

2004

Acerca del tiempo y dela historia en Concierto barroco

Fátima Nogueira Peredo

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Peredo, Fátima Nogueira (Primavera-Otoño 2004) "Acerca del tiempo y dela historia en Concierto barroco," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 59, Article 11.
Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss59/11>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ACERCA DEL TIEMPO Y DE LA HISTORIA EN *CONCIERTO BARROCO*

Fátima Nogueira Peredo
Vanderbilt University

El tratamiento singular que Carpentier confiere al tiempo en *Concierto barroco*, así como en otros textos, revela no sólo una triple relación entre el tiempo, lo real maravilloso y el barroco, sino que se entrelaza a una visión crítica de la historia, comprendida como irrupción de acontecimientos que perturban una supuesta linealidad en el tiempo, así como provocan su discontinuidad y dispersión. La conjunción de lo real maravilloso con su sincronía temporal y del barroco con la idea de eterno retorno y arte en movimiento, posibilitan esta peculiaridad de tratamiento del tiempo que convierte en texto todo el contexto social, histórico y literario, relacionando arte y vida.

El mismo Carpentier reconoce el especial tratamiento que el tiempo adquiere en su obra, defendiendo una simultaneidad temporal, y arriesgando una clasificación de su obra delante de las categorías temporales. En este intento de categorización *Concierto barroco* se incluye entre las obras que traen el tiempo de ayer en hoy. Quiero proponer que *Concierto barroco*, más allá de marcar una transposición temporal del pasado hacia el presente, deliberadamente mezcla y confunde las categorías temporales, terminando por anularlas. En *Concierto* se plasma una visión unívoca del tiempo, las artes y la historia, que sobrepone Historia Universal, Historia del Arte e Historia Sagrada, transformando la obra literaria en eje de una confluencia del tiempo instantáneo del erotismo, del tiempo cíclico de la analogía y del tiempo hueco de la conciencia irónica en oposición a la linealidad progresiva del tiempo de la historia, como lo postuló Paz en *Los hijos del limo*. Así, la obra de Carpentier señala – como nos alerta Derrida – la degradación de un tiempo originario en una temporalidad artificial representada por la

interpretación vulgar del hegelianismo, para concluir que la historia no existe en función de una caída del espíritu en el tiempo, sino de una fluidez del tiempo en los tiempos.

La relación entre tiempo e historia se traduce, entonces, en el intento de sustituir la cronología racional y continua, de una historia que rehúsa la irrupción de los acontecimientos para fijarse en el tiempo sucesivo y lineal, por otra historia, que se inscribe en las discontinuidades: “Prosigue tu historia en línea recta, muchacho [. . .] y no te metas en curvas ni transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas” (23). Lo discontinuo, lugar de la dispersión temporal, se presenta entonces no sólo como uno de los elementos claves de la perspectiva histórica, sino que además se sitúa deliberadamente en un lugar privilegiado del discurso narrativo. En el caso de la obra en cuestión, el escritor – asumiendo plenamente su identidad latinoamericana – ocupa, ahora, el papel de crítico de la historia, para expresar la esencia de América como entidad cultural, donde lo mítico se cruza con la historia y, muchas veces, se sobrepone a ella.

La mezcla de los tiempos, donde el narrador habla desde un presente que rehúsa una cronología fija, corrobora la creación de un distanciamiento que permite el análisis crítico de la historia a la vez que establece una proximidad por donde se dispersa la ironía. Esta curvatura temporal conduce de un tiempo otro, donde se crea la historia sin fechas, que se repite continuamente ya sea para anular la temporalidad en el lugar mismo de la repetición, donde principio y fin se identifican; ya sea para corregirse y lanzarse hacia el futuro. Cíclico y cambiante como la historia, el barroco de la novela de Carpentier se inscribe – como lo entendió Deleuze – en una curvatura, que incluye una serie de relaciones, entre las cuales se despliega la conexión entre el arte y la historia. Es a la expresión artística que cabe el papel de buscar, a través de múltiples imágenes, la identidad del ser latinoamericano perdido en fragmentos dispersos a través del tiempo, en una historia sin fechas. En esta búsqueda el arte barroco y el tiempo se encuentran, porque comparten una característica común: el constante movimiento, en una inflexión donde se despliega el retorno de un tiempo y una historia reversibles.

Según Carpentier el motivo que lo impulsó a escribir *Concierto barroco* fue la ópera *Montezuma* de Vivaldi, la cual colocó al emperador azteca en el escenario internacional en 1773. A la historia del derrumbe del Imperio Azteca hace contrapunto la lucha en contra del pirata Girón para la liberación del obispo de Cuba, de la cual participa Salvador Golomón, bisabuelo del negro Filomeno, cantada en versos por Silvestre de Balboa en *Espejo de paciencia*. Lo que nos interesa en esta aproximación – además de la presentación del afrocubano como creador de ritmos – es el énfasis que pone el narrador en el carácter vivo de la tradición oral, que presenta una historia en continuo movimiento.

De otra parte, desde el principio de la obra aparece el hilo conductor de la música – nos encontramos aquí delante de la alusión a un primer concierto “universal”, en tierras americanas, donde se “mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros” (28) – que desempeñará el papel de elemento propiciador no sólo de la unidad de los diferentes componentes de la novela, sino que también de un mecanismo fundador del dispositivo imaginario, que funde diversos tiempos y espacios, mezclando así el tiempo de la historia lineal y el tiempo mítico. Así, a este primer concierto “universal” – el de Balboa, reproducido por el cuadrerizo, creador de ritmos –, suceden el carnaval, el *concierto barroco* (el cual ejecutan Vivaldi, Scarlatti y Haendel, así como el negro Filomeno), la ópera y finalmente el espectáculo de jazz norteamericano. En otras palabras, entramos en un juego de espejismos donde el primer concierto anuncia el *concerto grosso* barroco, que propiciado por el carnaval, anticipa a su vez la ópera. Detrás de este espejismo se refleja la música que, en sus pausas, silencios y “batallas”, manifiesta una historia siempre interrumpida y todavía por definirse. Vale la pena recordar que el concierto musical en su doble sentido de competencia entre el solista y demás elementos de la orquesta, como también de concordancia entre ellos, persigue, al modo de la utopía – otra cara de la historia latinoamericana –, la armonía final con la resolución de posiciones antitéticas.

Volviendo a la organización estructural de la obra alrededor de la música, quisiera anotar dos saltos cronológicos en la narración que crean un vacío temporal, que no sólo sugiere la mezcla de presente, pasado y futuro, sino que, al confundirlos, los anula, sugiriendo que el tiempo en su concepción lineal, irreversible, homogénea y pública es una abstracción. El primer salto se da entre el pasaje de la mañana del cementerio – después del concierto barroco – y la presentación de la ópera, que crea en los personajes la falta completa de referencia temporal, pues la noche del concierto puede ser rememorada como “anoche” (63), o: “se ha quitado el traje que él [. . .] llevaba puesto anoche, antenoche, o ante-ante-anochísima, o no sé cuando” (68). El segundo acontece entre el pasaje de la ópera y el espectáculo de Louis Armstrong, último capítulo del libro, donde el tiempo pierde completamente cualquier noción de linealidad y transcribe un zigzag en un ritmo tan alucinante como el sonido de la trompeta del músico norteamericano, posibilitando el nuevo concierto barroco, que se inicia precisamente cuando la obra en su supuesto fin narrativo nos devuelve a varios tiempos y ejecuciones musicales.

Estos dos espacios temporales, subrayados todavía más por dos anacronismos del episodio del cementerio – en el primero, Vivaldi y Haendel evalúan la obra de Stravinski, frente a la lápida del último; en el segundo, el barquero, el mexicano y Filomeno presencian la escena del traslado del cuerpo de Wagner de Venecia a Alemania – fundan una

inestabilidad temporal narrativa, creando un presente cambiante, móvil, metamórfico. El pasado, a su vez, invade el presente, retrocede, avanza hacia el futuro, instaurando tal confusión en relación al tiempo que rompe sus barreras y establece una concepción de la historia, que anula cualquier diacronía. Pura sincronía de “una acción que se enreda y desenreda en sí misma en enredos de nunca acabar” (67), la novela de Carpentier propone la anulación de la cronología, es decir la supresión del tiempo, y por consecuencia de la historia, tal como los hemos entendido. Privilegiando lo simultáneo, el presente puede situarse en el siglo XVIII, XIX o en la contemporaneidad, o en ningún tiempo, porque simplemente no existe. Y no existe porque es repetición de un pasado que inscribe un eterno retorno y de tanto repetirse pierde su autoridad, se iguala al presente, anulando igualmente el futuro: “‘¡Adiós!’, ‘¿Hasta cuándo?’, ‘¿Hasta mañana?’ ‘O hasta ayer?’, dijo el negro y la palabra ‘ayer’ se perdió en el silbido de la locomotora” (87).

Si el pasado se repite en un presente móvil y seguirá repitiéndose en un futuro incierto, el tiempo pretérito se hace de igual modo movedizo, pues, como lo sabemos, todo ejercicio de la memoria sólo se puede realizar desde el punto de vista del presente. Por otro lado, la movilidad del presente que, como ya afirmé, mantiene su inexistencia, pues, al moverse, se proyecta hacia el pasado o hacia el futuro, creando así una inestabilidad metafísica, una vez que el problema del tiempo reside en su fluidez y capacidad transformacional. Esta consecuente anulación temporal propicia la creación de una espiral, manifiestamente barroca, que prescribe en una de sus curvaturas el pliegue donde principio y fin se encuentran en la visión apocalíptica del final de los tiempos, es decir, las nociones de principio y fin no se presentan más como antagónicas, sino que se encuentran embutidas una en la otra como parte de una única y misma cosa: “‘Siempre oigo hablar del Fin de los Tiempos. ¿Por qué no se habla, mejor, del Comienzo de los Tiempos?’ Ése será el día de la Resurrección, dijo el indiano.’ ‘No tengo tiempo para esperar tanto tiempo’, dijo el negro” (86).

Ya he sugerido que, así como la música, el carnaval es el evento que propicia la anulación de la cronología y la libertad de lo imaginario que resucita una historia sin fechas. Cuando Bakhtin analiza el carnaval lo coloca en estrecha relación con el tiempo: “one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank...Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal (*Rabelais and His World*, 10). Otro aspecto de la teoría del estudioso ruso respecto a la cultura carnalesca que me interesa señalar es su capacidad de crear una realidad paralela a la cotidiana, situándose en este espacio fronterizo entre arte y vida. En este sentido, Carpentier utiliza el carnaval como un artificio para marcar el carácter transformacional del cambio, liberar lo imaginario y anular el tiempo lineal, reflexionando, especialmente

en el capítulo de la ópera de Vivaldi, sobre cuestiones relativas a la historia en sus conexiones con la verdad y el orden.

El capítulo cuatro empieza, precisamente, por una descripción de la ruptura del orden representada por el color gris y la explosión del carnaval en colores vibrantes, en el estrépito, en luces y fuegos de artificio, en la vulgarización del lenguaje, en la liberación del erotismo. Paralela a esta liberación temporal que el carnaval posibilita en los capítulos que lo suceden – el del concierto y el del cementerio – Carpentier adelanta en su descripción otro aspecto que utilizará en el capítulo siete. Me refiero a la farsa posibilitada aquí por el disfraz, la máscara y la impostura de la voz. Es interesante notar que en una sociedad que se estructura sobre la división de clases, como la europea, la máscara oculte la identidad sin anular la jerarquía, revelada en el material utilizado para su confección. De esta manera subsiste en la novela el carnaval en su doble función. Por un lado, revive las tradiciones de la Edad Media, como lo entendió Bajhtin, y realiza el cambio, la transformación y la renovación por su carácter ritual. Por otro lado, pierde a fuerza de la costumbre, su carácter mágico y es pura representación mundana, es decir, fiesta de sociedad. De una parte, ritual, música, concierto. De otra, farsa, representación, ópera.

Dentro del aspecto de liberación temporal que el carnaval confiere a los demás capítulos de la novela, quisiera señalar su cruce con el aspecto religioso en la expresión “el gran carnaval de la Epifanía” (37). La novela contiene una serie de referencias religiosas, incluso dos epígrafes que son citas bíblicas. Hay una insistencia en el motivo del Juicio Final y en el papel de los instrumentos musicales, principalmente la trompeta, así como en el *Comienzo de los Tiempos*, grabado con la figura de la serpiente y la pérdida del Paraíso. Sin desviarme de la cuestión que me propuse inicialmente, quisiera señalar que estas referencias religiosas señalan otra temporalidad, que se sobrepone a la nuestra, imprimiendo en el texto alusiones a la eternidad, que es la imagen del tiempo y su negación a la vez. Nuestro deseo de eternidad es expresión de un deseo oculto de volver a los orígenes, al tiempo primordial que es intemporal. La idea de epifanía relacionada al carnaval reviste el texto de un carácter de revelación, de manifestación de un misterio, que remite al Apocalipsis – lugar de encuentro del final de los tiempos y principio de una nueva era–, así como anuncia su aspecto ritual. Es esclarecedor, en este sentido, que la epifanía tenga el carácter de manifestación de los poderes divinos en una persona y en la religión cristiana también se refiere a la segunda venida de Cristo en el día del Juicio Final.

La idea del carnaval como rito de renovación se desarrolla más ampliamente en los dos capítulos siguientes: el del concierto barroco y el del cementerio. El concierto, si bien no ha sido atestiguado por la historia (“...desencadenó el más tremendo *concerto grosso* que pudieron haber

escuchado los siglos – aunque los siglos no recordaron nada, y es lástima porque aquello era tan digno de oírse como de verse”...) (46), tiene lugar preciso: el Ospedale della Pietá en Venecia, y fecha comprobable.

Me parece que tanto la fidelidad a los hechos históricos como los anacronismos de los cuales el autor se vale, en un primer momento, lo autorizan a crear esta realidad paralela a la vida cotidiana a que se refiere Bajhtin – no nos olvidemos de que la acción del concierto transcurre paralelamente al carnaval, yuxtaponiendo lo sagrado y lo profano, lo trascendente y lo inmanente—. En un segundo momento, el cruce del ambiente con los hechos históricos y anacronías así como la ironía constante de la novela, de la cual la cita precedente es testigo, tienen la función de poner en jaque la verdad de la historia como proceso selectivo que, en este caso, privilegia ciertos acontecimientos, el concierto en honor al rey de Dinamarca, en detrimento de otros, la apoteosis del *concerto grosso* en el cual el negro Filomeno desempeña un papel fundamental. Es decir, que la desaparición de las fronteras entre lo real y lo ficticio, que en mi concepción, se instala notoriamente en el texto a partir de la utilización del motivo del carnaval, posibilita la crítica de la historia sobre la cual se vuelve a dar énfasis en la ópera de Vivaldi.

Otro hecho de notable importancia en el capítulo V, que viene a confirmar la importancia del “Carnaval de la Epifanía” como renovación ritual, es que por primera vez se nombra a los músicos Vivaldi, Scarlatti y Haendel, hasta entonces referidos por sus apodos. Y, en este punto, como conmovido frente a la importancia de la revelación, el narrador se detiene, a manera de una pausa musical, para confirmar: “Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti – pues era él – se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo” (46). Aquí las máscaras pierden su carácter protector o de ocultamiento de la personalidad y los artistas se revelan, en improvisaciones que recuerdan al jazz, en la cumbre de su creatividad. Es precisamente cuando este movimiento musical parece alcanzar su cúspide, amenazando llegar hacia el final de los tiempos, a través de la ejecución de Haendel – “empezaron a sonar las llamadas del Juicio Final” (47)–, que Filomeno lidera el movimiento – en la utilización de la improvisación más extremada que dura “treinta y dos compases” (47), – haciendo retroceder el tiempo en un rito de iniciación hacia lo primordial. En cuanto a la pérdida del carácter protector de las máscaras, quisiera recordar que durante el concierto estas desaparecen. El único que sigue con el disfraz es el antiguo amo, metamorfoseado desde el carnaval en Montezuma, pero, en este caso, la máscara tiene el carácter ritual, que consiste en hacer pasar a su portador los poderes de la identidad tras la cual él se oculta.

Sigamos, entonces, con el rito que desencadena el concierto, en el cual Filomeno ejecuta el papel de oficiante. Terminado el concierto con la unión de todos los instrumentos musicales que lo ejecutaron para “escándalo de los cielos” (47), Filomeno empieza su ritual pagano, motivado precisamente por un cuadro que representa los principios de los tiempos, no los tiempos de la armonía universal, sino precisamente el momento de esta ruptura: la caída del hombre, simbolizada en la pintura de Eva y la Serpiente. Algunas reminiscencias de esta Serpiente y del rito que se va a iniciar se encuentran en el capítulo III, donde en un prostíbulo de Madrid el amo rememora sus tiempos de minero en Taxco, mientras Filomeno recupera la tradición africana bailando “las danzas de su país, a compás de una tonada, cantada por él, en cuyo estribillo se hablaba de una culebra cuyos ojos parecían candela y cuyos dientes parecían alfileres” (32). Es evidente que en estas rememoraciones se cruzan dos tiempos diametralmente opuestos: el lineal del progreso material y el cíclico representado por lo mítico y lo ritual.

En el capítulo V, en “aquella casa consagrada a la música y artes de tañer, donde dos días antes, se había dado un gran concierto sacro en honor al rey de Dinamarca...” (50), es decir, en el corazón mismo de la oficialidad, Filomeno va a producir, auxiliado por una “música de caníbales”, (51) un rito pagano que consiste en matar la Serpiente bíblica. Sin entrar en todas las connotaciones que este acto trae a la superficie del texto, y que pueden suscitar las más desencontradas interpretaciones en el contexto cultural, socio-político y religioso, uno tiene que reconocer que ahí se realiza un acto de trasgresión, una acción liberadora, cuyo objetivo es restaurar la armonía universal, volver al tiempo primordial anterior a la caída. El texto mismo refuerza esta idea cuando al final Filomeno reconoce que, “al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales y pitagóricos, presentes acá abajo, inexistentes en otros lugares donde los hombres habían comprobado (...) que las esferas no tenían más músicas que sus propias esferas” (88). Se advierten, entonces, otras simultaneidades temporales que se refieren a la historia de las artes, pues al barroco se asocian las ideas estéticas del romanticismo (y, por ende, del simbolismo, propagadas por el modernismo hispanoamericano); aunque se trate de un romanticismo desengañado por la modernidad y corroído por la crítica y la ironía, como lo indica Paz en *Los hijos del limo*.

Volviendo a la ceremonia ritual que Filomeno realiza, se nota que esta trae el verdadero espíritu carnavalesco hacia el interior del *Ospedale*, espacio hasta entonces cerrado, transformado, ahora, en lugar de renovación a través de una inimaginable farándula – también en forma de culebra, otro signo del pliegue barroco – que recorre toda la casa, sigue con el baile de las mujeres nombradas como instrumentos musicales, y termina con el acto sexual, también una especie de renovación, donde, al final del rito de

iniciación, Filomeno recibe la trompeta de Cattarina del Corneto. Este carácter transformativo, que opone el carnaval como representación y renovación, culmina con el desayuno en el cementerio.

El capítulo seis está lleno de referencias mitológicas: la figura del barquero, el sentido de travesía, esta especie de descenso hacia el mundo de los muertos, la referencia a las cornucopias mitológicas. Igualmente el amanecer, con su mezcla de sombra y luz – que refiere al claroscuro tan característico de la pintura barroca –, aliado a estas alusiones ya mencionadas, confieren al texto una atmósfera de revelación de un misterio que da continuidad natural al rito del capítulo anterior. Por otro lado, el inusitado lugar del desayuno, donde “las lápidas eran como mesas sin mantel de un vasto café desierto” (53), sugiere la unión entre principio y fin, es decir, vida y muerte se encuentran en una especie de celebración – el banquete – en que se acentúa el carácter de la renovación carnalesca. Y es la renovación del arte, en sus relaciones con la recuperación de la historia, en sus oposiciones entre lo clásico y lo moderno, así como en sus correspondencias entre tradición y ruptura, lo que precisamente se va a discutir en este capítulo. Ruptura total de la cronología, donde Vivaldi y Haendel conversan ante la lápida de Stravinski, como si el pasado avanzara hacia el futuro, emitiendo su juicio sobre el músico ruso. Unión de todos los tiempos en el espacio de la muerte, con la consecuente anulación de la cronología, el capítulo en cuestión empieza con la descripción del poder ritual de la máscara: “al narrador que llevado por el impulso verbal, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes” (54). En dicha descripción este personaje mutante – que parece cambiar de máscaras en el transcurso de la narrativa, posesionándose de sus personalidades, a la vez que al reconocerse a sí mismo a través de estas transformaciones tiene la conciencia de ser *Otro* (dilema del ser latinoamericano) – repite la misma experiencia de Filomeno en el capítulo II. Tal vivencia paralela de la historia, es decir, esta transposición de la historia como experiencia personal y emotiva, marca el cambio del personaje, que después de la ópera se autodefine por su esencia latinoamericana. La marca de su transformación es adoptar la misma actitud que notó en Filomeno anteriormente, la cual consistía en “sacarse personajes detrás de la espalda y montarlos en el escenario de sus hombros” (23).

En relación a la percusividad misma del tiempo se puede observar una perfecta unidad entre tiempo y espacio, en el sentido de integración con la naturaleza. El capítulo empieza con el amanecer en su claroscuro, la blancura del alba, el aparecimiento del sol, y el crepúsculo, con el crecimiento de las sombras, anunciando nuevamente la oscuridad. Es a través de la naturaleza, con sus mutaciones de luz, que nos damos cuenta de que pasaron en el cementerio las horas que van del alba al crepúsculo en un día de invierno. En este ambiente de retorno al dominio de la naturaleza todo lo que

se discute se relaciona al arte, criticándose principalmente la repetición de los temas y la artificialidad de la fantasía que domina ciertas creaciones artísticas. En el trasfondo de estas críticas y del reconocimiento de la necesidad de renovar el arte se puede leer la teoría de lo real maravilloso de Carpentier.

El capítulo sexto termina con algunas referencias temporales importantes: el entierro de Wagner (1883), la mención del Teatro de la Fenice (cuya fecha de construcción es 1792), la referencia a la locomotora de Turner (pintura de 1884) y, la más intrigante, la aparición de los moros del reloj. Las menciones temporales proponen una lectura de *Concierto barroco* como un viaje no sólo en el espacio sino que también a través del tiempo. Esta sugerencia se refuerza en el capítulo final, cuando se menciona a Venecia para marcar su decadencia, es decir, el paso del tiempo: “Se volvió Filomeno hacia las luces (...) y parecióle, de pronto, que la ciudad había envejecido enormemente” (87). La ciudad envejece, mientras Filomeno, pasea inmutable por el tiempo.

Si las primeras referencias marcan la ruptura de las barreras cronológicas, el papel de los moros del reloj es mucho más complejo. Más allá de la inserción en el texto de una cronología, este reloj parece tener múltiples funciones, quizás tantas como la multiplicidad de veces que aparece en el texto. En su primera aparición cierra el capítulo sexto, a la vez que abre el capítulo siguiente y tiene el claro propósito de marcar el intervalo de un sueño, que ya se anunciaba desde los finales del *concerto grosso* barroco. Es precisamente al crear la ilusión de transcurso sucesivo por la repetición de la frase “daban la hora los ‘mori’ de la torre del Orologio” (62), finalizando un capítulo e iniciando el otro con “Y los ‘mori’ de la torre del Orologio volvieron a dar las horas” (63), que Carpentier instaura la anarquía temporal, marcando el salto en el tiempo a la vez que interrumpe su sucesión. Tal irrupción hace que el lector, ya en las primeras líneas de la narración, advierta que el paso del tiempo no corresponde al lapso de una noche, utilizando para esto el recurso del pasaje de las estaciones del invierno al otoño; es decir, la utilización de la sincronía entre tiempo y naturaleza. A través de esta superposición de tiempo natural / tiempo marcado y artificial se deshace la ilusión inicialmente establecida por el propio texto, y uno se da cuenta de la inutilidad de todo orden temporal. Al aperebarnos de esta arbitrariedad advertimos que no importa la cronología adoptada, ya nos movemos del pasado hacia el presente o, en dirección inversa, del futuro para el presente, poco interesan las elucubraciones que hagamos con la cronología o la categoría temporal que utilicemos, el tiempo, en su sentido filosófico, no cesa de fluir. Categoría irónica y movediza esta del tiempo, y ahí quizás resida la razón por la cual no logramos entenderlo, pues podemos anularlo, disolverlo en la mezcla, mostrar su arbitrariedad, pero nunca detenerlo.

Ideológicamente, el reloj de los moros marca el despertar del viajero para su conciencia latinoamericana, al salir de un sueño que puede haber durado años, o quizás siglos. También existe la posibilidad de conexión del reloj de los moros con la representación misma, una vez que en el transcurso de la ópera sus martillazos se confunden con los golpes de los tramoyistas, haciendo así que el tiempo se integre al escenario, como de igual manera se incorpora al concierto de Louis Armstrong.

Si en el capítulo sexto el arte es el tema central, en el capítulo VII lo que se discute es la oposición entre arte e historia, la cual se despliega en nuevas contradicciones entre historia y verdad, así como verdad y ficción. En el capítulo en cuestión se instala la ficción dentro de la ficción, o, en otras palabras, la ópera como mezcla de drama y música se injerta en una novela donde la música tiene función privilegiada. Además de la música, el arte de manera general está presente en la obra; en el capítulo de la ópera la acción regresa al cuadro de la conquista que, así como las demás telas mencionadas en la obra, funciona como una referencia previa a la acción que se va a desarrollar. En lo que respecta a la discusión entre historia y ficción, la frase de Vivaldi “La ópera no es cosa de historiadores” (74) confiere al texto la teoría de la autonomía del arte. Si esta independencia de la creación artística no puede ser discutible, tampoco lo es la presencia de la ficción en las crónicas del descubrimiento y de la conquista, hecho también mencionado en el texto. De esta manera lo que se coloca en el centro del debate es la relación entre historia y verdad, pues si es de conocimiento general la adulteración de la verdad en servicio de una ideología, se crea en el centro mismo de la historia diferentes interpretaciones de la verdad, de las cuales la que pasa al futuro es la versión oficial. Ahora bien, si todo lo dicho anteriormente integra la categoría de las cosas aceptables por el sentido común, lo que indigna al indiano no es precisamente la alteración y cortes de los hechos históricos para que la ópera funcione con su discurso propio, sino la confrontación de diferentes versiones de la verdad.

Quizás, para comprender mejor lo que está en juego en esta disputa por la verdad, sería útil volver al pensamiento de Foucault para advertir que entre las formas de exclusión que afectan el discurso, la voluntad de la verdad, en relación con la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en nuestra sociedad, donde es valorado, distribuido y también atribuido, coloca en juego el deseo y el poder, enmascarando la verdad que se pretende. Dicho de otra forma, el discurso, como portador de una voluntad de la verdad, esconde un poder, siendo a la vez manifestante y objeto del deseo, pues “no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (*El orden del discurso*, 15).

Por lo tanto, la indignación del indiano tiene que ver con esta relación entre saber, verdad y poder que se esconde dentro del discurso histórico, que

separa el discurso “verdadero”, en el caso de la “Gran Historia”, del discurso “falso”, de la historia fabulosa americana. Esta indignación se refuerza en el último capítulo, cuando el personaje nos da cuenta de esta separación: “De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a la gente *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Lllaman fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer... No entienden que lo *fabuloso* está en el futuro. Todo futuro es fabuloso” (83). Esta aproximación entre historia y fábula nos lleva a dos inferencias importantes: la primera se coloca dentro del sentido de orden que tiene la historia y la necesidad clasificatoria de la sociedad occidental. Catalogamos como fabuloso lo que escapa de nuestro conocimiento o de la condición de un saber que podemos dominar, catalogando así lo desconocido como falso. De este modo, la historia como discurso verdadero no puede tomar en serio lo fabuloso, que se ubicaría entonces en el campo del discurso ficticio, por lo tanto del discurso literario. Este último, a su vez – y ahí no se puede ignorar la fina ironía del texto de Carpentier –, es atravesado también por la voluntad de la verdad, la cual explica el apoyo que la literatura y las artes dramáticas buscan en lo natural, lo verosímil, la unidad de acción, tiempo y espacio, entre otras leyes que viene creando a través de estilos epocales para adquirir la apariencia de verdad. Lo que se propone en la cita es una nueva interpretación de lo fabuloso que lo desplaza hacia un eje positivo, que en primer lugar hace relativo el discurso de la verdad y, por consecuencia, el discurso histórico, el cual en su ansia de orden y clasificación corta todo lo que escapa a un saber institucionalizado, menosprecia la fábula y se cierra en sí mismo. En segundo lugar, opera un desplazamiento de lo fabuloso desde el pasado hacia el futuro, precisamente el tiempo donde se colocan nuestras esperanzas.

De este modo se propone una reescritura de la historia que tenga en cuenta la fábula, que privilegie la imaginación, alejándose de una cronología inflexible. Quizás reescribir esta historia sin fecha, que pone en cuestión el discurso del poder, sería función de la literatura, porque sólo ella puede valerse de una imaginación sin límites, usando la misma materia de la historia: el discurso. Freud, en “El poeta y los sueños diurnos”, postula que pasado, presente y futuro se encuentran “engarzados en el hilo del deseo que pasa a través de ellos” (*Obras Completas*, 1.345), puesto que el deseo utiliza el presente para proyectar una imagen del futuro siguiendo un modelo del pasado. El vínculo entre las categorías temporales sólo puede existir en función de la imaginación, una vez que el futuro pertenece a lo imaginario y todo ejercicio de la memoria es afectado por las impresiones que nos dejan las experiencias vividas que están en constante movimiento, es decir, la memoria es influida por el momento presente. De este modo, el discurso verdadero de una historia que selecciona acontecimientos más o menos importantes, ordenándolos según una cronología, es pura ficción, porque

este discurso es afectado por el tiempo y sigue las huellas de las impresiones momentáneas.

La obra de Carpentier, como viaje a través de diferentes épocas en búsqueda de la identidad cultural del ser latinoamericano, lucha con el tiempo y con la historia, utilizando todo el poder imaginativo para rescatar un pasado oscurecido por la opacidad del discurso oprimido por el orden clasificatorio, por prohibiciones y por la voluntad de la verdad, que enmascaran el deseo y el poder. En esta disputa utiliza un discurso rectificado por el tiempo del mito, es decir, por el tiempo inmemorial, para combatir la “historia verdadera” y lineal, para borrar la separación entre presente, pretérito y porvenir, trayendo al centro mismo del discurso literario otras formas artísticas que con él componen el concierto barroco, para rescatar del pasado el modelo para proyectarse hacia el futuro. Este retorno quizás se traduzca como un rito que exorcice los traumas de la conquista, quizás realice una curvatura hacia el pasado para corregirlo en el momento mismo de su interrupción histórica.

Como ya lo he dicho, estructuralmente *Concierto barroco* se presenta como el cruce donde se yuxtaponen varias historias y tiempos que revela un deseo de borrar las categorizaciones de nuestra civilización, para recuperar en la fluidez de la comunicación entre ellas una especie de unidad perdida en el tiempo inmemorial. En este sentido se puede conferir a la novela cierta nostalgia del romanticismo. Respecto al arte, la novela refiere a la música y a la ópera, a la pintura, a la arquitectura y a la literatura. Mas allá de demostrar la asombrosa adquisición cultural de Carpentier, esta referencia constante a las artes en la creación artística corrobora una visión unívoca del arte, donde el texto se metamorfosea en música, como en la apertura – donde se juega fonéticamente con los sonidos de la plata – o en pintura, como en el capítulo que abre el carnaval – donde los colores tienen función primordial –, para transformarse en representación y espectáculo. Este movimiento, que la presencia de las artes de manera general incita en la novela, parece sugerir la abolición de líneas fronterizas entre ellas, así como ya se insinuó la desaparición de las categorías temporales de presente, pasado y futuro. Otra cara de esta conexión entre arte y tiempo está en el tratamiento de las pinturas que surgen en el decurso narrativo, que no sólo adelantan y conectan la acción narrativa, como parecen enmascarar el deseo. Dos prohibiciones a través del tiempo nos dan cuenta de la peligrosidad del discurso inocente en su apariencia y de la necesidad de las instituciones de controlarlo: el poder y el sexo, que son las dos formas que asume el deseo y que constantemente están entrelazadas: no nos olvidemos de que la trompeta que debe sonar en el Apocalipsis se entregó a Filomeno durante un acto sexual.

De este modo, el tiempo erótico aflora en el texto desde el primer capítulo, donde se describe el retrato de la sobrina profesa “con mirada

acaso demasiado ardiente" (11). hasta el final: "Ya me he tirado a la Ancilla, la Camilla... y muchos otros nombres que me he olvidado – ¡y basta! Regreso a lo mío esta misma noche" (83), y se revela en su carácter ritual. Lugar de una encrucijada temporal e ideológica, la novela finaliza con una apertura, como no podría dejar de hacerlo en estos tiempos de incertidumbre, con el supuesto regreso del indiano a México y la permanencia de Filomeno en Europa. La única seguridad que nos deja el texto, además de la permanencia del ritmo, es la fluidez del tiempo que acompaña el nuevo concierto barroco, "al que por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio".

OBRAS CITADAS

Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York, London: Norton Library, 1973.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984.

Borges, Jorge Luis. *Borges Oral*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.

Burgos, Fernando. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

_____. "Guerra del tiempo". *Obras Completas de Alejo Carpentier*, 2ª ed. Tomo III. México: Siglo XXI Editores, 1984.

_____. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1981.

Chiampi, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

Deleuze, Gilles. *A Dobra – Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus Editora, 1991.

Derrida, Jacques. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.

Duno- Gottberg. "Neo- barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy". *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación*. Ed. Petra Schumm Frankfurt: Vervuert, 1998.

Freud, Sigmund. "El poeta y los sueños diurnos". *Obras Completas*. 4ª ed. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1987.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 2002.

_____. *A Arqueologia do Saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2004.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

Lilla, Mark. G.B. Vico: *The Making of an Anti-Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

Márquez Rodríguez, Alexis. *Ocho veces Alejo Carpentier*. Caracas: Grijalbo S.A., 1992.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.