

**SITUACIONES DE TRANSCULTURACIÓN A
TRAVÉS DE EXPRESIONES ARTÍSTICAS EN
CONCIERTO BARROCO DE
ALEJO CARPENTIER**

ERNESTO MARTÍN GHIOLDI*

Recibido: 19 de junio de 2007
Aprobado: 4 de octubre de 2007

Artículo de reflexión

* Universidad Nacional de Rosario, Argentina. E-mail: ernestoghioldi@yahoo.com.ar

Resumen

El contacto directo y continuo de grupos culturales diferentes plantea un diálogo complejo en el que la adopción e integración de elementos de otra cultura se ve condicionada por los patrones culturales del grupo. Estos patrones otorgan su propio sentido a los rasgos adoptados a través de la modificación: ningún elemento del sistema cultural fuente es reproducido de la misma forma una vez que es admitido en la cultura receptora. *Concierto barroco* aborda por medio del discurso literario estos problemas planteados por el contacto e intercambio cultural. Carpentier representa dos visiones enfrentadas: la visión americana de Europa y la visión europea de América, desarrolladas por cada uno de estos continentes a través de diferentes expresiones artísticas (literarias, musicales, pictóricas). Analizaremos en esta tensión América/Europa, la configuración de una identidad, tradición y expresión cultural sincrética nueva. Es clave añadir a esta dicotomía otras oposiciones relacionadas: naturaleza/cultura, culto/popular, tradición/innovación. Para su análisis es de suma utilidad la incorporación de categorías antropológicas –transculturación, apropiación, reinterpretación, asimilación– a las del campo de la crítica literaria –especialmente la noción de carnavalización (Bajtín). Veremos cómo Carpentier representa la situación de transculturación como un fenómeno de proyección recíproca.

Palabras clave: transculturación, América/Europa, sincretismo, patrones culturales, identidad.

SITUATIONS OF TRANSCULTURATION THROUGH ARTISTIC EXPRESSIONS IN ALEJO CARPENTIER'S *CONCIERTO BARROCO*

Abstract

Direct and continuous contact between different cultural groups generates a complex dialogue in which the adoption and integration of elements belonging to the foreign culture are conditioned by the cultural patterns of the group. These cultural patterns give their own meaning to the adopted traits through this modification process: no element from the source cultural system is reproduced in the same manner once it is admitted into the receiving culture. These problems arising from cultural contact and exchange are dealt with, through the literary discourse, in *Concierto Barroco*. Carpentier displays two opposing views: the American view of Europe and the European view of America, developed by each continent by means of

different artistic expressions (literary, musical, pictorial). We will analyze within the America/Europe tension, the configuration of an identity, a tradition and a new syncretic cultural expression. It is essential to add to this dichotomy, others that are also relevant: nature/culture, cultured/popular, tradition/innovation. To contribute to the analysis of these matters it is very useful to incorporate anthropological categories such as transculturation, appropriation, reinterpretation, assimilation—to those of the literary criticism field—especially the concept of carnivalization (Bakhtin). The manner in which Carpentier represents a situation of transculturation as a reciprocal projection phenomenon will be shown.

Key words: transculturation, America/Europe, syncretism, cultural patterns, identity.

Es un tema constante, dentro de la narrativa de Alejo Carpentier, el encuentro de dos mundos (dos tradiciones, dos culturas) y las relaciones que éstos entablan entre sí: este choque de culturas es sintetizado a lo largo de su obra, principalmente en la dicotomía **América/Europa**. El autor cubano capta magistralmente las dificultades implicadas en el intento (si es que lo hay) por comprender a un otro diferente y en aceptarlo como tal. Carpentier pone de manifiesto cómo las creencias, las tradiciones y la cultura propia influyen en la interpretación del otro y de lo otro.

El análisis de *Concierto barroco*, novela breve publicada en 1974, nos permite recuperar algunos de los tempranos aportes del culturalismo norteamericano: nos centraremos básicamente en los realizados por Melville Herskovits y en los fenómenos, tal cual él los define, de transculturación, imposición, apropiación y reinterpretación de elementos culturales.

“Concierto Barroco” como una dinámica de la cultura

Concierto Barroco se presenta esencialmente como un modelo de trama cultural compuesto por distintas culturas: una especie de tejido o entramado de culturas y tradiciones. Esta red o estructura en la que se enfrentan grupos culturales extraños pone de manifiesto una **dinámica cultural**,¹ que en la novela se expresa principalmente a través del **sincretismo** (producto del contacto entre grupos diferentes). No es tanto la dicotomía América/Europa como la fusión de elementos americanos y europeos lo que se destaca dentro de la obra; es decir, no sólo la tensión de esa oposición sino, sobre todo, su

¹ Con *dinámica cultural* nos referimos a los cambios culturales; la aceptación o rechazo de las innovaciones que traerían los elementos extraños a la cultura receptora.

conjunción. En este sentido, la etimología de la palabra concierto -como armonía, orden o pacto derivado de un combate o discusión²- no puede resultar más propicia para rescatar la esencia del libro. Esta conjunción de elementos, de la que hablamos, plantea la transculturación, el préstamo cultural y la reinterpretación de elementos transculturados. Según Herskovits: “La transculturación comprende aquellos fenómenos que resultan donde los grupos de individuos que tienen culturas diferentes toman contacto continuo de primera mano, con los consiguientes cambios en los patrones de la cultura original de uno de los grupos o ambos” (1974:565)³.

La transculturación de elementos y costumbres no se da como un simple pasaje de una cultura a otra, sino como un complejo proceso donde entran en juego la imposición, la selección, la apropiación y la reinterpretación de elementos culturales (simbólicos y no-simbólicos). Difícilmente algún elemento del sistema cultural fuente es reproducido de la misma manera una vez que es admitido en la cultura receptora.

Pero el espectáculo sincrético de *Concierto Barroco* no es sólo fruto del contacto entre América y Europa, sino también entre lo “alto” y lo “bajo”, lo culto y lo popular, la tradición y la innovación, lo sacro y lo profano. Todas estas oposiciones se fusionan en la novela planteando inevitablemente cuestionamientos a los valores culturales oficiales y hegemónicos, poniéndolos en tela de juicio y desacralizándolos. El enfrentamiento dicotómico y la fusión de las dicotomías pone a ambas oposiciones a la misma altura, degradando a la que se sitúa arriba y elevando a la que estaba debajo; se parodia a una cultura para hacer visible las culturas y manifestaciones silenciadas, populares y no-oficiales. La irrupción de estas últimas no es una proposición como alternativa al pensamiento y tradición occidental, sino que es una irrupción que sirve como revelación del caudal y riqueza de las culturas y manifestaciones culturales marginadas. Estas expresiones se muestran como parte integrante de la estructura social, reclaman su lugar en la historia, su reconocimiento por parte del otro.

² *Concierto*: derivado de CONCERTAR, del latín *CONCĒRTARE*: ‘combatir, pelear’, ‘debatir, discutir’, derivado de *CERTARE*: ‘luchar’. “Aunque la ac. corriente de *concertare* es ‘combatir’, Cicerón lo emplea ya en la de ‘debatir, discutir’ [...] de donde se pasó fácilmente a ‘acordar, pactar’ (*concertar la paz*) y a las demás acs. (‘componer’, ‘poner de acuerdo’, etcétera)”. (Corominas, 1954).

³ REDFIELD, Robert; LINTON, Ralph y HERSKOVITS, Melville, “*Memorandum para el estudio de la transculturación*”. Citado en HERSKOVITS (1974: 565). El concepto también fue formulado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940, quien sostuvo “que expresa las diferentes fases del proceso de transición de una cultura a otra, a causa de que esto no consiste meramente en la adquisición de otra cultura (...), sino que este proceso comprende también necesariamente la pérdida o el arrancar de raíz una previa cultura, la cual sería definida como deculturación. Además de esto, lleva consigo la idea de la creación de los nuevos fenómenos culturales, lo cual sería llamado neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola”. (Ortiz, 1991: 90).

A las dicotomías anteriormente mencionadas se agregarían dos más que también se funden en la novela. En primer lugar, la oposición pasado/futuro: el pasado convive con el futuro, Vivaldi y Haendel encuentran la tumba de Stravinsky, el Amo-Montezuma-Indiano y Filomeno presencian los funerales de Wagner, Filomeno salta de un concierto del siglo XVIII a uno del siglo XX, etcétera. Creemos que estos anacronismos que realiza Carpentier son uno de los procedimientos literarios que mejor retrata la dinámica de la cultura, ya que ponen fuera de toda duda al intercambio cultural como un fenómeno de proyección recíproca, al exponer el encuentro de dos estados distintos (dos momentos diferentes) de una misma cultura: en la figura de Stravinsky vemos la influencia de Filomeno sobre la música “clásica” occidental. La celebración del ritmo de *La consagración de la primavera* y la influencia del jazz⁴ sobre el compositor, muestran a la música centrada en valores de ritmo en oposición a la regida por valores melódicos (la que Vivaldi, Haendel y Scarlatti practican).

La segunda dicotomía es la oposición realidad/ficción: la sapiencia del autor y el trabajo que realiza dentro de la novela hacen, prácticamente, imposible –sin utilización de documentos– la distinción entre lo real (lo que históricamente sucedió) y lo ficticio. Para sorpresa del lector, gran parte de los acontecimientos más insólitos de *Concierto Barroco* son reales.⁵ Esta operación que realiza Carpentier, en la que lo real deja de parecer real para ser fantástico, está estrechamente ligada a su tesis de “lo real maravilloso” expuesta como prólogo a *El reino de este mundo*.

El espectáculo sincrético de Concierto Barroco

En su teoría de la novela y de la carnavalización de la literatura, Mijail Bajtin define el carnaval de la Edad Media y del Renacimiento como “una forma de *espectáculo sincrético* de carácter ritual” (Bajtin, 1987), que se sitúa por fuera de los carriles habituales: una cultura popular extraoficial que invierte las jerarquías y aproxima los opuestos (lo sacro y lo profano, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería, entre otros). El comportamiento dentro del carnaval se ve definido por lo que este crítico llama “categorías carnalescas”: 1) el *contacto libre y familiar* (abolición de las distancias entre los hombres), 2) la *excentricidad* (abrirse a todo cuanto está normalmente reprimido en el hombre), 3) las *desavenencias* (todo lo que la jerarquización

⁴ Representado en la novela por Louis Armstrong; prefigurado por Filomeno con su trompeta

⁵ Las pupilas del *Ospedale della Pietá* nombradas por el instrumento que tocan (Cattarina del Cornetto, Luciana Organista), Huitzilopochtli llamado “Huchilibos” por los españoles, el encuentro de Haendel y Vivaldi, y la insólita ópera *Moteczuma* (junto al error de grafía), son algunos pocos ejemplos de esa realidad inverosímil que encontramos en *Concierto Barroco*.

separaba o dispersaba entra en contacto y forma alianzas carnavalescas) y 4) *la profanación* (los sacrilegios, las burlas y parodias de los textos y palabras sagradas). Las categorías carnavalescas de Bajtin se aplican perfectamente tanto al capítulo del Carnaval de Epifanía en Venecia,⁶ como al ambiente de Venecia⁷ o al libro entero.⁸ La ópera, los excrementos, la música barroca, los vinos, la plata, las putas y las groserías, actos sublimes y actos degradantes, conviven a lo largo de *Concierto Barroco*.

El retrato de Venecia que Carpentier presenta nos prepara para el ambiente del carnaval y los capítulos siguientes. Se trata de un escenario oximorónico, contradictorio, donde el fondo, el paisaje, contrasta fuertemente con el contexto en que se halla (Carnaval de Epifanía). La ciudad es descripta como opaca, quieta, silenciosa y sombría, sugiriendo un espacio de muerte. El carnaval estalla –pues Carpentier, mediante las posibilidades que le otorga la escritura, lo hace irrumpir sorpresivamente, aunque siempre estuvo allí. Esta explosión muestra un ambiente totalmente opuesto, lleno de vida y color. Este espacio, el del carnaval (pero a la vez el mismo espacio abatido de Venecia) se llena de colorido, movimiento, luz y ruido.

Pero las fusiones de opuestos llegan a uno de sus puntos más altos en el episodio del *Ospedale della Pietá*, “casa consagrada a la música y artes de tañer”, donde se realiza el más insólito espectáculo sincrético bajo la forma del “más tremendo *concerto grosso* que pudieron haber escuchado los siglos”:

Prendido el frenético *allegro* de las setenta mujeres que se sabían sus partes de memoria, de tanto haberlas ensayado, Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti –pues era él– se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo. –“¡Dale, sajón del carajo!” –gritaba Antonio. –“¡Ahora vas a ver, fraile putañero!” –respondía el otro, entregado a su prodigiosa inventiva [...]. Y parecía que el movimiento hubiese llegado a su colmo, cuando Jorge Federico, soltando de pronto los grandes registros del órgano, sacó los juegos de fondo, las mutaciones, el *plenum*, con tal acometida en los tubos de clarines, trompetas y bombardas, que allí empezaron a sonar las llamadas del Juicio Final. –“¡El sajón nos está jodiendo a todos!” –gritó Antonio, exasperando el *fortissimo*. –“A mí ni se me oye” –gritó Doménico, arreciando en acordes.

⁶ Allí el Amo-Montezuma se encuentra, por ejemplo, con las *desavenencias* y *profanaciones* de un Vivaldi “muy metido en vinos” y de un Haendel al que le mean las medias; también encontramos la *excentricidad* de damas decentes que “se libraban de cuantas cochinas palabras se habían guardado en el alma durante meses”.

⁷ La presentación de la ópera *Agripina* de Haendel se realiza con un público que come naranjas, juega a los naipes y hasta fornicaba en los palcos.

⁸ Ya desde el primer capítulo en que la plata y la orina se mezclan.

La escena descrita es, como en el caso de Venecia, contradictoria. El *Ospedale*, entre teatro e iglesia, lugar “solemne” consagrado a la “alta” música, se transforma en escenario de lo paródico. Los gritos groseros de Vivaldi y Haendel –“Dale sajón del carajo”, “Ahora vas a ver fraile putaño” y “El sajón nos está jodiendo a todos”– contrastan con sus figuras canónicas, que se mezclan con la “elevada” música ejecutada por una virtuosa orquesta. Estas figuras son carnavalizadas mediante el lenguaje bajo que utilizan.

El *concerto grosso* también es carnavalizado. En el momento más solemne de la obra, cuando Haendel entra con el *plenum* del órgano, evocando todo lo sentencioso del Juicio Final, entra el *solo* de percusión del negro Filomeno con su batallón de cacerolas y utensilios de cocina, invirtiendo el orden jerárquico y dejando en un segundo plano a los compositores barrocos para pasar a ser el centro del concierto:

Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. –“¡Magnífico! ¡Magnífico!” –gritaba Jorge Federico. –“¡Magnífico! ¡Magnífico!” –gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo. Compás 28. Compás 29. Compás 30. Compás 31. Compás 32. –“¡Ahora!” –aulló Antonio Vivaldi, y todo el mundo arrancó sobre el *Da capo* [...] Acorde final. Antonio soltó el arco. Doménico tiró la tapa del teclado. Sacándose del bolsillo un pañuelo de encaje harto liviano para tan ancha frente, el sajón se secó el sudor. Las pupilas del Ospedale prorrumpieron en una enorme carcajada, mientras Montezuma hacía correr las copas de una bebida que había inventado, en gran trasiego de jarras y botellas, mezclando de todo un poco...

El concierto se carnavaliza por completo, se invierten las categorías y se desacralizan las figuras canónicas de la cultura occidental. Termina por aproximar, reunir y amalgamar lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante. La burla y el júbilo se combinan en la carcajada final en que prorrumpen las huérfanas al terminar la ejecución. “La risa carnavalesca también está dirigida [...] hacia la simple mutación de los poderes y de las verdades, de los órdenes establecidos” (Bajtín, 2000: 8). La risa de las pupilas se muestra como una suerte de síntesis de la naturaleza carnavalesca de la parodia. Es el gesto que da un cierre a la experiencia desacralizante del concierto.

Pero el sincretismo de este *concerto grosso* no pasa, solamente, por la fusión de lo académico, lo solemne y majestuoso con la euforia, el humor y la

cultura popular, sino que es, a la vez, un hermoso ejemplo de intercambio cultural por medio de la música. El concierto se vuelve sincrético a través de la introducción de ese elemento extraño que es el *solo* de percusión de Filomeno, al que esos ilustrados músicos, admirados, dejan explayar. Esta improvisación no sólo le resulta insólita a este género musical, sino también fuertemente contrastante. Una improvisación caracterizada por la gracia de matices rítmicos (afrocubanos), de “ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados”, gracia ajena a la estética musical del Barroco que, por lo general, posee una estructura rítmica repetitiva, llana e invariable. El negro se vuelve el centro de atención desplazando a los márgenes a las figuras más representativas del barroco musical del siglo XVIII (si dejamos de lado a Bach por un momento). El desplazamiento no es sólo de lo “culto” hacia lo “popular”, es de lo “civilizado” (Europa) hacia lo “primitivo” y exótico (América) encarnado por el cubano Filomeno con toda su tradición musical africana –que desplaza a la vez el interés del barroco por la melodía hacia la supremacía del ritmo.

Es interesante aun ver el uso que da Filomeno a los instrumentos de cocina, pues el negro no toma ninguno de los instrumentos de la orquesta –ni siquiera los de percusión– para sumarse al concierto. Mientras el Amo-Montezuma prepara con los elementos de cocina una bebida –“mezclando de todo un poco”–, Filomeno les otorga una nueva función: la de instrumento musical.

Dentro de sus estudios de transculturación y cambio cultural, Herskovits se refiere al proceso de reinterpretación, categoría útil para la comprensión de elementos de una cultura apropiados por otra. Según el autor, la *reinterpretación* es “el proceso por el que los antiguos significados se adscriben a nuevos elementos o mediante el cual valores nuevos cambian la significación cultural de las viejas formas” (Herskovits, 1974:598).

Linton ha especificado que “todo elemento de cultura tiene cualidades de cuatro géneros diferentes, aunque mutuamente interrelacionados: esto es, tiene *forma, significado, uso y función*”. Acerca de esta formulación, Barneet señala que cada una de esas cualidades puede variar independientemente según cambien los elementos culturales. Se puede leer un nuevo significado en la forma antigua, o aplicarse un nuevo principio a pesar de la conservación de una función anterior. (Herskovits, 1974:602).

Filomeno *reinterpreta* los objetos pertenecientes a la cultura europea. Se apropia de las espumaderas, batidoras, ralladores, etc., pero estos objetos no son reproducidos de forma idéntica una vez trasplantados a la otra cultura. Lo que acepta es tan sólo su *forma* (los materiales), pero su cultura actúa como patrón (matriz) modificando en este caso el uso de los instrumentos,

es decir, su *función*, –que pasa de instrumentos de cocina a instrumentos de música. Estos objetos poseen un carácter puramente instrumental, no se trata de elementos simbólicos de la cultura –como son los religiosos, ideológicos, etcétera- sino de elementos no-simbólicos –o sea, técnicos, materiales. Este carácter hace menos compleja su apropiación al no alterar, necesariamente, la lógica de la cultura afro-cubana de Filomeno.

Otro ejemplo de reinterpretación en *Concierto Barroco*, en este caso lingüística, es la escena en que Filomeno entona una canción cubana que recuerda a través de un cuadro del *Ospedale*. “Ca-la-ba-són-son-són” canta Filomeno con ritmo cubano, a lo que la tradición eclesiástica del fraile pelirrojo corea en respuesta “Kábala-sum-sum-sum” con una “inesperada inflexión de latín salmodiado”. El proceso de reinterpretación realizado por Vivaldi y los demás músicos, obliga al elemento transculturado a tomar la forma que está de acuerdo con los patrones preexistentes de su cultura: “Las innovaciones, una vez aceptadas, son modeladas por la cultura matriz en la que están acomodadas” (Herskovits, 1974: 688). La tradición eclesiástica de Vivaldi actúa como “matriz simbólica” que lleva a estructurar su experiencia, así el elemento nuevo, proveniente de una cultura extraña, es adaptado a una red de sentido acorde con las pautas preexistentes. El sincretismo de latín y ritmo cubano nos lleva nuevamente a pensar en un latín que deviene carnavalizado, degradado. El *Ospedale della Pietá*, lugar donde dos días antes se dio un concierto sacro en honor a Federico IV de Dinamarca, nuevamente se convierte en escenario de lo paródico: bajo la influencia del ritmo cubano “formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudiera imaginarse”. En el teatro-iglesia lo sagrado y lo profano se vuelven a fusionar: el trencito carnavalesco da vueltas por la sala, por la capilla, dan tres vueltas por el deambulatorio, por la galería, etcétera. Se les unen las monjas y las fregonas, el jardinero y el campanero.

Por último, otro ejemplo de transculturación de un elemento, es el de la trompeta de Cattarina del cornetto –una de las pupilas de la *Pietá*– que el negro se lleva como “recuerdo”. Se trata de la apropiación de un elemento de una cultura por otra al que le es desconocida; este elemento termina por ser totalmente integrado a la cultura negra de Estados Unidos. Pero la trompeta no va a ser utilizada de la misma manera en que Haendel hizo uso de ella. Durante el desayuno en el cementerio, junto al Amo-Montezuma, Vivaldi y Haendel, el negro Filomeno prueba por primera vez su nuevo instrumento haciéndolo “prorrumpir en estridencias, trinos, glisados, quejas” que son tan propias del jazz, pero “levantando con ello las protestas de los demás”. El libro culmina con un último concierto (sincrético también), esta vez de jazz; con un Louis Armstrong al mando de una trompeta que interpreta melodías basadas en textos bíblicos, con un *Hallelujah*, *Hallelujah* que no puede dejar de evocar, en Filomeno, la figura de aquel Haendel.

Configuración de una identidad-tradición-expresión cultural sincrética

El segundo punto, en el que nos centraremos, es la configuración de una identidad y tradición sincrética americana a lo largo de la novela. Nos referimos a una identidad americana en un sentido amplio, es decir, integrada por múltiples identidades y tradiciones particulares y distintas. Esta identidad americana distintiva puede ser comprendida y explicada a través del fenómeno de la transculturación. Fundada en la heterogeneidad, se configura como una identidad híbrida.

Entre los personajes de *Concierto barroco*, el criollo mexicano es el único que no es referido por su nombre propio. Esta carencia funciona como símbolo de una ausencia de identidad. A lo largo de la novela este personaje es referido de distintas maneras: sus cambios de nombre se realizan de forma gradual y las adjetivaciones y el disfraz que lo refieren (Amo-Montezuma-indiano) encarnan una búsqueda identitaria a través de la cual nacerá la conciencia americana.

Descendiente de españoles y nacido en México, “riquísimo negociante de plata”, este criollo del siglo XVIII comienza manifestando su fuerte arraigamiento en la cultura europea. Se identifica con Hernán Cortés en un cuadro sobre la conquista de México que posee en su sala principal y al cual él llama el “Cuadro de las grandezas”. Este criollo es llamado **Amo** en América. Es Amo frente a un *otro* americano: se opone a sus sirvientes, primero a Francisquillo (probablemente mestizo) y luego al negro Filomeno (afro-americano).

En su llegada al viejo Continente, desilusionado por una Madrid decadente y deslucida en la que esperaba realizar una triunfal entrada cargando con las riquezas americanas, buscadas por sus abuelos, comienza a recordar con nostalgia las tierras dejadas al otro lado del mar.

Se disfraza de **Montezuma** en Venecia: En el acto de vestirse con el traje del emperador azteca, está el gesto de mostrarse como conquistador del exotismo americano. Pero se trata, sin embargo, de un doble juego en el que disfrazarse (caracterizarse) de Montezuma implica a su vez incorporarlo como parte de su tradición. En su encuentro con un otro europeo –aunque el Amo-Montezuma no lo puede ver como un otro– se lo llama Montezuma. En su transfiguración, el emperador azteca otorga al Amo –aunque sin percepción de este último– una identidad.

Para el capítulo del desayuno en el cementerio se agregan nuevos términos para denotar al Amo-Montezuma: se lo llama primero “**mexicano**”, luego

“**indiano**”, término, este último, con el que quedará completamente identificado. Las oposiciones aquí se van redefiniendo, tenemos al sajón y al veneciano (Haendel y Vivaldi) enfrentados al mexicano y al afrocubano.

Por último, el Amo-Montezuma es despojado de su disfraz de emperador azteca para vestir al cantante que lo representará en la extravagante ópera del compositor veneciano. Cuando el criollo presencia la insólita ópera, viéndose representado, objetivado y parodiado a sí mismo, entra en una crisis identitaria: se ve a sí mismo como diferente. Para estos momentos, el personaje es llamado, definitivamente, **indiano**.

El ahora indiano no puede dejar de tomar partido durante el estreno de la ópera. Se la pasa opinando a los gritos sobre la veracidad o la falsedad de los hechos y se descubre a sí mismo tomando partido por el vencido ante los conquistadores *me sorprendí, a mí mismo, en la aviesa espera de que Montezuma venciera la arrogancia del español [...] Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido.*

El movimiento gradual que realiza la configuración de la identidad parte entonces del **Amo** descendiente de españoles con fuerte arraigamiento en su cultura europea –y que se identifica con Hernán Cortés–, para llegar finalmente al **indiano** mexicano que reconoce la historia y tradición de América como propia –y que se identifica con Montezuma.

A lo largo de la novela, se presentan dos ocasiones en las que el Amo-Montezuma-indiano se ve enfrentado a obras de artistas europeos que muestran una particular interpretación de la conquista de México. Si bien en ambas interpretaciones la escena representada es, en definitiva, la misma (una América tergiversada), el sujeto (Amo-Montezuma-indiano) que se para frente a ellas es un espectador diferente: uno sostiene dicha interpretación (el “Cuadro de las grandezas”, primer capítulo), el otro la enfrenta (la ópera *Moteczuma* de Vivaldi, penúltimo capítulo). Ambos casos son a la vez procesos de reinterpretación (en el sentido en que lo define Herskovits) en los cuales la visión de América se adapta a los patrones culturales de Europa.

El primer momento de reinterpretación es el “Cuadro de las grandezas” que cuelga en el salón principal de la casa del Amo en México. El cuadro muestra el encuentro de América y Europa; en él

historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país. Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio

y michoacano, bajo un palio levantado por dos artesanas, teniendo a su lado de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés con toca de terciopelo y espada al cinto –puesta la arrogante bota sobre el primer peldaño del solio imperial–, estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora.

Esta oposición entre “un” Montezuma y Hernán Cortes, puestos frente a frente, es rectora a lo largo de la historia, definiéndose como dos polos de identidad. Si bien la descripción del conquistador es precisa, la de Montezuma y la de los elementos y personas que lo rodean se ve marcada por la mixtura de características propiamente aztecas y rasgos típicos de las culturas clásicas europeas de Grecia y Roma. Montezuma y su ámbito son despojados de parte de su identidad americana para ser ésta completada por rasgos occidentales. El Amo sostiene, en este primer capítulo, la visión europea.

El otro momento de reinterpretación europea de la conquista tiene lugar cuando el ahora indiano asiste a la representación del *Montezuma* de Vivaldi. Cree ingenuamente que va a presenciar la reconstrucción de la conquista de México, olvidando de lo que realmente se trata: una ópera veneciana del siglo XVIII, la que, como tal, se adapta a los cánones de su época. Así, ciertos personajes y acontecimientos son suprimidos:

“¿Y qué se hizo de Guatimozín, el héroe verdadero de todo esto?” – “Hubiera roto la unidad de acción... Sería personaje para otro drama.” – “Pero... Montezuma fue lapidado.” – “Muy feo para un final de ópera. [...] Aquí la gente viene al teatro a divertirse.” – “¿Y dónde metieron a Doña Marina, en toda esta mojanganga mexicana?” – “La Malinche esa fue una cabrona traidora y el público no gusta de traidoras. Ninguna cantante nuestra habría aceptado semejante papel”.

El enigmático nombre de un tal dios Uchilibos aparece ante las complicaciones fonéticas que presentan los nombres mexicanos. “Ya caigo: se trataba de Huitzilopochtli”, acota el Amo-indiano, “¿Y usted cree que hay modo de cantar *eso*?” responde Vivaldi. Teutile, supuesto general de los ejércitos Montezuma en la *Crónica* realizada por Solís, se vuelve la hija del emperador azteca según las necesidades dramáticas del argumento. Por último, un final feliz al gusto italiano de la época:

Hernán Cortés perdona a sus enemigos, y, para sellar la amistad entre aztecas y españoles, celebran, en júbilos, vítores y aclamaciones, las bodas de Teutile y Ramiro, mientras el Emperador vencido jura eterna fidelidad al Rey de España, y el coro [...] canta la ventura de la paz recobrada, el triunfo de la Verdadera Religión y las dichas del Himeneo.

México entra en la ópera europea como mera innovación exótica, como novedad para un público, un poco cansado de óperas con mitologías medievales y grecorromanas como tema. Así, al adaptar la historia a la estructura propia de la ópera del siglo XVIII, Vivaldi tergiversa la historia de la conquista de México hasta convertirla en una parodia (prácticamente irreconocible) de la historia americana. Cabe preguntarse, entonces, (y Carpentier mismo lo hace) cuál es la visión que Europa tiene de América o qué lugar ocupa esta última para aquella. La respuesta de Vivaldi niega cualquier tipo de historia americana posible: *En América, todo es fábula: cuentos de El dorado y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas...*

El Nuevo Continente es despojado de historia –y, por lo tanto, de tradición e identidad cultural propias–; no posee una, como sí lo hace Europa –“ahí sí que hay Historia. ¡Historia grande y respetable!” dice Vivaldi. La realidad americana no sólo parece no ser comprendida por el viejo Continente sino que también le resulta indiferente, por lo que la voz americana no es tenida en cuenta a la hora de contar su propia historia. Vemos a la vez cómo América es tergiversada para adaptarse a los gustos estéticos e ideológicos de Europa –advertimos cómo se aplica esto tanto a la ópera como a la pintura y a las crónicas. Otra vez, como en el coreo del *Ca-la-ba-són-son-són*, el proceso de reinterpretación realizado por Vivaldi obliga al elemento transculturado a tomar la forma que está de acuerdo con los patrones preexistentes de la cultura receptora.

Vemos con qué complejidad y finura encara Carpentier la tarea de describir, mediante la expresión literaria, los modos de relación entre dos mundos. En las situaciones de transculturación, la adopción e integración de elementos de una cultura a otra, se ven condicionadas por los patrones culturales, los cuales otorgan su propio sentido a los elementos modificándolos. Así, ningún elemento del sistema cultural fuente es reproducido de la misma forma una vez que es admitido en la cultura receptora. Estas situaciones de intercambio cultural son, como en *Concierto barroco*, de proyección recíproca y, por lo general, asimétricas.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____. (2000) *Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa*, Transcripción del artículo de la Revista ECO No. 129, Editada por la cátedra de Literatura Europea I para uso interno, Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- CARPENTIER, Alejo. (2003) *Concierto Barroco*, Editorial Lectorum, México.
- CELORIO, Gonzalo (2003) "Prólogo". En: Carpentier, A. *Concierto Barroco*, Editorial Lectorum, México.
- COROMINAS, J. (1954) *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid. Vol. 1,
- HERSKOVITS, Melville J. (1974) *El hombre y sus obras*, Fondo de Cultura Económica, México.
- KOLNEDER, Walter. (1989) *Guía de Vivaldi*, Alianza Editorial, Madrid.
- ORTÍZ, Fernando. (1991) *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana.