GT 13 Lengua, identidad y resistencia en la escritura literaria

El discurso contra-hegemónico en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

Laura Médica Ameijenda

Maestría en Ciencias Humanas

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

laurameij@adinet.com.uy

Intentaré mostrar las estrategias discursivas presentes en *Concierto barroco* que hacen de la palabra del narrador un discurso anticolonialista y contra-hegemónico por medio de un análisis dialógico de corte bajtiniano, que incorpora a la discusión, entre otras cosas, los argumentos provenientes de los autores que tratan sobre el tema en cuestión[1].

En la variante de narrador que se establece en el texto confluyen varias características: 1) se trata de un narrador omnisciente que se inmiscuye en la corriente del pensamiento de sus personajes; 2) toma una postura ideológica frente a los hechos que se relatan; y 3) su discurso, en particular al describir las escenas que enmarcan los sucesos narrados, tiene rasgos paródicos de grandilocuencia.

El marco inicial

Al presentar la escena con la que comienza la novela, en la casa del protagonista en Coyoacán, el narrador describe los objetos desde la óptica de su valor material: «De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados…»[2]

De hecho la palabra «plata» aparece no menos de veinte veces a lo largo del primer párrafo del primer capítulo de la novela. Como se sabe, el metal fue uno de los primeros motivos que llevaron a la colonización de América por parte de las naciones europeas. Aníbal Quijano plantea que «la progresiva monetización del mercado mundial que los metales preciosos de

1 En principio Walter Mignolo (2003 y 2007), Eni Orlandi (2008), Aníbal Quijano (2003) y Ángel Rama (1998 y 2004).

2 Carpentier, 1998, p.9.

América estimulaban y permitían, así como el control de los ingentes recursos, hizo que a tales blancos les fuera posible el control de la vasta red preexistente de intercambio comercial»[3], impulsando, asimismo, el proceso de urbanización en América, con el subsecuente control de poder que todo esto representaba. La enumeración hiperbólica del mobiliario (todo hecho de plata) cumple una función poética, a la vez que introduce la denuncia frente al saqueo que desde todo punto de vista fue objeto América, y prefigura lo que será un leit-motive de la obra en cuestión: todo era guardado bajo la vigilancia del dueño de casa, que, «de bata, solo hacía sonar la plata» (observar la aliteración). En este sentido, el metal adquiere los sentidos correspondientes a la figura retórica (también como sinécdoque) en cuanto a su valor argumentativo, de discusión de la imagen que se está dando.

El comienzo de la novela tiene características barrocas: la casa del protagonista, tal cual es descrita, es la casa barroca por excelencia, que, por otro lado, despliega contenidos culturales de corte eurocentrista. En «el cuadro de las grandezas» que describe el narrador se percibe, por otra parte, la transculturación que caracteriza a la cultura americana. La imagen desplegada por la obra pictórica está plagada de alusiones a ambas culturas y a su relación de tensión conflictiva:

> 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 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. Detrás, fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con gesto de pocos amigos, mientras Doña Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español.[4]

El estilo del cuadro es híbrido, tratándose de una mixtura basada en un contrapunto a partir del sincretismo de imágenes formadas a partir de opuestos enfrentados culturalmente, por la confrontación bélica, por la religión y por la lengua. Se trata de una pintura paródica que interroga y cuestiona a través del travestismo de los personajes, delineando en la trama narrativa por segunda vez en la novela su leit-motive. La idea del disfraz nos remite al carnaval, pero además se trata de un fragmento que parodia el género discursivo «crítica de arte», por eso se puede hablar de una carnavalización del discurso, en tanto se trate de ficción literaria.

Por otro lado, también puede ser asociado con una estética de la transculturación, en el sentido de Rama, debido a la convergencia de elementos europeos y americanos en la

3 Quijano, ob. cit., 206.

4 Carpentier, ob.cit., p.11.

descripción. La referencia del narrador al «estilo» del cuadro le otorga un toque de ambigüedad, pues no queda muy claro qué tanto de la descripción se debería al estilo del autor del cuadro propiamente dicho, y qué tanto a la posición de crítico ejercida en ese momento por el narrador. La posición de «gran enunciador» de Alejo Carpentier es indiscutible, seleccionando elementos caracterizadores de la cultura europea e insertándolos en su propio discurso americanista anti-hegemónico.

Los personajes

Como mencionaba más arriba, se trata de un narrador omnisciente, intermediario entre el pensamiento, sensaciones y sentimientos de los personajes y el lector. Esto es evidente también desde el comienzo de la novela al presentar al protagonista, personaje que es mencionado como «el Amo» y que conocemos en plena faena de limpieza de su casa, previa realización de un viaje a Venecia en donde participará del carnaval. Una vez que ha ordenado sus pertenencias solo quedan los cuadros en las paredes:

> Después, andando despacio, se dio a contemplar, embauladas las cosas, metidos los muebles en sus fundas, los cuadros que quedaban colgados de las paredes y testeros. Aquí, un retrato de la sobrina profesa (…). Enfrente, en negro marco cuadrado, un retrato del dueño de casa (…). Pero el cuadro de las grandezas estaba allá, en el salón de los bailes y recepciones…[5]

El punto de vista del narrador se puede observar en la utilización de los deícticos «aquí» y «allá». Él se para donde se para el protagonista. Sin embargo, momento seguido, se distancia al referirse a su retrato como «un retrato del dueño de casa». El carácter omnisciente vuelve a establecerse al recuperar el pensamiento del protagonista cuando realiza un juego de asociaciones mentales entre otro de los cuadros y su inminente viaje: «(…) y pensaba el Amo que aquellas venecianas no le resultaban ya tan distantes, puesto que muy pronto, se divertiría, él también, con aquel licencioso juego de astrolabios al que muchos se entregaban allá …»[6]

El contrapunto del Amo está representado por su sirviente, Francisquillo, la contracara del poder, que pretende imitarlo, hasta en la manera de orinar: «(…) meando a compás del meado del Amo, aunque no en bacinilla de plata sino en tibor de barro.»[7]

La monotonía de la enumeración queda interrumpida por la imagen de humor escatológico, cuya finalidad es (en principio, aunque no exclusivamente) la degradación del personaje poderoso. Los opuestos se unen: la plata con la orina. Los personajes se mimetizan y surge el componente de la comicidad al repetirse la acción (según ha sido estudiado por Henry Bergson); pero no se trata de una acción «digna» de ser repetida, porque lo que hace es

5 Carpentier, op.cit., p.11.
6 Ibid, p.12.
7 Carpenter, ob.cit., p.10.

mostrar al Amo en su función más «biológicamente humana». Esta simetrización es una manera de satirizar a ambos personajes, ubicándolos al mismo nivel y, por ende, pone en el tapete varias cuestiones: la racial, la cultural y su correlato psicosocial. Incluso se podría sostener que la ridiculización de Francisquillo es mayor que la de su amo, dado que la acción que imita no es un acto sublime sino degradante. La narración/descripción que Carpentier realiza del evento se vincula con una estética de lo grotesco. El elemento aglutinante entre ambos personajes es, como en muchos otros casos en Carpentier, lo musical: el criado orinando al mismo ritmo que el amo ejerce un contrapunto de «la melodía» creada por este, aunque la calidad de sus componentes sean otros (el material del que están hechos los recipientes varía: metal y barro correspondientemente).

En el capítulo dos, cuando el barco en el que viajan amo y criado tenga que varar en tierras cubanas para realizar reparaciones y Francisquillo muera víctima de la fiebre que azota a la ciudad de la Habana, será sustituido por un negro, Filomeno, nieto de un esclavo traído de África. La entrada de Filomeno en la vida del Amo se produce mediatizada por la música (tema recurrente a lo largo de la obra). En el título «Concierto barroco» Carpentier ya nos está dando una pista para una de las posibles interpretaciones de su novela: una lectura en clave simbólica basada en el oxímoron del sintagma nominal del título, es decir, un discurso lleno de melodías, cadencias y ritmos contradictorios, como también lo es la expresión «real maravilloso» y sus implicancias.

Otro punto destacado de la posición del narrador frente al protagonista se deja ver en las variantes que va desplegando al referirse a él. Si bien el referente es siempre el mismo, los avatares del relato van modelando el discurso del narrador: al presentarlo es «el Amo», al morir Francisquillo, se transforma en «el viajero», luego pasa a ser «el forastero» en tierras cubanas (desde la perspectiva de Filomeno), para retomar el nombre original cuando lo adquiera como su nuevo criado, y en el carnaval de Venecia será Moctezuma.

La necesidad del protagonista de llegar a tierras europeas teniendo un criado bajo su servicio es de vital importancia para él; se trata de marcar presencia.

> Y he aquí que el Amo se ve sin criado, como si un amo sin criado fuese amo de verdad, fallida, por falta de servidor y de vihuela mexicana, la gran entrada, la señalada aparición, que había soñado hacer en los escenarios a donde llegaría, rico, riquísimo, con plata para regalar, un nieto de quienes hubiese salido de ellos —«con una mano delante y otra atrás», como se dice— para buscar fortuna en tierras de América. [8]

El imaginario que subyace a esta necesidad del personaje —en el sentido de Glissant, como «la construcción simbólica mediante la cual una comunidad (racial, nacional, imperial, sexual,

8 Carpentier, ob.cit., p. 21.

etc.) se define a sí misma»[9]— está directamente relacionado con su estatus de criollo americano blanco, descendiente de europeos, que tiene que mostrar su superioridad frente a otros grupos étnicos, ya sea indígena o africano, para afianzar su ascendencia y enmascarar el sentimiento de inferioridad que siente frente al europeo de verdad (no criollo). Esto tiene que ver con la idea de la «arrogancia del punto de origen», que Walter Mignolo[10] toma del filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez: «una confianza insidiosa surgida de la idea de que los europeos ocupaban un locus universal, de observación y enunciación desde el que podían clasificar el mundo y sus habitantes». La idea de «pureza de sangre» que defendió la Inquisición española derivó en las poblaciones criollas blancas de la América hispánica en una diferenciación social, según Mignolo[11] , que configuró «la pirámide racial colonial (en orden descendente)».

El narrador omnisciente vuelve sobre el tópico nuevamente a través del discurrir del pensamiento del Amo: «Y piensa que en estos días, cuando es moda de ricos tener pajes negros —parece que ya se ven esos moros en las capitales de Francia, de Italia, de Bohemia, y hasta en la lejana Dinamarca…»[12]

Filomeno no es un negro común, pues sabe leer, es biznieto de un negro Salvador que mató a un pirata francés en defensa de la corona española, y hasta un poeta, Silvestre de Balboa, escribió una oda en su honor: «un etíope digno de alabanza, / llamado Salvador, negro valiente». Los dos sintagmas nominales utilizados por el poeta para describir al bisabuelo de Filomeno connotan que los calificativos asignados al héroe son raros para el imaginario que el colonizador pudiese tener del colonizado, como si un etíope no pudiese ser digno de alabanza o un negro, valiente, desde su perspectiva.

Se suma a lo anterior el hecho de que ambos sintagmas sean, desde cierta perspectiva, cuasi-sinónimos: el vocablo «etíope», según el diccionario de la Real Academia, proviene del griego; y en dicha lengua significaba «de rostro quemado» (por la conjunción de la raíz del verbo *aítho* con el sustantivo *óps*). En la época de la colonización europea de América y del tráfico de esclavos provenientes de África, a través de un doble giro retórico compuesto sucesivamente por una sinécdoque y una generalización metonímica, se denominaría así a todos los individuos provenientes de ese continente. Confluyen, en consecuencia, dos sincronías en el vocablo: por un lado la del sujeto de la enunciación (Carpentier), y por otra la del marco de referencia en el que se asienta su relato. La polifonía de ese único vocablo es señal de la ironía puesta por el autor en la elección léxica.

9 Mignolo, ob.cit., p. 55.
10 Ibid, p.127.
11 Ibid, p. 97.
12 Carpentier, ob. cit., p. 22.

La doble conciencia de los personajes

Cuando Filomeno narra las hazañas de su pariente sanguíneo utiliza toda una suerte de circunloquios (supuestamente está reproduciendo el lenguaje del poeta), que no hacen más que parodiar al poema heroico de ascendencia occidental (Salvador es «Aquiles en Coyoacán»); en su relato oral confluyen objetos y símbolos provenientes de diversas culturas, que hacen que el Amo, aferrándose al principio de realidad, ponga en duda la veracidad de lo narrado.

> (Esto de los semicarpos y centauros asomados a los guayabales de Cuba pareció al viajero cosa de excesiva imaginación por parte del poeta Balboa, aunque sin dejar de admirarse de que el negrito de Regla fuese capaz de pronunciar tantos nombres venidos de paganismos remotos).[13]

Ante tanta magnificencia y la utilización hiperbólica de la palabra y de los sonidos con los que Filomeno repiquetea su relato, el Amo dictamina la ridiculez de su lenguaje; discurso y personaje son uno y el mismo, quedando aunados en el diminutivo denigrante que el protagonista utiliza para caracterizar a su criado. Filomeno se construye, como lo había hecho Francisquillo, desde la imagen de su amo. Mientras que su primer sirviente orinaba acompasándose a su mismo ritmo, aunque en recipiente de barro, Filomeno tal vez exagere su discurso; como el Amo, quiere dar una imagen de su estatus social. Pero el discurso se organiza desde el poder hegemónico, ya que existe un «negrito» para el Amo, pero no un «amito» o un «blanquito» para Filomeno.

Mignolo señala que «el imaginario del mundo moderno/colonial surgió de la compleja articulación de fuerzas, de voces oídas o apagadas, de memorias compactas o fracturadas, de historias contadas desde un solo lado que suprimieron otras memorias y de historias que se contaron y cuentan desde la doble conciencia que genera la diferencia colonial»[14]. La noción de «doble conciencia» a la que alude Mignolo proviene de Du Bois y se refiere a la idea de verse y valorarse (o desvalorarse) a sí mismo a través de la percepción ajena, es decir, con los ojos del poder. Desde esta perspectiva, el lenguaje de Filomeno surge del discurso hegemónico etnocéntrico del cual proviene el poeta replicado. Su bisabuelo adquiere la «dignidad» a través de ese discurso, quedando en el olvido las historias que pudieran ser contadas desde el otro lado, el de los africanos que fueron importados a América para cumplir la función de esclavos.

Pero el Amo de Filomeno también es víctima de la «doble conciencia», pues la imagen que quiere dar de sí mismo, como fuera observado más arriba, es producto de la perspectiva desde la cual el criollo es visto y valorado (o desvalorado) por los europeos. Por eso necesita llegar provisto de un criado, y cuanto más «exótico» sea este, más rimbombante será su entrada

13 Carpentier, ob. cit., p. 26.
14 Mignolo, ob. cit., p. 63.

triunfal, facilitando la aceptación de la que podrá ser objeto por parte de sus propios ancestros étnicos.

Visto desde un punto de vista estrictamente lingüístico, el discurso del bisnieto de Salvador se construye desde su glotofagia. La memoria selectiva de los hechos del pasado colonial es contada, además, en la lengua de los colonizadores, porque, al igual que la memoria, la lengua de los ancestros ha sido aniquilada o está en vías de extinción.

A Salvador se le dará la condición de hombre libre debido a su heroicidad, y en la fiesta en que la autoridad le otorgue la libertad no faltará la música. Nuevamente, en los instrumentos descritos por Filomeno/Balboa se percibe la esencia de lo barroco, pues se realiza una conjunción de instrumentos musicales provenientes de diferentes razas, culturas y lugares geográficos:

> 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. «¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? —se preguntaba el viajero—: ¡Imposible armonía! (…)»[15]

En la descripción del narrador se entrevé «el paradigma de la coexistencia» mencionado por Mignolo[16] y que tiene que ver con las expresiones artísticas barrocas, mientras que en el comentario dilapidario del Amo se observa todo el peso del «paradigma de lo novedoso». El protagonista, sorprendido, solo atina a proferir un grito de incredulidad frente a la otredad de la descripción realizada por el criado recientemente adquirido.

Raza, lengua y cultura

Como señala Quijano la noción de «raza» y su clasificación en raza superior/raza inferior, tanto desde una perspectiva biológica como cognitiva y cultural, surge con la conquista de América; esta visión con el tiempo llegaría a naturalizarse. En el comienzo de la era moderna y capitalista solo los blancos eras susceptibles de recibir un salario por su trabajo, mientras que los negros y amerindios eran esclavizados: «desde el comienzo mismo de América, los futuros europeos asociaron el trabajo no pagado o no-asalariado con las razas dominadas, porque eran razas inferiores»[17]. Por lo tanto, concluye el autor, «la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista».[18]

El primer acto de Filomeno sirviendo a su amo consiste en cargar su equipaje nuevamente en el barco. Entonces, tendrá que hacer uso de su lengua nativa para dirigirse a otros esclavos:

15 Carpentier, ob. cit., p. 27-28.
16 Mignolo, ob. cit., p. 126.
17 Quijano, ob. cit., p. 207.
18 Ibid, p. 203.

> (…) vienen en cajas, seguidas de otra caja que guarda los tambores y la guitarra de Filomeno, cargadas a lomo de esclavos a quienes el criado, ceñudo bajo el escaso resguardo de un tricornio charolado, apura el paso, gritando palabras feas en dialecto de nación.[19]

La primera vez que el narrador hace mención a la lengua de Filomeno la asocia con «palabras feas». El criado está haciendo uso del poder que le ha conferido el Amo; ahora él es el Amo y puede dar órdenes a sus subordinados. La pirámide social es reproducida como parte de la «doble conciencia» de Filomeno. Ángel Rama señala que «el uso de esa lengua (la española) acrisolaba una jerarquía social, daba prueba de una preeminencia y establecía un cerco defensivo respecto a un entorno hostil y, sobre todo, inferior. Esta actitud defensiva en torno a la lengua no hizo sino intensificar la adhesión a la norma, en el sentido en que la define Coseriu, la cual no podía ser otra que la peninsular, y, más restrictamente, la que impartía el centro de todo poder, la corte».[20]

El narrador, por su lado, se para desde la perspectiva occidental, pues se apropia de las palabras símbolo de su imaginario. La lengua de los esclavos son «palabras feas» en dos sentidos inversos: como pertenecientes a una etnia considerada inferior por parte del Amo y como acto perlocucionario, como expresión del poder, cuyo objeto es dar órdenes a los subalternos y que estos las cumplan. Carpentier juega con esa doble interpretación que se desprende de la polisemia del sintagma nominal en cuestión. Por otro lado, esa lengua no puede ser considerada como tal desde el imaginario de la colonización, por lo que es catalogada como «dialecto de nación». El bilingüismo de Filomeno es señal de la situación diglósica de un sector de la comunidad cubana de la época colonial.

Luego de un largo periplo por tierras europeas, los personajes deciden embarcarse para Italia, donde «había estallado el carnaval»; «todo el mundo, entonces, cambió la cara» y el Amo-viajero-mexicano se travestiza en «Montezuma», cuyo nombre preservará hasta el final de la novela. Dentro de la transfiguración generalizada de quienes participantes del carnaval, el narrador rescata, además del disfraz en el atuendo, los cambios simulados de la voz: aparecen expresiones como «mudar la voz» y «con voz que no era la suya». Ese cambio de voz representa un cambio en el discurso de los personajes, en sintonía con el disfraz que utilizan. Pero el cambio en el discurso no proviene de una reflexión interior y transformación reales, puesto que se trataba de un «universal fingimiento de personalidades, edades, ánimos y figuras». El criado no utilizará ningún artificio, ya que «no había creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos»[21]. La posición del personaje al ser reproducida como discurso indirecto libre por parte del narrador, ofrece una

19 Carpentier, ob. cit., p. 29.
20 Rama, 1998, pp. 46-47.
21 Carpentier, ob.cit., 39.

triple lectura; a la primera, literal, que se condice con la ingenua posición de Filomeno, se suma la ironía (la burla hacia lo diferente) y la posibilidad de pensar a Filomeno, no como un negro de verdad, sino como un blanco disfrazado de negro, dada la mimetización que tiene su discurso y accionar con los del Amo.

Esta posibilidad de interpretar bajo varias ópticas un mismo discurso es lo que Mijaíl Bajtín denomina heteroglosia: diferentes grados de alteridad o de asimilación de la palabra ajena en el discurso que aporta «un eco de matiz expresivo»[22]; en otras palabras, una multiplicidad de voces sociales. Palabras aisladas o enunciados completos ajenos pueden ser introducidos en un enunciado (en el sentido bajtiniano del término, una novela puede ser un enunciado) conservando sus sentidos y expresividades originales o sufriendo cambios que pueden llegar hasta la expresión de ironía o indignación. Bajtín y su círculo de seguidores lo estudian especialmente en la novela, denominándolo plurilingüismo: «é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semántico, figurativo e expressivo»[23].

Para que la *heteroglosia* sea posible, el narrador nos tiene que dar alguna pista de que su discurso tiene más de una interpretación y esto es lo que sucede todo a lo largo de *Concierto barroco* como hemos tenido oportunidad de ir observando.

Cansados de la algarabía del carnaval, Montezuma y Filomeno deciden entrar a un café para renovar fuerzas. Ahí conocerán a un «fraile pelirrojo» (Antonio Vivaldi), a un «joven napolitano» (Domenico Scarlatti) y a un «ocurrente sajón» (Jorge Federico Haendel) con quienes trabarán amistad. Vivaldi pregunta si el disfraz de indígena es inca, y cuando Montezuma (el Amo) narra su historia, la Historia de la civilización azteca, Vivaldi imagina una ópera basada en dicha temática.

> «¿Inca?», preguntó después, palpando los abalorios del emperador azteca. «Mexicano», respondió el Amo, largándose a contar una historia que el fraile, ya muy metido en vinos, vio como la historia de un rey de escarabajos gigantes —algo de escarabajo tenía, en efecto, el peto verde, escamado, reluciente, del narrador—, que había vivido no hacía tanto tiempo, si se pensaba bien, entre volcanes y templos, lagos y teocalis, dueño de un imperio que le fuera arrebatado por un puñado de españoles osados, con ayuda de una india, enamorada del jefe de los invasores. «Buen asunto; buen asunto para una ópera…».[24]

La música de la ópera, efectivamente compuesta por Antonio Vivaldi estuvo perdida durante siglos y fue recientemente redescubierta. Carpentier, conocedor del texto lírico, crea *Concierto barroco* como una parodia de la ópera de Vivaldi, que oficia de pretexto, revirtiendo, de esta manera, el punto de vista etnocéntrico. El discurso subyacente del narrador nos está

22 Bajtin, 2002, p. 279.
23 Bajtin, 1998, p. 74.
24 Carpentier, ob.cit., pp. 39-40.

diciendo que solo borracho, y en carnaval, un artista perteneciente a la cultura hegemónica podría pensar una obra con esas características. Por otro lado, el narrador, siguiendo la corriente del pensamiento del músico, describe cómo se imagina la puesta en escena, que caracteriza como exótica, y de qué manera podría lucirse apoyándose con los avances tecnológicos que ha asumido el mundo del arte occidental.

Los músicos invitan a Montezuma y Filomeno a retirarse a un convento a hacer música. El sajón tocaría el órgano, el napolitano el clavicémbalo, el fraile el violín, y Filomeno, corriendo a la cocina, toma una batería de calderos de cobre, cucharas y espumaderas, entre otras cosas. «…por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. «¡Magnífico! ¡Magnífico!»[25]

Luego Filomeno ve un cuadro donde una Eva es tentada por la serpiente y comienza a cantar:

> La culebra se murió,
>
> Ca-la-ba-són
>
> Son-són.
>
> Ca-la-ba-són
>
> Son-són
>
> —Kábala-sum-sum-sum —coreó Antonio Vivaldi, dando al estribillo, por hábito esclesiástico una inesperada inflexión de latín salmodiano.[26]

También Scarlatti, Haendel y las setenta monjas del convento corean la frase de Vivaldi e, indirectamente, la expresión de Filomeno. Los personajes europeos comienzan a mimetizarse lingüísticamente. Pero se trata de una lengua desconocida, la lengua que acompaña a los ritmos cubanos, totalmente incomprensible para el mundo europeo. Orlandi recuerda el concepto de *interincomprensión* que toma de Maingueneau: «na produção da interincompreensão, o mal-entendido é sistemático: a incompreensão aí obedece a regras, e essas regras são as mesmas que definem a identidade das formações discursivas concernidas»[27]. Por eso, cuando Vivaldi registra el significante de las palabras proferidas por Filomeno, lo resemantiza de acuerdo a formaciones discursivas conocidas, como pueden ser las provenientes del ámbito de la religión, que al ser puesta al mismo nivel de lo telúrico, desemboca en la sátira; todo lo cual (ironía, parodia, sátira) va bien con el ambiente del carnaval que se está vivenciando.

25 Ibid, p. 47.
26 Ibid, pp. 49-50.
27 Maingueneau (1984, apud Orlandi, 2008, p. 262).

El concierto improvisado llega a su apoteosis con «todos los instrumentos revueltos», creando lo que Jorge Federico cataloga de «algo así como una sinfonía fantástica»[28]. La música que nace en el momento de ser interpretada, que no tiene pentagramas previos en qué apoyarse, escapa al horizonte de expectativa del personaje, que necesita, desde su sentimiento de otredad, ponerle un nombre a lo innombrable. En el oído del lector tal vez resuene *La Sinfonía fantástica* de Héctor Berlioz: obra compuesta en cinco actos, el último de los cuales es *Sueño de una noche de aquelarre.* Estos ritos paganos eran fiestas de brujas lideradas por un macho cabrío negro, y de allí una posible conexión con Filomeno que se ha apropiado de la escena.

Pero la relación dialógica con la obra musical de Berlioz puede ir más lejos, puesto que se trata de un caso de música programática o descriptiva. Este tipo de obras son un intento por representar musicalmente imágenes o escenas. El estilo ha sido experimentado por muchos y variados músicos europeos a lo largo del tiempo. Un claro exponente es Vivaldi, con sus *Cuatro Estaciones*. Si ahora conectamos esta corriente estética con la idea de transculturación de Rama, podemos ver cómo Carpentier se apropia de ella y la revierte conceptualmente. En *Concierto barroco* realiza la idea opuesta: en lugar de semantizar la música, intentando darle algo de lo cual esta carece (la doble articulación de lenguaje), transita el camino inverso, imprimiéndole a su discurso características musicales. Así, Carpentier realiza su obra «programática» (susceptible de varios niveles de análisis). En lo que respecta al tema que estamos desarrollando, se puede asumir que la heteroglosia de Bajtin, escapa a los límites de lo lingüístico para adentrarse en relaciones de semiosis más abarcativas.

Antropofagia

Volviendo a la escena, Scarlatti proyecta hacia el futuro el ritmo desbocado, concluyendo, también él, en un nombre tentativo para el género musical emergente: «¡Diablo de negro! —exclamaba el napolitano—: Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales.»[29]

El resultado es una suerte de música transculturalizada muy difícil de comprender para el colonizador —nuevamente la *interincomprensión* de Orlandi—, tanto así, que el fraile, el sajón y el napolitano no logran encontrar un nombre, un título, un género para fijarla ,aunque sea a través de la palabra, en un último intento de hacer valer su poder hegemónico, legitimando lo desconocido a través del bautismo, de la asignación del nombre. Pero se encuentran en el terreno de lo incierto (de ahí el uso del pronombre impersonal en Jorge Federico y el tiempo futuro en Doménico). Surge, finalmente, el reconocimiento por parte de los músicos europeos del componente de tensión que subyace a las relaciones étnicas que mantienen con quienes

28 Carpentier, ob.cit., p. 51.
29 Carpentier, ob.cit., p. 51.

ellos han considerado sus subalternos. Irónicamente, se termina consumando la antropofagia. Filomeno, el contra-colonizador, ha deglutido el arte de sus acompañantes y revertido las relaciones de poder.

Bibliografía

Bajtín, Mijail (1998) *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance.* Sao Paulo, Editora UNESP.

Bajtín, Mijail (2002) *Estética de la creación verbal*. Argentina, Siglo veintiuno editores.

Bergson, Henry (1939) *La risa*. Buenos Aires, Losada.

Carpentier, Alejo (1998) *Concierto barroco*. Madrid, Alianza Editorial.

Mignolo, Walter. (2003) «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad». En: Lander, Edgardo (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires, Clacso: pp. 55-70.

Mignolo, Walter. (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial.* Traducción Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona, Gedisa.

Orlandi, Eni (2008) «Ainda um discurso da descoberta». En: Orlandi, E, *Terra à vista. Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo*. pp. 261-265.

Quijano, Aníbal (2003) «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». En: Lander, Edgardo (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Bs.As., Clacso: pp. 201-211.

Rama, Ángel (1998) *La Ciudad letrada.* Montevideo, Arca.

Rama, Ángel (2004) *Transculturación narrativa en América Latina.* Mexico, Siglo xxi.

Real Academia Española (2001) *Diccionario de la Lengua Española.* Buenos Aires, Planeta.