

NOVELA/MÚSICA/HISTORIA  
FEDERICO RAMÍREZ

## Concierto barroco (1974) de Alejo Carpentier



Una invitación a (re)pensar las potencialidades del teatro musical

—«¡Falso, falso, falso; todo falso! (...)  
Todo ese final es una estupidez. La Historia...»  
—«La ópera no es cosa de historiadores.»

*Concierto barroco* es una novela breve, quizás una de las obras más representativas de Alejo Carpentier. Es un relato de viajes en el espacio, en el tiempo y también en las subjetividades. En el México colonial, durante el siglo XVIII, el Amo –un miembro de la elite hispano-criolla– se dispone a visitar Europa. Apenas comenzada la travesía, su criado muere y entonces el Amo –“como si un Amo sin criado fuese amo de verdad”– se ve forzado a tomar bajo su servicio a

Filomeno, un negro libre. Después de una corta pero intensa estancia en Madrid, los viajeros parten con rumbo a Venecia para asistir a los célebres festejos de Carnaval, una elección para nada casual: si de música se trata, la ciudad de los canales era uno de los principales centros artísticos de la Europa dieciochesca. Además, durante el Carnaval se interrumpía la lógica dominante del poder y el régimen temporal asociado a esta: mientras duraban los festejos, todo era posible.

Al igual que los conciertos y arias típicos del Barroco, la novela puede subdividirse en tres movimientos que siguen una estructura básica: un primer tema (el viaje desde América hacia Venecia), que da lugar a otro distinto (la estancia en la ciudad de los canales) para, por último, volver al primer tema, pero con ciertas variaciones (el regreso de uno de los protagonistas hacia el continente americano). Esta estructura A-B-A' tiene su correlato en el *tempo*, que suele ser el mismo en los movimientos en cada extremo. Y precisamente la cuestión del tiempo es uno de los aspectos más fascinantes de la obra de Carpentier, cuyo relato está repleto de episodios que juegan con la estructura temporal. Durante el Carnaval, por ejemplo, Filomeno y el Amo –vestido como Moctezuma, el último “emperador azteca”– se encuentran con Antonio Vivaldi para luego reunirse con Georg Friedrich Händel y Domenico Scarlatti. Tres de los más importantes compositores del Barroco se van de juerga y se emborrachan durante toda la noche junto a los recién llegados. A partir de esta situación extraordinaria, Carpentier despliega un relato donde no existe un tiempo, sino varios; y donde, además, esas temporalidades diferentes se entremezclan. Tras la tremenda borrachera, este grupo variopinto busca un lugar más tranquilo, alejado de los festejos carnalescos, para recuperar energías. Mientras disfrutan de un picnic en un cementerio, ven la tumba de Igor Stravinski –otro célebre compositor, pero fallecido en 1971– y Vivaldi y Händel discuten sobre piezas musicales que *aún* no han sido compuestas. De forma similar, cuando regresan a su alojamiento, el Amo y Filomeno son testigos del cortejo fúnebre de un compositor alemán de óperas “extrañas, enormes, donde salían dragones, caballos volantes, gnomos y titanes”, una clara referencia a Richard Wagner, fallecido en 1883. De estar ubicados en la primera mitad del siglo XVIII, “saltamos” entonces a finales del XX para luego “regresar” a finales del siglo XIX.

Ejemplos de este estilo abundan a lo largo de la novela. Algunos pueden parecer risibles, pero otros están profundamente cargados de sentido. Justo antes del desayuno entre las lápidas, todavía embriagados con el Carnaval, Vivaldi, Händel y Scarlatti se enfrascan en lo que

Filomeno llama –de nuevo, *anticipadamente*– una *jam session*. Mientras los tres están inmersos en la improvisación, Filomeno corre hacia las cocinas del célebre Ospedale della Pietà y vuelve cargando tantos cacharros como ha podido encontrar: se suma pues a la *jam* golpeando las ollas con cucharas, palos de amasar, espumaderas y demás utensilios gastronómicos. El impacto que provoca este “ruido” es tal que los grandes maestros de la composición occidental quedan en silencio, enmudecen. Así como el tiempo dominante de la narración es atravesado por “saltos” hacia otros tiempos, los cánones estéticos de la cultura dominante son interrumpidos. Con su intervención, Filomeno, el representante de la cultura popular del variopinto mundo atlántico en el que se entremezclan elementos africanos, americanos y europeos –todos ellos presentes en ese *solo* musical–, se convierte en el protagonista absoluto de ese momento, de esa historia. Maravillados por esta nueva música, todos terminan bailando una conga afrocaribeña guiados por el criado negro.

Además de mostrar las potencialidades estético-políticas del recurso a las temporalidades múltiples, Carpentier también resalta la importancia que tiene el arte en general, y la música en particular, para la emancipación. Durante el transcurso del relato, un cambio sumamente profundo atraviesa al Amo, al punto tal que ese apelativo desaparece para ser reemplazado por el de “indiano”. A través de ese cambio, Carpentier expresa narrativamente una transformación que tiene lugar en el plano subjetivo: de ser un representante de la elite dominante en América, el protagonista toma conciencia de la relación colonial –y de su posición subordinada en ella–, se distancia de Europa y reafirma su condición americana. ¿Cómo se produce ese cambio? Gracias a una ópera. Inspirado por el disfraz y el relato del (ahora ex) Amo, Vivaldi compone una obra sobre Moctezuma. El indiano y Filomeno asisten al ensayo general, donde el primero se escandaliza por las numerosas y para nada menores diferencias entre la trama de la ópera y el relato histórico de los hechos. En la acalorada discusión subsiguiente, Vivaldi adopta una postura pragmática: la ópera no debe ser fiel a la Historia, se trata simplemente de un espectáculo que debe satisfacer a su público; un público que, además, debido a sus marcos estéticos, culturales y sociales, es incapaz de comprender a América en sus propios términos. De forma considerablemente hábil, y aprovechando al máximo el carácter barroco de la prosa que despliega en la novela, Carpentier describe aquello que sucede sobre el escenario y, al mismo tiempo, da cuenta de ese fenómeno de transculturación: los supuestos puentes de Tenochtitlán son similares al Rialto veneciano, la emperatriz mexicana viste ropas salidas de un

cuadro de Tiziano, su hija debe ser sacrificada “cual nueva Ifigenia” y desea arrojarse a una pira sacrificial como “Dido abandonada”, las divinidades mexicas aparecen como monstruos salidos de las obras de El Bosco. Pero entonces, ¿la ópera forma parte de un mundo conservador y eurocéntrico como parece sugerir la postura vivaldiana? En absoluto. La ópera –y lo que solía llamarse la “música culta”– innegablemente ocupa un lugar en el entramado y la reproducción de las relaciones de poder. Sin embargo, para Carpentier no se trata sólo de eso: permanecer en ese nivel de análisis supondría una lectura parcial y simplista.

Por el contrario, la experiencia operística *transforma* al indiano: tras la representación se siente un extraño, “fuera de sitio”; gracias a eso, ahora puede ver cosas que antes no veía, puede articular y expresar nuevas ideas y, en definitiva, volver a América ya no como “espectador” sino como un “actor” de su propia realidad. Vivaldi no se equivoca cuando sostiene que su ópera –en definitiva, *cualquier* ópera– es una ficción, sin ninguna pretensión de relatar una supuesta verdad histórica. Pero lo que Carpentier muestra con la transformación de su protagonista es que el arte –en este caso esa particular combinación entre teatro y música que es la ópera– puede cumplir un rol fundamental en la manera en que nos vinculamos con el pasado. Al igual que le sucede al indiano, la ópera nos permite ver cosas que antes no veíamos, problematizar elementos que parecían “naturales” y, en definitiva, reflexionar sobre la sociedad que la creó y las razones por las cuales todavía tiene un mensaje para dar. Es ahí donde Vivaldi se equivoca: la ópera *sí* es cosa de historiadores. Como se afirma en la novela, la “ilusión escénica” propia de la ópera tiene el potencial de “sacarnos de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar por propia voluntad (...) Gracias al teatro podemos remontarnos en el tiempo y vivir, cosa imposible para nuestra carne presente, en épocas por siempre idas”.

No resulta para nada fortuito que Carpentier ponga estas palabras en boca de Filomeno. Una vez producida esta transformación subjetiva, existencial, del indiano, los roles se invierten: la relación Amo-criado que lo unía con Filomeno se trastoca, se desarma. Es Filomeno quien ahora actúa como un guía para el indiano. ¿Por qué puede hacerlo? Porque desde su ingreso en el relato, es el actor de su propia vida, es quien permanentemente se encuentra “fuera de sitio” y quien reconoce que esa extrañeza abre nuevos horizontes. Filomeno funciona como la encarnación de un sustrato eminentemente democrático, que se nutre de experiencias pasadas –la recurrente historia de su antepasado que derrotó a un pirata europeo y consiguió

así ser libre, que llega a sugerir como posible tema para una ópera— para alcanzar la revolución, la emancipación social y que, al mismo tiempo, abraza la posibilidad de imaginar nuevos futuros. Por ese motivo, no regresa con el indiano, sus caminos se separan —en otro “salto” temporal— en la estación de ferrocarril y Filomeno se dispone a asistir al concierto que otro extraño, igual que él, brindará en Venecia. Finalmente, el indiano reconoce que América es indescifrable, un misterio, una incógnita cuando se la piensa desde los marcos de referencia europeos impuestos tras la Conquista. Vivaldi no entiende a América —no puede hacerlo— porque, desde su posición eurocéntrica, allí “todo es fábula” y lo fabuloso es irracional y pertenece al pasado. No obstante, gracias a Filomeno, el indiano —y probablemente también nosotros como lectores— descubre que es en ese mismo “carácter fabuloso” donde se puede encontrar la materia para la transformación. Lo fabuloso es aquello que escapa a los esquemas dominantes del poder; es aquello que mira al pasado, pero sin estar anclado a él; aquello que permite imaginar, pensar, crear otros futuros, otros tiempos. Es lo que Carpentier hace durante todo el transcurso de la obra y lo que hace de *Concierto barroco* una novela fabulosa.

## FEDERICO RAMÍREZ

Es Profesor en Historia (FaHCE-UNLP). Sus temas de interés se centran en la historia de Europa durante el siglo XIX y en la historia social y política de la ópera.