

‘SAMPLEO’ DE TEXTOS COLONIALES EN «CONCIERTO BARROCO» DE ALEJO CARPENTIER

BERNAT GARÍ BARCELÓ
Centro Universitario Internacional de Barcelona

CITA RECOMENDADA: Bernat Garí Barceló, «‘Sampleo’ de textos coloniales en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier», *Nuevas de Indias. Anuario del CEAC*, III (2018), pp. 43-59.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/nueind.42>

Fecha de recepción: 12 de junio de 2018 / Fecha de aceptación: 24 de julio de 2018

RESUMEN

El presente estudio pone de manifiesto que existen filiaciones entre la producción narrativa de Alejo Carpentier y su ensayística literaria. El ensayo literario de Carpentier, tardío cronológicamente en el conjunto de su obra, desempeña una labor exegética y alumbradora de técnicas, recursos narratológicos y rasgos escriturarios que fueron el caldo de cultivo de la novelística autoral. Estructuralmente, la novela carpenteriana cristaliza en un modelo reconstituido de la crónica de Indias que faculta el ensanchamiento de la historia y su relectura desde otros cauces. La reescritura del pasado permite, según el autor, intervenir la historia en un plano ético y epistémico lo que se resuelve en una reconfiguración del imaginario sociopolítico. Con mi investigación ilustraré el desarrollo teórico de dicho modelo, cuyo valor sistemático el autor puso de relieve en la conferencia «Papel social del novelista», y, análogamente, rastrearé funcionalmente su realización estética en la novela *Concierto barroco*.

PALABRAS CLAVE

Carpentier, crónica de Indias, *Concierto barroco*, sampleado, intertextualidad.

ABSTRACT

The present study serves to highlight the associations which exist between the narrative production of Alejo Carpentier and his literary essays. His literary essays, comparatively late in the body of his work, are explanatory and highlight techniques, narrative resources and written characteristics which contributed to the cultivation of his novelistic production. Structurally, the Carpentarian novel is a reconstituted chronicle of India which avails itself of the vastness of history, retelling it from new perspectives. The rewriting of the past allows us to examine history in ethical and epistemological terms, allowing a reconfiguration of the collective socio-political imagination. The systematic value of this model was expounded by the author at the conference 'Papel social del novelista' With my investigation, I will illustrate the theoretical development of this model and delineate its aesthetic realisation in the novella 'Concierto Barroco'.

KEY WORDS

Carpentier, Indian chronicle, *Baroque concert*, sampling, intertextuality.

El historiador y el poeta no difieren entre sí porque uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Herodoto y no serían por eso menos historia, sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual la poesía es más elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular.

Aristóteles

¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?

Alejo Carpentier

En un ensayo injustamente desatendido por los usos críticos, obstinados en visitar las mismas fuentes una y otra vez, Carpentier despliega algunas de las claves de lectura de su novelística. Me refiero a la versión definitiva de la conferencia «Papel social del novelista», impartida primeramente en francés en los *Rencontres Internationales* de Ginebra en el año 1967, y, publicada, más tarde, en el compendio *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*.

Dicho texto servirá para problematizar una serie de cuestiones epicéntricas de la poética carpenteriana, que cifran la epistemología del autor y su nomenclatura a través de un modelo reconstituido de la crónica de Indias. Si como he detallado en otro lugar el ensayo musicológico del autor prodiga el poso que cimentará su ulterior itinerario productivo,¹ el ensayo literario (por lo pronto, mucho más tardío que el musicológico; digamos que una veintena de años desde la publicación de *La música en Cuba* en 1946) opera retrospectivamente, o sea, como anclaje desde el que pueden alumbrarse técnicas, mecanismos narratológicos y rasgos escriturales que constituyen el abecé del autor, el credo. Pues bien, en dicho texto Carpentier crea a sus precursores, que diría Bloom, y explicita algo que en el célebre prólogo a *El reino de este mundo* apenas había sido bosquejado como hipótesis de trabajo², esto es, que

fue primeramente Bernal Díaz del Castillo, «el soldadote inspirado», convertido en cronista, quien nos ha dado con su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, la *primera novela de caballería real* [el énfasis es mío] de todos los tiempos. Con Bernal Díaz, la función social del escritor se define en el Nuevo Mundo: ocuparse de lo que concierne, adelantarse a su época, asiendo su imagen más justa³

Retengamos dicha idea. La crónica de Indias es el dispositivo textual que vertebra, en un plano ontológico y estructural, las realizaciones narrativas de Carpentier, y constituye, además, la tradición en la que dichas novelas se imbrican, no con el ánimo de prorrogarla o deconstruirla por

1. Véase mi artículo, «Sobre un novísimo concepto: la microcosmía sinfónica. Pesquisas identitarias desde el ensayismo musicológico de Carpentier», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 31, (2016), s.p.; o, en mi propia tesis, en las conclusiones: Bernat Garí, *La ensayística musicológica de Alejo. Eufónica vía a una poética de la novela*.

2. En el prólogo a *El reino de este mundo*, Carpentier refiere que la historia de América podría leerse como una gran «crónica [y el énfasis es mío] de lo real maravilloso».

3. Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1981, 2ª ed., p. 44.

las buenas, sino con el propósito de apoyarse en ella, recodificarla, darle entidad y hacerla identificable como nuevo dispositivo de representatividad cultural de especial relevancia para la nueva novela histórica.

Es una cuestión bien conocida, materializada en el programa de autores tan distintos como Márquez, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Abel Posse o Martín Caparrós, entre otros; pero en Carpentier la novela satisface la discreta exigencia de historicidad de un continente que —siguiendo a un Hegel rigurosamente altisonante— fue brutalmente expulsado de la Historia por el Espíritu de la Razón. Lo consigna, en el susodicho ensayo, el propio autor: «me pregunto ahora si la mano del escritor [americano] puede tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir».⁴ Por supuesto, el lenguaje de ese cronista, cuasi posmoderno, como añade el autor a renglón seguido, es «el de la historia que se produce en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo»⁵ y que lo involucra activamente en el desempeño de un programa sociopolítico. El modo en que un escritor interviene la historia y la mediatiza es una forma de compromiso ético, pues la palabra restablece la experiencia subsumida en el olvido y, aún cuando esta sea ficticia, problematiza las dinámicas de una Historia, por lo general, aquejada de dogmatismos y neurosis de toda índole. Para el autor, «escribir es un medio de acción»⁶ y, por ende, la novela sigue más viva que nunca. No todo es verdad, pero la escritura y la palabra se fundan en un matiz de lo verdadero.

De este modo, la labor del escritor es equiparable, según Carpentier, a la del exégeta que compila, bosqueja, interpreta y reelabora desde una amalgama de textos que testimonian el pasado, pero no en la misma medida en que Zola consideró la actividad literaria como ciencia rigurosamente exacta capaz de establecer diagnósticos epistemológicamente

4. Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos...*, p. 45.

5. Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos...*, p. 46.

6. Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos...* p. 49.

válidos para intervenir seguidamente la realidad, sino como práctica compleja en la que pasado y presente, y realidad y ficción, se diluyen hasta quedar rigurosamente solapados.

El ascendente de la novela carpenteriana tiene, por supuesto, otros muchos estímulos (la reconceptualización de la noción ‘transculturación’ cifrada en el *Contrapunteo cubano del tabaco el azúcar* de Fernando Ortiz, la actualización y americanización de la *weltliteratur* de Goethe, el influjo de un *ethos* épico que reconfigura narratológicamente los estratagemas de la novela moderna, entre otros), pero la crónica de Indias es lo que, en Carpentier, cataliza la disgregación de una historia directiva, concebida en la terminología estrictamente teleológica propia de la modernidad, y favorece un desplazamiento de lo vivo a lo muerto, del presente al pasado, como si tales estratos fueran meros espejismos que empobrecen y domesticar la relación del sujeto con los hechos pretéritos.

Insisten en este aspecto numerosos carpenteriólogos. Por decoro, apenas cito a tres. Emir Rodríguez Monegal indica que la naturaleza y extensión de los retoques que Carpentier introdujo en *El siglo de las luces* entre 1959 y 1962 le es desconocida aunque «de todos modos, y sin atribuir para nada a Carpentier la intención de una determinada interpretación, se me hace difícil no encontrar ciertos paralelos entre el Caribe del siglo XVIII y el de hoy [en alusión al Caribe post-revolución cubana]». ⁷ En la misma línea, Bruno Longoni anota que el programa estético del autor pretende menos desestimar la versión oficial de la historia que «insertarla como una voz en un coro polifónico donde al lector le es dado, en la mejor tradición borgeana, vislumbrar el infinito en una suerte de presente perpetuo proyectado como *trompe l’oeil*». ⁸ El pasado, según parece, se tamiza con el cedazo del presente. En la misma línea, Luis Harris, en su obra *Los nuestros*, insistía en que

7. Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América*, Montevideo, Editorial Alfa, 1969, I, p. 186.

8. Bruno Longoni, «El ángel melancólico del descubrimiento americano: una lectura benjaminiana de *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier», *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, núm. 14, (2016), pp. 90-98.

la experiencia revolucionaria, que cayó en desidia en los siglos XVIII y XIX, ha resucitado en el siglo XX. Carpentier pone esto de relieve cuando dice que *El siglo de las luces* fue originariamente compuesto entre los años 1956 y 1958. Luego subraya con intención, lo revisó al regresar a Cuba, en 1959, para unirse a las fuerzas de la revolución... (razón por la cual no se publicó hasta 1962). Las cosas que Carpentier nombra en su libro han llegado a suceder.⁹

Todo ello es más enjundioso de lo que parece, pues si pasado, presente y futuro se solapan y se revelan, no como miembros disociativamente secuenciales de una relación, sino como juego de espejos y contraespejos, las acciones presentes condicionarán las futuras con lo que cualquier movimiento estará cargado de una significación ético-política de proporciones inauditas. Escribir sobre el pasado es, en fin, escribir sobre el presente, lo que, proféticamente, condiciona el porvenir. Eliot, en una pieza emblemática, anota que «el tiempo presente y el tiempo pasado / están quizás presentes los dos en el tiempo futuro / y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado. / Si todo tiempo es eternamente presente / todo tiempo es irredimible».¹⁰ El fundamento explicativo que principia la escritura de la historia —una historia vivida a través del tiempo— resulta inoperativa para Carpentier. El ejercicio de las letras se vuelve así un modo de pastorear la historia —el ser y el tiempo, que diría Heidegger— y la nueva novela latinoamericana que bosqueja el autor cristaliza en una historia moral secularizada y reconfigurada categorialmente del modelo de la crónica de Indias.

Con ello no quiero aducir que Carpentier sea un ‘posmoderno’ al uso —me temo que al autor el término le traía sin cuidado—. Carpentier, en la estela de las metanarrativas, vive con la esperanza de redimir la historia de América, o, por lo menos, de clarificarla, purgándola de los excesos y atropellos a la que ha sido sometida por el discurso oficialista. Para colmo de males, en sus últimos años, el autor formula (en escritos como *El siglo de las luces*, *La consagración de la primavera* o *Concierto barroco*) un discurso en clave utopista, en sintonía con esa revolución cubana, por

9. Luis Harris, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, p. 83.

10. T.S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, Madrid, Alianza, 1990, p. 83.

llamarla de algún modo, que el autor vivió con tanto fervor y que no deja de circunscribirse en el ámbito de las narrativas utopistas propias de la modernidad. En fin, lo que quiero expresar es que si en un autor como Roberto Bolaño el tratamiento de la historia en textos como *Estrella distante* o *Los detectives salvajes* explicitan una nostalgia de la Historia –en mayúscula– y un fracaso de los personajes en el intento de restablecerla escrituitariamente, lo que ubica al autor en la fina linde que disocia lo moderno de lo posmoderno; en Carpentier no se cifra, como en Bolaño, una negación semántica o narratológica de la historia, sino una problematización de la misma, en miras de ensanchar los cauces de legitimación y oficialización del discurso histórico. En ese sentido, la fe en la historia ubica a Carpentier en la órbita de la modernidad hispanoamericana, que tiene como culmen el propio boom, junto a autores tan bizarros como Márquez, Fuentes, Donoso o Vargas Llosa; mientras que la narrativa de Bolaño (o Fresán) canaliza la nostalgia de sentido que sigue al final de nuestra historia tras la desintegración del bloque soviético, lo que propicia el cambio de paradigma de lo moderno a lo posmoderno.

Sea como sea, lo que parece definitorio de la poética carpenteriana es que la reescritura de la crónica, su recodificación –entendámosla como plagio o refrito metaficcional si queremos– operará, funcionalmente, como dispositivo desde el que desestimar los cauces de la historiografía oficial, desautomatizar sus mecanismos y pulverizar su énfasis teleológico y unidireccional. A la luz de las crónicas, Carpentier rastrea la *otra* historia, cristalizada en términos de descolonización. No obstante, la novela carpenteriana no solo se funda en una revisitación de la crónica, sino en el rastreo y literaturización de una conciencia enfrentada a la experiencia del recuerdo y del olvido. La memoria es la reescritura del pasado o, para un dogmático, la conceptualización de lo fenoménico en nómeno. Sin embargo, cualquier hecho pretérito es ficción procesada por una memoria tan arbitraria como el lenguaje mismo que la procesa: «desde el momento en que se ordena el mundo con palabras [dirá Shields], se modifica la naturaleza del mundo».¹¹ Visto así, el recuerdo es

11. David Shields, *Hambre de realidad*, Madrid, Círculo de Tiza, 2015, p. 85.

siempre el espectro de los objetos ya idos, hechos ficción, y la literatura una forma de conjurar a los espectros y redimirnos del olvido. Hemos extraviado la experiencia, pero el significante nos permitirá restablecer el significado. Recordar, en definitiva, es crear.

Concierto barroco, la penúltima novela de Alejo Carpentier, es indicaria de esa escritura agregativa y heteróclita que opera como plagio, ready-made o fagocitación y concatenación de textos ajenos. La agregación de fuentes en el seno del texto produce, como veremos, su resignificación formal y estructural: el significado permuta en la hibridación de los significantes, pues en los intersticios brotan significaciones que habían permanecido ocultas. La escritura orgánica del autor engendra esa mirada al sesgo, propia de la nueva novela histórica y la *non-fiction*, que fluctúa entre lo verídico y lo ficticio, entre lo real y lo imaginario, y que engendra una democratización de los usos historiográficos accidentados y su articulación: «cuenta la Verdad [Shields, nuevamente], pero cuéntala de soslayo». ¹² Es lo que yo llamaré una poética del ‘sampleo’ que resulta ilustrativa del *modus procedendi* del autor en un itinerario que se extiende a lo largo de décadas.

El ‘sampleo’, en sus acepciones más mundanas, define el proceso según el cual el intérprete toma una porción o *sample* de un sonido previamente grabado y lo reutiliza e imbrica con otros muestreos y pistas de sonido originales o no. Se popularizó, en Estados Unidos en los años setenta, con el nacimiento y generalización del hip-hop. Pues bien, en la muestra sampleada –debidamente procesada y refundida con otras pistas instrumentales de distinta procedencia– se redescubren significaciones que en el original fueron obviadas y se alumbran, por la propia idiosincrasia del proceso, gestos y resonancias desactivadas hasta la concreción de la mezcla. El sampleo tiene, pues, un carácter agregativo en el que las partes componentes vertebran una unidad resemantizada según criterios acumulativos y de recontextualización. Lo que vale para el hip-hop, la música electrónica y el pop, en general; vale, también, para el caso carpenteriano y la novela *Concierto barroco*, en tanto que de la con-

12. David Shields, *Hambre de realidad...* p. 83.

junción de los textos tomados brotan las unidades de sentido que interesan al autor, que funge, en última instancia, como orquestador de las mezclas y el sampleo.

En *Concierto barroco* median tres tipos de muestras fechadas en época colonial que desempeñan distintas funcionalidades en el plano simbólico y estructural de la novela. Habría que precisar, en primer lugar, la relevancia que los intertextos y subtextos procedentes de las distintas crónicas de Indias adquieren en el despliegue de la diégesis; en segundo lugar, y de particular significación, es la reelaboración especular del poema *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, en el segundo capítulo del libro, por la labor vertebradora que dicho intertexto realiza como engranaje en el seno de la narración; y, finalmente, valdría la pena señalar el papel protagónico que las fuentes musicales y pictóricas de época colonial –mayormente las musicales, eso sí– juegan en esa reelaboración del pasado americano. Esos intertextos, y particularmente la crónica de Indias, persiguen, a su vez, un triple propósito que opera en el plano ideológico, formal y estructural de la novela, a saber: vertebrar, en primer lugar, el rastreo de la *otra* historia alumbrando el corpus crónico desde la voz de los desposeídos; en segundo lugar, cimentar una teoría del barroco que sostenga la pirotecnia verbal a la que nos tiene acostumbrados el autor; y, finalmente, ampliar el alcance semántico de la historiografía y dinamizar sus usos a través del despliegue agregativo de fuentes heterogéneas. Veámoslo, por lo pronto, a través de un par o tres de clarividentes ejemplos.

Carpentier abre la primera de las secciones de *Concierto barroco* con un fragmento que, por archicitado y, en general, mal comentado, se ha hecho célebre. Dice así el narrador heterodiegético de la obra mientras se pierde en una rimbombante y delicioso retahíla de perifollos:

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 entrelazamientos de algas, de plata los saleros, de plata los

cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales...¹³

La naturaleza deliberadamente cacofónica y percutiente del fragmento constituye una parodia a todos los efectos y es remachada con la escatológica entrada en escena del innominado protagonista, Amo, quien «de bata, solo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acaba por parecer plateada».¹⁴ ¿Qué pretende el autor con un cuadro iniciático tan poco halagüeño?

Evidentemente, el movimiento es doble. Por un lado, el fragmento, ultimado con ese toque deliberadamente quevediano, es, por su pretenciosidad y engolamiento, un *pastiche* que, con la complicidad de un lector activo, persigue por las buenas parodiar y deconstruir el *midcult*, tal y como lo concibió Eco,¹⁵ y las derivas más *kitsch* del neobarroco y el modernismo; y, por otro lado, y ese es el punto que más fagocita nuestra atención, persigue establecer desde el principio uno de los *leitmotifs* angulares de la crónica de Indias, esto es, la obsesiva fijación en la *plata* y los recursos potencialmente exportables que principiaron, en los siglos de la colonización, el saqueo del continente americano. Apenas unos años después, el Colón que toma forma en *El arpa y la sombra* de Carpentier asume, en la estela de esa patología áurea que Carpentier encasqueta a las fuerzas colonizadoras, que «la palabra ORO será la más repetida, como endemoniada obsesión, en mis Diarios, Relaciones y Cartas»,¹⁶ más, inclusive, que palabras tan complacientes como Dios, Jesús, María y toda la comparsa de santos, mártires y beatos que desfilan en las Sagradas Escrituras.

13. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, 7ª ed., p. 9.

14. Alejo Carpentier, *Concierto barroco...*, p. 9-10.

15. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Debolsillo, 2016, pp. 108-116.

16. Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, Madrid, Akal, 2008, p. 282.

La inclusión de la crónica, como poso sobre el que va a cimentarse la novela, posibilita, como vemos, esa lectura doble que aducía: por un lado, la interpretación canónica de la historia con ínfulas de verdad unívoca tal y como la han armado los europeos; y, por otro lado, una lectura sardónica, pícaro, a través de lo que yace soterrado en el texto, a modo de elipsis, esto es, la avaricia, despilfarro y crueldad de las huestes españolas en suelo americano. El juego es polisémico y dinamiza la dialéctica amo-esclavo, en tanto que faculta la repartición de justicia: el esclavo recupera su carácter protagónico en esta historia, cifrado como víctima y desposeído; y el amo (alegorizado en el Amo) recibe, tardíamente parodiado, el escarnio público en el cadalso de los injustos. A la luz de la disyuntiva hegeliana, los significantes adquieren un significado completamente nuevo.

En la misma línea, en el segundo capítulo, Filomeno –el criado afro-cubano del Amo que viene a sustituir al primer criado, Francisquillo, tras una agónica muerte por «fiebres malignas»–, mientras reproduce algunas de las escenas centrales de *Espejo de paciencia*, apunta que la isla en la que radica antes llamábase Fernandina

porque cuando la divisó por vez primera el Gran Almirante Don Cristóbal, reinaba en España un Rey Fernando que tanto montaba como la Reina, decían las gentes de otros tiempos, acaso por aquello de que deber de Rey es montar a la Reina, y en esto de líos de alcoba nadie, en fin de cuentas, sabe quién monta a quién, porque, en eso de que monte el varón o que el varón sea montado, es asunto que...¹⁷

El fragmento, ricamente paródico y recreado *a posteriori* con todo lujo de detalles en *El arpa y la sombra*, es una clara alusión a la crónica colombina y a los presuntos escarceos extramaritales que doña Isabel y don Cristóbal mantuvieron a espaldas del exánime don Fernando. El autor, como vemos, se vale nuevamente de la crónica para contar y parodiar, aunando la relación de hechos con el chisme, la historia y el cotilleo, con la vista puesta a desacralizar la empresa colonizadora, que se vuelve más humana y risible mediatizada por la voz del esclavo.

17. Alejo Carpentier, *Concierto barroco...*, p. 23.

Asimismo, una de las funciones nucleares del aparato cronístico, como decía, toma forma en el ensanchamiento de los usos semánticos y sintácticos, y en la articulación de un estilo barroco y abigarrado que facilite la subsunción del ser americano en el lenguaje. La vocación barroquizante de Carpentier no es mero (y abusivo) pavoneo a expensas de la paciencia del lector poco avezado, sino que en la elección de las palabras subyace una reflexión de orden epistemológico, o, inclusive, metafísico: el barroco es el instrumento que realza y define los contornos del ser americano, que cifra la grandilocuencia paisajística del continente y que canaliza la ontología fáustica de un sujeto ubicado en los cauces mismos de la transculturación. El propio autor lo dice a las claras: «tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado. Y nos encontramos con que eso conduce lógicamente a un barroquismo espontáneo».¹⁸

El problema de la infabilidad o de la estrechez lingüística, omnipresente en la experiencia narrativa de los primeros cronistas enfrentados a la alteridad paisajística, es, también, el reto del escritor latinoamericano contemporáneo, pues, en efecto, como adujo Wittgenstein en su *Tractatus*, en una máxima archicitada, pero no por ello menos pertinente para el caso: los límites del lenguaje imponen los límites del mundo. La palabra del colono, para Carpentier, se ha descubierto como una herramienta inoperante para la plasmación semiológica del Nuevo Mundo, pues América Latina es descomunal, asombrosa, un admirable portento sin parangón (según el propio autor que, a veces, parece un turista de su propia patria); y la lengua española, sustraída de su hábitat natural, en el siglo XVI, a tenor del proceso colonizador, se ha revelado, a todos los efectos, limitada, exigua, incapaz. Para Carpentier, el barroco propicia el ensanchamiento del logos y es, por ende, la condición de posibilidad de una lengua desde la que pensar América y, por supuesto, el modo de rebasar la inexorable tensión que engendra el enfrentamiento del signo y la cosa significada: «la palabra *pino* basta para mostrarnos el pino; la palabra *palmera* basta para definir, pintar, mostrar, la palmera. Pero la

18. Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 63.

palabra *ceiba* ... no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de este árbol gigantesco».¹⁹

Carpentier encomienda a los escritores americanos la adánica labor de dar nombre a lo innominado, buscando la palabra que mejor se avenga al objeto de referencia, modificando su constitución cuando los usos lo requieran o engendrándola desde el principio en caso necesario, pues el autor sabe que el Verbo hace el mundo. Dicha reflexión toma, evidentemente, como punto de partida, el dispositivo cronístico como se hace explícito en la conferencia «Lo barroco y lo real maravilloso»:

Hay algo hermosamente dramático, casi trágico, en una frase que Hernán Cortés escribe en sus *Cartas de relación* dirigidas a Carlos V. Después de contarle lo que ha visto en México, él reconoce que su lengua española le resultaba estrecha para designar tantas cosas nuevas y dice a Carlos V: «Por no saber poner los nombres a estas cosas, no las expreso» ... Luego para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo, pero además –porque sin el no existe lo otro–, una óptica nueva.²⁰

Para Carpentier, «un foso profundo se ha cavado entre el español de América y el de España»,²¹ lo que el autor plasmará estéticamente a lo largo de *Concierto barroco* con la confrontación dialéctica de categorías dicotómicas como amo/esclavo, colono/mestizo y europeo/americano. Es particularmente ilustrativo, a tales efectos, el fragmento en el que se coteja el contexto culinario americano y el europeo: «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 de guajolote vestido de salsas oscuras con aroma de chocolate y calores de mil pimientas»,²² o, más adelante, «ante las berzas de cada día, las alubias desabridas, el garbanzo y la col, cantaba el negro los méritos del aguacate pescuezudo y tierno, de los bulbos de malanga que, rociados

19. Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1974, 2ª ed., p. 35.

20. Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos...*, p. 131.

21. Alejo Carpentier, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, 2ª ed., p. 72.

22. Alejo Carpentier, *Concierto barroco...*, p. 31.

de vinagre, perejil y ajo, venían a las mesas de su país».²³ La confrontación de todo el aparato de solomos, aguacates, ajiacos, tacos, sancochos y otras finezas culinarias de allende, frente a los garbanzos y los bistecs con guisantes marca española de aquende remiten al *Libro de buen amor* de Juan Ruiz y a la furia con que Don Carnal arroja sus huestes contra la verdulería de Doña Cuaresma en uno de los cuadros bélicos más celebrados y divertidos de la historia de la literatura, y descubren el juego categorial desplegado *sotto voce* por Carpentier a lo largo de *Concierto barroco*: el autor asocia, de manera sistemática, lo americano a lo dionisiaco; y lo español, por contrapartida, a lo apolíneo. Y, recordémoslo, el barroco, por su carácter expansivo y ostentoso, se resuelve mejor en lo dionisiaco, mientras que lo clásico se imbrica mejor con lo apolíneo. La gastronomía, por cierto, opera en la escena descrita como transvaloración del artefacto magdalenense aportado por el Proust de *En busca del tiempo perdido*. En el caso presente, es la pobreza imaginativa del chef español y la insulsez del menú lo que engendra la nostalgia por lo americano: la ausencia suscita el retorno a la esencia.

Cabría destacar, finalmente, el papel preponderante que desempeña la crónica de Mosén Antonio de Solís, *Historia de la conquista de México*, en la última sección de la *nouvelle* carpenteriana. Como señala Ignacio Díaz Ruiz (1990), el texto de Solís fue el soporte documental sobre el que el poeta Girolamo Giusti articuló el libreto de la primera ópera de temática americana de la historia: *Motezuma* de Antonio Vivaldi. La ópera será el pretexto para parodiar la escasa fiabilidad de las fuentes documentales y la invención de América (la tergiversación de la historia americana) por parte de los cronistas europeos. El protagonista asiste estupefacto a la conversión de Moctezuma a las religiones y 'tics' del momento: a la gloria cristiana y al orgullo 'español'. Apunta el narrador que «cuando parece que habrá de asistirse a una nueva matanza, sucede lo imprevisto, lo increíble, lo maravilloso y absurdo, contrario a toda verdad: Hernán Cortés perdona a sus enemigos, ... mientras el Emperador vencido jura eterna fidelidad al Rey de España».²⁴ Por lo pronto, me interesa retener

23. Alejo Carpentier, *Concierto barroco...*, p. 31.

24. Alejo Carpentier, *Concierto barroco...*, p. 73.

el siguiente punto: el fragmento interesa menos como parodia –como vis cómica–, que como mala lectura o apreciación al sesgo (*misreading* como lo llamaría Eco) del pasado prehispánico. La posición ontológica del narrador, nuevamente, oscila entre la literalidad del texto convocado y la evidencia de las fallas estructurales y semiológicas que ese mismo texto entraña. La ambigüedad de la escena es tan flagrante que no da lugar a dudas. En fin, el gesto no es baladí y convoca varios presupuestos en los que se ponen en juego nuevamente la respetabilidad y la eficiencia de los mecanismos narratológicos de la historiografía tradicional. La idea de Carpentier no es, como vemos, la revisitación pacífica del pasado colonial desde el aparato cronístico y testimonial, sino su refutación desde la polifonía textual y desde la desambiguación de los discursos de legitimización del poder. Huelga decir que no se trata, tampoco, de una reproducción *stricto sensu* de los postulados balzaquianos de la estética realista, sino de un rebasamiento de sus propios límites: «llega el momento en que lo moderno [Umberto Eco, de nuevo] consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad».²⁵

El sampleo, en este último caso, involucra tres textos, a saber, la *Historia de la Conquista de México* de Solís, el libreto de Girolamo Giusti y la propia narración de *Concierto barroco* en la que trasluce la traumática experiencia del Amo –categorizado como Indiano en los fragmentos finales de la obra– enfrentado a la ilusión de historicidad. Texto sobre texto lo que hubiese podido parecer una lectura bienintencionada de la conquista de México acaba convirtiéndose en un *pastiche* surreal, un tótum revolutum que certifica, de nuevo, las devastadoras consecuencias del boca a boca propiciado por los vencedores. Y, pese a todo, Carpentier se mantiene firme ante la posibilidad de una metanarrativa que englobe el ser americano y que recomponga los pedazos de su maltrecho pasado.

La poética agregativa del sampleo, a través de la cual se imbrican fuentes de toda índole, constituye una trasgresión controlada para desauto-

25. Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 74.

matizar los mecanismos de la historiografía y ampliar su alcance semántico enlazando la moral del amo con la del esclavo. *Concierto barroco* es, a fin de cuentas, un producto de la modernidad tardía, cuyos mecanismos fictivos, preeminentemente metaficcionales, no se encaminan todavía a la disrupción del sentido y su búsqueda incesante, sino que constituyen un intento desesperado (puede que uno de los últimos intentos) de rehacer una Historia llevada al límite por la propia inercia escritural de novelistas como Carpentier, que siguen viviendo, en definitiva, con la vana esperanza de devolverle a la vida un sentido que acaso nunca tuvo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, 2ª ed.
- Carpentier, Alejo, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, 2ª ed.
- Carpentier, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1981, 2ª ed.
- Carpentier, Alejo, *El arpa y la sombra*, Madrid, Akal, 2008.
- Carpentier, Alejo, *Concierto barroco*, Madrid, Alianza Editorial 2009, 7ª ed.
- Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, Madrid, Alianza Editorial, 2009 [b], 4ª ed.
- Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, 7ª ed.
- Chao, Ramón, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- Díaz Ruiz, Ignacio, «El recurso de la historia (a propósito de Carpentier)», *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 40, 2, (1992), pp. 1073-1086.
- Eco, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1984.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Debolsillo, 2016.
- Eliot, T.S., *Cuatro cuartetos*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Garí, Bernat, *La ensayística musicológica de Alejo. Eufónica vía a una poética de la novela*, tesis doctoral, (2015). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/297564>
- Garí, Bernat, «Sobre un novísimo concepto: la microcosmía sinfónica. Pesquisas identitarias desde el ensayismo musicológico de Carpentier», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 31, (2016), s.p.
- Harris, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.
- Longoni, Bruno, «El ángel melancólico del descubrimiento americano: una

- lectura benjaminiana de *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier», *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 14, (2016), pp. 90-98.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Narradores de esta América*, Montevideo, Editorial Alfa, 1969, I.
- Shields, David, *Hambre de realidad*, Madrid, Círculo de Tiza, 2015.