

Hipertextualidad en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

Hypertextuality in Alejo Carpentier's Concierto barroco

Ana María Hernández Guerra

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

anamaria.hernandez@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-3716-7766

Resumen

A partir de los conceptos sobre hipertextualidad como una de las formas de la transtextualidad, planteados por Gérard Genette, se analiza la novela *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, desde los textos de partida, o hipertextos, que los originaron hasta los textos de llegada o hipotextos; e incluso las melodías que también la inspiraron, mediante otra modalidad de la hipertextualidad denominada transmodalización. Lo novedoso en este artículo es la profundización en la hipertextualidad, como forma específica de la intertextualidad.

Palabras clave: narrativa, hipertextualidad, *Concierto barroco*, Carpentier, escritura creativa

Abstract

From the concepts of hypertextuality, as one of the forms of transtextuality, raised by Gérard Genette, the novel *Concierto barroco* by Alejo Carpentier is analyzed, from the starting texts, or hypertexts, that originated them to the arrival texts, or hypotexts; and even the melodies that also inspired through another modality of hypertextuality called transmodalization. What is new in this article is the deepening of hypertextuality, as a specific form of intertextuality. This article is derived from the research of the Master's thesis in Creative Writing that is presented in the Postgraduate Unit of the Faculty of Letters and Human Sciences of the National University of San Marcos.

Keywords: narrative, hypertextuality, *Concierto barroco*, Carpentier, creative writing

Fecha de envío: 01/2/2022

Fecha de aceptación: 1/6/2022

Cuando un texto se relaciona con otro

La novela *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, publicada en México en 1974, es retomada para examinar su mecanismo de producción textual, a partir de la hipertextualidad, es decir, los textos literarios, músicas, personajes, que dieron origen a la trama y a la obra citada.

Esta obra, ambientada a principios del siglo XVIII, narra el viaje de un acaudalado señor mexicano, el Amo, desde su país y hacia Europa. En su periplo, primero hace una parada en Cuba, y luego prosigue hacia España y, finalmente, a Italia. En el primer tramo, hasta Cuba, el Amo estaba acompañado por su sirviente Francisquillo. Por un infortunio, Francisquillo muere, y el Amo toma como acompañante a un esclavo liberado, Filomeno, quien dice ser descendiente de Golomón; y con él emprende el periplo al Viejo Mundo. Luego de pernoctar en España, el destino será Venecia, y coincide su viaje con la celebración del carnaval. Allí entabla amistad con el compositor Antonio Vivaldi, quien se interesa por el relato sobre el emperador mexicano Moctezuma, por lo cual el músico se inspira para su ópera *Moteczuma*.

Sobre *Concierto barroco*, Ernesto Martín Ghioldi (2007) describe varias situaciones dicotómicas en la diégesis; la narración “se presenta como un modelo de trama cultural compuesto por distintas culturas: una especie de tejido o entramado de culturas y tradiciones” (p. 108), y expone oposiciones como lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, la tradición y la innovación, lo sacro y lo profano que “se fusionan en la novela planteando inevitablemente cuestionamientos a los valores culturales oficiales y hegemónicos, poniéndolos en tela de juicio y desacralizándolos” (p. 109). Más adelante agrega otras dicotomías, como el pasado y el futuro, y realidad/ficción.

Por otra parte, sobre el propio Carpentier, hay que enfatizar que “es el primero en elaborar una teoría coherente de la cultura, del arte de la literatura en América Latina” (Dill, 1987, p. 145). Es lo que se percibe en *Concierto barroco*, precisamente cuando Ghioldi habla de las dicotomías. Y, sobre todo, la oposición entre lo latinoamericano y los países industrializados, que para Dill (p. 166) se trata de una “feliz fusión de ambas culturas en una cultura universal, que se ha realizado, sin embargo, en su ficción literaria, a principios del siglo XVIII”.

Con lo anterior queremos significar cuán natural es para Carpentier presentar a su personaje del Amo como un mestizo del Nuevo Mundo que va en pos del Viejo Mundo, y sobre esa trama se examinan los mecanismos intertextuales e hipertextuales; puesto que “Carpentier llamó la atención acerca de la necesidad de perfeccionar el aparato formal de la novela (el lenguaje) para transmitir una cosmovisión auténticamente latinoamericana sobre la base de la asimilación creativa de aportes del mundo europeo y de la cosmovisión prehispánica” (Fernández, 2004); es decir, lo que se observa en la novela objeto de este artículo.

Hay antecedentes a las exploraciones intertextuales en esta obra de Carpentier, pero sin profundizar en las particularidades de la hipertextualidad. Entre las investigaciones sobre las intertextualidades de *Concierto barroco* se citan el artículo de Fabrice Parisot (2006), la tesis de Dayana Rodríguez Miranda (2008) y el artículo de João Barrelas (2018), por mencionar solamente tres.

Parisot cita las definiciones sobre intertextualidad, de acuerdo con Julia Kristeva y Roland Barthes. Menciona a Gérard Genette, incluso la hipertextualidad, pero sin ahondar en ese estadio de la transtextualidad; y luego describe los juegos intertextuales en la obra de Carpentier. Rodríguez propone un análisis con énfasis en la autenticidad y originalidad de *Concierto barroco* en su recepción de componentes culturales populares y eruditos, europeos y latinoamericanos, analizando las relaciones intertextuales.

Por su parte, Barrelas toma como base el artículo de Parisot y hace alusiones a las intertextualidades antes mencionadas, y se centra más en analizar la estética del barroco que promovía el propio autor cubano, quien señaló en una oportunidad que “el barroco se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica” (1975).

Lo que se propone aquí es ceñir el estudio específica y concretamente a la hipertextualidad, según las categorías mostradas por Genette en su libro *Palimpsestos* (1989). En primer término, Genette hila fino y señala que no solo se trata de intertextualidad, sino que hay toda una taxonomía que permite examinar las particularidades de cómo los textos se conectan entre sí, y, a su vez, con otras fuentes. Por ello, el autor habla de **transtextualidad** (todos los destacados que siguen son nuestros) como un concepto macro, y la define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p. 9), y por eso desmenuza esa suerte de macrocategoría en “cinco tipos de relaciones transtextuales”.

La primera categoría es la **intertextualidad**, que, a partir de Kristeva, Genette define como “una relación de copresencia entre dos o más textos”. Este es justamente el análisis que aplican los tres autores citados arriba (Parisot, Rodríguez y Barrelas), porque en sus textos, con más o menos envidia, establecen cómo Carpentier emplea citas o alusiones a pasajes bíblicos, históricos o artísticos. Vale destacar que el propio Genette, cuando conceptualiza a la intertextualidad, indica que hay tres formas de ella, o sea, la **cita** (referencias precisas), la **alusión** (apenas indicios), el **plagio** (copia literal); y que están presentes en *Concierto barroco*. El propio Carpentier admite el uso de aspectos intertextuales, y prueba de ello lo escribe en una carta a su editor Arnaldo Orfila Reynal: “soy absolutamente incapaz de inventar una historia. Todo lo que escribo es montaje de cosas vividas, observadas, recordadas y agrupadas luego en un cuerpo coherente” (Carpentier y Orfila, 2021, p. 43).

La taxonomía de Genette prosigue con el **paratexto**, definido como todo aquello que hace referencia a lo que no está en el texto propiamente dicho, pero está en conexión con él, como los elementos externos, es decir, portada, señalética, tamaño del libro, prefacio, prólogo, epílogo, notas al pie de página, ilustraciones y cualquier añadido por parte del autor o el editor. Podría ocurrir, desde el punto de vista creativo, que los paratextos podrían formar parte de la intriga del texto. Como, por ejemplo, el narrador que basa sus historias en un libro que no existe, más que en el hilo de su propia invención.

Y continúa Genette con la **metatextualidad**, o “relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso [...] sin nombrarlo” (p. 13); y la **architextualidad**, que sería la relación entre el texto y el género al que pertenece (novela negra, cuento infantil, comedia), aunque “la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual” (p. 13).

Queda entonces, por declarar a la hipertextualidad y lo que pasa en esta obra de Alejo Carpentier.

Modos de la hipertextualidad

La ficción narrativa cuenta con diversas fuentes para su creación, y una de ellas es la **hipertextualidad**; es decir, dado un hipotexto, o texto de partida, surge una narración o hipertexto, que es el producto o texto de llegada. Esta noción de hipertextualidad fue definida por Genette cuando señala que es “toda relación

que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (p. 14), y precisa más adelante: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (p. 17); por lo tanto, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales” (p. 19). Así, la hipertextualidad establece una relación tan estrecha, entre el asunto que inspira o hipotexto, y el texto resultante, que logra proponer en el lector un juego desconcertante, al punto tal que cuando se enfrente al texto se pregunte “¿habrá sido así?”. Es la fascinación que provoca la lectura de un texto elaborado a través de la hipertextualidad, al extremo de que a veces el escritor de la ficción (consciente o inconscientemente) pone algunas señales de advertencia para que el lector no quede confundido, y es lo que se pondrá en evidencia cuando se analice la obra de Carpentier. E insistimos: es preciso que el escritor ponga tales señales, no vaya a ser que sea él mismo quien quede atrapado, haciendo pasar por cosas ciertas lo que en realidad es mero producto de su fantasía.

Ese juego desconcertante convierte la relación hipertextual en un vínculo que puede establecerse, a su vez, mediante otros mecanismos, igualmente establecidos por Genette. Notemos que arriba el mismo autor explica que el texto derivado mediante una operación hipertextual es producto de una transformación. Si se trata de una transformación simple, el hipertexto evoca al hipotexto, y Genette pone como ejemplos a la *Eneida* y al *Ulises* de Joyce como hipertextos de la *Odisea*. Es decir, ambos textos resultantes evocan al hipotexto, de dos modos diversos.

En el caso de la relación hipertextual entre la *Eneida* y la *Odisea*, lo que se ha hecho es una **imitación**: se traslada el modelo de construcción de la historia. De modo que la imitación, o transformación indirecta, propone un cierto modelo en el hipertexto, que puede ir desde la conducción de la trama, subtramas, hasta la ubicación espacial (que sería el caso del *Ulises* de Joyce), o la proposición de personajes, o incluso características psicológicas de tales personajes.

De esta forma, la imitación implica seguir patrones estilísticos y genéricos, mientras que la transformación supone marcar una distancia “entre las matrices estilísticas y genéricas de ambas obras”; y a partir de la transformación, se siguen otras instancias, como la **parodia**, que implica el sentido humorístico, irónico y hasta lo grotesco. Pero también comenta Genette que hay **transformaciones**

serias o de régimen serio como las que se dan desde el verso a la prosa, o viceversa, la **reducción** (versiones sintéticas), la amplificación, la traducción, el traslado de un género literario a otro, o la **transmodalización** (el paso de una modalidad artística a otra), el **remake** en la cinematografía, las reelaboraciones en el género dramático y el **pastiche**. Este último “consiste en imitar de manera bastante fiel el estilo de un autor”, a veces con ironía o como especie de homenaje a un autor admirado.

Hipotextos en *Concierto barroco*

En *Concierto barroco* de Carpentier se encuentran personajes históricos, como los músicos Vivaldi o Handel, es decir, que existieron en la vida real, con elementos de la ficción. Ubica la trama en algún momento del siglo XVIII, durante el cual había una relación constante entre Europa y las provincias ultramarinas. México y Cuba no eran los países independientes de España que conocemos hoy en día, sino la mismísima España allende la mar océano. Estos factores hacen pensar que la novela podría ser catalogada como histórica. No obstante, y de acuerdo con lo que señala en su libro sobre el tema Georg Lukács (1966), para que una novela o relato sea considerado como histórico, debe ubicarse en un tiempo y espacio remoto o anterior al contemporáneo, que represente artísticamente ese periodo histórico específico (con la “verdad” histórica), y que a su vez la psicología de los personajes, la construcción de estos, el habla y hasta los propios hechos sean contados desde su propia contemporaneidad.

En la novela de Carpentier se retrata el ambiente, los hechos y los personajes con fidelidad histórica. No obstante, se introducen elementos de la contemporaneidad de Carpentier y no del siglo XVIII, lo que hace eliminar la posibilidad de que *Concierto barroco* sea una novela histórica en el sentido estricto, sin “verdad histórica”, y sea considerada mejor como una novela de ficción histórica, o que ficcionaliza la historia. Incluso, que dialoga con elementos históricos, como si pusiera sobre un escenario teatral determinados caracteres y tramas, pero con maquinaria contemporánea. Sin duda, en esta obra la propia historia en tanto relato de hechos verídicos es también un hipotexto.

Por una parte, se hace un recuento de intertextualidades por alusión: a lo largo del relato carpenteriano suena la música como una suerte de banda sonora. De hecho, la primera alusión musical (p. 8) es en la escena antes del viaje del Amo, y su esclavo es la propia voz de este último, entonando obras de Claudio Monteverdi.

Más adelante, hay una alusión al *Hamlet* de Shakespeare, cuando describe: “parece que ya se ven esos moros en las capitales de Francia, de Italia, de Bohemia, y hasta de la lejana Dinamarca donde las reinas, como es sabido, hacen asesinar a sus esposos mediante venenos que, cual música de infernal poder, habría de entrarles por las orejas” (p. 10), con lo cual, además, pone en el terreno de lo veraz el relato de ficción shakespeariano.

En esa misma página, Carpentier señala un hipotexto importante, *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, poema escrito en 1608. Resulta que el negro Filomeno, el posterior acompañante del Amo, después de la muerte del esclavo Francisquillo, “es bisnieto de un negro salvador (llamado Golomón) que fue, un siglo atrás, protagonista de una tan sonada hazaña que un poeta del país (Cuba), llamado Silvestre de Balboa, la cantó en una larga y bien rimada oda”; es decir, su personaje ficticio es familiar directo del héroe retratado por el aeda, con lo cual la construcción de este personaje es el resultado de una propuesta hipertextual.

Luego, en la página 15 hay una alusión al *Don Quijote*, cuando el Amo y Filomeno se van de Madrid a Italia: “Bajando hacia el mar, en jornadas cortas que les hicieron dormir en las posadas blancas —cada vez más blancas— de Tarancón o de Minglanilla, trató el mexicano de entretener a su criado con el cuento de un hidalgo loco que había andado por estas regiones, y que, en una ocasión, había creído que unos molinos (‘como aquel que ves allá’) eran gigantes”. Como parte de la veleidosa intriga, no se indica que lo del loco de los molinos sea verdadero o no, dentro del propio relato carpenteriano.

El segundo hipotexto importante es la ópera *Moteczuma* de Antonio Vivaldi. Y aquí vale la pena entretenerse, porque la impronta de *Concierto barroco* son los dos grandes momentos musicales: el primero es el encuentro musical en el Ospedale Della Pietá, y el segundo, con el ensayo de la ópera en el Teatro Sant’Angelo.

En el Ospedale, el Amo, el sirviente Filomeno y los músicos (personajes históricos) Antonio Vivaldi, Händel y Domenico Scarlatti, convidan a las religiosas del lugar para hacer una sinfonía monumental, que luego deviene baile de matices africanos, guiado por Filomeno. La evidencia histórica —y aquí la historia en tanto hipotexto— es que en Italia convergieron esos personajes reales: Vivaldi fue maestro de violín y canto en el Ospedale, de 1703 a 1715, y luego de 1723 a 1740. Por su parte, Georg Friedrich (Jorge Federico para Carpentier) Händel vivió en Italia de 1707 a 1710, mientras que Scarlatti, napolitano, está en sus predios: para

Carpentier no había razón para no congregarse en algún momento impreciso a los tres compositores, además en el marco de la festividad que más le rinde honor al barroco, como es el carnaval de Venecia.

Para que el lector no sienta que está leyendo algún libro de historia de la música, Carpentier lo levanta de la silla con deliciosos anacronismos: “[Vivaldi] dio algunos pasos, deteniéndose, de pronto, ante una tumba cercana que desde hacía rato miraba porque, en ella, se ostentaba un nombre de sonoridad inusitada en estas tierras. —‘IGOR STRAVINSKY’—dijo, deletreando” (p. 25). O este: “Buena música tuvimos anoche’—dijo Montezuma, por desviar a los demás de una tonta porfía. —‘¡Bah! ¡Una mermelada!’—dijo Jorge Federico. —‘Yo diría más bien que era como una *jam session*’—dijo Filomeno con palabras que, por lo raras, parecían desvaríos de beodo” (p. 26), donde se sugiere que de alguna forma la invención del término que describe ese modo de hacer música en el jazz—evidentísima entre finales del siglo XIX y principios del XX—, en la que se invitan músicos a improvisar sobre temas, se hubiera dado en ese momento. Incluso se vale de la introducción de personajes como Louis Armstrong, y de la célebre y celebrada supuesta crítica de Stravinsky a la obra de Vivaldi: “el sajón [se refiere a Händel], más acostumbrado a medirse con la cerveza que con el tinto peleón, se volvía discutidor y engorroso: —‘Stravinsky dijo —recordó de repente, pérfido— que habías escrito seiscientos veces el mismo *concerto*’—‘Aca-so —dijo Antonio—, pero nunca compuse una polca de circo para los elefantes de Barnum” (p. 26).

Carpentier lleva un mexicano a Venecia, el Amo, y lo enorgullece de su origen azteca, lo disfraza de Montezuma en ocasión del carnaval, y entre tragos y juer-gas lo pone a contar la historia de la conquista española en su tierra, ante los fascinados músicos. Vivaldi no resiste la tentación y toma apuntes para luego ponerle música a esa trama. En varias ocasiones señala que es un tema excelente para hacer una ópera, como si Carpentier sugiriera que su personaje de ficción instó al compositor o lo inspiró. Cuando *Concierto barroco* avanza y se sitúa en el ensayo de la ópera, hacia la página 28, ya el Amo deja de ser llamado como tal y, como Montezuma, y pasa a ser identificado como el Indiano. En este aspecto, Carpentier parece formular una crítica a los montajes escénicos que europeízan a los personajes mexicanos, aun trastocando sexos y procederes. No obstante, también deja claro que ni su novela es histórica, ni quiere que sea tomada con tal rigor, pues cuando el Indiano protesta porque la ópera no se parece al relato que le contó, Vivaldi riposta: “la ópera no es cosa de historiadores” (p. 32), y

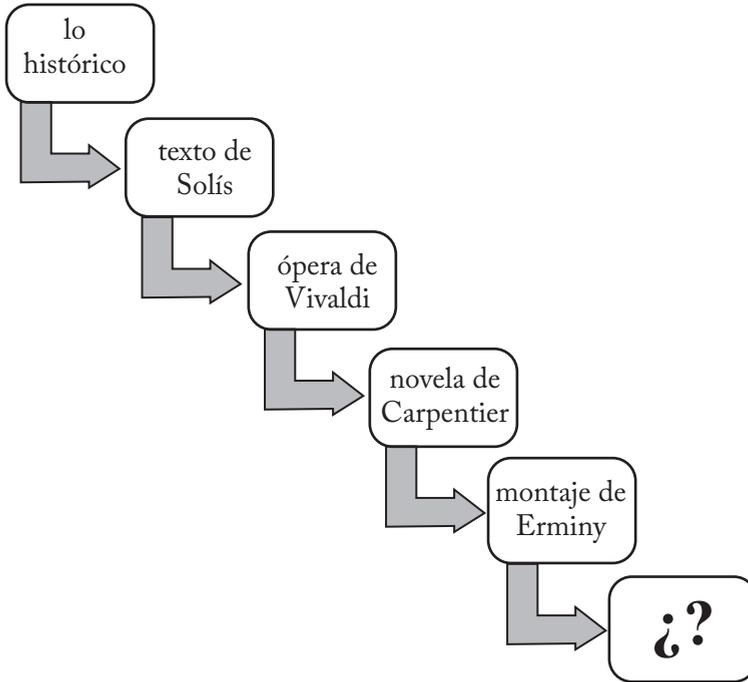
agrega más adelante: “no me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (p. 33). Total, con la “verdad histórica” en la mano, la ópera *Moteczuma* fue compuesta en 1733 y estrenada justamente en el Sant’Angelo de Venecia.

Otras variaciones

La cadena de hipotextos e hipertextos puede ser inacabable, y como mecanismo de producción artístico puede dar múltiples posibilidades. Carpentier publica su libro en 1974. Años después, en 1999, el arquitecto y escenógrafo venezolano Edwin Erminy realizó una versión libre de *Concierto barroco*, que consistía en un montaje escénico musical titulado *Variaciones sobre un concierto barroco*. Este tipo de hipertexto lo llama Genette **transmodalización**, porque se parte del hipotexto literario para producir una obra escénica. Esto es lo que describió Erminy en su blog:

Se trata de una versión libre de la novela de Alejo Carpentier, que escribí y estrené en Londres hace 11 años y luego produje en Caracas (y de nuevo en Londres y finalmente en Bogotá) con Vicente Albarracín. En el texto mezclo las esencias de la música y la comida para hacer la narración, en clave de fiesta/carnaval/joda latino-caribeña, de un viaje de descubrimiento al revés, de este lado del charco hacia la Europa del barroco, y celebrar las transformaciones personales y culturales que tal encuentro propicia [...] El espacio es creado con puertas y paletas de carga (por aquello del viaje y el descubrir), y andamios. Evoca vagamente una diversidad de locaciones: la casa del amo en Veracruz; una taberna en La Habana; un barco; una posada en Madrid; las calles, el Ospedale della Pietá, el Teatro de la Fenice, en Venecia. Incluye una cocina real, en la que una cocinera prepara un plato de moros y cristianos para público y elenco (Erminy, 2010).

Es decir, lo mismo que hizo Carpentier, quien utilizó la ópera de Vivaldi como hipotexto de su novela. La riqueza artística es la apropiación de una obra por un creador para amasarla entre sus manos y transformarla, y otro creador a su vez hace lo propio. Vivaldi, el histórico, basó su ópera en un hipotexto, la *Historia de la Conquista de México* de Antonio de Solís y Rivadeneyra, publicada en 1684, transformada por el libretista Girolamo Giusti. Ese encadenamiento creativo hipotexto → hipertexto queda ilustrado de la siguiente manera:



No se detiene, puede proseguir y devenir más y más arte. *Motezuma* de Vivaldi es hipotexto, pero, por el juego con el lector, parece que *Concierto barroco* es el hipotexto y *Motezuma* es el hipertexto, cuando es al revés.

La importancia de develar los hipotextos en la obra de Carpentier subraya que todo está unido, no hay originalidad, o la originalidad tal vez consista en hacer “conexiones inéditas”, como señala Casaubon, uno de los personajes de Umberto Eco en *El péndulo de Foucault*:

En nuestro juego no cruzábamos conceptos y hechos, de modo que las reglas eran diferentes, y eran fundamentalmente tres. Primera regla, los conceptos se vinculan por analogía. No hay reglas para decidir al comienzo si una analogía vale o no vale, porque cualquier cosa guarda alguna similitud con cualquier otra cosa desde algún punto de vista [...] La segunda regla dice, en efecto, que, si al final *tout se tient* [todo encaja], el juego es válido [...] Tercera regla, las conexiones no deben ser inéditas, en el sentido de que ya deben haber aparecido al menos una vez, y mejor si ya han aparecido muchas veces, en otros textos. Solo así los cruces parecen verdaderos, porque resultan obvios [...] una irrefutable lógica de la analogía, de la apariencia, de la sospecha (p. 557).

A modo de coda

Tal como afirma Genette, y que citamos al principio de este texto, no puede nunca afirmarse que exista alguna obra literaria totalmente original, “que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales” (p. 19). A nuestro entender, es importante establecer con claridad ese juego, debido a que el lector, atrapado por el guiño de la semejanza, disfruta comparando, sorprendiéndose ante las novedades, decepcionándose porque lo que conoce no se resuelve como espera. En todo caso, de eso se trata la creación narrativa, por eso *El ingenioso hidalgo...* seguirá vigente más allá de los siglos, pero también el modo como Miguel de Cervantes compuso su novela también persistirá mientras exista escritores. De igual modo, *Concierto barroco* propone un modo de conexión, de analogías hipertextuales, que permiten hilar hechos y personajes históricos, devela un mecanismo de escritura que toma principalmente a la “verdad histórica” como hipotexto, y entre las rendijas que deja abierta la construcción del relato de la realidad, compone una trama, como el encuentro de los músicos en Venecia, sobre lo que ningún investigador podría negar, como tampoco afirmar. O el encuentro musical en el Ospedale, dado que está documentado el hecho de que Vivaldi fue maestro de música en ese sitio, ¿quién pondría en duda de que las mujeres sabían de memoria las partes musicales de tanto ensayar con el monje rojo? Entre esas rendijas, se ficcionaliza y hasta se fantasea, como la mención a Stravinsky, quien poco antes de la publicación de la novela había fallecido, en 1971. Quién sabe si no es un homenaje que el mismo Carpentier, músico y crítico por demás, había querido rendir.

Rendijas y ficcionalización, hilvanar entre hechos acontecidos y personajes históricos con tramas urdidas proponen un modo de escritura seductor, porque le entrega al lector la posibilidad de que así haya sido. Con esto queremos decir que en el proceso de la escritura los temas son siempre reelaborados y las formas como se hicieron también. Así es el arte.

Notas

- 1 Este artículo se deriva de la investigación de la tesis de Maestría en Escritura Creativa que se presenta en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Referencias bibliográficas

- Barrelas, J. (2021). A estética barroca na intertextualidade de *Concierto Barroco*, de Alejo Carpentier. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. http://www.academia.edu/281208/A_Est%C3%A9tica_Barroca_Na_Intertextualidade_De_Concierto_Barroco_De_Alejo_Carpentier?auto=download
- Carpentier, A. (1974). *Concierto barroco*. de <https://analisisycriticademediosunlp.files.wordpress.com/2015/04/concierto-barroco-de-alejo-carpentier.pdf>
- Carpentier, A. (1975). *Lo barroco y lo real maravilloso*. <https://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>
- Carpentier, A. y Orfila Reynal, A. (2021). *Correspondencia 1955-1980*. Siglo XXI.
- Dill, H. (1987). Alejo Carpentier, teórico de la literatura latinoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16, p. 145-166. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8787110145A>
- Eco, U. (1989). *El péndulo de Foucault*. Bompiani-Lumen.
- Ermíny, E. (2010, octubre 23). Barroco de Chacao. <http://operastransatlanticas.blogspot.com/2010/10/barroco-de-chacao.html>
- Fernández, C. (2004). Lectura estilística de “Concierto Barroco”, de Alejo Carpentier. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 7. <https://repositorio.usil.edu.pe/items/6ac24287-7821-4090-87d2-f9e505bc614d/fulls>
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Cátedra Vallejo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Ghioldi, E. M. (2007). Situaciones de transculturación a través de expresiones artísticas en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier. *Revista de Antropología y Sociología Virajes*, 9, pp. 105-119. <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/virajes/article/view/858/781>
- González E., R. (1993). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- González E., R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Ediciones Era.
- Parisot, F. (2006). L'intertextualité dans *Concert Baroque* d'Alejo Carpentier: une mosaïque d'esthétiques variées. *Cahiers de Narratologie*, 13. <https://journals.openedition.org/narratologie/367>
- Rodríguez Miranda, D. (2008). *La intertextualidad en Concierto barroco de Alejo Carpentier*. [Tesis de Diploma, Facultad de Humanidades, Universidad Central Marta Abreu de Las Villas]. <http://dspace.uclv.edu.cu:8089/xmlui/handle/123456789/1297>