virtuosa di S. A. S. il Sig. Principe d'Armfut.

ASPRANO Generale dei Messicani.

Il Signor Marianne Nicolini Virtuoso di S. A. S. il Sig. Principe d'Armfut.

Soldati Spagnuoli.

Soldati Messicani.

La Musica del Vivaldi.

Li Balli del Sig. Giovanni Gallo.

Le Scene del Sig. Antonio Mauro.

AT-

"Y el Indiano, desconcertado por el trastrueque de apariencias, empieza a perderse en el laberinto de una acción que se enreda y desenreda en sí misma, con enredos de nunca acabar. Montezuma pide a la Emperatriz Mitreña (...) que inmoles a su hija Teutile (...) antes de que la doncella sea mancillada por los torvos apetitos de un invasor. Pero (y aquí los 'peros' se tienen que multiplicar al infinito...) la Princesa prefiere darse muerte en presencia de Cortés.

*La figlia d'un Monarca,  
in ostaggio a Fernando? Il sangue illustre  
di tanti Semidei  
cual ingrato avvilirsi?*

*La hija de un Rey  
Rehén de Fernando? La Sangre illustre  
De tantos Semidioses  
Envilecerse de manera tan ingrata?"<sup>11</sup>*

Un nuevo lío cambia el escenario sin correr telones:

"En esto, Montezuma dispara una flecha a Cortés, y se arma un lío tal, en el escenario que el indiano pierde el hilo de la historia y sólo es sacado de su aclamamiento al ver que cambia la decoración y nos vemos, de pronto, en el interior de palacio cuyas paredes se adornan de símbolos solares, donde aparece ahora el Emperador de México

vestido a la española". (...) Pero de todos modos, este Montezuma ataviado a la española resulta tan insólito, tan inadmisibles, que la acción vuelve a enredarse, atravesarse, enrevesarse, en la mente del espectador, de tal modo que ante el nuevo atuendo del Protagonista, del Jerjes vencido, de la tragedia musical, se le confunde el cantante con las tantas y tantas gentes de personalidad cambiada como pudieron verse en el carnaval vivido anoche, anteañoche o no sé cuando, hasta que se cierra el telón de terciopelo encarnado sobre un vigoroso llamado a combate naval, lanzado por un Asprano".<sup>12</sup>

Este último sólo conocido por un poeta desconocido del que se inspira Vivaldi, un tal Alvisè Giusti. Y así sigue la ópera enredándose y desenredándose y nunca respetando los magnos acontecimientos de la historia mexicana. Sin embargo...

"Una civilización de hombres superiores se había impuesto con dramáticas realidades de razón y de fuerza... Pero, por lo mismo (y aquí se esfumaba el Malinchismo de Mitrena en valiente subida del tono), la humillación impuesta a Montezuma era indigna de la cultura y el poderío de tales hombres: "Si del Cielo de Europa a esta parte del Occidente habéis pasado, sed Ministro, señor, y no Tirano". Aparece Montezuma encadenado. Se envenena la discusión. Se agitan los músicos del Maestro Antonio bajo el repentino alboroto de su batuta; hay mutación de escena como sólo, por operación portentosa de sus macchine, las hacen los tramoyistas venecianos, y, en luminosa visión, aparece el gran Lago de Texcoco, con volcanes por fondo, surcado de embarcaciones indias, y se arma una tremenda naumaquia con encarnizada trabazón de españoles y mexicanos, clamores de odio, muchas flechas, ruido de aceros, morriones caídos, tajos y mandoblazos, hombres al agua, y una caballería que irrumpe repentinamente por el foro, acabando de desaforar la turbamulta; suenan trompetas arriba, suenan trompetas abajo, hay estridencias de pifanos y clarines, y es el incendio de la flota azteca, con fuego griego, fumarolas de artificio, centellas, hueros y pirotecnias de alto vuelo, vocerío, confusión, gritos y desastres. "¡Bravo! ¡Bravo! —clama el indiano—: ¡Así fue! ¡Así fue!" "¿Estuvo usted en eso?" —pregunta Filomeno, socarrón.— "No estuve, pero digo que así fue y basta".<sup>13</sup>

El Mexicano se emociona al ver el respeto con el que Don Antonio comienza a tratar la historia de México, hasta el punto que borra el episodio de la traición de la Malinche y ésta aparece defendiendo a su supuesto esposo Moctezuma. Y grita Bravo! ¡Bravo! Borrando el hecho del que todos quisiera desconocer.

Pero luego que termina la obra el indiano, ciego de furor, por el mamarracho presenciado no puede contener su ira. Le objeta airado a Vivaldi la falta de fidelidad a los acontecimientos. No existió Mitrena, ni Ramiro, ni Asprano y Teutilo fue un general y no una joven bella, hija del Emperador. Toda la historia ha sido trasformada por Vivaldi para hacer un espectáculo diferente que guste a todos con héroes y heroínas originales que hacen hazañas dignas de una ópera con muchos incendios y batallas navales, fruto del ingenio de los maquinistas.

Esto revela la actitud de los europeos cuando van a América: la ven como una fábula, como una ficción semejante a los escenarios inverosímiles de la ópera barroca de Carpentier. No han llegado a comprender que el paisaje americano es diferente. De lo contrario, se puede pensar que es mágico y no real. De ahí la expresión que Carpentier creara cuando describe el paisaje y la historia latinoamericana: lo real maravilloso. La descripción de paisajes desconocidos para el hombre europeo puede hacer creer que estamos ante lo maravilloso, pero todo esto es real, no es inventado. De ahí que se hable de la literatura de lo real maravilloso.

Las novelas de Gabriel García Márquez, escritor posterior a Alejo Carpentier, de alguna manera muestran esta visión de lo real maravilloso americano, revelando la influencia de nuestro autor.

Para terminar la novela, encontramos a nuestro Indiano que decide volver a México, porque es el mundo a donde él pertenece y no este mundo falso de apariencias y trastrueque de maquinistas. La última conversación de nuestros personajes se desarrolla así:

"Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma". —"Según el Preste Antonio, todo lo *de allá* es fábula."— "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*. Llamamos fabuloso cuanto 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*".<sup>14</sup>

## CONCLUSIÓN

Alejo Carpentier nos revela lo fabuloso del futuro para los latinoamericanos. En un escenario barroco hemos asistido a un concierto y óperas barrocos, representados por personajes barrocos que nos encandilan con una historia que revela lo real maravilloso americano.

## NOTIAS

- 1 Carpentier, Alejo, "Problemática Actual de la novela latinoamericana" en Tientos y Diferencias, 1964.
- 2 D'ors, Eugenio, *Lo Barroco*.
- 3 Carpentier, A., *Op.cit.*
- 4 Carpentier, A., *La ciudad de las columnas*, 1970.
- 5 Carpentier, A., *Concierto Barroco*, 1974, Capítulo I.
- 6 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo II.
- 7 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo III.
- 8 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo V.
- 9 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VII.
- 10 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VII.
- 11 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VII.
- 12 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VII.
- 13 Carpentier, A., *Op.cit.* Capítulo VIII.