

Música. Ruidos y silencios en el concierto barroco

Agustín Hidalgo Johnson

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

hidalgo86@gmail.com

Resumen

Cuando Alejo Carpentier se inmiscuye con obstinada delicadeza en el tema de la música, abre una perspectiva enorme de análisis en torno a la cultura y sus límites. Será el *Concierto barroco* el espacio en el que conviven los sonidos del mundo educados por la cultura y aquellos que no lo son. Estridente, disidente y disonante, la tradición excluye algunos sonidos en función del entendimiento.

La cultura en la música funciona como una integridad del sonido –delimitando espacios de ejecución, estilos, instrumentos musicales, silencios y ruidos–, pero olvida que la onda sonora en su materialidad irrumpe en el oído educado por la tradición y desestructura la experiencia de la escucha. El viaje en la novela del cubano es el descubrimiento de un entramado irreconciliable de sonidos.

Abstract

When Carpentier interferes with a tenacious gentleness in the theme of music, he opens a huge perspective of analysis about culture and its boundaries. *Concierto barroco* will be the space where the sounds of the world live together taught by the culture and those who are not. The tradition, which is vociferous, dissident and dissonant, excludes some sound in order to understanding.

The music culture works as an integrity of sound –defining its spaces, styles, musical instruments, periods of silence and noises–, but it forgets that its sound wave burst in the tradition and unstructure of the educated ear. The journal of his novel, it is the discovery of an irreconcilable framework of sounds.

Sonidos simultáneos

Al pensar el *Concierto barroco*, no sólo es necesaria la lectura descriptiva, sino también la escucha participativa.

La llegada del acaudalado protagonista de la novela a Cuba desde México está marcada por la pestilencia y la clausura que se puede notar en la isla desolada por la enfermedad. Es tal aquel contagio, que los lugares donde se solía escuchar buena música permanecen cerrados por la peste. El carro de la muerte visita a los viajeros, y es Francisquillo, antiguo sirviente del protagonista, la triste víctima. Así, pronto el amo debe buscar un reemplazo de su antiguo paje que aparece como un sonido desde la muerte: el negro libre que canta, Filomeno.

Es este amante de la música el que hará que las letras se tornen sonoras. Porque para hacer música no se necesita ni siquiera un instrumento musical, sino sólo la irrupción violenta cuyo énfasis obtendrá un sonido, una melodía que escapa a la sintáctica de la escritura. Cuando Filomeno no tiene tambor (2003: 48), marca el ritmo con toletes marineros, sonido que se asemeja al de los orfebres de plata en México. No sólo suena esa riqueza barroca que se contempla en la joya y en la distinción del lujo que adquiere el sonido mineral en las manos

de los orfebres, también, se presenta el traspaso y movimiento juguetón barroco de los significados: el tolete, la estaca como herramienta náutica y su relación sexual con el órgano viril. Es el mismo cuerpo el que hace la música, un cuerpo erótico que marca la cadencia con las partes pudendas.

Filomeno el musical, negro libre gracias a la hazaña de uno de sus antepasados, es capaz de contar su vida en el sonido. El heroísmo salvador de su bisabuelo, el cual posteriormente le otorga la libertad, es cantado por la lírica y rememorado en la canción, único lugar que transforma a la historia en fiesta. La hazaña de salvar a su comunidad de los piratas le otorga la emancipación que es celebrada en la música:

– porque en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros. – “¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio?” –se pregunta el viajero–: ¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate, pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores! (Carpentier 2003: 55)

De esta manera, se quebranta la esclavitud en el bullicio que produce la simultaneidad de instrumentos musicales disímiles. Es este poema (es este sonido) el que cuenta la proeza de libertad y, asimismo, surge desde la pestilencia y la muerte como inicio del viaje. El viaje comienza donde empieza el sonido como una nueva forma de escuchar el movimiento.

En ese pequeño instante de diálogo, Filomeno y su amo actúan como dos fuerzas de rechazo. El primero irrumpe con su relato sonoro en el oído mesurado del segundo. Quizás también se podría decir, tomando las palabras de Adorno en su *Filosofía de la nueva música*, que el criado se acerca con el contrapunto a la tradicional escucha de su amo:

En toda música tradicional se introducen elementos preestablecidos y sedimentados en fórmulas como si fueran la necesidad inquebrantable de este caso único [...]. Desde el comienzo de la era burguesa toda gran música gustó de simular como lograda sin fisuras esta unidad y de justificar a partir de su propia individuación la convencional legalidad universal a la que está sometida. A ellos se opone la nueva música. (2003: 43)

Entonces es el criado, aquel sonido que aparece, el punto irreconciliable de la fórmula preestablecida, aquella fisura que desestructura la aparente unidad que provoca la cultura tradicional, universalista. Igualmente, Adorno mira la música de Schönberg como un haz desestabilizador de la supuesta reconciliación:

Su música [la música de Schönberg] desmiente la pretensión de reconciliar lo universal y lo particular [...]. Incluso Nietzsche, en una observación ocasional, definió la esencia de la gran obra de arte por el hecho de que en todos sus momentos podría ser algo diferente. Esta determinación de la obra de arte por su libertad presupone que las convenciones tienen una validez perentoria. (2003: 44)

El viaje a través del concierto barroco debe ser el viaje por un entramado irreconciliable¹ de sonidos. Este tejer sonoro sólo se encuentra en el jolgorio de la celebración, en el bullicio de los instrumentos y de las voces que provoca el carnaval.

¹ Por este motivo, los viajeros que vienen de América no se contentan con el “ritmo de vida” que encuentran en su travesía por Europa. Ellos no están cómodos con el tiempo que marcan los relojes de las ciudades del viejo continente porque el ritmo mecánico de un reloj es distinto al ritmo que está en la escucha del concierto barroco, que se presenta, según Adorno, también en las composiciones de la nueva música: “El Schönberg tardío

Básicamente, la trayectoria del movimiento sonoro en la novela de Carpentier se inicia en el “abundoso y percutiente” orín del amo que ordena sus utensilios de plata para el viaje, continúa este en el ya mencionado canto del paje en Cuba y soslaya las anécdotas del paso por Europa (excepto su corta estadía en Valencia, que es un agrado por “un ritmo de vida muy despreocupado de relojes”) para renacer (¿resonar?) en el múltiple bullicio del carnaval de Venecia:

Mudando la voz, las damas decentes se libraban de cuantas obscenidades y cochinas palabras se habían guardado 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. Cada cual hablaba, gritaba, cantaba, pregonaba, afrentaba, ofrecía, requebraba, insinuaba, con voz que no era la suya. (2003: 65)

Se revela, así, la naturaleza oculta, o que la cultura mantiene oculta, de las voces simultáneas. Al mudar la voz se disocia, se traslada la correspondencia entre el ver y el escuchar, como si un tono no representara al cuerpo que lo emite. El barullo que se atiende desde lejos junto con el disfraz propio del carnaval distorsionan el cuerpo emisor ya que confunden la correspondencia entre articulación y sonido.

La novela profundiza el relato en aquellos lugares en que se escucha el concierto con mayor intensidad, esa intensidad que toma forma y que florece en el contrapunto, en la “simultaneidad de voces autónomas” que nos presenta la música nueva:

La misión del contrapunto no era la adición lograda e integradora de voces, sino la organización de la música de tal manera que hubiera necesariamente menester de cada una de las voces contenidas en ella y que cada voz, cada nota, cumpliera exactamente su función en la textura. (Adorno 2003: 87)

No se apela, necesariamente, a la existencia de un alto contingente de voces disímiles, ya que no hay una revisión de la proliferación de sonidos. Lo importante no es la formación ni el volumen de los coros, sino más bien la relación que se establece. Así, en las siguientes páginas del viaje la trama ya no se centra en la multitud enmascarada del carnaval, sino en el íntimo concierto que se les ofrece a los viajeros en el conocido Ospedale della Pietá, lugar en el que emerge la conjunción anacrónica que provoca la música (y la literatura): una escena que pone en paralelo las voces de Vivaldi, Haendel, Filomeno, entre otros.

Ya no hay multitudes, sino que las aristas del contrapunto resaltan en la interioridad del convento veneciano que se vierte, casi pudorosamente, hacia su propio fondo. El contrapunto de este concierto barroco no es la suma de contrarios en la muchedumbre, sino que es la convivencia de disímiles albergados en el mismo espacio.²

comparte con el jazz y, por lo demás, también con Stravinski la disociación del tiempo musical. La música bosqueja la imagen de una constitución del mundo que, para bien o para mal, ya no conoce la historia” (2003: 59).

² Esto tiene relación con algunas de las maneras en las que se puede penetrar en la conciencia y formas del barroco. Al pensar en el “volumen barroco” se puede hacer un análisis otorgando dos posibles vertientes, las cuales ayudan a entender diferentes conciencias del barroco en algunos autores. Por un lado, una que expresa esta “gran dimensión” a la que se refiere Lezama (1993), la proliferación acumulativa de voces tal como en un banquete repleto de manjares (y materiales) distintos o, por otro lado, la vertiente que introduce Perlongher (2002) por ejemplo, cuando habla del portuñol en la poesía, ese lenguaje que en el cruce logra “otorgarle una doble significación, una tensión ambigua a un enunciado que de otro modo no lo tendría [...] una ambigüedad constitutiva” que se logra no en la gran espacialidad sino que en la intimidad de la palabra cruzada por haces significantes de distintas lenguas. En resumen, un doble movimiento: hacia afuera en la aglomeración y hacia adentro en la ambigüedad.

Ruidos

La música docta europea, representada por sus grandes exponentes que discuten en el texto, da señales de un apogeo de la cultura tradicional que se ve fracturada con la entrada del músico americano, Filomeno, a la discusión:

Y, de pronto, sacó del bulto del gabán, enrollado junto a otras vituallas, el misterioso objeto que como “recuerdo” –decía– le había regalado *Cattarina del cornetto*: era una reluciente trompeta (“y de las buenas” –señaló el sajón, muy conocedor de instrumento–) que al punto se llevó a los labios y, después de probarle la embocadura, le hizo prorrumpir en estridencias, trinos, glisados, agudas quejas, levantando con ello las protestas de los demás, pues se había venido acá en busca de calma, huyendo de las murgas del carnaval, y aquello, además, no era música y, en caso de serlo, totalmente impropia de sonar en un cementerio. (Carpentier 2003: 88)

Porque el negro de las Américas discute con ruidos, que nuevamente aparecen en la muerte, con rupturas en la musicalidad de la tradición. La calma que buscan mantener los músicos clásicos europeos del concierto acalla y condena los ruidos de la trompeta que desentonan con la situación. Rápidamente, se trata de volver a la normalidad que otorga la “verdadera música” procesada por la cultura o aquella que se logra en el silencio. De esta manera, la tradición y el silencio funcionan como límites de la música; ambas categorías son las que aquietan la irrupción de las agudas quejas estructurándolas como ruidos, tal como lo advierte Julio Ramos: “La historia registra esos momentos de sobresalto para someterlos inmediatamente a la sintonización del mensaje depurado y puesto a circular por una red diagramada instancias auriculares” (2002: 50). Es así como el ruido se adapta a la situación de la escucha, como si existiera una onda fuera de lugar, como si el oído por sí sólo marcara la relación con la experiencia sonora. La música, en este específico caso, se debe comprender, analizar y escuchar, y así, se la encierra en la cultura que funciona como una moralidad del sonido discriminando lo escuchable de lo que no lo es. Porque “cuando se pone el oído demasiado cerca de la multiplicidad se fractura el sujeto, se corre el riesgo de perder la ruta, de pasar a la herejía” (Ramos 2002: 51). La onda americana que atraviesa la música europea hace dudar a los compositores: lo que sale de la trompeta del negro no es música o si lo fuera, sería inapropiado para la situación, es decir, la música tiene momentos, ritmos y tiempos que la cultura nombra como apropiados para entender.

El ruido de la trompeta advierte una realidad y acusa una tradición, sin embargo, irrumpe en la tranquilidad de la cultura europea y perturba la pasividad que entrega la escucha de ese “sonido puro”, o en palabras de Ramos: “Los sobresaltos acústicos proliferan en esos momentos que parecieran ubicar el cuerpo moderno, europeo o norteamericano [...] en los límites del aparato disciplinario del trabajo sensorial” (2002: 57). La experiencia de los sentidos se ve excitada por el ímpetu del ruido, encarada con la intensidad (barullo) que el tímpano no puede soportar y, por lo tanto, que el entendimiento no puede clasificar. El ruido juega con el límite físico de los aparatos sensoriales poniendo en duda la tradición y estructura de la experiencia, además pone de manifiesto (y predice) una crisis entre la expresión y la recepción o, tal como Attali lo piensa:

¿es posible tender un puente?, ¿escuchar la crisis de la sociedad en la de su música?, ¿y la música en sus relaciones con el dinero? La economía política de la música es, sin embargo, muy particular: entrada tardíamente en la mercancía, flota en lo inmaterial. Economía sin cantidad. Estética de la repetición. Ahí es donde la economía política de la música no es marginal sino premonitoria. Los ruidos de una sociedad van por delante de sus imágenes y de sus conflictos materiales. (1995: 22)

La música daría, al parecer, un nuevo esquema de análisis a las sociedades que sería útil en la medida en que no está tan cargado de signos previos: como si el acercamiento de la música a la sociedad en crisis fuera menos mediado por las valoraciones de lo significantes. Pero la crisis se tendría que leer en aquello que la cultura musical y del oído desconocen como música, aquellos movimientos que invierten y desfiguran las estructuras “audibles”, de hecho, Attali lo lee desde Adorno:

La música ‘radical’ desenmascara la falsa conciencia musical y puede transformar la infraestructura, las relaciones de producción fuera de la ‘esfera de la música’. Así Wagner y Schoenberg son negaciones autónomas, fuera de las reglas dictadas. ‘Solamente en la disonancia, que quita su fe a quienes creen en la armonía, es donde sobrevive la fuerza de seducción del carácter excitante de la música’. (1995: 68)

Es el ruido³ el que devela las estructuras musicales, es decir, las estructuras sociales, de poder, económicas, morales, etc. La música radical es una realidad que se escapa a cierto tipo de sentir, por lo tanto, da cuenta de las fracturas de ese sentir.

El aparente silencio

Por otro lado, cuando José Miguel Wisnik habla de estos tres grandes temas (música, ruidos y silencios), da a conocer algunas características físicas de la onda sonora. Estas descripciones servirán para comprender mejor (para escuchar) todos los sonidos que se presentan en el concierto:

Toda música “está llena de infierno y cielo”, pulsos estables e inestables, resonancias y desfases, curvas y esquinas. De modo general, el sonido es un haz de ondas, un complejo de ondas, una *imbricación de pulsos desiguales*, en fricción relativa.

La onda sonora es compleja, y se compone de frecuencias que se superponen y se interfieren. Esta complejidad es antes que nada la del sonido concreto, el sonido real, que es siempre, en alguna medida, impuro. (1989: 23)

Entonces, físicamente la onda rompe con su tradicional estructuración. Wisnik se refiere al sonido real como una profunda complejidad que contiene en sí misma sus contrarios, es decir, aquello que la tradición cultural concibe como música implica necesariamente algunos impulsos que se podrían considerar ruidos. El autor hace hincapié en la “impureza del sonido” que necesariamente se presenta en la realidad⁴ y que forma lo que se conoce como música: aquella imbricación de pulsos desiguales simultáneos.

La solemnidad del cementerio acalla los profundos pliegues sonoros del negro, tal como la cultura silenciará o catalogará como ruido las improntas de la música nueva, de la música radical o del jazz:

Pero, de todos modos, los sonidos afinados por la cultura, que constituyen la música, están siempre dialogando con el ruido, la inestabilidad, la disonancia. Además, una de las gracias de la música es justamente esa: juntar, en un tejido muy fino e intrincado, patrones de recurrencia y constancia con accidentes que los desequilibran e inestabilizan. Siendo sucesiva y simultánea (los sonidos acontecen uno después del otro, y también juntos), la música es capaz de ritmar la repetición y la diferencia, lo mismo y lo diverso, lo continuo y lo discontinuo. (1989: 27-28)

³ Y tal como John Cage demuestra en su obra *4:33*, también el silencio.

⁴ La onda “pura”, sólo es posible lograr a través de sintetizadores y si sólo existieran este tipo de ondas en la realidad, no existiría la música, cuya incidencia se profundiza en la complejidad de la relación de ondas.

Filomeno no llega para contar otra historia, sino que curva y desalinea la “trama recta” de una realidad. La música descubre y hace sonar todas las líneas del entramado, es decir, no existe una destrucción o construcción de algunas ondas sino que la base está en la perturbación. Si el humano es capaz de escuchar ciertas frecuencias de onda y otras no, no significa que esas frecuencias no existan, por el contrario, buscan aquél receptor cuyo cuerpo dilucide su naturaleza, aquél que valorará otro tipo de ondas dentro de la misma trama.

Quizás lo importante no está en si la cultura cataloga el sonido de la trompeta como ruido o no, sino más bien se encuentra en cómo ella misma es capaz de acotar la percepción no dejando escuchar esas ondas que son parte del mismo haz. Porque el ruido y el silencio están en la misma onda sonora, en el mismo flujo continuo de sonidos:

La música, en su historia, es una larga conversación entre el *sonido* (en cuanto recurrencia periódica, producción de constancia) y el *ruido* (en cuanto perturbación relativa de la estabilidad, superposición de pulsos complejos, irracionales, desfasados). Sonido y ruido no se oponen absolutamente en naturaleza: se trata de un *continuum*, un pasaje graduado que las culturas administrarán, definiendo en el interior de cada una el margen de separación entre las dos categorías. (Wisnik 1989: 30)

Las ondas sonoras, que conforman la música, en su complejidad contienen el ruido y el silencio, el sonido afinado y desafinado al mismo tiempo. En sus picos y en sus valles la onda recorre el aire golpeando sus moléculas pero no destruyéndolas, perturbándolas. La cultura delimitará la forma en la que se escucha la onda pero no la puede hacer desaparecer, ni siquiera puede hacer desaparecer el movimiento bascular del tímpano que se expone a la multiplicidad del sonido.

El ruido está dentro del cuerpo y el concierto barroco es la escucha de ese cuerpo, la participación de los cuerpos, con todo lo que eso implica: el sacrilegio de la calma.

Final aparte

Con la negación de la apariencia y del juego, la música tiende al conocimiento. (2003: 45)

Si bien es importante la manera en que Adorno valora la música nueva o radical en su función de desenmascarar y enfrentar las formas de cultura dominante, es necesario pensar un poco más allá de su cita que encabeza este apartado.

Es quizás esta misma naturaleza lúdica, que provoca la música a los sentidos, la encargada de desestructurar el entendimiento y de desjerarquizar el conocimiento del mundo. Para Adorno, en este caso, es necesaria la apropiación que hace la música del conocimiento, pero quizás es más relevante (y revelante) no ahondar en el conocimiento mismo, sino dejarse llevar en el fluir intenso de los sonidos como si fuera un juego. “Educar es gobernar” y muchas veces conocer es quitar la naturaleza múltiple de los objetos, quizás es pertinente romper con los parámetros del conocimiento para vivir el cuerpo.

La cultura no construye ondas sonoras limitadas sino, más bien, oídos indispuestos a la percepción, al disfrute. El problema está en que ningún órgano puede escuchar todos los sonidos del mundo.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Attali, Jacques. *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.

Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. México: Editorial Lectorum, 2003.

Lezama Lima, José. “La curiosidad barroca”. *La expresión americana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993, pp. 31-56.

Perlongher, Néstor. “El portuñol en la poesía”. *Revista tsé~tsé*. Otoño 2000, pp. 254-259.

Ramos, Julio. “Descarga acústica”. *Papel máquina*. Agosto 2002, pp. 49-77.

Wisnik, José Miguel. “Física e metafísica do som”. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.