

CARNAVAL EN
CONCIERTO BARROCO
DE ALEJO CARPENTIER

Por:
Juan Carlos Aristizábal Valencia



Cuando Severo Sarduy califica al barroco actual, el neobarroco de nuestras novelas latinoamericanas, como el arte del destronamiento y la discusión, observa bien qué ocurre en una novela como la de Carpentier, ésta la del *Concierto Barroco* que aún destella con su pulverizada reflexión como un espejo veneciano.

Si el Barroco europeo había por lo menos representado una falla epistémica que había traído al mundo y a sus símbolos, las consecuencias de: "a) una Iglesia que complica o fragmenta su eje y renuncia a su recorrido preestablecido abriendo el interior de su edificio, irradiado, a varios trayectos posibles, ofreciéndose en tanto que laberintos de figuras; b) la ciudad se descentra, pierde su estructura ortogonal, sus indicios naturales de inteligibilidad - fosos, ríos, murallas -; c) la literatura renuncia a su nivel denotativo, a su enunciado lineal; d) desaparece el centro único en el trayecto, que hasta entonces se suponía circular, de los astros, para hacerse doble cuando Kepler propone como figura de ese desplazamiento la elipse; e) Harvey postula el movimiento de la circulación sanguínea y f) Dios mismo no será ya una evidencia central, única, exterior, sino la infinidad de certidumbres del cogito personal, dispersión, pulverización que anuncia el mundo galáctico de las mónadas"¹, el neobarroco no podría dejar de constituirse o bien como su crítica o como una revolución continua en la que se habría de tener presente la imagen privilegiada de las mónadas de Leibniz, el neobarroco es un pliegue más sofisticado aún puesto que si el barroco podía precisarse como el objeto parcial en la polifonía de voces que nos hablaban del Otro, es este Otro el que ahora siendo "reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo"², deviene un Arte del destronamiento, de la discusión, no ya del desengaño del siglo de Cervantes, sino de la fatiga y de la espera de quien venga a trazar el nuevo bucle, el nuevo rizo de esta revolución infinitesimal. Tenemos pues dos espejos que se contraponen uno al otro, pero ambos son pulverizados, rotos, no nos conducen a un centro aunque lo tienten y nos llevan a la periferia mostrando sin cesar la tensión necesaria entre los fenómenos locales y los globales; la

mónada y el espejo veneciano son las imágenes más dotadas para indicarnos el trayecto que nos ocupa de la pregunta por la alteridad: móvil esencial a *Concierto Barroco* es sin duda el de la pregunta por el Otro, ¿quiénes somos nosotros para esos Otros, que también nos observan? O siguiendo a Sarduy, si lo que se juega no es una burda práctica de tautólogo, sino la dimensión profunda de una compleja representación, "se trataba, como lo apunta Michel Foucault, de la representación de un contenido más vasto que el explícitamente figurado, específicamente, en el caso de *Las Meninas*, del de la representación"³, ¿hemos podido captar en nuestros espejos al Otro del Otro?; ¿hemos encontrado en el concierto de estas voces que se deslizan venidas de tantas partes, que nos hablan y nos cantan de nosotros y de sus fantasmas, del extraño extranjero, del bárbaro, del idiota; nuestra propia voz que habla al Otro del Otro que somos cuando viajamos? Sea cual sea la calidad del espejo, su cualificación de transformar, independientemente de eso, (ni el logro de la comunicación perfecta, ni el consenso universal, sería una intención que busque el neobarroco; sino más bien los grados de perturbación de la polifonía, la intro-misión del elemento del extraño extranjero, el *demonio* que mete ruido pero que también crea, la subyugación de lo proteico en cada nacimiento); nos interesa señalar ese encuentro de los mares plegados, abigarrados en el torbellino de la fiesta y el carnaval, el espacio que allí se metaforiza, recusando toda instauración es precisamente el de "el origen discutido, el dios juzgado, la ley transgredida"⁴. A grandes rasgos la transgresión de la lengua y el habla, la transgresión en el erotismo, la transgresión que nos brinda una nueva imagen del tiempo y del espacio: la libertad absoluta del carnaval y la fiesta; "en el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad"⁵.

Entre las diversas características del barroco actual (neobarroco), Severo Sarduy señala el de la proliferación cuya efectuación tiene lugar en el comienzo mismo de la novela de Carpentier: "De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata [...] de plata los jarros de vino [...] de



plata los saleros [...] de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada...⁶. Esta proliferación como operación de la memoria quiere subrayar el hecho de la opulencia y la riqueza del Amo presto al viaje, quien ya no tendrá que observar más los cuadros de la historia, sino la historia misma en su devenir; abandonará el cronotopo de su Gran Salón en donde sus pinturas repetían "el máximo acontecimiento de la historia del país" para, instalado en el Gran Salón de la Opera, percibir ese acontecimiento parodiado. Este rico viajero va en búsqueda de hacerse con una nueva memoria; movimiento de bucle extraño que nos describirá la novela a lo largo de su recorrido, puesto que va hacia el futuro, él quiere reconstruir mejor su pasado; va en búsqueda de una nueva música a un viejo mundo que cada vez parece más un museo. En el cronotopo del Gran Salón de Opera, vemos una composición de los cuadros que constituyen el "máximo acontecimiento de la historia" (Moctezuma y Cortés), vemos que el Amo ve la representación musical, vemos cómo el Amo se queja de la falta que se hace a la historia, cómo se han escamoteado el orden de los acontecimientos y caído en los desvaríos del anacronismo, como se han traspapelado deliberadamente ciertos pasajes que según el cronista hacen inteligible la historia, su linealidad y su denotación; reclamamos que nosotros bien podíamos argüir del texto de Carpentier. Las coordenadas del tiempo y del espacio, en la representación a la que asiste el Amo y a la que nosotros le vemos asistir a él, se han relativizado: en pleno carnaval vemos discutir a Haendel, Scarlatti y Vivaldi, sobre el difunto Stravinsky. Pero en el concierto improvisado dirigido por Vivaldi, Filomeno es quien a lo largo de 32 compases se apodera del mando de la orquestación e introduce sincopas y ritmos hepestésicos. El tiempo del carnaval ha relativizado cualquier otro tiempo: es un tiempo del pliegue, un tiempo que es una transgresión de la imagen lineal del tiempo cotidiano, del tiempo que avanza de causa a efecto. El tiempo del pliegue barroco, no tiene una única coordenada que nos daría el sentido y la inteligibilidad de los acontecimientos, el pliegue barroco en su dimensión temporal, nos habla del devenir propiamente dicho. Así mismo sucede con el espacio. El espacio es plegado; semeja un pañuelo de Arlequín, está geometrizado

por cada uno de sus rombos, pero al ser doblado por cualquiera de sus aristas, cualquier relieve se aproxima así mismo; cuando se despliegue notaremos que están distantes uno del otro en el orden de una física y de una geometría euclidiana. Hacía una geometría y una física más irracional que nos devolviera la imagen que le corresponde a una nueva percepción del mundo y los hechos que en él se suceden, por tanto a la manera misma de describirlos. En este orden de ideas, podemos comprender por qué Vivaldi pueda mirar la tumba de Stravinsky junto con otros maestros de música que no le son exactamente contemporáneos, y podamos escuchar el rugir en los canales venecianos de las lanchas de motor fuera de borda, en lugar de los remos de las góndolas o el vaporetto.

Una imagen inherente al carnaval, que determina su inmanencia, es la de la máscara; si al comienzo decíamos que la novela exploraba la pregunta sobre la alteridad, es ella, la máscara quien no da pie a hesitación alguna: "Un movimiento perpetuo tiene, pues, lugar entre el autor y el actor, y viceversa, y el mecanismo de esta mutación está asegurado por un conector específico: la MASCARA, que es la marca de la alteridad, el rechazo de la identidad"⁷. Dos efectos se siguen de la aparición de la máscara, ella altera la dimensión lineal del tiempo, su historicidad, la indiferenciación de la enunciación del discurso en los sujetos, o dicho de otra manera, la abolición de la persona, del personaje: sin ley temporal y sin ley discursiva, ese es uno de los múltiples rostros del barroco. "Por descansar del barullo y de los empellones, de los zarandeos de la multitud, del mareo de los colores, el Amo, vestido de Moctezuma, entró en la Botteghe di Caffé de Victoria Arduino, seguido del negro, que no había creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos que daban, a quienes los llevaban, un medio rostro de estatua"⁸. Sobre esta rigidez de los antifaces no hay que equivocarse, si en el teatro representa el estado final de toda metamorfosis, en el carnaval en donde se han abolido las diferencias entre espectadores y actores, donde no media un tablado y todo el mundo participa por igual del carnaval; ella es una incitación, un llamado a la seducción que ella propala. Ella



fascina por lo que tiene de apertura a todos los posibles, recordemos que la máscara entre los griegos podría ser traducida como persona, pero el significado de persona entre el mundo homérico no ha dejado de ser otro que el de la respuesta de Ulises a Polifemo: Nadie. En la medida en que se enmascara somos *nadie* y en esa misma medida podemos ser todos los personajes de la historia; somos todos y ninguno en especial, revestidos de un carácter proteico asumimos los puntos virtuales en los que aún no somos definidos en las metamorfosis como Moctezuma o Cortés, o en nuestro futuro apenas se avizora el rostro del cura rojo que llegaremos a ser. Es por ello precisamente que Vivaldi se fascina, se fantasea ya la historia que el amo comienza a contarle del "máximo acontecimiento de la historia" - "Buen asunto; para una ópera... -decía el fraile, pensando, de pronto, en los escenarios de ingenio, trampas, levitaciones y *machinas*, donde las montañas humeantes, apariciones de monstruos y terremotos con desplome de edificios, serían del mejor efecto..."⁹. El encuentro que más tarde se dará entre el Moctezuma representado en la ópera y el Moctezuma que representó el Amo será el espejarse de estos artificios que Severo Sarduy, describirá como la *intertextualidad* y la *intratextualidad*; a la primera forma de descripción pertenecen los textos mismos de Vivaldi y el del cronista Solís, a la segunda manera pertenecen las perversiones que se cuelan por la trabazón y el juego de las lenguas italianas y castellanas, la posición dialectal de cada una y el juego de fonemas, un ejemplo sería la denominación que Vivaldi les otorga: "Pierina del Violino, Cattarina del Cornetto, Bettina della Viola, Bianca María Organista, Margherita del Arpa Doppia, Giuseppina del Chitarrone, Claudia del Flautino, Lucietta de la Tromba..." todas con connotaciones eróticas, al igual que las imprecaciones groseras que se lanzan entre sí en medio del concierto grosso: "Dale sajón del carajo", "Ahora vas a ver, fraile putaño", "El sajón nos está jodiendo a todos"; e inmediatamente viene la inversión del ritual del negro Filomeno que presentado como rito negro deviene en Vivaldi coro de *negro spiritual*. El Calabazón de Filomeno se torna Kábala-sum-sum-sum y adhieren al coro Scarlatti y Haendel con las setenta voces femeninas del Ospedale. El festín llega al delirio cuando Vivaldi exclama: "¡Diablo

de negro! Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabará tocando música de caníbales"¹¹. Para este punto de carnaval veneciano, la transgresión se comienza a marchitar y la resaca de la fiesta florece sus ajados pétalos, el agua de los canales es demasiado viscosa ya, y solo espera la contemplación del cementerio. Sin embargo aún allí hay un momento para la risa, no es precisamente un sentimiento de cementerio lo que los invade -como diría Canetti- sino una preciosa fe en la inmortalidad de sus obras lo que allí queda patético. Filomeno recordando la noche pasada nos dice que la sesión de *Jamm* ha sido tan bella que se trae en sus manos el presente de Cattarina del Cornetto y allí en el cementerio improvisa con su trompeta difíciles escalas destinadas, dedicadas, a Louis Armstrong.

Una vez en el teatro donde se ejecuta la obra de Vivaldi, "el máximo acontecimiento...", la decepción es grande para Amo y fámulo. El Amo se dedica —en el crepúsculo del viaje - a observar las partituras en las tiendas de música: Vivaldi, *Primavera*, *Estío*, *Otoño*, *Invierno*, y *El Mesías* de Haendel; antes de abordar el *Wagons-Lits-Cook*, el indiano comprende que su periplo lo reenvía a reconciliarse con la música amada de Filomeno: "Y pareciale a Filomeno que, al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro, que para el quedaba en esa ciudad lacustre, era el ritmo"¹².

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- ¹ SARDUY, Severo. El Barroco y el Neobarroco. En: América Latina en su Literatura comp. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI. 1974, p. 168.
- ² Ibid. p. 183.
- ³ Ibid. p. 180.
- ⁴ Ibid. p. 184.



Juan Carlos Aristizábal Valencia

- ⁵ BAJTÍN, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Madrid: Alianza Universidad, 1990. p. 13.
- ⁶ CARPENTIER, Alejandro. Concierto Barroco. México: Siglo XXI, 1974. p. 11.
- ⁷ KRISTEVA, Julia. El texto de la novela. Barcelona: Crítica, 1980. p. 232.
- ⁸ CARPENTIER, A. Op. cit. p. 35-36.
- ⁹ Ibid. p. 36.
- ¹⁰ Ibid. p. 46.
- ¹¹ Ibid. p. 81.

NOTAS SOBRE EL AUTOR

Diplomado en Filosofía de la Universidad de Antioquia
Artículos publicados en la Revista Universidad Nacional, Con-textos y Universidad de Medellín.

