

CONTEXTOS MUSICALES EN CONCIERTO BARROCO

POR

HORTENSIA R. MORELL

Temple University

«La musique —dit le Sage Chinois Seu-ma-Tsen dans ses mémoires— est ce qui unifie.» Ce lien de l'unité ne se noue jamais sans recherche ni sans peine. Mais la nécessité de créer doit emporter tous les obstacles.

IGOR STRAVINSKI

En su «Problemática de la actual novela latinoamericana», Alejo Carpentier sondea el desarrollo del género y propone que éste, tal como se entiende hoy día, es de invención española¹. Dentro de los logros de la novela en España, Carpentier le adscribe mérito especial a la picaresca y a su impacto en el ámbito literario de Cervantes. A su entender, la picaresca merece un lugar privilegiado porque cumple la función de «violiar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar 'placer estético a los lectores' para hacerse instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas» («Problemática...», p. 9). De forma semejante, Carpentier percibe en la obra de Cervantes direcciones insólitas, proféticas, en su capacidad de llegar «más allá de la narración, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello que Jean-Paul Sartre llama 'los contextos'» («Problemática...», p. 9)². Conociendo el juicio

¹ Véase Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias* (Buenos Aires: Calicanto, 1976, 2.ª ed.), pp. 7-39.

² Carpentier identifica estos contextos con los «moles de la *praxis* circundante» que contribuyen a definir al hombre latinoamericano. Los enumera bien a pesar suyo, pues entiende que rebasan todo catálogo, en contextos raciales, económicos, ctónicos, políticos, burgueses, de distancia y proporción, de desajuste cronológico, culturales, culinarios, de iluminación e ideológicos. Consúltese «Problemática», pp. 22-32.

valorativo que le merecen esas vertientes de la novela española, no sorprende observar que el autor las haya incorporado en la creación de *Concierto barroco*³. A nivel de los personajes, la novela de Carpentier presenta la relación del amo mexicano y sus criados en situaciones tangentes a las de la modalidad picaresca⁴. El enfoque ahora se centra sobre el amo, criollo americano que en su ansia de autodefinición busca a un tiempo afirmar su idiosincrasia particular y mostrarse al tanto y al día de lo que ocurre en el globo⁵. Esta doble preocupación motiva su viaje de reconocimiento hacia lo que entiende como sus raíces, la España de sus abuelos, y hacia lo que estima cuna de la cultura, la ciudad de Venecia. El pasaje de Coyoacán a Venecia por la vía de Cuba y España le permite reorientar su apreciación de la verdad histórica propia. Invirtiéndose el modelo picaresco, es el señor quien trueca de criado, el vihuellista Francisquillo, por el maestro de la percusión afrocubana, el negro Filomeno⁶. El diálogo entre el amo y su paje negro a lo largo del recorrido insiste en la comparación y el contraste entre las actitudes con que cada uno interpreta la realidad enfrentada. No resulta difícil observar aquí la presencia del Quijote y Sancho en los personajes de *Concierto barroco*; mas la novela de Carpentier se inscribe en la tradición cervantina a otros niveles también. Es posible señalar el perspectivismo de su continuo e irónico cuestionamiento de los valores culturales, según se indica en el vaivén aquí-allá; igualmente se incurre en el juego con las fronteras que separan los miembros de la antípoda realidad-ficción⁷. No obstante estas coincidencias, *Concierto barroco* se

³ Alejo Carpentier, *Concierto barroco* (México: Siglo XXI, 1975, 5.ª ed.). En adelante damos la referencia en el texto.

⁴ Roberto González Echavarría ha comentado acerca de los contactos entre *Concierto barroco* y la picaresca en su estudio *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), pp. 270-271. Dada la complejidad de la picaresca, usamos el término en forma laxa. Para una discriminación más precisa véase, por ejemplo, Ulrich Wicks, «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach», *PMLA*, 89 (marzo 1974), 240-249.

⁵ En su ansia de estar al día, el americano quiere mostrarse a la par con el europeo. De ahí la necesidad de ostentar su situación económica y su disfrute de los bienes materiales importados, el énfasis exagerado en lo que logra «la plata». La desorientación de los valores alcanza el nivel cómico cuando se trata de la importación de la cultura europea, como se observa en los encargos de última hora, que suponen la posesión de «un baúl mundo» (*Concierto*, pp. 15-16).

⁶ Debido a la precisión narrativa de Carpentier, entendemos que al seleccionar el nombre *Filomeno* el escritor alude al mito clásico de Filomena, de modo que el negro es el auténtico «ruiseñor cubano» por el lugar prominente que ocupa en la historia musical de la isla y, por extensión, de la América Latina.

⁷ Las referencias textuales al *Quijote* no faltan en *Concierto barroco*. Así es el caso del «bálsamo de Fierabrás» y el cuento del «hidalgo loco» en lucha con

ubica dentro de la órbita de la picaresca y el escenario de Cervantes principalmente porque la obra sujeta el «placer estético» de la lectura a la dimensión cognoscitiva. Recuperando las miras de esos modelos, Carpentier no solamente apela al goce en el epígrafe «Abrid el concierto», sino que insta al lector-espectador a indagar, en el contexto cultural de la obra, el concierto de los elementos que se conjugan en la composición musical latinoamericana. Entendemos que este examen tiene como última preocupación la de esclarecer en qué consiste el nacionalismo musical en la América Latina.

Esta necesidad de ponderar los valores y los obstáculos en la creación de una música americana trasluce la formación musical de Carpentier, así como su responsabilidad en tanto ensayista e historiógrafo de la música⁸. Sus artículos en torno al tema abogan por la justa defensa de la expresión nacional, insistiendo siempre en la necesidad de diferenciar entre el falso folklorismo y el desarrollo auténtico de una tradición. Así se lee en «Del folklorismo musical», «El folklorismo musical» y «Los problemas del compositor latinoamericano»⁹. La lectura de *La música en Cuba*, su obra más comprensiva sobre el asunto, así como el estudio de «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música», su trabajo más sintético, son especialmente reveladores al espectador que acepta la invitación de «abrir el *Concierto barroco*»¹⁰. Nos proponemos, por eso, establecer los contextos musicales que Carpentier instala en su novela a la luz de las observa-

los molinos (pp. 6, 30). También ocurren situaciones que recuerdan aquella novela, como la salida del amo y Filomeno de Cuba (p. 26); la narración de *Espejo de paciencia*, que asocia el mexicano con los feriantes de su país, y que él mismo emula al contarle a Vivaldi la historia de Montezuma, evoca el retablo de Maese Pedro. El cambio de nombres del mismo personaje (el señor, el amo, Montezuma, el indiano) está en orden con lo expuesto por Leo Spitzer cuando examina el «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en L. Spitzer, *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Gredos, 1974, 2.ª ed.), pp. 135-187.

⁸ Véase Klaus Müller-Bergh, *Alejo Carpentier: Estudio biográfico crítico* (Nueva York: Las Américas, 1972). Hijo de un violoncelista discípulo de Casals, Carpentier estudia piano y teoría de la música en París, así como composición en La Habana.

⁹ «Del folklorismo musical» aparece en *Tientos y diferencias*, pp. 41-56. «El folklorismo musical» y «Los problemas del compositor latinoamericano» pueden leerse en *Letra y solfa* (Buenos Aires: Nemont, 1967, 2.ª ed.), pp. 72-80, 85-102.

¹⁰ Véase Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972, 2.ª ed.), y «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música», en Isabel Ortiz, relatora, *América Latina en su música* (México: Siglo XXI, 1977), pp. 7-19. En adelante damos la referencia en el texto, usando las formas abreviadas *Cuba* y «Confluencia» para nombrar los estudios.

ciones de sus ensayos y estudios, especialmente los de *La música en Cuba* y «Confluencia». Para acercarse a *Concierto barroco* es preciso tener en cuenta que Carpentier comprende el hecho musical latinoamericano como un fenómeno peculiar, diferente en su desarrollo al encadenamiento de sucesos perfectamente claro y coherente que es la dialéctica musical europea:

[Obedece a] fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado («Confluencia», p. 8).

Carpentier cita a Unamuno para explicar la perspectiva cultural de sus propios ensayos en torno a la música: «Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local y en lo circunscrito y limitado lo eterno»¹¹. A Igor Stravinski le reconoce el enfoque con respecto a los valores creativos de la tradición: «Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente»¹². Por eso, al intentar definir la música en términos de una

¹¹ Véanse «Los problemas», p. 91, y *Cuba*, p. 210, donde Carpentier alerta sobre los peligros que conlleva para América la aceptación ciega de las modas y tendencias europeas.

¹² La referencia a Stravinski aparece como epígrafe de *Cuba* (p. 16) y se cita en «Confluencia» (p. 7). Carpentier coincide con muchos de los argumentos expresados en la *Poétique musicale* (Cambridge: Harvard University Press, 1970 ed.). En lo concerniente a los problemas del compositor en la encrucijada de un falso nacionalismo folklorista y su expresión propia, individual, Stravinski aclara: «La tradition est bien autre chose qu'une habitude... la tradition résulte d'une acceptation consciente et délibérée. Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu. C'est une force vivante qui anime et informe le présent» (p. 74). En su lección sobre los «avatares de la música rusa» observa cómo la expresión nacional del país sufre igualmente ante el conservadurismo de los folkloristas como ante las limitaciones del realismo social revolucionario. Ofrece a Tchaikowsky como ejemplo de una expresión lograda: «Néanmoins, pour attentif et sensible qu'il fût au monde extérieur à la Russie, on peut dire qu'il se montra généralement, sinon nationaliste et populiste comme les Cinq, du moins profondément national par le caractère de ses thèmes, la coupe de ses phrases et la physiologie rythmique de son oeuvre» (p. 127). La huella de Stravinski es evidente en «El folklorismo musical», donde Carpentier usa el ejemplo ruso para ilustrar las taras del folklorismo: «en ellas [ciertas óperas rusas] el hallazgo del 'acento nacional' mediante el uso del folklore se logró en detrimento de la expresión universal y del desarrollo orgánico del drama lírico» (p. 75). En «Del folklorismo musical» amplía el escritor: «No son los temas los que deben interesar a

identidad nacional, Carpentier insiste en descartar la idea de que es el tema o material melódico lo decisivo, favoreciendo, en cambio, la idea de los estilos musicales debidos a «modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces... la inflexión peculiar, el acento, el giro, el lirismo, venidos de *adentro*» («Confluencia», p. 18). Subraya el autor, además, que separar y diferenciar la música culta de la popular supone falsas jerarquías. Así explica cómo los mal llamados clásicos europeos eran, más que nada, creadores conscientes de formas, en dominio de técnicas y géneros que cultivaban de acuerdo a su temperamento o a la ocasión. No es sino hasta el siglo XIX cuando se introduce el falso distinguo, a raíz del favor que recibe la ópera lírica italiana y de la acogida de las teorías de Wagner sobre el drama musical. Entonces se deslinda lo que era una sola música (se cultivara en el salón, el teatro o la iglesia) en música fácil y música difícil. Aplicar esta falsa jerarquía al Nuevo Mundo, donde «instrumentos de Europa, de Africa y de América se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas» («Confluencia», p. 14), resulta todavía más errado. Así ocurre, no obstante, cuando el criollo americano, en ansia de estar al corriente de las bogas europeas, responde a las contingencias de la moda romántica, que rechaza los buenos modelos de factura de la música de iglesia, de cámara y de salón —los de los maestros de los siglos XVII y XVIII—, en favor del cultivo exclusivo del teatro lírico. En el momento de trazar las directrices del nacionalismo, el gran equívoco consiste en la aceptación ciega de la onda operática, con el consecuente desprecio de las otras vías de expresión: «Operas de asunto nacional generalmente (de tipo legendario, histórico, épico, los temas no faltaban...), aunque en cuanto a la forma, al mecanismo dramático, al tratamiento vocal e instrumental, fuesen fieles remedos de la ópera italiana» («Confluencia», p. 16). Si estos dramas musicales, «más nacionalistas por el argumento que por el contenido», proliferan en México, Venezuela y Cuba, cabe a la isla el mérito de mantener la tradición de los modelos de los siglos XVII y XVIII en la música de cámara, de baile y de capilla. Esta situación privilegiada de Cuba la lleva a definir

un compositor..., sino los elementos que se constituyen en *elementos de estilo* —la rítmica, la sonoridad, las variaciones especiales...— que pueda presentar» (p. 47). *Cuba* explica las coincidencias cuando el autor comenta cómo la poética musical de Stravinski es el tema cotidiano de tertulia del Grupo Minorista, cuna de la vanguardia cubana, en la que Carpentier participa de 1920 a 1928 (pp. 305 y siguientes).

su nacionalismo en el encuentro definitivo de ritmos y modalidades expresivas particularmente isleños y aquellos modelos. Carpentier explica la singularidad de Cuba mediante la historia de extraordinaria riqueza y amplia difusión de la música en la isla desde los tempranos días de la colonia. Según lo expuesto en *La música en Cuba*, se observan en el contexto cultural cubano dos hechos esenciales. Ocurre un «proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas» (*Cuba*, p. 49). En este sincretismo musical se conservan los instrumentos indígenas idóneos al elemento africano, que a la herencia peninsular de instrumentos, de la forma del canto llano y del metro en romance incorpora la forma dialogada de los juegos cantados, los ritmos y la percusión de Africa. Igualmente importante, ocurre en Cuba un temprano arraigo de la música de capilla, que se desarrolla al amparo de la Iglesia y el culto católico¹³. Este arraigo del «conservatorio» insular forja el gusto musical cubano en los mejores modelos de factura clásica y barroca, los cánones de «la escuela napolitana, la ópera francesa, el sinfonismo de Haydn» (*Cuba*, p. 168). Para comprender estos hechos es preciso señalar el importante papel del negro en tanto protagonista de ambos. Además de su función catalítica y aglutinadora de la vena popular y el baile, el elemento africano es agente de cultivo y transformación de los cánones europeos de la música de capilla y la de cámara. En un contexto histórico y socioeconómico donde se desvaloriza la carrera artística y se discrimina racialmente contra el negro, éste encuentra un modo de integrarse al proceso social y ganarse la vida en el oficio de músico. Así, se subraya otra vez cuán inútil resulta la separación de lo popular y lo serio en el cultivo de la música: en Cuba, es el mismo negro quien oficia en las orquestas de baile y en las funciones de la iglesia. Mas, según avanza la historia y recrudecen los prejuicios raciales, la sociedad cubana incurre en la ambivalencia de admitir al negro en la orquesta de baile y vedarle la entrada a la capilla y la sala de conciertos. París se convierte entonces en el polo musical del negro vejado en su patria: del cabaret cubano se muda a la sala de conciertos y el conservatorio parisienses. Una vez más se establece allí el diálogo entre continentes.

¹³ Véase en especial la obra de cultura y educación en la música que emprende el compositor Esteban Salas a partir de 1764 en su cargo de presbítero de la catedral de Santiago: «Bajo la égida de Salas, en cambio, la catedral de Santiago habría de transformarse en verdadero conservatorio... Tuvo discípulos, formó ejecutantes... Gracias a él, el coro de la catedral fue también sala de conciertos» (*Cuba*, p. 75).

Si hemos insistido en la necesidad de ubicar la posición de Carpentier en la polémica de las jerarquías musicales y en recordar su planteamiento en cuanto al nacionalismo como modalidad interpretativa y compositiva, es porque lo consideramos necesario para la justa apreciación de *Concierto barroco*¹⁴. La misma razón nos ha hecho destacar el papel que le atribuye al elemento negro en la escena musical cubana. Entendemos que el autor, manteniéndose fiel al modelo literario que le ofrece Cervantes en el *Quijote*, realiza en su novela un escrutinio musical parejo al escrutinio de los libros de su antecesor. Como el español en la quema, el cubano también selecciona directamente la música digna de salvarse al cumplir los encargos del viaje. Enriquecido por la experiencia y ante los desaciertos del *Montezuma*, ópera nacional de Vivaldi, el amo cumple el ciclo de la novela, que va del propósito —«Al único a quien complaceré será a tu maestro de música, Francisquillo, que sólo me pide cosas modestas y fáciles de traer: sonatas, conciertos, sinfonías, oratorios, poco bulito y mucha armonía» (*Concierto*, p. 16)— a la realización del pedido —«unas sonatas de Doménico Scarlatti... unos conciertos del preste Antonio [Vivaldi]... un muy notable oratorio: 'El Mesías'» (*Concierto*, pp. 77-78)—. Mas el escrutinio que practica Cervantes no es sólo nominal: explora una compleja gama de modalidades narrativas, intercalándolas en la construcción del *Quijote*. Así también, Carpentier muestra en la composición de *Concierto barroco* diferentes ejecuciones y modos musicales: las opciones y estilos a evaluar cuando se analiza la producción nacional latinoamericana. Se ofrecen así el recital de la vihuela de Paracho en Coyoacán, el animado relato de *Espejo de paciencia* en La Habana, el minueto lagarterano y el baile de la culebra en Madrid, los conciertos y el baile de figuras en el Ospedale della Pietà, la sesión de trompeta en el cementerio de Venecia, el montaje de la ópera *Montezuma* y el concierto de jazz de Armstrong en París. Si Cervantes precisa de un escudero labriego para crear una novela que toma en cuenta a «las gentes», Carpentier incorpora el quehacer musical del pueblo cubano, sus ritmos y la riqueza de su percusión cuando opta por el negro Filomeno, paje cuadrerizo y músico.

Como señalamos ya, Carpentier juzga muy difícil aislar los distintos contextos, las coordenadas históricas, que confluyen y hacen repercusión

¹⁴ En «Confluencias», Carpentier señala las diferencias entre el folklorismo y el auténtico nacionalismo: «El error de muchos compositores 'nacionalistas' nuestros consistió... en creer que el tema, el material melódico, hallados en campos o arrabales, bastaban para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los contextos de ejecución, que eran, en realidad, lo verdaderamente importante» (p. 18).

en la música americana, y estima necesario el enfoque sobre zonas geográficas en continuo y fecundo diálogo¹⁵. Utiliza entonces el viaje transcontinental como eje estructurador de su obra. El recorrido musical se detiene primero en Coyoacán (México). El ambiente es de principios del siglo XVIII, según se deduce de las referencias a la tertulia. El relato establece de inmediato el problema de la definición de una cultura nacional al presentar «El cuadro de las grandezas» en los aposentos del amo. Aunque presente un tema americano, como es la conquista de México, en su «estilo mixto de pontificio y michoacano... al gusto italiano de muchos años atrás... acontecimientos que parecían sacados de alguna relación de viajes a los reinos de la Tartaria» (*Concierto*, p. 11), está muy lejos de acercarse a la expresión americana. Su «historiar» los sucesos adelanta lo que presentará Vivaldi en su ópera del mismo tema. La visión operática del cuadro, «gran teatro de los acontecimientos», se contrapone al tono menor de la música que tañe y canta Francisquillo en la vihuela:

Se dio a cantar las mañanitas del Rey David antes de pasar a las canciones del día, que hablaban de hermosas ingratas, quejas por abandonos... hasta que el Amo, cansado de aquellas antiguallas..., pidió algo más moderno, algo de aquello que enseñaban en la escuela donde buena plata le costaban las lecciones (*Concierto*, pp. 13-14).

Vemos aquí el verdadero mestizaje musical americano: la vihuela y su cultivo, llevados a México por conquistadores músicos que ya han hecho parada en Cuba, se desarrolla en la Nueva España como arte ministril con antecedentes en la España medieval¹⁶. Mas observamos tam-

¹⁵ Así, «mucho tendrá que hacer todavía la musicografía americana cuando emprenda el estudio de la música del continente *no por regiones o países*, sino por *zonas geográficas* sometidas a las mismas influencias de tipo étnico, a las mismas intermigraciones de ritmos y tradiciones orales» (*Cuba*, 11-12). Esta aclaración es especialmente relevante en lo que concierne al Golfo de México y las comunicaciones entre Nueva Orleans, las Antillas y México, como hemos de ver.

¹⁶ «Entre los extraordinarios aventureros que habían pasado a Cuba se contaban unos pocos músicos...; clara nos resulta, en este grupo, la personalidad de Ortiz *el músico*... Vecino de Trinidad, Ortiz era considerado como notable tañedor de vihuela y de viola... Cuando Hernán Cortés... fue a buscar hombres a Trinidad, Ortiz respondió en el acto a su llamado... Colmada la empresa, recibió de mano de Cortés, como premio a su valor, uno de los solares de la ciudad de México...; en él instaló definitivamente su escuela de danzar y tañer, abierta antes en Trinidad» (*Cuba*, 22-23). La herencia peninsular conjuga siempre el conocimiento técnico y la tradición oral: «Pero otro elemento de capital importancia contribuye a situar un folklore en las mentes: el romance... Muchos conquistadores eran analfabetos. Otros, en cambio, sabían versar y cantar... letrados o no, traían toda una tradición poética y musical» (*Cuba*, p. 32).

bién cómo el amo rechaza esta expresión cuando es directa y espontánea, aunque heredada, por el criterio de divorciar música popular de música culta, de escuela. Complaciéndolo, «la voz del servidor se hizo escuchar, con singular acento abajeño, en una copla italiana... que el maestro le había enseñado la víspera» (*Concierto*, p. 14). El ejecutante, conocedor de las formas europeas, le presta ya su inflexión, su acento americano, sin que el señor lo perciba. Deslumbrado por la grandilocuencia y el aparato del cuadro, el mexicano no advierte la sutil afirmación de lo nacional, su verdad propia. Según prosigue el viaje, la primera escala en Cuba presenta ya un nivel más desarrollado de sincretismo, un más articulado diálogo de influencias musicales en América en la persona de Filomeno. El negro rasguea la guitarra (interpretación africana) al cantar coplas (melodía y metro españoles), acompañándose del tambor y los toletes para marcar los ritmos de los estribillos (percusión afro cubana)¹⁷. Y en La Habana se observa el feliz intercambio de herencia e innovación cuando Filomeno canta la oda del poeta cubano Balboa, *Espejo de paciencia*, compuesta en 1608, un siglo atrás. Allí se sugiere el retablo de Maese Pedro:

Continúa en la narración del sucedido con tanta vida como la pone cualquier bululú de buen ingenio en sacarse personajes de detrás de las espaldas y montarlos en el escenario de sus hombros. («—Así cuentan algunos feriantes en los mercados de México —pensaba el viajero— la gran historia de Montezuma y Hernán Cortés») (*Concierto*, p. 21).

También se nota la interpenetración de mitos clásicos y paganos presentes en la oda, y que el negro asimila y enriquece con sus propios mitos. A nivel de instrumentos, la oda recombina la tradición europea con lo nativo y lo africano; flautas, zampoñas y rabeles, clarincillos adufes, panderos, panderetas y atabales (españoles), tipinaguas (indígenas): en «aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros» (*Concierto*, p. 25)¹⁸.

¹⁷ Examinando el *Son de la Má Teodora*, punto de partida de los ritmos cubanos, Carpentier comenta: «En lo que se refiere a la melodía, el *Son de la Má Teodora* guarda el más estrecho parentesco con las de todo un grupo de romances extremeños... si las coplas son de herencia española, los rasgueos son de inspiración africana. Los dos elementos, puestos en presencia, originan el acento criollo» (*Cuba*, pp. 45-46).

¹⁸ El autor aclara en «Confluencia» (p. 13) que los instrumentos citados en la oda de Balboa de 1608 son los que aparecen ya en *El libro del buen amor* del Arcipreste: zampoñas, rabeles, albuges y panderos. El poeta cubano enriquece la orquesta con tipinaguas indias, maracas y tamboriles negros.

Irónicamente, la narración resume la historia musical de América en lo que el amo, en su falsa evaluación de los acontecimientos, entiende como negativo: «¡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!» (*Concierto*, p. 25). Si en los capítulos anteriores la novela explora la América antillana y la continental como terreno fértil para las formas europeas, el tercero mira el otro lado del asunto: el regreso de las formas enriquecidas por los ritmos americanos al terreno español, la Península. Se insiste siempre en que yerra quien jerarquice las artes: a las «griterías de los emperadores romanos», los «diablos de cuernos gachos» y «Pilatos afónicos»; a «los santos con nimbos mordidos de ratones» de los autos sacramentales en franca decadencia, vivifican los entremeses acompañados de músicas, «que si mucho divertían al negro por la novedad, bastante disgustaban al amo por lo destempladas» (*Concierto*, pp. 27-29)¹⁹. Los ritmos que encuentran en España no son sino los bailes americanos. La asimilación de los modelos europeos por el negro se contempla directamente cuando Filomeno, habiendo presenciado la ejecución del «minuet de empaque lagarterano», baila las danzas de Cuba «a compás de una tonada cantada por él, en cuyo estribillo se hablaba de una culebra» (*Concierto*, p. 28)²⁰. Descontento ante el rostro musical que le ofrece España en Madrid, el viajero prosigue su búsqueda de la cultura en Venecia. Resulta otra vez irónico que el mexicano mire por lo bajo el baile de la culebra, característico de los carnavales cubanos de Corpus y de la Fiesta de Reyes, y se lance al carnaval de la Epifanía de Venecia en busca de la música. El «estrépito de címbalos y matracas», de «tambores, panderos y cornetas» de la

¹⁹ Para el examen del teatro en la España del siglo XVIII consúltese René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* (Tárbes: Saint Joseph, 1970). La penetración de los ritmos americanos se lee en textos alusivos a danzas y músicas tales como entremeses de Lope y Villancioso, y del mismo Cervantes: «El hecho fue que, de repente, la Iberia de donde habían salido los conquistadores, la de 'los parientes que habían quedado en casa...', se vieron invadidos por unas 'endiabladas zarabandas' que, al decir de Cervantes (véase *El celoso extremeño*), eran 'nuevas en España'... Pero tal poder de penetración tendría la bullanguera novedad venida de Indias, que Cervantes llega a hablarnos de unas 'zarabandas a lo divino'» («Confluencia», p. 14).

²⁰ «Hay un hecho cierto: las primitivas danzas traídas de la Península adquirirían una nueva fisonomía en América al ponerse en contacto con el negro y el mestizo. Modificadas en el *tempo*, en los movimientos, enriquecidas por gestos y figuras de origen africano, hacían el viaje inverso, regresando al punto de partida con caracteres de novedad» (*Cuba*, p. 162).

República veneciana no se pueden diferenciar de la «confusa algarabía» del Caribe. Frente ya a los grandes músicos europeos, se cuestiona de nuevo el problema de la expresión nacional. Se observa el error de tomar el tema como lo esencial en la música, pues Vivaldi, sin siquiera diferenciar lo incaico de lo azteca, viendo el acontecer americano como «la historia de un rey de escarabajos gigantes», comenta la conquista: «Buen asunto, buen asunto para una ópera» (*Concierto*, p. 36). Lo que considera bueno el músico son las posibilidades de explotar el tema en función del estilo de la ópera veneciana, un tratamiento ajeno también a la expresión musical de América: «escenarios de ingenio, trampas, levitaciones y *machinas*» (*Concierto*, p. 36). Es el teatro efectista y de gran tramoya, que recuerda «el cuadro de las grandezas», y presenta otro nivel del mismo fenómeno observado en la decadencia del auto sacramental en España. Según se insinúa la calidad del *Montezuma*, síntesis de la escuela veneciana y de la actitud bufa del público, Händel propone en su *Agripina* la posibilidad de otro quehacer operático en el modelo alemán y su auditorio: «Las gentes que, en su patria, escuchaban la música como quien estuviese en misa, emocionándose ante el noble diseño de un aria o apreciando, con seguro entendimiento, el magistral desarrollo de una fuga» (*Concierto*, pp. 37-38)²¹. Entendemos que Carpentier se hace eco de las carcajadas del napolitano Scarlatti por la ironía implícita en los ingenuos juicios de Händel ante el desarrollo posterior del wagnerismo en Alemania. La deformación de la ópera wagneriana, con su actitud religiosa y sus efectos escénicos, con el libertinaje de la fuga, por parte de los seguidores de Wagner, no se aparta mucho de la forma y moda venecianas. Mas, sobreponiendo fronteras geográficas, sociales y raciales, se integra la comparsa de las naciones encarnando la realidad universal de la música: Händel, Montezuma, Vivaldi, Doménico Scarlatti y Filomeno juntos enfilan para hacer música.

²¹ Sobre la presencia de Händel en Venecia dice Walter Kolneder: «We do not know to what extent Handel was familiar with Vivaldi's music, but it is very probable that the two masters met personally during the years 1708-09, when Handel was staying in Venice.» Véase Walter Kolneder, *Vivaldi: His Life and Work* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1970), p. 153. La historia también corrobora la amistad de Händel y Doménico Scarlatti: «Manwaring relates that Handel arrived *incognito* at Venice, and that he was discovered in a masquerade where he was playing clavier. Domenico Scarlatti cried out that it must either be the celebrated Saxon or the devil», en Romain Rolland, *Handel* (New York: Henry Holt, 1969 ed.), p. 41. Stanley Sadie establece la fecha de estreno de *Agripina* como el 26 de diciembre de 1709, y señala en su cronología de Händel: «1709 *Agrippina* produced at Venice with great success», en S. Sadie, *Handel* (London: John Calder, 1962), pp. 185, 182.

En el Ospedale della Pietà, un «teatro sin escenario o una iglesia de pocos altares, en ambiente a la vez conventual y mundano, ostentoso y secreto» (*Concierto*, p. 41), resultan inútiles todas las jerarquías que dividen artificialmente la música. Ese es el lugar del «más grande *concerto grosso*» cuando cada uno de los maestros europeos hace alarde de sus mejores habilidades en la ejecución de la sinfonía: Vivaldi, al violín y al podio, en despliegue de virtuosismo; Doménico Scarlatti, al clavicémbalo; Jorge Federico Händel, explorando y explotando las posibilidades del órgano. Parejamente, Filomeno presenta el lucimiento de los ritmos y acentos de la percusión cubana. Es la verdadera síntesis universal que constituye la música americana. La fértil atmósfera del Ospedale recrea la simbiosis de culturas en que nacen los sonidos cubanos cuando Filomeno (el elemento negro) descubre en el cuadro de la serpiente (lo imaginístico en el culto católico) alusiones al ritual africano de la culebra²². La situación, idónea además por la coincidencia de los carnavales de Cuba y de Venecia, es la de un relativismo cultural en que Filomeno, coreado por los maestros europeos, interpreta el baile cantado de la comparsa de la serpiente²³. La impronta del negro en la transformación de las formas bailables europeas para crear ritmos y géneros americanos es de igual importancia, y así contemplamos cómo, en la ejecución del baile de estilo y figuras, la fuerza de los ritmos y la percusión de Filo-

²² «La iglesia cristiana ejerció, desde el primer momento, una poderosa atracción sobre los negros traídos a América. Los altares, los accesorios de culto, las imágenes, los hábitos religiosos estaban hechos para seducir un tipo de humanidad muy solicitado por el mundo fáustico de los ritos y misterios... Otro factor que había de atraer al negro al templo era la música» (*Cuba*, pp. 39, 40).

²³ Hablando de los cabildos negros, sociedades de ayuda mutua y simultánea promoción de actividades de «recreo y esparcimiento» por sus actas legales, Carpentier explica su papel en la divulgación de la música: «Esto les autorizaba a dar bailes y a formar sus comparsas de Días de Reyes o —después de la abolición de la esclavitud— de carnaval... Las comparsas, mucho más que una marcha rítmica colectiva, eran un ballet ambulante. Las comparsas tenían 'asuntos'. Un alacrán o una culebra... servía de eje a toda una acción acompañada de cantos. Se 'mataba el alacrán', o se 'mataba la culebra':

—Mamita, mamita,
 yen, yen, yen;
 que me mata la culebra,
 yen, yen, yen.
 Mírale los ojo,
 que parecen candela;
 mírale lo diente,
 que parecen filé...» (*Cuba*, pp. 291-292).

meno le impone sus compases a los de Scarlatti²⁴. Intervalo entre conciertos, el desayuno en el cementerio propicia un debate más detenido sobre las posibilidades del drama musical nacional. Primero se evalúa la producción operática de un compositor tan sólido como Vivaldi en el juicio de Händel: «Un fraile metido en tablados de ópera... ¡Lo único que faltaba para acabar de putear esta ciudad!» (*Concierto*, p. 50)²⁵. El segundo aspecto considerado es la selección del asunto representativo de América: las alternativas se reducen aquí a la ópera india y la negra. Al *Montezuma* que el mexicano le narra a Vivaldi se opone la sugerencia de Filomeno de inventar una ópera sobre su abuelo Salvador Golomón²⁶. Luego de validar la segunda alternativa con el ejemplo del *Otelo*

²⁴ La contradanza se asimila y transforma en el contexto negro por idoneidad: «Salida de la *country-dance* inglesa, llevada a Holanda y Francia a fines del siglo XVII, la *contradanza* había adquirido carta de ciudadanía francesa, difundiéndose principalmente en la clase media. Era un honesto baile de figuras, con cierta galantería buenaza, que no exigía gran habilidad coreográfica por parte de los bailarines. Pero esta danza lleva en sí un elemento que habría de seducir poderosamente al negro. Como nos lo dice Curt Sachs: 'El círculo y la hilera son las formas básicas de todas las danzas corales, y la mayoría de las figuras pueden remontarse a la cultura de la Edad de Piedra... Hasta la disposición de hombres y mujeres en una doble fila, enfrentados y divididos en parejas, ya ha sido señalada en numerosas tribus africanas... El tema primitivo, fundamental, es una vez más el combate de amor con el ataque y huida, con la unión y separación consiguiente'» (*Cuba*, pp. 125-126). El proceso ocurre en la colonia francesa de Haití, y a consecuencia de la revolución de 1791, en Cuba: «Con los que huían de la insurrección haitiana entraron en Cuba numerosos negros... También los 'negros franceses' habrían de desempeñar un importantísimo papel en la música cubana —hecha de elementos heredados y transformados— por la aportación de un elemento rítmico fundamental...: el *cinquillo*» (*Cuba*, pp. 129-130).

²⁵ Walter Kolneder describe la situación donde se produce la ópera veneciana: «The time at which Vivaldi grew up into Venetian operatic life and then became a busy *maestro* and even empresario, was favourable —owing to the state of the market— towards the routine production of operas which might satisfy the immediate needs of the public, but not towards the creation of works which would claim validity for all eternity» (*Vivaldi*, p. 158). También observa el crítico que, pese al éxito comercial de sus óperas, Vivaldi recibe críticas negativas de las mismas por parte de sus contemporáneos.

²⁶ Es pertinente aclarar aquí cómo Carpentier opone el fracaso de la ópera nacional indigenista cubana a los logros de la ópera negra en la isla. Sánchez de Fuentes cultiva la primera categoría en 1898 con su *Yumurí*, obra de claro antecedente wagneriano: «En la elección del tema, apuntaba un error que luego afectaría gran parte de la obra del músico: una injustificada estimación por lo aborigen, único sector de lo cubano que no podía ofrecerle materiales al estado puro, ni siquiera a través de trabajos de arqueología. La 'música india' tenía que hacerse a base de hipótesis...; en lo que se refiere al nacionalismo, se partía de un concepto erróneo» (*Cuba*, p. 279). Carpentier también juzga la *Doreya* de

de Shakespeare (y el de Verdi, por ende), la narración insinúa el examen de tendencias posteriores de la ópera en tanto expresión de mitos nacionales, tal la obra wagneriana. Entendemos que las reflexiones sobre la tumba de Stravinski, así como la referencia al entierro de Wagner, autor de «óperas extrañas, enormes» (no muy diferentes en su efectismo de las venecianas), señalan los polos en la querrela contra el wagnerismo lanzada por la poética musical de Stravinski. Frente al enfoque wagneriano, que el compositor ruso juzga anarquizante y foráneo al fenómeno musical en sí y recrimina de separar y desvincular el drama musical de su función de entretenimiento y goce. Stravinski propone el retorno al orden, a la libertad que implica el ceñirse a las formas y devolverlas a su marco musical²⁷. Si Wagner cultiva la fuga, y aboga por una ilimitada fantasía, Stravinski defiende una imaginación subordinada; a la música operática, en tanto experiencia religiosa, opone la música como hecho intrínseco de la exploración pura de ritmos y sonidos, donde el ejecutante, instrumento puro del compositor, no se designe nunca intérprete. Mientras el debate de Stravinski queda inconcluso sobre su tumba, el paralelo entre la ópera veneciana y la wagneriana alerta al peligro que percibe Carpentier en el drama musical nacional de «desnucarse en una posible *Tetralogía* [Wagner, *El anillo del nibelungo*] de tipo incaico o azteca... con buenos coros de caballeros águilas o vestales

Sánchez Fuertes, de 1918: «... se regresaba al callejón sin salida de la *indiada*. Inspirándose en una famosa crónica de Oviedo, el poeta ponía un *areito* en escena, con indios que hacían sonar atabales, guamos y *fofutos*, bailando de modo arqueológicamente exacto. Lo único que faltaba —¡lo único!— era un tema de auténtico areito para sostener la escena» (*Cuba*, p. 281). Por el contrario, Carpentier juzga *La esclava* de José Mauri como la primera ópera nacionalista acertadamente concebida y capaz de soportar la prueba de la historia: «La partitura de Mauri, claro está, no podía librarse de un cierto italianismo en los pasajes meramente dramáticos. Pero constantemente se apoyaba en lo popular. La *habanera*, la *criolla*, el *danzón* y hasta la *rumba*, tenían lugares asignados en la obra, y no de tipo episódico, sino formando parte integrante del discurso» (*Cuba*, p. 285).

²⁷ Con relación al *Gesamut Kunstwerk*, Stravinski censura la arbitrariedad y libertinaje de las formas musicales que allí defiende Wagner por su apreciación de la ópera a nivel de culto religioso: «Je ne lui reproche pas seulement son manque de tradition, sa suffisance de nouveau riche: ce qui aggrave son cas, ce que l'application de ses théories a porté un coup terrible à la musique même... j'estime que ce système, bien loin d'élever la culture musicale n'a cessé de la faire déchoir et a fini par l'abaisser de la façon la plus paradoxale. On allait autrefois; à l'Opéra pour s'y divertir en y écoutant des ouvrages de musique facile. On y revint ensuite pour y bailler à des drames où la musique arbitrairement paralysée par des contraintes étrangères à ses propres lois ne pouvait que lasser l'auditoire le plus attentif malgré tout le talent déployé par Wagner» (*Poétique*, pp. 76-78).

de Cuzco, enamoradas de algún lugarteniente de Pizarro» («Confluencia», p. 13). Las polarizaciones se anulan en la trompeta de Filomeno: su ejecución de la trompeta es interpretación directa y única sobre un patrón rítmico fijo y un tema ordenado. Cuando por fin se lleva a escena el *Montezuma* en 1733, se contemplan todos los desaciertos del drama musical nacional que ya se adelantaban: trastrueques laberínticos de la crónica de Solís en el libreto; subordinación a los caprichos y exigencias del público, los cantantes y las técnicas de montaje²⁸. Por comparación con sus extravagancias, el «cuadro de las grandezas» resulta más «fiel a la realidad». La compra de las partituras encargadas antes, en cambio, responde a un mejor criterio, de acuerdo a lo que señala Unamuno al enlazar lo universal y lo individual. Se valida la música trascendente por su factura formal y desarrollo orgánico, como son las sonatas de Scarlatti y los conciertos para violín de Vivaldi, y en especial el oratorio de Händel, donde una tradición viva y fecunda va desde la Biblia a Handel y alcanza al negro Filomeno. Es la música exigente en su técnica y sus demandas de ejecución la que fructifica en el ámbito vivo del pueblo: «Y, sobre notas que sólo un ejecutante de primera fuerza podría sacar de su instrumento, estas palabras que parecen cosa de *spiritual*: *The Trumpet Shall Sound*» (*Concierto*, p. 78). El concierto de Armstrong en París también valida el pensamiento de Unamuno: «Hacia vibrar la trompeta como el dios de Zacarías, el señor de Isaías o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras», «Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y a habitar entre nosotros» (*Concierto*, pp. 81-82)²⁹. La música se juzga aquí por sus valores de ritmo, sus contextos de ejecución e interpretación, su explorar los registros instrumentales y su riqueza de percusión. Alejándose del documento folklórico, responde a ritmos donde se imposibilita reparar lo individual de lo universal. Mientras Europa se entusiasma por tal música, los prejuicios impiden su aceptación cabal en América: «En París me llamarán *Monsieur Philomène*... En La Habana sólo sería 'el negrito Filomeno'... Se necesitaría una revolución» (*Concierto*, p. 79). Carpentier confirma una vez

²⁸ Kolneder describe la situación de montaje de la ópera y su estar sujeta a las arbitrariedades de los distintos artistas y técnicos de producción. Con relación a los constantes cambios de las de Vivaldi, explica: «It is evident from the composer's performances that every composition was reworked for each new production, because the scores had been so tailored —made for the singers of the first performance, that the performers of a new version were quite justified in wanting an adaptation» (*Vivaldi*, p. 160).

²⁹ La acogida del jazz en París es un hecho paralelo a la asimilación de las danzas americanas en viaje de vuelta a España. El elemento negro en Nueva Orleans recibe el legado del Golfo de México y lo devuelve a Europa.

más la imposibilidad de separar los contextos políticos y socioeconómicos y la interdependencia de los mismos en el escrutinio de los valores musicales ³⁰.

Hemos visto así cómo la narración de *Concierto barroco* incurre en sutiles enfoques perspectivistas, de línea cervantina, en el análisis del problema que constituye la creación de una música americana que sea a la vez trascendente y auténtica. En un recorrido espacial y temporal de producciones musicales de Occidente, Carpentier realiza un escrutinio nominal y formal de cánones de factura y composición. Sondea corrientes y modalidades rítmicas y sonoras que se conjugan en el sincretismo de sonidos del continente nuevo. Demuestra los errores del folklorismo y aboga por una expresión nacional donde se afirma la música como red de comunicaciones universal mediante el contacto africano. Observa tal rigor de estudio, que cabe citar a Julio Cortázar para resumir su esfuerzo. Se muestra

Carpentier, el impecable novelista de técnica y lucidez europeas, autor de productos literarios a salvo de toda inocencia, hacedor de libros para leer, de productos refinadamente instrumentados para la aprehensión de ese especialista occidental que es el consumidor de novelas ³¹.

³⁰ Es lo que ilustra Carpentier en una de sus últimas novelas, la primera posterior a *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera* (México: Siglo XXI, 1978).

³¹ Julio Cortázar, «Para llegar a Lezama Lima», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, II (México: Siglo XXI, 1970 ed.), p. 78.