

Un giro en espiral. Relectura y prevalencia de la mirada esencialista en Alejo Carpentier

A spiral turn: Re-reading and the prevalence of the essentialist perspective in Alejo Carpentier

SERGIO CORREDERA MELLADO

UNIVERSITAT DE BARCELONA (ESPAÑA)

Resumen: En este artículo se examina, a través de un análisis comparativo desde los libretos de Alejo Carpentier y su novela *Concierto barroco*, la persistencia de una mirada esencialista sobre la identidad latinoamericana y la representación de la alteridad cultural. En última instancia, se sugiere que la tensión irresuelta entre esencialismo y el intento de proyectar sobre lo americano una idea mestiza o transcultural de la identidad revelan las limitaciones de su proyecto literario frente a los desafíos de la cuestión identitaria en Latinoamérica, lo que contrasta con otros autores asociados a la posmodernidad que enfatizan elementos rizomáticos y cierta fluidez cultural.

Palabras clave: Carpentier, *Concierto barroco*, identidad, *El milagro de Anaquillé*, transculturización, libretos.

Abstract: This article examines, through a comparative analysis of Alejo Carpentier's scripts and his novel *Concierto barroco*, the persistence of an essentialist perspective on Latin American identity and the representation of cultural otherness. Ultimately, it suggests that the unresolved tension between essentialism and the attempt to project a mestizo or transcultural notion of identity onto the Americas reveals the limitations of Carpentier's literary project in addressing the challenges of identity in Latin America. This contrasts with other authors associated with postmodernity, who emphasize rhizomatic elements and a certain cultural fluidity.

Keywords: Carpentier, *Concierto barroco*, identity, *El milagro de Anaquillé*, transculturation, librettos



No parece posible leer a Carpentier sin haberlo *escuchado* antes. Y es que, al considerar la dimensión musicológica en la obra del escritor cubano, quien antes de consagrarse como novelista, desarrolló una intensa labor como libretista y pianista, se advierte como el itinerario vital y artístico queda atravesado por un sustrato musical, que lo lleva a identificar en la música la manifestación primera del mestizaje latinoamericano y revela, asimismo, el germen de una teoría esencialista que cristalizaría en su narrativa de madurez. Esta dimensión, que se hace patente incluso en la propia sonoridad que a menudo cobra su escritura, como el célebre primer párrafo de *Concierto barroco*, parece haber quedado relegada por la crítica en lo relativo a su etapa musical de juventud, probablemente porque se la asocia a un ámbito ajeno a las letras como es la musicología.¹

Es quizás un olvido que traduce la falta de una tradición interdisciplinar músico-literaria en el ámbito hispánico; o quizás, como intuyó Borges, la sordera de muchos hispanistas. Precisamente este vacío es el que viene a subsanar el reciente libro de Bernat Garí Barceló, *Música, raza e identidad: La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier* (2023), que constituirá el principal apoyo bibliográfico del presente trabajo. Garí pone el foco en la etapa iniciática del autor cubano como libretista y la confección de un primer magma de intuiciones sobre la identidad desde su filiación al Grupo Minorista. Por tanto, no estamos ante una mera teoría estética, en tanto el discurso musical sirve a Carpentier para problematizar en sus libretos tanto la literatura como la identidad afrocubana y se traspasa a las problemáticas identitarias de su tiempo.

Si bien la hipótesis ya late en el texto de Bernat Garí, en este artículo intentaré trazar dicho itinerario: partiendo del Carpentier libretista hacia el rastreo de sus ideas en torno a la identidad que toman cuerpo en sus libretos y que cristalizan posteriormente en una serie de binarismos y fricciones culturales. Los primeros ensayos del escritor con las culturas afrocubanas suponen el pórtico de entrada para que nociones como raza o esencia prevalezcan en su narrativa de madurez. Para ello me detendré en la breve novela *Concierto barroco* (1974), donde se aprecia el intento por parte del autor de proyectar sobre lo americano una idea mestiza o transcultural de la identidad a lo largo de la trama, si bien, en el fondo, la obra persiste en ciertos binarismos de base (negro y blanco, ritmo y melodía, civilización y barbarie, Europa y África, apolíneo y dionisiaco...) que parecen contentarse con una mera inversión de categorías en una suerte de positivización, pero dejando intactas una noción esencialista de la identidad, del *ethos* y lo comunitario, lo que deja su obra fuera de la órbita de la posmodernidad (constructivismo identitario, giro lingüístico, deconstrucción, etc.).

¹ Sobre esa doble faceta de Carpentier pueden consultarse críticos como Isabel Abellán (2018), Rubio Navarro (1999) o Bernat Garí Barceló (2020).

Con tal de avanzar para ver cómo cuajan las ideas identitarias en Carpentier me detendré en aquellos primeros años de la república independiente de Cuba. No en vano, la cubanía y la identidad americana constituyeron una permanente inquietud intelectual y artística para Carpentier desde sus inicios. Junto al resto de integrantes del llamado Grupo Minorista, se recibió con recelo el ingreso de Cuba en la vorágine del mercado y la modernización del país bajo la sospecha de la injerencia del poderío yanqui. Todo ello al calor de teorías positivistas que legitimaron un discurso esencialista que aparejaba una exclusión de lo negro, y que tuvo en el campesinado blanco criollo el modelo esencial de la identidad cubana.²

De ahí que en los primeros años de siglo, como ocurre con el primer Fernando Ortiz, la cubanía se pensó en términos de “desafricanización”, “higiene social” y “erradicación de la brujería”, en nombre de salvaguardar la cohesión social de la nueva república (Ortiz, 1995). Todo ello, tal y como recoge Garí (2023: 43), tuvo su correlato en las letras cubanas, donde el circuito discursivo puso la cuestión identitaria entre las prioridades de la agenda política-cultural, no en vano “era urgente crear imágenes propias, fabricar la memoria y la historia del país como modo de mostrar que Cuba era una nación soberana con su propia identidad” (Orovio, 2003: 517).

Años después, la crisis económica que trajo el fin de la Primera Guerra Mundial y el decaimiento de las teorías positivistas supusieron un caldo de cultivo propicio para que floreciera una nueva conciencia sobre la identidad cubana y latinoamericana. En este contexto, el joven Alejo Carpentier, formando parte del Grupo Minorista, se embarcó en una búsqueda por definir lo auténticamente cubano y americano, alejándose de las visiones reduccionistas del positivismo que habían excluido lo afro de la identidad nacional.

Como cabría esperar del nuevo marco integrador, surgieron diversos intentos de confluencia entre diversidad y nacionalismo, que apuntaban a conciliar tanto la realidad del campesinado blanco como la del negro, todo dentro del paraguas de una nueva narrativa nacional mestiza. Carpentier no será ajeno a este dispositivo discursivo y llevará a cabo sus primeras reflexiones en torno a la identidad, que serán a la postre las formulaciones que atraviesan toda su producción literaria aun con algunos matices.

En relación a esto, en el segundo capítulo de su libro, Garí aborda cómo los textos contribuyeron a la formación de la ciudad, reconstruyendo desde una perspectiva sociológica los primeros años de Cuba y destacando el carácter performativo de la literatura en el contexto de representación del afrocubano. De esta manera, si aquella ciudad que en su proceso de modernización influyó en la producción literaria, y que, a su vez influyó posteriormente en la

² De ello se ocupa en profundidad Naranjo Orovio (2003).

reconfiguración de la ciudad con un ciclo inclusivo, esa misma urbe también moldeó a Carpentier, tanto su escritura como el anhelo de pertenencia.

Con todo, en sus primeras obras se atisba un asombro, un *milagro* arraigado en una conciencia clara y vívida de los peligros de la orientalización, donde el joven Carpentier explora perspectivas más matizadas sobre la identidad. Aunque con los años las abandonaría en favor de una posición epistemológica más cómoda, caracterizada por una dialéctica inversa de opuestos, constituyen un valioso contrapunto antes de abordar *Concierto barroco*. Seis décadas antes de la publicación de la novela, a principios de los años veinte, su esencialismo se combinaría con un lenguaje con plena conciencia de que en tanto el sujeto alterno carece de los medios para autorepresentarse, cualquier representación otra queda vinculada a los intereses del mediador³. Carpentier parece identificar en la música la primera expresión del mestizaje latinoamericano. A partir de su experiencia como etnomusicólogo durante los años veinte junto a Roldán parece que surge en él una sensación de extrañeza frente a lo otro, lo cual plantea la pregunta sobre cómo representar al afrocubano en ese nuevo contexto integrador.

Uno de los libretos que Carpentier escribe para acompañar la música de los ballets afrocubanos de Amadeo Roldán, titulado *El milagro de Anaquillé*, parece condensar esta preocupación en torno al riesgo de una orientalización superficial y fabricada, *à la* Hollywood. La reticencia de Carpentier a reducir la identidad afrodescendiente encuentra acomodo en una trama centrada en los intentos de un empresario yanqui de grabar el ritual abakuá de una tribu ñáñiga en Cuba. Frente al esencialismo dicotómico que prevalecerá en *Concierto barroco*, basado en una lógica binaria que simplemente invierte los conceptos de lo blanco y lo negro, *El milagro de Anaquillé* parece expresar no tanto la percepción tópica del blanco sobre el otro, sino más bien el escepticismo mismo respecto a la posibilidad de representación del Otro.

Dicho escepticismo, que se despliega en el uso de ritmos desconcertantes, murmullos y otros elementos no figurativos, parece trascender esa lógica binaria de intercambios y oposición en tanto las distintas manifestaciones culturales se presentan bajo una misma estética deformante. Por esta razón, tal y como explica Garí, se opta, en el ámbito musical, por el collage, la copia, la transcripción, la reelaboración, reduciendo al mínimo las mediaciones e intervenciones, en parte porque se cree que el emisor legítimo solo puede ser el afrocubano. Asimismo, dicha disolución problematiza el binomio alta/baja cultura y sus modos de escucha, que se manifiesta en la inserción dentro del pentagrama (asociado a la orquesta, al orden occidental, apolíneo) de ritmos de tipo folklórico.

³ Tratado en profundidad por Tomé Isidro, Lester (2018): "The Racial Other 's Dancing Body in El milagro de Anaquillé: Avant-Garde Ballet and Ethnography of Afro-Cuban Performance". *Cuban Studies*, 46, pp. 185-227.

La estética esperpéntica que disemina las relaciones dicotómicas, por tanto, afecta a los distintos personajes independientemente de su asociación directa:

personajes como el *business man* son equiparados a las jimaguas, esto es, presentados como monstruos, bajo su lado más esperpéntico, como trasunto de anhelos salvajes e instintos remotos. Por eso el *business man* aparece presentado como un cabezudo, --- frente al campesinado blanco, simbolizado a través de la desnudez del rostro, con “semblantes pálidos, apenas maquillados”, esto es, deshumanizados por la ferocidad de su victimarios, los capataces, porque se sobreentiende que toda forma de civilización es, también, una forma de barbarie. (Garí, 2023: 85)

Sí parece encontrarse aquí un deslizamiento que trasciende a una noción esencialista en la representación del afrocubano. De hecho, incluso se atisba una suerte de inclusión de terceras subjetividades, como lo es la indígena, lo que opera en esa desarticulación de la simetría de categorías y que encuentra igualmente acomodo en una estética esperpéntica, también en lo relativo al gesto (Garí, 2023: 86). Por lo tanto, no se busca tanto una profundidad-superficie de raíz platónica o un más allá metafísico, sino que se juega en una dimensión más perspectivista, considerando el ángulo desde el cual vemos y nos posicionamos.

Ahora bien, muchas de las limitaciones de esta perspectiva se hacen evidentes de igual modo al asumir la identidad en términos esencialistas⁴, ya que es una cierta idea de pureza lo que anima, asimismo, ese imperativo de no intervención sobre lo ajeno, y no tanto la plena conciencia de un modelo rizomático donde pondera esa fluidez estructural del ser. Para Garí, la confusión identitaria que subyace en la obra de Carpentier se debe a la dificultad de distinguir entre una construcción performativa de la identidad desde instancias culturales y una concepción esencialista del sujeto, como propuso el antropólogo Fernando Ortiz a fines de los años veinte en una célebre conferencia impartida en Madrid (1929: 3). Esta tensión no se resuelve ni se sintetiza, sino que simplemente se oculta tras una serie de clichés retóricos que plantean la necesidad de realizar una síntesis entre lo local y lo universal.

Con esta idea de fondo, el lastre esencialista llevará a Carpentier no solo a negar la posibilidad de representar una otredad cultural, sino también a cuestionar la categoría misma de autoría. De ahí que Garí también ponga el foco en la cuestión del desplazamiento de la autoría, dejando, eso sí, una incógnita sobre el motivo ulterior que anima a Carpentier. El libreto podría haber sido concebido desde una estrategia de disolución de cualquier seña de autoría que debía ser

⁴ Este artículo de Carlos Villanueva que ya habla de las trampas de Carpentier por lo que se refiere a las relaciones nacionalismo música: Villanueva, C. (2008). “El nacionalismo musical en la obra de Alejo Carpentier”. Cuadernos de Música Iberoamericana, 15, 45-60.

simplemente un vehículo para que lo ajeno se manifestara sin intervenir directamente: “La figura autorial se declara en fuga y se desvanece en una riada de voces que cooperan en la plasmación de una falla, en la representación de una imposibilidad narrativa” (Garí, 2023: 94).

Por otro lado, en su análisis sobre la influencia del teatro *Parade* de Cocteau, Garí habla de una línea experimental o un “juego con la cuarta pared” que interpela al lector/espectador, invitándolo a llenar los huecos o vacíos no representados donde esta mirada despliega su fuerza escéptica. Esto nos servirá para el análisis de la novela, concretamente en el concierto de Vivaldi sobre la conquista de México en el capítulo VII de *Concierto barroco*, donde se problematiza el eurocentrismo en la legitimidad de la representación del otro, y a la posibilidad de que el sujeto alterno pueda ser representado sin interferencias ni simplificaciones.

Si *El milagro de Anaquillé* parece desenvolverse en el sutil límite que divide al representado del representante, en su otro libreto, *La rebambaramba*, se enfoca en reivindicar al excluido y aquellas escuchas históricamente marginadas. Con todo, surge el interrogante, apunta Garí, de “si la estrategia carpenteriana de positivizar al afrocubano invirtiendo el binomio civilización/barbarie logra resolverse en un giro que le dé la voz al negro, toda vez que mantiene una matriz interpretativa que acaba asumiendo un estereotipo invirtiéndolo” (Garí, 2023: 71).

Asimismo, estos binarismos se harán más patentes con los años y Carpentier dejará de lado esa postura mediadora, admitiendo una discrepancia entre los códigos negro/blanco. Este es el comienzo de un pliegue cuyo eje parece ubicarse en París.

Antes de adentrarme en la novela, se antoja pertinente considerar un contexto vital un tanto tumultuoso, ya que el escritor cubano se autoexilia a París en 1928, es decir, antes del “giro”⁵ del que habló la crítica, donde parece plausible imaginar a un Carpentier que debió sentirse por primera vez extranjero.

De igual manera, en lo relativo a la ya célebre mentira sobre su origen suizo⁶, no es descabellado pensar en la importancia que debieron tener sus anhelos, prejuicios y presiones en torno a la identidad que el propio autor vivió, tensiones donde, como ocurre en su proyecto literario de mestizaje, se ve ese intento de pasar por filiaciones sus afiliaciones construidas:

⁵ La idea tiene un reconocimiento significativo en la literatura académica, convirtiéndose dicho “giro” casi en un lugar común. Por ejemplo, Gabriel María Rubio Navarro lo menciona en su obra *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Graziella Pogolotti en *El ojo de Alejo*, así como Márquez Rodríguez, Wilfredo Cancio, Leonardo Acosta, entre otros.

⁶ No faltan las intrigas en este asunto, con un archienemigo de letras, Guillermo Cabrera Infante, descubriendo la mencionada partida de nacimiento. El hallazgo lo relata Cabrera Infante en su obra *Mea culpa* (1992).

Es en ese vaivén entre filiaciones y afiliaciones donde Carpentier traza la historia de la música caribeña en una curiosa simetría con la construcción de su autofiguración. En ambos casos, la música y la persona (su máscara), se construyen desde el peso armónico conferido a las filiaciones, pero las filiaciones presentadas ocultan, casi siempre, operaciones cifradas de afiliación destinadas a articular una concepción de la identidad presentada como esencia y raíz última del sujeto. (Garí, 2023: 29)

La “mentira” del autor parece apuntar, consciente o no, a esa desconfianza consecutiva a una problemática asimilación de ideas acuñadas desde la metrópolis. En el autoexilio de Carpentier en París en 1928 probablemente arraigaron las ideas esencialistas sobre la identidad latinoamericana, casi como una suerte de añoranza ante la condición de extranjero que el novelista experimentaba, que, en última instancia llevaría a Carpentier a una posición desactualizada en una modernidad en proceso de difusión, lejos de una vía fluida propia del perspectivismo que parece ensayar con *El milagro de Anaquillé*. En palabras de Garí:

Frente a la posibilidad, entonces, de pensar un cuerpo sin raíces o de vivir la experiencia del deslizamiento perpetuo entre una miríada infinita de diferencias, Carpentier prefiere ese movimiento *ad profundis*, un zambullido metafísico que tras un proceso de desasimiento de los rasgos contingentes del sujeto se dirige al reconcentrado último de su esencia. (Garí, 2023: 69)

Cabe preguntarse si la renuncia al discurso ensayado en los libretos responde, asimismo, a la intención de emular el gesto wagneriano de fusión y condensación de culturas. En relación a ese anhelo de síntesis y voluntad de elevar lo local, Carpentier dirá en 1949:

La obra de Richard Wagner fue una síntesis de una cultura. Síntesis del romanticismo universal, síntesis de lo germánico. Por ello, al considerar nuevamente su obra, no debemos olvidar que *nosotros también debemos propender a la síntesis* [...] América habrá hallado su verdadera voz, cuando haya establecido verdaderas síntesis de sus herencias culturales y raciales y tenga una conciencia de la universalidad de sus mitos. Hay que realizar con lo latinoamericano algo semejante a lo que Wagner realizó con lo romántico y lo alemán. (1949: 25)

Sea como fuere, parece evidente que la llegada de Carpentier a París conlleva una serie de reformulaciones en su forma de mirar y escuchar lo alterno.

Comenzará a centrarse en las complejas relaciones de síntesis, transculturación⁷ y roces entre culturas, en lugar de enfocarse en la posibilidad de evocar esa otredad inaprensible —a la manera de Ortiz, que recojo arriba—. Como se sugiere a lo largo de este artículo, la mencionada confusión identitaria en torno a la disyuntiva cultura-raza que subyace en la obra de Carpentier permanece obstinada a una hondura, a una mirada que siempre se dirige a las entrañas⁸:

ya se va cobrando conciencia de que lo universal se alcanza mucho mejor cuando se sigue el camino señalado por Don Miguel de Unamuno: «es dentro y no fuera donde hemos de hallar el hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno». (1949: 11)

Concierto barroco, su penúltima novela, conserva las ideas esencialistas ya desplegadas en los libretos mientras incide en esos intercambios dicotómicos que estructuran la trama. Dicho maniqueísmo se manifiesta esta vez en una serie de fricciones culturales entre lo blanco y lo africano. Si bien en los libretos no se incide en esas fricciones, sí se mantienen los binarismos que en la novela serán invertidos en una suerte de reapropiación que no parece que llegue a ser trascendido. En pocas palabras, el intento del escritor de imprimir sobre lo americano una tesis de mestizaje, tanto explícita en lo musical como implícita en lo cultural, se despliega no solo en un movimiento de pretendida subversión y de profundidad, el mismo que sujeta su sintaxis barroca, cuya presunción lo alejan de un modelo más rizomático, plural, poliédrico.⁹

Dicha pretensión por parte de Carpentier de hilvanar una tesis mestiza que descansa en el intocado esencialismo encuentra acomodo en la misma trama de la novela, que retrata el viaje a Europa de un Amo criollo y su criado de ascendencia afrocubana, Filomeno, en un viaje a sus raíces. A medida que el Amo se acerca a la tierra de sus ancestros más perdido y lejos de su esencia se sentirá.

⁷ Sobre la noción de transculturación, Ortiz incorpora el término en su conocida obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (2002)

⁸ Se desarrolla en mayor profundidad en Garí Barceló, B. (2024). “La mirada esencialista de Alejo Carpentier. Una arqueología del barroco americano”. *Aurora*, 25, 102-113.

⁹ Algunos artículos que han trabajado el tema de la transculturización y el mestizaje en *Concierto Barroco*: McCallister, R. (2009). “Dialéctica y contrapunto en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier.” *Universitas Humanística*, (67), 247-256. Pontificia Universidad Javeriana; Joset, J. (1986). “El mestizaje lingüístico y la teoría de los dos Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier.” *AIH Actas*, IX, 123-135. Universiteit Antwerpen (U.T.A.), Université Libre de Bruxelles; Ghioldi, E. M. (2007). “Situaciones de transculturación a través de expresiones artísticas en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier.” *Antropología y Sociología*, (9), 105-119. Universidad Nacional de Rosario.

En los dos últimos capítulos de la novela tendrá lugar la anagnórisis, donde el Amo, rebautizado como Indiano, y Filomeno descubren y aceptan quiénes son. La producción de sentido en forma de anagnórisis traduce, por tanto, esa noción esencialista en Carpentier, tanto en lo relativo a la confianza en el lenguaje como en la dimensión epistemológica.

Antes de que la pareja protagonista logre encontrarse, el conflicto central de la novela se desarrolla a través de las colisiones y tensiones que estructuran la trama, manifestándose tanto en el protagonista, quien se enfrenta a su propia concepción idealizada de Europa, como en los diversos intercambios culturales que tienen lugar entre los demás personajes y situaciones. Y es que como mencionaba antes, la tesis del mestizaje propuesta por el autor encuentra expresión tanto de manera explícita en el ámbito musical como de forma implícita en el cultural, abarcando no solo a los personajes principales sino también en episodios como la jam session anacrónica del capítulo V, donde confluyen destacados compositores del barroco europeo como Vivaldi, Scarlatti y Händel:

“Kábala-sum-sum-sum” —coreó Antonio Vivaldi, dando al estribillo, por hábito eclesiástico, una inesperada inflexión de latín salmodiado. “Kábala-sum-sum-sum”

—coreó Doménico Scarlatti. “Kábala-sum-sum-sum” —coreó Jorge Federico Haendel. “Kábala-sumsum-sum” —repetían las setenta voces femeninas del Ospedale, entre risas y palmadas. Y, siguiendo al negro que ahora golpeaba la bandeja con una mano de mortero, formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudiera imaginarse

—farándula que ahora guiaba Montezuma, haciendo girar un enorme farol en el palo de un escobillón a compás del sonsonete cien veces repetido: “kábalasum-sum-sum”. (1987: 50)

En esta escena, la melodía, asociada con lo blanco y lo apolíneo, y el ritmo, vinculado a lo negro y lo dionisiaco, se entretajan para dar forma a la solución transcultural que Carpentier plantea en su búsqueda de una nueva identidad americana. Bajo esta premisa, el personaje afrodescendiente logrará imponer su ritmo a los maestros europeos del barroco, subvirtiendo así las jerarquías culturales establecidas:

“Ca-laba-són-són-són” —cantaba Filomeno, ritmando cada vez más. “Kábalasum-sum-sum” —respondían el veneciano, el sajón y el napolitano. “Kábala-sum-sum-sum” —repetían los demás, hasta que, rendidos de tanto girar, subir, bajar, entrar, salir, volvieron al ruedo de la orquesta y se dejaron caer, todos, riendo, sobre la alfombra encarnada, en torno a las copas y botellas [...].

—“Todos los instrumentos revueltos —dijo Jorge Federico—: Esto es algo así como una sinfonía fantástica.” Pero Filomeno, ahora, junto al teclado, con una copa puesta sobre la caja de resonancia, ritmaba las danzas rascando un rayo de cocina con una llave.—“¡Diablo de negro! —exclamaba el napolitano—: Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales. (1987: 52)

Antes de que el protagonista experimente el progresivo desencanto que lo conducirá al autodescubrimiento, en el capítulo II, el Amo expresa la imposibilidad de asimilar esa música extraña y ajena a seres racionales, encarnando esa visión dicotómica y la incapacidad para entender el mestizaje:

¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? —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! (1987: 27)

Esta misma noción, centrada en la incapacidad europea para representar lo afrodescendiente, se manifiesta nuevamente en el capítulo VII durante el concierto de Vivaldi sobre la conquista de México, aludiendo una vez más al eurocentrismo y a la legitimidad de representar al otro sin distorsiones ni simplificaciones. El contraste con el fragmento anterior resulta revelador, ya que ahora el protagonista, al borde de su propia resolución identitaria, se indigna ante las tergiversaciones de la historiografía europea, renunciando así a su europeidad y reconciliándose con su esencia americana:

y 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, y, para sellar la amistad entre aztecas y españoles, [...] mientras el Emperador vencido jura eterna fidelidad al Rey de España, y el coro, sobre cuerdas y metales llevados en tiempo pomposo y a toda fuerza por el Maestro Vivaldi, canta la ventura de la paz recobrada [...] hasta que se cierra el terciopelo encarnado sobre el furor del indiano. —“¡Falso, falso, falso; todo falso!” —grita. Y gritando “falso, falso, falso, todo falso”, [...]—“¿Falso... qué?” pregunta, atónito, el músico.

—“Todo. Ese final es una estupidez. La Historia...” —“La ópera no es cosa de historiadores.” —“Pero... Nunca hubo tal emperatriz de México, ni tuvo Montezuma hija alguna que se casara con un español.” (1987: 77)

Asimismo, se destaca el juego metaficcional con la cuarta pared en el contexto de la representación operística y las supuestas expectativas de la audiencia. Si en el libreto, como ya hemos visto, dicho juego decantaba a

Carpentier hacia un discurso autoconsciente de su imposibilidad que no desarrolla, en la novela, en cambio, existe una tesis afirmativa sobre la identidad americana como mestizaje:

“Aquí la gente viene al teatro a divertirse.” [...] —“¿Y dónde metieron a Doña Marina, en toda esta mojiganga mexicana?” —“La Malinche esa fue una cabrona traidora y el público no gusta de traidoras [...] El indiano, aunque algo bajado de tono, seguía insistiendo: “La Historia nos dice...” —“No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética... [...] Ahora volvía el indiano a irritarse: —“Si tanto le gustan las fábulas, ponga música al Orlando Furioso.” —“Ya está hecho: lo estrené hace seis años.” (1987: 79)

Carpentier trata de construir así una paródica anti-crónica frente a las usurpaciones de occidente. Con todo, no se supera esa lógica binaria que se contenta con la inversión y, en consecuencia, perpetúa el tópico. Es una parodia, que, si bien problematiza el valor historiográfico, no trasciende la mirada esencialista sobre la cultura y la raza.

Por otro lado, desde una comparativa más precisa con su etapa como libretista, se observa un abandono de la estética deformante y del lenguaje consciente de su imposibilidad representativa del alterno, reemplazados por una convicción en torno a la posibilidad de representar la alteridad, incluyendo subjetividades terceras que en la novela son apenas esbozadas y relegadas a un rol de meros espectadores, como ocurre con los personajes indígenas:

en filarmónico recuento: flautas, zampoñas y “rabeles ciento” [...], clarincillos, adufes, panderos, panderetas y atabales, y hasta unas tipinaguas, de las que hacen los indios con calabazos —porque, en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros. (1987: 26)

La tesis mestiza carpentieriana, en tanto dialéctica Europa-América, minimiza irremediablemente lo indígena, privilegiando la síntesis entre las tradiciones musicales europeas y africanas como fundamento de la identidad cubana, idea que despliega Carpentier en su trabajo musicológico *La música en Cuba*, donde, junto a Ortiz relativiza la impronta indígena en la música cubana. Así, el indio será un mero espectador ante el encuentro entre blanca melodía y ritmo africano. En este sentido, llama la atención de qué manera aquí sí parece producirse un encaje desde una óptica deleuziana: “¿No existe en Oriente [...] una especie de modelo rizomático que se opone desde todos los puntos de vista al modelo occidental del árbol?”, y sigue: “el intermediario entre el Occidente y el Oriente no es la India [...] es América la que hace de pivote y de mecanismo de inversión” (Deleuze, 2016: 42).

Así, el criterio del ritmo como la quintaesencia de lo africano será la brecha para que la estrategia de mediación ensayada junto a Roldán sea depuesta por

una estrategia de reapropiación de símbolos y espacios. A diferencia del libreto, las fricciones culturales sustentan el avance narrativo, obviando ese deslizamiento a través de las superficies culturales. La dinámica de la novela culminará en el capítulo VIII, cuando los músicos europeos se encuentran ante la tumba de Stravinski, un compositor del siglo XX, y que sin embargo Vivaldi califica de "anticuado".

La última entonación del escritor cubano parece remitir a una visión circular del devenir histórico, en sintonía con las ideas de Eugeni d'Ors, revelando asimismo ese "blanqueamiento" cocinado a fuego lento a lo largo de la novela, donde lo blanco, como simiente, prevalece sobre lo nuevo o desconocido. Es, en pocas palabras, un intento de transculturización con un matiz marcadamente occidentalista.

Concluirá la novela con Louis Armstrong. La elección de la figura del músico de jazz por excelencia plantea de igual manera no pocas implicaturas en torno a la cuestión del apropiacionismo cultural, debate muy en boga en nuestros días, y problematiza la compleja relación entre ritmo y pentagrama, entre cultura y asimilación:

Pero ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico *strike-up* de deslumbrantes variaciones sobre el tema de *I Can't Give You Anything But Love, Baby*- nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio. (1987: 92)

Bibliografía crítica

Abellán Chuecos, Isabel (2018): *La novelística de Alejo Carpentier y sus claves musicales*. Vigo-Pontevedra: Academia del Hispanismo.

Cabrera Infante, Guillermo (1992): *Mea culpa*. Barcelona: Plaza & Janés.

Carpentier, Alejo (1949): *Tristán e Isolda en Tierra Firme*. Caracas: Imprenta Nacional de Caracas.

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

Carpentier, Alejo (1983): *Obras completas Vol. 1. Ecué-Yamba-Ó, La rebambaramba, Cinco poemas afrocubanos, Historia de Lunas, Manita en el suelo. El milagro de Anaquillé, Correspondencias con García Caturla*. México: Siglo XXI.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2016): *Rizoma: Introducción*. Valencia: Pre-Textos.

Garí Barceló, Bernat (2023): *Música, raza e identidad. La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier*. Murcia: EDITUM.

- Garí Barceló, Bernat (2020): “La palabra ausente. Reflexiones al margen de un ensayo perdido de Alejo Carpentier”. *Revista Chilena De Literatura*, (102), pp. 339–353.
- Ichaso, Francisco (1929): “Balance una indagación”. *Revista de avance*, 4, 30, pp. 258-265.
- Naranjo Orovio, Consuelo (2003): “Creando imágenes, fabricando historia: Cuba en los inicios del siglo xx”. *Historia Mexicana*, L III(2), 511-540.
- Ortiz, Fernando (1995): *Los negros brujos. Hampa afrocubana*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Ortiz, Fernando (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Rubio Navarro, Gabriel María (1999): *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.