

# Concierto bar roco:escenarios del tiempo

Fernando Burgos

## CONCIERTO BARROCO: ESCENARIOS DEL TIEMPO

**Fernando Burgos**

Chile / University of Memphis / USA

**M**ientras la demarcación cronológica y ordenada del tiempo es reemplazada en *Concierto barroco* por la de su aprehensión integral, como si éste fuese el impulso líquido de una continuidad que no puede detenerse y cuyo principio y fin tienden a devorarse en una cascada de volutas, cuya primera función ornamental no es óbice para el cumplimiento de su razón más primordial efusiva y centrífuga, el espacio, resistiéndose a la imposición de construcciones temporales de cualquier especie, adviene una serie de puertas de acceso al espectáculo de lo sorprendente, esto es, las vertientes de entrelazamientos heterogéneos y mestizajes culturales, que disuelven la perspectiva de la Historia como sucesión diacrónica y de personajes enmarcados en funcionalidades narrativas unívocas, llegándose a un tejido de relaciones inadmisibles desde una perspectiva racional, aunque extraordinariamente productivo como exploración creativa confluyente e híbrida. De allí la impresión de haber llegado a la representación de una farsa, que produce en varias instancias narrativas el ingreso del viajero y de su sirviente Filomeno a estos espacios, quienes en realidad son intérpretes, inspiradores, participantes o promotores de eventos cuyo poder pulsivo logra llenar las soledades y ausencias que preceden la realización de estos sucesos y peripecias, ejecutados apoteósicamente como conciertos y carnavales, observados participativa y vivencialmente como óperas y pinturas, o simplemente disfrutados en la confusión y derroche de algarabías, cuyo lujo más degustado es precisamente su sentido antipragmático.

Esta novela de Carpentier, por otra parte, proponiendo una plasmación del verdadero barroco americano se regodea en la espontaneidad de esa reunión improbable sobre la que uno de sus personajes centrales, el viajero,

exclama: “¡Imposible armonía!” (*Concierto 25*), cuando en medio del recuento de la oda *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, se revisa la enumeración de instrumentos, aquella extraordinaria conjunción de panderos, rabeles, zamponas, adufes, flautas, marugas y tipinaguas, interpretados por músicos españoles, mestizos y negros en composiciones de génesis europea, que cambian a variaciones criollas y estrepitosas percusiones afro. Esta impresionante reunión de lo diverso responde tanto a la idea de lo extraordinario hallada y fundida de un modo natural que comporta el concepto carpenteriano de lo real maravilloso, como a su identificación con lo barroco ganada en la productividad proveniente de todo sincretismo proveniente ya de los elementos de la cultura, ya de la naturaleza. El crisol donde se mezclan seres, personajes, textos, pinturas, manifestaciones de variada índole es la sustancia artística de la que se nutre el barroco americano, el cual Carpentier adopta como eje estético de su producción artística.

El texto de Balboa incorporado a *Concierto* como pieza de fundamental revelación y correlación estéticas es en sí mismo un espacio más de filiación barroca al que accede el viajero y Filomeno atraídos por la curiosa yuxtaposición de entes de una mitología clásica ninfas de los bosques y centauros saltando en la vegetación del paisaje cubano, guayabales probablemente poco refinados para la perfección de simetrías clasicistas. Su inclusión en *Concierto* va más allá de la justificación referencial de que el sirviente del viajero es biznieto de un protagonista de la oda, ya que por más fuentes históricas de que *Espejo* se abastezca, no puede negar el hecho de la constitución eventual de éste como pura ficción. *Espejo* (1608) deviene, en otros términos, una realización para-textual de *Concierto* (1974), ejecución sincrónica que en el trazo de un arco voltaico reúne la visualización barroca tanto de la naturaleza americana como del acontecer artístico-cultural del continente americano y europeo. Tal particular tratamiento de la temporalidad es discutido por el propio autor cubano, quien ve en *Concierto barroco* la figura del “tiempo ayer en hoy, es decir, un ayer significado presente en un hoy significante” (*Los pasos recobrados* 160), enfoque artístico muy diferente a las opciones artísticas encontradas en otras obras de Carpentier, como por ejemplo, la idea de inversión temporal en “Viaje a la semilla”, o la imagen de circularidad de *Los pasos perdidos*, o la visión de un tiempo rotatorio que puede mantener inalterada la esencia del ser humano a través de los años en “Semejante a la noche”. En *Concierto*, un tiempo está encajado dentro de otro, abstracción en la que es posible la absorción de la temporalidad, es decir, la succión de cronologías que, dentro de esta operación, pueden instalarse como proceso acumulativo en una nueva dimensión que retome todos los tiempos, los deshaga o los anule. Lo verdaderamente importante en esa operación que comprime los tiempos es la esencia que se transmite, la tradición que se recupera con nueva vida y renovada expresión, y que nutre lo reciente, la simbiosis de lo que artificialmente se considera “pasado”

y “presente”, ya que dentro de esta visión el tiempo no tiene más realidad ni más concreción de la que el espíritu humano puede adscribir en cada uno de sus amaneceres, ante lo cual, la inasible dimensión de lo que llamamos “presente” podría revivir y re-energizar las formas del “pasado” – registro también tentativo e imposible sin su convocatoria y actualización desde un presente – que es lo que ocurre con el ritmo del son inscrito en la música barroca de la escena del concierto en esta novela.

Esa reunión, que involucra la posibilidad de alcanzar en un mismo estado las dimensiones con las cuales se pretende distinguir falsamente la Historia en perspectivas pasadas, presentes o futuras, es la mejor ilustración de cómo Carpentier entiende lo barroco: “un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes” (*Los pasos recobrados* 72). Así, la idea de distanciar el “pasado” se presentará tan sólo como una mecánica creada por la necesidad bipartita de la Historia. La convicción, en cambio, de que la temporalidad le pertenece al ser humano, y no a la Historia, y de que el tiempo – cualquier tiempo – puede hacerse significativo, ya sea por integración, absorción, yuxtaposición o incluso por su propia eliminación, pertenece a esta excepcional visión artística carpenteriana a través de la cual el escritor cubano – siguiendo las ideas Eugenio d’Ors – distingue en el barroco, no un estilo de época, sino una constante artística que también se eleva por sobre los tiempos, y cuya necesidad de surgimiento o de reaparición subraya la necesidad de transformar el arte, especialmente con vistas a la propia condición mutable y absorbente que engloba la condición barroca. Deshojado de preceptos, lo barroco provoca con su inherente fuerza creativa una interpretación múltiple de su adopción, una expansión de sus propias dimensiones, que Carpentier ejecuta brillantemente en su obra narrativa, alcanzando así con singular fuerza una original expresión americana de lo barroco. Los 366 años de diferencia que separan cronológicamente la composición de un texto colonial y de otro posmoderno se anulan en esta imbricación intra-textual, por la cual ambas obras revelan que la posesión de una escritura barroca es no sólo expansiva, sino que también combinatoria, absorbente e inclusiva, sin preocupaciones por la especificidad o distinción de elementos naturales y culturales, puramente expresivos o refinadamente artísticos, populares o elaborados, que en principio deberían verse o tratarse separadamente. Como textos superpuestos y preferentemente amalgamados, *Espejo* y *Concierto* convergen en un espacio de propensiones híbridas, que disuelve la procura de escrituras autosuficientes, encontrando su realización más audaz en el reconocimiento de su textualidad mestiza.

La postulación de una dimensión espacial predominante que hacemos respecto de su contrapunto temporal en *Concierto*, nos conduce al ingreso de la escritura en zonas que parecen revitalizarse en el abandono a esta instancia, en la que la categoría tiempo comienza a ceder. Una vez que la

narración se ha deshecho de señaladas coordenadas temporales, el universo de las significaciones comienza un proceso expansivo ilimitado, que multiplica las posiciones de la lectura y de la escritura a través de la exploración gozosa y libre en las ventanas abiertas de un espacio aglutinante, desacralizador, de unidades y convenciones, abriéndose la cuestión sobre la posibilidad o imposibilidad de que un viajero y su(s) acompañante(s) se desplacen sin una marca temporal específica y en abierta contraposición con la construcción lineal del tiempo. La persistencia con que los “moros” de la torre del Orologio marcan el tiempo en *Concierto* crea la impresión de una preocupación obsesiva de medición temporal, que acarrearía una determinada respuesta o conducta de los personajes y de sus acciones en los diversos escenarios en que estos actúan. Las marcas de este tiempo, sin embargo, están entregadas con la imagen percusiva de elementos que golpean y que se confunden con los martillazos de los tramoyistas, los inventores de la ilusión, en su desafortado intento por encontrar la apariencia de la realidad en las máquinas que ellos manipulan con destreza y artificio. En otros términos, las marcas del tiempo son tan ficticias como la ilusión de la verdad que pretende la tramoya. Esto explica el hecho de que, justo en el momento en que los “moros” ejecutan el supuesto paso del tiempo en la torre del Orologio, en el inicio del capítulo siete de la novela, el Amo acaba de salir de “un largo sueño – *tan largo que parecía cosa de años*” (*Concierto* 59), y que más adelante, en el mismo capítulo, “el indiano, desconcertado por el trastrueque de apariencias, empieza a perderse en el laberinto de *una acción que se enreda y desenreda en sí misma, con enredos de nunca acabar*” (*Concierto* 62). Asimismo, la novela concluye con la acción unísona de las horas marcadas por los “moros” de la torre del Orologio, y la ejecución de un nuevo concierto barroco guiado por Louis Armstrong en el estruendo, también mestizo y colmado de instrumentos varios: “saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿no serían, acaso, aquellas ‘tipinaguas’ mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillos de platería, cajas descimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros, y el piano de tapa levantada” (*Concierto* 83). Así, las marcas de los moros de la torre del Orologio se asimilan más bien al establecimiento de un compás – un *tempo* musical – que al de una demarcación cronológica. Su funcionalidad de acompañamiento musical puede por lo demás abrir y cerrar la ejecución de la ópera, cuya orquesta dirige Vivaldi en el capítulo siete, o concluir la novela misma en el momento de la efusiva interpretación barroca de una pieza de jazz de Armstrong, con una clara indicación, esta vez, de que las horas que dan los moros de la torre se *amalgaman* a la *música*: “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” (*Concierto* 83).

El onirismo, el sonido paralelo de máquinas que tratan de hacer real la ficción, el acompañamiento agolpado y jubiloso de instrumentos que ejecutan la “imposible” reunión de tiempos y espacios, y el escalamiento de apariencias plasmado en confusos e interminables laberintos que envuelven la actuación de los personajes, deposita a los marcadores del tiempo de la torre del Orologio en una pintura ornamental y decorativa escénica, así como en su función de apertura y cierre musicales. Como estamento artístico y metafísico, la particular contextualización de *tablado* que recibe aquí el tiempo no causa una sensación de apremio ni de respuesta hacia coordenadas de transcurros o mediciones. La pintura demarcativa del tiempo ocurre junto con la ejecución musical o la máquina tramoyista. En el primer caso, se entra en todos los tiempos, en la fusión del “ayer” y del “mañana”; en el segundo, invade la ilusión escénica. La configuración del tiempo como escenario no es una idea desconocida a las posiciones estéticas del barroco. De este modo, es la configuración ondulante del tiempo, y por lo tanto eminentemente barroca, de lo imaginario la que permite la fluidez y traslado a los diversos ámbitos a los que acceden estos dos personajes, móviles y suspendidos a la vez en la temporalidad de su traslado del continente americano (México y Cuba) al europeo (España e Italia), y luego – una vez en este último país – de una barca que los lleva por los canales de Venecia a cinco lugares: 1) la plaza y calles de la ciudad en la que se realiza el carnaval, y el uso generalizado de la máscara, con excepción de Filomeno, permite actuar el rol deseado o de conexión como el disfraz de Montezuma del viajero, figura histórica a la cual Vivaldi dedica su ópera. 2) El *Ospedale della Pietá*, edificio custodiado por monjas que alberga a las huérfanas, pupilas de músicos – Vivaldi en particular – donde se produce el mestizaje musical de las tradiciones europeas y americanas en un apoteósico concierto barroco. 3) El cementerio, lugar al que el Barquero ha trasladado al viajero, Filomeno, Vivaldi y Haendel para desayunar los víveres traídos del *Ospedale* en las tumbas que sirven de mesa. El quinto personaje principal del concierto, Doménico Scarlatti, se ha quedado en el *Ospedale* con Margherita del Arpa Doble, permitiendo así una oposición dual de los personajes que llegan al cementerio, es decir, la de dos europeos (Vivaldi y Haendel) y la de dos americanos (el indiano y el negro), quienes discuten sobre los temas posibles para ejecuciones musicales, y especialmente sobre la idea de Filomeno de realizar una ópera sobre su abuelo Salvador Golomón, cuestión que Vivaldi (el veneciano) y Haendel (el sajón) ven como extravagante y risible, ante lo cual el viajero y su criado citan ejemplos de piezas del arte europeo que igualmente se pueden tildar de extravagantes, poniendo en evidencia el envejecimiento de las tradiciones europeas frente a la riqueza inexplorada de lo americano. La visita a la tumba de Stravinsky resulta en otro efecto de descronologización de la obra, ya que Vivaldi y Haendel son anteriores en su fuente real e histórica al músico ruso, quien murió en 1971.

Aunque este pasaje, como en otros de la novela – el viaje a la luna y el concierto de Louis Armstrong en Venecia, por ejemplo – puedan verse inicialmente como acceso al futuro de personajes que viven a fines del XVII y comienzos del XVIII, no se trata verdaderamente de una internación cronológica de figuras que van avanzando en el tiempo. De hecho, el encuentro con un Stravinsky ya muerto representa, desde el punto de vista de este músico, la visión de su pasado, el encuentro con la historia que él ha sido, aparte de ser evidente que los así denominados “futuros” que irrumpen en esta novela no son tales sino desde un presente que aparece y desaparece. Es más bien la instalación de una dimensión temporal en otra – el devorar, el encajamiento – lo que posibilita este peculiar tratamiento del tiempo, que rechaza la idea de desplazarse ordenada o normativamente en los espacios atribuibles a una existencia poblada de máscaras e identidades desdobladas y hasta multiplicadas. Al atardecer y concluida la visita al cementerio, la barca se dirige hacia la Plaza Mayor de la ciudad, y en ese transcurso, frente al palacio Vendramin-Calergi, vuelve a producirse otro encuentro con “el futuro”, esta vez el “pasado” de otro compositor – Wagner – cuyos restos son trasladados a su patria: “Las figuras negras, envueltas en gasas y crespones, colocaron el ataúd en la góndola funeraria que [ . . . ] comenzó a navegar hacia la estación del ferrocarril” (*Concierto* 56). El encajamiento de diversas dimensiones temporales, como si unos tiempos pudieran existir dentro de otros, es consistente en el transcurso narrativo de la novela y un modo de posicionar el status predominante de una plasmación artística barroca. Mientras Vivaldi y Haendel parecen haber desaparecido en el transporte onírico de la barca, el viajero y Filomeno llegan a un alojamiento – la Hospedería – en el que al primero lo vence el sueño y al segundo lo mantiene despierto la obsesión de tocar la trompeta, preanuncio y vínculo con la interpretación posterior de Armstrong. 4) El palco del Sant’ Angelo, teatro para óperas, donde el indiano y el negro presencian el ensayo de la ópera *Montezuma* de Vivaldi, confrontando a este último sobre las distorsiones históricas de esta obra, quien argumenta que la ópera, aparte de entretener no entra en los parámetros de verdad y falsedad: “No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (*Concierto* 69).

Las fuentes de la Historia – las crónicas de Bernal Díaz del Castillo y Antonio de Solís – citadas por el indiano llegan en este contexto como una estrategia autoderrotada y de poca ayuda en su defensa, puesto que estas obras también se corresponden con una perspectiva europea, acentuada en la visión imaginativa de cronistas españoles por la lectura de su época: los libros de caballería. 5) Las calles de Venecia, donde comentan sobre la ópera de Vivaldi, se produce la decisión de irse de Venecia, al tiempo que buscan los encargos que le habían hecho en Coyoacán los amigos del indiano, entrando a una tienda de música en la que se encuentra a la venta la obra de

los tres músicos con quienes ellos han compartido las aventuras del carnaval y la realización del concierto en el *Ospedale*. Al compás de los comentarios que en esta tienda Filomeno y el viajero hacen de la obra musical de Vivaldi, Haendel y Scarlatti, se vuelve a insertar un tiempo dentro del otro como si la acción presente en la que convivieron con ellos, el futuro en el que compran su música y el pasado en el que se ha convertido esa misma convivencia con los músicos pudiera coexistir, arribando así a una visualización artística integrada y simultánea del tiempo: el curso caudaloso de un río navegable desde cualquier punto.

Todos estos escenarios, accesibles a través de la ciudad dispersa en agua, contribuyen a la metáfora del devenir existencial en un tiempo fluido que revuelve las dimensiones del pasado, presente y futuro, mezclándolas en recónditas curvas arquitectónicas que estallan ahora a la vista, para significar que esa figura extraña que comporta el Barquero – taciturno personaje e impertérrito cumplidor del destino – no es otra cosa que el curso inevitable de la vida en su condición espiral, alcanzando en un minuto la cúspide y en el mismo instante el descenso que levanta y da vueltas por los anillos del progreso y de la muerte. Desde esta ciudad europea envejecida que ya tiene “arrugas en las caras de sus paredes cansadas” (*Concierto 80*), reconocidos ahora en su identidad – el indiano y el negro – más que o en lugar de su estamento social – el Amo y el sirviente–, pueden cada uno de ellos decidir su destino y emprender un nuevo viaje, aunque el supuesto regreso del indiano a México se convierta sólo en un movimiento del tren “hacia la noche” (*Concierto 80*), y el incierto regreso del negro a Cuba sea un propósito desconocido acompañado de otro deseo, el viaje a Francia, sobre el cual también se cierne la interrogación.

Sin tiempos y sin espacios, el nuevo concierto barroco, de predominante telurismo africano, en manos de las cadencias y ritmos de Louis Armstrong, viene a llenar una vez más el vacío de la soledad y la oculta inocencia de enfrentarse nuevamente a la separación que per se impone el viaje. La fluidez del jazz se asocia al concierto barroco como medio musical construido en la alternancia de variaciones y en la espontaneidad que crea el llamado de la creación, transportando a un estado de realización espiritual que responde a una anhelada expresión de identidad y arraigado sentir de libertad.

En este juego de traslados a parajes varios es inexcusable volver atrás al modo de una línea que busca el comienzo del pasado, tampoco es posible recoger de un zarpazo el futuro o establecerse convenientemente en el presente, pues toda estadía en un centro agota sus formas, la potencialidad explosiva de los significantes, así como su poder expansivo. Son espacios simbióticos, esferas de circuitos atestados hasta el límite, donde toda palabra, frase, contexto, escenario, se llena, acumulándose con ese recargamiento excesivo que libra del vacío, del despojamiento y la soledad.



De los ámbitos mencionados una vez que el viajero y Filomeno llegan a Italia, me referiré con más detalle a dos de ellos: la Ciudad en Carnaval y el *Ospedale della Pietá*. En el primero tiene lugar la celebración de la Epifanía. En el segundo, un concierto, el éxtasis y transporte de una interpretación musical y una farándula. En ambos, el arrebató y el exceso signan el *tablado* de la representación en el espacio abierto de la ciudad y en el interior de un edificio destinado al arte musical.

En el carnaval de la Epifanía, las calles y la plaza de la ciudad comienzan su *llenado* en colores cuantiosos, encendiéndose en luces, proliferando en bullicio, multiplicándose en máscaras, despertando en lujuria, allegando embarcaciones, extendiendo la actividad comercial hasta bien entrada la noche, preparando espectáculos y tramoyas, anticipando el tema y ejecución de óperas, recabando prodigios, congregando el total de las capas sociales, y la diversidad del pueblo: “la marinería, las gentes de la verdura, el buñuelo y el pescado, del sable y del tintero, del remo y de la vara” (*Concierto* 34), atiborrando cada rincón con lo permisible y lo condenable, satisfaciendo la liberación de la ciudad controlada y reprimida: “Mudando la voz, las damas decentes se libran de cuantas obscenidades y cochinas palabras se habían guardado en el alma durante meses, en tanto que los maricones, vestidos a la mitológica o llevando basquiñas españolas, aflautaban el tono de proposiciones que no siempre caían en el vacío” (*Concierto* 34-35). Al Amo, vestido de Montezuma, y a su sirviente negro – “que no había creído necesario disfrazarse al ver cuan máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos” (*Concierto* 35) se les unen el Fraile Pelirrojo, el sajón y el napolitano, quienes encarnan a Antonio Vivaldi, Jorge Federico Haendel y Doménico Scarlatti respectivamente. El acto de celebración de estos personajes se traduce en la combustión de una pasión revitalizadora, así como descontrolada, en el que la desmesura de interpretaciones, el intercambio de identidades y la abundancia de máscaras y disfraces permite una redistribución de roles y un perspectivismo insólito de la Historia. Toda acción parece escénica, representándose en mudanzas de transfiguraciones exultantes, como si Dionisos hubiera ingresado mil y una veces en el orden de la acrópolis, haciendo las fortificaciones urbanas porosas al apetito de sensualidades, a la recuperación de los deseos y el hallazgo de la saciedad. La composición de la ciudad en carnaval no sólo es heterogénea, sino que además ofrece el reverso del control, la actitud disidente de lo oficial, un punto de liberación, y por lo tanto de renacimiento, en el que el emplazamiento de ficciones tiene el atractivo de lo real.

La risa, la juerga, la diversión, el espíritu general celebrante y también disipado, así como la fuerza de una colectividad universalizada en la resonancia de una festividad que integra e iguala todos los estamentos sociales y hace visible las obsesiones individuales y públicas, como si fuese el latido de un solo corazón gigantesco, vertebran ese sentido de ofuscación,

desistimiento y resistencia hacia el conductismo opresivo de la Ciudad Apolínea. Mientras la Ciudad Ordenada contempla sin críticas las necesarias máscaras de la hipocresía social, y la condición humana se parapeta en la homogeneidad de posiciones clasistas, políticas o religiosas, la Ciudad Carnaval debe entregarse, sin formulismos ni convenciones, a las resoluciones y ritmos espontáneos de un organismo social que privilegia el destino, decisión y libertad de cada individuo. El concepto bajtiniano de la carnavalización como principio de resistencia hacia la cultura oficial, y la imposición de modelos totalitarios, tiene una profunda conexión con el concepto de lo barroco que maneja Carpentier. De hecho, Bajtín desarrolla la idea de carnavalización en relación a Rabelais, a quien el escritor cubano considera “el príncipe de los barrocos franceses” (*Los pasos recobrados* 70). Por lo demás, Carpentier ve en el espíritu barroco la sustancia inequívoca de la “transformación, mutación, [e] innovación” (*Los pasos recobrados* 77), puesto que “el barroquismo siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer *un orden nuevo en la sociedad*. Puede ser culminación, como puede ser premonición” (*Los pasos recobrados* 77). Es decir, que Bajtín y Carpentier se dirigen hacia las nociones de carnavalización y barroquismo, respectivamente, como fuerzas contestatarias y poderosos principios de transformación, capaces de remecer la raíz misma de formaciones culturales, entidades sociales e instituciones de sostenida perduración histórica. La escena del carnaval de Epifanía en la obra de Carpentier desciende sobre los lectores con su manifiesta intencionalidad de cambio. El disfraz del gentío y el engalanamiento de la ciudad provocan un efecto de transfiguración de los personajes, quienes, internándose una vez más en la catarsis de la actuación y en la atmósfera de juega colectiva, se acercan a la esencia de una naturaleza social que los rescata momentáneamente del continuo deambular viajante y solitario que impone la imagen de la barca. El carnaval, en su recargamiento barroco, ha llenado el espacio vacío del viajero y su acompañante. Es, además, una revelación sobre el verdadero sentido que comporta el concepto de *diferencia*, en la que se reúnen la peculiar idiosincrasia popular, los rostros de una sociedad polifacética y la extraña conjunción de tres músicos, nacidos en las últimas décadas del siglo XVII, con el viajero y su sirviente africano en preparación del único concierto posible en esa medida de renovación: una producción cultural del barroco americano.

El *Ospedale della Pietá*, “casa consagrada a la música y artes de tañer” (*Concierto* 46), albergaba, como hemos indicado anteriormente, bajo el cuidado de monjas, a huérfanas que aprendían música a cargo del *maestro di capella*. Antonio Vivaldi, el cura pelirrojo a quien no le gustaba officiar misa, fue uno de estos maestros del *Ospedale*, lugar al que en la novela descienden por la noche los protagonistas del carnaval, Vivaldi, Haendel,

Scarlatti, el viajero y Filomeno, preguntándose estos dos últimos la razón de haber llegado a un lugar tan solemne y contrario al bullicio y diversión del carnaval. En el fondo, sabemos que es una pregunta retórica, que ese espacio hueco es incongruente con el destino del viajero – quien también es el Amo, el forastero, el mexicano, Montezuma, el disfrazado, el indiano – figura flotante del arabesco vocálico de la o y la a, del plato y la plata, viajante de la Nada, sin nombre definido, huyendo de la muerte en un abrazo de lo multitudinario y de lo *otro*, de acercamiento a la experiencia de una cultura diferente, que quizás lo arranque de su movimiento lineal hacia un punto determinado para integrarlo, y también perderlo, en las contorsiones y revueltas de escrituras, narraciones, obras de teatro, ejecuciones musicales, festividades, máscaras y representaciones. Ese espacio de ausencias que aparentemente encierra el Ospedale della Pietá es también los antípodas del barroquismo de Vivaldi, Haendel y Scarlatti, así como de Filomeno, sobre quien su Amo ha observado su inclinación – cuando relata una historia – por las “curvas” y “transversales”, su tendencia a *rellenar*, volver y re-volver con variantes que invaden, inundan y atestan los intersticios de lo ahuecado y revierten lo lineal. La gran Sala de Música de este edificio comienza a llenarse tan pronto ambos personajes extrañan la proliferación, abundancia y divertimento de la plaza. Setenta mujeres – muchachas, las huérfanas y pupilas de Vivaldi del *Ospedale* – con instrumentos musicales y bebidas varias comienzan a llenar el vacío de la sala, preparando el desenlace de un concierto asombroso, cuyas múltiples variaciones lo ocuparán todo, aliviando así la aprensión al vacío que experimentan ambos personajes.

Carpentier dio énfasis a este rasgo tan esencial al barroco, en el cual la sensación de vacío conjura un sobrecogimiento paralizante y de total inseguridad sobre los propósitos de la existencia. Frente al vacío, como amenaza de separación y constante recuerdo de la soledad y de la condición humana de arrojamiento o lanzamiento a la vida, sin conexiones que la aten a una pluralidad de sentidos, el barroco crea por expansión una red de vínculos que reviste y acompaña, que llena y satisface. Señala el escritor cubano: “el barroco [...] se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica, estilo donde en torno al eje central [...] se multiplican lo que podríamos llamar los ‘núcleos proliferantes’, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción [...], con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia afuera” (*Los pasos recobrados* 72). El concierto, con Vivaldi en el violín, Scarlatti en el clavicémbalo y Haendel en el órgano, así como el acompañamiento de otros setenta instrumentos, arranca con el derramamiento de un torrente musical sin obstrucciones, e inyectado con un repertorio inagotable de variaciones y de polifonías mudadizas, cuya improbable, aunque verosímil realización, es destacada como la ejecución de un “*concerto grosso* que pudieron haber

escuchado los siglos – aunque los siglos no recordaron nada” (*Concierto* 42-43), afirmación con la que se vuelve a admitir la cancelación de la temporalidad o al menos su evasiva a una fijación cronológica e histórica.

En sus disquisiciones sobre el tiempo, Borges ensaya diversas aproximaciones provenientes de la tradición filosófica, artística y cultural, haciéndonos ver el lugar imprescindible que este ocupa en el pensamiento, así como el hecho de que es la posición y perspectiva de cómo nos situamos antes esta categoría – la productividad de una particular concepción – la que sitúa la esencialidad del retrato artístico del tiempo junto con la constitución de sus aporías. La vertiginosa fluidez con la que Borges capta el hacerse o deshacerse del tiempo, se refleja en la siguiente visualización del escritor argentino sobre su conductividad: “Vamos a tomar el momento presente. ¿Qué es el momento presente? El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir. El presente en sí es como el punto finito de la geometría. El presente en sí no existe. No es un dato inmediato de nuestra conciencia. Pues bien: tenemos el presente, y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro” (*Borges oral* 99). La imagen borgiana del “río del tiempo”, de la maleabilidad tridimensional de este, de la extraña realización de que una dimensión puede volverse otra instantáneamente, puede ayudarnos a comprender la alternativa artística que Carpentier escoge en *Concierto* sobre la cuestión de los trasvasamientos, superposiciones o absorciones de una dimensión temporal en otra, hasta un punto en que se hace absurda la pretensión de remontarse en un pasado visible a través de una línea que regresa, o de actuar el presente como un punto inmodificable, sin extensiones hacia el pasado y el futuro, o de entender el futuro como una proyección desde el presente, ya que de este modo el futuro jamás sería alcanzable. Es la peculiaridad de nuestra concepción temporal, por lo tanto, la que puede hacer posible o imposible alcanzar plenamente cualquiera de estos registros, deshacer la posición cronológica y estática sobre el tiempo, devorar o anular los demarcadores de la temporalidad. El concierto “que pudieron haber escuchado los siglos” carece de relevancia como ocurrencia temporal. Su alta significación espacial, en cambio, lo es también decisivamente espiritual. Sustraído de la eterna barca del tiempo, el viajero entra en la dimensión espacial del concierto – todos los siglos y ninguno – entregado al derroche de una música que, como nos recuerda Borges, citando a Schopenhauer, “no es algo que se agrega al mundo; la música ya es mundo” (*Borges oral* 92).

Y mundo lleno, pródigo, fecundo, de una copiosidad prácticamente inverosímil, aunque necesaria, en la cual a la abundancia de la instrumentación barroca europea debe integrarse el barroco americano, dimensión apoyada en este texto por el sirviente del viajero en cinco aspectos principales: 1) el fuerte y variado ingrediente de percusión que elude las ordenaciones, sembrando un ritmo frenético, de erotismo contagioso, que da volumen al

cuerpo, remontando hacia la curva y contorno, susceptibles de envolver y atrapar: “entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumero” (*Concierto* 43). 2) La improvisación – que hacia el final de la obra coincidirá con la del jazz de Louis Armstrong – como fuente primaria de creatividad, cuyo uso frente al de la composición realza la idea de tensión del barroco: “[Filomeno] con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. ‘¡Magnífico! ¡Magnífico!’ – gritaba Jorge Federico. ‘¡Magnífico! ¡Magnífico!’ – gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo” (*Concierto* 43-44). 3) La incorporación del son cubano al concierto, lo cual da cuerpo a la ejecución de un verdadero concierto barroco a través de la mezcla, de la conjunción de fondos artísticos y culturales múltiples – el ritmo africano del son en particular – enriqueciendo así el potencial creativo de su realización. En este caso, además, el surgimiento del son proviene de una pintura europea que retrata el tema de la tentación – Eva y la Serpiente – cuya visión para el sirviente negro se concentra en la expansiva fuerza telúrica, porte, sensualidad y movilidad de esta última en lugar del tema religioso y fuente bíblica. Doble mezcla: el son cubano junto a Vivaldi, Haendel y Scarlatti, y la serpiente de una representación clásica junto a la del son: “– La culebra se murió, / Ca-la-ba-són, / Son-són. / Ca-la-ba-són, / Son-són” (*Concierto* 45). 4) El divertimento de la farándula como vivificante expresión de respuesta emocional y corporal a la fuerza artística de un barroco renacido en la mezcolanza y expansión de todos sus elementos. Esta exultante celebración, en la que todos los músicos – Vivaldi, Haendel, Scarlatti y las setenta mujeres guiados – ya por Filomeno, ya por Montezuma, forman una “fila danzante y culebreante” (*Concierto* 46), contrasta con la seriedad del “concierto sacro en honor del Rey de Dinamarca” (*Concierto* 46), realizado hace apenas unos días en el mismo espacio, y se contrapone asimismo a la idea europea de ejecución y recepción artísticas sostenidas por Haendel: “se dio Jorge Federico a alabar las gentes que, en su patria, escuchaban la música como quien estuviese en misa” (*Concierto* 37). En un inigualado derroche de energías esta columna de cuerpos cimbreados, de caderas agitadas, de movimientos giratorios, atrae e incorpora a su trazo espiral a todos y cada uno de los seres que habitan, atienden o se encuentran en el *Ospedale della Pietá*: “las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero, y hasta la boba del desván que dejaba de ser boba cuando de cantar se trataba” (*Concierto* 46). Subrayemos la participación del barquero en este jubiloso *divertimento*, personaje asociado a la travesía de soledad del viajero

y su sirviente, quienes – al menos transitoriamente – resultan también absorbidos en el llenado del vacío que ejecuta la disposición barroca. En su obra ensayística Carpentier reafirmaría su predilección, tanto por el realce erótico que comporta la composición de figuras enlazadas al estilo de la plasmada en la farándula a que da lugar este concierto, como a su inagotable proyección reproductiva. Destacando el eje atemporal y multicultural del barroco señala: “hay en distintos templos y grutas de la India metros y metros, por no decir kilómetros, de bajos relieves, más o menos eróticos, que son barrocos en la forma y *barrocos en el erotismo por la imbricación de figuras*, por el arabesco constante, por la presencia de lo que llamamos hace un momento (*en grupos y en figuras sueltas, danzantes y siempre unidas, ligadas unas con otras como vegetales*) una serie de focos proliferantes que se prolongan al infinito” (*Los pasos recobrados* 73). La farándula deshace la posición contemplativa del arte, provocando un arrebató en el que llegan a ser indistinguibles los ejecutantes del público, comunicándolos en un perfil de euforia y concupiscencia que desplaza hacia el trasfondo de la representación la inconmensurable soledad del Amo y del sirviente en su viaje por la existencia.

Otro aspecto que interesa, en la discusión de esta sección dedicada a puntualizar los elementos centrales en la constitución del barroco americano que proyecta el desenlace total del concierto, tiene que ver con la manera como el escritor cubano acude a la inversión, desorden y expansión de los elementos clásicos que utiliza. Me refiero, en particular, al hecho de que el término farándula, aparte de su significación más contemporánea de espectáculo, farsa, comedia llevada a cabo por los actores o faranduleros, se aplicaba en el siglo XVII, como explica María Moliner, a “una de las compañías ambulantes de cómicos constituidas por *siete o más hombres y tres mujeres*” (*Diccionario de uso del español* Tomo I, 1.282). Referencia – invertida – a los tres hombres (Vivaldi, Haendel y Scarlatti) y – expandida – a las setenta mujeres que forman el núcleo de los músicos europeos en este concierto que ocurre en la novela. 5) El baile de estilo y figuras que sigue al éxtasis de la farándula es el último paso del barroco americano, ya que se trata de una ejecución en la que los instrumentos empiezan a mezclarse, arribando al momento en que los músicos clásicos han perdido la dirección del concierto, la cual pasa a Filomeno: “se formaron parejas de oboe con tromba, clarino con regale, cornetto con viola, flautino con chitarrone, mientras los violini piccoli alla francese se concertaban en cuadrilla con los trombones – ‘*Todos los instrumentos revueltos* – dijo Jorge Federico – Esto es algo así como una sinfonía fantástica’[. . .] ‘¡Diablo de negro!’ – exclamaba el napolitano – Cuando quiero llevar un compás el me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales” (*Concierto* 47). El comentario de Haendel subraya el hecho de que el concierto asume su realización plenamente barroca en la incorporación de nuevas formas que lo enriquecen,

al tiempo que su acidez peyorativa – música de caníbales – marca la típica desconfianza respecto de la exploración en expresiones nacientes, o sencillamente *diferentes*, que trasciendan el canon artístico europeo.

Con toda la importancia narrativa que adquiere la figura de Filomeno en la realización del concierto barroco, anotada en los cinco puntos precedentes, su acción y relevancia no hubiesen sido posibles sin el viaje iniciado por el indiano. Son personajes tonificados por la dialéctica del arquetipo cervantino, amo y escudero en *Don Quijote*, amo y sirviente en *Concierto*, y cuya dialéctica en esta última novela tiene que ver con la convergencia de una búsqueda de identidad, el asumir la fabulación barroca como contrapunto y resistencia a la constante presencia de la soledad, y la conformación de escenarios que confieren una manera distinta de percibir el tiempo. Filomeno y el Amo son protagonistas de un viaje existencial, en el que la influencia que ejerce el uno sobre el otro actúa como una medida de cambio y de transformación individual, que les permite la identificación de sus destinos. La alta significación del concepto de viaje se expresa en varias instancias narrativas, incluyendo el final de la novela, cuando el indiano, refiriéndose a la persistente espacialidad temporal de los moros del Orologio, dice: “Mucho aprendí con ellos en este viaje” (*Concierto* 79), a lo cual Filomeno responde: “*Es que mucho se aprende viajando*” (*Concierto* 79). Pero es un viaje que también conduce a la separación de estos personajes, el de quien intenta regresarse a América y el de quien, en los pasos de la incertidumbre, decide quedarse momentáneamente en Europa, dejando abierta la posibilidad de que uno de los tantos nombres del Amo – el de *viajero* en particular – se encarne ahora en el del sirviente. En ese viaje existencial del indiano y del negro, los múltiples y maleables escenarios del tiempo plasmados en *Concierto* han disuelto completamente las nociones de control, demarcación, dimensionalidad y seguridad sobre la temporalidad del ser humano, uno de los más sólidos constituyentes de construcción social. La enmarcación, encajamiento, deglución de una dimensión temporal en/por otra demuele la linealidad con que ordinariamente se enfrenta lo temporal, dejando a la vista espacios convertidos en escenarios móviles de actuación y catarsis. Esto podría servir de explicación a las innumerables transferencias que ocurren entre el arte (óperas, conciertos, pinturas, sinfonías) y el arte, y/o entre el arte y lo que podemos llamar “realidad” – si existente – en *Concierto*. Son desplazamientos de integración y recuperación, como si el encuentro con un escenario reconocible como *unidad* fuese posible. Así entendido, no debe ser sorprendente que el disfraz usado por el indiano en el carnaval sea el mismo que utiliza el personaje que representa a Montezuma en la ópera del mismo nombre, o que uno de los escenarios de la ópera que ensaya Vivaldi guarde tan extraña similitud con una de las pinturas que aparece al inicio de la novela en la casa del Amo, o que la pintura *Tres bellas venecianas*, que se encuentra en la casa del indiano en Coyoacán, sirva de anticipo a la

significativa estancia de los personajes en Venecia.<sup>1</sup> Si el tiempo se disuelve o una dimensionalidad temporal es devorada por otra, debe quedar algún recurso al cual asirse y que llene el vacío de esta desolación en la que los tiempos se comprimen. El espacio se intenta con toda su prominencia, pero también cae como organismo de fijeza por el dinamismo del viaje. Comienzan los cruces, la operación de las tramoyas, la realidad bebiendo de la ficción, el mestizaje de las artes, el continuo diseño de la figura espiral, la sensualidad de la curva, el *llenado* del vacío, la proliferación de elementos, la participación interactiva de grupos y colectivos, el ritmo que atrapa, el color que intensifica, la forma que se mueve, la cadencia tornada deslumbrante, la persecución de un alcance espiritual, la movilidad de la construcción barroca.

#### NOTA

1 La famosa artista veneciana Rosalba que aparece en *Concierto* refiere a Rosalba Carriera (1675-1757) cuyas pinturas sobresalieron por la técnica del pastel como también por las miniaturas que pintó. Shearer West indica que “Entre la docena de obras de Carriera, la mayoría representaba mujeres [ . . . ] Carriera produjo dos famosos juegos de bellezas venecianas, una para el rey de Dinamarca y otra para Christian Ludwig, duque de Meckenburg”. “Gender and Internationalism: The Case of Rosalba Carriera” en *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, pp. 56-57. La traducción es nuestra.

#### OBRAS CITADAS

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Traducido por Helene Iswolsky. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984.

Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Barcelona: Bruguera, 1983.

Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. México: Siglo Veintiuno Editores en coedición con Siglo Veintiuno de España Editores, 17ª edición, 1983.

\_\_\_\_\_. *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Selección y prólogo de Alexis Márquez Rodríguez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

Márquez Rodríguez, Alexis. *El barroco literario en Hispanoamérica. Ensayos de teoría y crítica*. Colombia: Tercer Mundo Editores, 1991.

\_\_\_\_\_. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. 2ª edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

\_\_\_\_\_. *Ocho veces Alejo Carpentier*. Venezuela: Grijalbo, 1992.



Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Dos tomos. Madrid: Gredos, 1988.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1974.

West, Shearer, comp. *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.