

Representaciones de la Conquista: desplazamientos y contactos culturales en *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier

Jobst Welge
Universität Leipzig

¿Ha dejado alguna vez la ópera de interferir con nuestra percepción de la Historia?
Serge Gruzinski, *¿Para qué sirve la historia?* (Gruzinski 2018, 16)

Al igual que otras obras del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), su novela corta *Concierto barroco* (1974) se ocupa de cuestiones de identidad latinoamericana y del contacto entre diferentes culturas en un contexto histórico. La obra se enfoca específicamente en la historia del “descubrimiento” de México y, de forma muy condensada, nos presenta una compleja intersección de diferentes lugares y tiempos históricos. En este sentido, puede entenderse como una “narrativa de contacto de la imaginación histórica”, en la medida en que entrelaza experiencias y discursos históricos específicos y distintos (Kaakinen 2017, 23). Esto logra Carpentier porque no aborda el acontecimiento histórico directamente, sino a través de su representación cultural en forma de la ópera *Montezuma* (1733), de Antonio Vivaldi. Las circunstancias que rodean la creación y la representación de esta ópera están en el centro de la novela, en una mezcla de ficción y realidad.

Como veremos, la breve novela abarca varios lugares geográficos, aunque su acción principal se desarrolla en Venecia, un lugar no solo íntimamente relacionado con la tradición musical y teatral, sino también con el simbolismo transformador del carnaval: “en medio del universal fingimiento de personalidades, edades, ánimo y figuras” (Carpentier 1998, 39). La ciudad de Venecia se convierte así en el centro de una densa red de conexiones, comparaciones culturales y palimpsestos intertextuales. Por ejemplo, en un breve epílogo a *Concierto barroco*, Carpentier explica cómo se ha recreado el ambiente histórico del Ospedale della Pietà recurriendo a una fuente intertextual, las *Lettres Italiennes* (1739), de Charles de Brosses¹.

1 “En cuanto al gracioso ambiente del Ospedale della Pietà [sic] [...] a él se han referido varios viajeros de la época y, muy especialmente, el delicioso Presidente de Brosses,

Como argumentaré en este ensayo, Carpentier sugiere que el acontecimiento de la Conquista suscita representaciones culturales que incluyen múltiples desplazamientos en el tiempo y en el espacio, al igual que comparaciones culturales e históricas. Para ello, abordaré en primer lugar el paralelismo histórico entre las ciudades de Tenochtitlan (hoy Ciudad de México) y Venecia. En segundo lugar, señalaré las relaciones intertextuales e intertemporales por medio de los géneros de la crónica y del libreto. Y, por último, interpretaré la novela de Carpentier a la luz de las dislocaciones y superposiciones temporales, espaciales y culturales.

1. Tenochtitlan y Venecia

El texto de *Concierto barroco* traza un viaje del protagonista desde Ciudad de México, pasando por España, hasta la Venecia del siglo XVIII, concretamente hasta el estreno de la ópera *Motezuma*, de Antonio Vivaldi (1733), en el Teatro di Sant'Angelo en Venecia. No se trata solo de un desplazamiento del Nuevo Mundo a Europa (y viceversa), sino que la confrontación cultural se apoya en analogías tradicionales entre la antigua capital azteca, Tenochtitlan, y la ciudad de Venecia. De hecho, en un boletín de Augsburgo (1521), ya se la llamaba “Gran Venecia” (Restall 2018, 5).

En 1524 se publicó un mapa europeo de Tenochtitlan para acompañar la segunda carta de relación de Hernán Cortés. Este mapa, en aquel entonces ampliamente difundido y a veces denominado “mapa de Núremberg”, muestra el plano urbano azteca de forma similar a los planos de las ciudades europeas, con una vista de la ciudad tal y como se suponía que era antes de la llegada de Cortés (1519; cf. imagen 1)².

Esta representación de la capital del Imperio azteca evocó repentinamente comparaciones con las ciudades europeas más pobladas y demostró la existencia de una gran civilización capaz de una organización urbana y política compleja (cf. imagen 2 (1572) y Proserpi 2000, 150). Tenochtitlan estaba rodeada por un lago y contaba con un sistema de canales y de jardi-

libertino ejemplar y amigo de Vivaldi, en sus libertinas *Cartas italianas*” (Carpentier 1998, 99-100). Un trasfondo histórico muy similar, también con alusión a la música de Vivaldi, es la base de la reciente novela corta de Mathias Enard, *Désir pour désir* (2021).

2 Con respecto a dicho mapa de Núremberg, cf. el artículo de Renate Pieper en este libro. Con respecto a las similitudes en la representación de las ciudades europeas y americanas, cf. también el artículo de Anne Kraume (y en particular la imagen 2 en dicho artículo) en este libro.



IMAGEN 1. Tenochtitlan (mapa de Núremberg).



IMAGEN 2. Beschreibung und contrafactur der vornembster Stät der Welt Mexico, regia et celebris Hispaniæ novae civitas. Cusco, Regni Peru in novo orbe caput.

nes “flotantes” que llevaron al propio Cortés a compararla con Venecia (cf. Mundy 1996, 13). Este mapa es naturalmente muy diferente, por ejemplo, del mapa de Tenochtitlan del *Códice Mendoza*, creado por un artista indígena alrededor del año 1542, con su combinación de ilustraciones y escritura jeroglífica, y con elementos tanto topográficos como historiográficos y cosmológicos (cf. Rinke, Navarrete Linares y Vallen 2021, 81 y 101; imagen 3).

El mapa de Núremberg se sirvió de proyecciones con base geométrica, lo que lo volvió ampliamente legible en toda Europa y, por lo tanto, fomentó las comparaciones con ciudades europeas, especialmente con Venecia. Esta analogía urbanística se hizo explícita en el *Isolario* (libro sobre islas), de Tomaso Porcacchi da Castiglione (1547), donde se puede leer que Tenochtitlan era “otra Venecia, fundada por Dios bendito [...] por su santísima mano” (Kim 2006, 80). Los humanistas españoles afirmaban que la capital azteca superaba incluso la magnificencia de Venecia, y los viajeros y humanistas venecianos manifestaron un gran interés por ella (cf. Kim 2006, 81). La analogía ya pasó a ser explícita en el *isolario* de Benedetto Bordone, publicado en Venecia en 1528, cuya representación geográfica de Tenochtitlan estaba directamente influenciada por el mapa de Núremberg,



IMAGEN 3. *Codex Mendoza*: Mexican pictorial manuscript.

si bien Bordone reforzó aún más las similitudes visuales entre las dos ciudades (cf. Kim 2006, 83-85)³.

Al mismo tiempo, las similitudes apuntaban a una diferencia esencial: el centro de la capital azteca estaba marcado por los rituales paganos del sacrificio humano, mientras que Venecia estaba rodeada por un círculo de iglesias cristianas.

Si en las representaciones cartográficas Tenochtitlan aparece como una ciudad ordenada al estilo veneciano, esta impronta responde considerablemente a la transformación de México en una ciudad colonial e imponente. Según la interpretación de Cortés, Moctezuma, como líder de los mexicas, aparentemente estaba de acuerdo con que su pueblo se subsumiera al poder y a la religión católica del centro imperial. Algunos de los templos paganos, si no todos, se transformaron en lugares de culto cristianos (cf. Padrón 2004, 107-110).

Como ha detallado Stephanie Merrim, los conceptos semánticamente relacionados de “orden” y “concierto” ya formaban parte de la descripción que Cortés había hecho de la ciudad como una polis que inicialmente se distinguía por el “desconcierto” y el “desorden” y que, en su opinión, solo esperaba ser cristianizada y “ordenada” (cf. Merrim 2010, 57-59). La posterior reconstrucción como una imponente ciudad colonial se basó, pues, en los paradigmas del urbanismo renacentista, así como en las ideas franciscanas que concebían la ciudad como una Nueva Jerusalén⁴. Durante la época barroca del siglo xvii, la ciudad monolítica y ordenada se diversificó en una ciudad de pluralidad y de sincretismo arquitectónico, una ciudad de diferencia criolla, de plenitud heterogénea y de teatralidad (cf. Merrim 2010, 150 y 194). Visto en este contexto de discursos urbanos y de transformaciones de la ciudad de México, el título aparentemente sencillo de Carpentier, *Concierto barroco*, resuena con las ambigüedades y contradicciones semánticas de los términos “concierto” y “barroco”. Como ha señalado acertadamente Roberto González Echevarría, la contradicción implícita del título apunta a la poética de la obra posterior del autor, que ya

3 Con respecto al *isolario* de Bordone, cf. también el artículo de Anne Kraume (y en particular la imagen 1 en dicho artículo) en este libro.

4 “The conqueror portrays the rebuilding of Aztec Tenochtitlán into a logically organized hispanic city as his stellar accomplishment in the role of messiah of order” (Merrim 2010, 59. Cf. también 64-65).

no pretende una reintegración plena de los elementos culturales dispares⁵. En este sentido, pues, el término “concierto”, con su etimología de armonía, orden o pacto como resultado de una discusión, apunta precisamente a esta coexistencia y superposición de elementos diferentes tanto de Europa como de América.

2. Crónica y libreto

Antonio Vivaldi, por su parte, al querer crear una ópera relacionada temáticamente con la “ciudad gemela” de Venecia, estuvo influenciado por estos discursos y representaciones cartográficas de las dos ciudades insulares. El ensayo general de la ópera *Motezuma* se realizó en el Teatro di Sant’Angelo de Venecia en 1733. Vivaldi era consciente del destacado papel de los venecianos en la producción de conocimientos sobre la historia de México y los venecianos contemporáneos también eran muy conscientes de la influencia continuada de España en la política mundial. Por lo tanto, se animaron a identificarse o a simpatizar con el lado mexicano (cf. Polzonetti 2011, 128).

Motezuma, cuyo manuscrito fue redescubierto en 2002⁶, está basada en un libreto de Alvise Giusti, que se basa, a su vez, en la crónica *Historia de la Conquista de México* (Venecia, 1704), de Mosén Antonio de Solís y Rivadeneyra, un historiador oficial de la casa Habsburgo, cuya obra (incluidos los llamativos grabados; cf. imagen 4) se utilizó repetidas veces como fuente para producciones musicales sobre el Nuevo Mundo durante el siglo XVIII y que estaba disponible en varias traducciones al italiano (cf. Vásquez 1991, 129; Bost 1987, 23-38)⁷. La crónica de Solís se ocupa principalmente del legendario encuentro entre Cortés y Moctezuma, y se concibe como una revisión crítica de la crónica de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), en particular, y de la Leyenda Negra en general (cf. Maehder 2008, 66; Benzoni

5 “El título de *Concierto barroco* es una *contradictio in adjecto*, pues la idea de armonía surgida por ‘concierto’ se ve minada por la de desorden y heterogeneidad sugerida por ‘barroco’” (González Echevarría 2004, 333).

6 Los fragmentos del manuscrito de la partitura de la ópera se suponían perdidos y fueron redescubiertos por Steffen Voss en el archivo de la Berliner Singakademie. Este archivo había sido evacuado a Kiev durante la Segunda Guerra Mundial, fue descubierto en 1999 por Christoph Wolff y devuelto a Berlín en 2001. Cf. al respecto Chornik 2015, 17.

7 La crónica de Solís es también una importante fuente intertextual para el poco conocido drama de Carpentier sobre Malinche y la conquista de México, *La aprendiz de bruja* (1956).

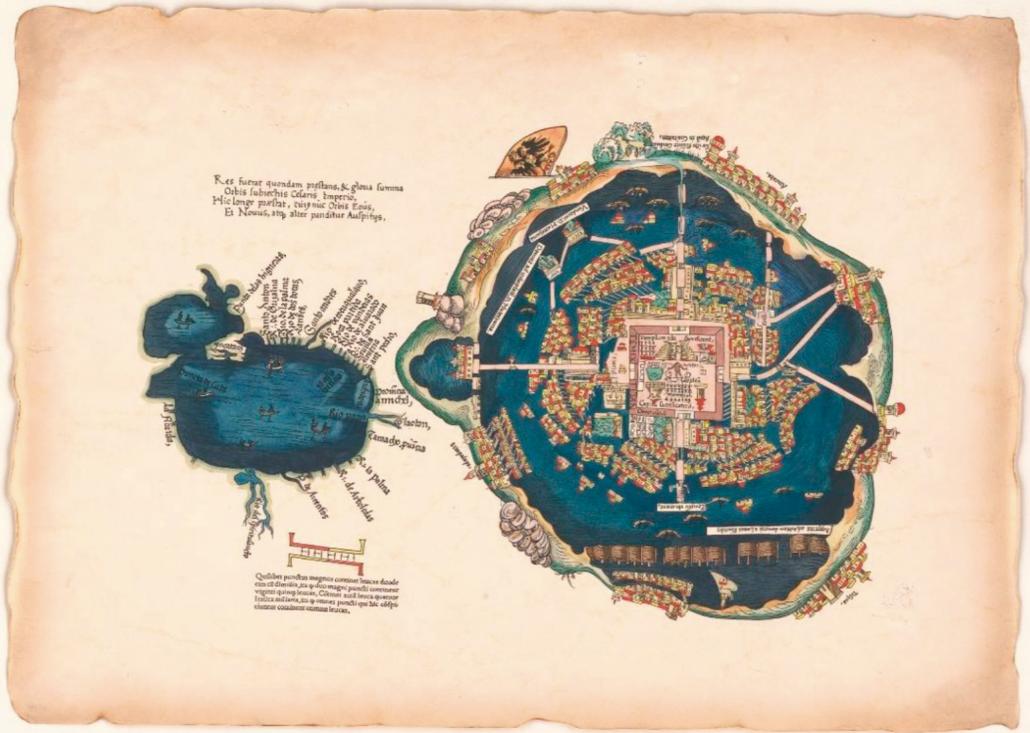


IMAGEN 4. *Istoria della conquista del Messico, della popolazione, e de' progressi nell'America Settentrionale conosciuta sotto nome di Nuova Spagna*. Stamperia di S. A. S. per G. F. Cecchi.

2004, 203). Esta revisión posterior debe entenderse en el contexto de la decadencia del Imperio español y en relación con la intención de Solís de utilizar la historia como *magistra vitae* y de insistir en la misión civilizadora de Europa. Hay que tener en cuenta que el autor también era dramaturgo (*Euridice* y *Orfeo*, 1642) y que hoy en día se le aprecia más por sus cualidades literarias que por su precisión histórica⁸.

8 “La conciencia historiográfica niega a la obra de Solís su carácter de historia, aun cuando (o precisamente porque) el juicio sobre sus calidades literarias es positivo” (Rose 2002, 256).

Al basarse en la fuente histórica, Giusti y Vivaldi tuvieron que adaptarla a las convenciones específicas de la “ópera seria”. Dado que el libreto de Giusti también incorporó elementos de Bartolomé de las Casas, la tendencia proespañola de la crónica de Solís se invirtió y se transformó en una imagen algo diferente y en parte moralmente ambivalente, donde ahora Moctezuma emergía como el principal personaje dramático de la ópera y donde Cortés era presentado mayormente como una figura tiránica (cf. Chávez-Bárceñas 2017, 291). Este énfasis crítico estaba en consonancia con la propaganda diplomática veneciana, que contrastaba la madurez del Estado veneciano con la ineficiente y cuestionable extracción de riqueza del Nuevo Mundo por parte de España y de la administración de los Habsburgo (cf. Chávez-Bárceñas 2017, 292). La descripción de Giusti de la escenografía del primer acto se inspiró directamente en los grabados visuales de la capital azteca (especialmente en uno de Giulio Ballino), que, como ya hemos visto en otros ejemplos, resaltaba las analogías visuales entre ambas ciudades.

3. Conquista y cultura en *Concierto barroco*: dislocaciones en el tiempo y en el espacio

La novela *Concierto barroco* (1974), de Alejo Carpentier, se centra en un noble mexicano sin nombre, llamado simplemente “el Amo”, un criollo del siglo XVIII enriquecido con plata mexicana. Este emprende un viaje a Europa en busca de la gloriosa civilización alabada por sus antepasados, y durante el viaje es acompañado por su criado afrocubano, Filomeno, un esclavo liberado al que había contratado tras la muerte de su primer paje durante una escala en Cuba y que inmediatamente le llama la atención por su gran sentido de la musicalidad.

La breve estancia en La Habana tiene la función de iniciar el movimiento de desplazamiento. En esta ciudad, que se distingue por sus casas bajas y humildes y que actualmente está acosada por una pandemia, se evoca el esplendor barroco de Coyoacán en la memoria del Amo: “en el recuerdo, el prestigio de la ciudad dejado atrás, que se alzaba con el relumbramiento de sus cúpulas, la suntuosa apostura de sus iglesias, la vastedad de sus palacios [...] como una fabulosa Jerusalén de retablo mayor” (Carpentier 1998, 19). No solo es un momento de yuxtaposición espacial a través de la memoria individual, sino que también introduce —por medio del narrador omnisciente— la comparación a través de la palabra “como”. Aquí, en

el transcurso de dos páginas, este procedimiento se utiliza dos veces más, abriendo comparaciones intertextuales con referencias a la literatura mundial. En primer lugar, se describe la epidemia por medio de una cita y una comparación explícita con *De Rerum Natura*, de Lucrecio. En segundo lugar, el narrador comenta que en muchas capitales europeas se tienen “pajes negros [...] y hasta en la lejana Dinamarca”, donde las reinas envenenan a sus maridos por la oreja —una alusión implícita a *Hamlet*, de Shakespeare (Carpentier 1998, 19-20). Estos son solo algunos ejemplos. De hecho, el propio texto de la novela opera constantemente con estos desplazamientos espaciales, temporales y literarios. La comparación entre ciudades a través de la memoria continúa cuando, finalmente en Madrid, el Amo se da cuenta con desilusión de que la capital imperial es muy diferente de lo que había imaginado y palidece en comparación con su tierra natal, contribuyendo así a la ambivalencia y a la autoconciencia de su identidad criolla: “Triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México. [...] cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá [...]; poca cosa era, en verdad, comparada con lo quedado en la otra orilla del Océano” (Carpentier 1998, 30). Al acercarse al modo del discurso libre indirecto, el narrador —y el Amo— realiza constantemente actos verbales y sintácticos de comparación cultural.

Esto se aplica también a la figura de Filomeno, de quien se dice que es el “biznieto” del héroe negro Salvador (Carpentier 1998, 21-22), una figura histórica cantada en uno de los textos fundacionales de la literatura cubana, el poema épico *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa (1608). La extensa cita y discusión de los versos del poema panegírico de Balboa (“¡Oh, Salvador criollo, negro honrado!”) plantea la cuestión metanarrativa de la imaginación ficcional frente a la exactitud historiográfica, y también sugiere una especie de *translatio* poscolonial y caribeña de la tradición épica clásica: “Salvador que era, en su modo, una suerte de Aquiles, pues donde no hay Troya presente se es, a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán” (Carpentier 1998, 25).

De este modo, el lector se ve constantemente desafiado a establecer conexiones entre las distintas épocas y a comprometerse con la densa red de referencias literarias y culturales. Este concepto de yuxtaposición constante dentro de la narración histórica bien puede deberse a la deuda de Carpentier con el surrealismo: “In surrealist poetics juxtaposition is often seen

as a means to liberate readers' or viewers' imagination from conventional perspectives" (Kaakinen 2017, 22)⁹.

En la casa del Amo en Coyoacán hay un cuadro sobre la "conquista de México", "por obra de un pintor europeo" y en estilo clasicista: "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 partesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco" (Carpentier 1998, 11). Esta imagen de mezcla cultural e histórica, aquí en forma de pacto oficial entre Carlos V y Moctezuma, anticipa así la cuestión de la apropiación cultural y de la representación histórica a través de las fronteras temporales y culturales.

El hecho de que este personaje central no tenga nombre propio, sino que solo sea apostrofado varias veces como Amo —o "viajero" o "indiano"— apunta a un sentido criollo de identidad que no está condicionado por orígenes estables (cf. Bromberg 2008, 8-9). Incluso en su posible identidad como mexicano, el Amo adopta un disfraz. Cuando se disfraza de Moctezuma durante las fiestas del carnaval veneciano, se dice, ciertamente mezclando ficción literaria y hechos históricos, que esta mascarada incitó a Vivaldi a producir una ópera sobre esta figura histórica y sobre el momento clave del encuentro colonial. Mientras el Amo relata la historia de la Conquista ("la gran historia" [Carpentier 1998, 23]) a un público compuesto por los músicos Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel y Domenico Scarlatti, revela el potencial eminentemente teatral de su narración: "llevado por el impulso, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes" (Carpentier 1998, 54). Desde la perspectiva del empresario Vivaldi, el tema del Nuevo Mundo tiene el potencial de renovar el agotado arsenal convencional de la ópera del siglo XVIII: "Habría que buscar asuntos nuevos" (Carpentier 1998).

Cuando Filomeno sugiere por primera vez un tema nuevo, propone una ópera sobre su abuelo Salvador Golomón, es decir, el héroe negro ya "cantado" en el poema de Balboa. Cuando esta sugerencia —una ópera sobre un protagonista negro— es rechazada por escandalosa y Filomeno aduce el ejemplo de *Otelo*, Händel ("el sajón") desestima el "teatro inglés"

9 Sobre la yuxtaposición y el surrealismo en Carpentier, cf. Charlotte Rogers 2011, 240-251.

como horrible, mencionando el ejemplo adicional de una obra sobre “la hija de un general romano a quien arrancan la lengua y cortan las dos manos después de violarla, acabando todo con un banquete”. Se trata de una alusión, por supuesto, a un infame episodio de la sangrienta tragedia romana de Shakespeare *Titus Andronicus*. Filomeno comenta “¡Y hay quien dice que ésas son costumbres de negros!” (Carpentier 1998, 56), aludiendo así al *topos* habitual del canibalismo “bárbaro”. En otras palabras, la discusión sobre el tema “nuevo” o “apropiado” para una ópera revela puntos comunes (en este caso “bárbaros”) entre diferentes culturas (“civilizadas” e “incivilizadas”) en un relativismo cultural *à la* Montaigne. Tal vez podamos pensar aquí también en la indignación europea por la práctica de sacrificios humanos en el templo central de Tenochtitlan (cf. *Códice Mendoza* 2021, 81).

Sin embargo, el tema “nuevo” del encuentro en México entre Cortés y Moctezuma ya ha asumido numerosas formas de re-presentación, y la encarnación carnavalesca de la figura de Moctezuma es un eslabón en esta cadena de apropiaciones culturales y teatrales. Aprovechando las asociaciones de Venecia con la fiesta del carnaval, Carpentier explora las imágenes y la retórica de la teatralidad, del disfraz, del intercambio de identidades, y de la ‘suspensión de costumbres’ (cf. Johnson 2016, 24). No es de extrañar que la escenografía que representa la laguna mexicana esté atravesada por un puente que recuerda “ciertos puentes venecianos” (Carpentier 1998, 65). Además, la ópera se toma ciertas libertades con respecto a los hechos históricos que incluye la crónica y dota a los personajes de alianzas conflictivas de amor y deber, lo que lleva a varias complicaciones dramáticas. Así, la obra presenta una historia de amor inventada entre Ramiro, el hermano menor de Fernando (es decir, Cortés), y Teutile (aquí la hija de Moctezuma y no un general azteca masculino, como en Solís), que, siguiendo la convención, tienen que unirse en el final feliz, presidido por Imeneo, el dios de las ceremonias nupciales, y sancionado por el victorioso Cortés.

El *capriccio* histórico de Carpentier se distingue por supuestos y detalles históricamente creíbles. Sin embargo, esta credibilidad histórica (especialmente con respecto a la persona de Vivaldi) es, en sí misma, una distorsión de la verdad histórica (especialmente con respecto a la historia colonial). Por ejemplo, es creíble que Vivaldi fuera propenso a dar un papel de soprano prominente a su amada Anna Giró, y de ahí que haya creado el papel ficticio de la esposa de Moctezuma, Mitrena, que parece haber heredado algunos rasgos de la Malinche: “Y aparece la Emperatriz con traje

entre Semíramis y dama del Ticiano, guapa y valiente mujer, que trata de reanimar los arrestos de su derrotado esposo, puesto por un ‘falso ibero’ en tan aciago trance. —‘No podía faltar en el drama —sopla Filomeno a su amo—: Es Anna Giró, la querida del Fraile Antonio. Para ella es siempre el primer papel’” (Carpentier 1998, 66).

Al ver esta representación, el papel del Amo pasa de imitador de un personaje a espectador de la ópera (cf. Unruh 1998, 57-77). En la subsiguiente discusión sobre la exactitud histórica con referencia al texto fuente de la crónica, el Amo niega que haya existido fácticamente la emperatriz azteca, mientras que Vivaldi cita el capítulo exacto del texto de Solís para afirmar su existencia. Al mismo tiempo, Vivaldi insiste en la licencia literaria y dramática para apartarse de la verdad histórica: “Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (Carpentier 1998, 75). En otra ocasión, cuando Filomeno cuenta la historia de su bisabuelo, el Amo insiste igualmente en la veracidad, así como en el principio del orden narrativo: “Prosigue tu historia en línea recta, muchacho [...] y no te metas en curvas ni transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas” (Carpentier 1998, 23). Otra respuesta y asociación comparativa del Amo a la actuación histriónica de Filomeno subraya el aspecto de volver a contar y a representar el momento crucial del encuentro colonial: “Así cuentan algunos feriantes en los mercados de México [...] la gran historia de Montezuma y Hernán Cortés” (Carpentier 1998).

Aquí podemos ver claramente que el autor defiende una poética del Barroco, una poética que abarca la manipulación creativa de la verdad histórica y desafía el principio del orden narrativo y la linealidad temporal (cf. Carpentier 1990)¹⁰. Basando su comprensión del Barroco en su texto programático *Lo barroco y lo real maravilloso* (1975), al menos en parte, en las teorías de Eugenio d’Ors en su ensayo influyente *Lo barroco* (1935)¹¹, Carpentier argumenta que este puede manifestarse a través de diferentes períodos de tiempo y que es una constante de la actividad creativa humana llenar todos los vacíos con ornamentación. Además, afirma que América ha sido siempre el continente del Barroco, marcando la culminación o la transición hacia una nueva forma de civilización. Significativamente, entonces, para Carpentier el arte azteca no es clásico sino barroco, ya que desafía el principio del orden (cf. Carpentier 1990, 126). La simbiosis cul-

10 Sobre la tendencia antievolucionista del mestizaje, cf. Gruzinski 1999, 52-54.

11 Para una contextualización detallada de esta conexión, cf. Kaup 2005, 129-130.

tural americana es, pues, la quintaesencia del Barroco, lo que implica una constante reordenación de las fronteras:

El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...], la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco (Carpentier 1990, 123).

Así, la constelación de estos diferentes elementos culturales favorece también la sensación de multiplicidad temporal.

Lo que finalmente cuenta para el Amo es la experiencia sensorial de la música: “mientras más iba corriendo la música del Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrían las cosas” (Carpentier 1998, 82). Si bien la ópera de Vivaldi es sin dudas una fantasía exotizante para un público ávido de novedades, basada en las percepciones europeas de las “fábulas” americanas, no es solamente “todo falso”, como protesta en voz alta el Amo (Carpentier 1998, 73), sino que, además, abre espacios de identificación afectiva desencadenados por un imaginario histórico que destaca y permite historias *potenciales* (cf. Kaakinen 2017, 21). En varias escenas, esta idea de comparación y combinación se encarna también en la experiencia de la música, descrita como “concierto universal” (Carpentier 1998, 27).

En la medida en que la novela se centra en la experiencia de un personaje criollo, promueve un modo de comparativismo cultural que hace a este personaje sentirse fuera de lugar en Europa y que, por lo tanto, adumbra una conciencia nacional o continental emergente: “A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mal por medio, para ver las cosas de cerca” (Carpentier 1998, 83). La reordenación y superposición del tiempo y del espacio es para Carpentier un elemento crucial de su poética neobarroca y en este caso se asocia específicamente con el arte transformador de la identidad del teatro. La movilidad teatral y el empleo estratégico de anacronismos históricos en la novela (por medio de referencias a Stravinski, son cubano, jazz, Louis Armstrong, William Turner, etc.) son rasgos definitorios de la ópera y la ruptura del orden temporal está también ligada a la libertad de la música, concretamente a la del jazz (cf. Gruzinski 2018, 121-123). O como dice Kaakinen: “Untimely temporal figures in literary texts may

open up new possibilities for conceiving historical relations, without ignoring historical factuality or specific real-world events” (Kaakinen 2017, 19). Al final de la novela, cuando el Amo, volviendo a su país, le pregunta a Filomeno cuándo regresará a Cuba, este le responde que se irá a París, que es, en efecto, el París de los años veinte del siglo xx. En otras palabras, los personajes de la novela no solo están desplazados de sus lugares de origen, sino que tampoco están asentados en su relación con el tiempo histórico.

Concierto barroco es un palimpsesto que se basa en contrastes, contactos y comparaciones entre Europa y América Latina (como, para dar otro ejemplo, entre la calavera de *Hamlet* y los Fieles Difuntos mexicanos [Carpentier 1998, 60]). La obra muestra la “falsedad” y la contorsión que implican las imágenes europeas y coloniales del Otro, pero, en última instancia, propone una visión transformadora de la cultura, en la cual las identidades se conforman mediante actuaciones y movimientos a través del tiempo y del espacio. La sensación de desplazamiento y de mezcla cultural tras la historia colonial revela una constante yuxtaposición de identidades y temporalidades.

Bibliografía

Literatura primaria

- Carpentier, Alejo. 1990. *Obras completas de Alejo Carpentier. Tomo 13, Ensayos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo. 1998. *Concierto barroco*. Madrid: Alianza.

Literatura secundaria

- Benzoni, Maria Matilde. 2004. *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'Indipendenza (1519-1821)*. Milano: Unicopli.
- Bost, David H. 1987. “A Night at the Opera: *Concierto barroco* and *Motezuma*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 21, 2: 23-38.
- Bromberg, Shelley Jarrett. 2008. “Which Way Did He Go? Identity, Culture and Nation in Alejo Carpentier’s *Concierto barroco*”. *Latin American Literary Review* 36, 71: 5-23.
- Chávez-Bárceñas, Ileri E. 2017. “Vivaldi’s *Motezuma*: The Conquest of Mexico on the Venetian Operatic Stage”. En *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750*, editado por Elizabeth Horodowich y Lia Markey, 288-308. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chornik, Katia. 2015. *Alejo Carpentier and the Musical Text*. Leeds: Legenda.
- Enard, Mathias. 2021. *Désir pour désir*. Paris: Actes Sud.

- González Echevarría, Roberto. 2004. *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria*. Madrid: Gredos.
- Gruzinski, Serge. 1999. *La pensée métisse*. Paris: Fayard.
- Gruzinski, Serge. 2018. *¿Para qué sirve la historia?*. Madrid: Alianza.
- Johnson, James H. 2016. *Venice Incognito. Masks in the Serene Republic*. Berkeley: University of California Press.
- Kaakinen, Kaisa. 2017. *Comparative Literature and the Historical Imaginary. Reading Conrad, Weiss, Sebald*. London: Palgrave Macmillan.
- Kaup, Monika. 2005. "Becoming-Baroque. Folding European Forms into the New World Baroque with Alejo Carpentier". *The New Centennial Review* 5, 2: 107-149.
- Kim, David Y. 2006. "Uneasy Reflections. Images of Venice and Tenochtitlan in Benedetto Bordone's *Isolario*". *RES: Anthropology and Aesthetics* 49-50: 80-91.
- Maehder, Jürgen. 2008. "Alvise Giusti's Libretto *Moteczuma* and the Conquest of Mexico in Eighteenth-Century Italian Opera Seria". En *Vivaldi, "Moteczuma" and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, editado por Michael Talbot, 63-80. Turnhout: Brepols.
- Merrim, Stephanie. 2010. *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Mundy, Barbara E. 1996. *The Mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Padrón, Ricardo. 2004. *The Spacious Word. Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Polzonetti, Pierpaolo. 2011. *Italian Opera in the Age of the American Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prosperi, Adriano. 2000. *Dalla Peste Nera alla Guerra dei Trent'anni*. Torino: Einaudi.
- Restall, Matthew. 2018. *When Montezuma Met Cortés. The True Story of the Meeting that Changed History*. New York: Harper Collins.
- Rinke, Stefan, Federico Navarrete Linares y Nino Vallen, eds. 2021. *Der Kodex Mendoza. Das Meisterwerk aztekisch-spanischer Buchkultur*. Darmstadt: wbg.
- Rogers, Charlotte. 2011. "Carpentier, Collecting, and *Lo Barroco Americano*". *Hispania* 94, 2: 240-251.
- Rose, Sonia V. 2002. "La revisión de la conquista: narración, interpretación y juicio en el siglo xvii". En *Historia de la literatura mexicana 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo xvii*, editado por Raquel Chang-Rodríguez, 247-269. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI.
- Unruh, Vicky. 1998. "The Performing Spectator in Alejo Carpentier's Fictional World". *Hispanic Review* 66, 1: 57-77.

Imágenes

- Cortés, Hernán. 1970. Imagen 1. "Tenochtitlan". Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut. <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/630113912/1/>> (24 de abril de 2025).

- Braun, Georg. 1572. Imagen 2. Beschreibung und contrafactur der vornembster Stät der Welt Mexico, regia et celebris Hispaniæ novae civitas. Cusco, Regni Peru in novo orbe caput. Cambridge: Harvard College Library. <<https://curiosity.lib.harvard.edu/scanned-maps/catalog/44-990114021820203941>> (24 de abril de 2025).
- Anónimo. s. f. Imagen 3. *Codex Mendoza*: Mexican pictorial manuscript. Oxford: Bodleian Library MS. Arch. Selden. A. 1: <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/2fea788e-2aa2-4f08-b6d9-648c00486220/>> (24 de abril de 2025).
- Solís, Corsini. 1699. Imagen 4. *Istoria della conquista del Messico, della popolazione, e de' progressi nell'America Settentrionale conosciuta sotto nome di Nuova Spagna*. Stamperia di S. A. S. per G. F. Cecchi. Typ 625 99.800. Cambridge: Houghton Library, Harvard University. <<https://ids.lib.harvard.edu/ids/view/12152240?buttons=>>> (24 de abril de 2025).