

*CANDIDO DE VOLTAIRE EN CONCIERTO BARROCO,  
DE ALEJO CARPENTIER: INSPIRACIÓN Y ESPEJO*<sup>1</sup>

Juan Durán Luzio  
Universidad Nacional

Entre las numerosas páginas de Alejo Carpentier hay muchísimas menciones a la vasta obra de Voltaire. Algunas son pasajeras, otras, más detenidas, pero, en general, coinciden en la admiración que en ellas se expresa por la inteligencia vehemente del filósofo, por alguna obra suya, o por algunas frases de alcance social del gran pensador y narrador de las Luces.

Es de interés para nosotros señalar que Carpentier recuerda de las muchas de esas menciones, en especial, las relativas a las contribuciones que el pensamiento francés del dieciocho aportaba a la apertura de las vías republicanas en América. Así, desde luego, al nombre de Voltaire se une el de Rousseau, el de Montesquieu y el de algún otro enciclopedista. Sin embargo, hay algunas menciones muy atractivas para dar forma a la tesis que moviliza este ensayo: son las que se refieren a la condición literaria de la obra volteriana.

A veces, cierto, Carpentier escatima creatividad al filósofo, en particular cuando habla de su teatro, pero otras, acoge con entusiasmo la idea de una prosa volteriana acorde con tonos que prefiguran el barroco americano. En efecto, en una entrevista para la Radio Televisión Francesa, en 1963, dijo: "Se suele decir en Francia que la literatura francesa y el arte francés se caracterizan por el sentido de la medida, por la claridad, la precisión, diríamos, de su trazado. Pues bien, lo que los franceses generalmente no saben es que lo que gusta de Francia, a distancia [...] es precisamente lo que puede haber de desmedido en la literatura francesa y en el arte francés [...] Lo que gusta de la literatura francesa es precisamente lo que es excesivo y desbordado: Gusta Rimbaud, gusta Lautréamont, también Proust, gusta Rabelais, gusta Hugo..." Y de inmediato, precisando el asunto, agregó Alejo: "[gusta] Voltaire; hay que decir que la universalidad de sus cuentos filosóficos, como *Cándido* y todo lo demás, es tan extraordinaria que eso es principalmente lo que se lee de él"<sup>2</sup>. Ciertamente que al hablar de literatura francesa, Alejo ha sido mucho más enfático en reconocer deudas de sus motivaciones barrocas en las desaladas páginas de *Gargantúa y Pantagruel* (1534), muchos de cuyos párrafos -dice él- "son ya -podríamos decir- una preceptiva del barroquismo."<sup>3</sup> Puede ser que provenga de Rabelais el barroco francés que Carpentier más admira, pero es Voltaire, quien ciento cincuenta años después se iba a referir a las cosas del Nuevo-Mundo con una prosa acorde con las nociones de abundancia, abigarramiento y exceso que parecen apropiadas a la múltiple realidad del continente joven; como veremos, esas son las páginas que Carpentier ha tenido en cuenta para trazar y entonar su propio *Concierto barroco*.

Ya en un ensayo aparecido en 1948, titulado "Visión de América. El último buscador de El Dorado", Carpentier cita un pasaje del *Candide* de Voltaire reflexionando sobre las utopías de esperanza levantadas en el Nuevo Mundo: la [leyenda] que los hombres de Europa persiguieron durante siglos, uniéndose extrañamente al propósito de saquear el oro de Manoa, el anhelo de hallar una Utopía, una Heliópolis, una Nueva Atlántida, una Icaria, donde los hombres fuesen menos locos, menos codiciosos, viviendo una historia no empezada con el pie

---

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el Congreso sobre Alejo Carpentier, Universidad de Connecticut, Estados Unidos, noviembre de 2004, y leída en la Universidad de Costa Rica, sede de San Ramón, en 2005.

<sup>2</sup> Alejo Carpentier, *Entrevistas* (compilación, selección, prólogo y notas de Virgilio López Lemus, La Habana: Letras Cubanas, 1985) 76.

<sup>3</sup> Alejo Carpentier, *Razón de ser. Conferencias* (Caracas: Universidad Central de Venezuela. Ediciones del Rectorado, 1976) 59.

izquierdo. En América situaba Tomás Moro su Utopía; también en América debía hallarse la Ciudad del Sol de Campanella. En América fundó realmente Esteban Cabet su desdichada Icaria. En Manoa, precisamente, decía el autorizado razonador del siglo XVIII francés a Cándido, [por boca de un habitante de El Dorado]: 'Como estamos rodeados de intransitables breñas y simas espantosas, siempre hemos vivido exentos de la rapacidad europea, con la insaciable sed que la atormenta de las piedras y el lodo de nuestra tierra.'" El lodo de esa tierra, Manoa, en algún punto de la Amazonía, era el oro; y detrás de las palabras del venerable anciano de El Dorado que habla, quién lo duda, se reconocen las palabras del autor, de Voltaire.

Antes, es preciso reconocer que hay en todo esto un gracioso contrasentido, bastante irónico, pues Carpentier ha sido también consistente en señalar cierto origen autóctono de este llamado neo barroco o barroco americano, sobre el que mucho se seguirá discutiendo. Alejo ha dicho, por ejemplo, sobre su tarea de escritor: "La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir el qué y el cómo se compaginan ante una realidad barroca [...] Tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico (templado). Y nos encontramos con que eso conduce lógicamente a un barroquismo que se produce espontáneamente en nuestra literatura"<sup>3</sup>.

Y ahora, sobre la condición histórico cultural de esta tendencia artística que cruzó el Atlántico con los conquistadores y se asentó acá como nuestra, Carpentier ha dicho frases tan lúcidas y hermosas como las siguientes: "¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, 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"<sup>4</sup>.

En síntesis, creo que todo ese trasfondo de encuentros de pueblos, de sangres y de literaturas, todo ese trabajo de necesaria adecuación narrativa y descriptiva ha hallado, en el caso de la breve novela *Concierto barroco*, una ayuda considerable en narraciones y descripciones sobre la cálida América tropical ofrecidas en la célebre novela *Candide ou L'optimisme*, aparecida en la fría y racional Ginebra en 1759, es decir, en fecha apenas posterior a la época durante la cual se desarrollan los acontecimientos narrados en *Concierto barroco*<sup>5</sup>.

Así, pues, en un giro que parecería del todo inesperado, nos hallamos con un texto del filósofo parisino que provee a Carpentier de lenguaje, imágenes e ideas aptísimas para narrar y describir los excesos del mundo americano; en suma, la bizarría del barroco americano se halla nutrida por un generoso y excesivo texto de Voltaire. Apto, acaso como dijo Carpentier, para ser apreciado acá, especial para el gusto del criollo.

Antes de exponer una necesaria hipótesis apenas conjetural para ordenar esta relación subrayo dos verdades: que son múltiples las alusiones a Voltaire a lo largo de la narrativa carpenteriana; y que Alejo sabe también, desde hace tiempo, que su admirado Antonio Vivaldi ha compuesto una ópera con asunto mexicano. Ahora la conjetura: algún día, a principios de 1970, Alejo relee *Candide* y halla en esas páginas la clave para armar su propia novela, empleando el mismo plan básico diseñado por Voltaire: Cándido sale de Europa huyendo de inquisidores fanáticos y de guerras absurdas y llega a El Dorado, en el centro de la América del

---

<sup>4</sup> *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (México: Siglo XXI, 1981), 126. ediciones en uso: *Concierto barroco*, 9a.ed. (1974: México: Siglo XXI. 1979); *Cándido y otros cuentos*, trad. de Antonio Espina (Madrid: Alianza, 1974); *Candide* (Paris: Pocket, 1989). Todas las citas según estas ediciones.

<sup>5</sup> Ediciones en uso: *Concierto barroco*, 9a.ed. (1974: México: Siglo XXI. 1979); *Cándido y otros cuentos*, trad. de Antonio Espina (Madrid: Alianza, 1974); *Candide* (Paris: Pocket, 1989). Todas las citas según estas ediciones.

sur; allí recibe fabulosas riquezas y decide trasladarse a Venecia para su disfrute, aunque más pronto que el placer viene el desengaño. En el plan diseñado por Carpentier, los abuelos de su personaje central, como Cándido, han salido de España huyendo de la pobreza y el hambre hacia México, donde su nieto llega a ser inmensamente rico, y éste decide un día ir a gastar parte de esa fortuna a Venecia, aunque una vez allá, también para él viene pronto el desengaño. Estos desplazamientos similares no ocurren solo en la geografía, conducen en las mentes, por igual, a la siguiente conclusión: Europa, cuna y tradicional espacio de la gran civilización, de la cultura letrada reinante, se ha convertido en tierra del Mal; América, región de la barbarie y lo rústico es la tierra del Bien, y a ella pertenecemos, sin más, los que nacimos en su suelo, con todos nuestros exotismos y excesos, con nuestra ignorancia. Será el sabio personaje volteriano Martín quien afirma: "Un million d' assassins enrégimentés, courant d' un bout de l' Europe él l' autre, exerce le meurtre et le brigandage avec discipline pour gagner son pain..." (203) ["Un millón de asesinos organizados recorren Europa, de uno a otro confín, matando y robando con disciplina para ganarse el pan..." (111)] y será el germánico Cándido de Westfalia quien exclama irritado después de pasar unos meses en el Nuevo Mundo: "Ah! il valait mieux rester dans le paradis du Dorado que de revenir dans cette maudite Europe." (218) ["¡Ah! más me hubiera valido quedarme en (el paraíso de) El Dorado que regresar a esta maldita Europa." (127)].

Y, con mayor razón, como un eco desde el espejo, le responderá el mexicano desde Venecia: "Ya me jode esta ciudad con sus canales y gondoleros [...] Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma" (76-77).

En fin, focalizaremos ahora con mayor precisión otras deudas de *Concierto barroco* con *Candide*. En adelante trataremos de aclarar la naturaleza de dicha deuda y, de paso, despejar una que otra duda acerca del llamado "barroco americano" tan pícaramente pregonado como medular criollo por el gran escritor cubano quien también supo hallar sus fuentes nutricias en el dicho barroco francés, en particular en el de sus admirados Rabelais y Voltaire.

Comenzaremos aclarando que en *Concierto barroco* hay dos alusiones directas a *Candide*; la primera, cuando se menciona a Cunegunda, la heroína de la novela de Voltaire; ahí se narra cómo, en una conversación entre el preste Antonio Vivaldi y el sajón Jorge Federico Haendel, el primero se queja de la repetición fatigosa los escenarios de la ópera de personajes y temas de la mitología grecorromana, y reclama el ingreso de nuevos personajes, entre ellos, Cunegunda (50); la cual damisela iba a venir al mundo con la aparición de *Candide* en 1759, aunque la imaginada conversación entre Haendel y Vivaldi debió ocurrir en 1733: este es uno entre varios anacronismos humorísticos de los muchos que Alejo se permite, para su diversión, a lo largo de la novela<sup>6</sup>.

La segunda alusión directa a *Candide*, en *Concierto barroco* es más extensa y mucho más significativa. En la novela de Voltaire se cuenta de "enormes carneros rojos" ("grands moutons rouges", 193-196) que son usados como cabalgaduras en Eldorado, y los cuales Cándido y su sirviente Cacambo usarán para salir de El Dorado con destino a Europa, amén de que reciben "vingt moutons de bat chargés de vivres, trente qui portaient des présents de ce que le pays a de plus curieux, et cinquante chargé d' or, de pierreries et de diamants" (197) ["veinte carneros de carga provistos de víveres, treinta con regalos de los más curiosos que encerraba el reino, y cincuenta cargados de oro, piedras preciosas y diamantes."] (104). He aquí el exceso del barroco volteriano, he aquí expresión de su jocosa aunque irónica idea del Nuevo Mundo.

---

<sup>6</sup> Disfrutó de estos juegos Alejo Carpentier sobre todo en sus últimas novelas, *El arpa y la sombra* y *Concierto barroco*; antes de estas, gustaba llamar la atención de sus lectores sobre la rigurosa precisión cronológica que se imponía en sus desarrollos novelescos.

Este pasaje de Voltaire tiene que haber impresionado al preste Antonio Vivaldi construido por Carpentier, pues en una discusión con el Indiano, quien al reprobar indignado la falta de rigor histórico que acaba de ver en la ópera aquel sobre Moctezuma, Vivaldi le espetó: "En América todo es fábula: cuentos de El Dorados y Potosies, ciudades fantásticas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta menos y Orejones que se nutren de jesuitas..." (70). Ese es el mordaz y caprichoso Vivaldi construido por Alejo, el cual, sabe de los carnero de lana roja, pero, de todos modos, no pudo haber leído *Candide*, pues murió 18 años antes de su aparición. Otro anacronismo, sí, pero una huella indiscutible de su fuente dejada por Alejo, si bien huella indirecta, ornamento barroco tal vez, expresada por boca de un Antonio Vivaldi, anacrónico y liberal, no menos ficticio que aquellos grandes carneros rojos cargados de diamantes.

Hay en *Concierto barroco* otra alusión directa "al famoso Monsieur Voltaire" otra vez en boca de Vivaldi pero, no a su *Candide*, sino a su teatro, pleno de admirables "ilusiones poéticas", las que, por supuesto, el irreverente I músico Vivaldi admira e imita al crear su "Motezuma" (pp. 69-70).

Pero volvamos a los cien grandes carneros rojos de Cándido que van tan cargados de riquezas con destino a Europa que pronto empiezan a morir y a desaparecer; apenas un par sobrevive antes de embarcarse Cándido para ese Viejo Mundo donde espera disfrutar de su súbita riqueza; su destino es Venecia, el mismo que se ha propuesto el rico Indiano venido desde México y ya pronto aburrido de Madrid: "Pasaban los días y el Amo, con tanto dinero como traía empezaba a aburrirse tremendamente. Y tan aburrido se sintió una mañana que decidió acortar su estancia en Madrid para llegar cuanto antes a Italia, donde las fiestas de carnaval, que empezaban en Navidades, atraían gente de toda Europa" (29).

A esa Venecia y por esos días se dirigía el enriquecido Cándido, y así, mientras envía al negro Cacambo a Buenos Aires a rescatar a su amada Cunegunda, advierte a su criado: "J' équiperai un autre vaisseau, j' irai t' attendre á Venise: c' est un pays libre ou l' on n' a rien él craindre ni des Bulgares, ni des Abares, ni des juifs, ni des inquisiteurs" (199-200) ["Yo equiparé otro buque e iré a esperarte a Venecia, tierra libre, donde uno nada tiene que temer de búlgaros, ábaros, judíos ni inquisidores" (107)]. Pero Cándido, al contrario del Indiano, no disfruta de Venecia: "se abismó en negra melancolía. No fue a ninguna opera a la moda ni participó en las diversiones del carnaval" (127). Y aquí hay un provocativo punto de encuentro textual, pues el Indiano sí participó en las diversiones del carnaval y fue a la ópera, nada menos que a ver una ópera de tema mexicano, y fue acompañado de Filomeno, su criado cubano. Esto, obviamente, nos pone en la vía de otro contacto no carente del humor picaresco que campea en ambas novelas: para acompañarse desde La Habana hasta Europa el indiano ha contratado a un negro cubano como su criado; para pasar desde España a Buenos Aires Cándido contrata los servicios de Cacambo, "C' éta:it un quart d' Espagnol, né d' un métis dans le Tucuman" (179). "Era un cuarterón español, nacido de un mestizo de Tucumán" (85) y así ambos criados, criollos burlescos, respondones y aficionados a la música, servirán a sus señores compartiendo por igual penurias y placeres.

Pero antes de proseguir debo formular una aclaración: es en una fonda de esta Venecia en carnavales donde el Indiano conoce a Vivaldi, donde éste le cuenta de su empeño por concluir su ópera sobre Motezuma -la cual fue, en efecto, estrenada en el otoño de 1733- y en donde, más tarde, el Indiano, contemplando lo atrabiliario de esa obra, comprende que el europeo ni conoce ni le importa conocer con seriedad lo americano, pero por sobre eso, el Indiano percibe que allá no es su mundo, que él se debe a México, a sus minas de Taxco, a su casa y a sus amigos de Coyoacán. Así lo comprende lúcidamente al salir desilusionado de la ópera: "hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo que triunfaran los mexicanos [...] imposible desenlace [...] Y me di cuenta, de pron-

to, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido [...] Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en ese lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío" (75-76). Mejor no podría emplearse la metáfora barroca de la " vida como un sueño, un escenario, una representación teatral donde se revela la verdad o la ilusión de la existencia. En este caso la revelación súbita de pertenencia de un criollo a su suelo, la hemos leído ya en otras obras de Carpentier con la misma intensidad que tuvo en él su propia experiencia biográfica, como joven cubano que se sintió ajeno en el suelo de aquella Francia que lo acogía hospitalaria. Otra vez el revelador espejo barroco: Alejo observa y describe a uno de sus personajes, pero se ve a sí mismo, actor de iguales tensiones; esta es vivencia profunda del desengaño barroco, "la percepción de un mundo en permanente cambio y movimiento, ya nunca más el que fue ayer, y sin duda alguna tampoco el que será mañana"<sup>7</sup>.

Al contemplar en Venecia el desarrollo de la ópera de Vivaldi, ha ocurrido en el Indiano una revelación: ha descubierto que el Viejo Mundo ya no es el suyo, a pesar de sus ancestros europeos; el atrabiliario espectáculo en escena ha sido un espejo pues al mirar a quienes actúan como aztecas, se ha visto a sí mismo en su oficio de ser hombre, de ser indiano, de ser criollo, en su sangre de mestizo. Ocurre como en *Las Meninas* de Velázquez -el gran espejo barroco-, donde quien observa para crear, se ve, de pronto, creado de cuerpo entero y en pleno oficio de ser pintor. Tal el rasgo profundo del barroco ejercido por Alejo Carpentier: esta es su más intrincada parábola descriptiva, el ornamento más elaborado de su plan narrativo, su sentido dual más profundo. Ah, y con respecto a los excesos del género operático, recordemos un juicio que el sabio senador veneciano Pococurante, creado por Voltaire, le expresa a Cándido: "J'aimerais peut-être mieux l' opéra, si on n' avait pas trouvé le secret d' en faire un monstre t-qui me révolte. Ira voir qui voudra de mauvaises tragédies en musique [...] Pour moi, il y a longtemps que j' ai renoncé a ces pauvretés, qui font aujourd' hui la gloire de l' Italie..." (223-224) ["Quizá me gustaría más la ópera, si no hubiesen dado en el secreto de convertirla en algo monstruoso e irritante. Vaya quien quiera a oír malas tragedias puestas en música [...] yo de mí sé decir que hace mucho tiempo he renunciado a esas miserias de que hoy se enorgullece Italia" (133) y estas líneas volterianas puestas en boca del libre senador Pococurante, resumen también con precisión el juicio respectivo del Indiano mexicano, quien ahí renuncia también a la ópera.

El título escogido por Alejo, tanto como ser un homenaje a Vivaldi, quien en efecto nació y vivió en Venecia y fue allí profesor y director de la orquesta del Ospedale della Pietá, donde ocurre uno de los acontecimientos más notables de la novela, se debe a que en ese hospicio toma lugar un concierto auténticamente barroco por la fusión de la música de Vivaldi y su orquesta de niñas y lo cubano, con el negro Filomeno poniendo la percusión con calderos de cobre y cucharas, introduciendo cantos de negros muy parecidos a los que dos siglos después iban a hacerse poesía en versos de Nicolás Guillén. En ese pasaje de la novela se halla una cima, un clima del sincretismo, de lo vario, de lo excesivo.

Recordemos, para finalizar, que la última frase de Cándido o el optimismo asevera "mais il faut cultiver notre jardin" (243); ["lo que debemos hacer es cultivar nuestro jardín"], afianzando ese sentido práctico, altruista y libre que predicó el gran Voltaire, Carpentier con igual optimismo habría agregado "cultivemos nuestro jardín" acá, cada uno en el lugar que le corresponde por nacimiento o por convicción profunda.

Espero que hasta aquí resulte indudable que Alejo Carpentier conocía bien el *Candide* de Voltaire, y que resulte indudable también que ha hecho buen uso de esta célebre novela para componer su singular *Concierto barroco*. Hubo primero, una deuda de inspiración, luego

---

<sup>7</sup> Palabras de Carlos Francisco Monge, "Las sombras de la duda. Velázquez y el barroco literario español", *Atenea* (Concepción, Chile, n. 488, II semestre, 2003) 144.

se adaptaron varias imágenes o situaciones felices, y, sobre todo, se repitió orgullosamente el empleo del símil gigantesco de un mundo visto en ese espejo de la novela, el cual no proyecta allí en presente, sino la reconversión de esa imagen, una vista inesperada, casi nueva, vuelta a hacer desde otro punto de vista y desde otra geografía, esta vez propia y bien centrada para siempre sobre sus bases latinoamericanas. Este es el gran teatro del mundo barroco levantado por Alejo Carpentier, teatro donde la vida de ese protagonista suyo ha encontrado el sentido profundo de su papel, de su representación.