

CONCIERTO BARROCO: CONTRAPUNTO ENTRE EL ESPACIO CENTRAL APOLÍNEO Y EL ESPACIO MARGINAL DIONISIACO

Resumen

En Concierto barroco Alejo Carpentier hace un despliegue de sus conocimientos acerca de la música y la arquitectura para mostrarnos las dinámicas sociales y culturales que inciden en la identidad hispanoamericana. Se vale de la estructura contrapuntista de algunas composiciones musicales barrocas para darle forma a la novela. Es el choque polifónico en contrapunto el que evidencia una dinámica social ya secular. Usa el concepto de espacio-temporalidad asociado con la arquitectura, para acentuar el contrapunto, y para apuntar a aquellos acontecimientos culturales e históricos que le han dado pujanza a nuestra cultura hispana, al punto de concederle un lugar importante dentro del contexto occidental. En los desplazamientos espaciotemporales dentro del contrapunto el centro/lo apolíneo se relaciona con las clases criollas dominantes; la periferia/lo dionisiaco, con las clases desventajadas, socialmente. Sus transformaciones metaforizan el espacio como posición en su sentido sociocultural y a los acontecimientos que revierten sus roles protagónicos.

Palabras clave: Alejo Carpentier, Concierto barroco, La Habana, música y arquitectura

Abstract

In Concierto barroco, Alejo Carpentier displays his knowledge of music and architecture to show us those social and cultural dynamics that bear on Latin American identity. He avails himself of the structure in some baroque musical compositions to organize his novel. It is the counterpoint in this poliphonic clash, which reveals centuries of social dynamics. He uses the concept of time-space associated with architecture to accentuate the counterpoint and to direct attention to those historical and social events, which have strengthened our hispanic culture, to the point of granting it an important place within the western cultural context. In spacial and temporal displacements within the counterpoint itself the center/the apollinean is related to a creole dominant class, whereas the periphery/the dionisiac is associated with the socially disadvantaged. Physical transformations become metaphores of social space and its relative positions and of historical events which have reversed class roles and their protagonism.

Keywords: Alejo Carpenter, Concierto barroco, La Habana, música y arquitectura

Con su novela *Concierto barroco*, escrita en 1974, Alejo Carpentier nos revela las dinámicas de la identidad hispanoamericana partiendo desde el mismo título. No nos sorprende en Carpentier que en el título esté implícita la música, pues es ésta una pasión que el escritor comparte con la arquitectura, ambas herencia de sus padres. Según Antonio Benítez Rojo en su libro *La Isla que se repite*, Carpentier se vale de la arquitectura, profesión de su padre, para mostrarnos aquellos aspectos de nuestra cultura asociados a Europa, con toda su cultura épica, progresista, y de dominación colonial. Por otro lado, se vale de la música, profesión de su madre, para mostrarnos aquellos aspectos más poéticos, primitivos y espontáneos de nuestra cultura, la cual está muy vinculada a la influencia africana y a los grupos marginados de la sociedad. Ambas influencias, las de “allá”, las del padre, y las de “acá”, las de la madre, forman un contrapunto entre sí, una polifonía, cuyas voces forman una estructura social que se repite, a la semejanza de un rondó barroco.¹

Estas voces en contrapunto, concepto que inicia Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, nos las revela Carpentier principalmente por medio de sus dos personajes principales: el Amo, o indiano, y Filomeno. Las dinámicas, tras estas voces, quedan enfatizadas, entre otras cosas, por medio de la manipulación que hace el autor del espacio y del tiempo. Aunque la referencia a la música es obligatoria en esta novela, mi trabajo se concentrará en los aspectos espaciales, dominio de la arquitectura, que curiosamente manipula Carpentier para mostrarnos no sólo la voz europea asociada al indiano, sino la de los marginados, representada por Filomeno. Es evidente que, relacionado como lo estaba Carpentier a la arquitectura, conocía que el espacio arquitectónico no sólo se mide cuantitativamente, es decir, en pies, pulgadas o millas, sino que representa el aspecto geométrico y delimitante, el cual asociamos en las artes a Apolo. Sabía que el espacio también se mide cualitativamente, mediante su ocupación por el usuario a través del tiempo, lo cual representa su aspecto poético y fenomenológico, que asociamos a Dioniso. En este espacio poético hay algo de aquello que dijera Gaston Bachelard: “En sus incontables alvéolos el espacio tiene tiempo comprimido.”² De hecho, a veces hablamos de un espacio de tiempo. Espacio también es un lugar o posición que se ocupa con relación a otra. Esto es evidente en el ámbito social, donde algunos están en el centro con relación al margen o periferia. Carpentier se vale de este entendimiento para hábilmente mostrarnos las dinámicas sociales hispanoamericanas y su valoración de éstas. Veamos.

La novela comienza con una descripción minuciosa del arte apolíneo, épico, que constituye el microcosmos seguro del Amo: “De plata los delgados

¹ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1996; p. 195 y 196.

² Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, traducción al inglés por María Jolas, Boston, Beacon Press, 1994; p. 8. La cita al español es traducción mía.

cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros...; de plata los jarros...; de plata los platos pescaderos...; de plata... de plata...”³ No sólo es arte apolíneo por ser plástico, cuya representación constituye una imagen, sino que es una imagen suntuosa, rica, como lo es el amo a quien pertenecen estos objetos. De la gran exuberancia barroca de platos, sedas y porcelanas se pasa a describir las pinturas, entre las que se encuentra la conquista de Cortés sobre “un Montezuma entre romano y azteca” en un trono que “era mixto de pontificio y michuacano”, escenificación de la arrogante victoria europea sobre el continente americano, una épica clásica, digna de Apolo. Esta descripción nos habla de una mezcla criolla, pero una que retiene el modelo del dominio europeo. Entre el inventario de los detalles se entrevén los espacios de la mansión del Amo: el patio interior y sus galerías arcadas, el zaguán y los salones.⁴ Se percibe como masiva protección de fortaleza, un mundo individualizado, un microcosmos autosuficiente, cuyo espacio está demarcado por fuertes límites. En el dintel de una de las puertas del Gran Salón están grabadas unas palabras clásicas de Horacio. A masiva protección de fortaleza suena el chirrido de las “lejanas charnelas” que, al cerrarse, ofrecen protección de los intrusos nocturnos de la calle.⁵ En su castillo el Amo es rey y señor y dispone a su gusto.

Como es de esperarse, la música juega un papel esencial desde el principio, pero este papel no es protagónico. Es un fondo. Está subordinada. Dentro de las descripciones de la casa del Amo aparece un sirviente, Francisquillo, también posesión suya, que, a pesar del dolor de muelas que le aqueja, debe tocar y cantar música para el Amo mientras éste se entretiene con su amante. Pero el Amo, “cansado de aquellas antiguallas ... pidió algo más moderno, algo de aquello que enseñaban en la escuela donde buena plata le costaban las lecciones.”⁶ Hecho el cambio de las canciones, cuando Francisquillo termina de tocar y retira su vista del mástil de la vihuela, se percata de que se ha quedado sin público. Los amantes se han marchado “a la habitación de los santos en marcos de plata para oficiar los júbilos de la despedida en la cama de las incrustaciones de plata, a la luz de los velones puestos en altos candelabros de plata.”⁷ Tal y como el Amo domina a Francisquillo, su mundo domina sobre la música. Cual un rondó barroco termina el capítulo, tal y como empezó, dando prominencia al Amo y a su espacio apolíneo, épico, autosuficiente y rico, donde todo, hasta el orinal, es de plata, que además de ser un metal precioso, es dinero.

³ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 2001; p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

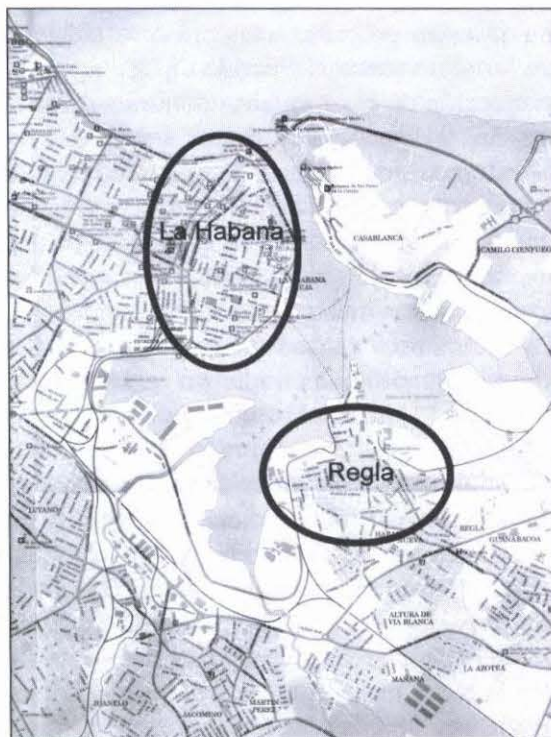
⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

Pero toda cultura es una ilusión que se presenta como realidad ante lo trágico e incontrolable de la existencia. “Bien habían dicho los antiguos que las riquezas no eran garantía de felicidad, y que la posesión del oro —valga decir: de plata— era de pocos recursos ante ciertos contratiempos puestos por los hados en el espinoso camino de toda vida humana.”⁸ En el capítulo dos empiezan a soplar aires de cambio, ventarrones que amenazan la posición exclusiva del Amo y de su espacio apolíneo. Desde que sale el Amo de Veracruz rumbo a Europa, el mismo espacio que transitaron sus antepasados españoles con la flota cargada de riquezas, “habían caído sobre la nave todos los vientos encontrados” que le hacen llegar a La Habana con velas rotas y deshechas. La contrariedad también le obliga a pasar y dejar atrás el suntuoso espacio habanero, debido a una plaga que aquejaba a la ciudad, y seguir a Regla, villa marginal donde “todo estaba como inmovilizado en un color de tahona, oliente a cieno y revolcaduras de marrano, a berrinches y estiércol de establos;”⁹ para reparar el barco.

En este espacio que anida a la servidumbre y a los desperdicios de La Habana, cuya arquitectura reluce al otro lado de la bahía cual “una fabulosa Jerusalén de retablo mayor”, los hados le juegan al Amo otra sorpresa y muere Francisquillo. “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”, su gran aparición como “indiano” en los escenarios recorre los pasos clásicos de Edipo¹⁰ y se consigue a un nuevo sirviente, a Filomeno, sin saber que con su solución se encamina al ocaso de su protagonismo. Bien había hecho notar Nietzsche que “la cultura alejandrina necesita de un estamento de esclavos para poder tener una



⁸ *Ibíd.*, p. 23.

⁹ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁰ En la tragedia griega que lleva por título su nombre, Edipo, huyendo de su destino, lo encuentra. En este caso lo mismo le pasa al Amo, que huyendo del destino que intenta desprenderle de su protagonismo como indiano, termina por encontrarse con él en Venecia.

existencia duradera: pero, en su consideración optimista de la existencia, [...] se encamina poco a poco a una aniquilación horripilante.”¹¹ Juntos parten para Europa, el Amo y Filomeno, y con ellos “el servicio del desayuno con grandes tazas chicas, todas de plata— la bacía y el orinal, la jeringa de las lavativas —también de plata—, la escribanía y el estuche de las navajas, el relicario de la Virgen y el de San Cristóbal, protector de andariegos y navegantes”, todo el mundo apolíneo del Amo. Pero también va la semilla de Dioniso, discreta, en “los tambores y la guitarra de Filomeno”.¹² Comienza el contrapunto de la voz dominante en el *Concierto barroco*.

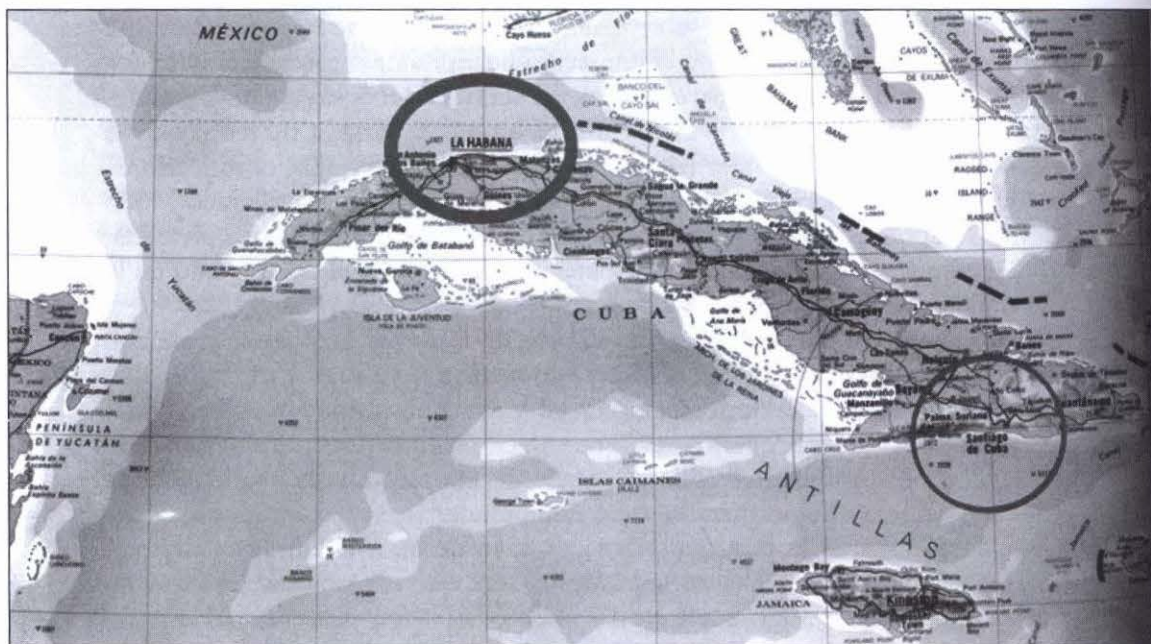
Filomeno, contrario al Amo, desciende de esclavos africanos, y aunque desde su bisabuelo son negros libertos, pertenece a las clases marginadas, que componen la mayoría de la sociedad. Es tal y como él mismo establece al final de la novela: “mientras que los *yos*, que somos muchos y seremos *mases* cada día...”¹³ La historia de Salvador, bisabuelo de Filomeno, y de donde procede éste, son factores determinantes para comprender la voz contrapuntista del nieto. Mientras que la ruta que siguió el Amo desde México hasta llegar a La Habana reconstruye la ruta legal de la flota que cargaba las riquezas de América a Europa, el bisabuelo de Filomeno, Salvador, procedía del este de Cuba, región que por su distancia de la capital estaba íntimamente asociada al contrabando y al negocio ilegal. La Corona española, más interesada en las riquezas provenientes del continente suramericano, se concentró en la ciudad de La Habana como eslabón en sus rutas comerciales para navegar a Europa, debido a la proximidad de su bahía a las corrientes del Golfo y a vientos favorables para la navegación rumbo a Europa. El resto de la isla quedó en el abandono administrativo. Doblemente marginados, geográficamente, y por el olvido de la Corona ante sus intereses comerciales, la región oriental se vio obligada a habérselas por su cuenta.

Desafiando las leyes que los marginaban mediante prohibiciones comerciales, los colonos orientales aprovecharon la distancia entre la capital y ellos para establecer un floreciente contrabando de pieles. Pero esta región no sólo representa el discurso, o espacio de resistencia contra aquello que era legítimo, sino que es la cuna de la cultura criolla y sincrética en Cuba. Lejos de las represiones de La Habana y debido al éxito económico que les propició el contrabando, floreció una cultura diferente a la de la capital. Aunque en la región oriental también existía la esclavitud, funcionaba bajo códigos mucho menos represivos. Los negros, los indios y los blancos tenían oportunidades de intercambiar culturalmente de forma mucho más relajada, por lo que se sentaron las bases de la cultura criolla cubana. A pesar de ser una región próspera, la

¹¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2002; p. 156.

¹² Alejo Carpentier, *op.cit.*; p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 75.



elite capitalina los veía como holgazanes, inmorales y criminales, ya que éstos no se adherían a los cánones abusivos establecidos por la clase dominante.

La historia de Salvador, que quedó inmortalizada en el poema *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, condensa muchos de estos datos históricos. Para este tiempo, el 1604, los colonos en el este de Cuba se enteran de que la Corona piensa erradicar el contrabando y éstos optan por la rebelión. Es entonces que el obispo Cabezas Altamirano decide viajar a Bayamo e interceder para evitar el derramamiento de sangre, pero es interceptado y secuestrado en Yara por un corsario francés que pide una recompensa. Aunque un mercader italiano la paga, dejando libre al Obispo, los colonos del área aprovechan la situación para congraciarse con las autoridades y envían un ejército mixto de blancos, negros e indios para vengar la afrenta. Como parte de este ejército, es el negro Salvador, hasta entonces un esclavo, el que con sumo valor alcanza al corsario dándole muerte, hecho que le merece la libertad. El Obispo, agradecido, litiga con el Rey Felipe III una amnistía para la región. Concedida ésta, el área se vio libre, no sólo para seguir su contrabando, sino para continuar desarrollando una singular cultura criolla que, con altas y bajas, continuó su curso hasta el siglo XIX. Es por medio de los choques entre el espacio marginado, pero poético, como el del cual procede Salvador, con el espacio legítimo y centralizado, como el de La Habana, que se nos revelan las dinámicas sociales caribeñas.

Al final de su relato al Amo sobre las hazañas de su bisabuelo, relata Filomeno que “se reunieron en un espacio poético, para un universal concierto, músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros”.

Tan extraña le resultó al indiano semejante cultura que exclamó: “¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate pues mal pueden amariarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutilezas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros [...] ¡gran embustero me parece que sería el tal Balboa!”.¹⁴ Se debe mencionar que el término “criollo” se aplica por primera vez en Cuba a Salvador en el poema de Balboa. Para este tiempo, en la misma región geográfica y con los mismos condicionantes poéticos se desarrolla el culto a la Virgen de la Caridad del Cobre, un producto sincrético con elementos españoles, negros e indios. Esta cultura criolla también produce manifestaciones en el arte culinario y, principalmente, en la música. A este respecto es bien conocido que el son cubano, que se origina en esta región, es un precedente importante de gran parte de la música popular caribeña que hoy se conoce por todo el mundo.¹⁵ Además, tiene que mencionarse que desde esta región también partieron todos los movimientos revolucionarios gestados en Cuba. De modo que la región está cargada de una multitud de discursos asociados al sector marginado de la sociedad, a las clases populares, que subsisten en una lucha de seducciones y resistencias con las clases dominantes, y que sin embargo, por su dominio poético, son los agentes de mayor importancia en el desarrollo cultural de la sociedad. Es a éste que Carpentier favorece en la novela como portador del germen para revitalizar al espacio central de la cultura, no sólo en el Caribe, sino, como se verá, en todo Occidente.

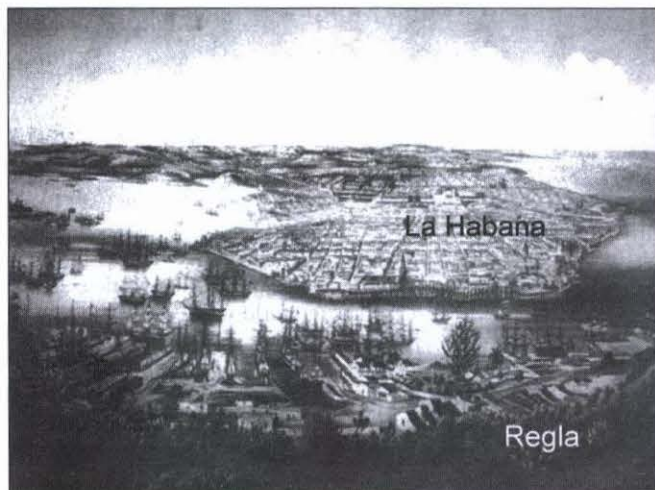
En *Concierto barroco*, Filomeno, como voz en contrapunto, es el significante que hereda, vía su bisabuelo, toda esta carga de significados. Como Salvador, también Filomeno vive en un sector marginado de la capital, en Regla, un poblado pobre al otro lado de la bahía de La Habana, “cuya pobre realidad de aldea rodeada de manglares acrecía, en el recuerdo, el prestigio de la ciudad dejada atrás, que se alzaba, con el relumbre de sus cúpulas, la suntuosa apostura de sus iglesias, la vastedad de sus palacios [...] como una fabulosa Jerusalén de retablo mayor. Aquí en cambio las calles eran angostas, de casas bajas [...] bajo tejados que en Coayacán, apenas si hubiesen servido para cobijar gallineros o porquerizas”.¹⁶

Sin embargo, Regla también está asociada a los objetos culturales sincréticos, como lo es el culto a la Virgen de Regla y al desarrollo musical caribeño. Pese a su relación periférica con respecto a la centralidad arquitectónica habanera, en la novela Regla no se encuentra plagada. Como con el caso de su bisabuelo, de ella parte el germen salvador del espacio cultural central europeo.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 30-31.

¹⁵ Benítez Rojo, *op.cit.*, p. 24-28.

¹⁶ Carpentier, *op.cit.*; p. 24.



Una vez llegados el indiano y Filomeno a España, se encuentran con una metrópoli en condiciones ruinosas, de la cual el indiano por estar tan decepcionado parte pronto. Es una vez alejados del espacio capitalino que se perciben unas leves mejorías. La acción se acelera y nos conduce al clímax de la novela, al carnaval veneciano. Es este espacio de

ritual orgiástico, donde el mundo se configura al revés, donde se invierten las identidades y se truecan las posiciones, y donde el ambiente es predominantemente dionisiaco, el que se convierte en el catalítico que trastoca el tiempo, y con él al espacio histórico, invirtiendo el protagonismo de los personajes de la novela y lo que ellos representan. Cuando el carnaval llega a su clímax con el concierto grosso en el Ospedale della Pietá, es Filomeno con su música el que se impone. Incluso la música clásica le da paso al ritmo antillano del Ca-la-ba-són, son-són.

Terminada la algarabía en el Ospedale, parten a un cementerio a desayunar, espacio de significados ambivalentes, donde se escenifican tanto los entierros de aquellos que se duermen en la muerte como las resurrecciones futuras. Es precisamente aquí donde se evidencia el desplazamiento de las condiciones espacio-temporales hacia el futuro cuando los músicos del siglo XVIII notan la lápida sepulcral de Stravinsky entre las tumbas. Es aquí, mientras comentan los músicos sobre el concierto de la noche anterior, que Filomeno se adelanta en el tiempo describiéndolo con nuevos términos como *jam session*, palabras que a los demás, “por raras, parecían desvaríos de boedo”¹⁷ —dato que demuestra morosidad y un desfase cultural por parte de ellos. Aquí también es que, ante una discusión de los músicos, Filomeno tiene autoridad para decirles, “No hablen más mierdas”¹⁸ y ser escuchado. Al final de este capítulo el indiano no puede dominar el sueño que le consume. Cuando desde su soñolencia hace un último gesto de dominio diciéndole a Filomeno, “Vete, tú también, a dormir”, Filomeno le responde, “No, voy con mi trompeta a donde hacer bulla”.

De aquí en adelante, aparte del tiempo y las posiciones relativas de los personajes, el espacio físico, a tono con los demás cambios, también se trans-

¹⁷ *Ibíd.*, p. 56.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 55.

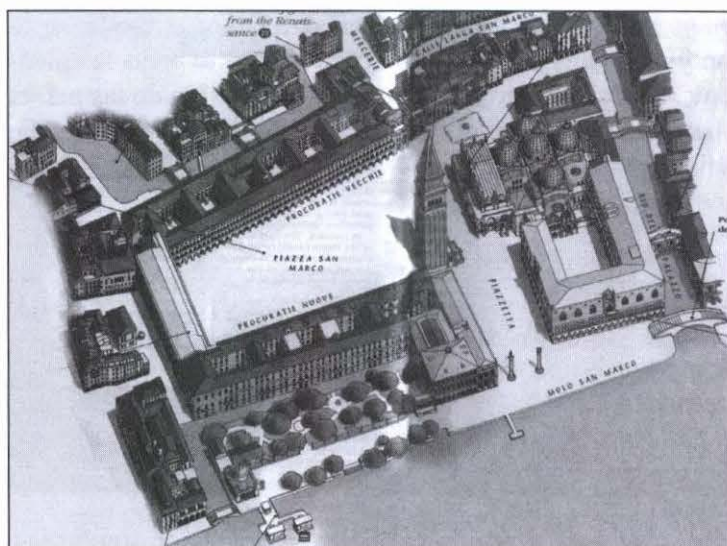
forma, del microcosmos del indiano, encerrado en sí mismo, al modo de la cultura de Apolo, a los espacios abiertos y públicos, donde se expresa la colectividad relativa a Dioniso. Es el espacio que favorece la expresión de las masas populares. A este respecto son interesantes los comentarios en un estudio preliminar que hace Federico Acevedo para *Concierto barroco*:

A partir del carnaval, y gracias a sus efectos, la acción de la novela se desarrolla en lo sucesivo en lugares públicos o abiertos: los cafés, l'Ospedale della Pietà, el cementerio de Venecia, los teatros, la estación de tren, la tienda de música, el hotel. Se trata de lugares de tránsito, de movimiento y desplazamiento que impiden la vida sedentaria de los personajes cerrados en sí mismos. El indiano no volverá a encontrar su mansión-universo de Coyoacán, que era la suya en el primer capítulo de la novela. Junto al desplazamiento de lugares cerrados a lugares abiertos se produce el tránsito de las artes plásticas hacia la música, de la representación espacial a la temporalidad siempre renovada de la música, de la mansión del rico negociante, al cobre volátil de baterías y trompetas de la música de Filomeno.¹⁹

El cambio que se da en el tipo de espacio físicamente habitable realza el desplazamiento que se da en el espacio sociocultural. El descentramiento favorece a las influencias populares provenientes de los espacios marginados y periféricos con respecto a aquellos de los centros urbanos de renombre, que son los que eventualmente sustenta a nivel cultural. La dinámica es típica del barroco. El cambio que se da con respecto al protagonismo espacial parece ir paralelo a los acontecimientos y al protagonismo que asumen los mismos personajes. Como se estableciera anteriormente, Filomeno, al igual que su bisabuelo Salvador, provienen de lugares marginados con respecto a la capital y a los centros culturales de poder. Salvador es del extremo oriental de Cuba, lo más retirado que se puede estar de La Habana, espacial y culturalmente. Un espacio es el central y legítimo, el otro es marginal e ilegítimo. Así mismo Filomeno procede de Regla, separada de La Habana no sólo por un cuerpo de agua, sino por estilos de vida, por infraestructuras, por culturas diametralmente opuestas como sugieren las descripciones que se hace en la novela de ambos recintos. Filomeno y Salvador son una misma cosa, una historia dentro de otra, cada uno eco del otro, no sólo por sangre sino por marginalidad. De hecho, Filomeno pertenece a un espacio marginado no sólo con respecto a La Habana, sino con respecto al Coyoacán del indiano, mientras que su marginalidad con respecto al centro cultural europeo es una que comparte con el indiano, cosa que este último realiza durante el viaje.

La acción del clímax se concentra alrededor de la Plaza San Marcos, en el centro de la ciudad de Venecia, que a su vez funge como centro entre la Europa oriental y la occidental. "El centro" está cargado de una serie de simbolismos

¹⁹ Federico Acevedo, "Estudio Preliminar", en Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994; p. xvii, xviii.



cuyos significados pudiéramos reducir al de 'cosmos', 'lo sagrado', 'lo que concentra la existencia', 'más allá y protegida del caos de afuera'.²⁰ Esta centralidad es apolínea. Pero son Filomeno, y el espacio dionisiaco y caótico que él representa, los que emergen

tanto sobre el mundo apolíneo del indiano como sobre la centralidad europea, que sin su influencia se hundiría en su creatividad envejecida y estancada. Por medio de estos personajes y sus espacios representativos, Carpentier replantea los valores tradicionales, concediéndole a la periferia primacía con respecto al centro. Favorece al espacio poético y musical de Filomeno sobre el espacio arquitectónico de Venecia. Según lo 'real maravilloso' carpentiano, es gracias a este germen dionisiaco, que la América de "acá" es la portadora de la vida creadora, mientras que el centro, la Europa de "allá", languidece en su vejez, alimentada de "códigos aprendidos de memoria".²¹ Al fin y al cabo, Apolo necesita de la vitalidad de Dioniso para seguir viviendo.

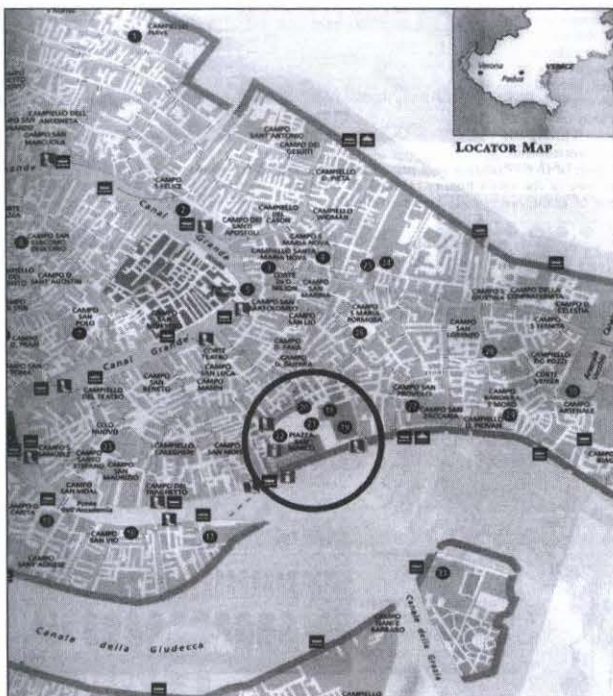
Cuando por fin se despiden al final de la novela, el espacio histórico del indiano se desplaza en el largo silbido de una locomotora. El protagonismo del Amo se pierde en el pasado, aunque no su voz contra puntual dentro del rondó barroco hispanoamericano. En cambio, "se volvió Filomeno hacia las luces [...]" y aunque la ciudad envejeció de momento, éste no se puso triste. Miró hacia el futuro, donde lo esperaba un tremendo concierto de Louis Armstrong, un apoteósico concierto barroco donde predominaban las influencias de las clases marginadas, música de improvisaciones, un verdadero ditirambo dionisiaco, donde hasta los viejos moros de bronce en la Torre del Orologgio participaban. Y mientras caminaba para el teatro meditaba Filomeno, sin saberlo, en la tesis del filósofo alemán del siglo XIX, a saber, "que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo".²² Sólo que por no ser él

²⁰ Yolanda Izquierdo, "El París del Segundo Imperio y el advenimiento de la Modernidad en *Aura* de Carlos Fuentes", *Revista de Estudios Generales* 14.14, julio 1999; p. 85-87.

²¹ Carpentier, *op.cit.*, 2001; p. 95.

²² Nietzsche, *op.cit.*; p. 198.

de cultura de muchas letras lo pensó en otros términos: “Y pareciale...que, al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asietado hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre, era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales y pitagóricos”.²³ De la misma forma en que su bisabuelo Salvador salvó a su comunidad y a su cultura, el ritmo de Filomeno justificaba que se extendiera la vida de la cultura caribeña, y por medio de ella la cultura occidental, representada por la vieja Venecia. La novela termina sin “el orgasmo fálico del clímax, sino con una suerte de coda que, por ejemplo, en el teatro popular cubano era interpretada por un finale de rumba con toda la compañía”,²⁴ prevaleciendo así el espacio poético de la periferia y todo lo que con él está implícito, es decir, con un verdadero concierto barroco.



Adolfo Norcisa López
 Universidad de Puerto Rico
 Recinto de Río Piedras

BIBLIOGRAFÍA

- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1996.
- _____. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. Barcelona: Editoriales Andrés Bello, 2001.
- _____. *Concierto Barroco*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

²³ Carpentier, *op.cit.*; pp. 76-77.

²⁴ Benítez Rojo, *op.cit.* p. xxxiii.

- _____. *La ciudad de las columnas*. La Habana: Editoriales Letras Cubanas, 1982.
- Dodds, E.R. *The Greeks and the Irrational*. Los Angeles: University of California Press, 1951.
- Grimal, Pierre. *The Penguin Dictionary of Classical Mythology*. London: Penguin Books, 1990.
- Izquierdo, Yolanda. "El París del Segundo Imperio y el advenimiento de la Modernidad en *Aura* de Carlos Fuentes", *Revista de Estudios Generales* 14.14, julio 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.
- Otero Garabís, Juan. *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón, 2000.