

## EL DESCONCERTANTE MARCO ANAMÓRFICO DE CONCIERTO BARROCO: UNA CALA EN LA PRECEPTIVA DE LA DIFICULTAD

*Adriana Lewis Galanes*

Concierto barroco: regodeo sensorial en múltiples registros.<sup>1</sup> Transcurre la novela dentro de una fragmentada trayectoria espacial —de México a Cuba a España a Italia, con innarrados regresos— en que se empalman unas autoralmente barajadas coordenadas temporales invalidantes del historicismo euclideano mientras, paradójicamente, insertan ésas el relato en la historia del camaleónico colonialismo acechante en nuestro tan erróneamente motejado “nuevo mundo”. Aquí, como en toda su obra, Carpentier utiliza recursos expresivos de la barroca preceptiva de la dificultad para exorcisar el agazapado demonio del criptocolonialismo: un quitar la careta con su semejante.

Nos ocasiona un perturbante desconcierto la dinámica entre el texto narrativo de *Concierto barroco* y el marco de puentes intertextuales con que se abre y se clausura el discurso del libro, sin así cerrarse la comunicación: el empeño crítico-literario se tambalea ante la duda de si esa primera lectura se realizó en una clave deficiente, particularmente si ésa se lleva a cabo en plan de pesquisador de referencias textuales. El desborde fuera del entramado físico de la grafía obliga a una segunda lectura, irónica y, a su vez, desconfiada de la ironía misma. Carpentier efectúa esta vacilación crítica en el lector mediante la combinación de tres modalidades de instrumentación barroca: el resorte técnico de la suspensión, la extensión del diálogo emisor-receptor al margen y sus aledaños de la novela y el juego de perspectivas producido por la anamorfosis, distorsión del objeto, para así crear dos imágenes

---

<sup>1</sup> Foco de gran parte de una crítica fundamentada en que Carpentier llamó esa novela “un especie de fiesta verbal” (Afirmación literaria 28). Debe notarse el juego en la frase: Carpentier no dice lo que es sino lo que parece ser (un especie de).

alternativamente captables.<sup>2</sup>

Se propone aquí el examen de esa singularidad barroca/neobarroca en *Concierto barroco* mediante el análisis de los textos bíblicos que hallamos orgánicamente vertidos hacia el cuerpo narrativo mientras la totalidad escritural se vuelca fuera de los confines textuales. Lo observado tocante a la relación entre los textos encabalgados al filo de la obra y los componentes del mensaje al cual aquéllos se refieren —nexo lógico en la novela e irónico más allá de su montura anamórfica— ofrecerá los rudimentos para llevar a cabo una nueva lectura de la experiencia artística y de la suscitante cosmovisión entrañadas en el ejercicio carpenterino de esa tan barroca *preceptiva de la dificultad*.

Dentro del marco del relato, ya extraconteniente mediante la denominación “concierto barroco” que guía al lector a lo largo de las inclusas permutaciones musicales y simultáneamente es referente de múltiples conciertos tácitos generados anterior a y pasado el término de la lectura, instaló Carpentier los tres textos lírico-musicales, asentados en instancias de apertura y de cierre, que nos preocupan en este ensayo. En la obertura, el festivo Salmo 81; en el final, el versículo 7 en el capítulo 3 del profético libro de Daniel, junto a una versión por Louis Armstrong de “I Can’t Give You Anything but Love, Baby.” Esos textos traban el relato al título a la misma vez que desbordan lo manifiesto: translectura impuesta por los intertextos ligados a informaciones contextuales.

Previo a la marca “i” especificativa del primer capítulo de *Concierto barroco*, se lee:<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Por apremiantes asuntos de extensión escritural, aquí nos limitaremos a examinar las instancias de apertura y cierre de la novela. De las tres modalidades señaladas, la que más nos interesa es el uso de la anamorfosis. Se define ésta: “dibujo o pintura en que la figura se ve deformada o correcta según desde donde se mira” (Moliner 173). Maravall incluye a ésta entre “Los recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca” (421-98) y la señala “una de las manifestaciones más curiosas y complicadas de la preceptiva de la dificultad” (150-1). Debería estudiarse este procedimiento barroco en Carpentier; Rodis-Lewis y Baltrusaitis serían de gran utilidad. Que sepa, no se ha hecho.

<sup>3</sup> Sigo la primera edición cuya composición gráfica se realiza a la manera de las impresiones del siglo XVII: la numeración de capítulos en números romanos en letra minúscula, la iluminación de la letra con que se inicia cada capítulo y la distribución de los espacios gráficos. Los dibujos/grabados que aparecen mezclan estilos, desde el sesentista hasta el romántico/romanticón. En esta edición se han situado, a lo largo de sus amplios márgenes (¿una invitación al diálogo dentro y fuera de lo escrito?), unas crípticas letras iluminadas que invitan a buscar relaciones con el texto: nexos que creemos inexistentes y sólo refuerzan el carácter lúdico de la obra.

...abrid el concierto...

Salmo 81

El referente de la exhortación se duplica, como debido signo barroco que es, al remitirse tanto a los ocho capítulos de la novela, al “concierto” grafiado, como al concierto fónico con que se inicia ese primer capítulo. Ya que el mandamiento carpenterino no se articula así en el bíblico Salmo 81, se obliga la lectura del mismo:

Ensalzad a Dios, nuestra fortaleza; / vitoread al Dios de Jacob.  
Entonad la melodía y tañed el adufe, / la suave cítara con el salterio.  
Tocad la corneta en el novilunio, / en la luna llena por nuestra  
festividad;  
porque es para Israel el estatuto, /  
es del Dios de Jacob una ordenanza.

En José como ley establecióla / cuando salió contra el país de Egipto. La celebración se identifica ritualmente con la Pascua celebrada en el día del plenilunio: conmemoración de la liberación del yugo egipcio y de la ratificación del código regulador de la conducta individual y colectiva de los israelitas. A este toque de la corneta, del *sofar* o cuerno de carnero convocatorio, se contrapone, en la última escena de *Concierto barroco*, el toque de la trompeta de bronce del “prodigioso Louis” cuya duración rebasa la frase final de la novela: ambos toques conjuntados a otros instrumentos. La pluriejecución dentro del concierto por Armstrong lleva a Filomeno, el afrocubano aprendiz de mecanismos liberadores, a simularlo a uno descrito por el bíblico Daniel, pero la meditación del neófito queda en el aire, inacabada como la sesión musical misma. El concierto del Salterio que impulsa a la obertura, en precario equilibrio al margen de la narración, a su vez se contrabalancea al plateresco concierto que inicia y nos adentra en la narración.

Admitimos el valor estético de esa tan comentada sonoridad verbal con que Carpentier abre el primer capítulo de *Concierto barroco*, pero opinamos que el acierto del artista radica en algo más allá del sonido de los lexemas. Más significativa es la denotación de éstos como sonido en potencia que no se logrará mediante el cuidado de que “la plata no topa con la plata... ..bajo la vigilancia del Amo” (9). Los contenidos —plata, sedas y porcelanas, muebles y cuadros—, dispuestos en un lugar definido por el punto de vista del propietario observante —aquí, acá; aquí, enfrente, allá; allí, allá, más allá—, se figuran y se contemplan en sus contenientes —cajas, cofres, huacales y petacas ...cerrados; fundas; paredes y testers; el salón de los bailes y recepciones, un pequeño salón, el Gran Salón; la habitación: coleccionismo visual y fónico cuyo dominio

—entiéndase supresión— se asegura en “las sordas penumbras” donde los objetos son instalados por el criado/fámulo mexicano tras un mandato expreso del Amo, del cual a la manera de un papagayo se hace eco el servidor (9-10). En fin, los objetos “amartillados por los trabajadores de la plata” (9) retienen su virtud de choque metálico acompasado pero, sujetos al arbitrio del Amo, no la ejercen.<sup>4</sup> Lo que es sonoridad para el lector, la fiesta argentínica discursada, es verdaderamente represión y, cuando lo quiere el Amo, emisión-por-permisio<sup>5</sup> dentro de ese primer capítulo.

“...abrid el concierto...”: ¿cuál concierto? Pues, el único concierto sonoro que se abre al toque de esa sagrada corneta sálmica es la antifonía surgida del magistral orinar “con chorro certero, abundoso y percutiente en una bacinilla de plata” del Amo y del remedo del criado “meando a compás del meado del Amo, aunque no en bacinilla de plata sino en tabor de barro” (9-10). La connotación social es obvia: Amo-orinar-bacinilla-plata musicalmente contrapuesto y semánticamente yuxtapuesto a Francisquillo-mear-tabor-barro. Así vista, la combinación fónica ejecutada por los actantes es una perversión del Salmo 81, de ese cántico de liberación recordatorio del fin del cautiverio y el Comienzo de los Tiempos, en cuyo metalema *dice* haberse encajado Filomeno, extensión apicarada de Francisquillo, al despedirse del indiano, ya no Amo, en el octavo y último capítulo. El mismo “ojo de plata” en el fondo de la bacinilla, “cegado por la espuma” del orinar del Amo, es un polisémico ícono reforzador de la ironía desplegada al cotejar el primer capítulo con el texto bíblico que lo precede. Denota el, ya comentado por la crítica, emblema masónico tanpreciado por los *ilustrados* del Siglo de las

---

<sup>4</sup> Hasta la irrupción de la visitante nocturna del Amo, a través del corredor “de los pájaros dormidos”, se introduce con “pasos afelpados”. Protesta ésa, una vez “fregona de patios, rayadora de elotes”, de que se le dé “vino con poso” y el Amo manda se le busque vino del bueno no porque crea se lo merece sino porque sus necesidades sexuales exigían “amansarle el habla y calentarle el ánimo”, como se nos informa dentro del sordo monólogo interior del Amo (12-13). La última frase de este primer capítulo se refiere a una comercial despedida entre la visitante, operaria del sexo ya pagada con “un rico collar de oro y plata con piedras que al parecer eran buenas”, y el dueño del sordo sonido producido por el choque de su cuerpo con el cuerpo contratado: insonora ejecución llevada a cabo en la cargada de plata insonante habitación del Amo.

<sup>5</sup> El canto y el toque de la vihuela mexicana por el criado Francisquillo —simbólica nominación de la humildad, de la sumisión— se supeditan al gusto del Amo desdeñoso de “antiguallas” (= la expresión musical del indohispano) y al imperio gestual del mismo, cuya mano “puesta en sordina, acalló la vihuela” y cuyo mandato, “vuelve a tus cantos, muchacho”, imponen el derecho del propietario de una música resultante de lecciones que “buena plata le costaban” (13-16).

Luces, el cual cegado señala el reformismo inauténtico del cegador, *radical* de distancia-y-categoría. Añadimos que, en calidad de hasta ahora no apuntada sinécdoque, compendia a los cíclopes, herreros en las fraguas de Vulcano y géminos de “los trabajadores de la plata” que amartillaron la bacinilla y solapadamente burilaron su rúbrica compendiada en vigilante órbita. La obertura ha dejado asentada una inconcertable relación de poder: los herreros, trabajadores cuya función es hacer rico al dueño del sistema de producción, cara-supra a cara-infra con el Amo, quien metafóricamente y de hecho se orina en la obra y en el obrero.

Los textos lírico musicales que se desbordan más allá del cierre formal de la lectura de *Concierto barroco* —a Biblia y el Jazz intersectos—<sup>6</sup> se relacionan entre sí y fuera de sí. La frase del último capítulo lee:

—“El profeta Daniel, ése, que tanto había aprendido en Caldea, habló de una orquesta de cobres, salterio, cítara, arpas y sambucas, que mucho debió parecerse a ésta”, pensó Filomeno... (83)

En el plano de la narración, esa reflexión es una asociación mental entre una orquestación bíblica y el concierto multiinstrumental que se dispone a aglutinarse alrededor de la trompeta de Louis Armstrong en la ejecución de “I Can’t Give You Anything but Love,

---

<sup>6</sup> Hay un texto apostólico que, aunque no pertenezca al complejo técnico aquí examinado, exige se dilucide. Inserto previo al último capítulo aparece el aviso “Y sonará la trompeta... CORINTIOS, I, 52” (73) que sirve para enlazar “las llamadas del Juicio Final” producidas por Jorge Federico Haendel, “soltando los grandes registros del órgano” en el cuarto capítulo (43), con la compra final por el Amo de sonatas, conciertos y oratorios, entre los cuales se hallaba el *Mesías* de Haendel (78). El “riquísimo negociante de plata” —quien le prestó su disfraz de Montezuma al intérprete de éste en la ópera *Montezuma* compuesta por un Antonio Vivaldi determinado en convertir a Hernán Cortés en mesías (67-68)— llevará consigo la partitura de Haendel como propiedad. Filomeno, otra vez “negro libre,” evocará a Haendel al escuchar el “Hallelujah, Hallelujah” final del “Ezequiel and the Wheel” ejecutado por Louis Armstrong (82). Así, aunadas en la figura de Haendel se contraponen las “místicas” trompetas de la epístola paulina, “Corintios,” testimonio de la esperanza milenarista del Día de la Resurrección, a las “triumfales” trompetas de Ezequiel, profeta de un inmediato Día de Liberación cuando el centinela tocará la corneta para anunciar el fin del cautiverio babilónico, la resurrección nacional en el Reino de este Mundo (Ezequiel: 33-39). Para el indiano, el “Y sonará la trompeta...” sirve para mantener el concepto judeocristiano de cambio como evolución y del juicio definitivo de la conducta del hombre en un Reino después de este mundo. Filomeno, neófito en el desciframiento de discursos, todavía mezcla los significados del son de la trompeta liberadora “Comienzo de los Tiempos” con el de la que anuncia el “Fin de los Tiempos”. Bien sabe el negro que no tiene “tiempo para esperar tanto tiempo” (80), pero reconoce que en el tiempo inmediato tenía “muchas tareas que cumplir todavía” (81), y entre éstas la de aprender la naturaleza de la trompeta que le tocará tocar a él.

Baby” en Venecia. Sin embargo, en un plano de lectura más atento a los contenidos extratextuales aludidos, la función de lo que “pensó Filomeno...” —así en la novela: consideración que queda en el aire esta última vez que se menciona a Filomeno, ya no criado, camino de sus “muchas tareas que cumplir” (81)— comunica una dialéctica al margen del texto carpenterino que se llevará a cabo traspasando el cierre de la novela, pues el texto bíblico referido por Filomeno describe un concierto, sí, pero es un concierto imperialmente determinado por Caldea para confirmar la sumisión de hombres. El texto aludido lee:

Y el pregonero gritó con fuerza: “A vosotros, pueblos, naciones y lenguas se os hace saber: En el momento que oigáis el sonido del cuerno, del pífano, de la cítara, de la sambuca, del salterio, de la zampoña y de toda clase de instrumentos de música, os prostraréis y adoraréis la estatua de oro que ha erigido Nabucodonosor. Y aquel que no se prosterne y adore será inmediatamente arrojado dentro de ardiente horno de fuego”. Con tal motivo, tan pronto como todo el pueblo oyó el sonido del cuerno, del pífano, de la cítara, de la sambuca, del salterio, de la zampoña y de todo género de instrumentos músicos, todos los pueblos cayeron de rodillas y adoraron la estatua de oro que el rey Nabucodonosor erigiera. (Daniel 3: 4-7)<sup>7</sup>

Aunque es un símil ingenuo en Filomeno, el lector investigador tiene que encararse con la malicia subyacente a la semejanza leída.

Esa instancia final en *Concierto barroco*, tal como la describe/piensa Filomeno comunica una imagen de liberación mediante la música de Armstrong, pero, tal como su referencia extratextual evidencia, es una imagen de sometimiento, de servilismo: dos imágenes antitéticas que impiden el concierto y solo consienten el deambular interpretativo entre una y otra. Fuera del marco novelesco, el lector queda autointerrogándose. Si el concierto centrado en la trompeta de Louis Armstrong, el *sofar* anuncia y exige sumisión a un ídolo de oro, ícono de “los que tienen plata” y “no aman las revoluciones” señalados antes por Filomeno (79), es entonces el *jazz* un encubierto instrumento de manipulación y dominio de “pueblos, naciones y lenguas” (en Daniel), o es el *jazzman* el centro cúltico de una estrategia manipulatoria?

La pregunta anterior, un desconcierto vertido hacia el lector, adquiere validez discursiva, y permite una respuesta a medias, al

---

<sup>7</sup> Dentro de Daniel, este texto se contrapone al acto de rebeldía de tres líderes provinciales, quienes se negaron a adorar la estatua y, a pesar de ser echados en el horno de fuego abrasador, se salvaron por la fe en una justicia superior: esta insurrección de los pocos fue el chispazo culminador en la revolución de los máses.

examinar el/los concierto [s] de “I Can’t Give You Anything but Love, Baby” por Armstrong. La crítica carpenterina le ha asignado el año 1956, fecha en que Armstrong tocó en Venecia, a esa descripción de “un nuevo concierto barroco” broche de la novela, pero, en vista de la pericia de Carpentier en cuanto a la historia de la música, creemos que la representación musical descrita en *Concierto barroco* incluye tres momentos distintos de ejecución, conjugados y atemporalizados. La historia de la evolución del jazz señala dos versiones de Armstrong de “I Can’t Give You Anything but Love, Baby” como momentos notables en el desarrollo artístico de éste: la versión de 1929, distinguida por la relación recíproca entre el tema y sus simultáneamente expresas variaciones, arregladas por el trompetista a la manera de los maestros escritores de música para canto en el siglo XVI, y la versión de 1938, cuando llegó el *jazzman* a su madurez en cuanto a pureza de expresión en el solo de trompeta y enriqueció la sintaxis de la pieza al añadirle dos notas descendentes al motivo de transición hacia la melodía original.

El concierto de 1956 en Venecia presentó a un Armstrong ya institucionalizado, miembro de un sistema de *happenings* planificados por *managers* es el jazz empresarial surgido del culto al ejecutante. Pasada ya la época de las revolucionarias orquestaciones de Armstrong, hecho éste institución cultural como la Venecia envejeciente donde toca/actúa, al trompetista le quedaba lo que nunca le podrían quitar, el arte y el ritmo. Y son éstos los que busca experimentar el Filomeno de *Concierto barroco* en esa “ciudad enferma y socavada” (81) pues le parecía “que al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaetado hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre, era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales [=ondas sónicas] y pitagóricos [=cantidad/número], presentes acá abajo, inexistentes en otros lugares” (81). La reflexión final, e inacabada, de Filomeno, al comparar el conjunto instrumental observado a la orquesta culticoabsolutista de que habló el profeta Daniel, se remite a un proceso interpretativo fallido, al quedarse en la superficie de lo informado: marca del neófito cuyo aprendizaje continuará fuera del marco del relato hasta que aprenda a descifrar los mensajes manipulatorios bajo la piel del sonido/verbo. Mientras el Jazz se proyecta hacia el cambio, aquí el *jazzman* encendido contradice la función misma del esencialmente acanónico jazz.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Carpentier, al fundir tres instancias tempoespaciales, es en verdad quien crea “un nuevo concierto barroco”: el “enérgico *strike up* de deslumbrantes variaciones” (de 1929), la mezcla de las dos notas “caídas de una claraboya” emitidas por los binarios mori/negros, marcadores del tiempo, desde la torre del Orologio veneciano

En *Concierto barroco*, los textos-puentes entre la ficción y el lector producen al alimón su propio ritmo. Aquí, y vertido hacia el acá, el Salmo 81 celebrando la creación de una nación/colectividad. Allí, extendido al allá, el capítulo 3 de Daniel advirtiéndole al pueblo la amenaza de permanecer en la servidumbre mientras le enseña, con vidas ejemplares, que sólo la subversión puede liberar. Y ahí, Filomeno, hermeneuta ingenuo, aturdido por *el sonido y la furia* todavía no lector suspicaz: engañado por ahora, sí, pero, como él mismo nos dice, en quehaceres desbordados del marco narrativo limitante se entenderá con lo “vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro” (81) y a la misma vez “inmediato y palpable” (82) que lo llevarán de un ahora “entenderse con sus asuntos personales” (82) a un después Comienzo de los Tiempos en el reino de este mundo.

La barroca estrategia carpenterina en la transmisión de lo comunicado —rompimiento con los tradicionales esquemas de enmarcamiento, más allá de una sencilla suspensión artificiosa, pero salvaguardando la unicidad de lo expresado y lo encubierto— hace del lector un viajero peregrino en esa hiperbatónicamente seriada experiencia poética mientras le ofrece señuelos para dialogar con referentes a horcajadas del marco fisicográfico. Si este diálogo se abre, el lector se ve compulsado por las anamorfosis a recomponer la imagen. Transformado así el marco narrativo en zona sagrada, la instrumentación lingüística del autor convoca a los espectros soterrados, al verbo criptocolonialista, y los exorciza a la luz del entendimiento.

## Bibliografía

- Baltrusaitis, J. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. París, 1969.
- Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. Primera edición. México: Siglo XXI, 1974.

---

(innovaciones de 1938) e, inserto en el espacio actualizado, el espectáculo de 1956 cuando el Louis Armstrong de los *tours*, embajador musical de los Estados Unidos ido en gira-por-plata por el mundo, se institucionalizó en el preciso momento que otros comenzaban a luchar en su patria la gran batalla de reclamación de los derechos civiles del afroamericano en los merenderos de Woolworth en el sur, al igual que en los autobuses y en los cuartos de aseo racialmente segregados. Lo grandioso y lo esperpéntico se conciertan así en el texto mientras extratextualmente —muy quevedescamente— los inconcertables contenidos abren el diálogo.

- \_\_\_\_\_. *Afirmación literaria latinoamericana*. Caracas: Universidad Central, 1978.
- Maravall, José Antoni. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Vol. I. Madrid: Gredos, 1970.
- Rodis-Lewis, G. "Machinerie et perspectives curieuses dans leur rapport avec le cartésianisme." *Bulletín de la Société d' Études sur le XVII<sup>e</sup> siècle*. París, 1956.
- Sagrada Biblia*. Traducción y edición por José María Bover y Francisco Cantera Burgos. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.

*Adriana Lewis Galanes*  
Temple University  
Philadelphia, Pennsylvania